

arta

ANUL XXXIII

NR. 10/1986



arta

ANUL XXXIII

NR. 10/1986

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

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 re-
dacție, François Pamfil Mihai Drișcu,

RESPONSABIL DE NUMĂR

Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartoian, Mihai Oroveanu,
Minerva Văleanu, Dragoș Gheorghiu,
Eugeniu Lupu, Adrian Silvan-Ionescu,

Redacția mulțumește artiștilor și cola-
boratorilor 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

ȚIPARUL: ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ
«ARTĂ GRAFICĂ», CALEA SERBAN VODĂ

EDITORIAL	2	Continuitatea unei vocații
	4	Șantieri ale artei
ARTĂ ȘI COMUNICARE	6	Poezia e asemenea picturii
	8	Pictura românească, un loc al întâlnirilor fecunde
	10	Personalitatea lui Dinicu Golescu și receptarea artei europene
	12	Imagini genetice
	14	Futurismul — o modalitate scenografică
	17	Fișe pentru o antologie de poezie vizuală românească
	21	Arta reclamei în presa românească a secolului al XIX-lea
OPINII	23	Discursul critic și șansa dialogului
	24	Carnet de critic
	26	Despre oglinzi
CRONICĂ	28	Gaál Andras la cincizeci de ani
	29	Jurnalul galeriilor

REPERE ARTISTICE

PE HARTA ȚĂRII

CĂRȚI/IDEI

35	Expoziția filialei Buzău
36	Andrei Paleolog: Pictura exterioară din Țara Românească
36	Paul Drogeanu: Practica fericirii
38	Olga Bușneag: Natalia Dumitrescu/Alexandru Istrati
40	Meridiane, Vitrina cărții. Calendar, Agenda U.A.P.

ARTA

Dan Grigorescu
C. Garabet

Pavel Șușară
Dragoș Gheorghiu
Luminița Adriana Batali
Andrei Oigșteanu
Adrian-Silvan Ionescu
Mihai Ispir
Mihai Drișcu
Călin Dan

Paul Petrescu
Theodor Redlow,
Radu Ionescu,
Doina Petrache-Lemny

Dan Grigorescu
Vasile Drăguț
Paul Petrescu
Mihai Drișcu

COPERTA I

Mircea cel Mare

Ion Irimescu

ART ET COMMUNICATION

4	Chantiers de l'art
2	La continuité d'une vocation
6	La poésie est semblable à la peinture
8	La peinture roumaine — un lieu pour les bonnes rencontres
10	La personnalité de Dinicu Golescu et la réceptivité à l'art européen
12	Images génétiques
14	Le futurisme — une modalité scénographique
17	Fiches pour une anthologie de poésie visuelle roumaine
21	L'art de la réclame dans la presse roumaine du XIX ^e siècle
23	Le discours critique et la chance du dialogue
24	Le carnet du critique
26	Propos sur les miroirs
28	Gaal Andras à son cinquantième anniversaire
29	Le journal des galeries

Arta

Dan Grigorescu

C. Garabet

Pavel Șușară
Dragoș Gheorghiu
Luminița Adriana Batali
Andrei Oigșteanu
Adrian Silvan Ionescu
Mihai Ispir
Mihai Drișcu
Călin Dan
Paul Petrescu
Theodor Redlow,
Radu Ionescu,
Doina Petrache-Lemny

REPÈRE ARTISTIQUES SUR LA CARTE DU

PAYS LIVRES/IDÉES

35	L'exposition de la filiale U.A.P. — Buzău
36	Andrei Paleolog: La peinture murale en Valachie
36	Paul Drogeanu: La pratique du bonheur
38	Olga Bușneag: Natalia Dumitrescu/Alexandru Istrati
40	Méridiens. La vitrine du libraire. Calendrier. L'agenda de l'U.A.P.

Dan Grigorescu
Vasile Drăguț
Paul Petrescu
Mihai Drișcu

COUVERTURE I

Mircea le Grand, bronz

Ion Irimescu

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

ИСКУССТВО И СООБЩЕНИЕ

МНЕНИЯ

ХРОНИКА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПЕРЫ НА КАРТЕ СТРАНЫ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

КНИГИ/ИДЕИ

2	Непрерывность призвания
4	Стройки искусства
6	Поэзия — подобно живописи
8	Румынская живопись-место плодотворных встреч
10	Личность Динику Голеску и приём европейского искусства
12	Генетические изображения
14	Футуризм — сценографический способ
17	Карточки для антологии румынской зрительной поэзии
21	Искусство рекламы в румынской печати XIX-го века
23	Критическое сообщение и шанс диалога
24	Блокнот искусствоведа
26	О зеркалах
28	Гаал Андран — 50 лет
29	Журнал галерей
35	Выставка филиала С. Х. — Бузэу
36	Андрей Палеолог: Внешняя живопись в Мунтении
36	Паул Дроджану: Практика счастья
38	Ольга Бушнег: Наталия Думитреску/Александру Истрати
40	Меридианы. Витрина книги. Календарь. Записная книжка С.Х.

Arta

Дан Григореску
К. Гарабет
Павел Шушара
Драгош Георгиу
Луминица Адриана Батали
Андрей Оиштеану
Адриан-Силван Ионеску
Михай Испири
Михай Дришку
Кэлин Дан
Паул Петреску
Теодор Редлов,
Раду Ионеску,
Дойна Петраке-Лемни

Дан Григореску

Василе Дрэгуц
Паул Петреску
Михай Дришку
С.Х.

ОБЛОЖКА/ I

Мирча Великий

Ион Ирimescu



Consider ca o înaltă datorie patriotică să reamintesc drumul lung de luptă și jertfe, de mai bine de 2500 de ani de la atestarea existenței dacilor, a celor "mai dreپți și viteji dintre traci", precum și împlinirea în acest an a 600 de ani de la venirea în fruntea Țării Românești a marelui voievod Mircea cel Mare, moment care a marcat renașterea poporului român, începutul luptelor împotriva dominației străine, pentru neatîrnare, pentru formarea poporului, a națiunii române, a statului național unitar independent.

NICOLAE CEAUȘESCU

În actuala situație internațională, se poate afirma că problema fundamentală a epocii noastre este aceea a dezarmării nucleare și generale, a asigurării păcii pe planeta noastră. Nu există și nu poate exista astăzi o altă problemă mai importantă decât asigurarea dreptului suprem al oamenilor, al popoarelor la existență, la libertate, independență, la viață și pace!

NICOLAE CEAUȘESCU

continuitatea unei vocații

Rememorarea marilor momente ale istoriei românești, cinstirea unor ilustre personalități de înaintași evidențiază șirul necurmat de lupte ale poporului nostru pentru păstrarea și afirmarea ființei sale, pentru neatârnată și independență, pentru făurirea unei patrii unite, liberă și demnă între națiunile lumii. Sînt idealuri ce au nutrit de veacuri cugetele luminate ale acestui popor și pe care le vedem deplin îndeplinite în epoca noastră, această îndeplinire fiind opera întregii națiuni și în primul rînd a clasei muncitoare, în frunte cu gloriosul nostru Partid Comunist, care și-a asumat înalta cauză a edificării unei Româнії libere, suverane, prospere.

Aniversarea a 600 de ani de la urcarea pe tronul Țării Românești a Munteniei a Marelui Mircea Voievod, proeminentă personalitate a istoriei naționale, a fost pentru întreaga țară aniversarea unui moment care — așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — *«a constituit începutul renașterii poporului și formării națiunii noastre»*. *«Cinstim — spunea conducătorul partidului și statului la înflăcărata adunare populară de la Tîrgoviște — pe toți înaintașii noștri, pe Mircea cel Mare, pe Ștefan cel Mare, pe Mihai Viteazul și pe alții alții. Cinstim poporul nostru, adevăratul făuritor al istoriei! Cinstim revoluționarii, cinstim democrații, pe comuniști, pe toți cei care, în diferite etape ale dezvoltării patriei noastre, și-au făcut datoria față de popor, față de*

patrie și n-au spus niciodată că e greu! Întotdeauna au spus: trebuie să facem totul, să asigurăm poporului prezentul și viitorul liber, să asigurăm națiunii române un loc demn în rîndul națiunilor lumii!» Manifestările prilejuite de această aniversare au constituit un fierbinte omagiu adus, în egală măsură, vremurilor eroice de demult și realizărilor fără precedent ale prezentului, ale *«Epocii Nicolae Ceaușescu»*, marelui bărbat — Erou al României și Erou al Păcii — care, întruchipînd cele mai alese calități ale poporului român făurește țării un nou destin istoric. Strălucit continuator al operei celor mai de seamă înaintași, ctitor de țară și viață nouă, marele fiu al națiunii noastre și-a dedicat întreaga viață și activitate revoluționară slujirii intereselor supreme ale patriei, luptînd fără preget pentru cauza libertății și independenței naționale, pentru bunăstarea și fericirea poporului, pentru afirmarea vocației românești de pace și înțelegere între toate popoarele lumii. Vocația de pace a oamenilor ce au trăit, au muncit și au luptat pe meleagurile carpato-danubiano-pontice constituie — și a constituit întotdeauna — o componentă inseparabilă a idealului românesc suprem de libertate, independență și unitate, purtat prin veacuri cu bărbăție și eroism și consfințit astăzi ca realitate istorică fundamentală. În condițiile specifice de la cumpăna veacurilor al XIV-lea și al XV-lea, Marele Mircea Voievod — întipărit

în memoria poporului ca strălucit ctitor de țară, apărător al independenței și înaintemergător al unității românești — nu a fost numai un oștean viteaz și un iscusit strateg, dar și un diplomat de înalt prestigiu care, dintr-o superioară înțelegere a răspunderii față de soarta patriei, grav amenințată de primejdia otomană, a lucrat neobosit pentru realizarea unei coaliții a țărilor europene, și mai cu seamă a țărilor vecine, în fața puterii agresive aflate în expansiune la sud de Dunăre. Prin demersurile sale politice, judicios chibzuite, Marele Mircea Voievod, domn singur stăpînitor al unei țări de sine stătătoare, apărător neînfricat al gleei strămoșești, a ilustrat cu pregnanță voința de pace, de înțelegere și prietenie a românilor. Acest popor, luptînd pentru păstrarea libertății sale, a înțeles întotdeauna și dorința altor popoare de a trăi libere, precum și însemnătatea colaborării în lumina acestui ideal. Vecinii căutau prietenia și colaborarea lui Mircea, care a încheiat alianțe în condiții de egalitate cu mari monarhi ai timpului (regele Poloniei și regele Ungariei), dar în primul rînd a avut în vedere strîngerea legăturilor cu Țara Românească a Moldovei și Țara Românească a Transilvaniei, ținînd la realizarea unei unități care se dovedea atunci, ca și în veacurile ce au urmat, un factor hotărîtor al luptei victorioase a românilor pentru existență de sine stătătoare, pentru apărarea libertății și integrității pămîntului strămoșesc. Întregul sistem de alianțe și relații externe stabilit de marele voievod a fost conceput și folosit nu în scopuri ofensive, ci doar pentru a putea apăra mai bine țara în împrejurările de insecuritate de atunci. Politica dusă de domnul român l-a impus întregului sud-est european ca pe cel mai de seamă și mai prestigios suveran, ca pe «cel mai ager și mai viteaz dintre principii creștini». Pentru popoarele din Balcani și din Orientul Apropiat, aflate sub dominația otomană, el a constituit nu numai întru chiparea unui ideal, dar și un sprijin efectiv. Pentru Imperiul Otoman, aflat în expansiune, Marele Mircea Voievod a fost un adversar de temut, care, după strălucite victorii obținute pe cîmpul de luptă, a știut să obțină pentru Țara Românească a Munteniei un statut de autonomie, ceea ce a permis păstrarea prin veacuri a ființei țării, a instituțiilor, legilor și spiritualității sale proprii.

A fost aceasta o lecție nepieritoare de slujire cu toate forțele a intereselor patriei, de promovare a înaltelor valori ale păcii și înțelegerii între popoare libere, hotărîte să-și făurească după cum le e vrerea propriul destin. Promovarea acestor valori se străvede în întreaga istorie românească, aflîndu-și în anii socialismului, o strălucită încununare. După cum este știut, socialismul și-a asumat, încă de la început — teoretic și practic — misiunea istorică de a edifica o societate a libertății sociale și naționale și, totodată, de a contribui la făurirea unei lumi fără arme și fără războaie. Exprimînd năzuințele cele mai arzătoare ale poporului român, mișcarea muncitorească și socialistă din țara noastră, partidul clasei muncitoare, creat în 1893, s-au identificat pe deplin cu cauza păcii. Într-o chemare lansată de Consiliul general al Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România, cu prilejul zilei de 1 Mai 1893, se spunea: «Noi, muncitorii, nu avem de ce să fim vrăjmași; de orice națiune, de orice naționalitate am fi, frați sîntem. Să ne întindem mîna frățește și pacea și liniștea vor domni peste pămîntul întreg». În 1919, documentele Congresului Partidului Social-Democrat subliniau: «luptăm pentru asigurarea păcii între popoare, căci numai această pace este cheazăia progresului național». Partidul Comunist Român a preluat și continuat, la un nivel superior, aceste tradiții înaintate ale luptei pentru o politică de pace și înțelegere între popoare. Încă de la făurirea sa, în mai 1921, partidul s-a ridicat, în numele clasei muncitoare din România, împotriva politicii de provocare și ațîțare la război. În anii următori, comuniștii aveau să denunțe caracterul ultrareacționar al fascismului, al politicii cotropitoare și revizioniste promovate de puterile Axei, arătînd clar poporului că fascismul reprezenta o primejdie morală pentru pacea omenirii, pentru civilizația și, în mod particular, pentru însăși ființa națională a României. În iunie 1933 a fost creat, din inițiativa Partidului Comunist, «Comitetul Național Antifascist», în cadrul căruia a activat, ca reprezentant al tineretului din București, tînărul revoluționar patriot Nicolae Ceaușescu, făcîndu-se remarcant prin clarviziunea și tenacitatea cu care dezvăluia pericolul războiului și al fascismului.

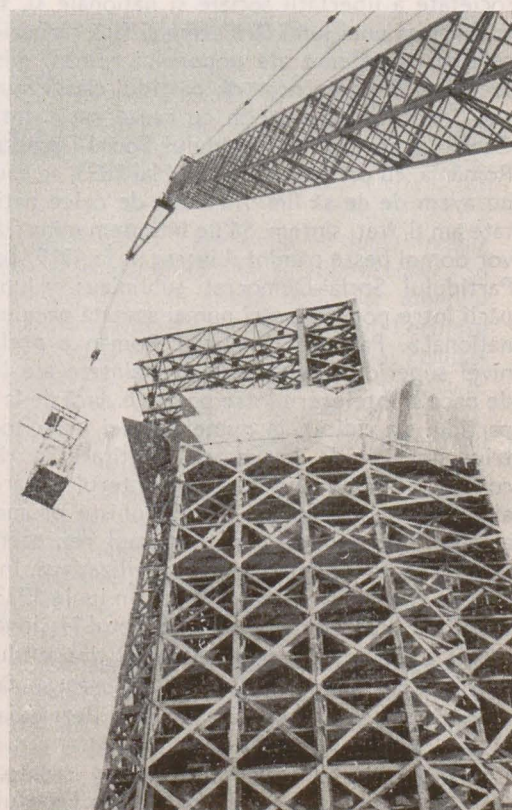
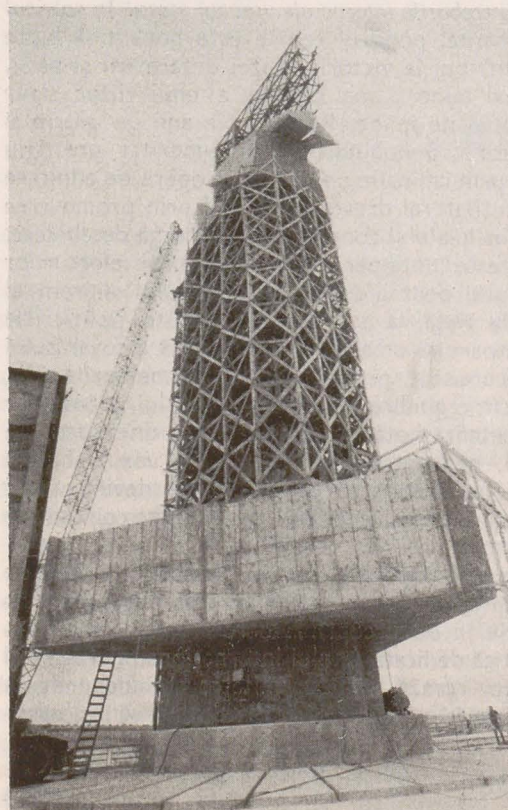
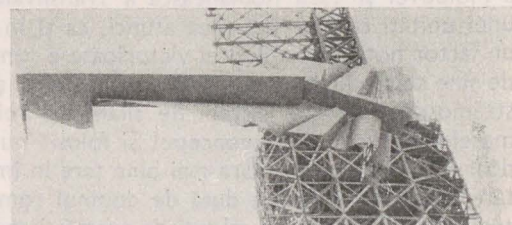
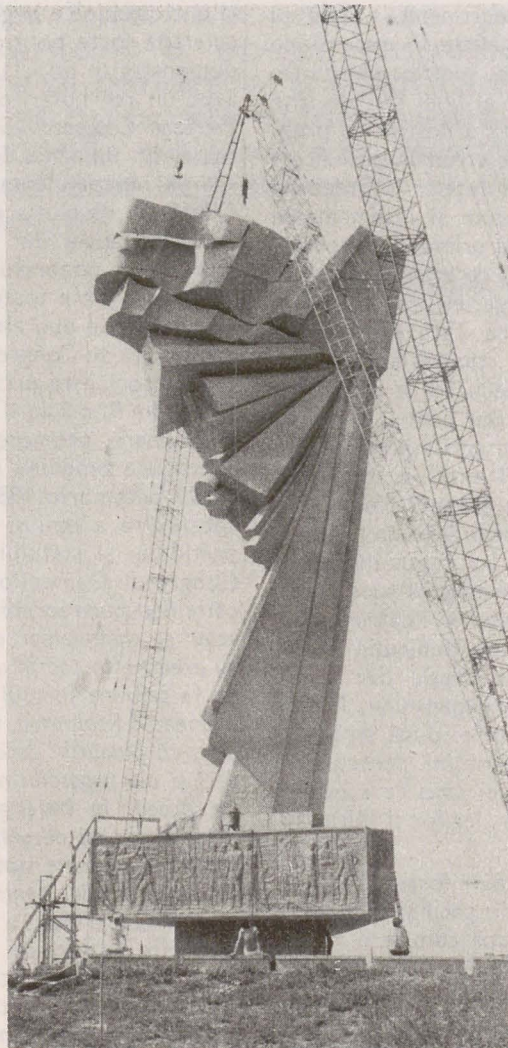
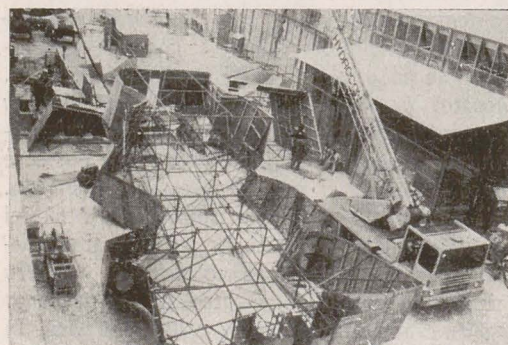
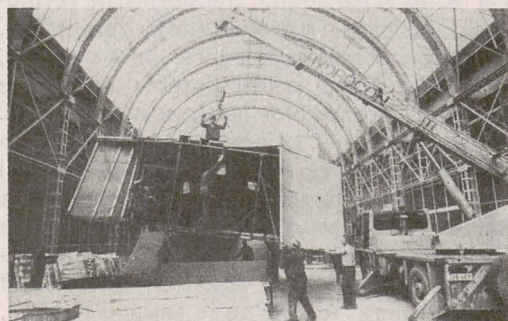
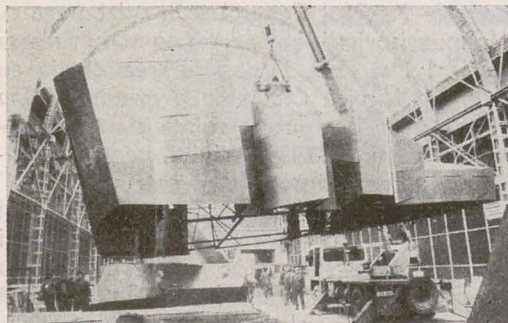
Din inițiativa comuniștilor, au fost create, în 1936, «Comitetul Român pentru pace», iar în 1937, «Frontul pentru pace al foștilor

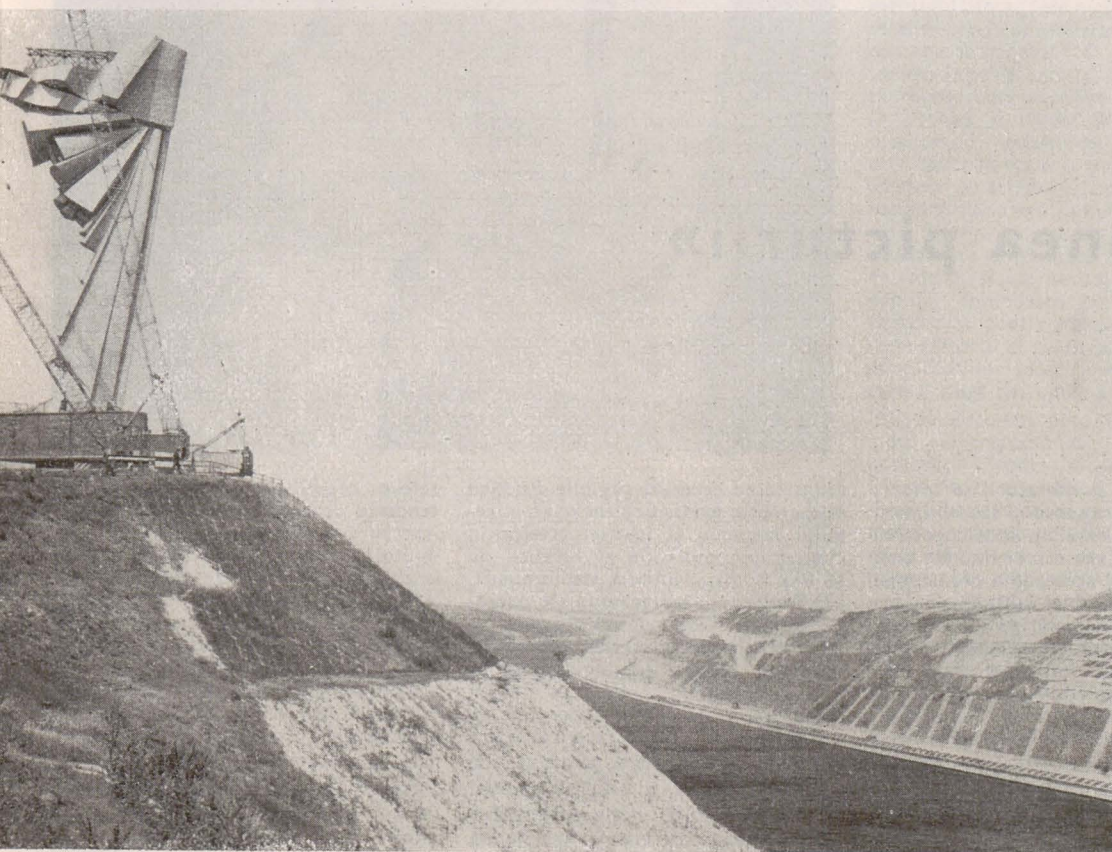
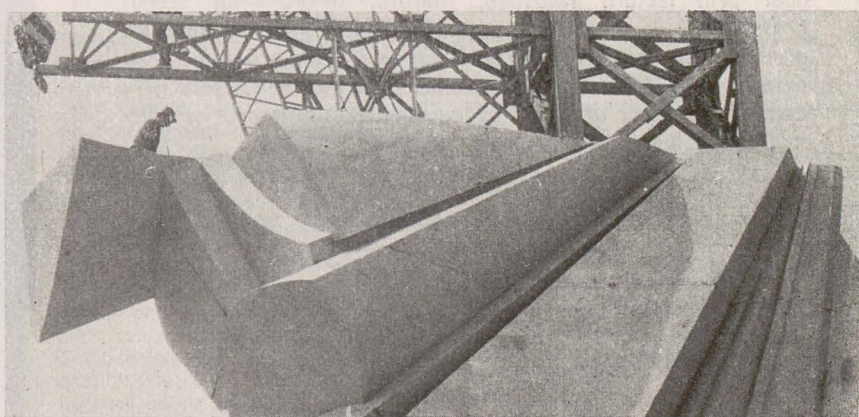
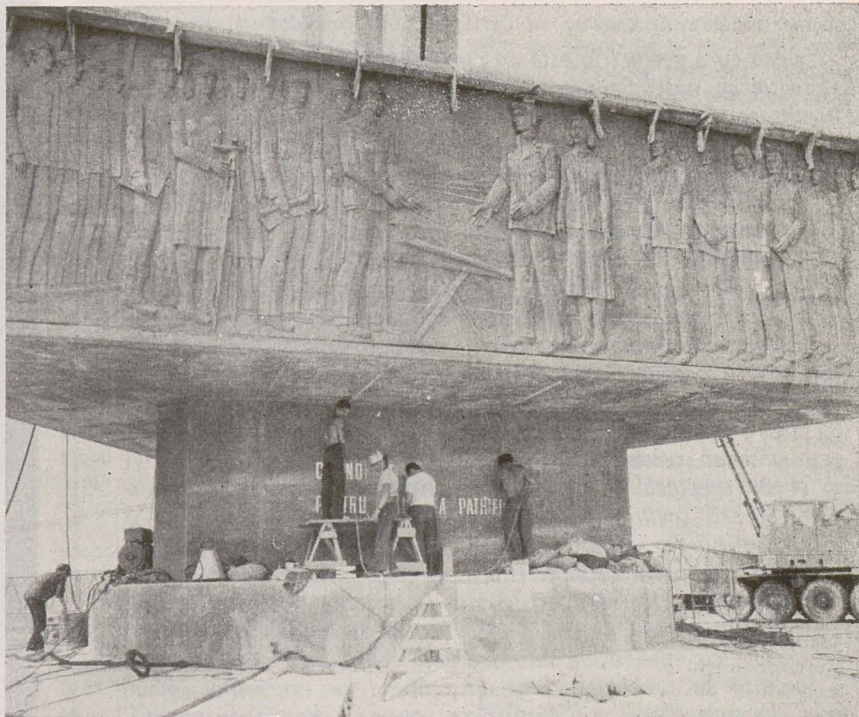
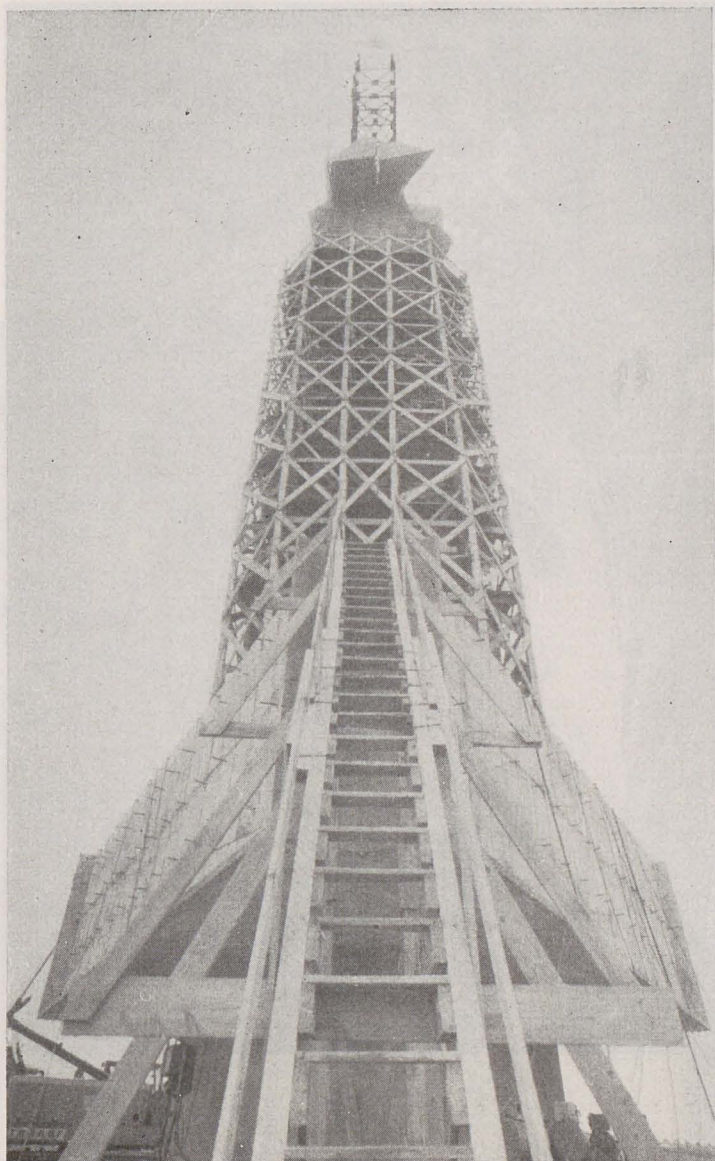
combatanți și mutilați de război», asociații care au desfășurat o largă activitate împotriva războiului, denunțînd politica de forță și revizionistă a statelor fasciste, pronunțîndu-se pentru respectarea libertății și independenței popoarelor, pentru pace și securitate pe plan european și mondial. Un moment culminant al acțiunilor antifasciste și antirăzboinice organizate de Partidul Comunist, în colaborare cu celelalte forțe politice ale muncitorimii române, l-a constituit marea demonstrație populară de la 1 Mai 1939, în desfășurarea căreia au avut un rol hotărîtor *tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Petrescu Ceaușescu*. S-a afirmat atunci cu putere voința clasei muncitoare din România de a acționa împotriva războiului, pentru a salvărgarda independența, suveranitatea și integritatea patriei.

Odată cu revoluția de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă din august 1944 și cu trecerea la edificarea unei vieți noi a poporului român, această statornică vocație de pace și înțelegere între toate popoarele a căpătat noi valențe, fiind întărită de realizările epocale în construcția socialistă a patriei. În perioada inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului, transformările revoluționare socialiste au căpătat o amploare și o profunzime fără precedent, făcînd din România «*Epocii Nicolae Ceaușescu*» o țară liberă și demnă, înfloritoare, promotoare hotărîită a unei politici internaționale care să asigure omenirii un viitor al progresului nestînjinit și al păcii. La 23 octombrie 1986, Marea Adunare Națională a adoptat — ca o consfințire a noii și strălucitei inițiative de pace a conducătorului partidului și statului, inițiativă însușită unanim, în septembrie, de Congresul Oamenilor Muncii — «*Legea cu privire la reducerea de către Republica Socialistă România, cu 5 la sută, a armamentelor, efectivelor și cheltuielilor militare și la consultarea poporului, în legătură cu aceasta, în cadrul unui referendum*». Adresîndu-se națiunii și lumii, de la tribuna forului legislativ suprem, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: «*Realitatea, viața demonstrează, cu puterea faptelor de netăgăduit, că planurile de dezvoltare economico-socială ale fiecărui popor — deci și ale poporului nostru — se pot realiza numai în condiții de pace. De aceea, în întreaga noastră activitate internațională acționăm cu hotărîre pentru dezvoltarea unei largi colaborări economice și tehnico-științifice cu toate statele lumii, pentru înfăptuirea dezarmării nucleare și convenționale, pentru pace — bunul cel mai de preț al omenirii*». De la înalta tribună a Marii Adunări Naționale, președintele României socialiste s-a adresat, în cuvinte înflăcărâte, tuturor statelor și popoarelor, chemînd la acțiune energică, în strînsă colaborare «*pentru triumful rațiunii, pentru dezarmare, pentru libertatea și independența popoarelor, pentru o nouă ordine economică, pentru o lume a păcii, în care fiecare națiune să se poată dezvolta în mod liber, fără teama vreunei agresii sau intervenții în treburile interne ale vreunui stat*». În spiritul acestor înalte comandamente, poporul român este hotărît să lupte fără preget pentru a contribui la victoria cauzei dezarmării și păcii, la făurirea unei lumi mai bune și mai drepte, a unui viitor sigur pentru generațiile de azi și de mîine. România, în anii de glorie ai «*Epocii Nicolae Ceaușescu*», a dobîndit un bine-meritat prestigiu în fața întregii lumi, atît prin izbînzile poporului în opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, cît și prin promovarea unei politici externe principiale și constructive, de largă deschidere, a cărei piatră unghiulară este lupta pentru unirea tuturor eforturilor într-un front unic al luptei pentru asigurarea dreptului suprem al oamenilor la libertate, la viață, la pace. La baza acestei politici stă gîndirea științifică, novatoare și umanist fundamentată a tovarășului Nicolae Ceaușescu — recunoscut, prin concepția și demersurile sale, ca un *strălucit Erou al Păcii*; o gîndire ce conferă dreptului popoarelor la viață, la pace, o importanță hotărîitoare în făurirea unei lumi din care spectrul războiului, nedreptatea și inegalitățile vor trebui să dispară, iar libertatea și suveranitatea popoarelor să devină valori perene, recunoscute și garantate ireversibil de întreaga comunitate internațională.

Statornica vocație de pace a poporului român, înaltele idealuri de ieri și de azi ale muncii și luptei noastre au fost pregnant ilustrate, în luna septembrie în două cuprinzătoare selecții de artă — «*Expoziția de artă plastică dedicată Anului Internațional al Păcii*» și «*Eroi ai luptei poporului român pentru unitatea și independența patriei*» —, pe care revista își propune să le prezinte și să le comenteze în numărul viitor.

șantiere ale artei





Monumentul realizat de sculptorul Pavel Bucur pentru a fi amplasat la Punctul Straja (kilometrul 48) al Canalului Dunărea-Marea Neagră este menit a comemora eforturile pline de abnegație depuse de uteciștii din întreaga țară pe Șantierul Național al Tineretului, întru realizarea acestui măreț proiect, destinat să schimbe geografia României Socialiste. Corpul central, din inox, intitulat «Flacăra tinereții», reprezintă simbolic avântul nestăvilit al tinerilor revoluționari. Cele trei basoreliefuri din bronz constituie o amplă friză narativă, menită a fixa grija neobosită pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu o poartă tinerilor patriei noastre — permanenta îndrumare acordată pentru realizarea mărețelor ctitorii ale României de azi. Prin prezentul foto-montaj, revista ARTA aduce un omagiu tuturor oamenilor muncii, acelor care au realizat noi semne pe harta țării, dar și celor care trudesc cu modestie alături de artiști pentru glorificarea timpurilor de avânt pe care le trăim.

ARTA

șantiere ale artei

«Așa cum geometria este un câmp de semne din a căror intersecție se nasc figurile complexe ale unei armonii abstracte, cultura este un câmp unde Textele se întâlnesc întru obținerea celor mai neașteptate idei». (Lévy-Strauss) Astfel este gândită și antologia din următoarele pagini, menită să pună în valoare textul vizual prin vecinătățile sale. Intuite ca discurs încă din vechime, artele văzului au fost scoase de semiotică din stînghereala solitudinii tocmai prin asimilarea lor textuală. Dovedind că orice noutate culturală repetă adevăruri istovite în forme noi, poezia vizuală, emanație a esteticii dinamitarde profesate de avangarda istorică — nu face pînă la urmă altceva decît să coboare în planul concretului metafora horatiană ut pictura poesis. După cum faptul că sîntem programați genetic pentru anume forme de exprimare (cărora Istoria le schimbă/nuanțează sensurile) este demonstrat nu doar de bionică, ci și de spectacolul arhivistic: publicistica secolului XIX alimentează savuros nu doar o literatură a absurdului sau a reconstituirilor sentimentale, dar și convingerea că rădăcinile suprarealismului (curent istoric și constantă existențială) ies la iveală în cele mai neașteptate (și insolite) lecturi. În fond, aspirația către unitatea artelor (acel Gesamtkunstwerk wagnerian, cu implicațiile sale aberante chiar) vine din conștiința unității lor problematice și din statutul lor existențial comun — Lectura. Doar prin lectură se salvează creația de pastişă, doar prin lectură (plastică, literară, sonoră — iar scenografia oferă în acest sens o necesară paradigmă) se produce acea întâlnire a textelor, scoase din inerția lor primară pentru a intra într-un Teatru al comunicării. A exista (și futuriștii, asemenea tuturor artiștilor avangardei au simțit acut și polemic acest lucru) înseamnă a comunica.



artă și comunicare

«poezia e asemenea picturii»

dan grigorescu

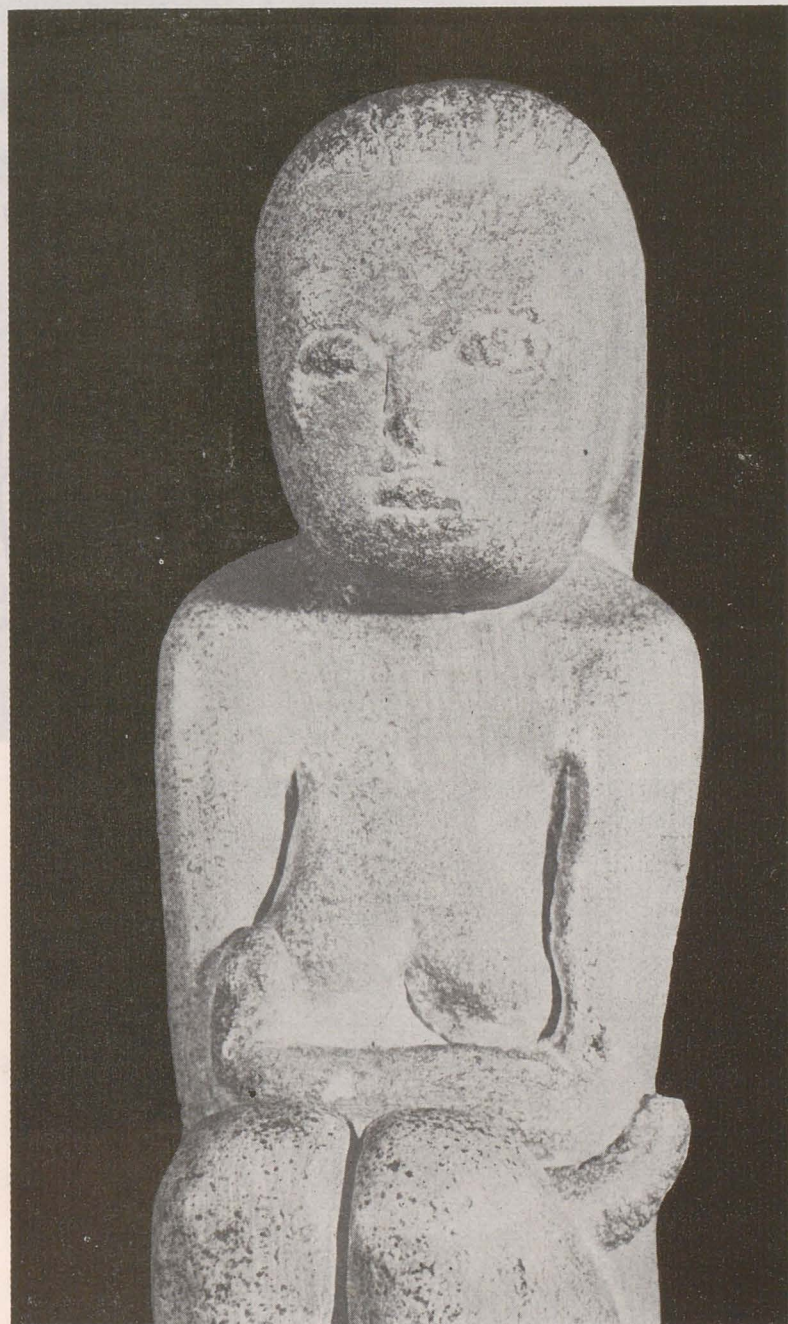
La început, literatura și artele vizuale au fost înțelese ca două modalități, înrudite în esență, de a privi și interpreta realitatea. «Ut pictura poesis», dictonul horatian, nu era doar o metaforă, ci expresia unei încrederi esențiale în unitatea spirituală a creației. Drumul pe care cuvintele poetului roman l-au străbătut de-a lungul secolelor e, în bună măsură, coincident cu istoria relațiilor dintre arte, așa cum le-au interpretat pictorii, poeții, filosofi, mai ales de la Renaștere încoaie. Și s-ar părea că, de la un timp încoaie, preocupați de rezolvarea problemelor tot mai complicate ale disciplinei lor,

istoricii artei și literaturii se întorc, meditănd asupra sensului său nu întotdeauna foarte explicit, spre cugetarea lui Horațiu. Ceea ce corespunde unei tendințe largi, aceea de a recompune universul umanist al culturii pe care orientările prea hotărâte spre o specializare extremă l-au compartimentat în secțiuni net despărțite între ele. Aspirația la unitatea viziunii istoric-culturale este, evident, întru totul legitimă, de vreme ce în atîtea domenii ale cercetării umaniste se rostește cu atîta insistență cuvîntul *criză*.

Încă din 1934, Tudor Vianu întrezărea liniile care conturează problema,

atunci cînd scria în paginile *Esteticii* sale: «Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în câmpul de observație al esteticii nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. Odată aceste tipuri estetice precizate, urmează comparația operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoțește astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă». Comparatistul care consideră că teritoriul cercetării sale aparține în egală măsură și istoriei culturii întâmpină dificultăți reale în stabilirea unor criterii coerente, capabile să

releve relațiile între fenomene și tendințe comparabile. Periodizarea istoriei culturale diferă, de cele mai multe ori, de la o zonă de civilizație la alta, la fel ca etapele caracteristice ale dezvoltării fiecărei arte în parte. Astfel încît operația de reevaluare a sensurilor artei, ale literaturii, ale relațiilor dintre ele trebuie efectuată cu prudență, pîndită așa cum e de capcanele aparențelor, de o terminologie adesea înșelătoare. Concepte de felul *manierismului*, al *barocului*, al *simbolismului* și — așa cum s-a dovedit în ultima vreme — chiar unele tradiționale (*Renaștere*, de exemplu) nu



au un înțeles perfect identic în toate zonele artelor și în toate zonele geografice. Unitatea umanistă nu echivalează cu stabilirea, pe temeiul unor judecăți prestabilite, unei terminologii unificate, unei periodizări stricte a epocilor de cultură. Factorul determinant rămâne, firește, cel al existenței obiective a operei; iar raporturile istorice, la fel ca și acelea dintre creații contemporane între ele, sînt elemente ce provin din studierea evenimentelor și nu reprezintă premise ale cercetării. Opuîndu-se constant «relativismului indiferent», afirmînd nevoia unei

confruntări cu obiectele în esența lor, comparatismul modern susține ideea că literatura și artele sînt părți ale unui sistem de valori în care se rostesc, cu vocile lor specifice, toate creațiile spiritului uman, reflectînd — în mod natural — raporturile lor cu lumea existenței umane. Cred că orice tip de analiză înseamnă acceptarea unor raporturi cu modele exterioare operei analizate. Definierea esențelor se realizează în cursul unui proces care implică referirea la structuri ale literaturii și artelor. Indiferent de cadrul în care se transcrie un mesaj, el cuprinde o relație cu grupuri de struc-

turi cunoscute și referirea la ele devine obligatorie pentru înțelegerea lui. Dar, chiar dacă nu implică un sistem ordonat de raporturi, încercările mai recente de a pune în lumină relațiile interne care dau limbajului formă și funcție nu au de ce să fie privite ca niște direcții străine sau adverse comparatismului. Și acestea nu numai pentru că o atitudine umanistă înseamnă acceptarea punctului de vedere potrivit căruia «nimic din ce e omenesc nu ne poate fi indiferent»; ci pentru că analiza structurilor, a factorilor ce definesc stilul pune la îndemînă cercetătorului elemente apte să definească specificul raporturilor cu domenii diverse ale creației artistice.

Cine își mai poate imagina, în acest secol al cercetărilor multidisciplinare, o lume care să se însingureze între oglinzi paralele? Ea nu ar putea să-și descopere — cu un fel de suferință narcisistă — decît propriul chip. Oricît de ingenioasă ar fi așezarea oglinzilor, oricît de neașteptate unghiurile în care se întretaie suprafețele lucitoare, universul lor e limitat de aceleași geometrii tiranice.

Muzeul imaginar al lui Malraux reunește moștenirea artistică a întregului pămînt. Și un spirit de prestigiu lui Gaëtan Picon avea dreptate să scrie: «Pentru înția oară se constituie cu adevărat o artă universală, efect al unei sinteze și al unei confruntări pe care nimeni n-o credea posibilă în urmă cu cîteva decenii. Și fiecare din operele propuse le luminează pe toate celelalte, astfel încît această confruntare ne face să o descoperim pe fiecare din ele într-o înfățișare nouă». E limpede că, într-o deschidere atît de largă a orizontului umanist, relațiile dintre literatură și celelalte arte refuză simplificările, oricît de practice sub raport didactic ar fi ele. Nici ilustrația de carte, nici pictura narativă nu își mai pot îngădui să se mărginească la o repovestire a documentului literar; ele nu pot fi concepute altfel decît ca reinterpretări ale textului (scris sau oral). O compoziție istorică, de pildă, care își propune doar să relateze un eveniment consemnat în cronică e direct amenințată de platitudine, oricît de semnificativă ar fi fapta pe care o evocă. Memoria afectivă a artistului, parte a unei memorii a întregii comunități, e aceea care dă sens și valoare istoriei. Realitatea e, firește, independentă de ideile și de senzațiile noastre; dar își dobîndește întregul înțeles filosofic și poetic numai atunci cînd comentatorul ei participă la revelarea semnificațiilor interioare, ale acelora care îl leagă de lumea prezentă.

Într-un excelent eseu în care polemiza cu anistorismul, Henri Wald observa: «Produs al unui moment istoric în care viitorul dorit începe să semene din ce în ce mai mult cu trecutul regretat, anistorismul privește istoria ca pe un prezent permanent, fără discontinuități calitative. Se estompează, astfel, uriașul salt calitativ de la evoluția materială a naturii la istoria spirituală a culturii. Rămîne în umbra abordării «sistemice» opoziția dintre entropia crescîndă a naturii și forța contraentropică a culturii, dintre selecția naturală și ierarhia valorilor, dintre necesitatea relației cauză-efect și libertatea relației scop-mijloc, dintre turmă (ca finalitate a indivizilor unei specii) și societate (ca mijloc al individua-

lităților umane). Inventarea mijloacelor de producție și de comunicare îngăduie formarea persoanei umane, singura capabilă să dea mai mult decît primește — plus-producția și plus-cunoașterea — și, deci, singura în stare să dea un sens mișcării universale. Anistorismul ruinează însăși ideea de om». Plasarea operei de artă într-o perspectivă istorică a însemnat momentul dobîndirii conștiinței de sine a creației, ca purtătoare a unor sensuri permanente ale gîndirii omenești. Modificările structurilor stilistice nu pot fi interpretate altfel decît ca acțiuni ale unor epoci succesive asupra conceptului fundamental al comunicării. De aceea, mi se pare greu de acceptat ideea că portretul unui personaj istoric trebuie realizat într-o sintaxă compozițională identică celeia ce caracterizează epoca în care a trăit el. Lăsînd la o parte faptul că transpunerea, să spunem, în ulei pe pînză a unei fresce e un hibrid, un metis care își pierde însăși valoarea esențială de evocare. Semnificația raporturilor cu arta străveche e mult mai complexă decît ar lăsa-o să se înțeleagă citatul morfologic. Cînd Pallady își mărturisește implicit descendența din arta marilor zugravi ai Renașterii moldave, nu face o operă de reconstituire stilistică, ci își proclamă adeziunea la o viziune spirituală.

Pictura lui Almășanu sau a lui Octav Grigorescu, a lui Brădean sau a Georgei Năpăruș, a lui Stendl sau a lui Sorin Dumitrescu — pentru a rosti numai cîteva nume din cele, foarte multe, ale pictorilor cu o certă viziune personală ce preiau lecția artei antice, medievale sau renaștiste create aici — nu însumează citate, ci se integrează într-o permanență istorică ale cărei ipostaze sînt multiple și complexe. Au dreptate artiștii să repudieze cuvîntul «literar», în măsura în care el înseamnă anecdotic. Dar o viziune cuprinzătoare a tradiției noastre spirituale nu poate face abstracție de modalitățile specifice ale expresiei stilistice care, laolaltă, alcătuiesc unitatea culturală de expresie românească. Se cuvine să observăm că, în ultimele decenii, ilustrația de carte, arta cea mai direct și mai firesc legată de literatură, a depășit stadiul repovestirii, de tipul fotografierei acțiunii în care personajul se recunoaște, ca în pozele documentare, printr-o cruciulită așezată deasupra lui, ca să-l separe de restul grupului. Graficienii interpretează textul, propun o lectură proprie și, astfel, consolidează temeiurile unei arte cu legi proprii.

Pentru că, la urma urmelor, acesta e sensul raportului între artele surori: o citire proprie, din perspectiva sensibilității și gîndirii fiecărui artist în parte.

pictura românească— un loc al întîlnirilor fecunde

c. garabet

În cadrul artei românești contemporane, pictura joacă adesea rolul greu și nobil — al împăcării tuturor polarităților, al sintezei. Dificilul mariaj între tradiție și modernitate, între specificul național și integrarea universală, între severitatea clasicizantă și îndrăznelile avangardei, este împlinit în câmpul picturii, în forme de o mare varietate și în același timp în chip unitar tocmai prin permanența dorinței de sinteză, decelabilă nu doar la nivelul personalităților, ci chiar în problematica lucrărilor majore, analizate individual.

Trei ni se par a fi sursele vitale din care pictura românească își extrage forța necesară unei atare detașări procesuale: natura, istoria și cultura.

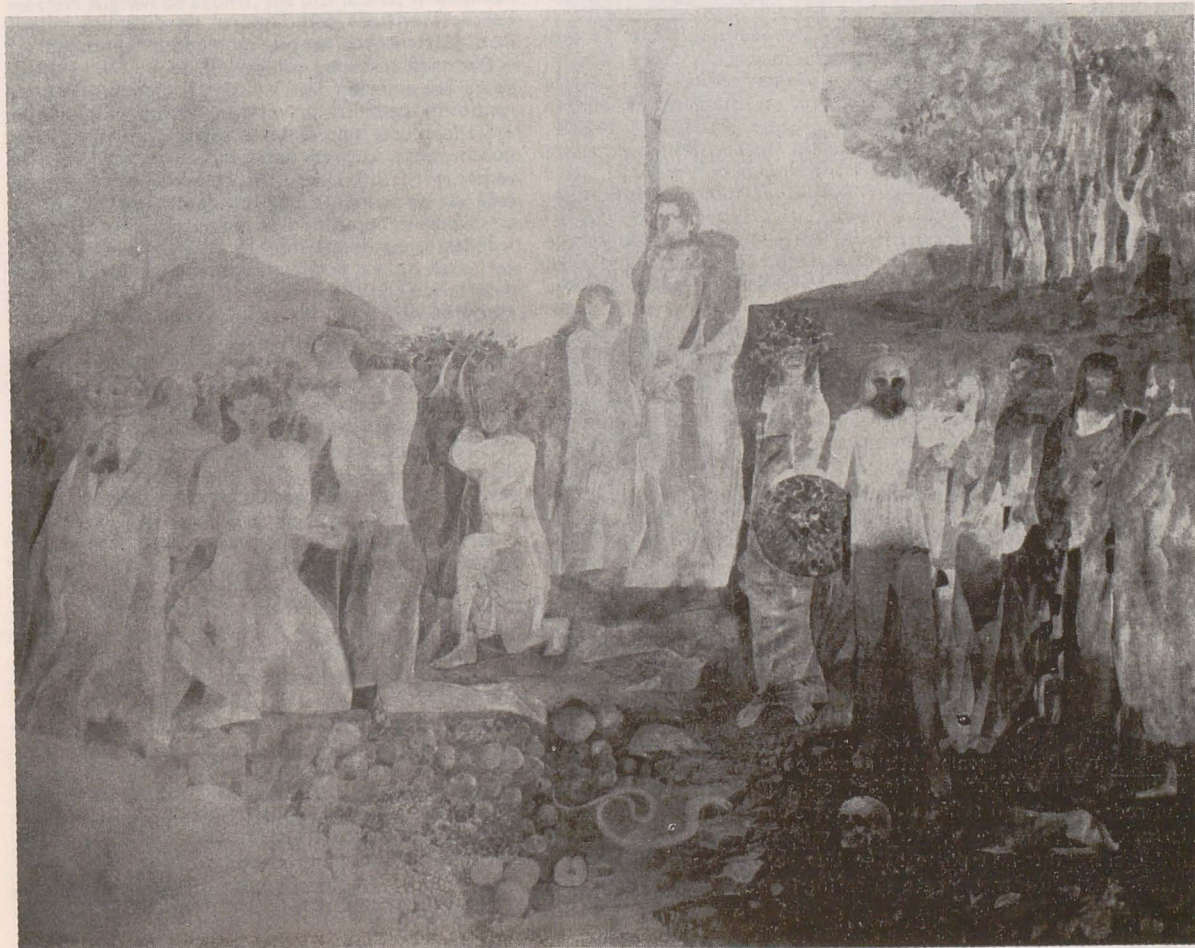
Construind o altă realitate, pictura rămîne într-o legătură subtilă și permanentă cu realitatea aceasta, prin care se justifică transfigurînd-o. Natura statică, o probă de meditație asupra Formei și Culoarii, chiar cînd e dusă pînă la ultima epură, păstrează o nostalgie a modelului original. Inventat, reinventat, compus după criterii ale memoriei, peisajul pictat își sprijină logica sa de semn plastic pe logica imuabilă a geologicului, a unei meteorologii sentimentale, pentru că determinabilă în timp și spațiu. Natura construită în atelier, pe gheridonul pictorului, din obiecte familiare — și natura monumentală, cercetată odiseic, capătă pe pînză aceeași dimensiune — a gîndirii pictorice.

Vestejită în luptele contra academismului, istoria rămîne o sursă rezistentă, de neevitat în gîndirea și realizarea mării picturi. Cercetarea istoriei introduce termeni ca *exemplaritatea marilor modele*, *funcția demonstrativă a trecutului* etc. presupunînd o calitate moralizatoare, didactică în sens superior, pe care pictura o acceptă din nou, de pe pozițiile unei autonomii deja cucerite. Mai mult decît proza





Viorel Mărginean
Sorin Ilfoveanu
Ion Gheorghiu
Virgil Almășan
Octav Grigorescu



istorică (inclusă, de altfel, între genurile literare majore), pictura ne poate comunica empatic atmosfera perioadelor revoluate, amplificând, printr-o generoasă paleontologie vizuală, detalii materiale pînă la realizarea unor structuri globale viabile.

La acest nivel, încărcătura culturală a obiectului plastic devine evidentă, dar ea nu lipsește, în etapa preparatorie și în cea de elaborare, nici în lucrările ce nu se sprijină în mod explicit pe lectură. Întreaga cultură, de la folclor la muzica simfonică, de la arhitectură la îmbrăcăminte și plastică — este un *cîmp de semne* pe care artistul le *lecturează* în codul său personal. Un *cîmp de semne* determinant, pînă la urmă, pentru demersul său plastic. Nu, de puține ori, pornind de la modele auguste, pictorul glosează în mod explicit, transformă, prelucrează un element considerat ca *citat cultural*, tocmai pentru a conștientiza informația, pentru a nu se lăsa manipulat de către ea. Dificultățile și contradicțiile se depășesc însă la nivelul stilului, al transfigurării personale operate în limbaj. Aici, diversitatea este proteică și individualitățile puternice coexistă în mod generos. Ca trăsături comune — încrederea deplină în virtuțile culorii, gustul sigur, compunerea fermă, riguroasă în cele mai îndrăznețe alăturări, lărga putere de comunicare a unui mesaj de înaltă spiritualitate.

personalitatea lui dinicu golescu și receptarea artei europene

pavel şușară

Dinicu Goleșcu



Dualitatea structurii. Călătoriile marelui logofăt Dinicu (Constantin) Radovici din Golești întreprinse în anii 1824, 1825 și 1826 în Europa apuseană, cu scopul imediat de a-și așeza odraslele la învățătură, capătă, în literatura și în spiritul românesc, importanța unui reper. Ele decupează, în viața publică a Valahiei, momentul unei prime și definitive rupturi, instituind ideea a două realități umane, sociale și culturale, dacă nu de-a dreptul antagonice, cel puțin ireconciliabile: pe de o parte amestecul fanariot de lux, ipocrizie, pauperitate și lipsă de considerație față de om, iar pe de altă parte organizarea socială și instituțională severă, confortul și civilizația occidentală, onestitatea raporturilor umane care-și găsește expresia atât în viața cotidiană cât și în încurajarea creației spirituale. Această dualitate marchează nu numai «Însemnarea călătoriei mele» configurându-i structura de ansamblu și jocul de planuri al detaliilor, ci și situarea opiniei critice românești vis-à-vis de experiența de cunoaștere și de expresie a Goleșcului. Pentru Pompiliu Eliade, Dinicu este «cel care se poate, pe bună dreptate, numi *primul român modern*»¹, pentru G. Călinescu este «nici vorbă un primitiv, pe cât de inferior rafinamentului Cantemir»², iar pentru Pompiliu Constantinescu «Dinicu Goleșcu e un primitiv»³ de asemenea. Dualitatea receptiei critice este reflexul direct al structurii duale a ilustrului călător și a operei sale deopotrivă. Dacă această situație este, în ansamblu, justă (mai puțin ideea «primitivismului»), încercarea de a asocia reacția lui Goleșcu în fața civilizației apusene cu o «convertire» este inacceptabilă în fond. Atât afirmațiile lui Iorga cât și cele ale lui Perpessicius sau Pompiliu Eliade în legătură cu «revelația» Occidentului sînt nenuanțate. Eliade scria, cu destulă naivitate, că «cette âme supérieure (D. Goleșcu, n.n.), qui, au simple contact des peuples civilisés, s'était subitement et complètement transformée»⁴. În realitate el nu s-a transformat nici «subitement» nici «complètement» pentru că evoluția societății românești în sensul acceptării valorilor occidentale este un proces achiziitiv lent care se manifestase cu mult înaintea călătoriilor lui Dinicu, după cum Iorga și Eliade înșiși demonstrează (profesori occidentali în familiile aristocrației românești, turneele unor trupe de teatru franceze, italiene, germane etc.), iar Goleșcu nu este decât expresia acestei orientări care începuse oricum să capete un profil. Și nici amintita transformare nu este integrală, pentru că viziunea sa asupra Europei nu se dezbară cu totul de ideea spectacolului rede-vabil unei anume familiarități cu «bazarul» oriental. Deși există în observațiile sale un vizibil efort analitic și sistematizator, țările pe care le vizitează

compun, în ansamblu, imaginea unui amplu «cabinet de curiozități» în care intră de-a valma fenomene de o eterogenitate maximă. Ochiul său este elogios sau critic dar este fundamental sensibil în sensul plăcerii, de multe ori gratuite, de a privi. Dinicu Goleșcu este cel care marchează ruptura, transformarea, dar nu și cel care o produce. În ceea ce privește «primitivismul» său lucrurile sînt iarăși neconcludente. El nu este un «primitiv», un sălbatic baudelaireian, o conștiință exclusiv extatică supusă doar unei spontane participări simpatetice, ci una deja structurată în sensul civilizației occidentale dar pe care n-o poate comunica integral dintr-o acută resimțită lipsă de mijloace, adică de concepte. De cîteva ori pe parcursul «Însemnărilor...» el deplînge imposibilitatea scrisului direct românește din incapacitatea de a echivala. El este mai degrabă un «barbar» în sensul pe care romanii îl atribuiau noțiunii, un excentric ce face marelui gest recuperator. Situația sa este similară cu cea a unui alt «barbar», regele ostrogot Teodoric, care, rezidînd la Ravenna și dorind să împodobească bazilica Sant' Apollinare Nuovo cu mozaicuri, scrie unui demnitar din Roma următoarele: «Trimiteti-mi din orașul vostru cîteva dintre cei mai iscusiți lucrători în marmoră, care să poată alătura acele bucăți ce au fost cu mare dibăcie tăiate și, punînd laolaltă felurile lor culori, să poată reda înfățișarea naturală»⁵. Această nesfîrșită locuțiune ce aproximează cu atîta stîngăcie noțiuni ca cele de «mozaic» și «mozaic» nu identifică «primitivismul», ci doar lipsa de acces imediat la datele unei civilizații pe care regele o acceptă la nivelul opțiunii dar de care nu este legat organic. Același impediment îl întîmpină și Goleșcu deși, la același nivel al opțiunii, el este integrat.

Personalitate duală și antitetică prin datele educației inițiale în spirit oriental și prin opțiunea de maturitate pentru valorile Occidentului, D. Goleșcu elaborează, asemenea unui calculator, în sistem binar. El are două stări fundamentale — *tristețea* și *bucuria* — care, combinîndu-se divers, creează un mare complex afectiv întotdeauna reducibil la elementele inițiale. Vizitînd parcul din Schönbrunn, care poate fi socotit ca o metaforă a Europei înseși, Goleșcu își enunță explicit, ba chiar generalizează, sistemul de reacții: «A aceștii grădini frumusețea peste puțină este de a putea cineva să-i facă descriere fără greșală. Atît numai poci zice, că, un om care înțîiaș dată va intra, după puterea sau mulțimea simțirii sufletului, negreșit una din trei trebuie să i se întîmple, adică: că, sau întristat fiind, și intrînd într-însa poate să se bucare, sau vesel fiind, cînd au intrat, poate să se întristeze, sau, deși nu va fi

fost stăpînit nici de întristare, nici de bucurie, una dintru amîndoa trebuie să-l coprinză; scăpare de a avea este peste puțină»⁶. Schema este limpede: tristețea se convertește în bucurie, bucuria în tristețe iar intrarea neutră va fi anulată ori de una ori de cealaltă, în fond totul se reduce la cele două stări fundamentale. Dihotomia este atît de bine fixată în sistemul de reacții al lui Dinicu Goleșcu încît și partenerii ocazionali de conversație au manifestări divergente în fața sa. Un neamț din Triest aflînd că Dinicu a vizitat Milano «ca un nebun au sărit de m-au îmbrățișat, scrie Goleșcu, strigînd: «A! Milano, Milano!»; și acesta neamț fiind, și om ca la 60 de ani, la care este foarte anevoie de a fi așa lesne furios», pentru ca aproape simultan să treacă în extrema cealaltă: «apoi epuizîndu-i că, din nenorocire, numai o zi și jumătate am văzut la Milan, puțin au fost să mă scuie»⁷. În viziunea lui Dinicu lumea este tranșant împărțită în contrarii bine-rău, lumină-întuneric, veselie-tristețe, iar creațiile umane nu fac decît să repete această imuabilă separație inițială. Nu mai departe decît în același parc din Schönbrunn el sesizează, nu fără o oarecare înțelepciune fatalistă, existența acestor contrarii: «căci la o parte uitîndu-să cineva vede, într-o acea coprindere de copaci, o bucată de grădină mare, limpede și slobodă la vedere, cu felurimi înfrumusețări de loze, care pricinuesc veselie; și întorcîndu-să la cealaltă parte, întristarea și posomorirea trebuie să-l coprinză, căci se află într-o întunecoasă pădure, întocmai ca noaptea, cu felurimi de figuri și șăderi ascunse, ș-altele lucruri, care toate aduc întristăciuni și gîndiri amestecate»⁸. Vrînd să-și verifice schema Dinicu ajunge să creadă că parcul a fost special împărțit în două zone, intenționat gîndite ca generatoare de bucurie și tristețe. Sugerînd această coexistență a contrariilor Goleșcu este, în anul de grație 1824, un dialectician timid cu memoria încă bine fixată în mecanicismul secolului trecut: bucuria și tristețea sînt spațial situate — una la dreapta, alta la stînga.

Vizualitatea ca primă treaptă a cunoașterii. Dacă această schemă este însă o elaborare mentală, Dinicu evocă în repetate rînduri și elementul de contact nemijlocit cu lumea care este *ochiul* — deschidere senzorială esențială. Călătoria lui se constituie astfel într-o experiență de inițiere optică, într-un gest participativ la un mare spectacol compartimentat în relații sociale, asistență publică, economie, cultură, artă, etc.

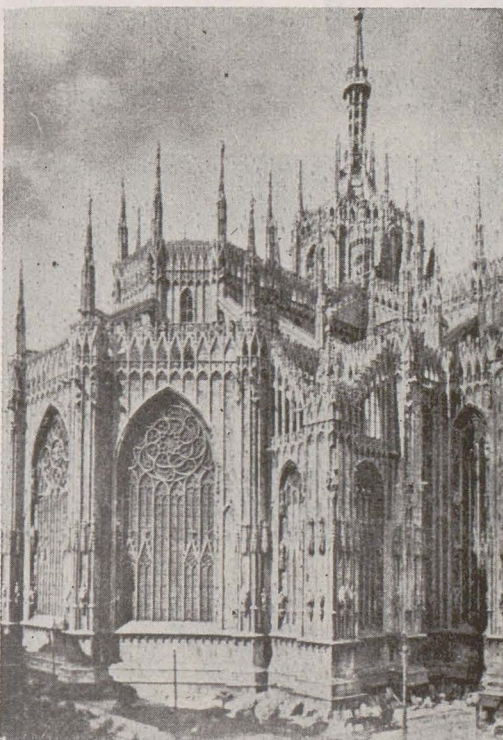
Percepția vizuală este factorul de dinamică inițială care declanșează lanțul momentelor intelective: «Dar cum puteam, ochi avînd, să nu văz, văzînd, să nu iau aminte (...)»⁹, dar și elementul de garanție în ceea ce privește aproximarea realului: «Și, în scurt, zice Goleșcu, este lucru de mirare, nu folosește auzirea descrierii, este trebuință de vedere.»¹⁰ (s.n.). Efortul său de a echivala descriptiv cele văzute îi induce un ușor sentiment al zădărniceii, vederea neputînd fi substituită ci doar asumată: «Îndestul cunosc că într-un zădar mă silesc, căci cetitorul nu va putea rămîne mulțumit de aceste descrieri, (...) de aceea am zis că acela care nu va merge să vază (s.n.) acest minunat lucru este vrednic de pedeapsă»¹¹. Absența raportului vizual cu obiectul devine factor de inhibiție care face imposibilă descrierea: «mai sînt și alte lucruri folositoare obștii și spre podoaba orașului, pe care, nevăzîndu-le, nu le-am scris»¹². Leșită din sfera purei observații privirea devine contemplație, participare, nu lipsită de un vag fior metafizic, la marea procesiune a vieții: «șuvoiul de lume ieșită la plîmbare îl silește pe Dinicu să se retragă «foarte departe, ca numai cu vederea (s.n.), fără de a mă mai mișca, să-i privesc pe toți»¹³. Există în această dorință de cuprindere panoramică a lumii simbul unei filosofii care nu apucă să se exprime. Dar ochiul rămîne oricum un criteriu solid al instalării în real și cînd Mircea Iorgulescu îi remarcă lui Dinicu «o aviditate a privirii»¹⁴, detașă, din personalitatea acestuia, o caracteristică esențială.

Impactul fenomenului artistic european. Privirea nu are însă numai o funcție generală, aceea de mediator cu realitatea în ansamblu ei, ci și una particulară, de recepție specifică a fenomenului artistic. Indiferent de țările, orașele, satele, instituțiile sau casele private pe care le vizitează Goleșcu, ochiul său caută

iscoditor elementele creației spirituale. El pare a ști cu destulă siguranță că obiectele artistice de care se înconjoară omul (prin extensie, comunitatea) sînt semnul unei dorințe de obiectivare și permanență și, totodată, mărturie directă ale valorii umane într-un timp și spațiu dat. În satele din jurul Brașovului el remarcă «oglinzi, cadre (s.n.), ceasornice»,¹⁵ iar în palatul Bruckenthal vede «vivietici de cărți deosebite și strînsoarea de cadre vrednice de vedere»,¹⁶ pentru ca la Belgrad (Alba Iulia) să observe: «La poartă, mai virtos la cea de al doilea (...) statue (s.n.) vrednice de vedere și însemnare».¹⁷ Termenul de *statue* este dublat de o notă explicativă fermecătoare în naivitatea ei: «Trup de om lucrat sau de marmoră, sau de aramă sau de orice metal».¹⁸ La Viena se miră de «statuia împăratului, făcută din aramă, de două ori mai mare decît un stat de om, îmbrăcat în haine romanești, și în cap cu cunună de dafin, călare pe un cal iar de aramă, cu potrivită mărime, pusă în mijlocul pieții pe un mare temei zidit de piatră»¹⁹. De remarcă confuzia pe care Dinicu o face între reprezentare și obiectul reprezentat. Deși descrierea pleacă de la elementul *statuă*, în momentul imediat următor interesul este mobilizat de *împărat* (îmbrăcat în haine romanești, și în cap cu cunună de dafin). Instinctul justei proporționări compoziționale intră însă prompt în funcțiune și Goleescu remarcă «potrivita mărime a calului» față de dimensiunile «de două ori mai mare decît un stat de om» ale împăratului. Este interesant faptul că, deși vede o mulțime de lucruri, Dinicu nu-și pune problema autorilor lucrurilor, ambele referindu-se la Canova. În biserica Augustinilor din Viena vede mormîntul arhiducesei Cristina «făcut de vrednicul de laudă și pomenire scobitorul de piatră Canova»²⁰, iar la München amintește «3 statue de marmoră, scobite chiar de acel vestit Canova»²¹. Faptul că numele lui Canova este însoțit de superlative indică nu atît familiarizarea Goleșcului cu neoclasicismul ci mai degrabă asumarea unei lecții ce nu și-a pierdut încă notorietatea și al cărei spirit circula ca un loc comun în epocă. Actul său trebuie înțeles ca unul de conformare și nicidecum ca unul de evaluare personală. La Belvedere enumeră seria de «icoane mici și mari, nouă și din vechime, zugrăvite de cei mai renumiți zugravi, și a fieșcăruia cea cu mai mare meșteșug lucrată»²², dar nu merge mai departe ci se mulțumește doar să remarce că «cei mai meșteri zugravi de acuma, tot uitîndu-să, își zăresc ochii; căci oricît se va uita omul, tot fuge fără mulțămirea lui». Există în această atitudine datele unei psihologii curente întemeiate pe ideea prezentului corupt în comparație cu un trecut edenic ce închide în sine intangibile perfecțiuni. Romanticii vor exploata din plin această semnificație a trecutului. Și tot la Belvedere îi reține atenția «Cina cea de taină» «lucru (care) nu este zugrăvit, ci lucrat tot mozaic»²³. Cînd este pus în situația de a evalua, Dinicu Goleșcu deconspiră o estetică de tip afectiv, afișînd convingerea că opera de artă cere un efort participativ, ea sugerînd stări și nu percepții de tip formal. Iarși în Belvedere privește două *cadre* care i se par puse anume în aceeași «odaie» intrucît, la nivelul iconografiei, îi mobilizează cele două stări de bază: tristețea și bucuria. Una reprezintă o plecare la oaste și este generatoare de «întristare», privitorul fiind implicat nu într-un anume tip de reprezentare, ci într-o complexă textură psihofectivă, cealaltă reprezintă întoarcerea «acasă de la război, și acestea cu toate asemuirile bucuriei»²⁴. Valoarea «cadrelor» stă exclusiv în faptul «căci atîta sînt asemuite cu patima întristării și a bucuriei omenești». Și cu aceasta se ajunge la un alt criteriu valoric care este acela al «asemuirii». Iluzionismul maxim are în conștiința lui Dinicu reverberații pe măsură, aruncîndu-l într-un soi de uimire care frizează perplexitatea: «Altă cadră — o fereastră zugrăvită cu fofezele deschise, și un cap de om, scos pe fereastră, se uită afară. Această cadră, de nu ar fi în odaie, unde sînt mulțime de cadre, ci ar fi potrivită la o fereastră de casă, nu numai orice trecători îl va socoti de viu și i se va închina, ci adevărat chiar zugravii ar păți această înșelăciune.»²⁵ Însă disponibilitățile sale sînt, în inuitatea lor, furnizoare de surprize. Ascultînd clopotele unei biserici din Berna, Dinicu Goleșcu formulează o idee de o extremă valoare teoretică: opera de artă este o sinteză a cărei

valoare generală depășește suma elementelor luate în parte. Biserica «Au noao clopote, spune el, pe care trăgîndu-le cu meșteșug, nu fac numai sunete mari și mici, ci fac o armonie foarte plăcută urechilor, dimpreună falnică și grozavnică»²⁶. Arhitectura îi oferă o mai mare libertate de mișcare incitîndu-i spiritul comparatist și chiar demersul tipologic incipient. Astfel cele mai multe case din Pesta sînt «lucrate tot cu arhitectură»²⁷ sau una dintre bisericile milaneze este «cu mai deosebită podoabă și meșteșug»²⁸. Însă în acest domeniu, în prezența unui material comparativ, criteriile sînt mai ferme și opțiunile mai sigure. O biserică din Pesta îi stîrnește următoarea considerație: «Aș fi cuvîntat, scrie Goleșcu, și pentru frumusețea bisericii, dar cine au văzut bisericile Rosii, poate numai pentru Roma va vorbi.»²⁹ El își gradează opțiunile și în măsura în care obiectul interesului imediat nu rezistă la o verificare comparatistă, retorica descriptivă se stinge. La fel se întîmplă și cu biserica Sf. Ștefan din Viena «care este lucrată cu mare meșteșug arhitectonic, pentru care multe însemnasem, dar după ce am văzut biserica din Milan, lucrată cu asemenea arhitectură, însă cu mai deosebită podoabă și meșteșug, ca să nu scrie de două ori acelea lucruri, le-am rădicat»³⁰. Alegerea este limpede. Atenția sa se îndreaptă și asupra instituțiilor de învățămînt artistic, semnalîndu-le ori de cîte ori este cazul. La

Domul din Milano



Antonio Canova



München, de pildă, a văzut școala «unde se învață săpatul pietrelor» sau «Academia crăiască a meșteșugului zograficesc»³¹, iar la Geneva «Școala obștească pentru învățarea zugrăvelii»³². *Stînjenu* și *lacrăma* ca elemente ale unei posibile estetici. Dacă situarea lui Dinicu Goleșcu față de fenomenul artistic (și nu numai) pendulează pe traseul bucurie-tristețe, relația sa cu opera de artă ca fenomen concret este și ea duală, oscilantă între fermitatea criteriului, și atunci folosește inginerescul «stînje» și între sloboda efuziune care se încheie invariabil în «lacrăma». G. Călinescu afirmă, nu fără o tandră maliție, că «Măsura lui (Goleșcu, n.n.) estetică este «stînje»»³³. Furnizîndu-i informații sigure *stînje* este instrumentul contactului preliminar cu opera de artă. Piața mare din Pesta i se pare a «fi aproape de 800 stînje»³⁴ după un calcul aproximativ, iar deja amintita «Cina cea de taină» din Belvedere este «de cinci stînje lungi, și trei latu»³⁵. Însă elementul care, în concepția lui Goleșcu are menirea să convingă este *lacrăma*. Însă *lacrăma* nu este doar un simplu pandant la inflexibilul *stînje* ci un adevărat element de sinteză al contrariilor tristețe-bucurie. Este măsura unei trăiri absolute atît în plan estetic cît și în plan general uman. La teatru Dinicu Goleșcu a văzut spectatorii «ștergîndu-și lacrimile»³⁶ ca semn al autenticității trăirii, iar o anume «cadră» din Belvedere «puțini o vād și nu lacrămează»³⁷, pentru ca în același loc să vadă, într-o colecție de instrumente muzicale, «buciumul și fluierașul ciobanului» care, în ultima clipă, printr-o paranteză, sînt aduse și ele sub zodia *lacrămii* «(care aduc lacrăma)»³⁸. *Lacrăma* este atributul sincerității și este invocată ca element de persuasiune: «Așa, fraților, și eu scriu, nu cu vrămășie, ci cu lacrimi, și mă jur pe ceia ce-mi este mai scump că cu lacrăma (...)»³⁹. *Lacrăma* cade și la încoronarea soției lui Francisc al II-lea la Bratislava și este integrată și în construcțiile retorice prin care cheamă, pe un ton biblic, la ordine morală: «Întoarceți-vă ochii și la preoții noștri și lacrămați»⁴⁰. *Lacrăma* este astfel un element de emoție dar și unul de integrare, de universalizare. Ea însoțește trăirea estetică dar este și numitorul comun al relațiilor cu întreaga realitate pe care Dinicu Goleșcu o trăiește enciclopedic. Enciclopedismul lui nu este însă unul de manifestare propriu-zisă, ci unul potențial, de interminabilă capacitate de recepție. În ceea ce privește «extazul» lui în fața arhitecturii, sculpturii și picturii, el nu este al unui «african», cum susține Pompiliu Constantinescu⁴¹ ci al unui iluminist sui generis care nu privește halucinat ci curativ, scriind o carte de învățătură care încearcă să cuprindă toate straturile existenței.

NOTE

1. Pompiliu Eliade, *La Roumanie au XIX-siècle*, Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1914, tom II, pag. 218.
2. G. Călinescu, *Istoria...*, Ed. Fundațiilor, București, 1941, pag. 86.
3. P. Constantinescu, *Scrieri*, 2, E.P.L., 1967, pag. 313.
4. P. Eliade, op. cit., pag. 221.
5. W. Fleming, *Arte și idei*, Ed. Meridiane, București, 1983, vol. I, pag. 157.
6. D. Goleșcu, *Însemnare a călătoriei mele*, Ed. Univers, București, 1977, pag. 65.
7. Ibid. pp. 118—119.
8. Ibid. pag. 67.
9. Ibid. pag. 10.
10. Ibid. pag. 98.
11. Ibid. pag. 39.
12. Ibid. pag. 149.
13. Ibid. pag. 57.
14. M. Iorgulescu, *Postfață la Dinicu Goleșcu*, op. cit., pag. 240.
15. D. Goleșcu, op. cit., pag. 14.
16. Ibid., pag. 18.
- 17—18. Ibid. pag. 19.
19. Ibid. pag. 37.
20. Ibid. pag. 40.
21. Ibid. pag. 146.
22. Ibid. pag. 63.
23. Ibid. pag. 61—62.
24. Ibid. pag. 64.
25. Ibid. pag. 64.
26. Ibid. pag. 162.
27. Ibid. pag. 25.
28. Ibid. pag. 37.
29. Ibid. pag. 27.
30. Ibid. pag. 37.
31. Ibid. pag. 148.
32. Ibid. pag. 167.
33. G. Călinescu, op. cit. pag. 86.
34. D. Goleșcu, op. cit. pag. 24—25.
35. vezi nota 23.
36. D. Goleșcu, op. cit. pag. 101.
- 37—38. Ibid. pag. 63.
39. Ibid. pag. 54.
40. Ibid. pag. 87.
41. Ibid. pag. 100.
42. P. Constantinescu, op. cit. pag. 313.

imaginile genetice

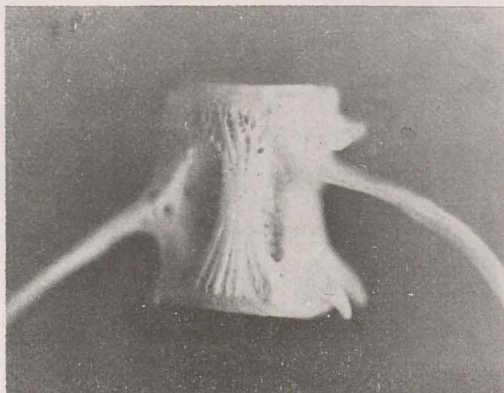
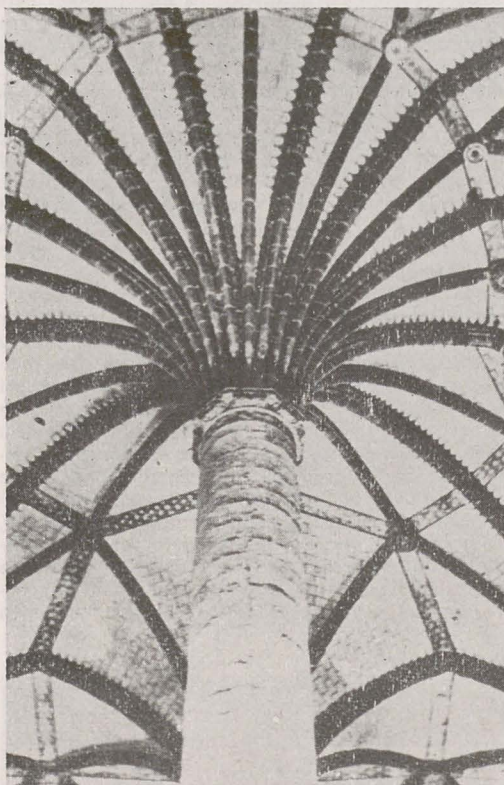
dragoș gheorghiu

motto:

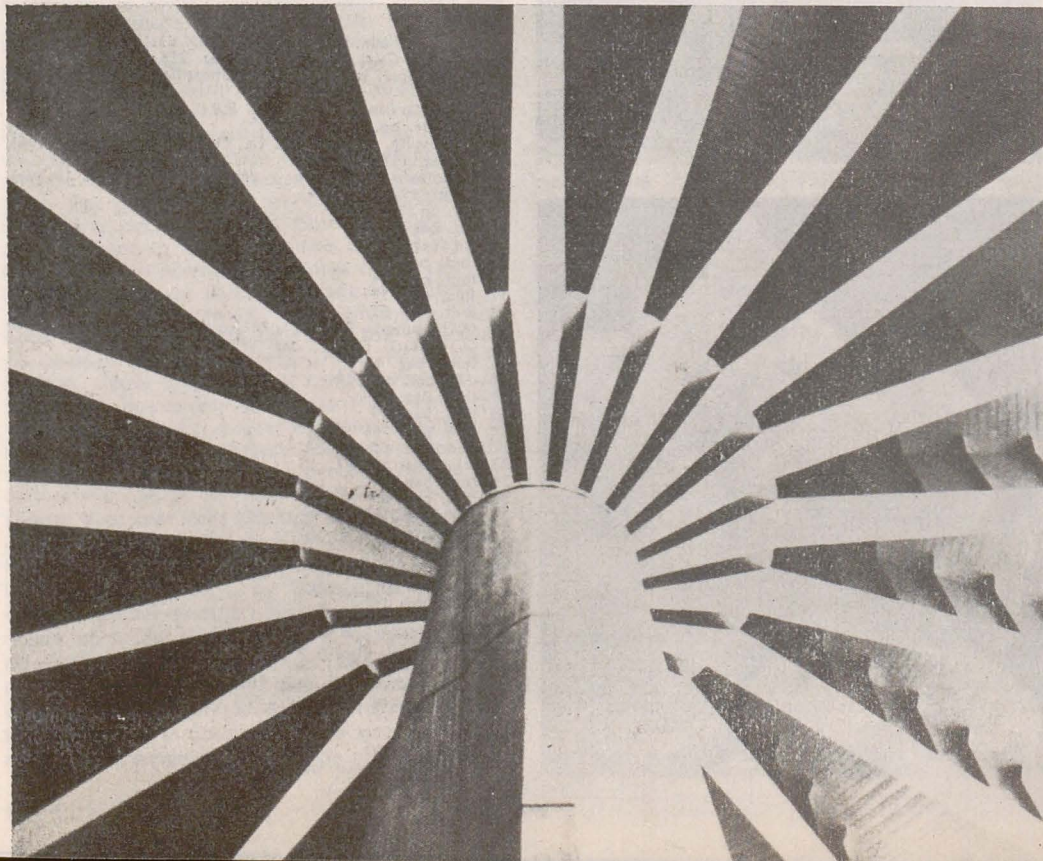
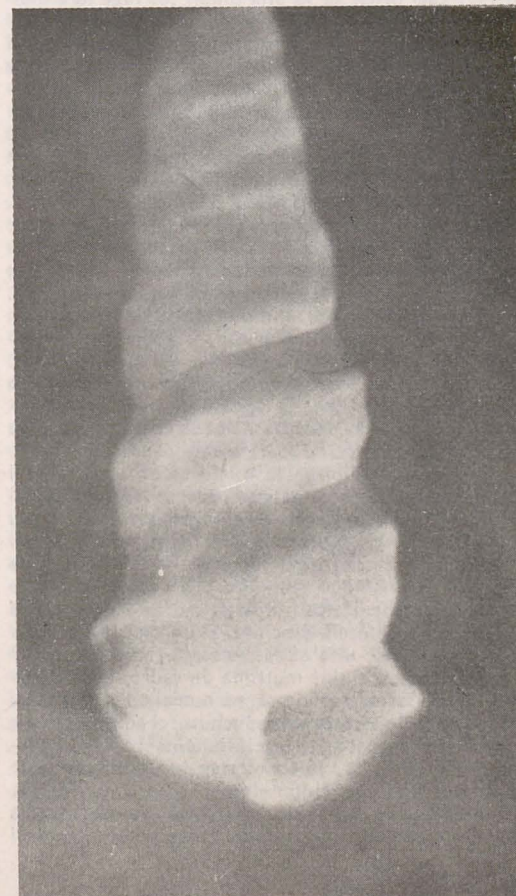
«... amonit, structură galactică» R. Caillois

Intelectul este analogic, o tendință spre ergonomie mentală a făcut ca metafora, o specie a analogiei, să fie baza creației umane; biologia ajută la nașterea poeziei.

Gîndirea analogică și «tendința» spre o conștiință naturală în științe și artele sec. XX, ne face să bănuim o programare biologică ancestrală: această «luare de conștiință», care coincide cu pendulările spre organic ale creației, impune ideea unei re-derulări mentale a evoluției formelor, în paralel cu Natura. Intelectul colectiv (sau «Subconștientul colectiv») va parcurge toate fazele formale ale filogeniei, faza «dorică», faza «ionică» și «corintică»² ce caracterizează durata vieții unei forme. «Clasicismul» geometric, care aparent produce o discontinuitate în evoluția formelor biologice prin apariția lui paradoxală la sfîrșitul oricărei faze «Corintice», există în Natură sub forma unei puternice geometrizări a formei la sfîrșitul unui ciclu evolutiv. Se poate foarte bine argumenta la nivelul microcosmosului, prin evoluția geometrizării (euclidiene) a Ostracodelor la sfîrșitul ciclurilor evolutive (teoria R. Olteanu) sau la macro-scară prin exemplele clasice ale crinoizilor geometrici din paleozoic. Geometrizările euclidiene finale reduc formele diversificate ale randamentului la un repertoriu de mandale, tendința naturală spre unitate. Același fenomen se petrece și în combinațiile întîmplătoare, în crearea monștrilor. Tratatul de teratogeneză al lui Étienne Rabaud arată cu lux de amănunte cum aceleași forme «anormale» se repetă la un spectru larg de specii. Natura se repetă la toate scările de existență: melcul inspirator al turnului spiralat din Samarra a primit, prin feed-back, numele științific de «Turrilla». În 1958, B. Fuller, prin calcule ingineresti și încercări, ajunge să facă o structură identică cu aceea a unui



Gotic englez
Vertebră
Pier Luigi Nervi
Moschea din Samarra
Melcul Turella

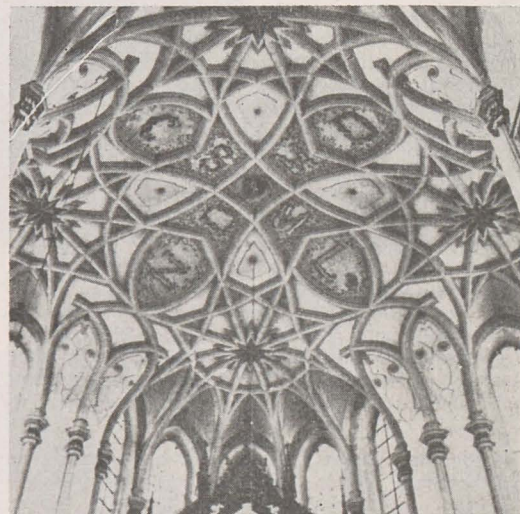
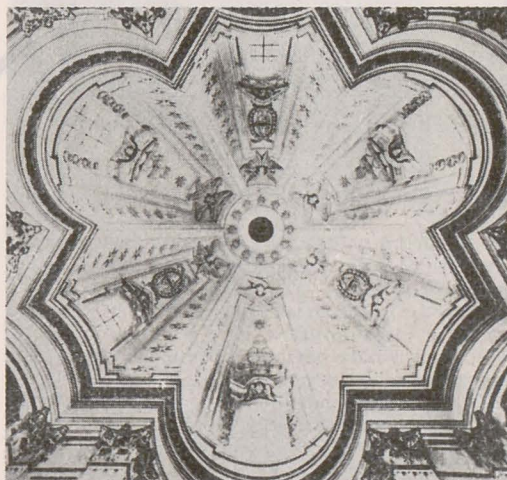
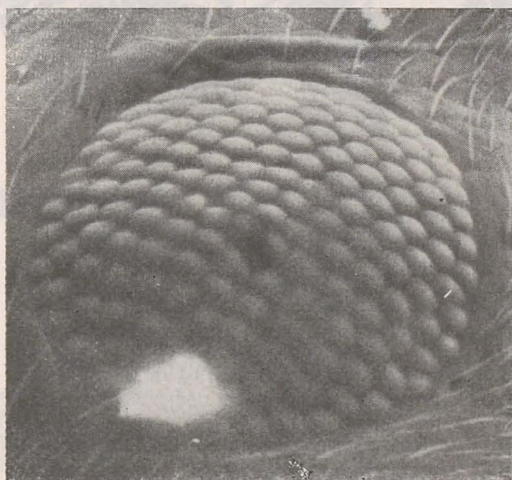


ochi de insectă, dar decorarea interioară a cupolelor baroce sau orientale avea *deja* această împărțire. Imaginea exista latent, așteptându-și timpul să devină structură. Borromini, realizând domul de la St. Ivo alla Sapienza, în 1642, folosește patternul japonez trifoliat al ostracodei din specia Costa din Oceanul Indian. În cazul acesta «aproximația» ca și simetria naturală arată că, deși energia este convertită în materie, așezarea atomilor în forma viului comportă multe «imperfecțiuni». «Perfecțiunea» formelor biologice, așa cum o vedea Haeckel în studiul asupra protozoarelor, este o Utopie, un vis ascuns al

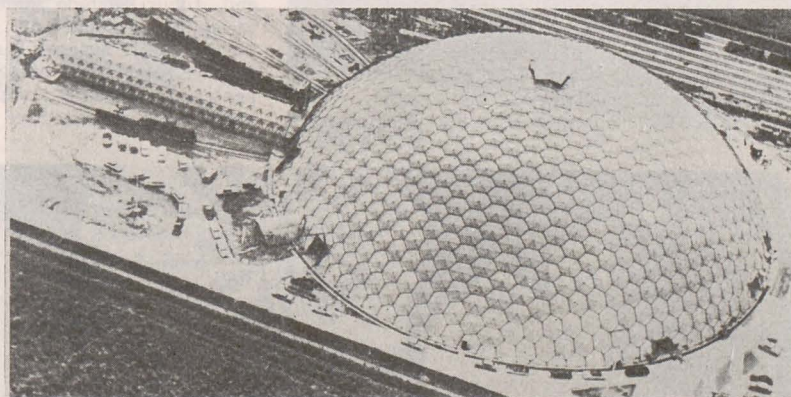
materiei. Atunci când imaginea ptolemaică a creației schismatice antropocentriste se va destrăma, când vom înțelege că rezultatul creației umane este o «re-luare» a evoluției, atunci Natura va ajunge la punctul culminant al cunoașterii de sine, al conștiinței nealterate. Baudelaire spunea despre imaginație că este «la plus scientifique des facultés, pars-ce-qu'elle seule comprend l'analogie universelle». Cu perseverență și cu fabuloasele resurse ale calculatoarelor se va putea întocmi un mare Tratat al Analogiei, care va demonstra limitele lumii, trecutul și viitorurile posibile.

1 Studiile din ultima sută de ani au demonstrat că există o evoluție biologică, de la Darwin la dualitățile lui Nietzsche și până la Popper, care considera existența unei a III-a lumi (cu legi biologice) în continuarea lui Platon și Hegel (cu «Spiritul Epocii»). Huxley, la fel ca și Monod, arată că informația din noi este ancestrală; Focillon, apoi Huyghe vorbesc despre o viață a materiei, a formelor, Huyghe urmărind energia și «conaturalitatea» formelor.

2 Falsul paradox al complexizării liniei de sutură a amoniților în cadrul evoluției este de fapt o «simplificare», o formă cit mai apropiată de cea a randamentului, a așezării energiei în formă materială, o diagramă a corpului energetic. «Corinticul» elenistic sau cel al Art-Nouveau-lui (în care Spengler vedea un declin al Occidentului), forme fără randament din punct de vedere al activității umane, au aceeași sursă genetică.

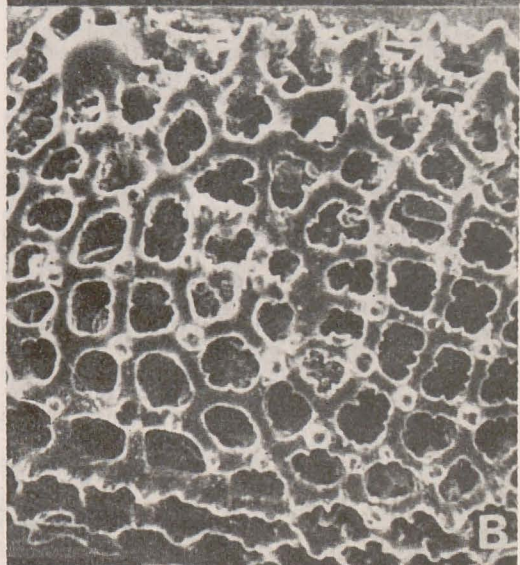
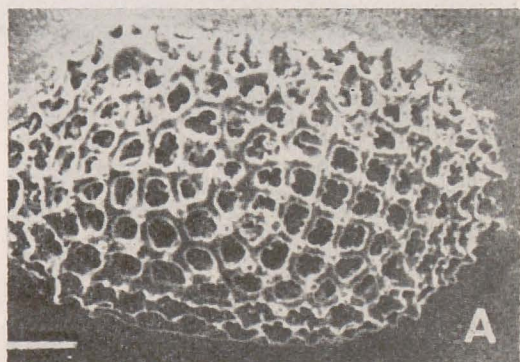
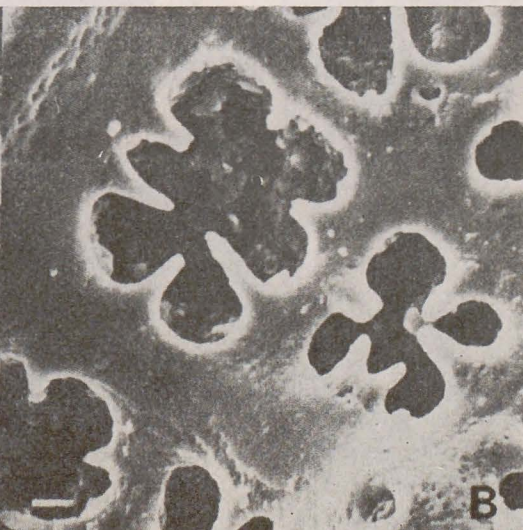
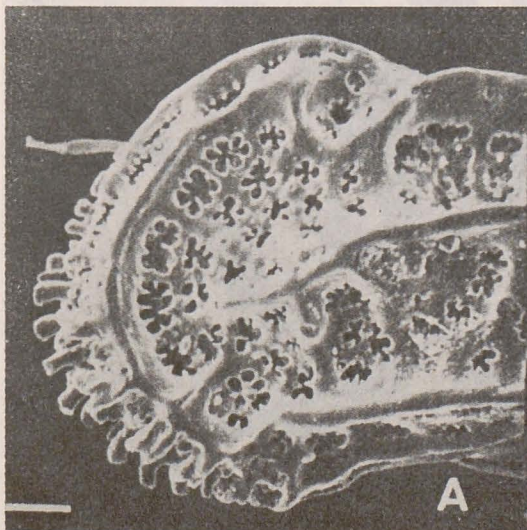


ARTĂ/COMUNICARE



Ochi de furnică
Francesco Borromini
Cupolă nervurată
B. Fuller
Ostracoda Costa
Ostracoda Cythere Cribiformis

(Fotografiile bionice aparțin autorului)



futurismul—o modalitate scenografică

lumiņa adriana batali

Necesitatea transformării radicale a scenografiei, desprinderea de servituțle verismului și orientarea implicită spre un alt statut artistic a fost sesizată la începutul secolului de un Adolphe Appia sau Gordon Craig. Contribuția lor, reprezentând printre altele o primă breșă în rețeaua realismului scenografic, nu a însemnat și o desprindere de tradiția teatrală; ei considerau încă viabile, pe lângă decor, celelalte categorii ale teatrului clasic. Avangarda, prin definiție deschizătoare de orizonturi, realizează și în scenografie deschideri fără precedent, o autentică revoluție în problematica teatrală și scenografică. Specificitatea aportului avangardei este dată de fenomenul sincronizării artei scenografice cu transformările mari ale limbajului artelor plastice (futurismul, dadaismul, constructivismul, aproape toate curentele mergînd pînă la happening au extins preocupările plastice în domeniul scenografiei).

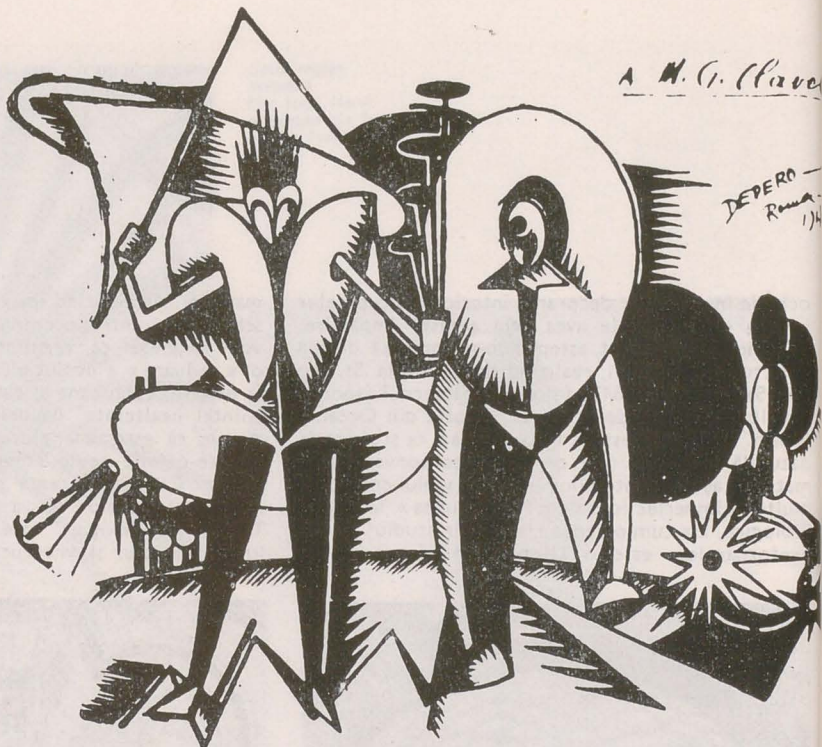
*

Scenografia futuristă inaugurează o modalitate de colaborare a artelor plastice cu teatrul care va fi preluată de majoritatea mișcărilor de avangardă. Nu mai este vorba pentru scenografie de o contribuție cu rol auxiliar — pînze pictate încercînd să obțină iluzia realității, un simplu agreement — ci este vorba de a angaja mijloace plastice specific scenografice, forme expresive susceptibile să creeze pe scenă o realitate autonomă.

Cînd ne-am referit la o anumită limitare a drumului deschis în scenografie de Appia și Craig, am dedus această limitare din faptul că menținerea vechilor structuri teatrale (inclusiv baza literară) nu putea permite extinderea unei singure dimensiuni a spectacolului, în speță dimensiunea scenografică. Negînd orice fel de tradiție, futurismul deschide posibilități complet inedite spectacolului, conducînd totodată la apariția unei scenografii de pionierat.

Spectacolul futurist își datorează specificitatea ampleror teoretizări realizate de F. T. Marinetti în manifeste dedicate direct teatrului: «Teatrul de Varietăți» (1913), «Teatrul Surprizei»; de Enrico Prampolini în «Atmosfera scenică futuristă», «Scenografie și coregrafie futuristă»; de Giacomo Balla și Fortunato Depero în «Reconstrucția futuristă a universului». În opoziție cu trecutul, teatrul futurist se definește în primul rînd ca dinamism, expresia dinamismului și a modernității (calități corelate) penetrînd toate modalitățile de exprimare teatrală. «Născut din electricitate» acest teatru aspira să fie pe planul imaginii o vizualizare a vitezei — noua frumusețe spirituală a lumii de care vorbea Marinetti — și să instituie raporturi cu publicul care să depășească pasivitatea și atitudinea pur contemplativă. În manifest există, mai curînd decît soluții scenografice, sugestii, direcții pe care scenografia futuristă le va fructifica. De exemplu realizarea unor analogii între lumile animală, mecanică, vegetală și umană sau implicarea cu rol dinamizator a luminii în spectacol (cum se exprimau futuristii — «energica lumină electrică triumfă, în timp ce clarul de lună molatic și decadent este înfrînt»). Deși futuristii nu concepeau teatrul ca pe o artă figurativă, rolul conferit imaginii în spectacolul futurist este unul de primă mărime. Imaginea are rolul de a discredita în mod ironic ceea ce futuristii

Fortunato Depero
Giacomo Balla
Giacomo Balla
Giacomo Balla
Giacomo Balla



numeau «prototipuri veștjite» — Frumosul, Sublimul.

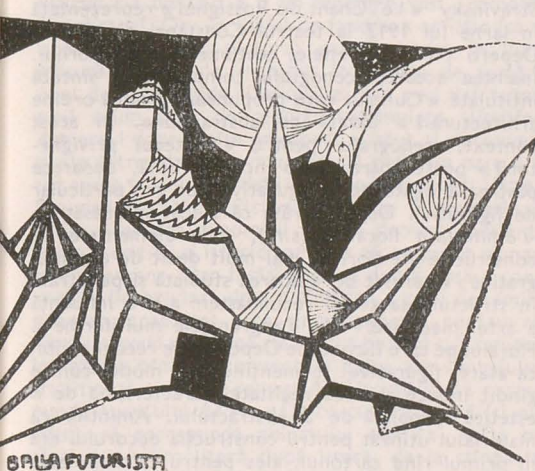
Contextul imaginistic, scenografia indusă de acest nou spectacol se conturează ca o viziune dinamică atît a formei cît și a culorii; din noua concepție a raporturilor context imagic-dinamism-teatru izvorăște ideea utilizării scenografice a cinematografului, operînd o notabilă expansiune a dimensiunii imaginii și o modificare în ansamblul scenografic omogen. Între sugestiile scenografice ale manifestului «Teatrului de Varietăți» (care nu este, amintim, un manifest dedicat în exclusivitate scenografiei) reținem ideea distrugerii prin spectacolul și scenografia futuristă a vechilor concepții ale perspectivei, proporției, timpului și spațiului.

Manifestul «Reconstrucția futuristă a universului» semnat în 1915 de G. Balla și Fortunato Depero este considerat de majoritatea exegeților ca fiind dedicat în mod mai explicit scenografiei. Astfel, reținem, pentru relevanța ei în planul teoretizării

scenografice, ideea inaptitudinii bidimensionalității (și a lumii aferente de exprimare — pictura) de a reda esența experiențelor artistice futuriste. Se impune pentru aceasta exprimarea în spațiu, dar nu sculptura se conturează ca instanță ideală, ci scenografia. Își face apariția și un nou obiect — date fiind valențele sale spectaculare, un obiect scenografic — «complexul plastic». În construcția noului obiect intră cele mai diverse materiale, existînd deja un precedent în operele polimerice ale lui Boccioni, colajele lui Severini sau ale altor futuristi. Este vorba de materiale reflectante, dată fiind importanța acordată luminozității și culorii, elemente mecanice și electrice — «resorturi, pîrghii, tuburi, lichide luminoase, chimice, de culori variabile» — elementele mecanice fiind investite într-un spirit autentic futurist cu depline virtuți estetice. Spectacolul realizabil cu mijloacele propuse pentru construcția complexului plastic, în care ingeniozitatea concepției joacă un rol important,



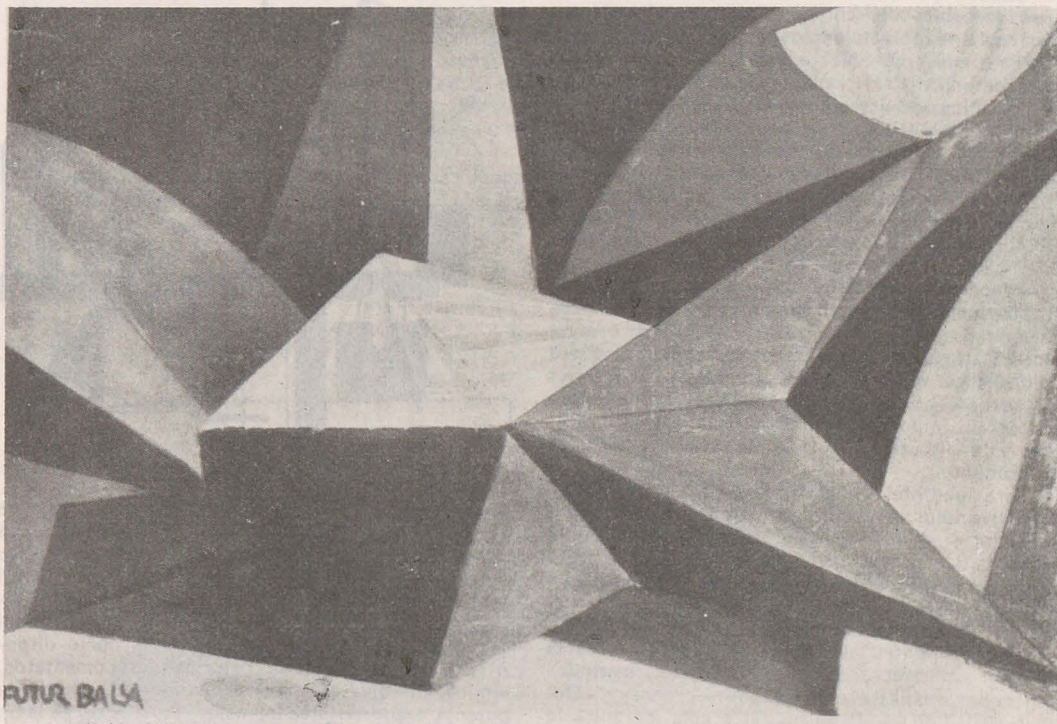
induce o scenografie prin excelență dinamică, un spectacol de obiecte foarte animat. Prin concepția plastică și implicarea elementelor tehnice, mecanice, deloc resimțită ca element disturbant al statutului estetic al obiectului, se conturează un nou obiect scenografic, la antipodul obiectului-accesoriu. Deplin capabil să realizeze prin propriile sale resurse ceea ce « uimire imaginativă » cu care Marinetti dorea să capteze publicul, acest nou obiect aflat în orice moment în mișcare (o mișcare urmînd anumite reguli — rotații, mișcări pluridirecționale — la limita unor efecte gen « miracol-magie ») face posibilă o scenografie neantropomorfică, o scenografie care tinde să elimine, după cum arăta Denis Bablet, diferențele dintre om și obiect. De fapt obiectul, chiar atunci cînd nu este dotat cu valențe spectaculare intrinsece, este supus unei viziuni scenografice care îl emancipează, îl investește cu relevanță dramatică; în așa-numitele « drame de obiecte » acesta devine protagonist. Dramatizarea obiectului se face în mare măsură prin implicarea procedeelor plastice care au constituit tema investigațiilor futuriste; de exemplu în schița marinettiană « Vengono », în care opt scaune și o canapea se deplasează pe scenă, dramatizarea se produce la nivelul scenografic prin implicarea aceluiași procedeu de descompunere, ritmare și vizualizare a mișcării, regăsit în tablouri ca « Dinamismul unui cățel în lesă », « Fetiță alergînd pe un balcon », sau în cronofotografii. Acestor procedee le datorează scenografia futuristă specificitatea, în urma tendinței generale a curentului



de a introduce principiile futuriste în toate zonele de manifestare ale artei. Sînt cunoscute apetența futuristilor pentru dinamism, ideea futuristă a implicării spectatorului în opera de artă, a dialogului operă-environment — conținute în deviza « să punem spectatorul în centrul tabloului » — sau fascinația pentru repertoriul formal al mișcării, dar se cunoaște mai puțin modul în care aceste aspecte au determinat revoluționarea limbajului scenografic. Cerința de a crea o artă aptă să reprezinte calități variate ca viteză, simultaneitatea, continuitatea cinetică, o artă care să se situeze la intersecția sculpturii, picturii și coregrafiei, care să transgreseze limitele tradiționale dintre arte, conduce la desemnarea scenografiei ca arta cea mai apropiată de idealul futurist de Gesamtkunstwerk. În același timp cerința expresă a dinamismului și tendința de a realiza o artă ambientală conduc la desemnarea instalației teatrale ca instanță ideală pentru desfășurarea artei futuriste. În raporturile sale cu scenografia, ideea dinamismului conduce nu numai la introducerea dimensiunii timp într-o artă a spațiului — prin efecte de lumină și mișcări ale obiectelor — ci influențează direct însuși conceptul spațiu; elementul dinamic este resimțit ca o condiție *sine qua non* a valorizării noilor idei despre spațiu ca loc de compenetrare și expansiune a formelor, iar stilul futurist de investigare a acestor procese atrage, după cum arăta Guido Ballo², o depășire a conceptului euclidian. Spațiul futurist nu mai este conceput ca un element amorf, un vid în raport cu care se pun în valoare formele; este impregnat de conceptul continuității. El cîștigă din punct de vedere al expresivității,

ARTĂ/COMUNICARE

devenind în concepția prampoliniană a « actorului-spațiu », protagonistul spectacolului teatral. Este vorba de o spațialitate care se exprimă plenar, însumînd și depășind posibilitățile sculpturii sau ale picturii, o spațialitate ambientală. Egal de importantă în raport cu realizările practice este activitatea de teoretizare a scenografilor futuristi care conturează direcții de evoluție cu valoare potențială (în absența unui nivel tehnic adecvat, scenografia nu a putut realiza formula propusă de teorie). Astfel, manifestelor marinettiene care urmăreau schimbări de anvergură în teatru în general, le urmează manifeste dedicate în mod explicit scenografiei, semnate de Enrico Prampolini sau Achille Ricciardi. Prin opera sa teoretică și prin creația propriu-zisă, Prampolini a realizat o scenografie definitorie pentru futurism, influențînd totodată cursul general al dezvoltării scenografiei. Conceptele de bază cu care Prampolini își construiește sistemul său sînt abstractismul și scenodinamica — « arhitectură spațială cromatică



expresia liberă, dinamică a spațiului, iar în consecință sînt repudiate vechile tipuri de scenă. Ca și ulterior pentru Walter Gropius, spațiul scenografic ideal tinde spre forma sferei, fiind realizat din « expansiune sferică de planuri plastice ritmate în spațiu », cu excluderea decisă a orizontalității. Definit și ca element dinamic al interferenței scenă-spectator, spațiul în viziunea lui Prampolini implică alte multiple aspecte. De o importanță deosebită pentru evoluția ulterioară a scenografiei considerăm ideea că scenografia îi este necesar nu numai dinamismul — « esență a acțiunii teatrale » — sau simultaneitatea, ci și unitatea de acțiune dintre om și ambient (estetica raporturilor de natură scenografică dintre om și ambient va fi sistematizată ulterior de către Oskar Schlemmer la Bauhaus și problematizată în mod diferit în contextul happeningului). « În locul scenei iluminate să creăm scena iluminantă ». Deși pare un simplu joc de termeni, inovația există, iar importanța sa este hotărîtoare: ea reprezintă o mutație de viziune capabilă să antreneze o avalanșă de elemente noi. Lumina are în teoria prampoliniană un aspect dinamic, pur ludic, pe care scenograful îl exploatează cu profuziune, iar ceea ce face din factorul lumină o descoperire scenografică viabilă este corelarea cu dinamismul și spațializarea. Efectul de spațializare este realizat și printr-un contrapunct lumină-umbră, văzut ca un fel de joc plin/gol (un plin caracterizabil astfel numai ca efect optic, fiind vorba de « blocuri de lumină »). Spațiul obținut prin acest contrapunct se bucură de calitatea tridimensionalității și în munificența sa este opus fundalului; este cel mai apt de a crea o altă posibilă definiție

a scenografiei — acel «ambient emotiv» conturat în manifestele futuriste.

Un alt punct original al teoriei scenografice a lui Enrico Prampolini este constituit de ideea «actorului-spațiu». În același sens al antianropocentrismului manifestat în general în teatrul futurist, scenograful consideră actorul un element jenant pentru spectacol și investește spațiul teatral cu sarcinile cu care anterior era investit actorul. În această perspectivă, scenografiei, care modelează spațiul în sens dramatic, îi revine un rol major în spectacol, într-o completă schimbare de situație față de trecut. Originea acestei atitudini se află în concepția prampoliniană despre teatru: «un centru de revelație a misterului, tragicului, dramaticului, comicului, dincolo de aparența umană». Precedând cu puțin demersul prampolinian, B. Corra și A. Ginna semnează în 1910–1911 un manifest intitulat «Paradox al artei viitorului». Genul de spectacol pe care își propun să-l adopte este un spectacol antinarativ, în care creația spectacularului se bazează pe utilizarea dramatică a obiectelor. Spre deosebire de schițele și dramele de obiecte marinettiene, obiectele folosite în acest gen de spectacol nu mai erau obiecte obișnuite (fapt care și-a avut semnificația sa) ci obiecte elaborate, apropiate de acel Nou Obiect scenografic deja amintit. Programul teatral și scenografic este limpede în această privință: «Pe scenă nu vor apărea nici decoruri pictate, nici persoane, vor apărea doar forme». Forma-obiect trebuie să fie de o expresivitate inedită, capabilă să suscite emoții proprii spectacolului. Ea nu va aparține unei realități recognoscibile, ci unei lumi imaginare, o lume geometrică dar depărtată de orice conotații de puritate și rigoare formală; formele se vor constitui ca «monstruoșități geometrice», organizate după o arhitectură alogică, iar ca o consecință stilistică o eră scenografică va fi guvernată de legile unui strict abstractism. La aceasta contribuie și celălalt element scenografic important abordat în manifest — lumina, care este discutată, de fapt, în aceiași termeni ca la Prampolini.

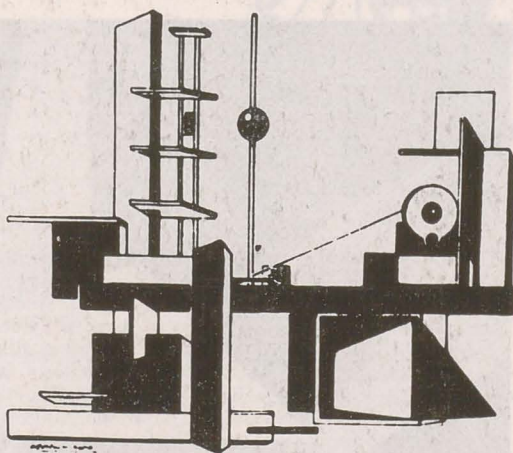
În afara tendinței abstracte, contribuție principală a futurismului la evoluția generală a scenografiei, a existat și o altă direcție ale cărei roade rămân semnificative pentru genul de sensibilitate și stilul proprii curentului — arta mecanică. Semnalăm manifestul «Artei mecanice» din 1922, creația lui Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi și Vinicio Paladini, concludent pentru climatul care a dus la crearea măștilor mecanice, scenelor futuriste, mașinilor gen robot realizate de Prampolini, Pannaggi, Depero, Paladini ș.a. Impulsul către arta mecanică în teatru fusese dat deja de Marinetti care scria: «astăzi culoarea unei bucati de fier sau de lemn este pentru noi mai pasionantă decât surusul sau lacrimile unei femei» (aspect care marchează și deplasarea potențialităților dramatice dincolo de uman). În acest context, care este și contextul idolatrizării mașinii, creatorii futuristi se orientează către mască sau către personajele robot în care rapelul la elementul uman este minim. Toate aceste aspecte întregesc fenomenul detronării umanului în scenografie, fenomenul negării antropomorfismului și antropocentrismului. Același sens credem că îl au și sugestiile în sfera machiajului care apar în manifeste ca «Manifestul tehnic al picturii futuriste» sau «Teatrul de varietăți». «Cum este posibil să vedem încă fața omenească roz, acum când viața noastră dublată de noctambulism ne-a multiplicat percepțiile de coloris? Fața omenească este galbenă, roșie, verde, albastră, violet». Sau: «Obligați «les chanteuses» să-și vopăsească brațele și în special părul în toate culorile neglijate pînă acum... păr verde, brațe violete, decolteuri albastre, oranj etc.».

Prima întâlnire dintre futurism și scenografie se face în cadrul seratelor futuriste, pentru care deseori Balla și Depero concepeau diverse elemente scenografice, dînd «un retuș mimic» și acordînd imaginii tributul său. Începuturile nu denotă o anvergură deosebită — de altfel nici concepția seratelor nu pune accentul pe latura scenografică — dar ele reprezintă deja simptomul emancipării de imitarea realității, dorința de a realiza în spectacol prin mijloace plastice, comicul, grotescul, surpriza.

Spectacolul futurist comportă de obicei aspecte coregrafice și, asemeni lui Prampolini, Balla asociază

preocupările de scenografie cu cele de mișcare. În spectacolul din 1914 — «Mașina tipografică» — Balla conjugă funcțiile de scenograf și coregraf pentru a conferi acțiunii scenice o completă unitate vizuală (12 personaje-mașini executau mișcări mecanice gen resort și «declamau» zgomete într-un fel de onomatopoeie). Mișcarea revenind mai ales personajelor, rolul dispozitivului este încă pasiv. În schițele de costume realizate pentru «Baletul tipografic» observăm că prin însăși concepția lor (forme stilizate în sens mecanic, dar rămînînd încă aproape de modelul real, mimetice) se induce o anumită coregrafie.

Momentul hotărîtor al raporturilor lui Balla cu scena a fost misanscena pentru «Feu d'artifice» de Igor Stravinsky. Era un teatru abstract și în consens cu ideologia futuristă, lipsit de balerini, în care rolurile expresiei sînt preluate de lumină, sunet, evocate plastic (spectacolul a fost realizat pentru Baletul Rus). Chiar în absența personajelor spectacolul trăiește, inaugurînd un gen care suscită



Enrico Prampolini

o emoționalitate complet distinctă de tot ceea ce i-a precedat istoria — dramaticul irumpe chiar dacă omul e absent. În lipsa balerinului se creează o «prezență indefinită, dar continuă»³. Sentimentul continuității este creat de imaginea formelor abstracte supuse unei concepții care asociază jocul de direcții și volume, cromatismul propriu dispozitivului și cromatismul principalului comentator, lumina, în efecte aproape pirotehnice. Pentru a potența expresivitatea formelor, Balla recurge la un cromatism deosebit de intens — mov, verde închis, albastru, roșu — la o arhitectură bazată pe jocuri de unghiuri și de curbe și la introducerea unui element mobil în partea superioară a construcției, ca o sinteză a dinamismului latent al formelor. Prin concepția sa ca operă care se dezvăluie în timp, misanscena lui Balla reprezintă o tentativă de orientare a operei vizuale către temporalitate făcînd posibilă definirea scenografiei drept artă la limita artelor spațiului și artelor timpului.

Spectacolul conturat de Bracci, Fillia și Maino-Fillia cu ocazia unei expoziții de scenografie în 1925 este tot un balet, dar cu participarea personajelor și în absența comentariului muzical.

Armonizarea elementelor spectacolului urma să se realizeze pe plan cromatic și dinamic, mișcării fiecărui personaj costumată într-o anumită culoare corespunzîndu-i proiecția cinematografică a unui carou la fel de colorat.

Personajele nu dispar în întregime din teatrul futurist, dar dacă se mențin, se mențin fie ca «supermarionete», fie ca personaje — hibrid susceptibile să reflecte condiția umanului în era mașinii. Ivo Pannaggi realizează dispozitivul și costumele pentru piesa lui R. Vasari «Neliștea mașinilor». După Paolo Fossati⁴ costumele mecanice ale lui Pannaggi nu creează un dezacord între elementul mecanic și om, mecanicitatea însemnînd «o ordine totală și riguroasă care face armonică și necesară întâlnirea mașină-om». Credem însă că deși futuristii în general au exaltat calitățile mașinii-cursă, printre altele a unor multiple sugestii formale — nu este vorba de o întâlnire armonioasă. Antropomorfizarea este minimă, iar intenția ni se pare a fi de a dezvălui făptura umană ca făptură mecanică și nu de a umaniza mașina. Pannaggi tinde de altfel să subordoneze

personajele unei legități deosebite de cea a organicului; imaginile stilizate în sens mecanic creează impresia de manipulare, personalitatea umană fiind absorbită. Costumele, a căror concepție urmărește vag forma umană (ascunsă, disimulată de planuri divers dispuse), oscilînd fin la granița funcțional-nefuncțional, uman-neuman, creează în spectator o senzație apropiată de stupeoare.

Costumele Verei Idelson, realizate pentru același spectacol, «Neliștea mașinilor», merg tot în direcția «subminării» umanului și au un aspect tehnic și mai pronunțat. Dacă costumele lui Pannaggi nu li se putea descoperi imediat funcționalitatea, în creația Verei Idelson există sugestii care prezintă elementul uman ca pe un mecanism, transformîndu-l într-o existență alienată.

La fel de importantă ca și creația lui Prampolini sau G. Balla este opera scenografică a lui Fortunato Depero. Depero s-a ocupat constant fie de aspecte tangente scenografiei, fie direct de scenografie. El concepe printre altele un complex plastic — «pianul motorumorisat». Imaginea este semnificativă pentru acea nouă concepție a obiectului care devine, prin virtuțile sale spectaculare, noul obiect scenografic. Pe lîngă ideea de dinamism, de obiect în mișcare, se poate desprinde din imagine și un aspect ironic, evoluînd spre grotesc, dată fiind cunoscută rezerva a lui Depero față de lumea mecanică.

Prima întâlnire a lui Depero cu scenografia propriu-zisă datînd dinainte de 1917, nu prezintă un program eminamente dinamic. Pentru lucrarea lui Stravinsky «Le Chant du Rossignol» reprezentată în iarna lui 1917 la teatrul Constanzi din Roma, Depero creează scenele, costumele și accesoriile. Înaintea acestei scenografii compuse o sinteză intitulată «Culori» care propunea «o nouă ordine arhitecturală» bazată pe abstracțiune. În acest context, scenografia pentru «Cîntecul privighetorii» poate apărea ca o inconsecvență, deoarece păstrează legăturile cu figurativul (un gen particular de figurativ). Depero arată că a fost interesat de «arhitectura florală» (s.n.), «de elementele de construcție ale florii», mai mult decît de aspectul grațios; interesat de «floarea studiată și penetrată în structura sa» — și recunoaștem aici o influență a artei mecanice — de «angrenajele multiforme». Floralul pe care îl concepe Depero este recognoscibil ca atare, figurativul se menține, dar modul cum e gîndit induce o nouă realitate, caracterizată de o estetică apropiată de a abstractului. Amintim că materialul utilizat pentru construcția decorului era în primul rînd cartonul, ales pentru calitățile sale de flexibilitate. În 1918 Depero realizează «Bali Plastici» unde își propunea să obțină, pe lîngă potențarea geometricului în spectacol, noi raporturi între scenă, figuri, costume; de asemenea dorea să înlocuiască — un leit motiv al scenografiei futuriste — elementul om cu «automatul vivanț», adică cu noua marionetă. Deși este vorba de o marionetă liberă în proporții, creată într-un stil plin de fantazie, acest nou personaj teatral se constituie într-un fel de parodie a dinamismului exaltat de primul futurism.

Ca o încoronare a scenografiei futuriste poate fi considerat Teatrul Magnetic al lui Enrico Prampolini, ale cărui modele au obținut Marele Premiu pentru teatru la Paris în 1925. Este vorba de un teatru fără actori sau scenografii tradiționale, acorporal. Scena, actorul-spațiu devin nucleul reprezentării teatrale, iar acțiunea e încredințată vocii umane și luminii. Este un teatru «antipsihologic abstract» în care spectatorul este antrenat într-un nou curent de spiritualitate.

Am încercat să reliefăm caracterul profund original și inovator al scenografiei futuriste și să sugerăm amploarea efortului creator care s-a desprins de aproape toate tiparele trecutului, deschizînd pentru scenografie drumuri care poate nu au ajuns încă la capăt. De aceea cu greu ne putem imagina evoluția scenografiei și stadiul său actual în absența contribuției scenografiei futuriste.

NOTE:

1. Cesare Molinari — Osservazioni sui manifesti del teatro futurista. La Biennale di Venezia, anno IX 1953, nr. 36–37, pag. 72–76.
2. Guido Ballo — La Scenografia Futurista. Sipario, 1967, nr. 260 (decembrie), pag. 36–49.
3. Paolo Fossati — La realtà attrezzata. Einaudi, Torino 1977.
4. Paolo Fossati, op. cit.

fișe pentru o antologie de poezie vizuală românească

andrei oișteanu

De la arhaicele pictografii, pînă la textele de astăzi compuse și «desenate» de ordinatori, poezia vizuală s-a dovedit a fi un fenomen vast, complex și polimorf. Or, un astfel de fenomen artistic (ca și poezia însăși, sau pictura), este greu (și, în bună măsură, păcat) de introdus în cămașa de forță a unei definiții rigide. Definițiile care s-au dat totuși pînă acum sînt, de regulă, incomplete (limitînd demersul doar la cite un aspect al său) și neconvergente între ele. Cea mai corectă definiție pare a fi tot aceea tautologică dată de Ilarie Voronca și Victor Brauner în 1924: «Pictopoezia este pictopoezie». Chiar și asupra denumirii acestui demers bivalent, artiștii, criticii și istoricii artelor nu au putut ajunge la un consens. Dar însăși această dublă lipsă a convenției (în privința unei definiții și a unei denumiri general acceptate) este simptomatică; pentru că poezia vizuală modernă s-a născut punînd sub semnul întrebării pînă și convențiile tabu ale limbajului tradițional: «De ce semnul A (și nu altul), să corespundă sunetului A?», «De ce cuvîntul pipă (și nu altul), să corespundă obiectului pipă?», «De ce să scriem/citim literă după literă, de la stînga la dreapta și rînd după rînd, de sus în jos (și nu altfel)?» ș.a.m.d.; peste toate tronînd axioma: «Mesajul devine convențional prin folosirea unui cod convențional». Scopul poeziei vizuale: potențarea mesajului prin suprimarea sau limitarea convențiilor, de orice natură, din cadrul limbajului. Mijlocul: folosirea de elemente proprii artelor plastice — mai abstracte și mai puțin supuse convenționalizării.

Într-un studiu recent («Obiect și spațiu real — obiect și spațiu virtual», în rev. «Mobila» nr. 2/1985), criticul Călin Dan trece în revistă formele de artă inter-mediale moderne, pe lîngă cele clasice (teatru, operă, cinema, tv.). Inter-media este văzut ca un proces intersemiotic, un proces complex de ierarhizare a limbajelor, în care fiecare limbaj dobîndește un loc determinat, ca «funcție a ansamblului» (Jorge Glusberg). Poezia vizuală (ca și poezia acustică și cea olfactivă, happening-ul, performanța, arta corporală etc.) este considerată a fi o formă de artă inter-medială sinestezică, în care se face apel la un efort coordonat al simțurilor, atacate pe canalele combinate ale mai multor forme de manifestare «tradiționale».

O definiție posibilă este cea dată în 1929 de André Breton «poemului-obiect» (cum denumea Breton maniera de poezie vizuală pe care o practica): «Poemul-obiect constă în a combina resursele poeziei și ale plasticii și în a specula asupra capacității lor de exaltare reciprocă». Aportul generos al artelor vizuale în domeniul poeziei a modificat însuși statutul acesteia: poezia nu mai poate fi recitată, respectiv audiată; ea trebuie să fie văzută. De aceea, din mulțimea de termeni folosiți de-a lungul timpului pentru a desemna această manifestare pictopoeitică, cel mai adecvat mi se pare a fi acela de «poezie-vizuală», termen care definește operant fenomenul, fără să-l îngrădească.

Avangarda

Artiștii avangardiști vor «instituționaliza» poemul vizual, conferind poeziei nu numai un «suflet» nou, dar și un «trup» nou. Poemul (scris sau tipărit), trebuia să arate altfel și (recitat), să sune altfel decît poemul tradițional. Astfel, au apărut termeni noi precum «Caligramă» (Apollinaire), «Poem simultan» (Tr. Tzara), «Cuvinte-n libertate» (Marinetti), «Poem sonor» (Hugo Ball), «Poem optofonic» (Raoul Hausmann), «Ursonate» (Kurt Schwitters), «Hirtii și cuvinte deșirate» (Hans Arp), «Poem optic» (Man Ray), «Pictopoezie» (Il. Voronca & V. Brauner), «Pictophon» (V. Brauner), «Orchestrația liniei» (V. Eggeling), «Poem-obiect» (A. Breton), «Spare parts» (Ch. H. Ford) sau ulterior «Pictograma», «Poem iconic», «Poem structură», «Poemblemă», «Cromopoem», «Word-imagery», «Poezie vizuală», «Poezie concretă», «Poezie figurativă» ș.a.m.d. Inițial, avangardiștii au abordat forma cea mai simplă și eficientă de poezie vizuală, scriindu-și versurile cu diferite caractere și litere, pentru a fi diferit receptate vizual și auditiv. Iată cum își definea R. Hausmann «poemul sonor sau optofonic»: «este o acțiune de combinații respiratorii și auditive. Pentru a exprima tipografic aceste elemente, am folosit litere cu dimensiuni și caractere diferite, dîndu-le astfel caracterul unor notații muzicale».

31 martie 1916. La Cabaret Voltaire se produce prima lectură paralelă a poemului simultan «L'amiral cherche une maison à louer», compus și recitat de Tristan Tzara, împreună cu prietenii săi Marcel Iancu și R. Huelsenbeck. Aparent, «poemul simultan» n-ar trebui să facă obiectul acestor «fișe», el neîncadrîndu-se (tot aparent), în coordonatele poeziei vizuale, pentru că poemul nu numai că poate fi recitat, dar este conceput anume în acest scop. Totuși, publicat ulterior (mai 1916), poemul se

prezintă într-o formă vizuală originală — aceea a unei pseudopartituri muzicale pentru o «arie pe trei voci». În afară de unele notații uzuale astăzi în muzica experimentală, indicații de onomatopee și de folosire a unor instrumente idiofonice (zornăitoare, fluiet de polițist, tobă), poemul era compus din 3 librete diferite (Tzara recita în franceză, Huelsenbeck — în germană, Iancu cînta în engleză), concepute să fie rostite simultan. Cu ocazia publicării acestui poem, în singurul număr al revistei «Cabaret Voltaire», Tzara consideră util să dea unele «instrucțiuni de folosire» ale poemului, însoțindu-l de o «Notă pentru burghezi». Avînd în vedere valoarea documentară și programatică a textului, precum și faptul că este inedit în publicații românești, îl prezentăm în întregime:

«Încercările privind transmutarea obiectelor și culorilor ale primilor pictori cubiști (1907), Picasso, Braque, Picabia, Duchamp Villon, Delaunay, au suscitât dorința de a aplica în poezie aceleași principii simultane. Villiers de l'Isle Adam a avut intenții similare în teatru, unde se remarcă tendințe către un simultaneism schematic; Mallarmé a încercat o reformă tipografică în poemul său «Un coup de dés n'abolir jamais le hazard», Marinetti care a popularizat această subordonare prin ale sale «Paroles en liberté»; intențiile lui Blaise Cendrars și ale lui Jules Romains l-au condus, în cele din urmă, pe Dl. Apollinaire la ideile pe care le va dezvolta la «Sturm», într-o conferință. Dar ideea de bază, în esența sa, a fost exteriorizată de Dl. H. Barzun într-o carte teoretică «Voix, Rythmes et chants Simultanés», unde el caută o relație mai strînsă între simfonia poliritmică și poem. El opunea principiilor succesive ale poeziei lirice o idee vastă și paralelă. Dar intențiile de a complica în profunzime această tehnică (cu Drama Universală) exagerîndu-i valoarea pînă la a-i conferi o ideologie nouă și a o claustra în exclusivismul unei idei — au eșuat. În același timp Dl. Apollinaire a încercat un nou gen



de poem vizual, care este încă și mai interesant prin lipsa sa de sistem și prin fantezia sa excesivă. El accentuează imaginile centrale, tipografic, și dă posibilitatea de a se începe lectura unui poem din toate părțile în același timp. Poemele Dlor Barzun și Divoire sînt pur formale. Ei încearcă un efort muzical, care se poate imagina făcînd aceleași abstracții ca pe o partitură de orchestră.

Am dorit să realizez un poem bazat pe alte principii — care constau în posibilitatea pe care o dau fiecărui ascultător de a face asociațiile care-i convin. El reține elementele caracteristice personalității sale, le amestecă între ele, le fragmentează etc., rămînînd totuși în direcția canalizată de autor. Poemul pe care l-am aranjat (cu Huelsenbeck și lancu) nu dă o descriere muzicală, ci încearcă să individualizeze impresia poemului simultan, căruia îi conferim prin aceasta o nouă forță. Lectura paralelă pe care am făcut-o pe 31 martie 1916, Huelsenbeck, lancu și cu mine, a fost prima realizare scenică a acestei estetici moderne ».

În legătură cu «poezia simultană» a intervenit ulterior o dispută de prioritate. Gruparea de avangardă «Art et Liberté» a publicat în nr. 44 al revistei «Petit Messenger des Arts et des Artistes» o comunicare prin care se anunța că la ședința a treia a acestei grupări, ținută pe 18 martie 1917, la «Galerie Lévesque», s-a interpretat un poem simultan compus de Sébastien Voirol. «Această formă nouă (de poezie — n.n.) — se scria în comunicare — a fost prezentată pe scenă pentru prima dată». Tr. Tzara, foarte scrupulos în această privință, inserează în publicația al cărei editor era — «Dada» (Zurich, iulie 1917) — o notă polemică: «À propos de la poésie simultanée — Une rectification» — în care, printre altele, se scrie: «...Noi facem cunoscut că prima realizare scenică a unui poem simultan s-a făcut sub inițiativa și sub conducerea lui Tr. Tzara la o serată de la Cabaret Voltaire pe 31 martie 1916. Acest fapt a fost consemnat în publicația Cabaret Voltaire din 15 mai 1916. La 14 iulie 1916, cu ocazia primei serate de manifestare Dada, ținută la (sala) Waag, s-a interpretat în fața unui public de cîteva sute de auditori *La fièvre puerpérale* — poem simultan pentru patru voci de Tr. Tzara. La 28 aprilie 1917, cu ocazia celei de a treia serate de la Galerie Dada, s-a executat *Froid lumière* — poem pentru șapte voci, de același autor.»

Tzara va continua să scrie, să publice și să recite poeme simultane pînă (se pare) în 1919, cînd programul celei de a opta serate Dada (Zürich, 9 aprilie 1919), anunța pe Tristan Tzara cu «*La fièvre du mâle* — poem simultan cu concursul a douăzeci de persoane». În perioada 1916—1922, Tristan Tzara a făcut adesea uz de diverse efecte plastice, indiferent de textul «vizualizat»: poeme, manifeste, piese de teatru, anunțuri etc. Iată cîteva dintre ele:

— «*Calligramme/59 letter poem*» — 1916.

— «*Astronomie/Calligramme*» — poem publicat pentru prima dată de P.A. Benoit în revista «691» editată ca omagiu lui Fr. Picabia, care a condus revista «391» în perioada 1917—1924.

— «*Boxe I*» — poem vizual datat 1918, apărut în «Sic» nr. 42—43, Paris, martie 1919, și apoi în volum Tr. Tzara «*De Nos Oiseaux*» (cu desene de Hans Arp), Paris, 1929.

— «*Bilan*» — poem vizual apărut în «Dada» nr. 4—5, Zurich, 15 mai 1919.

— «*Despre iubirea slabă și iubirea amară*» — manifest citit la Paris (12 decembrie 1920) la «Galerie Povolozky», în cadrul unei expoziții Fr. Picabia și publicat apoi în revista «*La vie des lettres*» nr. 4.

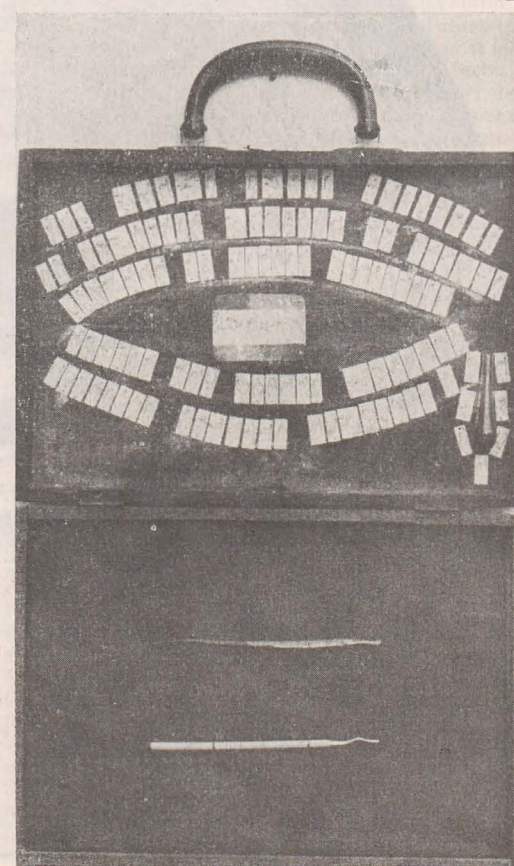
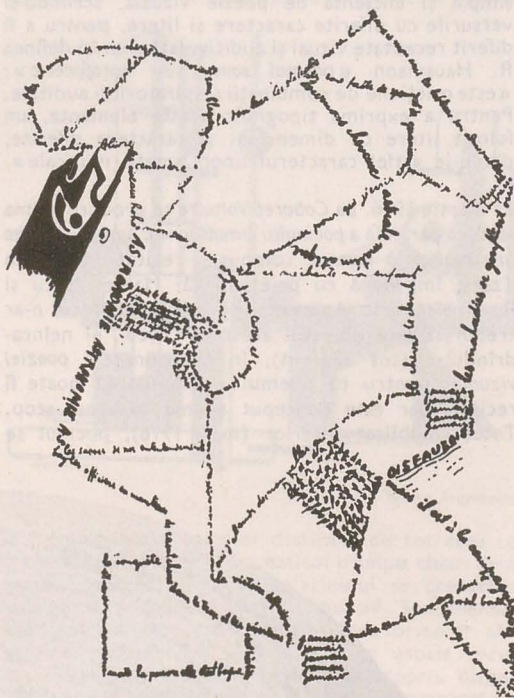
— «*Une nuit d'Échecs gras*» — poem vizual-afiș, realizat de Tzara pentru vînzarea publicațiilor dadaiste la expoziția lui Picabia (Paris, 10—25 dec. 1920). Acest «poem tipografic» a făcut obiectul unui studiu: «*Dada sans/avec parangon*» publicat de Fr. Caradec în «*Cahiers Dada Surréalisme*» nr. 3/1969. «Se pare că Dada — notează autorul — a vrut să șocheze utilizînd pînă la limitele lor procedeele tradiționale ale tipografiei».

— «*Dada soulève Tout*» — manifest vizual — Paris, 1921.

— «*Le cœur a gaz*» — piesă în trei acte cu texte vizuale. A fost scrisă în 1921 și publicată în «*Der*

Sturm» (Berlin, nr. 3/martie 1922) cu desene color de Robert Delaunay. Prima reprezentație scenică («*Galerie Moutaigne*», Paris 10 iunie 1921) a beneficiat de actori ca Louis Aragon, Ph. Soupault, l'en-jamin Péret, Tr. Tzara și alții. Piesa a fost reluată la «*Théâtre Michel*» (Paris, 6 iulie 1923), cu costume realizate de Sonia Delaunay. Reprezentația din 1923 a piesei este considerată ca fiind cîntecul de lebdă al mișcării Dada.

Se pare că, în anul 1924, centrul mondial al poeziei vizuale se mută la București unde se petrec cîteva evenimente cu valoare programatică și experimentală. La începutul acestui an Ion Vinea scria: «Jos Arta căci s-a prostituat! Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă; Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve; Literatura, un clistir răsufat; Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați; Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare...



Vrem minunea cuvîntului nou și plin de sine; expresia plastică strictă și rapidă a aparatelor Morse...» (Manifest activist către tinerime, revista *Contemporanul* nr. 46/mai 1924). La cîteva luni după acest strigăt de revoltă, în manieră Tzara, poetul Ilarie Voronca și pictorul Victor Brauner (considerînd ca «inacceptabil aportul pe care cercetările moderniste l-au adus literaturii și plasticii»), încearcă o sinteză între poezia și pictura de avangardă, propunînd un termen nou: PICTOPOEZIA. Această formă sincretică nu este întîmplătoare; ea este în perfect acord cu tendințele «integraliste» și «sintetiste» — definitorii pentru mișcarea de avangardă românească din acea epocă (vezi studiul introductiv a lui M. Mincu din *Avangarda literară românească. Antologie, studiu introductiv și note bibliografice* de Marin Mincu, Ed. Minerva, București, 1983). Promotorii noului concept (pictopoezie) sînt membrii grupului 75 HP, care se auto-definea ca fiind «Singurul grup de avangardă din România» și care editează la București, în octombrie 1924, primul (și din păcate singurul) număr al revistei omonime. În paginile publicației sînt reproduse printre altele, cîteva pictopoezii (intitulate simplu «No. 384», «No. 5721») semnate de Voronca și Brauner, alte poeme vizuale (Il. Voronca, Mihail Cosma = Claude Sernet), o definiție compusă din două enunțuri negative («Pictopoezia nu e pictură. Pictopoezia nu e poezie»), și unul afirmativ-tautologic («Pictopoezia e pictopoezie»). Textele programatice, scrise și ele în manieră poeticovizuală, încearcă să detalieze problema: «Desigur invenția invenția invenția. De atîtea secole flămîndă arta și-a deschis brațele celor cinci continente... Teatrul e un tic nervos, scena trebuie coborîtă în public sau în cabinetele de toaletă. Rupte toate cortinele, să ne lăsăm invadați de stradă, de cetăți, de noi. Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. De aceea, invenția d-lor Victor Brauner și Ilarie Voronca Pictopoezia apare ca răspunsul unei necesități imediate. Pictopoezia e sinteza artei noi și ar putea fi ea singură justificarea grupării 75HP...» (text semnat de Alex. Cernat = Il. Voronca), sau un alt text care (se pare) aparține lui Ștefan Roll: «PICTOPOEZIA, invenția a pictorului VICTOR BRAUNER și a poetului ILARIE VORONCA (...) realizează în sfîrșit adevărata sinteză a futurismelor, dadaismelor, constructivismelor. Atitudinile cele mai îndepărtate se regăsesc fecundate în mișcarea pictopoetică, cuvinte și culori capătă o sonoritate nouă, senzația nu se mai pierde, ci dimpotrivă... PICTOPOEZIA E TRIUMFĂTOARE, ÎNREGISTREAZĂ TOTUL, REALIZEAZĂ IMPOSIBILUL.»

Grupul 75HP avea gînduri mari și era — cum scrie Il. Voronca — «pornit spre înfăptuiri dure». «Invențiile și manifestările, anunțate în revistă ca fiind proxime, sînt relevante: «În cîteva zile vom dezvălui publicului cea mai mare invenție artistică a secolului: PICTOFONUL (MUZICA COLORATĂ). Inventator: pictorul VICTOR BRAUNER.» Sau: «GRUPUL 75HP va organiza în luna decembrie UN MARE LABORATOR PICTOPOETIC CU SALĂ DE LECTURĂ. Se vor putea citi cu acompaniament de cablocardostep pictopoezii polinaționale.» Sau: «ÎN EDITURA 75HP VOR APAREA: TX 843 — un volum de 150 pagini cu pictopoezii xilografate de Victor Brauner & Ilarie Voronca; ZERO — un volum de versuri colective, semnate de Ilarie Voronca, Victor Brauner, Ștefan Roll, Miguel Donville» etc.

Victor Brauner nu va părăsi această tehnică de exprimare (pictopoetică).

Cîteva date sînt importante:

— 1924 (26 octombrie—15 noiembrie), Victor Brauner expune pictopoezii într-o expoziție personală la galeria «Maison d'Art» — București.

— 1948 — Brauner realizează celebrul său «Pictopoeie. Portrait des portraits d'André Breton».

În anul 1925 suprarealiștii «inventează» «*Cadavre exquis*» — unul dintre celebrele lor jocuri — care consta în scrierea unor poeme colective, fără ca fiecare participant să cunoască aportul precedentului (ceva în genul jocului infantil «*Poșta americană*»). De fapt era vorba de revalorificarea unor tradiții precedente. La începutul secolului Apollinaire își

compunea «poeziile de conversație», solicitând colaborarea întâmplătoare a prietenilor pe care îi întâlnea la cafea, iar în 1916 dadaistii Tzara, Arp, Huelsenbeck și W. Serner compuneau poeme în care «fiecare scria automatic un vers care era apoi continuat independent de următorul». Inițial, «*Cadavre exquis*» era practicat de cinci artiști care urmau să scrie pe rând subiectul, epitetul, verbul, complementul și, respectiv, epitetul complementului. Jocul a primit numele primelor două cuvinte din primul vers realizat: «*Le cadavre-exquis-boira le vin-nouveau*». Ulterior, jocul a devenit mai complex, fiind acceptată orice intervenție, în orice tehnică de lucru: text, desen, colaj etc. La compunerea unora dintre aceste poezii vizuale, realizate în anii '30 (astăzi expuse la muzeele de artă modernă din Paris, New York etc.) au participat și avangardiștii români Tr. Tzara, V. Brauner, Jacques Herold,

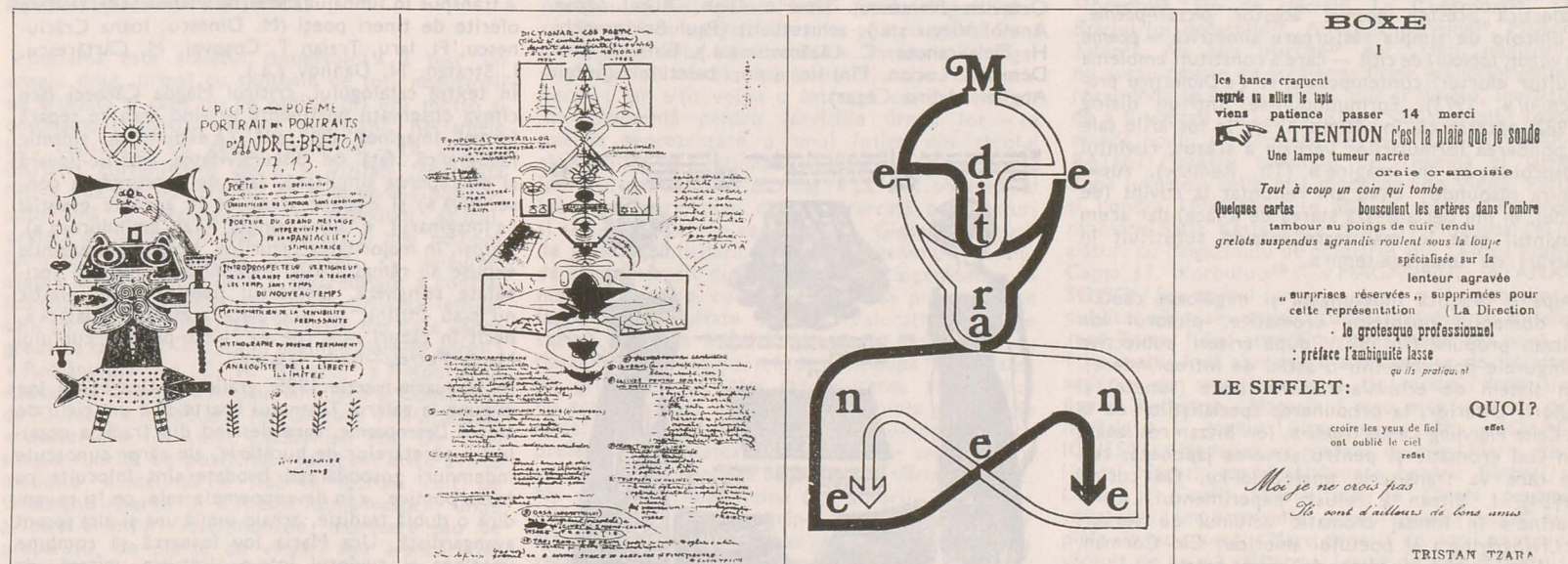
alături de alți pictori și poeți suprarealiști (Breton, Morise, Naville, Péret, Prévert, Tanguy, Knutsen etc.).

Contemporaneitate

Poezia vizuală contemporană românească este un fenomen artistic amplu și multidirecțional. Rădăcinile sale și preluările creatoare din ceea ce am numit «tradiție» și «avangardă» sînt evidente, probînd că demersul contemporan nu este un fenomen artificial apărut «ex nihilo», sau un fenomen importat de aiurea. Numărul mare de artiști, experimente și manifestări în domeniul poeziei vizuale românești nu ne permite, în cadrul restrîns al prezentelor fișe, să facem o trecere în revistă exhaustivă. Vom marca numai unele coordonate și direcții care ni se par a fi definitorii pentru fenomenul artistic luat în discuție; fenomen care, prin

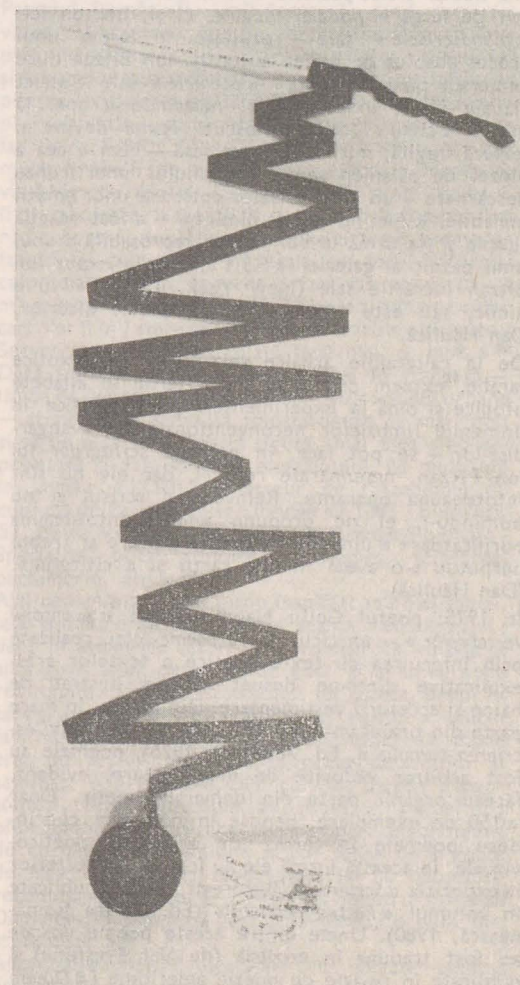
amplare și originalitate (inclusiv unele priorități) pare să ocupe un loc meritoriu printre manifestările similare din lume.

Ocupîndu-se de reprezentarea unui text prin «simetrii fono-grafematice» încă de la începutul anilor '60, Adrian Rogoz își editează «*caligramele invariante*», abia în 1981, intitulînd palindromic ciclul de poeme: «*Tace sens nesecat*». «După cîțiva ani de dibuiri — declară poetul — am ajuns la concluzia că există doar cinci tipuri de simetrie între litere (sau foneme) și că, prin intermediul lor, orice vers (de fapt orice text, indiferent în ce limbă) poate fi desenat.» A. Rogoz pune la punct, de asemenea, un sistem teoretic privind analiza prin *invariante* a unui text poetic, publicînd o serie de studii: «Textul — componentă a imaginii plastice» (1962—68), «Orchestrarea grafică a poe-



Tristan Tzara
Andrei Olăteanu

Victor Brauner
Alexandru Chira
Adrian Rogoz
Tristan Tzara
Wanda Mihuleac
Călin Dan



mului» (1968), «Ciberartele» (1970), «Vom învăța ordinatorul să deseneze versuri» (1971), «Himerele paragramelor» (1974), «Les prédécesseurs de Ferdinand de Saussure dans le domaine des anagrammes, des paragrammes et des invariances» (1978) etc. De asemenea, A. Rogoz a aplicat analiza prin invarianțe asupra unor texte poetice din folclorul românesc.

Alexandru Chira este, poate, unul dintre cei mai reprezentativi artiști plastici contemporani care lucrează în domeniul poeziei vizuale. Titlurile lucrărilor sale, sau ale ciclurilor de lucrări, sînt relevante: «Poeme-colet» (1973), «Poem îngăduț» (film pe 16 mm, 1979), «Fereastră-poem» (1981), «Telepoeme» (1980–1982) etc. Pentru criticul Dan Hăulică «obiectele» lui Alexandru Chira compun «un întreg care este *dincolo de vorbe* ca și de imagine. Un agregat care le conține și pe unele și pe cealaltă, dar care le conține coerent ca o *sintagmă* (...), dialectica acestor *poeme*, acestor *picturi-poeme*, e *dincolo* de simpla răsturnare simetrică — *poeme de văzut, tablouri de citit* — care a constituit emblema multor eforturi contemporane». («*Dialectica proiectului*», 1973). Formulîndu-i-se, într-un dialog (1982) părerea că, în ultimul timp, în lucrările sale «ponderea formulărilor verbale a scăzut, cuvîntul absorbîndu-se în imagine» (Th. Redlow), Alex. Chira răspunde: «Nu am renunțat la cuvînt (de altfel, el îmi declanșează starea de a face) dar acum cuvîntul este în mai mare măsură substituit în lucrări de imaginea-semn».

După o practică îndelungată și migăloasă căutare în domeniul nuanțelor cromatice, pictorul Ion Bitzan propune (în 1973), după criterii subiective (singurele operante într-o astfel de întreprindere), un sistem de echivalare între litere (sunete) și culori. Ulterior, la propunerea specialiștilor de la «Color Planning Center Tokio», Ion Bitzan realizează un cod cromatic și pentru scrierea japoneză, cod în care va transcrie unele *Hai-ku*. De curînd (1984), I. Bitzan a reluat experimentul, «traducînd» în limbaj cromatic volumul de versuri «Livingdying» al poetului american Cid Corman, realizînd astfel o carte de *cromo-poeme*. Nu numai *cromo-poemele* sînt încadrabile în zona atît de largă a poeziei vizuale, ci și, într-un fel, «*manuscrisele*» sale — rezultate în urma unui proces absolut de dicteu automat. Ion Bitzan duce demersul pînă la limită: «*poemele*» sale — strict vizuale — sînt indescifrabile, nefăcîndu-se apel la vreun «cifru» (cod) cunoscut. Textul devine o textură fragilă, mirifică și prețioasă — cum e cea a pînzei de păianjen sau a filigranului unei frunze descărnată — un «declanșator optic» al unor emoții inefabile. «Aici nu e scris nimic!» — a fost reacția simplă și (la urma urmei), deloc reproșabilă a unui umil paznic al galeriei «P.S.1», unde a expus Ion Bitzan lucrările sale (New York, 1981). «Nu e nimic, sau este totul» — va completa, ulterior, Dan Hăulică.

De la caligrafiile arhaice (bizantine) sau exotice (arabe, extrem orientale), la scrierile în alfabet utopice și pînă la experimentele poeticografice în domeniul limbajelor neconvenționale ale avangardiştilor — se pot face, în privința scriiturilor lui Ion Bitzan, nenumărate referiri, dar ele nu sînt întotdeauna operante. Reinventînd scrisul și nu mimîndu-l, el ne propune emoția întotdeauna purificatoare a uimirii — «uimire pe care ar trebui perpetuu s-o avem în fața cărții și a cititului». (Dan Hăulică).

În 1975, poetul Gellu Naum publică «*Avantajul vertebrelor*» — un ciclu de 10 *poeme-colaj*, realizate prin înlocuirea cu texte poetice a textelor arid-explicative dintr-un desuet catalog ilustrat de haine și accesorii vestimentare. Din păcate, în mare parte din tirajul volumului în care au apărut («*Descrierea turnului*», Ed. Albatros, 1975), *poemele* au fost arbitrar văduvite de imagini care, evident, făceau organic parte din demersul poetic. Doar «150 de exemplare, nepuse în comerț» cuprîndeau *poemele* în forma lor originară, poeticovizuală. În această formă ele au fost expuse ulterior la expoziția «*Scrierea*» (București, 1980) și publicate în volumul «*Partea cealaltă*» (Ed. Cartea Românească, 1980). Unele dintre aceste *poeme vizuale* au fost traduse în engleză (de Val Eyestone) și publicate în reviste de poezie americane («*Dream*

Helmet», nr. 1/1978; «*Assassin*» nr. 6/1979; «*Flue*» nr. 1/1982 etc.).

În iunie 1980 a avut loc la București un eveniment memorabil din punctul de vedere al fenomenului pe care îl supunem atenției: expoziția «*Scrierea*», deschisă în sălile Institutului de Arhitectură (organizatori: Wanda Mihuleac și Mihai Drișcu). O manifestare pluri — și inter — disciplinară, la care au luat parte peste 100 de artiști din domeniile literaturii (Ioan Alexandru, Geo Bogza, Dan Culcer, Leonid Dimov, Șt. A. Doinaș, Șerban Foartă, Gellu Naum, M. H. Simionescu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Romulus Vulpescu ș.a.), artelor plastice (Horia Bernea, I. Bitzan, F. Ciubotaru, Al. Chira, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Stanciu ș.a.), muzicii (M. Brediceanu, Corneliu Cezar, Iancu Dumitrescu, Mircea Florian, Myriam Marbê, Lucian Măteanu, Octavian Nemescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru ș.a.), arhitecturii (Paul Bortnovschi, H. Delavrancea, C. Lăzărescu ș.a.), filmului (Iosif Demian, Lucian Pintilie ș.a.), baletului (Sergiu Anghel, Adina Cezar).



Gellu Naum

Sensul expoziției — nota Andrei Pleșu — a fost acela de a prezenta *scrierea* ca pe o «categorie meta-literară», iar misiunea expoziției — «de a recupera clipa originară în care imaginea și scrierea trăiau laolaltă ca închipuiri ale unei unice forțe: forța limbajului». Manifestările artistice și colocviile care s-au desfășurat în cadrul expoziției au încercat să abordeze exhaustiv și interdisciplinar fenomenul. Dintre cele care ne interesează acum, semnalăm colocviile: «*Cercetarea poetică și Ordinea vizualului*» (Romulus Vulpescu), «*Semiotică și iconică*» (Dan Grigorescu, Solomon Marcus) etc., și manifestările artistice: folosirea poemului vizual ca partitură muzicală (ansamblul «Hyperion»), vizualizarea unui poem prin dans (Adina Cezar), prezentare de *cine-poeme* (Constantin Flondor-Străinu, Doru Tulcan) etc.

Comentînd unele Hiperseme ale pictorului Sorin Dumitrescu (expuse în 1980 la galeriile *Dalles* din București), criticul Dan Hăulică nota: «... frenezia enunțului verbal și inefabilul desenului se bruiază reciproc și astfel se exaltă neașteptat». Aproape identic definea André Breton *poemul-obiect*, cu cîteva decenii în urmă. *Semele, în-semele și de-semele* de care uzează Sorin Dumitrescu, fie fixează coordonatele cosmosimbolice ale Hipersemnelor grafice, fie iradiază din acestea ca un corp eteric, fie le înconjură ca un mediu-placentă care protejează și nutrește. «Icoanele» de ceară (adevrate *poeme-obiect*), dedicate lui Daniel Turcea, sau volumele de poezie și grafică realizate în colaborare cu Nichita Stănescu (doi mari poeți cu viață prea scurtă), sînt în măsură să completeze demersul poeticovizual al pictorului.

Volumele «*Epica-Magna*» (1978), «*Opere imperfecte*» (1979), «*Noduri și Semele*» (1982) — dintre care primul a fost premiat la o notorie confruntare a «*Celor mai frumoase cărți din lume*» — sînt mai mult *Adevărate* decît *Frumoase*. Eludînd ilustrațivismul, evitînd să traducă în limbaj grafic și astfel să trădeze intențiile poetului, pictorul pare să fi dat formă versurilor pe care poetul s-a sfiit să le rostească sau să le scrie. Fecunda colaborare dintre Nichita Stănescu și Sorin Dumitrescu poate fi considerată o continuare peste decenii, cu alte mijloace și în altă manieră, a genului de colaborare practicat de un alt cuplu celebru: Ilarie Voronca și Victor Brauner.

În februarie 1984, la galeria bucureșteană «Atelier 35», a fost deschisă expoziția colectivă «*Desen-Poezie*», în care tineri artiști plastici (O. Bandalac, Fl. Gruia, T. Jebeleanu, M. & S. Munteanu, Dan Mihăilănuș, M. Preda-Sânc, Dan Stanciu ș.a.), au «transpus în limbajul lor» (N. Manolescu), textele oferite de tineri poeți (M. Dinescu, Ioana Crăciunescu, Fl. Iaru, Traian T. Coșovei, M. Cărtărescu, I. Stratan, N. Danilov ș.a.).

În textul catalogului, criticul Magda Cărneci face cîteva observații pertinente privind ceea ce separă formal imaginea de text («expunerea sintetic ideografică, față de discursivitatea analitic-linară și perceperea simultană, față de parcurgerea consecutivă») și desigur, ceea ce le apropie esențial («*imaginarul* e unul singur — al amîndurora»). Totuși, în majoritatea cazurilor, textele și imaginile expuse au rămas spațial independente, într-o vecinătate stingheră. Demersul poetic și cel plastic nu s-au întîlnit pe suprafața aceleiași «pagini», decît în cazuri rare (de ex. picto-poemul cuplului Marta Petreu-Radu Igazag).

În februarie-martie 1985, graficiană Uca Maria Iov expune la galeria Teatrului Foarte Mic un ciclu de ample *Desenpoeme*, care descind din tradiția populară a păretelor de bucătărie, ale căror cunoscute îndemnuri gospodărești brodate sînt înlocuite cu texte poetice. «În desenpoemele sale, ce își revendică o dublă tradiție, arhaic umilă una și alta șocant avangardistă, Uca Maria Iov încearcă să combine imaginea și cuvîntul într-o alcătuire unitară, de obiect artistic realizat printr-o calculată interferență de limbaje, ireductibil, însă, la vreunul dintre ele. În consecință imaginea și cuvîntul nu vor mai fi semne ce se află într-un raport de complementaritate, de corespondență sau de strictă contiguitate vizuală, ci devin *forme*» (Mircea Iorgulescu). Tînăra graficiană are, de asemenea, pregătit pentru tipar un volum de *poeme vizuale* pentru copii, intitulat sugestiv «*Ludica, Lirica, Logica, Litera*».

În decembrie 1985, la Galeria Orizont — sala Atelier 35 (și ulterior în 1986, la alte galerii de artă din București și din țară) a fost deschisă expoziția de Artă Poștală/Mail Art. Acest gen de manifestare artistică — instituționalizat de avangarda americană din anii '60 — își revendică rădăcini în tradiția avangardei artistice europene (Tristan Tzara și Max Ernst, Yves Tanguy și Paul Eluard făceau schimb de mesaje poștale vizuale); dar, în fond, rădăcinile unor astfel de manifestări le putem căuta — așa cum sublinia Dan Hăulică în discursul inaugural al expoziției: «În toată istoria scrisului și a amestecului inextricabil dintre scris și imagine, venind de foarte departe de la origini venerabile a căror fertilitate nu o vom lăuda, niciodată, îndeajuns». Însuși spiritul care animă genul («Un spirit demolar de convenții și detestînd instituționalizarea de orice fel»), folosirea practic, a tuturor tehnicilor (de regulă mixate) de exprimare artistică, scopul final și esențial al demersului (comunicarea unui mesaj vizual neconvențional, unui destinatar (ne) cunoscut, sau încă nenăscut), toate acestea fac din Mail Art un gen artistic care, foarte adesea, se intersectează fecund cu cel al *poeziei vizuale*. Dintre cei peste 100 de artiști — participanți la această primă expoziție națională de Mail Art — nu puțini au expus *poeme vizuale*, chiar dacă «poștale»: Wanda Mihuleac (Scrisori către J. L. Borges), Alexandru Chira (Telepoem), Călin Dan (Poems Inventor), Mircea Florian (poem «pictografic», realizat cu ștampile), Dan Perjovschi (omagiul lui J. D. Salinger), Andrei Roman și Zeno Bogdănescu (10 *poeme poștale*), Dorin Liviu Zaharia (Mail-Poem), Marta Dumitrescu, Stela Lie, Petru Rusu și alții.

arta reclamei în presa românească a secolului al XIX-lea

adrian-silvan ionescu

«Reclama este sufletul comerțului» a fost un adagiu drag, urmat cu sfințenie de toți negustorii de altădată și care nu de puține ori era motto și coronament pentru diverse publicații. Reclamele lor, concepute cu geniu comercial — ce implica invitația curtenitoare de a fi vizitați (redactată într-o mixtură de termeni de vizițională politețe autohtonă și neologisme cu inflexiuni galice), urmată de o listă cât mai completă și mai pompos formulată a produselor deținute, cu asigurări asupra calității superioare și discreditate a contrăfacerilor, lăudăroșenie maximă în privința ieftinătății și, uneori, o ilustrație stângace dar care dădea greutate textului — colorau paginile ziarelor epocii: «Românul» lui C. A. Rosetti, «Timpul» lui Alexandru Ciurcu, «Amicul familiei» al Constanței de Dunca, «Resboiul» lui Grigore N. Grandea, «Universul» lui Luigi Cazzavillan etc. De la o simplă rubrică de publicitate (precum acele prime modeste «înscințări» tipărite într-un colț, de Gheorghe Asachi, în «Albina Românească») unde printre anunțuri matrimoniale, mortuare sau de preparatii, de oferte de vânzări sau arendări de moșii, apăreau timide și câteva reclame ale «marșanzilor» autohtoni sau străini naturalizați, acestea din urmă au început să acopere integral ultima pagină și să se infiltreze încet și pe celelalte, în coloane compacte.

Reclamele apărute în gazetele de pionierat ale presei românești folosesc la început litere cursive pentru ca spre mijlocul veacului să întrebuițeze alfabetul de tranziție, un melanj insolit de caractere latine și cursive, de abrevieri fără regulă și ortografie sui generis — unde un rol definitoriu îl avea zețarul, grăbit și neatent, ce uneori mai încurca un accent cu un apostrof sau un semn cu altul — ceea ce le face aproape neinteligibile dar pline de savoare. Începutul secolului al XX-lea aduce un aer nou și în felul de plămuiare al anunțurilor, mai baroce, mai reverențioase, mai alambicate, mai descriptive, abuzînd de termeni cât mai rezonant franțuzești, concertînd cu numele magazinelor. Ele fac referire la multe obiecte al căror nume și întrebuițare s-a pierdut odată cu trecerea iremediabilă a timpului. Decorul lor cunoaște aceeași evoluție: la început timid, abia câteva baghete, mai groase sau mai subțiri, ce delimitau textul, apoi chenare cu ornamente simple, pentru ca spre finele veacului să beneficieze de o ilustrație completă a inventarului produselor ce le desfăceau. În această ultimă perioadă — ce corespunde stilului Art Nouveau — se constată o adevărată revoluție grafică (și tipografică) cu efecte salutare și în aspectul presei, implicit al reclamei. Acum se formează între text și ornament o perfectă interdependență, printr-o elaborată compunere, cu plasarea motivelor decorative sau a ilustrațiilor în punctele de maximă importanță ale imaginii, pentru susținerea lîterei și conferirea unei forțe mai mari anumitor pasaje. Se ajunge astfel la obținerea unui decor chiar din șirul de cuvinte ce înconjoară imaginea, o parcurge diagonal sau se mlădiează printre motivele pur grafice. Catoagele Institutului de arte grafice Carol Göbl furnizau repertoriul ornamental sau dădeau măcar o idee pentru tipografia mai întrepizi ce se ingeniau în motive originale.

Se poate face o distincție netă între anunțurile tipărite în presa zilnică — mai puțin pretențioase,

cu desene puține, naive și grosiere, unde cerneala îneca imaginea și hîrtia era de calitate inferioară — și cele din publicațiile hebdomadare, reviste sau almanahurile de ținută, unde comanditarul dorea ca firma lui să fie prezentată cât mai onorabil. Pe pagini întregi, plasate la sfîrșit, sau strecurate în interior, printre rubricile permanente cărora le mai luau din ariditate, anunțurile de acest fel formau un mozaic ce se impunea atenției ca și restul textelor. Jucul de majuscule, minuscul și cursive, de caractere diverse, pline sau cu florituri, reușeau să anime și mai mult oglinda paginii. Cînd reclamele aveau ilustrații, unii beneficiari optau pentru înșiruirea frontală a articolelor ce le produceau sau comercializau; alții alegeau un obiect reprezentativ pentru specialitatea magazinului (gramofon, gheață, pălărie, geamantan, casă de bani, mașină agricolă etc.), cele de efecte militare făcînd adevărate panoplii frumos aranjate în jurul unei cuirase; alții preferau să fie figurată însăși fațada magazinului, cu firma și caracteristicile sale, pentru o mai bună orientare a celor interesați (d.e. Farmacia Turinger sau Magazinul de ceasornicărie și bijuterie M. Hirschhorn); iar alții voiau o întreagă compoziție, cât mai elocventă pentru serviciile firmei lor — ca puerila reprezentare a unui lutier din secolul al XVIII-lea ce-și studiaza, gînditor, ultima vioară (pentru atelierul de acordaj «La trei vioare» al lui Iosef Nagy), sau căruța încărcată cu baloturi și lăzi (serviciul de camioane G. Giesel)². Autorii de grafică publicitară obțineau în general maximum de efect expresiv din întrebuițarea ingenioasă a liniei impersonale, cu duct egal, ce se putea obține fără mare dificultate la cules. Valorația în rarele cazuri cînd era folosită, provenea din hașuri cu dozaj mai mare sau mai mic de linie, după intensitatea de griuri dorită, căci reproducerea zincografică nu era cunoscută încă și se întrebuițea gravura în metal. De aici și doza de naivitate a compozițiilor ce preferau frontalitatea, lipsa planurilor secundare și a profunzimii ce impunea degradări și variații tonale. Nu știm, din păcate, cine sînt autorii ilustrațiilor mai elaborate, genul pîrînd probabil minor, dar este clar că ele nu sînt doar rodul strădaniilor unui zețar ce a urmat îndeaproape sugestiile comanditarului ci sînt creațiile unui artist, fie el și un gravor anonim al vreunui institut de arte grafice.

Legătura dintre tipul de reclamă din secolul al XIX-lea și cel din primele două decade ale secolului XX este foarte strînsă, așa că demarcația strict cronologică dintre ele nu ar face decît să prejudicieze analizei — mai ales că unele firme, fondate în anii 70 sau 80 ai veacului trecut mai existau încă în cel prezent, făcînd posibilă urmărirea unei evoluții a publicității ce și-o făceau.

Este de remarcat faptul simptomatic al prevalenței reclamelor de modă, avertizînd asupra unui nou

magazin, a ultimelor modele din străinătate (chiar dacă multe erau lucrate chiar aici...) sau a unui sold avantajos. Să notăm și modul de redactare a textelor reflectînd pedanteria beneficiarului, cultura sa, stilul cu care știa să se facă mai convingător în fața clientelei. Pe lîngă amuzamentul și nota lor de revolut anunțurile dau, de asemenea, multe și prețioase informații asupra configurației orașelor de atunci: străzi și case dispărute sau personaje uitate se întîlnesc în aceste mici «compuneri» peste care nu de puține ori, azi, se trece cu o privire fugară.

La succesul reclamei contribuia și numele magazinului, ales cît mai sonor pentru a impresiona și a da încredere în seriozitatea casei: La Cerbul de Aur³, La Vultur⁴, La Cavalerul de Mod⁵, La Aphrodita⁶, La Capriciul Modei⁷, La Primul Sezon⁸, La Turnul Eiffel⁹ (sic), Croitoria Lumei Elegante¹⁰, Rubens — chapellerie de luxe¹¹, La Generalul Florescu¹², Fin de siècle¹³, La Contrabas¹⁴, La Briciul lui Rotschild¹⁵, Au goût parisien¹⁶, Maison Jobin¹⁷, Au bon marché¹⁸ etc. Unii negustori nu aveau nevoie de asemenea firme grandilocvente, rezumîndu-se la a-și semna, pur și simplu, invitația de a fi vizitați: «LA KORBU / Sub-semnatul recomandă noulu asortimentu de / HAINE GATA BĂRBĂTESCI / pentru sezonul de Toamnă și Iarnă după jurnalele cele mai moderne / de Viena, Paris și Londra. / Magazinul se află în casele Doamnei răposatei Safta Castrișoaea podu / I / Mogoșoai / ei // alături cu Magazinul de cofetărie allu D-loru Frații Capșa. / I. Korbulu»¹⁹; «MAGASINUL ATANA-SOVICI / Sus-scrisul am onoare a încunoștința publicul că m'am despărțitu de tovărășia cu fratele meu Toma, luînd asupră mi toată marfa cea nouă. / Mi'a sosită încă 'un mare asortimentu de felurite articole de manufactură și de mode. / Prețurile foarte moderate. / Magazinul meu este vis-à-vis de librăria d. G. Ioanid Ulița Lipsani.»²⁰; «SOARE IONESCU / Medialiat cu medalia de aur / Mare atelier și Magazin de încălțăminte pentru Bărbați, / Dame și Copii. Specialitate / de Cisme pentru venetoare / impermeabile. Șoșoni galoși / lucrăți cu piele de lac rusc. / Mare deposit de perii pentru / văcsuit de primă calitate și / cutii de vacs francez. / Prețuri convenabile. / Calea Victoriei 55 / lîngă Pasagiul Român»²¹. Unii încearcă, după cum s-a văzut, să capteze atenția virtualilor cumpărători prin menționarea titlurilor, medaliilor, premiilor și a bunelor recomandări ale unor personalități; iar pentru încurajarea vizitării firmei lor este dat exemplul ieftinătății sau al rabaturilor și concesiilor ce le fac: «A. KIBRICK / — DENTIST — Medialiat cu mai multe medalii de aur și insigne / Strada Nouă, 6, vis-à-vis de Hotel Capșa / Vindecă dinți bolnavi, îi plumbuește, îi scoate, îi curăță și îi îndreaptă fără nici o durere, după cele mai bune sisteme, asemenea fabrică și pune dinți minerali cu totul întocmai celor naturali. / În vederea crizei fac cunoscut că m'am hotărît a / oferi serviciile mele și tuturor celor cari n'ar fi în / stare să plătească onorariile obișnuite. / Servesc pentru ori-ce plată fără nici o jenă.»²² Dacă textele mai erau redactate și în franceză — limba de bon ton a tuturor categoriilor sociale urbane — atunci avea șansa să impresioneze și mai mult și să fie o carte de vizită sigură, mai ales cînd era precizată și data fondării magazinului, cu mulți ani în urmă: «LOUI / Professeur de l'Académie de coiffure de Paris. / Maison fondée en 1881 / Bucarest, 53, Calea Victoriei, 53 / près du Passage Roumain / Spécialité pour coiffures, postiches, teintures, parfumerie, etc.»²³

Alți comanditari, mai puțin inspirați sau mai timizi, lasă compunerea textului pe seama redactorului; dar, în asemenea cazuri, era esențial ca aceasta să aibă girul unei persoane de gust și al unei pene redutabile ca cea a Constanței de Dunca, proprietara și aproape singura publicistă a revistei «Amicul familiei», ale cărei admirabile cronici de modă erau un act de pionierat în presa deceniului al șaselea: «D. FRANÇOIS coifeur, strada Mogoșoiei / ei, / lîngă Episcopia de Rîmnic, alături cu fotografia Italiana are un complet asortiment de cocuri, bucle, cinioane și tot felul de articole de frisan cu prețuri moderate. Mai cu deosebire recomandăm pre D. Francois pentru frisarea Danelor. Pieptănă cu gust și eleganță, o scim din experiență.»²⁴

Anunțurile privind desfaceri de obiecte pentru decorațiuni interioare sau de ateliere ce practica

CEL MAI MARE SIDISTINS MAGASIN

„LA CAVALERUL DE MODE“



No. 2. Coliul Stradei Șelari și Covaci No. 2.

Pentru sezonul de Primă-vară și vară am primit din propria noastră fabricație din Europa un imens asortiment de Haine pentru Bărbați și Băieți, din stofele cele mai moderne confecționate după noile Journales.

cu deosebire recomandăm

Cele mai moderne Pardesiuri de Giletini și Haras, Grossvert Costume cu și fără talie de Diagonal, Sacoți, Pangari și refot crovert.

Hedngot și Gilet după noul Journal, Pantaloni noișente, etc etc. Prețuri reomoseste de moderate. Cavalerul de Mode

discursul critic și șansa dialogului

mihai ispir

Binecunoscuta *Rețetă de a face critica de artă* a lui Eugenio d'Ors presupune, cum se știe, cinci timpi: 1. tăcerea în fața operei; 2. privirea distrată; 3. îndepărtarea de operă; 4. întoarcerea la operă; 5. documentarea în vederea exprimării opiniei. Deci o întreagă strategie de apropiere și distanțări de operă, menită să asigure prospețimea continuă a comunicării cu ea. Lecția lui d'Ors pare a fi aceea a «distanței» față de operă, ca o condiție a implicării critice în substanța ei.

O întrebare care s-ar pune aici, și care de fapt s-a pus nu odată în ultimele decenii, este în ce măsură critica se poate implica nu numai în forma cristalizată a procesului de creație care este opera, dar chiar în desfășurarea acestui proces, în geneza operei. În arta contemporană există două momente prin excelență favorizante ale participării criticii la actul creației plastice. Unul s-a consumat în anii '60, celălalt — și aici e vorba de o ipoteză — s-ar putea petrece sub ochii noștri, în prezent.

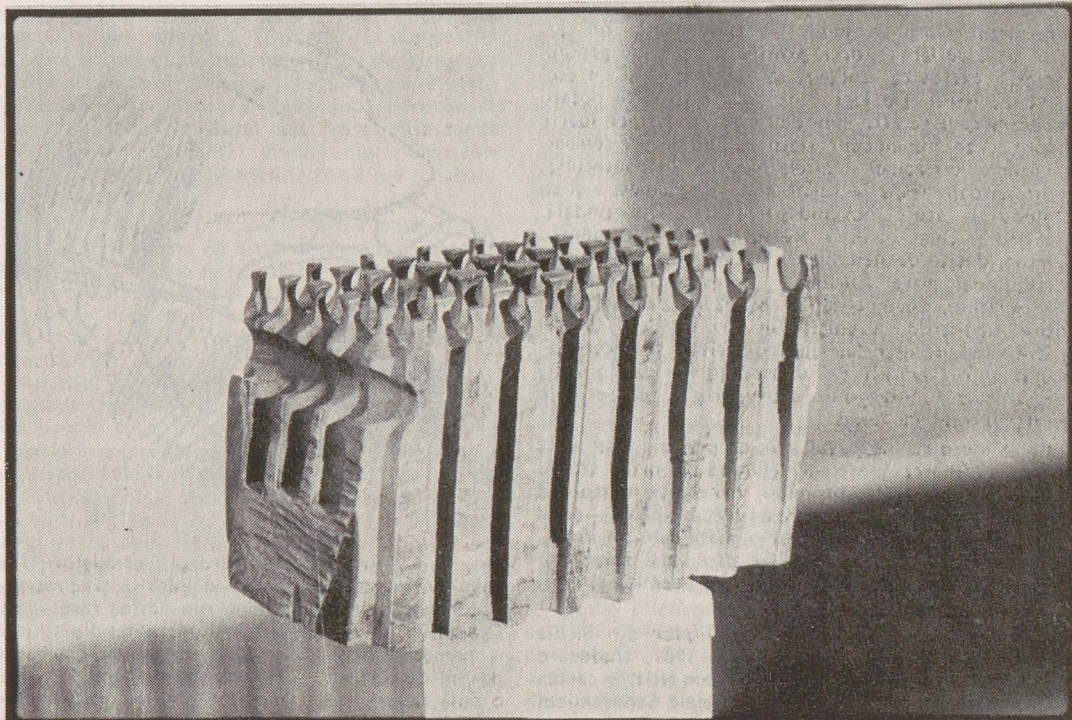
Primul a fost consemnat cu claritate, de pildă în cartea americanului John A. Walker, *Art since Pop*, apărută în 1978.

Walker observă că, în anii '60, critica (prin intermediul câtorva exponenți de prestigiu) dobândise un fel de preeminență asupra creației, pretinzând să i se recunoască nu numai calitatea de instanță normatoare, ci și facultatea divinatorie, anticipativă. Uneori artiștii deveneau ei înșiși victime ale acestei proliferări a discursului critic. În ambianța formalistă instaurată în jurul minimalismului orice modificare compozițională, cât de mică, putea dobîndi o importanță hotărîtoare la nivelul reflectării critice.

Mai mult decît atît, dacă la începutul anilor '60 funcționa încă separația clară a domeniilor teoriei și practicii artistice — teoria rămînînd în teritoriul criticilor, iar practica, în preocuparea plasticienilor — pe la mijlocul decadei, unii minimaliști au considerat că explicarea bazei teoretice a artei lor era prea importantă pentru a o lăsa pe seama unor «non-artiști», indiferent cît de sensibili, inteligenți sau plini de simpatie ar fi fost aceștia, așa încît au început ei înșiși să-și anexeze rolul criticului. În anii '70 succesorii acestei prime generații minimaliste și-au asumat total responsabilitatea elucidării substanței teoretice a demersului lor practic, evoluînd spre conceptualism.

Conceptualismul a încercat, cum se știe, să rezolve criza minimalismului prin recuperarea moștenirii lui Duchamp în sensul cercetării conceptului de artă și, în general, în sensul promovării conceptului ca atare în orizontul expresiei artistice. Știința limbajului, logica sau filozofia au fost adoptate ca teritorii paraartistice. Artă însăși a devenit teoretică, ajungînd în cele din urmă la un fel de *no man's land* care a încetat să mai aibă legături sesizabile cu formele ei pînă atunci bine stabilite, deși intervențiile conceptuale s-au menținut într-un context artistic. Totuși, supralicitarea teoreticului nu a putut să nu fie simțită la un moment dat ca un fel de frustrare a artisticului. Impasul a ceea ce s-a numit «arta teoretică» s-a datorat poate tocmai lipsei acelei distanțe critice din rețeta lui Eugenio d'Ors. Sîtuîndu-se mult prea aproape de artă, dorind să se identifice cu obiectul ei, critica a ajuns în cele din urmă să-l

Tot pentru comunicare pledează și următoarele texte, pornind de la relația imagine/receptare, mai precis discurs vizual/discurs critic. De la autocrația criticii, direcționînd, dezvoltînd și argumentînd ideologic un curent artistic de avangardă (minimalismul), trecînd prin jocul ficțiunii autobiografice și ajungînd pînă la transfigurarea literară a actului critic — devenit operă textualistă, posibilitățile de interferență între emițătorul artistic și receptorul critic sînt nelimitate. Pe de altă parte, marca stilistică dobîndește o importanță deosebită în efortul de captare și convingere a unui public larg. Actul critic devine act de creație paralelă.



Ovidiu Maitec

anihileze. E probabil, unul din paradoxurile — nefericite — ale «modernismului» fundamentat de Clement Greenberg în cunoscutul său eseu, *Modernist Painting*, din 1960.

Postmodernismul, care s-a ocupat pînă acum, între altele, cu «justa întoarcere a lucrurilor de aici din preajmă», cum ar fi spus Molière, sugerează, s-ar putea gîndi, și restaurarea vechii diviziuni a muncii dintre artist și critic, revizuind delimitarea sferelor de competență ale amîndurora. Dar de o restaurare a vechiilor poziții nu poate fi vorba în sensul deplin al cuvîntului, căci critica se dorește în continuare implicată în textura operei, într-un mod poate mai subtil decît înainte. O confirmare plină de interes a acestei situații, o oferea, acum doi ani, la marea retrospectivă internațională de pictură și sculptură 1981–84, organizată la Muzeul de Artă Modernă din New York, Carlo Maria Mariani, una din vedetele transavangardei italiene, autor al unei *Alegorii a criticii de artă*, atrăgînd atenția asupra spiritului critic care veghează orice încercare de recuperare a trecutului sub specia postmodernismului. Este, făcînd o paranteză, și ceea ce diferențiază replica postmodernistă a unor modele decupate în corpul tradiției, de copia secolului al XIX-lea. La fel ca majoritatea contemporanilor lor, oameni ai secolului XIX, Bouvard și Pécuchet, cei doi copiiști grotești ai lui Flaubert, care refac pe socoteala lor întreaga experiență epistemologică a veacului, revenind la capătul acestei aventuri la îndeletnicirea lor inițială, credeau fără rezerve în ceea ce copiau, în timp ce în cazul revirimentelor postmoderniste ale trecutului, între model și copie sau între model și replică, distanța ironică, prezența spiritul critic sînt obligatorii.

E o formă de ironie romantică în sensul lui Schlegel, adică postulînd «conștiința de sine a spiritului creator» îndreptățit să mînuiască într-o libertate deplină formele care-i stau la îndemînă și preferînd creației propriu-zise «narcisismul pur contemplativ». Pentru critica de artă, această nouă atitudine pare a fi mai degrabă utilă. Ea poate contribui la depășirea unei anumite înțepeniri a tonului critic, care s-a putut observa cam pretutindeni în urma exercițiilor formalizante și scientiste, în folosul regăsirii unui anumit ton normal specific acestei discipline.

La noi există o tradiție foarte sănătoasă a normalității, ce ține de tradiția mai largă a spiritului critic, căruia Ibrăileanu i-a consacrat faimosul său studiu din 1909. Dincolo însă de tot ce s-a spus pe această temă — și s-a spus enorm — aș reține pentru moment numai legătura, care mi se pare nemijlocită, dintre prezența spiritului critic și atmosfera propice dialogului. Paradoxal, dilatarea funcției critice în jurul minimalismului și conceptualismului a fost lipsită, în fond, tocmai de spirit critic, conducînd în cele din urmă, la asfisia judecății critice ca și a obiectului ei, adică la asfisia oportunității de a dialoga în jurul operei.

Și tot paradoxal, există ireverențe critice care fac aerul rarefiat din jurul unor opere de artă «respirabil», tocmai prin deschiderea unor ferestre (magritiene sau nu) spre dialog. Normalizarea tonului critic nu poate avea, cred, decît același efect. Și e una din șansele de a impune cu adevărat partea pozitivă a ironiei definiții flaubertiene a criticului («*Critic* — totdeauna eminent. Se presupune că știe totul, că a citit totul, că a văzut totul...») curățită de locurile comune.

carnet de critic (XIII)

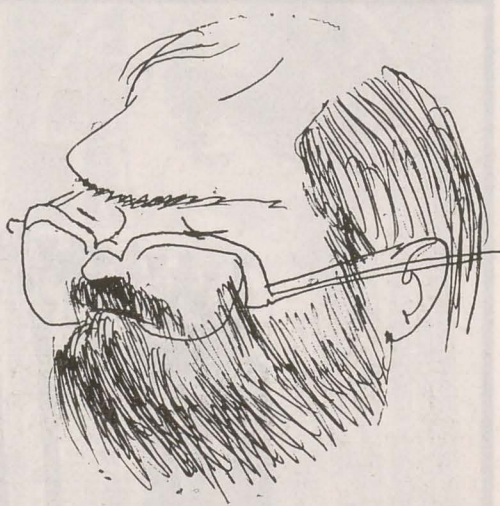
mihai drișcu

Elefantul, taurul și limba. Nu este, în nici un caz, un titlu de fabulă (deși, printre producțiile genului n-ar fi exclus ca, undeva, să existe pînă și un asemenea titlu). De fapt, sînt doar niște alte notații pentru ceea ce este hobby-ul meu pe termen foarte lung, și anume un cuprinzător studiu despre *comportamentul proiectual și artele plastice*. În consecință, din aproape toate lecturile mele «pescuiesc» și cu gîndul la acest încă îndepărtat țel. Deocamdată, forma și chiar direcția acestui studiu sînt, pentru mine, destul de nebuloase. Dețin, în momentul de față, doar niște «insule» — cîteva ciudățenii din antichitate, documentație, totdeauna parțială, despre Leonardo, utopiștii în arhitectură, Marcel Duchamp, desigur Bauhaus (cu derivate și «reacții») unii autori actuali de «instalații» — dar pînă la constituirea întregului «arhipelag» mai este o cale extrem de lungă.

Ca să încep cu începutul, știu cu precizie doar atît: că unul dintre motto-uri (fiindcă în orice studiu care se respectă se obișnuiesc mai multe motto-uri) va fi acea vorbă — mi se pare a lui Apollinaire — după care primul om care a făcut o roată este un inventator și al doilea un rotar, iar altul va fi butada lui Picabia: «Capul este rotund ca să permită gîndirii să-și schimbe direcția».

În «Biblioteca istorică» a lui Diodor din Sicilia (Editura Sport-Turism, București, 1981, traducere de Radu Hîncu și Vladimir Iliescu) am citit, în cartea a doua, în capitolul despre războaiele Semiramidei — personaj «compulsatie folclorică» despre mai multe regine asiriene și babiloniene, presupunîndu-se că, după cum ne încredințează notele istorice ale lui Vladimir Iliescu, ar fi vorba despre Sammuramat, soția regelui Samși-Adad V (842—810 î.e.n.) — cîte ceva cu oarecare legătură cu «problema» ce mă preocupă (p. 147): «8. Semiramida, informată că inzii îi sînt cu mult superiori datorită elefanților, s-a gîndit să găsească un mijloc de a-i înțelege, în nădejdea că astfel are să-i înspăimînte pe inzi, care își închipuiau că nu mai sînt pe lume alți elefanți decît ai lor. 9. Porunci deci să se caute trei sute de mii boi negri. Carnea le-o dădu meseriașilor și slujitorilor cărora li se ceruse să facă aceste plăsmuiri, iar pieile lor au fost cusute și apoi au fost împiațite în așa fel încît să se creadă că ar fi cu adevărat elefanți. Fiecare plăsmuire avea înlăuntrul ei un om, care-o conducea; și mai avea o cămilă care-o purta, așa încît — privind-o — de la oarecare depărtare — erai încredințat că ai de-a face cu un elefant. 10. Oamenii ce s-au îndeletnicit cu închipuirea acestor făpturi locuiau într-o curte împrejmuită cu ziduri, avînd porți bine străjuite, în așa fel că nimeni nu putea să iasă sau să intre. Aceste măsuri au fost luate pentru ca din afară să nu se vadă ce se întîmplă și să nu poată ajunge pînă la inzi vreun zvon despre toate acestea».

Istori(oar)a se continuă: pregătirea «plăsmuirilor» — și a corăbiilor — a durat doi ani; «soldații se apropiu cu caii lor de ei (de elefanții «scenografici» n.M.D.) ca să-i obișnuiască cu priveliștea lor, ca nu cumva să se înspăimînte de înfățișarea sălbatică a acestor dihanii»; după declanșarea ostilităților — Semiramida era agresorul — regele inzilor, Stabrobates, află de la trădătorii viclesugului plănuit; în luptă, «caii inzilor însă se înspăimîntară de falșii elefanți așezați în fața armatei», deoarece aceștia miroseau cu totul altfel decît elefanții obișnuiți,



Desen de François Pamfil

iar caii nu suportă mirosul cămălelor; în cele din urmă, Semiramida e înfrîntă și se retrage după ce pierde două treimi din oastea care — aici Diodor se bazează pe spusele lui Ctesitas din Cnidos — numărase cinci milioane de pedestrași, cinci sute de mii de călăreți, o sută de mii de care de luptă, o sută de mii de călăreți pe cămile, două mii de corăbii, în afară de «plăsmuirile» care, totuși, au avut un efect, chiar dacă nu de talia «calului troian».

Iar în cartea a noua, Diodor din Sicilia scrie (p. 451): «18. Perilaos, sculptorul, i-a construit lui Falaris (tiran din Acagras, cca 570—554 î.e.n. cf. Vladimir Iliescu) un taur de bronz, pentru ca tiranul — pedepsindu-și supușii — să-i supună acolo la chinuri. Dar Falaris a făcut cu el cea dintîi încercare a groazniciei pedepse. Iată, deci, cum cei care plăsmuiesc lucruri josnice împotriva semenilor sînt de cele mai multe ori prinși, ei cei dintîi, în capcana pe care au născocit-o. (Se pare că totuși găsim și o morală a fabulei, n.M.D.). 19. Falaris l-a ars în taurul de aramă pe vestitul făuritor al statuilor de bronz — pe Perilaos — venit din Attica; acesta născocise mașinăria despre care pomenii și potrivise la nările taurului niște țevi care scoteau sunete; în coasta taurului el deschisese o ușă. Dihania i-o adusese în dar lui Falaris, iar Falaris l-a primit prietenește, cu daruri, și a poruncit ca născocirea lui Perilaos să fie închinată zeilor. Deschizînd ușa din coasta dihaniei, vestitul făurar al bronzului a dat — neomenos — în vileag viclesugul ticăloasei sale născociri și a spus: «Falaris, cînd tu ai să vrei să pedepsești un muritor, închide-l înlăuntrul taurului și dedesubt aprinde focul. Auzind gemetele acestui om, ți se va părea că-s mugetele taurului. Iar gemetele vor ajunge la tine prin țevile nărilor, desfătîndu-te». Cînd Falaris a aflat aceasta, a fost cuprins de scîrbă în fața celui care-i vorbise astfel, grăindu-i precum urmează: «Perilaos, tu cel dintîi ai să-mi arăți cum merge născocirea; vei imita pe cîntăreții din flaut și îmi vei lămuri meșteșugul tău». De îndată ce făuritorul dihaniei a intrat înlăuntru, ca să dea — așa își închipuia el — un exemplu de cum se cîntă din flaut, Falaris a închis ușa taurului și, dedesubt, a îngrămădit foc. Dar pentru ca, murind, omul

nostru să nu pîngărească lucrarea din aramă, l-a scos din taur înainte să-și fi dat duhul și l-a zvîrlit în prăpastie de pe o stîncă înaltă». Apoi Diodor din Sicilia — probabil contemporan cu Cicero și Cezar — enumeră înaintașii care au scris despre acest taur.

Nu ar rămîne decît să invit cîteva plasticieni — chiar și din domeniul design-ului — ca să încerce niște *ficțiuni proiectuale* care să aibă ca suport aceste istorisiri. Într-o cu totul ipotetică expoziție «Pe urmele lui Diodor din Sicilia», asemenea propuneri ar fi dintre cele mai verosimile, căci autorul, într-o probabilă relatare despre Ceylon, «băsește» în aceeași carte a doua (p. 178) despre existența unei populații foarte vînjoase, cu oase moi ca niște tenduane, cu păr «numai pe cap, la sprîncene, gene și barbă», iar «nările lor erau cu mult mai mari decît ale noastre — fiind prevăzute cu un capac, ca o limbă. 5. Și limba lor era foarte curioasă, ea fiind așa și de la natură, și pentru că astfel o făcuse iscusința lor. Pînă la un anumit punct ea era despicată, putînd fi astfel împărțită în două pînă la rădăcină, așa încît oamenii aveau o limbă dublă. 6. De aceea scoteau tot felul de sunete, fiind în stare să reproducă nu numai orice vorbire omenească și articulată, dar și cîntecul — pe mai multe voci — al păsărilor, și într-un cuvînt, orice sunet. Cel mai uimitor lucru era că puteau sta de vorbă, în același timp, cu două persoane, răspunzînd și vorbind — așa cum cer împrejurările, fiecăruia. De o jumătate a limbii se foloseau pentru a vorbi unei persoane, iar de cealaltă jumătate pentru a răspunde alteia». Să recunoaștem că, la întîlnirea cu asemenea istorii, orice imaginație suprarrealistă este K.O.

Nivelul mediu de perfecționare. În cartea lui Victor Șklovski Lev Tolstoi (Editura Eminescu, 1986, traducere de Alexandra Nicolescu) am subliniat în capitolul «Ani de analiză și stabilire de reguli» extrem de ambițios — utopicul program de lucru pe doi ani al tînărului Tolstoi, după ce acesta a părăsit universitatea din Kazan: «1. trebuie să studiez tot cursul de științe juridice pentru examenul final la universitate; 2. să studiez medicina practică și în parte și cea teoretică; 3. să învăț limbile franceză, rusă (sic: n.M.D.), germană, engleză, italiană și latină; 4. să studiez agricultura atît în teorie cît și în practică; 5. să învăț geografia, istoria și statistica (oare de ce o fi subliniat numai această disciplină? M.D.); 6. să studiez matematica la nivel de curs liceal; 7. să scriu teza de doctorat; 8. să ating un nivel mediu de perfecțiune în muzică și pictură; 9. să-mi redactez reguli de conduită în viață; 10. să capăt cîteva cunoștințe din domeniul științelor naturii; 11. să fac notițe la toate domeniile pe care am să le studiez».

Dacă nu cumva este o eroare de traducere, atunci punctul 8 (cel, cu nivelul mediu de perfecțiune) conține — în afara unui titlu bun pentru orice, de la epigramă la roman-fluviu — ideea, cu totul rară, fiindcă neașteptată, a unui ipotetic tratat de istoria artei, în care să nu existe nici un «vîrf» ci numai nivelul mediu. (Să schițăm, măcar mental, liste pentru o asemenea întreprindere, adică fără Leonardo, Goya, Van Gogh, Klee etc.). Cît despre ambiția perfecțiunii este foarte posibil că, la data elaborării acestor «11 porunci» pentru auto-construirea ca «uomo universale» — este și acesta un proiect! — Tolstoi să nu-l fi citit pe La Rochefaucauld. («Există unele lucruri frumoase care au mai multă stră-

lucire când rămân imperfecte decât atunci când sînt desăvîrșite»; ideea este oarecum reluată de Valéry cu «Astăzi ceea ce este desăvîrșit întîrzie mersul») și nici (a se vedea punctul 9) pe Montesquieu, cel care a definit maximele lui La Rochefoucauld drept proverbele oamenilor isteți: «Regulile nu sînt făcute decât pentru a-i duce de mină pe neghiobi. Mamele au mii de reguli pentru a-și călăuzi fetele. Ele scad numărul acestor reguli pe măsură ce fetele cresc, iar pînă la urmă le reduc doar la una».

Cîrjele criticii. S-a spus despre citatele celebre că sînt cîrjele criticii. Și acesta este un citat; ba chiar și a doua propoziție a mai fost rostită.

Uneori, comentatorul fenomenului plastic actual poate utiliza citatul ca franchețe «prin procură» (sintagma ghilimetată o utiliza destul de des Eugen Schileru). Îmi notez multe formulări nete — chiar dacă incomode pentru adresant — pe care mi-ar fi plăcut să le scriu, dar dacă au fost scrise... Să dau un exemplu: Arnold Gehlen citează un comentariu scris în 1923 de Westheim despre Otto Mueller care «se îngrijea totdeauna ca pe lîngă drumurile altora să-și bătătoarească propriul său drum îngust». Gehlen continuă: «Rareori a fost caracterizat în mai puține cuvinte un artist simpatic, de categorii mijlocie». Nu cred că pictorul român care acum mai bine de cincisprezece ani declara: «Eu merg pe cărărușă mea și nu mă interesează zgomotul făcut de marele bulevard» (citez din memoriile) să fi cunoscut caracterizarea făcută de Westheim și nici comentariul lui Gehlen.

De multe ori, cînd constat că opinia despre sine a unui artist atinge culmile superlativului, mi-ar place să-l temperez (eventual trimițîndu-i o scrisoare) cu o singură propoziție a lui G. Călinescu: «Nu s-a văzut castor îngîmfat de opera lui».

Cînd în diverse comisii sau jurii întîlnesc plasticieni «executînd» pripit — intransigent — nemilos travaliul unor colegi numai fiindcă aceștia se raportează la alte criterii artistice decât ei, mi-ar place să-i avertizez cu un citat din Goethe: «Nimic nu trădează mai bine caracterul oamenilor decât ceea ce ei consideră ridicol» (la rîndul lui, Goethe a fost citat de Gide).

De mulți ani amîn (îmi reprim plăcerea) să încep unele cronici la expoziții personale cu o definiție — din «dicționarul de idei de-a gata» — a lui Flaubert: «peisaj (al pictorilor): întotdeauna niște straturi cu spanac».

En kyklos paidea. O după amiază de vară, undeva la capătul Bucureștilor (unul dintre), lîngă o destul de ipotetică — vine, nu vine, mai mult nu vine — stație de taxiuri. Pe ziare puse cu grijă pe asfaltul moale sînt construite turnuri din cărți mari și groase. Printre turnuri evoluează un pitic, dacă nu mă înșel, unul din echipa utilizată cîndva de Lucian Pintilie. În orice caz este îmbrăcat mai excentric și are plete. Știe probabil că seamănă destul de bine cu Sebastian Morra, celebrul omuleț al lui Velazquez. Se învîrte nervos în jurul stivelor de enciclopedii de artă, nemțești, italienești, franțuzești, în 6—8—10—12 etc. volume și toate mai înalte decât el. Mersul lui parcă trasează grafic chiar etimologia enciclopediei (en kyklos paidea — cercul tuturor cunoștințelor).

Pînă la urmă plec cu maxi-taxi-ul de alături, așa că nu pot decât, cel mult, să mă întreb ca ardeleanul: «Și oare pînă la urmă a venit furgoneta?» (căci într-un taxi, el și comoara lui n-ar fi încăput). De la această «scenă ruptă din viață» au trecut peste cinci ani și imaginea «virează» tot mai mult spre datele memoriei culturale, devine un fel de Velazquez în stil pop art (piticul avea o bluză inscripționată și pe față și pe spate), într-un decor cu umbre nete, marca de Chirico.

În multe rînduri, în fișierele unor mari biblioteci, sau în case țixite de enciclopedii, revedeam imaginea și, din motive personale, compătimeam cu (procedeu empatic) neliniștea piticului. Din punct de vedere marțian, seamănă destul de mult: și el era singur, față în față cu atîta artă.

În continuare despre «proiect». Doar întîmplarea a făcut ca, în același timp, să citesc în două cărți valoroase — *Pierre Vidal-Naquet, Vinătorul negru* (Editura Eminescu, 1985, traducere și prefață de Zoe Petre) și *Jean Starobinski, Textul și interpretul* (Editura Univers, traducere și prefață de Ion Pop)

— despre același lucru, și anume despre patul lui Ulise, amintit și de Borges.

În articolul «Valori religioase și mitice ale pămîntului și sacrificiului în 'Odissea'» istoricul Pierre Vidal-Naquet, după ce subliniază că multe peripeții ale lui Ulise — episoadele cu lotofagii, ciclopii, Calypso, lestrigonii, Circe, sirenele etc. — se petrec în locuri lipsite de «lucrările oamenilor», adică de pămîntul cultivat, continuă: «Un singur arbore, specific omenesc, apare totuși în «povestiri» — e vorba de măsline, arborile din care Ulise și-a meșterit patul, punct fix al casei sale. Măslinul e prezent, și-i aduce în mai multe rînduri izbăvirea, dar sub o formă mobilă: cea a țepușei cu care străpunge ochiul ciclopului, cea a cozii toporului cu care își construiește corabia». (De altfel, iscusința proiectuală a lui Ulise este constantă: «Odată ajuns acasă — amintește P.V.N. — acesta utilizează părți din corabia lui pentru treburi cît se poate de proprii uscatului, spînzurîndu-le de frînghiile corăbiei pe slujnicele ticlăoase»).

În capitolul «Ca și de-a iadului poartă lehamite mi-e...» (în «Iliada» continuarea exclamației lui Ulise despre duplicitate este «... de bărbatul / Ce una vorbește și tănuie-n sufletu-i alta» — peste multe secole «iscusitul» Taleyand teoretizează părerea contrarie: cuvîntul este dat ca să ascundă gîndul), Jean Starobinski citează din «Odissea» povestirea lui Ulise despre felul în care și-a construit patul conjugal:

«... că i-o minune / Cu patul meu lucrat cu măiestrie / De mine, nu de altul. În ogrădă / Crescuse un măslin cu frunze late / Vinjos și verde, gros la trunchi ca stîlpul / În jurul lui eu mi-am zidit iatacul / Cu pietre dese și-am făcut deasupra-i / Acoperiș și-am pus canaturi strînse / Și îmbrucate bine la intrare. / Am retezat din ramuri tot măslinul / Și l-am tăiat apoi din rădăcină, / L-am retezat tulpina / Cu arama / Frumos, cu șart, și drept pe cîrpie. Din trunchiul lui făcui picior de pat, cu sfredel / Îl sfredelii și începui de-aicea / Și meșterii deasupra lui crivatul / Cu flori de-argint, de aur și de fildeș. / Și peste dînsul mai lății curele / Strălucii de porfiră. Iată semnul / De care eu spuneam că-i o minune / Acum eu nu știu, stă la locu-i patul? / Sau cineva, tîind întreg măslinul / L-o fi mutat cumva în altă parte? ... (Ne interesează mai puțin «mîndria» artizanului, că prin aceste dovezi incognito-ul lui Ulise este înlăturat și că Penelopa începe să plîngă, cu toate că «Netîind trunchiul măslinului — scrie J.S. — soția credincioasă a păstrat semnul natural al centrului, tulpina țîșnitoare, cioplită apoi, care, rămîndînd aceeași, face posibilă întoarcerea soțului și repetarea fericirii trecute»).

Citez din remarcabilul comentariu al lui Starobinski: «Ulise construiește o incintă în interiorul unei incinte: imaginea trasată aici este cea a unui structuri concentrice, a unui loc închis, a unui lăuntru ocrotit. Centrul locului este marcat de măslin — vertical, viu la început, devenind apoi material prelucrat. El s-a ivit măiestuos, cu mult înainte ca odaia să fi fost construită; prezența lui este cea care l-a îndemnat pe Ulise să întreprindă construcția. Arborele comandă spațiul pe care munca îl organizează în jurul său. El este un dat natural, străbătut de forța ce-i face frunzișul îmbelsugat și dă trunchiului său volum și putere. Odată tăiat și cioplit, el continuă să-și afunde rădăcinile în pămînt: energia vegetală pe care o purta în el se comunică, printr-un fel de continuitate metonimică, patului, în întregul său, care se sprijină pe lemnul lui. Munca «culturală» a împodobirii și luxului e implantată, prinsă în masiva prezență naturală. Acest mobilier atît de bogat șlefuit a fost construit pentru a rămîne inamovibil».

În arhitectura modernă se cunosc suficiente exemple de construcții ce pornesc de la un «dat natural», dar nu toți autorii lor au recunoscut că, pînă la urmă, au aplicat, în cu totul alte condiții, strategia proiectuală a lui Ulise.

Stimularea imaginației. Pe o vechi fișă despre klexografie — tehnică halucinatorie a petei de cerneală folosită de pictori și poeți pentru a-și stimula imaginația, — cu exemple de la Leonardo, «omul Cinei», cum spunea Valéry, la Victor Hugo — desenatorul și cu mostre de mixturi mai puțin utilizate, ca zațul de cafea și vinul (cu care, totuși, ne-am jucat fiecare, chiar fără a urmări accelerarea ritmului creator) am găsit o notație ulterioară «vezi Marcel

Brion, Pictura romantică, p. 204». Acolo Brion amintește un austriac, pictor romantic și scriitor de tendință naturalistă «singularul și simpaticul Adalbert Stifter» care «aducea din plimbările sale pietre care îi plăceau pentru formele și culorile lor ciudate, sau numai pentru că înfățișau în ochii lui însăși sinteza energiei telurice. Le studia îndelung, apoi le picta, iar uneori se întîmpla să și compună peisaje minuscule, asemenea miniaturalelor grădini japoneze, aruncînd aceste pietre într-un hîrdău în care slujnica lui vărsa apă; împreună cu slujnica mișcau apoi hîrdăul, pînă ce pietrele se așezau în ordinea dorită de el. Această metodă e mai apropiată de aceea a lui Gainsborough care cu niște pietre, un pumn de mușchi, citeva fire de iarbă și bucăți de lemn construia în atelierul său un peisaj mare, decât de aceea a lui Poussin, care începea instalînd machete, arhitecturile și personajele subiectului pe care vroia să-l picteze. Ea ține de tehnicile halucinatorii preconizate de Leonardo da Vinci și de pictorii chinezi, care aveau drept funcție stimularea invenției vizionare».

În cea mai deplină actualitate, se constată că destui plasticieni — producători de machete și «modelești» — se exprimă într-un sens nu foarte depărtat de asemenea rețete aproape uitate.

Colecția. Așa cum alții colecționează tablouri eu colecționez — adică transcriu — tot felul de «ziceri» și de «scrieri» ale artiștilor, de la vorbe de duh și ironii subțiri la auto-explicații, în intenția de a(-mi) demonstra că unii plasticieni scriu bine și expresiv.

Citeva exemple din multele zeci:

În «Degas, dans, desen» Paul Valéry notează un schimb de replici între Degas și Gustave Moreau: în timp ce era portretizat, Moreau întreabă: «Aveți deci pretenția să restaurați arta prin dans?» «Și dumneavoastră — ripostează Degas — pretindeți — s-o reînnoiți prin bijuterii?» Cu altă ocazie, ca un supliment, Degas spune despre același: «Vrea să ne facă să credem că zeii purtau lanțuri de ceas...» În 1908, Odilon Redon scrie în jurnalul său despre o problemă care, și în zilele noastre, ar trebui să îngrijoreze pe mulți practicieni ai artei: «Pictorul care și-a găsit tehnica nu mă interesează. El se scoală în fiecare dimineață fără pasiune și, liniștit și domol, își continuă munca începută în ajun. Îl bănuiesc de o anume plictiseală, proprie lucrătorului virtuos care își continuă munca fără fulgerul neprevăzut al clipei fericite. El nu cunoaște frămîntarea sfîntă a cărei sursă se află în subconștient și în necunoscut; el nu așteaptă nimic de la ce va fi. Îmi place să găsesc ceea ce n-a fost nicînd».

Grija trebuie să fie un oaspete obișnuit într-un atelier bun. Ea este ca o ecuație între paletă și vis. Este fermentul noului, reînnoiește facultatea creatoare, este martora greșelilor sincere și a inegalității talentului. Atunci vezi omul din artist și cel care-i privește opera este mai aproape de el». Iată cum scria James Ensor într-o carte apărută în 1934: «... Doamnele culori prost așezate se luptă violent ca niște vecine cumplite, dificile. Războiul nesfîrșit dintre două rozuri durează și în prezent. Domnișoara Roșu se înnește în fața doamnei Alb de argint. Doamna Lac de China se împurpurează în fața domnului Albastru Destrăe, domnul de Cadmiu dă în galben cînd țîșnește domnișoara Bitum. Dintr-o nimica toată, domnia de Verde se fac cenușii sau trec în albastru. Doamna Roșu englez și domnul de Carmin își neutralizează esențele. Cum să conduci această minunată lume rebelă? Nu e chiar un lucru de colo...»

Sau Nicolas de Stael: «La Rembrandt un turban din India devine brișă, Delacroix îl vede ca un meringue glacée, Corot ca un biscuit, iar el nu este nici turban, nici brișă, nimic altceva decât un *trompe-la-vie* așa cum va fi întotdeauna pictura pentru a exista...»

Hans Hartung scrie altfel: «Împărțiți o linie în două părți egale: veți obține plictiseala. Tăiați a șaptea parte: majoritatea oprimă minoritatea». Sau: «În arta abstractă — cel puțin în ceea ce se numește arta abstractă lirică, gestuală sau informală — gestul de a picta trebuie să aibă dimensiunea care corespunde esenței sale».

O trăsătură care traversează o pînă de doi metri exprimă violența, energia, forța. Dacă nu are decât zece centimetri, ea devine fără importanță. O furie, o revoltă, un entuziasm, o pasiune de douăzeci de centimetri — ce caraghios! !»

despre oglinzi

călin dan

1. *Confesiuni.* Îmi mărturisesc, dintru început, deplina inocență teoretică în problema Oglinzii. Mai mult, chiar o anume idiosincrazie față de intelectualismul manifest al obiectului: speculația — activitate mentală ambiguă (cumulând, deci, deopotrivă calități și vicii) își are etimonul în latinescul *speculum*. Probabil nu înțiplător.

În același timp, nu pot ignora una dintre cele mai pregnante amintiri ale vâzului meu adolescentin — imaginea marelui concentrator parabolic de la Odeillo-Font-Romeu, reproduc Kodacolor pe două pagini, într-o revistă mondenă, de altfel. O aproape insesizabilă teroare se degaja din strălucirea oarbă a acelei forme precise, senzație conștientizată și explicată prin lecturi ulterioare ca rezultând din întâlnirea între arhaismul ideii și modernitatea consecințelor funcționale.

2. *Teme (1),* cum ar spune un distins prozator și critic. Voi extrage doar din memoria mea afectivă: pot afirma că Oglinda-obiect, determinând imediat un «spațiu mental problematic», este extrem de ispitoitoare pentru o gândire de tip literar. Mai mult, iconografia oglinzii în literatura universală este de o abundență aproape imposibil de controlat. Totuși injoncțiunea temei oglinzii atrage după sine o anume conformație anatomică a textului și o fiziologie consecutivă, pe care ar fi, poate, amuzant să le parcurgem schematic.

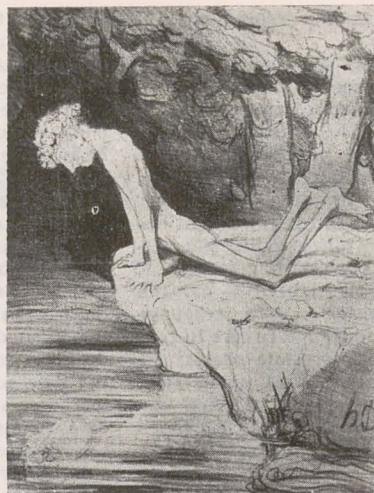
a) Eroul descoperă oglinzirea; de aici decurge bifurcări:

b) dacă el recunoaște fenomenul, se stabilește o relație cognitivă. Viața lui se transformă; catoptromancie sau autocunoaștere, demonie în orice caz.

b') dacă eroul ignoră specificitatea fenomenului, consecințele sînt simetrice: factorul demoniac îi conduce pașii înconștienți pe traiectoria ulterioară.

c) eroul intră în oglindă, unde se petrec diverse lucruri.

c') universul specular pătrunde cu brutalitate (insinuant) în viața eroului. Ambele situații prilejuiesc creșterea misterului pînă la nivele paroxistice. d) eroul este expulzat din lumea speculară, fie sub formă de cadavru, fie ca deținător al unei experiențe fundamentale, care îl face inapetent la realitatea ne-oglinzită.



d') el se luptă cu lumea speculară, eveniment cu consecințe nefaste pentru propria sa existență. Oricum, lucrurile se termină trist. Corelația adamică (oglinzită — pom al cunoașterii) pare evidentă. Ca și relația erotică, desfășurată în două etape — captare și, consecutiv, străpungere/anihilare, oglinda fiind un obiect a cărui răceală androgenă inspiră la relațiuni perverse, de tip mecanic. Din fericire, numărul poveștilor triste e copleșit de cel al narațiunilor unde oglinda rămîne un accesoriu (de genul «oglinză, oglinjoară...»). Nefiind însă nici în acest caz un personaj agreat, oglinda este, de multe ori, anihilată fizic. Pedepsirea ei mi se pare exemplară ca atitudine: avem, în mod hotărît, de a face cu un obiect periculos.

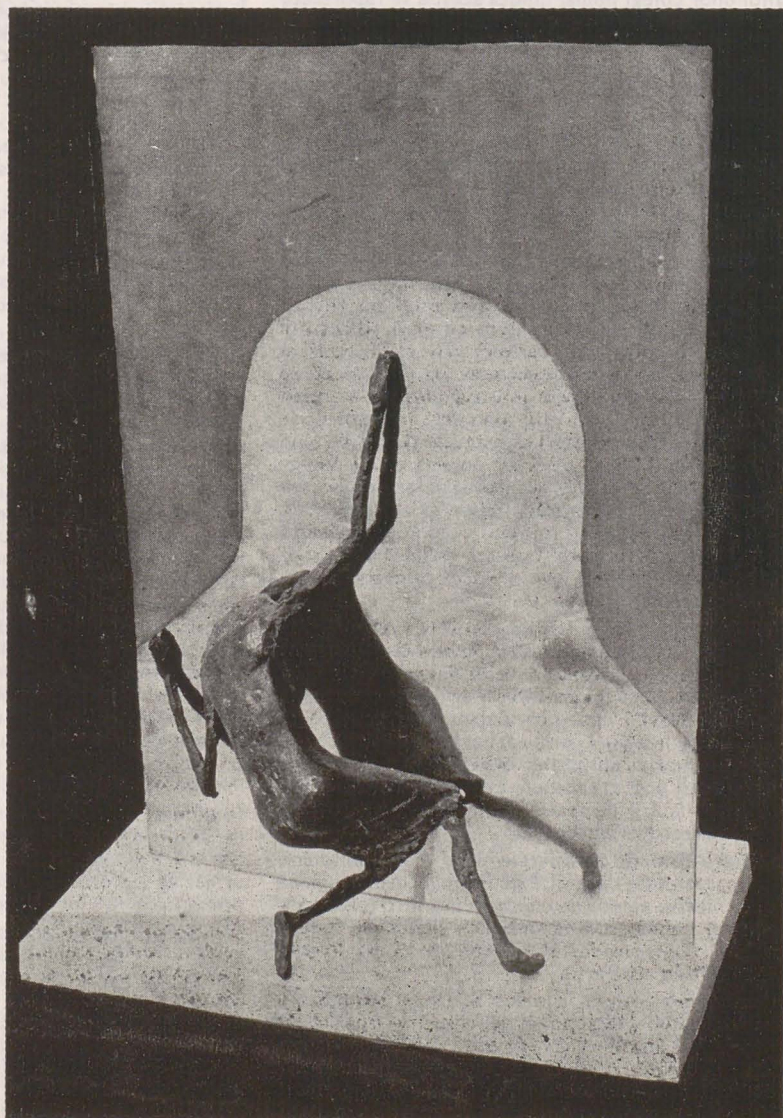
3. *Revenind.* Nimic, deci, care să rimeze cu sensibilitatea specifică anilor '80, nimic din ce ar putea interesa cîmpul cultural al momentului. Oglinda este un model autoritar, rămînînd însă o existență ambiguă, ceea ce poate să o salveze totuși în ochii unei generații născute cam în același timp cu primul cuptor solar (Mont Louis, 1952), deschizînd ochii asupra realității odată cu acel imens hău conceptual de la Font-Romeu.

4. *Un model de acțiune.* În fond, abundența și revirimentul oglinzilor în spațiul cultural al ultimilor ani este o realitate ce s-ar cere explicată. Personal, văd în Oglindă o paradigmă a artistului contemporan. Spiritul acestuia are o neutralitate complicată, asemănătoare obiectului incriminat. Starea sa inițială este una de inerție activă, așteptînd/provocînd stimulii. Latența reacției sale presupune izbucnirile, dar numai ca răspuns. Artistul contemporan este, asemeni oglinzii, o virtualitate fecundă, ce devine realitate doar cînd poate să reflecte. Arta contemporană fiind în mod axiomatice o artă dedusă și un cîmp de mediere/comentariu în spațiul culturii, luciditatea și oglinzirea mi se par caracteristicile sale de bază.

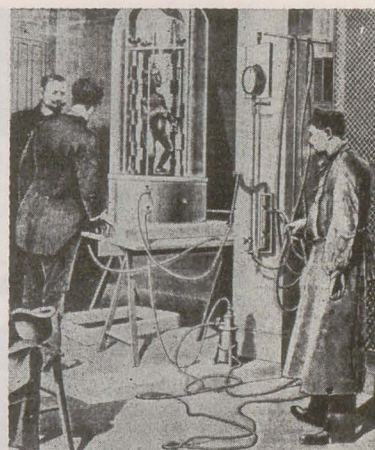
5. *Trasavangarda.* Oglinda, obiect conceptual prin excelență, are o frigiditate ce pare să excludă frisoanele noului expresionism. Și totuși, acel furnicar de fenomene care au început să scoată capul din liniștea calofilă a post-modernismului, acei tineri sălbatici, punks, autori de graffiti, break-dancers, amatori de video-clips, disco ș.a. marginalisme pot, la primul palier al unui efort de autodefinire, să se recunoască în acest fetiș.

«Singurătatea lui Narcis era inocentă...»
(Honoré Daumier — Frumosul Narcis, din ciclul «Istorie veche»)

Neculai Păduraru — Foță în față



«creaturi gemene ale infernului...»
(Eugène Delacroix — Întâlnirea lui Faust cu Margareta)
«Laputa — replică simetrică...»
(ilustrație pentru „Călătoriile lui Gulliver” prima traducere franceză, 1727)
Invenția doctorului Verlot (1891)
«exponenții a două lumi simetrice...»
(gravură pentru «Don Quichote»; pagina de titlu a ediției 1751)



— Oglinda rămîne un model mental, o exemplaritate a simplității. Numai cunoscînd necesitatea, verificată istoric, a oglinzii în suprafețe lustruite, te poți avîta în experiențe ce înlocuiesc optica prin electronică.

b) Oglinda este o mască, dar și un zid. Într-o autocontemplare prelungită, pînă la urmă faptul că mă privesc mă privește. Singurătatea lui Narcis era, ca să zic așa, inocentă. Ea se deduce din oglindire. La această oră, artistul optează pentru oglindă pentru că își cunoaște singurătatea, și-a asumat-o, trebuie să și-o exploreze.

c) O relație destul de echivocă există între noile manifestări artistice și civilizația informațională. Presiunea mediilor de informare dă naștere, incontestabil, unor noi estetici, printre care video arta este exemplul cel mai pregnant. Și nu ne putem abține să amintim paradoxul specular: în minimum de suprafață, oglinda înmagazinează/transmite un maximum de informație. Se poate imagina un «arbore informațional», ceva între automatele secolului 18 (unde mecanica imită natura) și cele schofferiene, (tentînd echivalarea naturii), deci o construcție arborescentă, unde frunzele-oglinzi să se miște în toate direcțiile, într-un freamăt al captării/emiterii de «zgomot» vizual, de foșnet al mesajului.

c') Așa cum transavangarda profită de informație marginalizînd-o, persiflînd-o, distrugînd-o în scopuri constructive (celebrele și simpaticele graffiti nu sînt altceva decît o reacție la avalanșa informației logice și frumos stocate), oglinda se poate institui, la rîndul său, într-un model de blocaj informațional. Capricioasă ca însăși percepția, oglinda își are exuberanțele și tăcerile ei, manifestîndu-se aleatoriu și subiectiv. Oglinda opacă, oglinda-zid, oglinda vidă sînt cîteva momente ale refuzului de a recepta/comunica informație. Prin «cochetăria» sa, oglinda nu este un instrument, ci un subterfugiu al cunoașterii.

Acest joc de alternanțe (a—a', b—b'...), această permanentă ambiguitate teoretică dovedește cît de puter-

nică este, în fond, tipologia obiectului analizat. Caracterul său matricial determină o modelare a «gîndirii despre», așezînd-o sub semnul incertitudinilor simetrice.

6. Barocul. Instrument și emblemă a spiritului baroc, dar și al freneziiilor simbolice din curentul istoric, oglinda este indicatorul fidel al barocizării unei culturi. Revenind la constatarea unei indiscutabile prezențe a oglinzii/oglinzii în arta ultimelor decenii, mă conving odată mai mult că barocul este o constantă a culturii și civilizației contemporane. Noua eră a călătoriilor, dînd circulației umane dimensiune cosmică, obsesia tranzitoriului, a catastrofei, nostalgia naturii și curiozitatea în fața fenomenelor ei secrete, gustul grandiosului, al spectacularului la toate nivelele, de la cultură la sport, de la industrie la politică sînt doar cîteva din elementele ce își găsesc corespondențe în modelul istoric al secolului baroc — al 17-lea. Arhitectura post-modernistă, cultivînd o viziune fantastică asupra spațiului, dedusă din modele naturale; invazia spectacolului în artele plastice; concepția teatrală, mizînd pe o vizualitate complicată și sincretică (de la Brook la Ciulei, de la Strehler la Pintilie) se pot construi serii de regizori baroci; în fine, barocul cinematografic (Fellini, Bunuel, cazuri exemplare, dar și, parțial, Visconti, Losey, Kurosawa, Coppola, Herzog etc.) și cel literar (proza sud-americană) vin în sprijinul acestei observații. În acest context, oglinda rămîne partenerul ideal: ea satisface cu prisosință dezabuzarea saturației culturale și neîncrederii existențiale, punînd în locul certitudinilor strălucirea.

7. Exemple literare. În ultimă instanță, oglinda este modelul catalizator al unui soi de cinism intelectual, în stilul logicii binare: orice situație ce implică o virtuală simetrie își pierde simplitatea. Cel mai «rapid» și eficient labirint este alcătuit din două oglinzi puse față în față. Cea mai sigură cheie pentru acces — Grădina poteciilor care se bifurcă. Borges este, de altfel,

expresia cea mai înaltă a acestui cinism, oricum sublimat. Proza antemenționată, ca și Pierre Menard — autorul lui Quichote — rămîn exemplarități pentru modul cum funcționează acest tip de exploatare a oglinzii.

Mai mult decît oglinda-personaj, oglinda-structură mi se pare un bun pre-text pentru construirea unei antologii literare. Față de «romanul ca o oglindă plimbată de-a-lungul drumului» (formulă stendhaliană, pe care o suspectez, desigur, de o secretă ironie), romanul labirintic realizat de Diderot în *Jacques le fataliste et son maître* mi se pare un model superior de folosire a oglinzilor. Altfel spus, oglinda importantă în *Portretul lui Dorian Gray* nu este cea fizică pe care i-o dăruiește Lord Henry eroului, ci aceea mentală, vie, a tabloului meta-morfotic. Rămînînd la nivelul construcției literare, să ne amintim oglinda înelară construită de Malcom Lowry, al cărui roman *Sub vulcan* se poate citi la nesfîrșit, ultima pagină «sudîndu-se» cu cea dintîi; sau *Quartetul din Alexandria*, unde Durell folosește în primele două secțiuni oglindirea retro-spectivă din două unghiuri fundamentale diferite a unui același teatru optic. Există apoi o întreagă literatură a personajului dublu, literatură prin excelență ironică și grotescă, unde aventurile unui individ nemăsurat de înalt și slab, sînt impletite complementar cu ale altuia rubicond. Quichote și Sancho, Bouvard și Pécuchet, Ivan Ivanovici și Ivan Nikiforovici sînt exponenții a două lumi simetrice, care se reflectă în una și aceeași oglindă deformantă din cele două laturi ale sale.

În fine, o oglindă cosmică, cea din *Solaris*, romanul lui Stanislaw Lem, unde planeta-ocean elaborează și trimite în existența eroilor concretizarea tri-dimensională a obsesiilor celor mai intime.

8. Teme (2) Oglinda obligă, prin activismul său specific, la un soi de animism subversiv: oglinda este alertă, nu inertă. Spargerea obiectului nu duce la distrugerea imaginii, ci la o

înmulțire prin sciziparitate, la o infinită reflectare a unui real nepuizabil. Aceași proliferare «malefică» amenință și textele care se ocupă de Oglindă. De pildă:

a) perversitatea «bunului sălbatic»; comerțul injust pe care primii europeni sosiți în Indiile de Vest îl fac cu localnicii — oglinzi contra aur — semnifică, de fapt, prin mirajul reflectării ruperea unei ordini naturale ce ignora orgoliul cunoașterii de sine prin sine, în favoarea oglinzii în celdalt.

b) prezența obsesivă a oglinzii în textele și imageria europeană, din antichitate pînă la baroc, constituindu-se într-o idolatrie nemărturisită, derivă probabil din laborioasa procedură a construcției obiectului, din misterul unor procese fizice (sticlarii din insula Murano, prizonieri ai secretului lor, etc.).

c) tema dublului, care e, de fapt o temă a simetriei; iar simetria este de fapt, o problemă a eticii: în magie, partea stîngă a trupului aparține forțelor malefice, cea dreaptă — celor benefice; oglinda, inversînd jumătățile, este o tulburătoare a ordinii, iar imaginea pe care ea o dă este suspectă în întregime. Simbologia creștină preia această idee, iar literatura face din ea pivotul a nesfîrșite ambiguități între personajele pozitive și cele negative, care prin oglinzii reciproce își tulbură «specificitățile», amestecîndu-le. Faust în viziunea lui Delacroix este o operă cu personaj dublu — doctorul Faustus și Mephisto respiră un același aer demonic, par niște creaturi gemene ale infernului.

d) tema singurătății; «Cel care își îmbrățișează cu pasiune Dublul în oglindă, va simți oglinda animîndu-se într-un punct și devenind sex; ființa și imaginea se iubesc printr-un zid de sticlă» (Jarry — *Les jours et les nuits*). Oglinda se încadrează cu succes în rîndul mașinilor celibatare, caracteristicile sale sînt răceală, iluzie, strălucire (spectacol). Sau: pierzîndu-și umbra într-un joc al tentațiilor, Peter Schlemihl pierde de fapt șansa unei oglinzii benefice, pentru că naturale, solare. Consecința radicală este pierderea identității, solitudinea absolută.

e) utopia este și ea oglindire; *Călătoriile lui Gulliver* reflectă măritor anumite detalii grotești ale unei societăți existente. Mare născocitor (și el) de «mașini celibatare», Swift construiește prin insula zburătoare Laputa o replică simetrică a orgoliului și deloc temătorului de ridicol Albion.

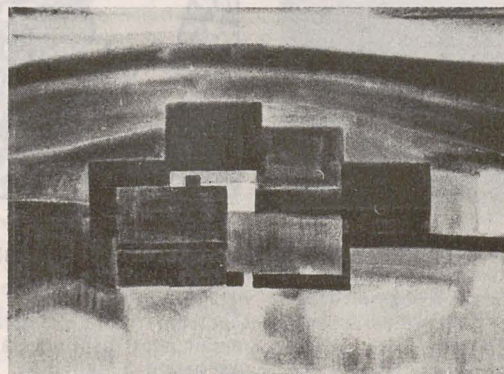
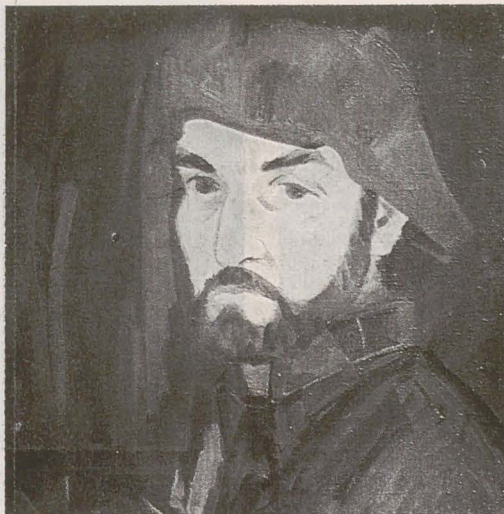
f) oglinda ca recipient thanatic; de la măștile de aur ale lui Tutankhamon, menite să reflecte un etern răsărit, și pînă la suprarealista invenție a doctorului Verlot (mumficarea «modernă», prin plonjare în băi galvanice), obiectul specular pare să se asocieze obsesiv «zonelor de trecere».

g) divinația: arcalele minore ale Tarotului din Marsilia figurează oglinzirea prin răsturnarea aceluiași personaj — subliniind astfel relativitatea maximă, polară, în eforturile de transgresare a legilor temporalității. ș.a.m.d.

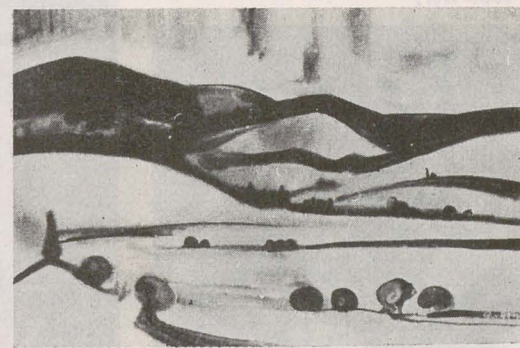
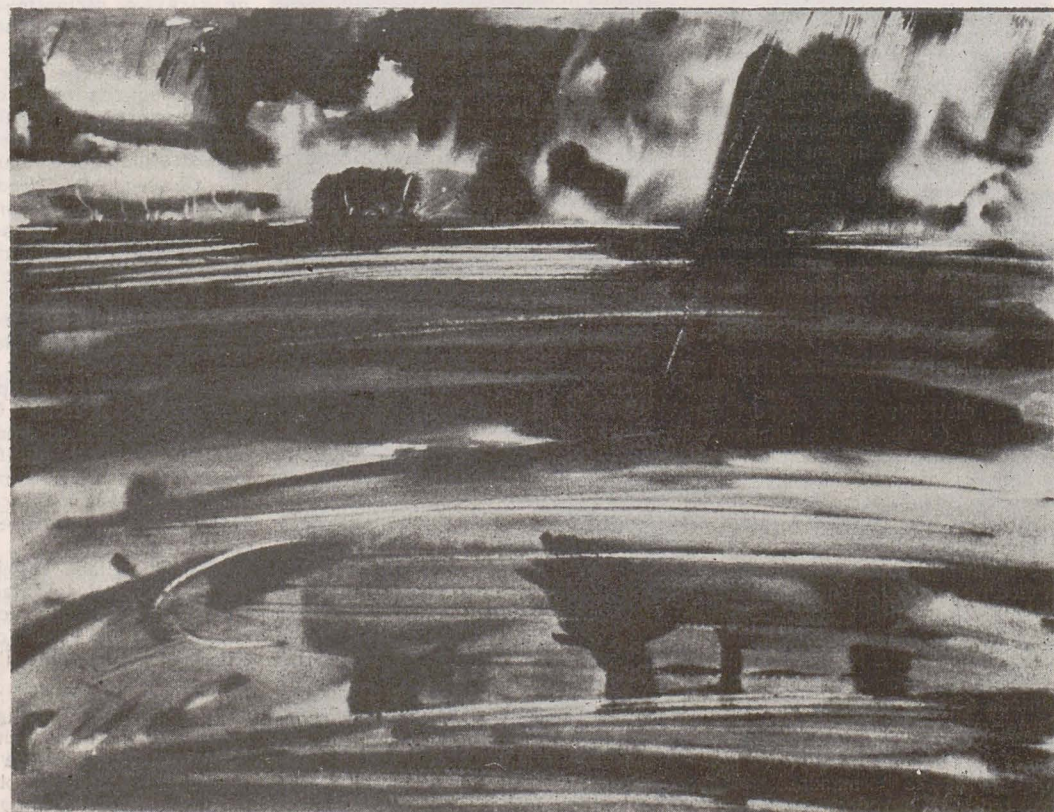
gaál andrás la cincizeci de ani

paul petrescu

Trecând prin fața zecilor de tablouri (ulei, acuarelă, pastel, desen, tehnică mixtă) expuse în fastuoasele săli ale Castelului renescentist din Lăzarea (august 1986) și cunoscându-i bogata activitate profesională și obștească mă întrebam (cum cu uimire se întreba și Váli József, autorul prefeței completului catalog al expoziției) când avea vreme să lucreze atât? Gaál András mi-a răspuns simplu: «După terminarea facultății și în primii ani petrecuți la Miercurea Ciuc am lucrat foarte mult în natură făcând mii de schițe și studii în desen și culori inspirate din natura imediată din partea locului, umblînd prin satele zonei. Iar apoi, cam între 1966 și 1975 a urmat o perioadă de prelucrare și de gîndire, ducînd mai departe impresiile primite, în ceasuri lungi de atelier, încercînd să sintetizez experiența acumulată în lucrări în care năzuim să prind esența fenomenelor. Această retrăire a impresiilor a însemnat într-un fel și reclădirea realității cu mijloacele mele artistice, căutînd mereu, experimentînd, neocolind nici abstractul, fie în peisaj, în portret, fie în compoziții figurative sau nonfigurative». Artistul are o înaltă concepție nu numai despre menirea sa dar și despre munca sa, creînd o operă de o diversitate mărturisind căutarea și o perpetuă, aș spune, nemulțumire față de ce dorește să «spună» în pictura sa. Stăpînind tehnici variate, Gaál András reușește cîteodată să obțină efecte surprinzătoare făcîndu-te să te întrebi dacă este ulei, pastel sau acuarelă, aplecarea asupra temei făcîndu-se cu un fel de îndrîjire, scopul fiind comunicarea impresiilor și gîndurilor așa cum proaspete le-a resimțit artistul în fața fragmentului de natură, a chipului omenesc, a lucrurilor. Dominantă, determinantă este evident culoarea, în oricare tehnică ar lucra pictorul. Tablourile sînt gîndite (simțite) ca armonii, ca acorduri, de cele mai multe ori profunde, grave, sunînd așa de bine, atunci, pentru mine, în Sala Cavalerilor din Castelul de la Lăzarea. Firește se pot distinge într-o expoziție retrospectivă mai multe etape în opera artistului, desfășurată, iată, aproape un sfert de secol și impresionînd prin constanta aderență la o realitate către care mereu artistul se îndreaptă cu nesfîrșită dragoste, lîmpede transmisă privitorului. Poate că a fost o fericită întîmplare că am văzut tablourile lui Gaál András în mijlocul locurilor lui natale, al căror spirit și culoare le-am regăsit cu încîntare, chiar sub haine cromatice diferite, în nenumăratele sale peisaje, în care unduirile geologice, masive, impunătoare, învăluie geometria rectangulară a așezărilor cu case și șuri din acele ținuturi înalte secuești de la Izvoarele Mureșului și Oltului. La el, peisajele sînt într-adevăr «stări ale spiritului» său, locurile și oamenii lor fiind reconstruiți de către sensibilitatea puternică a unui mare colorist. Spațiile, volumele, cresc din modelarea nuanțată a ocrurilor și albastrurilor și, mai ales, a alburilor anotimpurilor, trăind, fiecare, feerica lor devenire. Aerul și apa, norii și ceața, măiestru prinse în evanescența lor ridicare sau curgere, furtuna, toate sînt prezente dramatice planînd asupra colinelor larg arcuite, asupra șesurilor dintre munți. Portretele sînt puternice, aș spune, sculpturale, resimțîndu-se o undă de expresionism moderat, poate mai sesizabil în cromatica severă. Autoportretul, admirabil,



respiră hotărîrea drumului drept și gîndului întrebător, verdele, albastrul și negrul compunînd o atmosferă de rigoare morală. Evidentele căutări formale ale pictorului sînt subordonate înțelegerii profunde a realității pe care o exprimă cu nesfîrșita nuanțare a unei game cromatice sobre, disciplina artistică practică cu pasiune ascetică făcînd din Gaál András o prezență distinctă, puternică, în arta plastică a României contemporane.



Născut la 9 martie 1936 în Ditrău, județul Harghita
Liceul de Muzică și Arte Plastice din Tg. Mureș; 1950—1954 elev al profesorilor Barabás István, Bordi András, Piskolti Gábor
Institutul de Arte Plastice «Ion Andreescu» din Cluj-Napoca: (1954—1959) îndrumat de profesorii Petru Abrudan, Theodor Harșia, Miklóssy Gábor
Profesor de desen, din 1959, la Miercurea Ciuc
Din 1966 membru al U.A.P.; din 1968 președinte al Filialei U.A.P. Miercurea Ciuc
Din 1973 membru al Consiliului de conducere al U.A.P. Membru-fondator și conducător artistic al taberei de creație din Lăzarea, din 1974
Călătorii de studii în U.R.S.S., R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă
Expoziții personale: 1968 la Miercurea Ciuc, Tg. Mureș; 1973 la Sf. Gheorghe, Tg. Secuiesc, Odorhei, Ditrău; 1978 la Cluj, Miercurea Ciuc, Gheorgheni; 1983, 1984, 1985 la Miercurea Ciuc, Gheorgheni, Plăiești de Jos;
A participat la numeroase expoziții județene și republicane: București, Tg. Mureș, 1963, 1965, 1967, 1968, 1974, 1975, 1977, 1978;
Între 1977—1985 a luat parte la toate expozițiile naționale din cadrul Festivalului «Cîntarea României» la București;
Expoziții de grup în străinătate: Debrețin, Tokaj, Hajdú-böszörmény (medalia de bronz «Káplár Miklós») 1973; Barcelona, la Bienala Internațională de desen Joan Miró, New York, 1974; Opole, 1985; Nysa (Polonia) 1985;
Lucrări monumentale: mozaic de ceramică în sala mare a Casei de Cultură municipale din Miercurea Ciuc (împreună cu Márton Árpád și Pálfi Árpád) 1967; mozaic pe fațada Casei de cultură a sindicatelor din Gheorgheni (împreună cu Márton Árpád) 1974;
Lucrări în colecțiile muzeelor din Tg. Mureș, Miercurea Ciuc, Odorhei, Tg. Secuiesc, Gheorgheni, Cristurul Secuiesc precum și în colecții particulare din țară, Ungaria, R. F. Germană, S.U.A., Canada
Decorat cu Ordinul Muncii clasa III în 1969.

jurnalul galeriilor

theodor redlow

maria constantin (orizont)

Din cele nouă expoziții care fac obiectul acestui jurnal de august — șase de pictură, una de grafică picturală, una de sculptură și una de artă deco-

liștile prin transfigurări și potențări romantice sau expresioniste, ci le restituie pictural «așa cum sînt» ele, în esențialitatea lor vizuală, dar epurate de zgura și forfota accidentelor (demne doar de un descriptivism plat), astfel încît peisajele pictoriței, și în special cele văzute de pe țărmuri de mare sau de fluviu, sînt cu atît mai adînci în lirismul lor subsumat purei expresii vizuale, cu cît sînt mai lapidar transpuse în imagini sintetice, uneori simple pînă la elementar, dar păstrînd căldura emoției și imprevizibilul clipei, în modul aparent detensionat în care se aștern și se întretes tușele acuarelei. Aceste tușe sînt fidele, prin ductul lor, configurației motivului ales, dar nu mai puțin expresive cînd

se încheagă, relativ opac și intranzitiv, ca semne figurale autoreferențiale. Vreau să spun că o asemenea pictură, cu toată fidelitatea ei reproductivă, în trăsăturile mari și definitorii ale lucrurilor și locurilor cercetate de privirea artistului, nu se epuizează prin simpla «citire» a imaginii, ci își păstrează, orfît de mult ai privi-o, acel inefabil al expresiei de profunzime, care nu este altceva decît viața autonomă a semnelor care se văd aici, aproape, pe hîrtie, compunîndu-se în secvențe variat expresive, fiecare cu un tempo și cu un ritm proprii acelor momente alese de comuniune, cînd datele proiecției și cele ale recepției se întregesc în delicata, evanescenta operă de artă care este acuarela.

eugen patachi (eforie)

Alta este relația cu motivul în pictura acestui clujean de 46 de ani, foarte activ expozițional în spațiul de dincolo de Carpați, dar pentru prima dată prezent cu o selecție cuprinzătoare în Capitală: o relație tensională și conflictuală, de tendință expresionistă, deși din punct de vedere pictoresc peisajele sale și cele cîteva naturi statice din expoziție se situează mai degrabă în sfera cu limite vagi a postimpresionismului, așa cum a fost el dezvoltat în perioada interbelică. Eugen Patachi a fost elevul lui Aurel Ciupe, care îl felicită în catalog pentru actualele reușite, constatate în timp ce lucrau împreună în tabăra de la Lăzarea: «Apreciez în mod deosebit capacitatea sa de a reprezenta luminozitatea aceluia climat ce încurajează contrastele tonale. Folosește culori vii, proaspete, pe care le armonizează cu finețe. Are o preferință pentru diversificata modulație a verdelui, asociindu-l cu accente de roșu intens și galben solar. Drept urmare, realizează imagini pline de sevă și vitalitate». Caracterizarea este corectă și nu avem nimic de obiectat unei arte care «poartă respect soluțiilor perpetuate de tradiție», care «provine de la natură, dezvoltîndu-i freamătul și poezia», numai că soluțiile de realizare a tabloului — impuse de experiența și cultura pictorului, de particularitățile motivului ales și, nu mai puțin, de intensitatea emoției în fața motivului — nu sînt unitare și nici întotdeauna concludent formulate. Și aici se poate vorbi despre empatie, înșimțirea peisajului fiind însă vehementă, uneori de o violență fovă în exprimarea emoțiilor intense care animă o materie picturală succulentă și densă, puternic saturată cromatic. Detentelor emoționale le corespund tușele picturale agile, apăsat, viguroase, din care se recompun în sinteză de formă-culoare imaginile. Se pot constata unele ezitări și chiar contradicții între figurativul obedient



Maria Constantin

rativă și vestimentară — una singură, aceasta, permite să se vorbească de o deplin încheată coerență a viziunii, sentimentului și stilului, în măsură să confere unui profesionalism asumat cu modestie, dar și cu neconcesivă rigoare, capacitate de expresie plastică autonomă și individualizată, dincolo de orice confruntări, gratuite în fond, între nouitatea care contrariază unele așteptări și reiterarea care le satisface pe altele. După patruzeci de ani de la prima sa participare la un Salon oficial (1946), acuarelista Maria Constantin atinge performanța nebătătoare la ochi a unei picturi (o numesc așa, deși este lucrată pe hîrtie cu diluții ale culorii de apă) pe cît de ușoară în repezițiunile și dezinvolturile de tușă și gest, pe atît de concentrată ca încărcătură expresivă și ca relevanță figurativă. La Dunăre, la Lyon, în Cyclade sau în Aegina, Maria Constantin — departe de a colecționa în grabă mostre de pitoresc turistic și confort vizual, în scop documentar sau pentru alimentarea memoriei afective — se confruntă cu locurile care-i suscită interesul de pictor, se lasă impregnată de spiritul lor și le califică personal prin proiectarea nu atît a unor trăiri de moment, cît a unui fond de armonioasă afectivitate și, deopotrivă, de sedimentări culturale, poetice. Demersul empatic nu alterează prive-



Eugen Patachi

primelor impresii senzitive și transfigurarea intensivă, între analiza articulării ecranelor și pasajelor în adîncimea virtuală și disciplinarea ritmică și melodică a liniei în planul bidimensional — orientări polare cărora le corespund în tehnica picturală alte ezitări și contradicții: efecte de discontinuitate și efecte de masă, zone construite și zone dezlnate, egalități de tratare și diferențieri analitic descriptive, deopotrivă obositoare. Pictorului îi «stă» mai bine registrul cromatic restrîns, propice unor *contraste tonale maxime, care corespund agresiunii vizual-emoționale a unei naturi panice, explozive*. Artistul, oricît ar fi de stăpîn pe uneltele și mijloacele meșteșugului său, trăiește parcă, în fața acestei naturi, beția pierderii de sine, de unde și izbînzile expoziției: acele lucrări în care o lumină crudă face să se adîncească patetic, dureros umbrele, ca în zilele toride, în momentele premergătoare furtunii. Aș spune însă că și în aceste cazuri fericite s-ar fi impus parcă, înaintea atacului, «un bob zăbavă».

tiberiu zelea (căminul artei, parter)

Și aici contradicții, dar lucid, programatic asumate. Pictorul nu ezită între studiul spontan de *plein-air*, compoziția figurativă geometric construită și abstracția lirică derivată din imaginile concretului, ci le practică în mod cumpănit și cu pricepere pe toate, arătînd publicului diferențele disponibilități ale unei personalități artistice mature, dar care nu a avut încă timp să-și stabilească decisiv opțiunile. Căci Tiberiu Zelea este și un pasionat profesor de gimnaziu, inițiatorul unor cercetări în domeniul structurilor și în cel al informației vizuale, care s-ar cuveni publicate atît pentru rigoarea demersului pedagogic cît și pentru eficacitatea formativă a acestui demers. «Termeni definitorii, dar și poli tensionali — scrie Virgil Mocanu în catalog — sînt emoția și cenzura, afectivitatea consecutivă a unui panteism

frust și logica impusă de cunoașterea legilor și rigorilor care controlează compunerea și eficiența imaginii». Acest echilibru interior, datorat de echilibru plastic, se traduce într-o pictură sintetică, avînd la bază mai vechile căutări constructiviste și experiența artei monumentale. În actuala pictură a lui Tiberiu Zelea — și mă refer mai ales la lucrările elaborate cu chibzuință în atelier — accentele figurale fove, zvîcnetul unor forme și tipătul sălbatic al unor intensități maxime de culoare se lasă domestice, supunîndu-se disciplinei îndelung exersate a compunerii ritmice și a geometrismului explicit. Deducînd figurativul din schemă sau reducîndu-l la schemă, pictorul găsește întotdeauna *raportul just, expresiv* între zonele de mare densitate informativă, animate de «trepidație» și «gălgăie» optică, și pauzele prevalente cantitativ, care servesc ca suport neutru sau complementar pentru izbucnirea celor dintîi. Formele-culori se opun sau se asociază, după necesitățile compoziției și ale expresiei, într-un joc bine condus de *rime plastice, chemări și răspunsuri*. Cît despre guasele aduse în expoziție — lucrute repede, «la motiv», dar cu o savantă spontaneitate —, tocmai ele trădează autenticitatea darurilor de pictor, prin aceeași dialectică a unității și diversității care dă ritmul, tempo-ul și viața unei lucrări. Poate că artistului i s-a părut că face o concesie expunînd aceste notații de peisaj; concesivă este doar aglomerarea într-o sală mică a unor lucrări net diferite ca stadiu de elaborare și mai ales ca opțiune stilistică, dintre care unele ar fi putut constitui capete de serie pentru o operă picturală majoră.

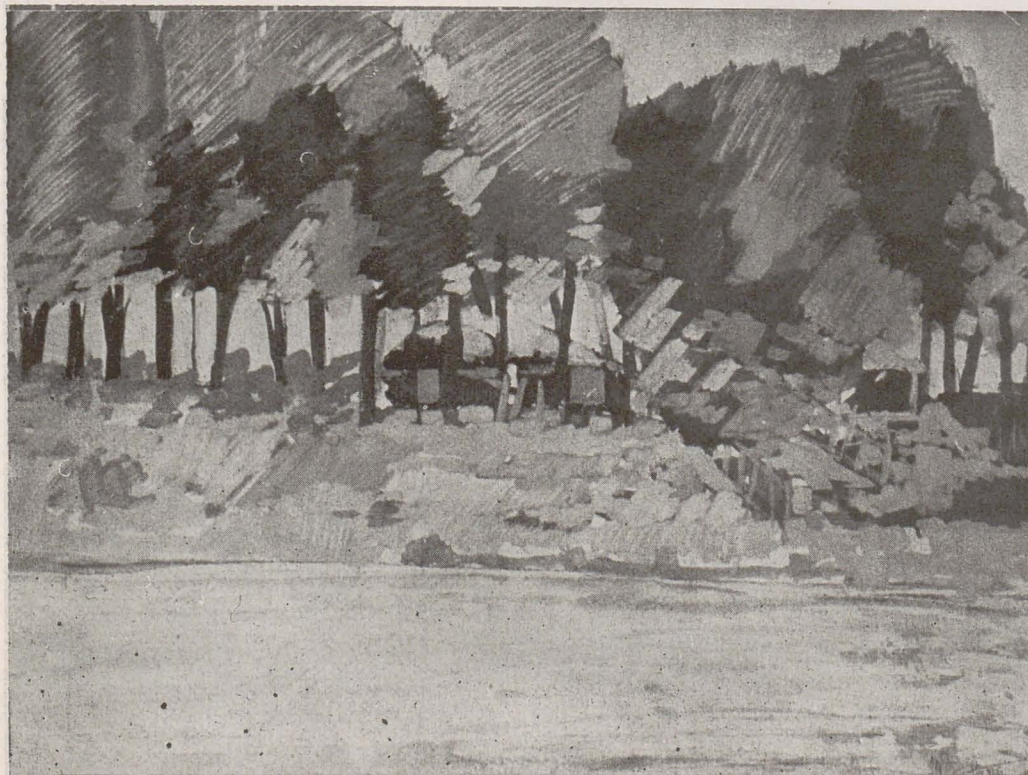
valter paraschivescu (orizont, atelier 35)

Tînărul (27 de ani) absolvent al secției ceramică-sticlă-metal a Institutului Grigorescu, activ în cenaclul tinerețului de pe lîngă filiala U.A.P. din Ploiești, debutează în Capitală ca pictor

în adevăratul înțeles al cuvîntului, chiar dacă se află în fața tatonărilor și a ezitărilor, înaintea fermei alegeri a unui drum propriu în creație. Tocmai aceste *tatonări și ezitări* mi se par însă lăudabile, dacă e să ne gîndim cît de puțin «timp liber» pentru propria creație îi rămîne unui pictor care nu este și un «liber profesionist» și cîtă probitate moral-profesională îi trebuie ca să nu se mulțumească a repeta comod soluțiile la care a ajuns în anii de studii. Valter Paraschivescu se exersează, după un program mai mult simțit dinăuntru decît urmărit cu bună știință, în domeniul de graniță al referențialității figurative care a încetat să mai fie explicită și al abstracției lirice care mai păstrează cîte ceva din patternurile tectonice ale peisajului sau ale naturii statice. Expresia sa picturală vehiculează stări emoționale de o lirică ambiguitate, ca și cum artistul ar asculta murmurul de flux și reflux al unor marea interioare și în același timp, capodopere ale marii muzici. El nu practică însă *muzicalismul* la modul naiv didactic al corespondențelor directe, ci se mulțumește să fie doar atent la articularea subiectivă și la cea obiectivă a temporalității, deslușindu-le o *congruență* pe care încearcă să o formuleze figural, în obiectul-tablou. Acest obiect capătă, de fiecare dată, o putere de prezență cvasi-subiectivă, ca o fizionomie pe care se citesc neliniști și mirări, bucurii și spaime. Stările emoționale rămîn însă confuze și labile, iar limbajul pictural este, de asemenea, dominat de ambiguitate, refuzînd orice simplism și orice formulare peremptorie. În general, figurile din lucrările lui Valter Paraschivescu par să se desfacă lent în ambianța lor picturală sau să-și interiorizeze această ambianță, în care ele evoluează, călătoresc sau pur și simplu stau, fără a înceta să se nască și să moară. O cromatică surdă și tulbure, bogat modulată în tente care se animă doar la privirea atentă a celui care stăruie în fața picturii, împlinește metafora trecerii.

nicolae ionescu (g.a.m.b.)

Laureat al Festivalului Național «Cîntarea României», artistul poate fi considerat mai degrabă un autodidact decît un amator, căci el nu numai că aspiră la profesionalism, dar și dobîndește de facto acest statut, prin *consecvența* programatică a demersului, prin *coerența* pe care grafica sa de factură picturală o denotă la toate nivelurile: figurare descriptivă, temă plastică, compunere macro și micro-structurală, pulsație și vibrație a elementelor morfologice. Repertoriul său figurativ este alcătuit din moluște, celenterate și gasteropode, și mai rar, relicve de artefact în mediul acvatic. Descinzînd în grote submarine pline de fosile și vestigii, meditănd la viul care a fost și la viul care pîndește, Nicolae Ionescu încearcă fie o *raționalizare constructivă a vîscosului*, fie o *fluidificare a solidului* (piatră, cochilie, os, corn) pînă la aparența tulbure, evanescentă a ceței sau a mîlului. Uneori, solidele tind să se desfacă în mediul submarin, prin *fisurare* și *fărîmîțare*, iar acest mediu le absoarbe parțial; ele se înmoaie parcă și se preling, anunțînd o posibilă creștere și o *mişcare* de șerpuire sau de încolăcire. Unitatea grafică a suprafeței o dau ritmul curbelor și al contracurbelor lente, vîlurile abia ghicite din tonuri întretesute, iar cea picturală modulațiile obținute prin obscurizare și accidentare. Glosînd pe marginea simbologiei și a structurilor de profunzime ale imaginărilor, după modelul oferit de Mircea Eliade și de Gilbert Durand, Alexandra Titu încearcă să stabilească, în textul de catalog, o corelație între «tema timpului și aceea a apelor negre, profunde»: «materia acvatică funcționează ca procedeele memoriei — apropie situații aparent depărtate, pe logica unor subtile afinități, șterge unele detalii exaltînd altele, în fine, modifică un depozit de informații în favoarea unui sens». Artistul însuși își mărturisește afinitățile, alegîndu-și un motto din Nichita Stănescu:





Nicolae Ionescu

și sîeștă ale fiecăruia dintre noi. Cele spuse mai sus nu intenționează să fie ireverențioase față de pictorița septuagenară (formată la școala Ceciliei Cuțescu-Storck și a lui Costin Petrescu, activă mai mult ca scenograf, decorator și cadru didactic și doar în ultimii ani prezentată public cu peisaje, portrete și flori), ci să atragă atenția asupra unor posibile erori de situaie. Cultivînd *pitorescul de reverie și intimismul* unor teme care au darul « să meargă la inimă », Yvonne Demetrescu își pune pictura în slujba motivului-rege, pe care-l exaltă în tonuri proaspete de galben, verde și violet, în disonanțe de roz, cu unele reușite estetice atunci cînd se apropie de (sau regresează la) nivelul acelei arte « naive » în care tratarea plată, modelată sau ornată a unei suprafețe picturale este subordonată scopului de a înfățișa modelul știut sau văzut cît mai « convingător » cu putință. Într-adevăr — și îl citez și aici pe Dan Grigorescu — « expoziția ei aducea nostalgic amintirea unei picturi clare, liniștite, agreabile, fără ambiții, așa cum era ceea ce profesorul Oprescu numea, între cele două războaie mondiale, pictura feminină ».

ioan popescu (g.a.m.b.)

Și în această pictură de mici dimensiuni (naturi statice cu flori și peisaje de iarnă), kitsch-ul își face simțită prezența, dar nu chiar atît de vădit, căci în lucrări se poate constata o anumită consecvență a stilizării și simplificării în sens decorativ, trădînd o practică îndelungată a muncii la șevalet. În pofida uscăciunii și stîngăciei de tratare a suprafeței, regresivitatea către o *abordare diletant naivă a motivului* nu este întru totul supărătoare: descriptivismul harnic, egal cu sine în amănunțire, are un oarecare farmec în însăși platitudinea sa, iar cînd sînt privite de departe, micile tablouri capătă o stranie încremenire a elementelor imaginii, accentuată de culorile devenite « nelumești » prin iluminare cerebrală, prin răcirea fantomatică

yvonne demetrescu (g.a.m.b.)

Pe cît de lăudabilă este strădania unui artist amator (și uneori reușita) de a se forma continuu, prin aprofundarea problemelor meseriei și prin amplificarea culturii plastice, a culturii asimilate în general, pe atît de regretabil este să constatăm cît de adesea artiștii profesioniști se marginalizează singuri, fie din comoditate, fie din amabilitate față de acei « iubitori » ai artei care nu au acces decît la desfășurările pseudo-estetice, neangajante în profunzime. *Agreabilul*, culorile blînd și dulce « armonizate », *sentimentalismul* fără nerv, *convenționalismul flautant* sînt capcane ale gustului și trebuie considerate ca atare, chiar dacă își au și ele rostul în ceasurile de tihnă

« A-ți pune amprenta degetului pe un ochi de melc nu numai că este o invitație la orbire, dar și o cunoaștere a unei cochilii de piatră și de var, în care spirala nu este altceva decît scriitura unei foste vederi (...) ». Poetica implicată nu trebuie să ne abată însă de la judecata critică asupra mijloacelor de limbaj: desenul lui Nicolae Ionescu este uneori excesiv de analitic și descriptiv, ca și cum ar sluji unor scopuri de documentare științifică, iar altelei duce pînă la platitudine unele regularități decorative, în timp ce culoarea este modulată și valorată prea sistematic, probabil că din cauza aceleiași modestii a obedienței față de tema aleasă. Două lucrări dinafara ciclului, mult mai liber concepute, promit și o abordare nedescriptivă a temei *fluidităților*.

constantin stănescu (g.a.m.b.)

Cunoscutul actor al Naționalului bucureștean, pe care Radu Beligan îl admiră « pentru că iubește arta și nu pe sine în artă », s-a remarcat ca sculptor tot în cadrul Festivalului Național « Cîntarea României ». Dublat de neastîmpăr creator, simțul de observație al actorului (care știe că creează pe scenă « o galerie de admirabile portrete, făcute cu autenticitate, minuție și haz natural ») și-a găsit un teren colateral de manifestare în sculptura în lemn, practică statornic, ca o veritabilă pasiune. « Comedianul — scrie același Radu Beligan — arată aici sensibilități de fecioară ». În mod firesc și explicabil în raport cu profesia de bază, volumele cioplite și polisate în lemn vizează tot *configurarea de personaje*, cu o tendință de tipizare și idealizare, care se bizuie pe *tiparele estetice ale creației populare românești*, ca și pe cele ale artei medievale bizantine, preluate cu delectare de sculptorul amator, neobosit în cultivarea unui frumos al limpezimii și al cordialității. După cum notează și Dan Grigorescu, « lucrările lui stau sub semnul acestei dorințe sincere de a se împlini ca forme ale fidelității

față de un crez limpede rostit: expresivitatea volumului și a liniei decurge din claritatea cu care e înțeles însuși subiectul operei ». Numai că subiectul este mai mult ilustrat din exterior decît asimilat expresiei plastice, a cărei grație decorativă, dată de jocul sinusoidelor și al serpentinelor, este destul de facilă, după cum și ornamentica, minuțios aplicată ca citat folcloric, este neintegrată plastic cerințelor interne ale volumului. De fapt, ceea ce lipsește stilizărilor netede și cursive ale figurinelor sale este tensiunea lăuntrică a spiritului creator, fără de care expresia plastică nu se mai justifică altfel decît în *zona confortabilului*. În acest caz, reușitele artistice echivalează cu o marginalizare artistică.



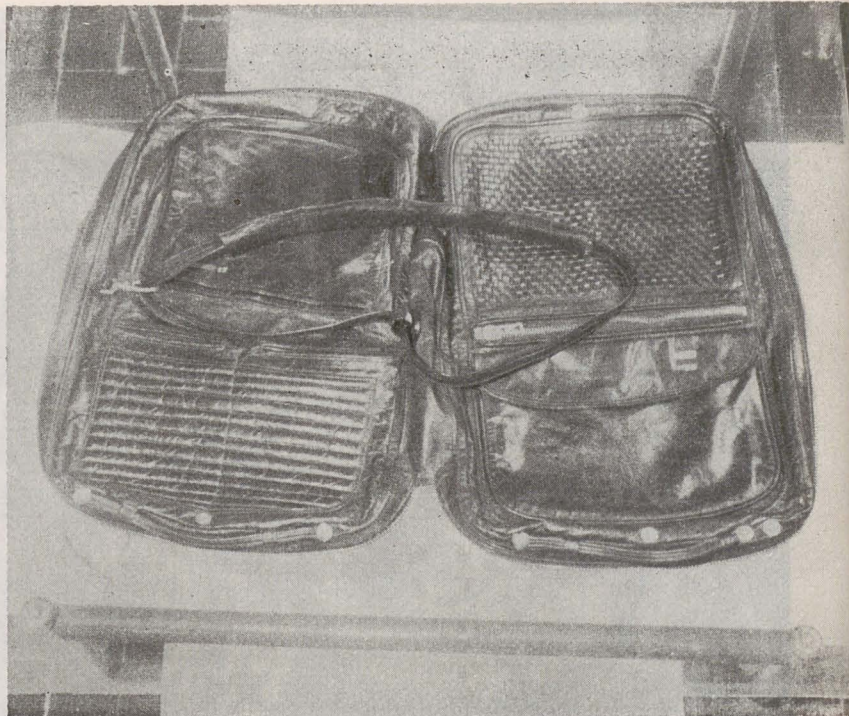
Yvonne Demetrescu

dată de degradarea cu alb, prin intensificarea dusă pînă la dizarmonie a tentelor astringente de galben, verde, violet. Ele sînt mai degrabă niște desene colorate, care prezintă imagini frontale, astfel încît toate elementele, etalate în plan, să se vadă cît mai bine. În peisaje, dezacordurile cromatice devin și mai izbitoare, după cum supărătoare este și contradicția dintre atmosfera de tonalitate afectivă și aglomerarea unei multitudini de amănunte grafice înscrise « la rece ». Deși artistul pare să picteze « după natură », convențiile știutului au întîietate asupra văzutului.

artă decorativă (căminul artei — etaj, apoi galateea)

De la bun început trebuie spus că titulatura expoziției este improprie, deoarece era vorba de rochii, accesorii vestimentare din piele și obiecte de podoabă, singurele lucrări propriu-zis decorative fiind cele câteva panouri în tehnica desenului cu mașina de cusut și a colajului textil, realizate de Maria Negreanu în același stil elegant, dezinvolt și prețios ca și piesele de

de aceea la recuzita « retro » a anilor '20—'30, la faimosul stil « charleston ». Capricioase sînt însă liniile rochiilor, și mai ales cele care compun adaosurile ornamentale, de multe ori superflue în raport cu ansamblul și acceptabile estetic doar dacă le privim în sine, admirîndu-le grația jucăușă, sfichiuitoare, care se numea cîndva « coup de fouet ». Același linie capricioasă, cînd zvicnită și cînd grațios florală, o au și cataramele lui *Marian Nacu* (prezent în expoziție și cu bine știutele sale bijuterii ce valorifică insolitul pietrei prețioase, al sidefului și al osului, în stare brută), precum și cordoanele lui *Mircea Tofan*, neregulat tăiate și bizar agrementate cu plase, care nu-și găsesc rostul în ansamblul vestimentar, el însuși abundent prin formă și prin împodobire. Reușitele expoziției mi s-au părut a fi două jachete lucrate de Maria Negreanu prin aplicații discrete de broderie « ton în ton » (ocruți, rozuri și griuri palide pe un alb cald); în rest, surprizele croiului și expresia netă a materialului alb, negru sau roșu ar fi fost deajuns, nemaicîrînd o împodobire suplimentară. În cele de mai

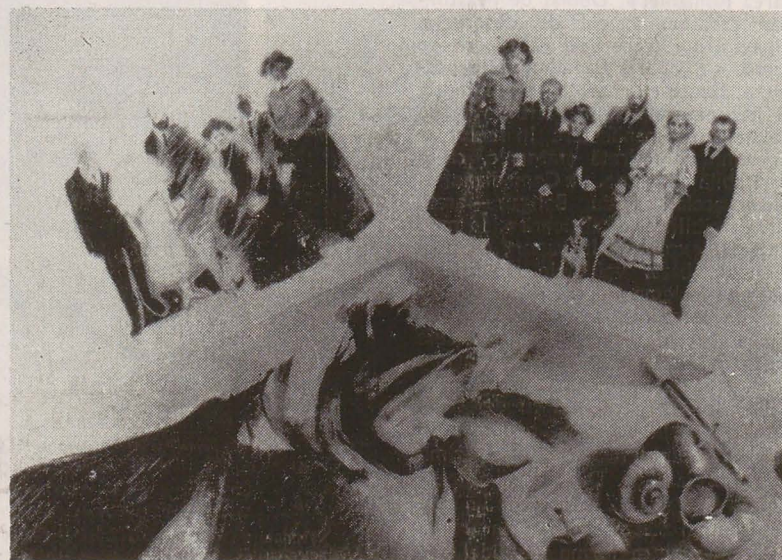


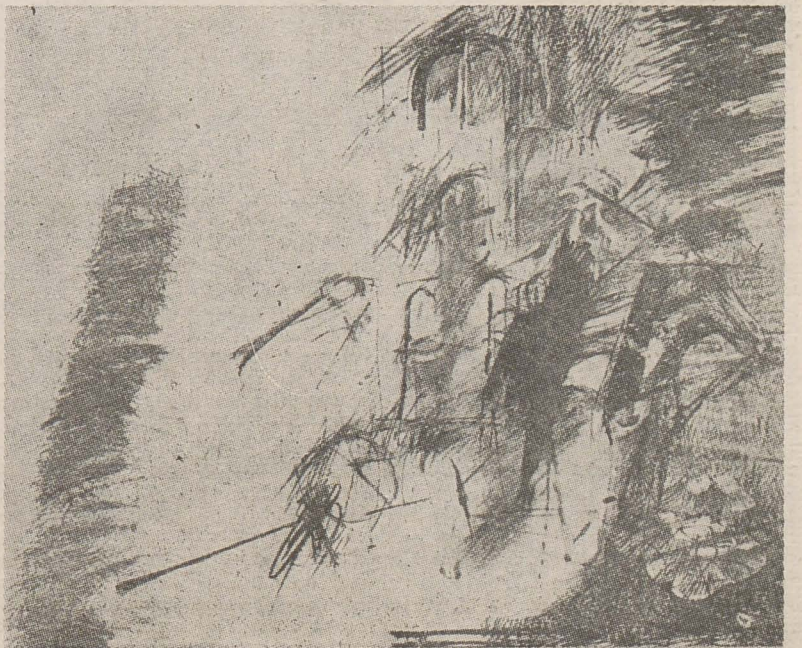
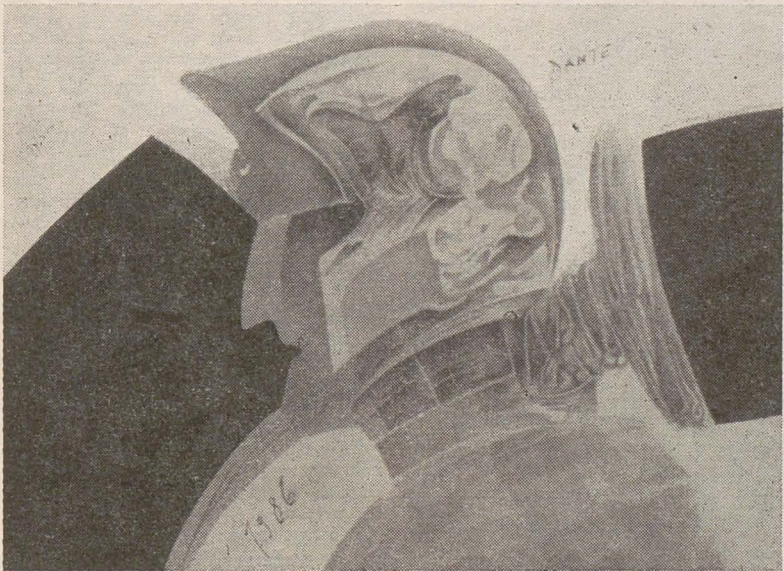
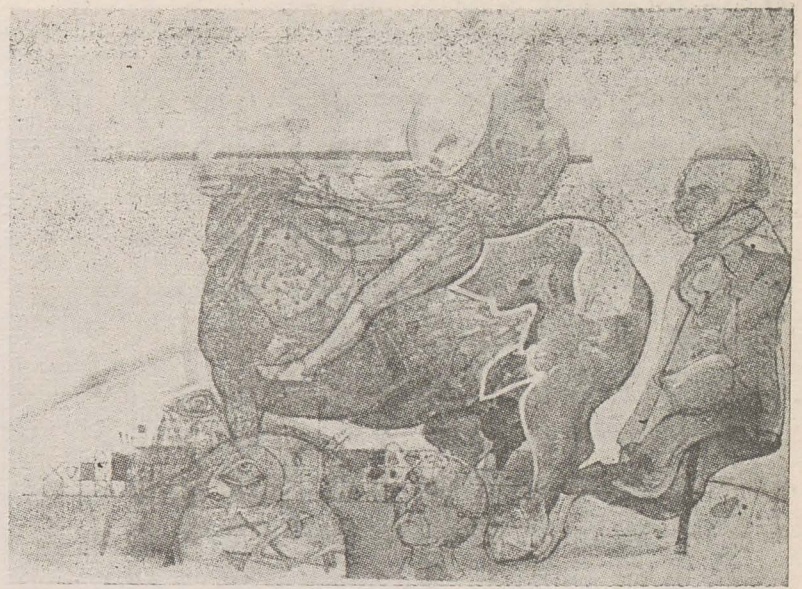
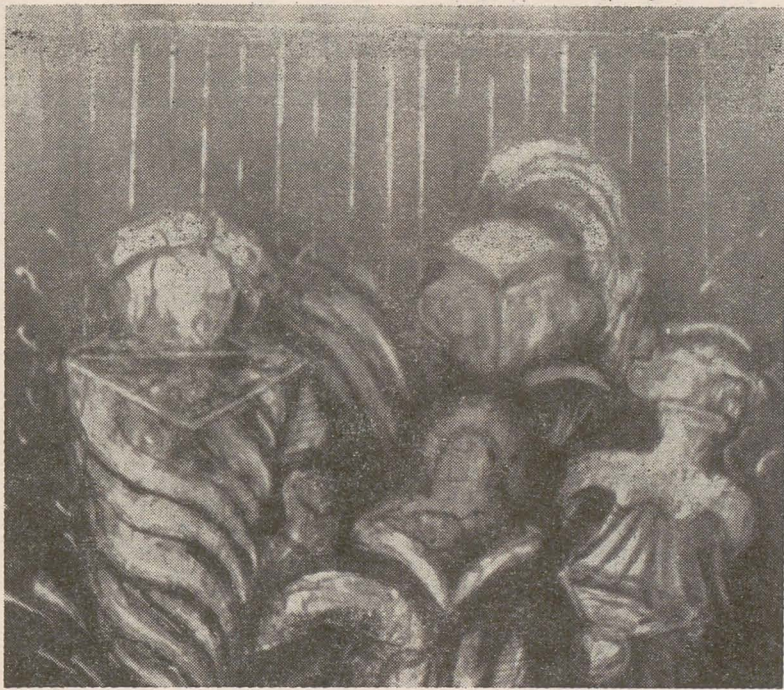
Maria Negreanu
Nicolae Florea
Constantin Stănescu
Iza Uncov Dancea
Dorin Crețu
Dan Stanciu
Ion Drăghici
Ion Atanasie-Delmare
Rareș Pantea
Mircea Stănescu



îmbrăcăminte. Acestea din urmă, care dădeau nota dominantă a expoziției, se caracterizează prin grație a liniilor de croit și a celor « desenate » de falduri, prin amploare a volumelor create de țesătură în căderea ei liberă și prin aplicații ornamentale complicate, ceea ce le situează în categoria unui *lux epatant*, menit să confere femeii o înfățișare bătătoare la ochi de unicitate. Nu sînt inițiat în tainele designului vestimentar și, de aceea, am privit rochiile expuse cu un ochi nespecialist, gîndindu-mă mai mult la efectul lor vizual și, pe de altă parte, la așteptările, aspirațiile și tendințele compensatorii la care ele răspund. Și trebuie spus că răspunsul se dovedește « la obiect », avînd în vedere mulțimea vizitatoarelor expoziției, care ar fi dorit să devină pe dată cumpărătoare. Maria Negreanu preferă să nu țină seama de efemerul capricios al modei « la zi » și apelează

sus m-am referit numai la exponatele care vin să răspundă atracției pe care o exercită asupra tovarășelor noastre de viață spumosul, vaporosul, sclipitorul sau pestrițul. Obiectele care se adresează înclinațiilor spre distincție și simplitate, ca permanențe ale gustului cultivat, merită o abordare aparte: sînt gențile, poșetele, pantofii și sandalele care poartă semnătura graficianului *Nicolae Florea*, nu mai puțin profesionist în meșteșugul și arta pielăriei. În afară de capse, fermoare și alte elemente metalice, indispensabile prin funcționalitatea lor, acestea nu valorifică altceva decît calitățile *intrinseci ale materialului* (grosime, moliciune, porozitate, elasticitate) și posibilitățile înnobilării lui atît prin procedee chimice de patinare cît și prin tehnicile împletirii și ale impresiunii. Sînt obiecte de uz curent și totuși luxoase, pe care le-ai cumpăra ca să-ți folosească un timp mai îndelun-





gat și ale căror prețiozități de podoabă nu se dezvăluie decât la o cercetare mai atentă, adresându-se nu numai ochiului, dar și minții. În încheiere, o nedumerire: în ce măsură poate fi compatibil statutul unei galerii de artă cu acela al expoziției cu vânzare?

atelier 35

desene (eforie, bucurești)

Prin vârsta participanților, expoziția s-a situat sub semnul « Atelierului

dește pînă își va ieși din minți », iar gîndul său exasperat, asaltat de acele capcane, taine și neînțelegeri, refuză instalarea confortabilă în certitudinile gata făcute, de care tînărul în căutare de sine însuși se pare că se simte asaltat. E nobilă această vizare a imaginărilor just, a ficțiunii firești, numai că în expoziție mi s-a părut că asist mai degrabă la manifestări ale ezitării, dezorientării și chiar bijbielii unor splendid înzestrați desenatori, care se aventurează printre configurații de sorginte pretins onirică (Con-

se îndrepte Dan Stanciu, Ion Atanasiu-Delmare, Rareș Pantea, Mircea Stănescu și, mai cu seamă, Vasile Anghelache, remarcabil și de această dată prin acribia figurativă și prin încărcătura semantică.

doina petrache-lemny

iași

Membrii Atelierului 35 au deschis la Galerieile Cupola o expoziție de pictură și grafică, relevantă prin lucrări de valoare artistică certă, care reușesc să și caracterizeze autorii. Sînt tineri cunoscuți deja în peisajul artistic ieșean, remarcați pe plan național de critica de specialitate. Ei nu alcătuiesc o școală și nici nu sînt în totalitate rezultatul unei școli de pictură ca aceea de la Iași, cu toate că majoritatea sînt formați de Conservatorul ieșean, ei se grupează tocmai prin diversitatea direcțiilor îmbrățișate, a viziunilor și manierelor diferite de lucru.

Conducător al grupului, Bogdan Bărganu se prezintă în această expoziție cu cîteva lucrări reprezentative ce constituie martorul unui zbucium continuu pentru exprimarea momentului rodirii, al mișcării celor mai mici particole de viață. « Sămînța », « Germinația » sînt lucrări echilibrate, dominate de o masă păstoasă închisă. Remarcabil prin forța creatoare, printr-o bună cunoaștere a « gramaticii » culorilor, Traian Mocanu expune o pictură care captează privirea șocînd-o, îi oferă apoi spații

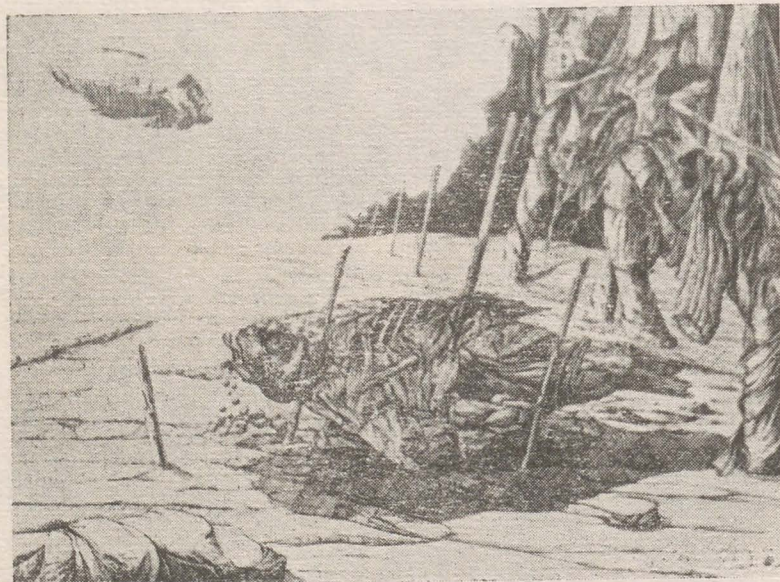
Dragoș Pătrașcu

Dragoș Pătrașcu care exploatează toate potențele hașurilor. Compozițiile sale gravitează în jurul ideii de metamorfoză, de redare a « poiesisului », întreruperile ritmate din lucrare alcătuiind o dialectică a devenirii. Remarcați în domeniul design-ului industrial, Magda Sficlea și Dan Micu sînt prezenți aici cu lucrări de grafică, în care claritatea și viziunea în spațiu au un suport solid în cultura lor artistică. În « Portret », « Funie » și mai ales în « Gnossos », Dan Micu reia « à rebours » drumul liniei către formă. El este realizatorul afișului expoziției — o lucrare de grafică colorată cu ecouri vizibile neo-expressioniste. Mariana Elaș este remarcabilă în « Dincolo de nodul gordian », iar Stelian Onica în colajul dintre desen și fotografie. Nu puteau lipsi dintr-o expoziție ca aceasta și debutanții — studenții în ultimul an ai Conservatorului ieșean: Mihai Tarași și Constantin Tudor, ca semn al continuității unei tradiții artistice.

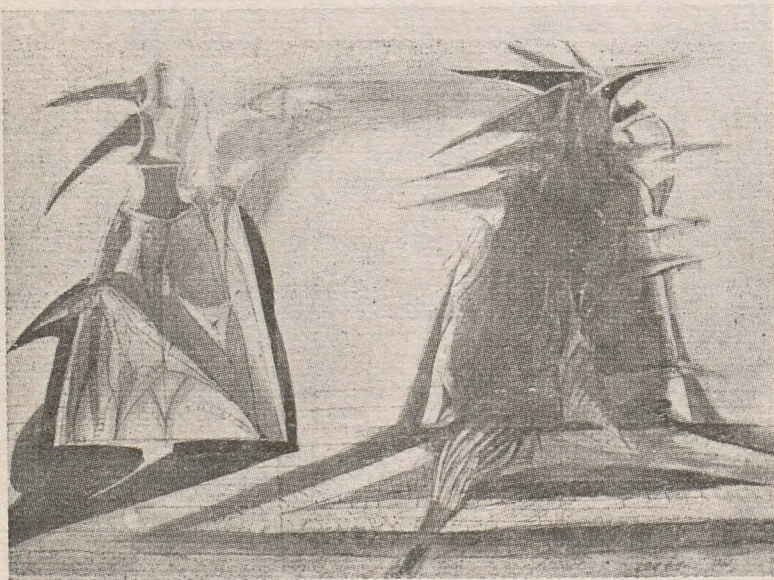
radu ionescu

lugoj

Galeria Pro Arte s-a dovedit a fi un adevărat centru de iradiere a amatorilor de artă, nu numai a acelora din Lugoj dar chiar și a timișorenilor. Expozițiile bune ale membrilor cenaclului local și oaspeții din alte orașe aleși cu discernămint au întreținut tonusul acestei instituții fără de care nu ne mai putem imagina Lugojul. În luna august spațiul de expunere a fost pus la dispoziția « Atelierului 35 », deci a tinerilor (mai mult sau mai puțin tineri, unii dintre ei!). Tineri cuminiți, împăcați cu ei înșiși, practicînd arta cu sentimentul timpului care stă pe loc, deci care nu-i grăbește să caute, să găsească, să se găsească, într-un cuvînt să ne dea impresia că ei sînt mai puțin cei de mine și, mai mult, cei de ieri. În general am avut impresia a mă afla în fața unor practicieni asupra cărora rutina și-a pus amprenta. O încercare a forțelor, prin abordarea unui alt domeniu decît cel al său a dovedit însă Valeriu Mladin, autorul unei picturi de mari dimensiuni stăpînită cu o mînă sigură, cu știință și, fără îndoială, cu humor. Participarea sa a constituit o surpriză bună chiar și pentru aceia ce-l cunoșteam mai demult constituind, credem, centrul de interes al expoziției. Alături i-a stat Carmen Paiu, ceramistă inventivă cu o certă înclinație către evidențierea calității materialului în care lucrează și cu un rafinat simț al culorii. Eugen Kerî, afișist cu îndelungată practică a adus o notă vie expoziției, fără să iasă însă din canoanele cumințeniei. Păscuța Iovan și Ion Iovan ne-au lăsat impresia reîntîlnirii cu lucruri deja văzute (chiar de mai multe ori), Ladislau Paker a unui acuarelist de imagini modeste iar Viorica Kuttesch ne-a îndemnat să reflectăm asupra utilității (sau inutilității) unor panouri ornamentate cu nasturi care astfel și-au pierdut atît de binecunoscutul lor rost. Expoziția a utilă mai ales pentru a atrage atenția asupra riscurilor rutinei, a auto-plagierii sau a înțelegerii expoziției drept împlinirea unui punct din obligațiile anuale. Sperăm însă într-o reîntîlnire cu Lugojul artistic pe care l-am cunoscut și, în care, un Oravițan, un Streletz sau un Răducan pot fi exemple în îndemn celor mai tineri.



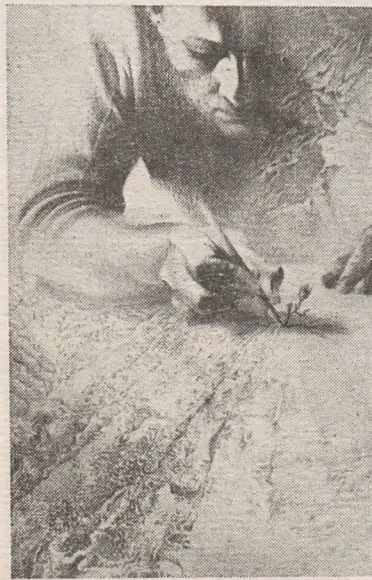
Vasile Anghelache



Albert Zoltán

35 ». În intenția organizatorului (Olimpiu Bandalac) și prin zelul teoreticianului care l-a secundat (Andrei Roman), ea a oferit o promisiune de coerență, încercînd să dea firescului reprezentării o putere neliniștitoare de expresie a bizarului sau a fabulosului, iar ficțiunii figurative, o respirație de calmă, familiară naturalitate. Din prefața catalogului aflăm cîte ceva despre ceea ce au în comun acești tineri « fără castele în Spania », care « își urcă munții din suflet », cău-tînd, « printre capcane, taine și neînțelegeri », « ceva omenesc », dar în nici un caz « frumusețea » pe care Rimbaud, așezînd-o într-o seară pe genunchi, o insulta, găsind-o amară. « Artistul — scrie Andrei Roman — nu mai e un inspirat, el gîn-

stantin Șevțov, Iza Uncov Dancea) prind păsări sau « vinează » pești, tulbură și dizlocă învelșurile prea bine știute ale lucrurilor din jur (Dorin Crețu, Ion Drăghici), disimulîndu-și confuziile de concepție sub o imagistică vagă și sub o grafie sofisticat intricată. Nu vreau să formulez aici o judecată aspră, ci mai mult o atenționare, pe care mi-o asum din punct de vedere strict personal, asupra faptului că eficacitatea comunicării artistice presupune și o bine conștientizată scară a valorilor, și o limpezime a rostirii decise, fără a exclude, firește, complexitatea tainic nuanțată a fluxului interior de trăire și nici exprimarea unui fond afectiv tulbure, dar dens și tensionat lăuntric. Către un asemenea orizont al maturizării par să



întinse de reflexie, se dezvăluie prin ea ca un iscoditor al « Tectonicilor », Lucrările sale de grafică (« Omagiu lui Eliade », « Personas »), fericită îmbinare de elemente abstracte cu elemente suprealiste, constituite o altă latură a personalității unui artist ce a depășit faza incertitudinilor. Înclinat spre figurativ, Constantin Tofan realizează compoziții ce trimit la alegorie, la mitologie, într-un acord cromatic rezultat al unei tușe îngrijite și sigure.

Lucrările de grafică din expoziție dau o replică onorantă picturii prin artiști care, deși foarte tineri, rezolvă cu știință probleme dificile ale compoziției grafice, abordînd îndrăzneț larga gamă a tehnicilor specifice. Măiestrie și virtuozitate îl caracterizează pe

repere artistice pe harta țării expoziția filialei buzău

dan grigorescu

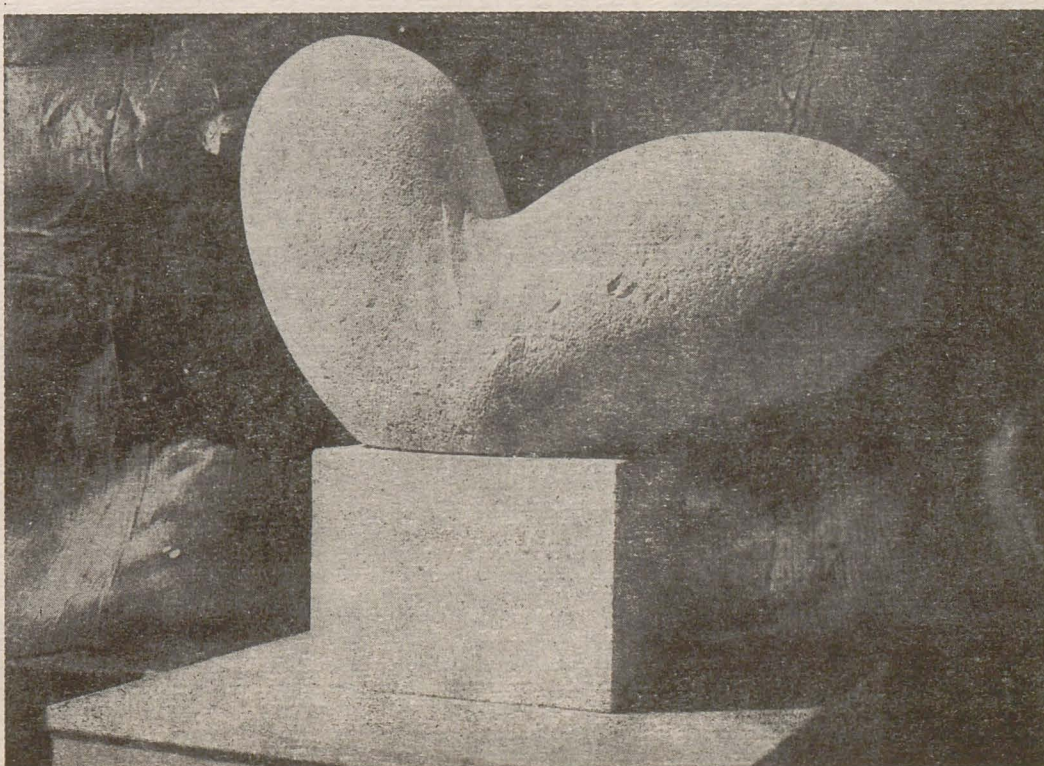
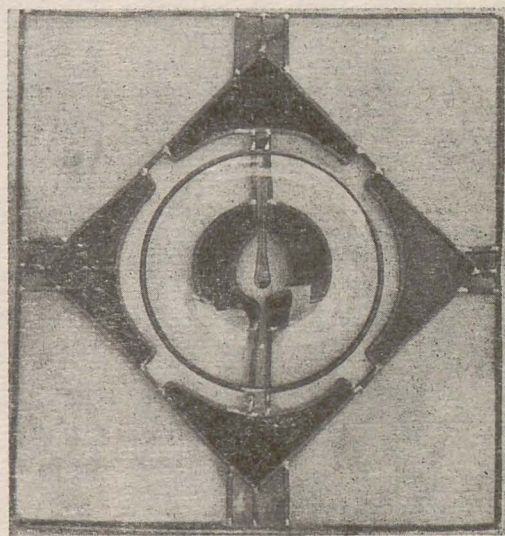
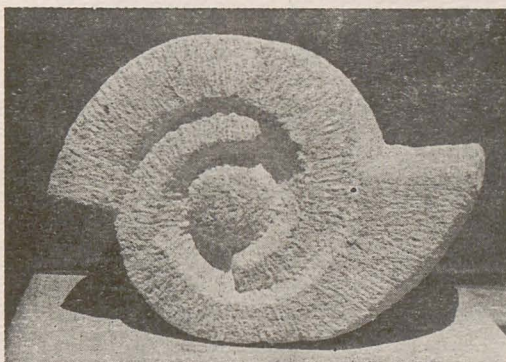
Lăudabila inițiativă a Uniunii Artiștilor Plastici, organizatoare a unor expoziții ale filialelor din diverse centre culturale ale țării, continuă într-un ritm dinamic; ceea ce s-ar putea numi «o secțiune prin atelierul național» se realizează, astfel, într-o confruntare implicită a soluțiilor stilistice, a modalităților de înțelegere a raporturilor semnificative dintre imaginea reală și imaginea reprezentată.

Cea mai recentă manifestare de acest fel a fost, către sfârșitul lui iulie, expoziția filialei de la Buzău; se cuvine să recunoaștem, pentru mulți dintre noi, întâlnirea cu artiștii buzoieni a însemnat descoperirea unei realități artistice pe care nu o știam decât prin câțiva — puțini — reprezentanți, rareori prin mijlocirea unor expoziții personale, în majoritatea cazurilor prin prezența lor în saloane. Ceea ce se remarcă de la bun început în expoziția de la etajul Căminului Artei era adeziunea majorității expozanților la mijloacele tradiționale de creare a imaginii plastice. Prospețimea ingenuă a culorii la Nicolae Ionescu, dramatismul cromatic — cu evident răsnet petrașchian — la Gheorghe Ciobanu, simplificările de sorginte cubistă, încălzite, însă, de o culoare calmă, la Cristina Menzopol, simțul spațiilor larg desfășurate la Valeriu Șuşnea, reducerea la ritm ca funcție a sugestiei plastice la Vasile Tudorică, ansamblul de forme intens colorate, echilibrate cu aplomb de Georgeta Adam — toate acestea dovedeau, dincolo de particularitățile gramaticii stilistice ale fiecărui artist în parte, o adeziune sensibilă la mijloacele evocării peisajului înconjurător, chiar dacă, uneori, acesta e concentrat într-o efigie.

Demersul guvernare de legile unei structurări realiste a imaginii se deslușea și la Gheorghe Stoica — neîndoiește, un colorist de autentică sensibilitate, asociind lecția cézanniană cu aceea desprinsă din impresionismul românesc — sau la Anca Dorojan-Szep, a cărei portretistică evocă broderia medievală de sorginte bizantină. Înclinația spre alegorie a lui Florin Menzopol, sprijinită pe o investigare permanentă a mijloacelor coloristice, chiar și tapiseria Simonei Popovici — cu inflexiuni formale sugerând calme unduiri ale dealurilor — sau efigia energică a Aureliei Tudorache stăteau sub același semn al efortului de a înțelege exact raporturile dintre real și reprezentare poetică. O mențiune specială în această direcție merită obiectualismul de autentică vibrație dramatică a lui Liusic Vrapciu sau delicatele transparențe ale vitraliului Marianei Apostol.

Gheorghe Coman se dovedea din nou același maestru al viziunii monumentale, chiar și în piese de mici dimensiuni. Sensibilitatea suprafeței, aspirația poetică la ampla desfășurare a formei, la Rodica Panaitescu, raționalismul ritmului la Emil Pricopescu întregiau imaginea artistică pe care, la sfârșitul lui iulie, au înfățișat-o, într-o galerie bucureșteană, artiștii de la Buzău.

Gheorghe Ciobanu
Emil Pricopescu
Florin Menzopol
Cristina Menzopol
Mariana Apostol
Gheorghe Coman



pictura exterioară din țara românească

vasile drăguț

Fără îndoială, asemenea cărților, și operele de artă au o soartă a lor: în pofida faptului că peste 220 ctitorii din Oltenia și Muntenia au fațadele împodobite cu un decor pictat — deseori de încântătoare frumusețe — niciodată ele nu au beneficiat de o atenție corespunzătoare din partea specialiștilor, niciodată în jurul lor nu a fost creată o modă a interesului public. Cele câteva studii semnate de Maria Golescu, Vasile Grecu, Nicolae Vatamanu, Teodora Voinescu, Radu Crețeanu, deși temeinic susținute din punct de vedere științific, nu au reușit să ridice vâlul de relativă indiferență de pe acest subiect pe care, în virtutea unei prejudecăți privind valentele artistice ale secolului al XVIII-lea, mulți s-au grăbit să-l considere minor.

referință și, mă grăbesc să subliniez, a reușit. La capătul unor îndelungate și dificile investigații prin sute de localități din Oltenia și Muntenia, el a reușit performanța de a cerceta pe teren toate monumentele implicate subiectului, de aici decurgând posibilitatea unor corecte delimitări și, totodată, acumularea materialului documentar necesar întocmirii unor repertorii tematice. Dar, așa cum lesne se poate deduce din lectura textului, A. Paleolog a depășit copios limitele unei lucrări de acumulare cantitativă, eforturile sale fiind dirijate către decodarea fenomenului studiat în perspectivă istorică și culturală, precum și către decodarea principalelor ansambluri iconografice.

Bazat pe o minuțioasă analiză comparativă, cu considerarea atentă a «cărților de înțelepciune» care au circulat în mediul românesc în secolele XVIII—XIX, A. Paleolog are, fără îndoială, dreptate atunci când afirmă că: «Iconografia picturii murale exterioare a ctitoriilor din Țara Românească — veritabil tratat de speranță — constituie o înțeleaptă dizertație despre viață și moarte, o cugetare, magnific exprimată simbolic, ce demonstrează o capacitate de sinteză unică, vigoare intelectuală totodată cultivată și subtilă, un simț estetic care nu respinge emoția, toate decurgând dintr-un filon nesecat de originalitate creatoare. Densă ca semnificație, această iconografie susține un fenomen artistic egal ca valoare și putere de semnificare tuturor celor care au marcat marile momente ale culturii medievale românești... Cunoșcând o evoluție originală, datorată mai cu seamă infuzării unor atitudini mentale proprii mediului rural unde cartea pătrunde tot mai sistematic și cu teme mereu mai variate, pictura tradițională a Țării Românești a dobândit o valoare subliniat parenetică... Fenomenul trădează, de fapt, propensiunea firească și dintotdeauna a românilor pentru omenie și înțelepciune». (p. 61—62).

Pentru a evoca în mod convingător vigoarea intelectuală a mediului autohton în epoca studiată, A. Paleolog insistă în mod justificat asupra faptului că reprezentările de filosofi și sibile au devenit curente chiar și în mediul țărănesc, cu totul remarcabile fiind frizele de la Foleștii de Jos, Cîineni, Neghinești-Cacova, Hurez-Tîrg. Se afirmă că «frizele cu filosofi constituie un document care trasează corect și, totodată, sugestiv orizontul cultural al plaiului românesc», ele «constituie emanația unor spirite luminate și cultivate pentru care filosofia însemna, în primul rînd, practică morală» (p. 33). Convertirea în fenomen de creație artistică populară a unor teme iconografice atît de savante reclamă, pentru a fi explicată, considerarea adevărului subliniat cîndva de Cleobul Tzurkas² și reiterat de A. Paleolog: Țara Românească a reprezentat în Balcani «citadela de lumină» unde au fost «preparate emanciparea și redeșterea națională a tuturor popoarelor din peninsula». (p. 33) Împreună cu investigațiile socio-culturale și în directă legătură cu decorările iconografice, A. Paleolog a procedat la o analiză pe cît de atentă pe atît de sensibilă a picturilor exterioare din Țara Românească în realitatea lor de imagini artistice. Comentariul critic este realizat prin convergența a trei procedee: interpretarea directă, ilustrațiile fotografice și desenele după motivele

ornamentale. Autorul distinge nu numai grupurile locale de zugrăvi, cu pecetea lor stilistică, dar și o clară evoluție de la savanta fază a înfloriturilor postbrâncovenești (ilustrată plenar la Stavropoleos), pînă la faza rusticizantă a meșterilor de la Dozești, în deceniile de mijloc ale secolului al XIX-lea. În mod deosebit autorul notează congruența stilistică dintre picturile murale exterioare și ambianța artistică locală, observația fiind cu precădere subliniată pentru grupul picturilor vilcene înrudite, prin culorile surdizate, cu scoarțele oltenesti. Schitul Jghiaburi este în sensul afirmat un admirabil exemplu alături de care pot fi citate bisericile de la Neghinești-Cacova, Chicioara, Păușești-Măglași etc.

Considerată în totalitate, lucrarea cu care A. Paleolog a îmbogățit literatura de specialitate se impune ca o realizare demnă de stimă, importanța sa cerîndu-se evaluată deopotrivă prin recuperarea unui important capitol de artă veche românească și prin calitățile intrinsece ale cercetării efectuate. Dar, ca întotdeauna în cazul unor asemenea întreprinderi de pionierat, nu lipsesc unele observații care, fără să știrbească valoarea lucrării, pot servi unor aprofundări viitoare. Faza pregătitoare a picturilor exterioare din Țara Românească (secolele XVIII—XIX) merita să fie tratată mai circumstanțiat. Bisericile cu aspect de chivot datorită ornamentării integrale (vidi p. 66) apăruseră încă din secolul al XVII-lea, atît în Moldova, unde a fost preferat relieful (Drago-mirna și mai ales Trei Ierarhi), cît și în Țara Românească, mărturiile din epoca lui Matei Basarab fiind relativ numeroase. În continuare, în vremea lui Constantin Brâncoveanu, decorul pictat pe fațade s-a bucurat de multă prețuire, statornicindu-se relația armonică dintre pictură și modenatura arhitectonică, relație pe care meșterii locali au știut s-o cultive pe parcursul secolului al XVIII-lea.

Abia atînsă (p. 57—58), problema picturilor exterioare din sudul Transilvaniei merita o sporită atenție, circulația activă a meșterilor permițînd să se vorbească despre fenomenul decorării fațadelor pe amîbi versanți ai Carpaților meridionali. În Țara Hațegului, în Mărginimea Sibiului, în Țara Făgărașului sau în Țara Birsei pot fi văzute zeci de biserici cu picturi murale exterioare (Banu Mare, Tilișca, Rășinari, Prejmer, Dîrste, Turcheș etc.), multe realizate cu participarea unor zugrăvi olteni sau munteni. Iconografiile specifice sînt diferite la nord și la sud de Carpați, dar există un numitor comun: dorința de afirmare a categoriilor sociale inferioare, în Transilvania implicîndu-se o puternică încărcătură națională. Am afirmat și cu alte prilejuri că în secolul al XVIII-lea, în timp ce inițiativele artistice ale vîrfurilor feudale se împutinează neîncetat, clasele mici și mijlocii (breslele meșteșugărești și negustorești, obștiile țărănești, vătăfii și boieriași) reușesc să populeze orașele și satele cu ctitoriile lor. Sînt realități care interzic să se mai vorbească despre «școli de pictură încă medievale» (p. 64); chiar dacă unele forme erau moștenite, structurile mentale erau esențial diferite. Ar mai fi și alte observații de făcut³, dar, așa cum am arătat mai sus, ele nu sînt de natură să diminueze marea merit al autorului: Andrei Paleolog a deschis, largă, o fereastră către lumea de

frumuseți a picturilor exterioare din Țara Românească, de care trebuie să ne apropiem cu dragoste și înțelegere.

NOTE

1. Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească*, Editura Meridian, seria «Comori de artă din România», 108 p., 75 ilustrații n/a și color, numeroase desene, București, 1984.
2. Cleobule Tzurkas, *Les debuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balcanes*, Salonic, 1967.
3. Am regretat că unele imagini, despre care textul dă referiri superlative, nu au fost reproduse. Mai remarcăm că ordinea ilustrațiilor nu este nici cronologică, nici zonală, nici iconografică.

cărți/idei

despre «practica fericirii»

paul petrescu

Am întreprins citirea (citire să fi fost?) cărții lui Paul P. Drogeanu, *Practica fericirii — Fragmente despre sărbătoresc* (Editura Eminescu, 1985). Încercînd să-i urmăresc enunțurile «plecări» și «întoarceri» (de cele mai multe ori re-plecări și re-întoarceri) alcătuit pe un mapamond imaginar o imensă și inextricabilă țesătură de «urme» ale faptelor, lucrurilor, gîndurilor și simbolurilor, nu mergînd (ceea ce ar fi presupus răgazul și privirea sau ascultarea pe îndelete) ci gonind călare pe minunata săgeată a lui Abaris de-a lungul timpurilor și spațiilor (iluzionîndu-mă că nu numai dinspre trecut spre viitor) am fost deseori tînuț locului de mulțimea formulărilor memorabile, de «sentințele» nelăsînd posibilitatea unei alte alegeri a cuvintelor, impunînd adică citatul. Eleganța și, deopotrivă, forța acestor formulări mi-a întărit convingerea, cîștigată de la primele pagini, că «scriind» cartea, Paul P. Drogeanu a practicat de fapt fericirea, lucru pe care oricum aveam să-l aflăm de la el în ultimele pagini («Autorii textelor consideră momentul creației un moment privilegiat, o petrecere mai frumoasă decît oricare alta în care se simt ridicați la o potență maximă a propriei condiții. Sînt «atotputernici» (p. 322) odată, totuși, cu suav-neliniștoarea inserție a renunțării, (inseizabilă dublă graniță la marginea fericirii și nefericirii) de neocolit de vreme ce Platon o afirmă: «În vreme ce alții vor gusta alte plăceri... eu... va alege în locul lor petrecerea de care am vorbit», în *Phaidros*, 276 d., «el» fiind scriitorul care alege «sărbătoarea facerii poetice» (totul la p. 316). Cîteva rînduri mai departe mi-am găsit și confirmarea, să spun teoretică, a propriei mele implicări în aventură (ceea ce evident începusem



În realitate este vorba aici despre un capitol dintre cele mai interesante și reprezentative ale artei vechi românești, cu atît mai atrăgător cu cît implică un foarte amplu sistem de relații dintre diferitele nivele de cultură autohtonă.

Celui ce poposește fără grabă în fața unor biserici cu fațadele pictate — ca acelea din Hurez-Tîrg, Cîineni, Neghinești-Cacova, schitul Jghiaburi, Urșani și multe altele — nu-i pot rămîni indiferente nici calitățile de expresie plastică, nici semnificațiile socio-culturale, prin intermediul acestui dens univers de imagini revelîndu-se forța creatoare a meșterilor de țară, chiar și în condițiile unor mereu întințite vitregii istorice. Acestor frumuseți quasiignorate, în orice caz deloc prețuite la adevărata lor valoare, vine să le facă dreptate volumul publicat de Editura Meridian sub semnătura lui Andrei Paleolog¹.

Tînrul autor a pornit la drum cu ambiția de a realiza o lucrare de

să bănuie) din moment ce Moartea este «locul privilegiat al întâlnirii între sărbătoarea scriiturii și a lecturii și o manifestare a tetradei sau hexadei etnologice» (p. 321), aventură pe care am resimțit-o ca atare: «Cu această carte trebuie să te lupti și lupta durează oare întregi?» spune un personaj medieval citat de Paul P. Drogeanu cu prilejul unei referiri la *Cartea de nisip* a lui Borges sau, ca să intrăm în stricta terminologie drogeniană, se impune recunoașterea «aspectului agonistic al lecturii, lupta necesară pentru a fixa proteismul semnificațiilor» (p. 325), inclusiv îngemănarea în act a carnavalului și a paradoxului, rămânând cartea «o ființă efemeră care nu există decât în intervalul de tip sărbătoresc al scriiturii și lecturii» (liniște spiritului nu durează prea mult); dar existența ei efemeră «e de fapt infinită, putînd fi reluată mereu, născîndu-se și renăscîndu-se de fiecare dată aceeași și totuși alta, precum o sărbătoare» (p. 326). Înălțuirea subtilă a gândirii ca și lanțul citatelor (deliberat puse aici în pagină) dau măsura fericirii și luptei (ordinea poate fi inversată) unei asemenea lecturi.

Dar ce departe este acest fel de fericire a scriiturii și a lecturii practicate de Paul P. Drogeanu și de nenumărații cititori actuali și potențiali (puține cărți de filozofie a culturii din ultimele decenii au suscitât atîtea recenzii și luări de poziții ca cea dedicată *Practicii Fericirii*) de fericirea consemnată în paginile lui Ilarie Voronca care cu «funda de azur a prieteniei pe umăr» se adresa lui Victor Brauner: «Timpul s-a șters... nu mai este timp și totdeauna convorbirile cu tine se făceau pe o suprafață de eternitate... murisem, toate se șterseseră; n-ai băgat de seamă cum pereții, tavanul, podelele se topiseră pe o aripă a vîntului? Cum toate erau într-o perpetuă egalitate, nemaexistînd înălțime sau coborîre, neted sau aspru, aplecat la dreapta sau la stînga; ci numai o nesfîrșită continuare... o vibrare a unei clape într-un pian ca o inimă», fragment invocat în carte (p. 154) ca ilustrare a «neștiutului», a «nicăieri»-ului, atribute ale *utopiei* ca parte a trăirii sărbătorești. I Paul P. Drogeanu a alergat frenetic în spații și timpuri, a colindat nenumăratele continente ale posibilelor fericiri omenesti, a cercetat bibliotecile întregi făcîndu-mă să mă gîndesc la titlul unui eseu al lui Paul Rabinow, profesor de antropologie la Universitatea Stanford: «Powerful Authors: Fantasia of the Library». Enorma capacități de culegere a unui material documentar deconcertant prin varietatea surselor (în spațiu și în timp) este egalată, probabil depășită, de știința dar și de intuiția extragerii zecilor și sutelor de detalii revelatoare, semnificative, din uriașă masă a informațiilor, constituindu-se ca o experiență de lectură greu repetabilă, fiind, din acest punct de vedere o aventură unică în antropologia culturală, nu numai românească. Un fel de încrîncenare fericită l-a condus pe autor în străvechi coltoane, unele uitate, ale unor corpusuri documentare rareori atinse în periplusurile obișnuite ale investigației antropologice, etnologice, ale istoriei, istoriei artei, istoriei religiilor, mitologiei, lingvisticii, dezvelind aioda arheologilor mărturii, citate, peisaje naturale și sufletești. Iar apoi nesfîrșita cavalcadă a faptelor și ideilor a trecut în retor-

tele unei alchimii complicate, proprii autorului, elementele fiind reasezate în contexte insolite deseori, validate de frumusețea și soliditatea construcției finale închinată afirmării autonomiei sărbătoreștii și a delimitării acestuia față de sacru în primul rînd. Un exercițiu spiritual splendid se desfășoară neconștient, ducînd treptat la închegarea unui edificiu în care se recunosc atributele faptelor sociale ce pot fi concomitent tradiții, sărbători, obiceiuri, dar în care doar sărbătoarea este mereu Gest și Facere atrăgînd Mitul, Visul, Utopia și Actul Magic într-o arhitectură a Tetradei. Trecerea spre Sărbătoresc, spre Spațiul Festiv este marcată de intervenția (termenul este brutal în contextul gingașei gîndiri) Esteticului și Ludicului care în compania Miticului, Oniricului, Utopicalului și Magicului, constituie *Haxada Festivă*. Ambele configurații, cărora autorul a simțit nevoia să le dea o expresie grafică (p. 146–147), se nasc într-un text convingător, cu virtuți charismatice. Formulele îmi par a fi de incantație medievală, nu știu ce imagine ogive gotice făcîndu-mă să mă simt uneori în «Edificiul» lui Umberto Eco, străluminat însă de zarea puternică a antichității mereu prezentă. E știință? E poezie? Sînt amîndouă în context modern. Configurațiile sînt pline de carnea vieții și a trăirii spirituale culese în marile curente de gîndire și cărți ale omenirii de totdeauna ce ni se pare, în lectura lui Paul P. Drogeanu, așa de apropiată. Cele patru moduri de a fi ale sărbătoreștii umplu cu clamoarea fericită a numelor date de autor (Paradoxalul, Kairoticul, Agalmaticul, Agonisticul) existența umană de la cufundarea în antichitate pînă la experiența mondială a loisirismului contemporan, în amănunțime acolade, din care nu lipsesc momentele trăirii sărbătorești ale tradiționalului românesc. O extragere a acestor prezențe românești în contextul universal și o dezvoltare pe măsură îmi pare a fi o cale posibilă a noii antropologii culturale sau a etnologiei românești pe care Paul P. Drogeanu o anunță.

Densitatea informației crește o dată cu tensiunea construcției teoretice, cele trei «principii active», Potlatch, Sabatic și Carnavalesc, dezvoltînd fascinante perspective ale unor complicate mecanisme de funcționare a «Omenescului» sesizat în concretețea și detaliile sale etnologice. Una din cele mai clare și mai complexe descrieri-explicări ale Potlatchului, de la faimosul «Essai sur le don. Forme et Raison de l'échange dans les Sociétés archaïques» (1924) al lui Marcel Mauss, reușește Paul P. Drogeanu subsumînd principiului experienței grecilor din Egee visînd la nevăzuta Insulă a fericirilor, triburile Tlingit de pe coasta canadiană a Pacificului, serbările excesive ale lui Filip al Burgundiei sau ale Regelui Soare, grădinile de o zi ale Renașterii, procedurile marțiale chineze, argonauții Polineziei, cetele de feciori români, comunitățile rurale din sud-estul Europei. Nu despre alăturări poetice este vorba în acest text ci despre o generalizare legitimă pornind de la urmărirea tenace a despărțirii festivalului de sacru și profan, marea străduință a autorului de-a lungul întregii cărți. Să spun că răzbate, persistent, europocentrismul, aventura spirituală fiind înțeleasă esențial în această perspectivă, cu toate irizările chineze,

indiene, aztece, mai rar africane sau pacifice, care nu lipsesc în demonstrație.

Imensele disponibilități ale temei se dezvoltă în capitolele feeric numite «Superlativul cultural și reabilitarea lui Midas» (sărbătoreștii ci îi dă o luxuriantă, întreruperea dă sens sărbătorii), «Facerea primăverii» (primăvara nu este «reîncepere» ci început absolut, sărbătorile intensifică NU-ul spus dispariției), «Sărbătoreștii iubirii» (asumarea trupului și construirea lui ca podoabă, facerea de sine ca fericire), «Homo festus» (siguranța de sine a persoanei festive, recitarea filosofiei grecești, anamorfizarea acțiunii festive), «Destinele cărții sau despre grădina lui Adonis» (cartea ca grădină sărbătorească, organizatorii petrecerii livrești, lectura și scrierea ca praxis al fericirii); arbitrar sărăcit în scurta enumerare de mai sus, florilegiul ideilor dă seama de nenumăratele deschideri oferite făcînd, practic, din fiecare capitol programul unei alte cărți. Sînt tot atîtea atrăgătoare capcane, luminînd alte și alte drumuri posibile către care textul îmbie neîncetat, printr-un fel de magie a repetitivului lexical care nu obosește fiind încărcat cu mare și schimbătoare bogăție de sensuri.

Lectura cărții îmbracă, neîndoielnic, vîlul melancoliei și al nostalgiei, cînd și cînd, totul intrînd firesc în practica fericirii. Dar se subîntinde textului un tonus vital, o încredere în posibilitatea fericirii la toate nivelele omenescului, extinsă cu generozitatea tineretii autorului: «O dată cu Sărbătoarea, nutriția și odihna, frecventarea mediului social și natural, apărarea și prevenirea pericolelor, autodeterminarea, independența și libertatea ca și înțelegerea vie a lumii, autorealizarea personală și în grup, viziunea globală asupra naturii și istoriei, încrederea și iubirea de sine, prietenia, dragostea, participarea și atașamentul față de origini, crearea de valori interumane și împodobirea habitatului, recreația și recreerea, dreptatea, frumusețea și echilibrul, pacea personală și socială, înțelepciunea sînt făcute prezente deodată și nu succesiv, real și nu ideal» (p. 104). Se străvede limpede în aceste rînduri, ca și în altele, gîndirea și practica etnologului adumbrînd înțelepțește fervoarea poetului.

Un asemenea corpus de date îndreptînd mii de raze asupra făpturii disparente a fericirii aproape că nu putea să îmbrace, în acest moment, decât haina potrivită prin modelare și secționare a fragmentelor, așa cum limpede spune subtitlul cărții și cum argumentează în text autorul: «Fragmentarismul metodic a fost dintotdeauna o soluție pentru a face prezentă o ființă excesiv de vastă, după cum alegerea aleatorie a probelor supuse analizei a nutrit speranța secretă de a descoperi cîteva adevăruri ale sărbătorii, pornind de la ideea sfericității ei exemplare» (p. 252). Cartea lui Paul P. Drogeanu nu este o «demonstrație», autorul amintind totuși «tentativa de a defrișa o singură cale regală, capabilă să instituie un principiu, născător de orizont și de simetrii, pentru toată această mulțime de date, mărturii, exemple și ipostaze ale bucuriei tradiționale», după cum nu uită nici strategia față de text a lui Roland Barthes: «Există în text intrări mai mult sau mai puțin înguste,

dar nu există o intrare principală, imagine de altfel mai degrabă mondenă decît structurală» (p. 262). În subiectul sărbătoreștii al cărții căile de pătrundere sînt numeroase, temele, motivele, fiind anunțate dintru început, apărînd apoi pe tot cuprinsul capitolelor, grația lentă făcînd trecerea de la accente și tonuri discrete la acorduri din ce în ce mai pline de înțelesuri, mai grave, cufundîndu-se în finalul din «Post festum» în «Tăcerea» profundă a sărbătoreștii, «la limita nesigură care desparte filosofia sărbătorii de o posibilă etnologie a fericirii unde se află teritoriul unei gestualități, al unei arte care ne învață să trăim tensiunile și savorile ipostazei noastre superlative ca perpetuă (și tragică uneori) fericire» (p. 332).

Cartea lui Paul P. Drogeanu, «Practica fericirii», nu este o «demonstrație» și nu este nici un «manual practic» de atingere sau ajungere în acele tărîmuri nesigure către care omul și umanitatea năzuiesc de cîtă vreme exact nu se știe din pricina prea lungii antropogeneze. Dar este o excepțională «descriere», de cea mai modernă expresie, de felul celor practicate în antropologia culturală anglo-saxonă din ultimele două decenii, azi cu tendință netă de expansiune, suscitînd aprinse și extinse controverse cum este cea faimoasă în jurul așa numitei «Interpretive Theoretical Program» al lui Clifford Geertz, program expus în două celebre articole: «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture» (în *The Interpretation of cultures*, 1973, New York, Basic Books), și «Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought» (în *American Scholar*, 1980, Spring), ale căror idei și teze «provocative» au fost continuate și în «Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology», 1983, New York, Basic Books. Teoria «interpretativă» geertziană constituie dezvoltarea contemporană cea mai spectaculoasă a antropologiei culturale americane a cărei tradiție strălucită în ultima jumătate de veac a fost marcată de nume ca Kroeber, Mead, Margaret și George Herbert, Benedict, Bateson, Schneider, Singer, Dumont, Dewey, Fisch, Keesing, Rabinow și Geertz însuși. Esența concepției geertziane, în cuvintele lui Paul Shankman, unul din criticii duri a lui Geertz dar deschis discuției, este: «Partea programatică a operei lui Geertz reprezintă o încercare de a reorienta antropologia — în realitate toate științele sociale — către o reintegrare cu științele umane și, implicit, către o îndepărtare de științele naturii. Geertz a propus ca «social scientists» să studieze înțelesul (sensul, semnificația) mai degrabă decît comportamentul (behavior), să năzuiască și să caute să înțeleagă decît să caute legile cauzale și să respingă explicațiile mecanice (mechanistic) ale științelor naturii în favoarea explicațiilor interpretative (interpretive). El și-a invitat colegii să ia în serios posibilitățile analogiei și metaforei, să considere activitatea umană ca text și acțiunea simbolică drept dramă». (Paul Shankman, *The Thick and the Thin: On the interpretive Theoretical Program of Clifford Geertz*, în CA, vol. 25, No. 3, June 1984, p. 261–279). Sau cum spune Geertz: «Conceptul de cultură pe care îl sprijin și îl adopt... este esențial unul

semiotic. Crezînd, o dată cu Max Weber, că omul este un animal suspendat în urzeli de semnificație pe care le-a urzit el însuși, eu consider cultura ca fiind acele urzeli, și că analiza ei nu este deci o știință experimentală în căutare de lege, ci una interpretativă în căutare de înțeles» (Thick Description... p. 5). Aplicîndu-și și desfășurîndu-și concepția în studii asupra «Involuției agriculturii», «Mitului, Simbolului și Culturii», «Persoanei, Timpului și Comportării în Bali», «Religiei ca sistem cultural», «Negara: Statul-Teatru în Bali secolului al XIX-lea», Geertz a scris strălucitoare studii încercînd să explice legătura între lucrurile cele mai deosebite cum ar fi «crizantemele și spadele», fascînînd tînăra (cei ce au acum 40 de ani) generație a antropologilor culturali, americani în special, dar cu suficient răsunset și în Europa. O întreagă nouă direcție a prins viață în antropologia culturală contemporană, pornind evident nu numai de la Geertz, dezvoltări recente ale teoriei literare de pildă încurajînd o trăsătură «textualistă» în antropologie mergînd pe urmele unor critici ca Kenneth Burke, Northrop Frye și Hayden White, în timp ce Geertz, Turner și alții s-au îndreptat dinspre antropologie spre literatură. «Odată cu «poeticile culturale» (Steven Greenblatt) și cu diversele forme ale «criticismului cultural» (neo-Marxist, semiotic, deconstructivist) s-a petrecut în ultima decadă o importantă convergență a intereselor teoreticienilor literari și a antropologilor. După cum în știința istorică (Le Roy Ladurie, Natalie Davis, E. P. Thomson) interesul s-a îndreptat din ce în ce mai mult către demersuri deduse sau extrase dinspre antropologie, cum ar fi «portretizarea» unor forme culturale complexe, modurile tradiționale de viață, etc.» (George E. Marcus, James Clifford, *The Making of Ethnographic Texts*, în CA., Vol. 26, No. 2, April 1985). Se impune din ce în ce mai mult tratamentul literar al «etnografiei» privită ca «gen literar». Ea trebuie să dea seamă de condițiile concrete ale «field-work»-ului, reconstruind micro-procese ale viața cotidiană cu nenumăratele ei «imponderabilia» (Malinowski) dar să ofere și o viziune holistică integrînd cazurile particulare și, mai ales, să poată trece peste frontierele culturale și lingvistice. Realizarea unei asemenea noi «etnografii» depinde de abilitatea literară a autorului ca și de strategia organizării materialului. George Marcus (*Rhetoric and Ethnographic Genre in Anthropological Research*, în CA, Vol. 21, No. 4, August 1980) consideră experiența directă de teren mai degrabă ca un «stimulus» și ca temei pentru a gîndi și imagina lucrări sintetice, de vast caracter filosofic și reflexiv, exemplul clasic fiind probabil retorica eseistică a lui Lévy-Strauss în «Tropice Triste». În acest context «descrierea densă», exuberant-barocă a lui Paul P. Drogan, îmi pare a răspunde exigențelor antropologiei culturale și etnologice contemporane, ilustrînd vastele posibilități ale cercetării științifice românești, întemeiată pe strălucitul tezaur al culturii noastre populare din una din cele mai vechi vetre de civilizație europeană, deschisă interpretării ce o va impune în lumea științifică a anului 2000, sub semnul benefic al «Practicii Fericirii», ce va fi fiind atunci «tradiție».

cărți / idei

convergența a două naturi polare

mihai drișcu

«A fost dintotdeauna o vocație a culturii noastre — scrie Olga Bușneag în prefața noii sale cărți* — aceea de a rămîne deschisă către rosturile spiritului românesc, oriunde a izbîndit el...»

Celor doi pictori de origine română afirmați în reputatul creuzet internațional al «școlii de la Paris» — cunoscuți și ca legatari universali ai lui Constantin Brîncuși — li se dedică această dublă monografie, construită



cu siguranța și rigoarea dată de o deplină familiarizare cu întregul lor parcurs de creație, precum și cu bibliografia consistentă ce le-a fost consacrată, dar și cu o permanentă atenție asupra convergenței a două naturi polare: «aidoma dihotomie Yin-Yang — scrie Olga Bușneag — Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati reprezintă un caz de fericită conviețuire între un pictor de dominantă grafică și altul de dominantă cromatică». În sprijinul acestei idei-centru, de la care reverberează apoi o multitudine de nuanțe particularizatoare, este «convocat» și Eugen Ionescu (pe care autoarea îl consideră comentatorul care «a intuit cel mai clar esența și rosturile intime ale artei



Natalia Dumitrescu

fiecăruia»), cu un fragment dintr-o prefață de catalog din 1976: «Este limpede că acești doi pictori se opun și se completează admirabil. Ei realizează în definitiv cele două principii fundamentale ale dialecticii universale, ei încadrează totodată cele două tipuri fundamentale ale psihologiei umane».

Limpezimea, capacitatea de generalizare, grija pentru considerarea totalității, a amintitei convergențe a unor fapte artistice dintre cele mai diferite caracterizează prefața, în care Olga Bușneag practică ceea ce s-a numit «interferența seriilor» de calificative polare; prefața este mult mai mult decît obișnuita «punere în temă» sau decît cuvenitul «rezumat» a ceea ce va urma.

Spre ilustrare, putem extrage și regropa, din prefață, elementele absolut definitorii, sintagmele sugestive pentru configurarea «portretelor sintetice» ale celor doi artiști: solaritatea, grația exuberantă și harul inventiv, seninătatea mediteraneană, bucuria jocului, o enormă plăcere fabulatorie, gustul ordinii și geometriei, conjugarea armonioasă a ipotezelor «reci» și «calde» ale abstracției, conjugare tutelată de valorile liniei, sînt printre particularitățile picturii Nataliei Dumitrescu; vitalitatea, dinamismul, dezlănțuirile gestice ale scriiturii, telurismul dramatic, pendularea dialectică între semantica negării și aspirația la recon-

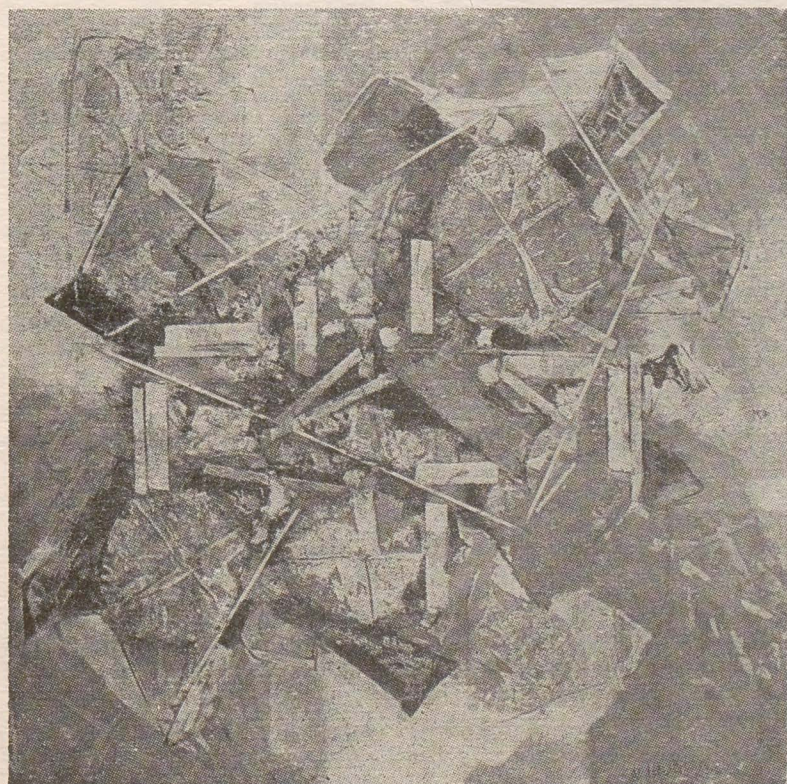
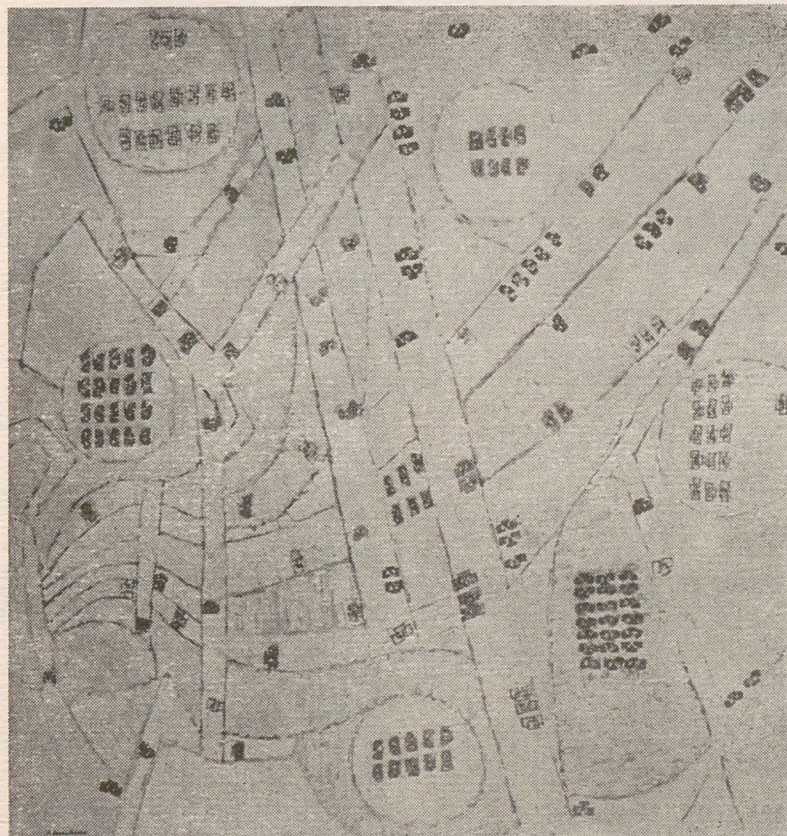
strucție, temperamentul expresionist, demersul liber al acțiunii-pictură, cîmpul de energii în tensiune care tind la reconciliere vin să alcătuiască specificul artei lui Alexandru Istrati. Trebuie să observăm că, în totalitate, recentul text scris de Olga Bușneag pare să contravină tocmai sensului — ușor dezabusat? — al motto-ului din Eugen Ionescu: «Pentru ce să dai explicația unei explicații, pictura este o explicație», cu care debutează cartea, deoarece explicațiile ei sînt din categoria absolut-necesarului și — cu toată arborescența lor ce urmărește, empatic, «plierea» la subiect — sînt de o mare claritate a formulării. Marca stilului critic Olga Bușneag vine din modul în care autoarea știe să păstreze fluența comentariului explicativ, întotdeauna «la obiect», fără digresiuni parazitare, dar fără a renunța la complexitate, la disocierile nuanțate, la «plăcerile textului» ce știu să exploateze «spiritul de finețe» astfel că, pentru recenzent rămîne cel mult dilema alegerii — un fragment, sau altul, sau altul — pentru a exemplifica, prin «mostre», un stil eficace, substanțial și ferm.

Decupăm o «explicație» a picturii Nataliei Dumitrescu: «Tașism geometrizant, artă de interferențe, ea este expresia sintezei originale a abstracționismului purist și a artelor gestului și semnului. Elementul său operațional — grafem complex, po-

* Natalia Dumitrescu / Alexandru Istrati, Editura Meridiane, 1985

sedînd o structură aproximativ constantă — poartă în sine potențialități multiple, disponibilitatea unor multiple asamblări. Semn jucăuș, el țese forme pe cîmpul alb al suportului, se organizează în sisteme și subsis-

nebănuite». Sau: «... Istrati reface experiența abstracției lirice, manipulînd cu vehemență gestică cromatica sonoră pe care o organizează în ample și dinamice compoziții. Scriitura energică, plină de nerv ne dezvăluie un



Alexandru Istrati

teme de o logică exuberantă. Diseminarea semnelor se face într-o stare de alegeri: simți palpitul emotiv al artistei și amuzamentul superior cu care ea le rînduiește în structuri complicate și impecabile ce dobîndesc prin hazardul asocierilor sensuri

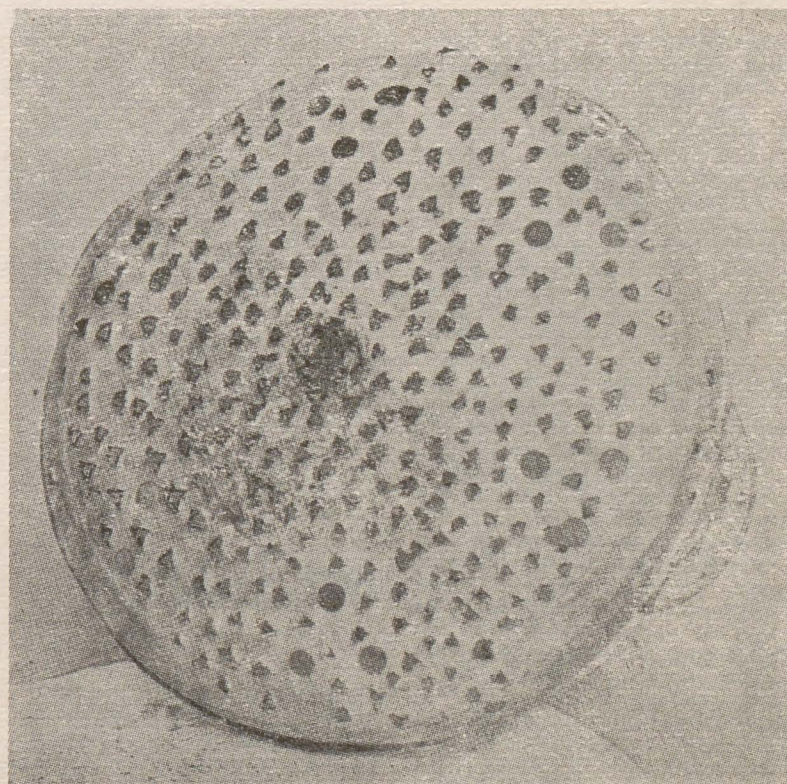
univers interior de mare încordare emoțională. *Poetica lui ține de poeticele informalului...* O vocație integratoare supune furia demolitiei instinctului arhitectonic, arborescența — economiei compoziționale. Suprafețele complexe, populate de eveni-

mente, amintesc vastitatea fremătătoare a spațiilor cosmice. Intervenția cercului și pătratului, cu forța lor simbolică arhetipală, instaurează ponderea constructivității în revărsarea torențială a materiei».

Cele două micro-monografii se desfășoară după o compoziție aproape simetrică: în capitole scurte și dense, Olga Bușneag reușește — cu multă pricepere, cu eleganța unei aparente ușurințe — să topească, să unifice «materialul» unor conținuturi ce aparțin — faptul reiese abia după relectură — unor genuri și unor surse foarte diferite. Într-o simultaneitate a discursului, «textura» cuprinde evenimente biografice mai importante, porțiuni de comentariu eseistic liber, pe marginea operei sau chiar dincolo de ea, montaje selective ale opiniilor criticii internaționale — sînt citați, între alții, Carola Giedion Welcker, Michel Seuphor, R. V. Gindertael, Rolland de Renéville, Gualtieri di San Lazaro, Michel Ragon, Pierre Guéguen, Jacques Lassaigue, Gérard Gassiot - Talabot etc. — zone, de cel puțin egal interes, ale «confesiunilor de artist». (Într-o convorbire din 1981, Natalia Dumitrescu îi povestește Olgăi Bușneag despre Brâncuși: «... Era interesat să vadă gîndim, cum muncim. Venea mereu să privească ce lucrăm. Scump la vorbă, rostea simplu și concis:

Pentru artistă capitolele monografiei se numesc: *Preludiu; Un pictor de dominantă grafică; Spiritul ludic și avatarurile vocației fabulatorii; Teritoriul magic «Natalia Dumitrescu»*, iar pentru Alexandru Istrati: *București — anii de ucenicie; Paris — repere artistice ale momentului 1947; Ancoarea în abstracția lirică; Coincidenția oppositorum; Un pictor ontologic*. Volumul mai conține și tabele cronologice atent redactate, ce cuprind numeroase expoziții ale celor doi pictori, lucrările aflate în muzee precum și texte scrise împreună în cataloage și în reviste, cele mai multe în legătură cu Brâncuși.

Și cu această carte Olga Bușneag știe să urmărească premisele cercetării și să distribuie exact accentele: în materialul unor stări emoționale și subiective sensibil diferite, ea găsește, pentru fiecare dintre cei doi artiști, acele semne convingătoare, veritabile «invariante ale filonului românesc care ținesc în expresia plastică». Prin siguranța situării lor într-un context internațional, prin tonul adecvat — adică opus sofisticării sau «cenușului teoretic» — această carte se citește cu mare interes. În «strădania pentru recuperarea valorilor românești de pretutindeni», cartea Olgăi Bușneag despre creația pictorilor Natalia Dumitrescu (născută la 20 decembrie 1915 la



«Fiecare trebuie să-și facă experiența. Nu există o formulă cum să faci lucrurile». Sau alteori: «il faut faire les choses!». Ne încuraja să nu ne dăm bătăuți: «cînd ai făcut un lucru bun, poți să-l și îngropi, pînă la urmă tot răzbate la lumină»).

București) și Alexandru Istrati (născut la 9 martie 1915 la Dorohoi) este o reușită certă. La ținuta generală a acestui volum și-a adus contribuția și machetarea judicioasă, sobră, «clasică», semnată de Decebal Scriba.

vitrina cărții

George Oprescu — Manual de istoria artei. Postimpresionismul, Meridiane, 1986. Editura îndeplinește un act de datorie culturală față de întemeietorul istoriei de artă românești ca disciplină de studiu și cercetare, tipărit în formă nouă o scriere ce s-a bucurat de succes și la prima sa apariție, datorită stilului alert și informației ample puse în circulație.

Andrei Pintilie — Alexandru Phoebus, Meridiane, 1986. Critic și istoric de artă cu pregătire complexă, autorul și-a manifestat de timpuriu, prin studiile publicate, preferința pentru zona avangardelor — istorice și contemporane. O bună cunoaștere a climatului artistic din România interbelică i-a permis autorului abordarea picturii lui Phoebus, artist insuficient studiat, personalitate interesantă care, beneficiind de lecția cubisto-constructivistă, a elaborat un drum stilistic propriu.

Nina Stănculescu — Stampa japoneză în secolul al XVIII-lea, Meridiane, 1986. Autoarea, o mai veche pasionată a artei nipone, aduce din nou în fața publicului cititor câteva dintre capodoperele genului. Textul conține informații utile privind istoria stampe japoneze, precum, și referiri la „revelația europeană” pe care domeniul a cunoscut-o în secolul trecut.

Jean Delumeau — Frica în Occident (secolele XIV—XVIII). O cetate asediată. Traducere, postfață și note de Modest Morariu, Meridiane 1986. Într-o postfață traducând, de fapt, un întreg program editorial, Modest Morariu prezintă succint eminența școală franceză de cercetare istorică ce s-a afirmat, cu începere din deceniul trei, în jurul revistei «Les Annales», dar pregătită de tezele unor predecesori ca Jules Michelet, L. Bourdeau ș.a., care au intuit o teză susținută și de Marx — aceea a importanței mulțimilor în elaborarea istoriei. Școala Analelor aplică principiul istoriei globale, superior celui al istoriei evenimentiale prin investigarea pe durată lungă, aplicată la nivel interdisciplinar. Geografia, etnografia, demografia, economia, religia, sociologia, psihologia, lingvistica, informatica, statistica stau la baza cercetărilor unui Fernand Braudel, Jacques Le Goff, Mare Bloch, Lucien Febvre etc., autori pe care Editura Meridiane i-a tradus și prezentat în cadrul unui efort cultural de lungă durată. În ceea ce îl privește pe Jean Delumeau, el conduce catedra de istorie a mentalităților religioase din Occidentul modern la Collège de France (care, aflăm în postfață, a fost creat de Francisc I în 1530 cu scopul elaborării și promovării unor teze neadmise încă de forurile oficiale). Cartea cuprinde două mari secțiuni (Frica celor mulți, Cultura diriguitoare și frica), făcând, de fapt, o istorie a mentalităților, sprijinită pe (dedusă din) documente referitoare la viața economică, moravuri, climă, epidemii, pauperitate, zvonuri, viața

familială, legislație, religie etc. Cercetarea autorului se bazează pe trei mari «integrări» ale istoriei: a) cu geografia; b) cu cercetarea etnografică; c) cu limbajele (literar, vizual, ritual).

Jacques Le Goff — Pentru un alt Ev Mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu. Studiu introductiv, note și traducere de Maria Carpov, Meridiane 1986. Autorul «Civilizației Occidentului medieval» abordează aspecte diverse ale unei epoci istorice pline de contradicții. Cercetînd raportul culturii eclesiastice cu cea folclorică, viața universitară și concepțiile despre muncă, zona psihologiei colective (visurile, mitul zinei Mélusine), autorul confirmă încă odată vigoarea Școlii istorice a Analelor, despre care vorbeam anterior.

agenda u.a.p.

S-au aflat în vizită în țara noastră și au avut întrevederi cu reprezentanți ai conducerii Uniunii următorii oaspeți de peste hotare: *Sheila Murray* (sculptor, bibliotecar de artă, delegat oficial în cadrul schimburilor culturale româno-britanice), *Alexandr Kovalev* și *Igor Ovasopov* (secretari ai direcției U.A.P. din Uniunea Sovietică, în legătură cu schimburile dintre cele două uniuni), *Dimitr Tassev* și *Galina Gentcheva* (comisari ai expoziției afișului de teatru bulgar). În luna august au călătorit peste hotare: *Dan Hatmanu* (expoziție personală de pictură și desene la Moscova), *Gheorghe I. Anghel* (expoziție personală la Sofia), *Nicolae Blei* (participant la tabăra internațională de pictură de la Krasnodar, Uniunea Sovietică), *Eustațiu Gregorian* și *Maria Kopács* (călătorie de studii și documentare în Cehoslovacia).

Rectificare:

Lucrarea *Pan*, reproducă în nr. 3/1986 al revistei, p. 29 jos, aparține Eugeniei Manea Pasima, și nu lui Dumitru Pasima, cum a apărut.

calendar

TUREATCĂ, Ion, sculptor
n. 1906, octombrie 24, Bacău
Studii: Academia de arte frumoase București (1928) cu Paciurea și Han; Fontenay aux Roses (1933—37)
Debut: 1944

MUSCELEANU, Ion, pictor
n. 1903, octombrie 14, Caracal
Studii: Academia de arte frumoase București (1926) cu G. D. Mirea
Debut: 1927
1979: Premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României»

ILIESCU, Gheorghe, pictor
n. 1906, octombrie 25, Iași
Studii: Academia de arte frumoase București
Debut: 1928

DANCU, Dumitru, critic
n. 1902, octombrie 6, Dorohoi

BARTES, Margareta, pictor
n. 1911, octombrie 27, București
Studii: Academia de arte frumoase București
Debut: 1935

SĂVULESCU, Nolla, Victoria, artist decorator
n. 1916, octombrie 18, București
Autodidact
Debut: 1940

PRATO, Ruth, artist decorator
n. 1921, octombrie 8, Suceava
Studii: Academia de arte frumoase Iași și București (1946)
Debut: 1950

IONESCU, Lucreția, pictor
n. 1921, octombrie 24, Traian (Ialomița)
Studii: Academia de arte frumoase (1946—1948)
Debut: 1956

RUSU (ARBORE), Șerban, pictor
n. 1926, octombrie 10, Arbore (Suceava)
Studii: Academia de arte frumoase București (1943—1946) cu N. Dărăscu, J. Al. Steriadi
Debut: 1943

1963 — Diploma pentru cele mai frumoase cărți ale anului 1962

RUSAN, Alexandru, scenograf
n. 1926, octombrie 21, Alba Iulia
Studii libere de artă (urmează și facultatea de științe)
1956, 1960: Premiul I și respectiv III la festivalurile Teatrelor de păpuși de la București, pentru scenografie

POSTOLACHE, Florica, critic
N. 1926, octombrie 20, Mănăstirea (Ilfov)
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1961) cu E. Schileru
Debut: 1961

HATMANU, Dan, pictor
n. 1926, octombrie 31, Scobinți
Studii: Academia de arte frumoase Iași (1950) cu C. Baba
Debut: 1948

Medalie de argint la Festivalul internațional al tineretului (Moscova)
1978 — Premiul «Ion Andreescu» al Academiei R.S.R.
1979 — Premiul III la Festivalul Național «Cîntarea României»
Premiul Internațional «Colosseum '79» (Roma, Italia)

BĂCILĂ, Emil, pictor
n. 1926, octombrie 28, Blaj
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu» (1940—1954)
Debut: 1953

ILIESCU, Marin, pictor
n. 1931, octombrie 2, București
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu»
Debut: 1956

BLENDEA, Mihalache, Maria, pictor
n. 1931, octombrie 22, Averești (Bacău)
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1950—1957)
Debut: 1961

1977 — Premiul II la Festivalul Național «Cîntarea României»
1978 — Diploma de onoare la Quadriennale Internațională de arte decorative a țărilor socialiste Erfurt — R.D.G.

BĂLĂU, Mircea, grafician
n. 1931, octombrie 26, Saba
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu» (1951—1957)
Debut: 1958

MĂDESCU, Mihai, scenograf
n. 1936, octombrie 13, Dridu (Ilfov)
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu»
Debut: 1963
1984 — Medalia de bronz la Triennale Internațională de scenografie Novi Sad

MARINESCU, Haschke, Elena, artist decorator
n. 1936, octombrie 26, Galați
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1961)
Debut: 1961
1977 — Premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României»
1978 — Diplomă la Quadriennale Internațională de artă decorativă a țărilor socialiste, Erfurt, R.D.G.

SIMON, Endre, pictor
n. 1936, octombrie 19, Săcăreni (Mureș)
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu» (1960)
Debut: 1960

BĂRSAN, Șorban, Eva, artist decorator
n. 1936, octombrie 16, Cluj
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu»
Debut: 1962

BĂIAȘ, Lucaci, Ethel, grafician
n. 1936, octombrie 18, Covasna
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1953—1959)
Debut: 1959
1963 — Premiul I pentru grafică la Expoziția tineretului
1968 — Premiul III la Expoziția Internațională de grafică «Europahaus» Viena
1969 — Premiul pentru grafică acordat de U.A.P.
1978 — Mențiunea de onoare la Expoziția Internațională «XYLON», Freiburg, Elveția
1981 — Premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României»
Premiul I la Concursul Internațional de gravură Stuttgart

AFTENIE, Radu, sculptor
n. 1936, octombrie 2, București
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» cu C. Medrea și B. Caragea
Debut: 1962
1977 — Premiul III la Festivalul Național «Cîntarea României»
Laureat al simpozionului internațional de sculptură Burgas, R.P.B.

BARDO CZ, Ludovic, grafician
n. 1936, octombrie 24, Sebeș Alba
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1954—1960) cu V. Țazar
Debut: 1959
1958 — Premiul I la Concursul național de afiș pentru Festivalul Mondial al Tineretului, Moscova

S LIȘTEANU, Ion, pictor
n. 1929, octombrie 6, Pitești
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1949—1955)
Debut: 1954
1971 — Premiul Academiei R.S.R.;
1485 — Premiul pentru pictură al Uniunii Artiștilor Plastici

« De même que la géométrie est un champ de signes intersectés engendrant les figures complexes d'une harmonie abstraite, ainsi la culture est un champ où les Textes se rencontrent ayant pour résultat des idées saisissantes. » C'est dans cet esprit qu'a été envisagée l'anthologie publiée dans le présent numéro de notre revue, et dont le but est de mettre en valeur le texte visuel par les arts voisins. Considérés intuitivement comme *discours* par les anciens, les arts visuels sont tirés de l'inconfortable solitude par la sémiotique, justement parce qu'ils furent assimilés au texte. Prouvant que toute nouveauté culturelle réitère des vérités usées en formes nouvelles, la poésie visuelle — émanation de l'esthétique explosive professée par l'avant-garde historique — ne fait, en définitive, que descendre sur le plan du concret la formule d'Horace: *ut pictura poesis*. Comme on le sait, le fait que nous soyons programmés génétiquement pour certaines formes d'expression (dont les sens sont transformés/nuancés par l'histoire) est démontré non seulement par la bionique mais aussi par les documents d'archives; pareillement, la publicité du XIX^e siècle alimente largement non seulement une littérature de l'absurde ou de reconstitutions sentimentales, mais également la conviction que les racines du surréalisme (courant historique et constante existentielle) surgissent

dans les lectures les plus inattendues (et insolites). Au fond, l'aspiration à l'unité de tous les arts (ce *gesamtkunstwerk* wagnerien, même avec ses implications aberrantes) est issue de la conscience de l'identité de leur problématique et d'un statut existentiel commun — la Lecture. Car c'est uniquement par la lecture que la création s'élève au-dessus de la pastiche, c'est uniquement par la lecture (plastique, littéraire, sonore — et dans ce sens la scénographie offre un paradigme nécessaire) que se produit la rencontre des textes, tirés de leur inertie primaire pour entrer dans le théâtre de la communication. Exister signifie communiquer — et les futuristes, tout comme les autres artistes de l'avant-garde, ont ressenti cette chose avec une acuité polémique. Et c'est toujours pour la communication que plaident ces textes dont le point de départ est la relation image/réception, plus précisément discours visuel/discours critique. De l'autocratie de la critique, qui dirige développe et argumente à partir d'un point de vue idéologique un courant artistique d'avant-garde (le minimalisme), passant par le jeu de la fiction autobiographique et arrivant jusqu'à la transfiguration littéraire de l'acte critique devenu œuvre textuelle — les possibilités d'interférence de l'émetteur artistique et du récepteur critique sont pratiquement illimitées. (pp. 6—27).

