



# arta

ANUL XXXV

Nr. 3/1988





REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## REDACȚIA

STR. C. A. Rosetti 39, telefon  
13.13.80. cod 70205, București 2

## ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici  
str. Nicolae Iorga 21, telefon  
50.73.15, 50.71.80, cod 71118,  
București 1

## COLECTIVUL REDACȚIONAL

François Pamfil, secretar respon-  
sabil de redacție, Mihai Drîșcu,  
Călin Dan

## RESPONSABIL DE NUMĂR

Theodor Redlow

## MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

## PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

## FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartoian, Eugeniu Lupu,  
Mihai Oroveanu, Emil Berdeli,  
Dragoș Gheorghiu

## FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE COLOR

Crh. Sorin Vasilescu, Dinu Lazăr,  
aristinel Trancă, Mihai Oro-  
veanu

Redacția mulțumește artiștilor și  
colaboratorilor pentru materialele  
ilustrative puse la dispoziție

## ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate  
oficiile poștale, factorii poștali și  
la Ad-ția revistei ARTA din str.  
Nicolae Iorga 21, București

Costul unui abonament:  
lei 360 anual (12 apariții); lei 180—  
6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATE-  
LIA — Le département export-import  
presse, Bucarest, Calea Griviței no.  
64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376  
PRSFIR

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

40541

Lei 30

TIPARUL ÎNTRERINDEREA POLIGRAFICĂ  
«ARTA GRAFICĂ» CALEA ȘERBAN VODĂ  
133—135, București, România

## CENTENAR 1 Ateneul Român

6	Cornel Medrea
10	George Ștefănescu
12	Note de atelier
13	Pictorul, materialele, suportul, gestul
15	Note despre criza postmodernă
16	« Prolog III »
18	Natura ca spațiu al așteptării
18	Despre pietre
20	Cubismul sintetic
22	Învățămîntul artistic și interferențele lui culturale

25	Salonul sticlei
27	Eugenia Manea — Pasima
28	Sorin Novac
31	Valter Paraschivescu
31	Stela Lie
31	Jurnalul galeriilor
34	Meridiane

38	Răzvan Theodorescu: « Civilizația românilor între medieval și modern »
39	A fi sau a nu fi merit
40	Cronica de artă la « Convorbiri literare »
	Agenda U.A.P.
	Calendar

I	Cornel Medrea, Portret de față, 1931
IV	Gheorghe I. Anghel, Iubirile lui Cleandros, 1987

## CENTENAIRE 1 L'Athénée Roumain

6	Cornel Medrea
10	George Ștefănescu
12	Notes d'atelier
13	Le peintre, les matières, le geste
15	Notes sur la crise post-moderne
16	« Prologue III »
18	La nature comme espace de l'attente
18	Propos sur la pierre
20	Le cubisme synthétique
22	L'enseignement artistique et ses interférences culturelles

25	Le Salon du verre
27	Eugenia Manea Pasima
28	Sorin Novac, Valter Paraschivescu, Stela Lie

21 Le journal des galeries

34	Méridiens
38	Răzvan Theodorescu: « La civilisation des roumains entre le Moyen-Age et l'époque moderne »
39	Etre ou ne pas être artiste émérite
40	La chronique des arts dans la revue « Convorbiri literare »
	Agenda de l'U.A.P.
	Calendar

I	Cornel Medrea, leune fille, 1931
IV	Gheorghe I. Anghel, Les amours de Cleandre, 1987

## СТОЛЕТИЕ 1 Румынский Атенеум

6	Корнел Медря
10	Джордже Штефанеску
12	Заметки о мастерской
13	Художник, материалы, поверхность, жест
15	Замечания по поводу постмодернистского кризиса
16	« Пролог III »
18	Природа как пространство ожидания
18	О камнях
20	Синтетический кубизм
22	Художественное образование и его культурное взаимодействие

25	Салон стекла
27	Еудженя Маня — Пасима
28	Сорин Новак
31	Вальтер Параскивеску
31	Стела Лие
31	Дневник Галерей
34	Меридианы

38	Рăзван Теодореску: « Цивилизация румын между средневековьем и модерным »
39	Быть или не быть заслуженным
40	Художественная хроника в журнале «Конворбирь литераре »
	(« Литературные беседы »)
	Записная книжка С.Х.
	Календарь

I	Корнел Медря Портрет девушки, 1931
IV	Георге И. Ангел, Любовь Кляндроса, 1987

Gheorghe Curinschi —  
Vorona  
Răzvan Theodorescu  
Ioana Vlasiu  
Theodor Redlow  
Alexandrina Gheție  
Marin Gherasim  
Călin Dan  
T.R.  
Andrei Pleșu  
Dragoș Gheorghiu  
Ioan Horga  
Ștefan Sevastre,  
Gheorghe I. Anghel,  
Andrei Pleșu, Solomon  
Marcus, Alexandru Paleol-  
ogu, Mihai Ispir, Sorin  
Dumitrescu, Mihai Sârbu-  
lescu, Paul Gherasim  
Horia Horia  
Octavian Barbosa  
Călin Dan  
Daniel Prelici  
Carmen Popescu  
Aurelia Mocanu, Olga  
Bușneag, Doina Petrache  
Wanda Mihuleac,  
Constantin Dragomirescu  
Anca Vasiliu  
Barbu Brezianu  
Doina Lemny

Gheorghe Curinschi —  
Vorona, Răzvan  
Theodorescu  
Ioana Vlasiu  
Theodor Radlow  
Alexandrina Gheție  
Marin Gherasim  
Călin Dan  
T.R.  
Andrei Pleșu  
Dragoș Gheorghiu

Ioan Horga  
Ștefan Sevastre,  
Gheorghe I. Anghel,  
Andrei Pleșu, Solomon  
Marcus, Alexandru Paleol-  
ogu, Mihai Ispir, Sorin  
Dumitrescu, Mihai Sârbu-  
lescu, Paul Gherasim  
Horia Horia  
Octavian Barbosa  
Călin Dan  
Daniel Prelici  
Carmen Popescu  
Aurelia Mocanu,  
Olga Bușneag,  
Doina Petrache  
Wanda Mihuleac,  
Constantin Dragomirescu

Anca Vasiliu  
Barbu Brezianu  
Doina Lemny

Георге Курински — Ворона  
Рăзван Теодореску  
Июана Власиу  
Теодор Редлов

Александрина Гецие  
Марин Герасим  
Кăлин Дан  
Т. Р.  
Андрей Плешу  
Драгош Георгиу

Июан Хорга

Ștefan Sevastre,  
Георге И. Ангел,  
Андрей Плешу, Соломон  
Маркус, Александру  
Палеологу, Михай Испи-  
р Сорин Думитреску,  
Михай Сырбулеску,  
Паул Герасим  
Хория Хоршия  
Октавиан Барбоса

Кăлин Дан  
Даниел Прелич  
Кармен Попеску  
Аурелия Мокану, Ольга  
Бушняк, Дойна Петраке  
Ванда Михуляк,  
Константин Драгомиреску

Анка Василиу  
Барбу Брезяну

Дойна Лемни



Trebuie să ridicăm pe o treaptă nouă activitatea Festivalului național «Cântarea României», să punem tot mai larg în valoare minunatele tradiții și geniul creator al poporului nostru, adevăratul făuritor al culturii naționale.

Uniunile de creație, radioul, televiziunea, presa și alte mijloace de care dispune societatea noastră să acționeze într-o singură direcție și să facă totul pentru ridicarea continuă a nivelului de cultură și de cunoștințe al întregului popor. Să se pornească permanent de la minunatul tezaur al poporului nostru, întreaga activitate să se inspire din acest izvor veșnic viu, din apa sa limpede dătătoare de viață !

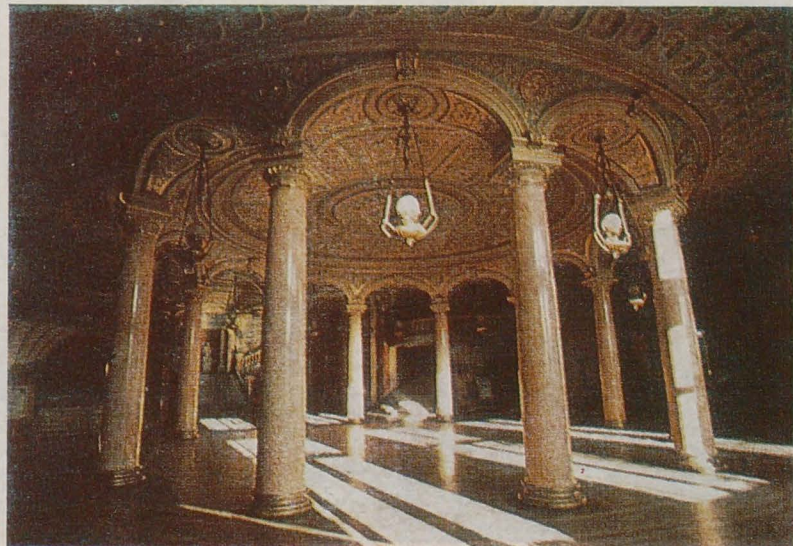
La baza întregii activități educative trebuie să așezăm concepția revoluționară despre lume și viață, principiile socialismului științific, umanismului revoluționar. Să dezvoltăm puternic, în rîndul poporului, al tineretului patriei noastre, patriotismul socialist, revoluționar, dragostea față de țară, partid și popor, în spiritul frăției și solidarității, al muncii unite pentru socialism și comunism !

Să acționăm cu toată hotărîrea pentru formarea unui om nou, cu o înaltă conștiință revoluționară !

Activitatea politico-educativă trebuie să dezvolte puternic sentimentul de demnitate, mîndria de a fi cetățean al României socialiste, de a fi participant activ la realizarea celei mai drepte și mărețe societăți, de a sluji, în orice împrejurări, țara, poporul, independența și suveranitatea patriei noastre !

## NICOLAE CEAUȘESCU

din cuvîntarea la cea de-a patra Conferință pe țară  
a președinților consiliilor populare



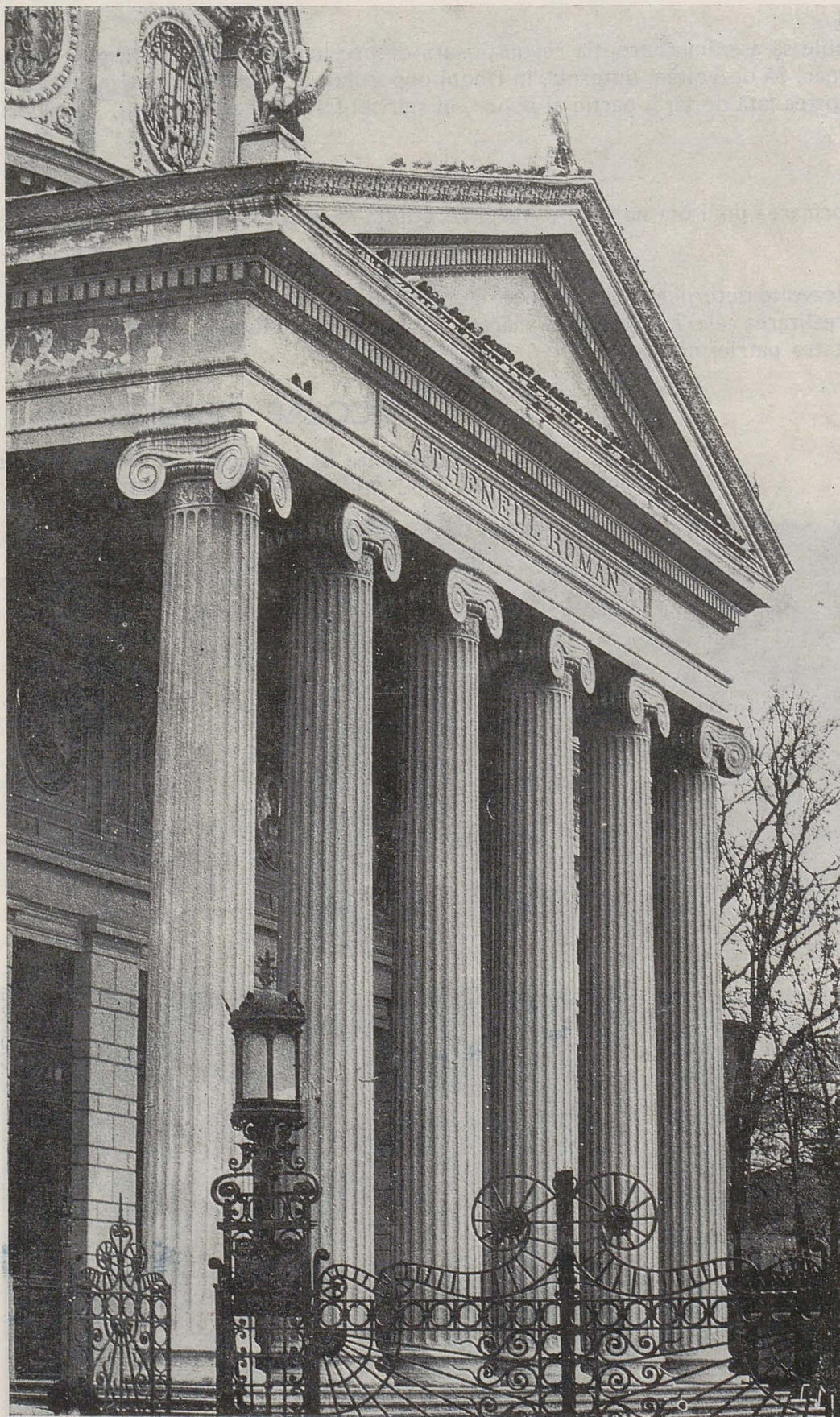


# ateneul român, operă de arhitectură

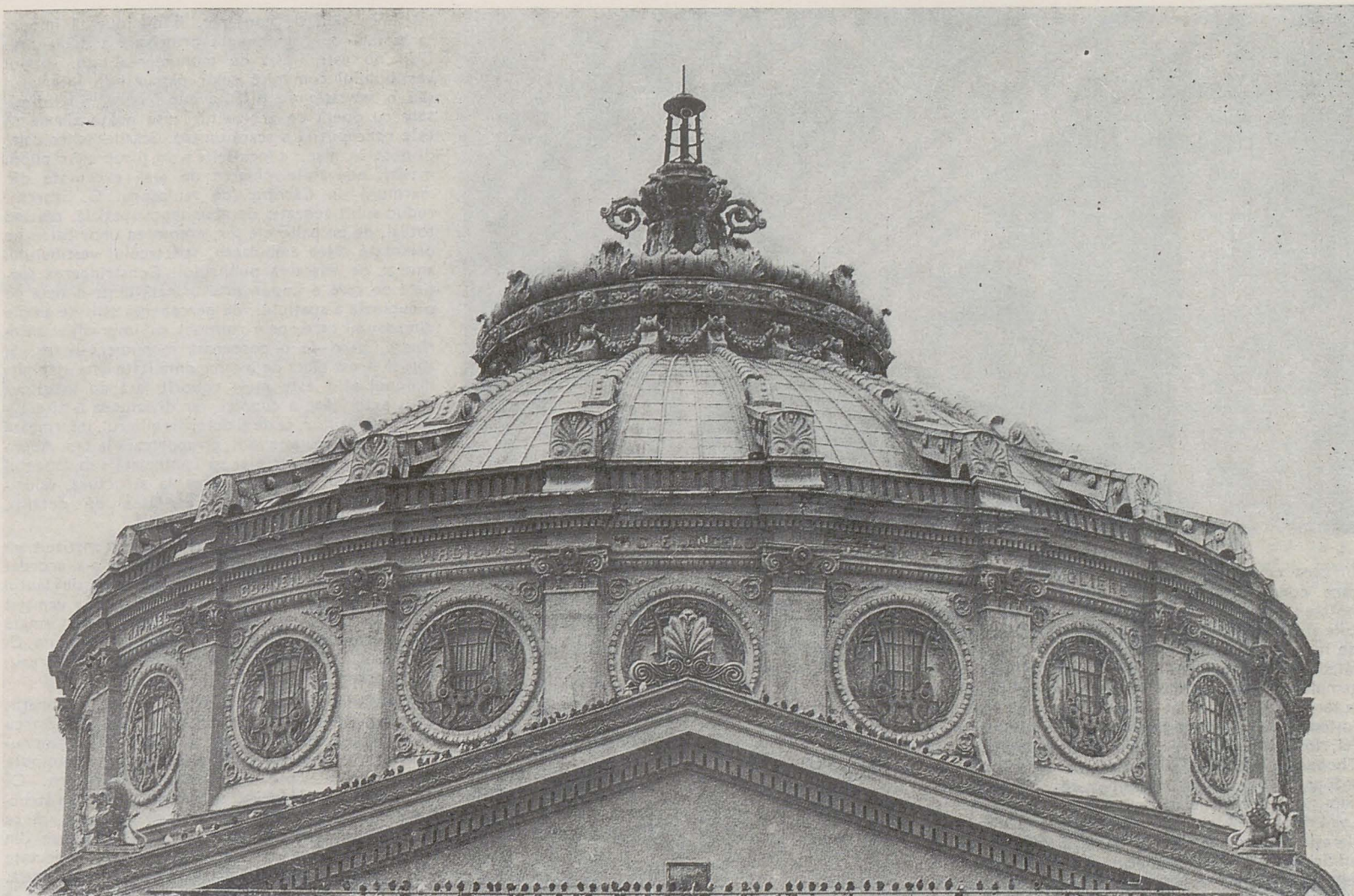
gheorghe curinschi-vorona

În anul 1888, când se inaugura palatul Ateneului Român, zestrea monumentală a Capitalei era relativ modestă. Dintre construcțiile reprezentative, sedii ale unor instituții de stat, a căror edificare către finele secolului al XIX-lea va da orașului un caracter de metropolă, nu fuseseră ridicate decât Teatrul Național (1846–1852), realizat după planurile arhitectului Josef Heft, Universitatea (1857–1879), proiectată de arh. Alexandru Orăscu, Banca Națională (1883–1885), operă a autorului Ateneului, arh. Albert Galleron, în colaborare cu arh. Cassien

Bernard. Zona centrală, medievală, a orașului apărea ca un conglomerat de incinte de hanuri și mănăstiri, prinse între dughenile meșteșugarilor și negustorilor, avînd un pronunțat caracter patriarhal. Edificarea Ateneului se înscrie în procesul expansiunii orașului către nord. Dacă, la 1724, biserica Kretzulescu și hanul aferent fuseseră construite la bariera orașului, marele logofăt Dinicu Golescu va edifica în preajma lor, aproape cu 100 de ani mai târziu (1812–1815), un palat devenit ulterior reședință domnească, iar în 1886, când se punea piatra







fundamentală a Ateneului, traseele principalelor străzi din zonă, existente astăzi, erau deja constituite. O seamă de case și palate boierești, dar și câteva instituții publice se înșirau răzleț de-a lungul Podului Mogoșoaiei, denumit după 1878 Calea Victoriei, fără ca regimul închis de astăzi al acestei artere să fi fost realizat. Și totuși, în presa vremii au apărut proteste privind amplasarea unei clădiri de asemenea importanță, cum este Ateneul Român, la periferia orașului! Edificarea Ateneului va avea însă un efect favorabil la remodelarea întregii zone. Arh. Albert Galleron, câștigător al unui concurs pentru proiectul Ateneului, a fost obligat, probabil din cauza sărăciei de mijloace financiare, să preia fundațiile deja executate ale unui manej destinat și spectacolelor de circ, a cărui construcție fusese începută și abandonată de Societatea Ecvestră Română; aceasta dăduse faliment, vânzând, probabil cu bani puțini, terenul și construcțiile aferente Societății Atheneului Român. «Palatul Atheneului Român din București, confirmă Albert Galleron, a fost înălțat deasupra unor temelii de mult pregătite pentru un circ cu manej de cai. Astfel i-a fost ca și impusă forma circulară, care, de altminterlea, este ca totul potrivită pentru o sală de conferințe și concerte». În consecință, clădirea concepută de Albert Galleron are drept nucleu o rotondă, care cuprinde, suprapuse, un vestibul și o sală acoperită cu o cupolă, precedată de un portic și flancată de spații destinate inițial unui muzeu și unei biblioteci. Către 1897, arh. Leonida Negrescu a completat clădirea cu un corp destinat pinacotecii (opus porticului de acces), precedat de un amplu hemiciclu dublat de o scară monumentală. Între anii 1924 și 1928 vor mai fi amenajate, în subsol, de către arh. I. Ionescu, o mică sală de concerte și o expoziție. Deschiderea ciclului de conferințe anuale ale Societății Atheneului, la 14 februarie 1888, a avut loc într-una din sălile mici de la parter, deoarece sala mare nu fusese încă terminată. Cu acest prilej, după o alocuțiune a lui Constantin Esarcu, Alexandru Odobescu face o prezentare a construcției, intitulată «Atheneul Român și clădirile antice cu dom circular». Compusă într-o manieră care i-a permis să-și etaleze erudiția și personalitatea, expunerea conturează cea mai doctă, cea mai profundă și mai adecvată analiză arhitecturală din câte i s-au făcut Ateneului în cursul celor 100 de ani ai existenței sale. De aceea, apare pe deplin justificat de a recurge la ideile lui Alexandru Odobescu, pentru a prezenta Ateneul cu prilejul aniversării sale.

Manifestându-se ca un precursor al comparatismului în arhitectură (ca de altfel, cu alte prilejuri, și în etnografie), Odobescu analizează problema surselor, a relațiilor genetice ale operei de arhitectură cu tradiția antică, urmărind, pe această bază, să evidențieze contribuția originală a autorului, specificitatea operei. Spre deosebire de abordările tipice pentru istoricii de artă din vremea sa, care se opreau îndeosebi asupra laturii expresive a obiectului arhitectural sau chiar numai asupra compoziției elevațiilor, Odobescu ia în considerație componentele fundamentale ale operei, spațiul și volumul, primate în unitatea lor structural-plastică.

Pentru a dezvălui sursele compoziției de tip central a nucleului de bază al Ateneului, în căutarea unui arhetip, el se adresează trecutului îndepărtat al istoriei arhitecturii, trecând în revistă monumente reprezentative din pre- și protoistorie, din antichitatea clasică și târzie: «movile cu bolte circulare», cum sînt tumulul celtic de la Fontenay-le-Marmion (în Normandia), kurganul scytic Kub-Oba de la Kerč (în Crimeea), «oculul de pietroaie din timpurile preistorice lângă Salisbury în Engliera», pentru a trece la tholosul cu pteromă romano-elenistic denumit «templul Sybillei» de la Tibur, înrudit cu templul circular de pe Tibru, la mausoleele romane opace al Ceciliei Metella de pe Via Appia și al lui Hadrianus, și pentru a încheia cu Pantheonul din Roma, templul Minervei Medica și mausoleul Constanței. Enumerarea, deși excedentară sub aspectul cantității de fapte, depășind oarecum cerințele temei tratate, are darul de a înscrie ideea compozițională a Ateneului în desfășurarea liniei filiative a edificiului de tip tholos.

Ținând precizată derivarea compoziției Ateneului din acest arhetip, treapta următoare a analizei urmărește precizarea aspectelor care o diferențiază. În căutarea modelelor unei asemenea diferențieri, Odobescu se oprește asupra Pantheonului lui Agrippa, cea mai înaltă treaptă atinsă de dezvoltarea tholosului și, totodată, prototip pentru asocierea unei rotonde, un spațiu dezvoltat în jurul unei axe verticale, cu un pronaos care introduce în compoziție o a doua axă, orizontală. Această manieră de frontalizare forțată, de origină elenistică, generează o dualitate a compoziției, fără a diminua efectul spațial-plastic al centralizării spațiului rotondei, care-și păstrează un rol predominant. O asemenea compoziție dualistă este prezentă și în cazul Ateneului, ca urmare a plăcerii perimetrului a rotondei cu spații subordonate și a nevoii de asigurare a unui acces

către nucleul central (prin intermediul unei colonade).

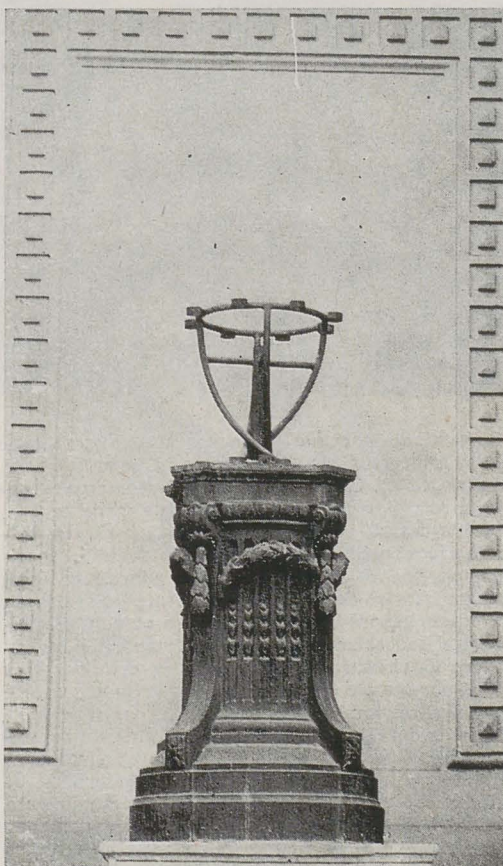
În finalul investigației sale, Odobescu pune în lumină acele caracteristici care fac din Ateneu o replică creatoare față de modelele antice. Spre deosebire de clădirile cu dom ale antichității, nucleul include două spații suprapuse. Vizitînd pentru prima oară, în vara anului 1887, Ateneul aflat în construcție și intrînd în vestibul, Odobescu a exclamat: «iată o amintire de netăgăduit a mausoleului Sf. Constanța!». În cazul acestui mausoleu, în interiorul unui contur din ziduri, fusese introdusă o colonadă liberă care, pentru prima oară în istoria arhitecturii, a devenit purtătoare a unei cupole, ceea ce a conferit spațiului un dinamism sporit. Odobescu a fost singurul studios care a sesizat sursa de inspirație a compoziției vestibulului Ateneului, unde, este adevărat, cele 12 coloane de fontă, disimulată de îmbrăcăminte lor de stuc care imită marmora, nu susțin o cupolă, ci planșul sălii de deasupra. În ceea ce privește sala superioară, a cărei cupolă, executată din metal, se reazemă pe ziduri perimetrice, ea derivă ca spațiu din rotondele romane amintite. Înscrierea rotondei într-un contur pătrat (soluție inspirată de arhitectura antichității târzii) a permis proiectarea în colțurile pătratului a unor nișe care includ scări helicoidale.

Volumele exterioare exprimă cu sinceritate structura spațiilor interioare: rotonda acoperită cu cupolă se degajează în spațiu ca dominantă a compoziției de volume; casele scăriilor helicoidale se exprimă sub forma unor exedre acoperite cu semicalote care, parcă, susțin din patru părți tamburul cupolei; aripile laterale (cu funcțiile schimbate față de cele inițiale) sînt subordonate rotondei, porticul cu 6+2 coloane, alipit volumului central și încununat de un fronton, este pus în evidență atît în cadrul compoziției de volume cît și în compoziția fațadei principale, ca element perforat, de acces, prin contrast cu plinurile aripilor laterale. Singura abatere de la cerința sincerității, tipică pentru critica modernă de arhitectură, este spațiul mort dintre cele două «coji» ale cupolei, cerut din motive atît estetice cît și funcționale: punerea în evidență a volumului central încununat de cupolă și coborîrea, în interior, a plafonului sălii de concerte, pentru obținerea unor proporții favorabile și a unei acustice de calitate. (De altfel, o seamă de exemple celebre ale Renașterii ar putea scuza o asemenea licență.)





În ceea ce privește alegerea vocabularului plastic care concurează la realizarea exteriorului, trebuie notate: coloanele porticului, care preiau proporțiile și dimensiunile ( $h = 12\text{ m}$ ) coloanelor porticului de nord al Eretheionului; coloanele angajate ale fațadelor laterale, care recurg la motivul coloanelor templului Sybillei din Tibur (Tivoli); ferestrele « termale » folosite în fațadele laterale; consolele în formă de mîner, în continuarea nervurilor cupolei, inspirate ca motiv de cupola mausoleului lui Theodoric din Ravenna; coronamentul cupolei, un mînunchi de acante încununat de un trepid, o replică a terminației monumentului choragic al lui Lysikrates din Atena. În felul acesta, luînd în considerație atît componentele de bază ale compoziției edificiului cît și vocabularul elementelor folosite, se poate afirma că, spre deosebire de alți reprezentanți ai eclecticismului care, în general, s-au orientat către tradițiile arhitecturii franceze de la Renaștere la clasicism, autorul Ateneului și-a ales ca sursă de inspirație arhitectura antichității. Gîndirea arhitecturală a autorului Ateneului se traduce prin înrîurirea estetică a imaginii edificiului asupra celor care participă la spectacolul străzii sau pătrund în interiorul clădirii pentru a beneficia de farmecul muzicii, devenind involuntar și consumatori ai operei de arhitectură. Imaginea exterioară a clădirii impune prin monumentalitate, prin unitatea compoziției sale gradate, prin « clasicitate ». Porticul de factură antică, semnal al importanței clădirii prin funcția sa culturală, pregătește vizitatorul pentru participarea la un act solemn, ieșit din comun, din cotidianul vieții. Impresia aceasta este întărită de imaginea vestibulului. Avînd aceeași deschidere cu sala de deasupra ( $d = 28,5\text{ m}$ ), împărțirea acestuia, printr-o colonadă circulară care delimitează un spațiu central ( $d = 12,5\text{ m}$ ) și un ambacru, ca și limitarea înălțimii sale la  $1/2,23$  din



înălțimea sălii de concert, îi diminuează importanța față de componenta principală a edificiului. Deși nu este lipsit de monumentalitate, spațiul vestibulului comunică celor pătrunși în interiorul său o senzație de plăcută cuprindere, de intimitate cu opera de arhitectură; se poate afirma că este conceput la o scară umană. Scările helicoidale, dispuse în nișe, « încolăcite » în jurul unor piloni masivi, adevărate obiecte de artă executate din marmură de Carrara (de sculptorul C. Storck), reduc subit senzația de abundență spațială, oferind totuși, de pe palierele lor, asemenea unor balcoane orientate către ambacru, spectacolul vestibulului animat de mișcarea publicului. Constrîngerea spațială pe care o impun este urmată dintr-o dată de o explozie a spațiului, de perceperea sălii de ample dimensiuni care, prin contrast cu impresiile anterioare, pare de o generoasă monumentalitate. Și totuși, acest efect de monumentalitate este stăpînit. Plafonul sălii este mult coborît față de înălțimea cojii exterioare a cupolei, iar diviziunea arhitecturală a elevațiilor, ca de altfel și mobilierul, informează despre dimensiunile sălii, o raportează la om. Abundența decorației este și ea controlată sub aspectul unității, prin relaționarea sa la structură, valorificînd totodată, prin prețiozitatea de detaliu, demersul spațial.

Desfășurarea construcției Ateneului a constituit un eveniment al epocii. Importanța care s-a acordat acestei acțiuni este scoasă în evidență de faptul că o Comisie Tehnică Consultativă, care a urmărit lucrările de proiectare și execuție, a fost formată din personalități, ingineri și arhitecți, precum C. Olănescu, I. C. Cantacuzino, I. Mincu, P. Gottereau, Gr. Cerkez.

Mijloacele financiare modeste, rezultate din donații, contrastante cu intenția formulată de C. Esarcu ca « edificiul destinat Artei și Științei să fie monumental », au fost compensate cu fondurile obținute dintr-o loterie publică aprobată de guvern. Ca urmare, a devenit posibil ca, pentru realizarea structurii de oțel a Ateneului, propuse de autor, să se recurgă la specialiști și la firme prestigioase din străinătate, unde au fost proiectate și executate componentele sale. Cu privire la soluția adoptată, A. Galleron spunea că « această osatură constituie un ansamblu foarte solid și indicat îndeosebi în țările supuse la cutremure de pămînt ». Așa se explică și faptul că edificiul a trecut cu bine examenul cutremurelor din 1940, 1977 și 1986. De asemenea, firme și specialiști din străinătate, ingineri și artiști plastici, au executat lucrări de finisaj (tencuiele interioare și exterioare, ornamentația de ipsos, pardoseli de mozaic, tîmplărie, montajul geamurilor), instalații și corpuri de iluminat, decorația săliilor. Alături de forțele angajate din străinătate, au lucrat artiști și meșteri români. Se impune atenției faptul că doi frați, meșteri din Slănicul Prahovei, au fost decorați cu medalia Crucea de Cavaler pentru executarea lucrărilor de stuc care imită marmura. Proiectarea a durat foarte puțin, ca de altfel și execuția. De la punerea pietrei fundamentale (26 octombrie 1886) la terminarea « la roșu » (10 noiembrie 1887) și inaugurarea la care ne-am referit (14 februarie 1888) au trecut 12 și, respectiv, 4 luni, deși la această din urmă dată sala principală nu fusese încă terminată.

Critica modernă de arhitectură nu a fost generoasă în ceea ce privește luarea cuvenită în considerare a Ateneului. În cursul primei jumătăți a secolului XX, cele două curente de arhitectură care se înfruntau, tradiționalismul și modernismul, au fost unanime în promovarea unei stări de spirit negativiste față de realizările arhitecturii de factură eclectică. Ca o consecință, atît în istoriile de arhitectură apărute cît și în diferite ghiduri, prezentării Ateneului Român i se rezervau doar cîteva fraze descriptive, iar în ceea ce privește docta și rafinată analiză făcută acestei construcții de Alexandru Odorescu, aceasta, deși publicată, a fost dată uitării. În august 1944, Ateneul a fost avariat de bombardamente germane. Punîndu-se problema reconstrucției părților distruse și a unei restaurări de ansamblu, s-au făcut auzite opinii, alimentate de o stare de spirit modernistă, care înfățișau Ateneul ca fiind șubred și lipsit de calități acustice (și, bineînțeles, artistice). Aceeași stare de spirit a dus la demolarea Teatrului Național (care, cu prilejul bombardamentelor, și-a pierdut tavanul, deși o restaurare era pe deplin posibilă), fiind socotit depășit ca funcționalitate. Ateneul, mai puțin știrbit, a fost totuși reîntregit, făcînd, în cursul anilor '60, obiectul unei atente restaurări.

Aniversarea a 100 de ani de la edificarea Ateneului Român, pe lîngă semnificațiile sale culturale, este o ocazie de recuperare estetică a acestei opere remarcabile de arhitectură și artă.



# ateneul român și odobescu

**răzvan theodorescu**

Nu mă îndoiesc că alăturarea monumentului ce a devenit demult efigia culturii românești moderne și a numelui aceluia cărturar magnific, care este întemeietorul cercetărilor românești moderne de arheologie și de istoria artei, nu va mira pe nimeni. Dincolo de aerul de clasicism «fin de siècle» pe care îl respiră, deopotrivă, volumetria și ornamentica palatului înălțat de arhitectul francez Galleron, acum exact o sută de ani, pe locul unui efemer manej de cai din fosta «livadă a Văcăreascăi» și opera celui ce inaugurase la Universitatea bucureșteană, în 1874, primul curs de «Istorie a arheologiei», există între monument și învățat o legătură, alta, pe care contemporanii luminați au știut să o stabilească deliberat, de la bun început: prin conferința publică, rostită aici în seara zilei de duminică 14/26 februarie 1888, pe tema — ce implica generosul comparativism în care Odobescu excela — «Atheneul Român și clădirile antice cu dom circular», lăcașul cultural cel mai de seamă al țării era solemn inaugurat. Inaugurat parțial, mă grăbesc să adaug, căci aula nu era încă terminată — prima manifestare publică avea loc aici în martie 1889 —, Odobescu vorbind într-o sală de la parterul edificiului, cu gândul său înaripat și cu verbul său atât de colorat și elegant, pregătindu-și auditoriul cu imaginea cupolei, atunci încă nedecorată, «rotun-

jită în prelarg, străpunsă cu ochiuri de lumină și ticsită cu genii înaripați» — oare nu așa ne apare și nouă de fiecare dată? — «cu zmei sculptori, cu delfini mlădioși, cu pere de flăcări, cu steme și cu stele de tot felul, întocmai ca și tăria cerurilor din basmele bătrânești».

Și-a pregătit conferința în condiții de tot precare, știute în detalii — uneori de o tristețe fără leac — grație corespondenței neodihnitului, mereu nemulțumitului, dar în fond mereu entuziastului savant-diplomat-scriitor. Lucra, într-o cameră de hotel bucureștean, la monografia tezaurului de la Pietroasa, se războia cu puternicia zilei, din partidul liberal, ce-l privau de fireștile ajutoare pe care le reclamau imensa muncă și erudiția odobesciană — prea des și prea superficial confundate cu banala risipă —, cele ce aveau să dea curînd la iveală o operă fundamentală a reflecției științifice moderne în România. Ca profesor la Universitate, dizerta, în acel an 1887—1888, asupra instituțiilor și monumentelor religioase ale Greciei vechi și asupra iconografiei împăratului Traian.

Peisajul mental era așadar propice apropierei lui Odobescu de proiectul lui Constantin Esarcu — ctitorul, în fapt, al Ateneului, un alt împătimit de clasicism —, convorbirilor cu arhitectul francez, vizitării șantierului din grădina «metohului Episcopiei Rîmniceului», discuțiilor cu pictorul Mirea despre medalioanele ce urmau să împodobescă porticul clădirii care începuse a se ridica într-un ritm alert.

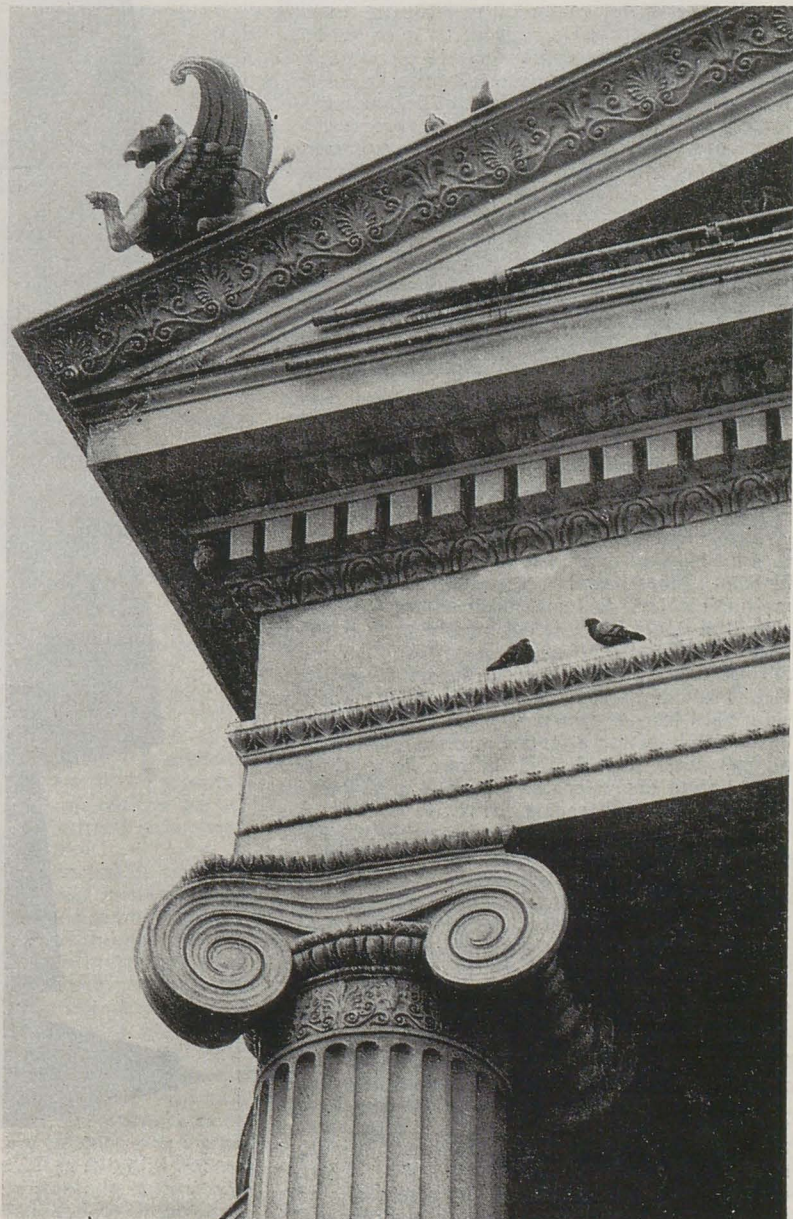
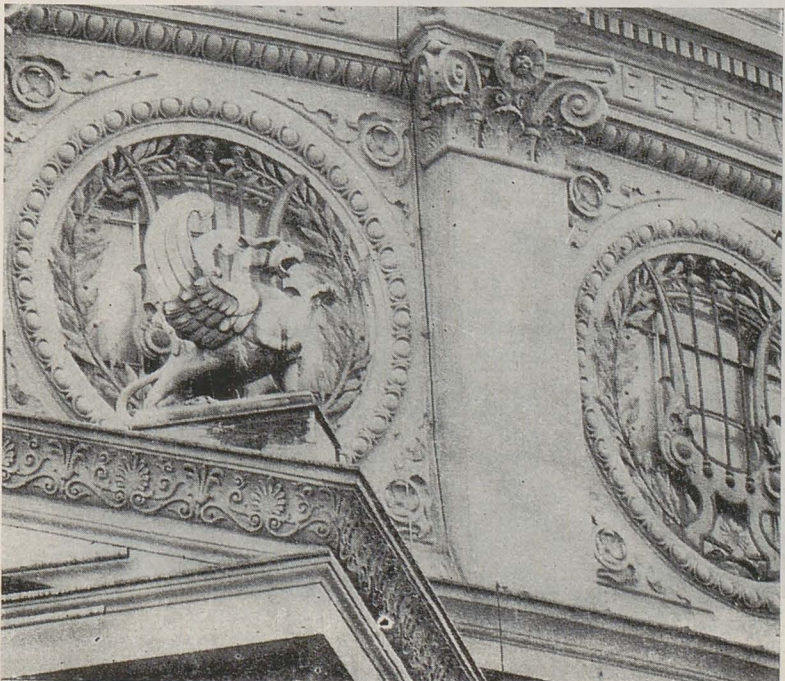
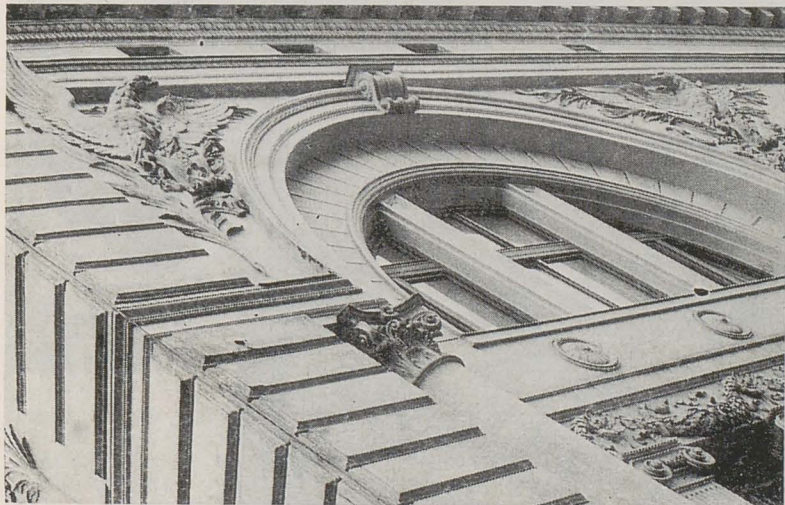
Conferința odată încheiată, în câteva zile, și rostită înaintea unui public entuziast, care l-a ovaționat — e drept, mai mult din rațiuni patriotice, amintite de autor în corespondența sa, decît din pricini științifice! —, Odobescu se întoarce, a doua zi chiar, la preocupările-i universitare unde, din nou, era învăluit de clasicitățile lumii vechi, vorbind studenților despre legendele Atenei și ale lui Tezeu... Pregelerea ateneistă din februarie 1888 — prima de acest fel dintr-un șir ilustru, care a adus înaintea succesivelor generații tot ce a fost mai prețios în

gîndirea și creația românească — avea să fie în curînd publicată, în îngrijirea autorului; nu întîmplător, gustul sigur al acestui rafinat amator de «anticării», care nu disprețuia nici arta vremii sale, a făcut ca broșura odobesciană să devină o capodoperă a artei noastre tipografice de acum o sută de ani, cu coperta-i cartonată și policromă, cu eleganta punere în pagină a imaginilor, ce lipseseră cu prilejul conferinței de la Ateneu, unde nu fuseseră folosite acele «projections lumineuses», de care, se pare, profesorul începuse a beneficia în cursurile de la Universitate.

Valoarea culturală a rapelurilor arheologic-arhitectonice făcute de Odobescu de-a lungul întregii sale conferințe, deschiderile istorice largi se întîlneau, în această lecție publică din 1888, cu o informare impecabilă. Am scris-o și cu alt prilej, exemplele date de Odobescu în acel pretext de erudită «causerie» — de la tumulii preistorici la cromlechul de la Stonehenge, de la templul tiburtin al Vestei la Pantheonul roman sau la mausoleul ravenat al lui Teodoric — sînt alese admirabil și sugestiv, ele revenind în atenția acelor exegeți ai secolului nostru (Karl Lehmann, Louis Hauteceur) care s-au oprit asupra semnificațiilor stilistice și ideologice ale domului și cupolei în vechea arhitectură a Europei și Asiei.

Într-o lume burgheză ce așeza pe edificii publice și particulare, într-un eclecticism nu întotdeauna subtil, coloane și metope, acrotere și statui, reliefuri alegorice de tot felul, Ateneul Român, prin nota voit antichizantă — ce trimitea livresc către un spațiu ideal de civilizație de la care, abstract și fără nuanțe, o întregă Europă ottocentistă se reclama — era, în felul său, întruchiparea fericită a unui ideal cultural.

La rîndul său, într-o lume românească a sfîrșitului de veac, ce nu l-a înțeles întotdeauna, dar pentru a cărei propășire intelectuală n-a obosit să scrie și să vorbească finul izvoditor al lui «Pseudoknyetikos», Alexandru Odobescu era, nu mai puțin, paradigmă unei nobile desăvîrșiri culturale.





# cornel medrea

## prezența sculpturii

### ioana vlasiu

Expozițiile personale de sculptură, și încă de anvergura celei pe care Cornel Medrea o deschidea în 1927, erau o excepție în lumea artistică bucureșteană de după primul război mondial. Destinul mai curînd ingrat al sculpturii în epoca modernă, care o face să evolueze dintr-o constrîngere într-alta, o obligă să se plieze, sau dacă nu, să facă un slalom între mediocritatea de gust a unor amatori de artă și arbitrarul comenzii sociale, se confirmă și în arta românească a începutului de secol.

O privire, fie și superficială, asupra cataloagelor de expoziții (1919, 1920) ale *Salonului artiștilor sculptori români asociați*, grupare efemeră a cărei tentativă de a forța interesul și simpatia publicului pentru sculptură rămîne în sine merituosă, dezvăluie vidul problematic în care se instalase sculptura românească a vremii. Lucrările expuse cu aceste prilejuri se împărțeau în două categorii: sculptură «batailistă», și cităm cîteva titluri: *Lovitură-n plin*, *La baionetă*, *Lumina celui fără de lumină*, *Post de observație* etc. și sculptura cu temă «civilă»: *Răsfățata*, *Amor cerșit*, *Păreri de rău*, *Taina necunoscutului*, *Ochii care vorbesc* etc. Titlurile nu sînt, desigur, un indiciu suficient pentru a emite judecăți de valoare, dar, pentru un plus de informație, iată cum «povestește», cu malițioasă plăcere, Francisc Șirato una din aceste lucrări a căror concepție este exclusiv axată pe eveniment și supralicitează detaliile, adresîndu-se aceluși public care savurează înainte de orice anecdota: «Un sculptor, la salon, ne înfățișează următoarea scenă de novelă picturală: un car cu boi încărcat cu coșciuge așezate transversal în trei rînduri, unele peste altele, boii îi conduce un soldat care — *heureuse trouvaille* — se proptește în mers de o cruce ca de un baston, un preot merge în fruntea convoiului care urcă o colină. Scena e reprezentată în figuri libere. Închipuți-vă acum subiectul acesta tratat în mărime naturală [...] Asemenea copilării, în salonul sculptorilor se găsesc din abundență.» Modul acesta de a înțelege sculptura este respins în numele ideii esențialmente moderne a autonomiei fiecărei arte, Șirato pledînd pentru eliminarea oricărui puncte de interferență, ale sculpturii în acest caz, cu domeniile învecinate, dar nu mai puțin străine, ale picturii sau literaturii. În acord cu ideile estetice ale momentului, Șirato consideră că sculptura este o artă reprezentativă, și nu narativă, și că «reînvierea spiritului constructiv» este o necesitate imperioasă.

Ambianța estetică, așa cum se poate vedea din opiniile citate mai sus și care nu aparțineau doar unei voci izolate, era deci pregătită pentru a saluta sculptura lui Medrea, care avea să se impună tocmai pe fundalul generalizatei reacții antirodiniene. Nemulțumirea față de lumea fragmentată, convulsivă a lui Rodin («acesta colaborează prea mult cu dezastrul, cu catastrofa» — spunea Anatole France) stîrnise din nou aspirația spre reprezentarea totalității umane dintr-o perspectivă care putea fi numită, chiar dacă într-un sens prea puțin riguros, clasică. Pe fundalul acestor așteptări, cronica exaltată, dar nu mai puțin semnificativă, în care Petru Comarnescu saluta impresionanta expoziție a lui Medrea de la Ateneu și, totodată, definitivă consacrare a unui talent, nu poate fi decît firească: «... o pădure de statui, am putea spune, gîndindu-ne chiar departe către Parthenonul minunat în care odinioară statui numeroase stăteau dinaintea templului zeiței înțelepciunii...» Datele sculpturii lui Medrea care motivau asociațiile cu clasicul erau mai multe și nu de natură exterioară, pentru că nu despre o revenire la inventarul de teme și personaje mitologice era vorba, deși evident referirile nu lipseau. Pentru Medrea, sculptura se afirmă, înainte de toate, ca artă a materiei grele, saturate, ale cărei rezistență și opacitate trebuiesc dominate printr-o muncă tenace și răbdătoare. Imaginea sculptorului virtuos, cu agilități de prestidigitator, care captează inflexiunea de o clipă a corpului surprins în mișcare liberă, într-o schiță febril modelată — acreditată de Rodin — nu mai are curs. Atributele prin care Cisek definește sculptura lui Medrea, cu ocazia acele-

Statuia lui Vasile Lucaciu, ghip  
Expoziție de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați, Iași, 1918. De la stînga la dreapta, așezați : Ștefan Dimitrescu, Petrescu Dragoș, Ionescu Doru, R. Hette; în picioare: C. Medrea, D. Mățăoanu, Oscar Han, I. Theodorescu-Sion, I. Iordache, Remus Troteanu, Horia Boambă, A. Chiciu, Emilian Lăzărescu, D. Paciurea (?) ș.a.  
Medrea alături de Theodorescu-Sion, Steriadi, Minulescu, Jalea, Fr. Storck, Bunescu ș.a., într-unul din jurile Salonului oficial (fotografie comunicată de dr. Oleg Medrea)





iași expoziții din 1927, și care marchează tocmai distanța la care se situa Medrea față de epigonismul rodinian, sint: «masivitate senzuală», «forme liniștite», «severitate senină», «siguranța severității interioare, încuiată în forme rigide destul de compacte», «neobișnuită densitate a materiei».

Într-adevăr, Medrea regăsește, altfel decât Brâncuși, o sculpturalitate esențială, fără a elimina omul din centrul artei sale și fără a renunța la perpetuarea miracolului prin care materia inertă dobândește aparența corpului însuflăit («*É carne, vera carne*» — se extazia Canova în fața marmorelor Elgin). Corpul uman nu mai e spectaculos amputat, ca în sculptura lui Rodin sau a nenumăraților săi descendenți, iar realismul, fiziologic aproape, al personajelor cu sensibilitate exacerbată din «teatrul» rodinian (*Burghezii din Calais* joacă, în fond un episod din istoria Franței) este abandonat. Nudurile feminine ale lui Medrea se afirmă fără ostentație în pleniținea lor vitală, respingând orice formă patetică de exhibare a sentimentelor, orice urmă de biografism. Gestică, deși zgârcită, reținută, evită întotdeauna stilizarea excesivă, hieraticul, pentru a se păstra în firescul vieții. Grația este pentru Medrea economie de gesturi. Volumele ample, care trec unul într-altul fără cezură, profilurile rotunjite, avându-și cercul ca prototip (care trebuie însă doar aproximat, dar niciodată atins în perfecțiunea lui rece) evocă admirabil ritmurile calme, egale, ale existenței împlinite. Nu întâmplător Medrea arată o preferință pentru figurile ghemuite, unde volumele se adună tinzând spre compactitatea sferei. În legătură cu acest canon al corpului feminin a fost rostit adeseori numele lui Maillol și este limpede că Medrea și-a avut și el, cum ar zice Werner Hof-

nat, vrăjitoresc» — nu poate să nu recunoască faptul că «fără îndoială portretele lui sînt unele din cele mai pătrunzătoare icoane psihologice din cîte cunoaștem».

Portretul lui Marius Bunescu, de pildă, refuză relativismul și nuanțele psihologice, pentru a prezenta un caracter. Pictorul — care păstrase din ascendența sa țărănească tenacitatea și un anume fel de a se comporta direct și loial, un aer frust — retrăiește admirabil, cu toate aceste trăsături, în portretul lui Medrea. Un alt personaj al vieții artistice românești, pictorul Vasile Popescu, i-a prilejuit lui Medrea portretul cel mai sensibil, poate, din galeria portretelor sale, care se întinde la peste o sută. Trăsăturile de o delicatețe extremă, sensibilitatea à fleur de peau, cum este de bine spune o intraductibilă sintagmă a limbii franceze — realități verificabile în pictura sa de aleasă și originală ținută artistică — devin calitățile portretului însuși. Un remarcabil portret feminin este cel al Elenei Serova, prima soție a sculptorului. Dacă Medrea a conceput adeseori, în sculpturile sale, feminitatea în ipostaza maternității, aici feminitatea este conotată ca pură senzualitate. Ciudata inexpresivitate, opacitatea privirii, căutată cu bună știință (să remarcăm, comparativ, cum este executată pupila în cazul altor portrete — ochii lui St. O. Iosif, cu pupilele foarte marcate, prin adîncire, au o privire senină, după cum privirea lui Gheorghe Lazăr este îngîndurată, întoarsă înăuntru), evocă în mult mai mare măsură misterul feminității decît, de pildă, poza languroasă a Evei și detaliul explicit al șarpelui dintr-o lucrare ca *Păcatul*.

Vocația de sculptor monumentalist a lui Medrea a fost cînd contestată, cînd, dimpotrivă, din rațiuni



mann, sein Maillol-Erlebnis — inițial pe o cale ocultă, pe filieră artistică central-europeană, explicabilă prin formația lui desăvîrșită în acest mediu. Alături de numele lui Maillol, în cronică sa la expoziția lui Medrea din 1927, Oscar Walter Cisek mai cita încă trei nume de sculptori, nu neapărat pentru a semnală împrumuturi, ci mai mult pentru a circumscrie o orbită artistică comună; erau Wilhelm Lehmbruck, Ernesto de Fiori și Franz Metzner. Dintre aceștia, Metzner, al cărui nume trebuie astăzi căutat prin lexicoane, este, surprinzător la o primă privire, singurul de la care Medrea se revendică. Iată ce spune Medrea în cel mai important interviu sub raport documentar pe care l-a dat și care pînă acum a scăpat atenției biografilor săi: «De acolo, de la Școala de arte decorative din Budapesta, am fost trimis pentru completarea studiilor în Germania. Așa am fost la Viena, München, Dresda, Lipsca, făcînd însă mai mult studii individuale. Cel mai mult am învățat de la Metzner.» În 1912, anul călătoriei de studii a lui Medrea, se încheiasă aproape, la Leipzig, ridicarea monumentului Bătăliei Națunilor, o piramidă de 91 metri, construcție uriașă și mohorâtă care, totuși, prin programul ei ambițios și prin amploare, putea la vremea aceea să impresioneze un tînăr artist. Sculpturile din cripta monumentului — războinici și figuri alegorice — stilizate cu ostentație în regimul unor forme gigantice, frizînd grotescul, dar care se voiau pline de energie conținută, explozivă, îi aparțineau lui Metzner. Medrea nu putea face o alegere mai proastă. Și totuși, sculptorul român a reușit să reconfigureze cu o remarcabilă intuiție artistică — într-o serie de lucrări ce elogiază energia virilă și, în general, natura umană în momentele ei de feri-

zat în acord cu propriile norme ale unei autentice individualități creatoare. Cît privește punctele de contact cu sculptura lui Lehmbruck, o lucrare ca aceea intitulată *Pubertate* ne-ar putea da unele indicii. Corpurile efilate, înscriindu-se în spațiu mai curînd ca grafie decît ca volum, ca traiectorie a mișcării și materializare a tensiunii musculare generate de mișcare, precum și un anume ascetism al formei, nu convin însă temperamentalului lui Medrea și sînt abandonate. Fidelitatea sculpturii române față de genurile consacrate ale sculpturii de tradiție europeană — portretul, statuia, nudul — nu trebuie înțeleasă ca acceptare pasivă și ca preluare fără discernămint ale unor convenții artistice, ci mai curînd ca un simptom al convingerii proprii structurilor predominant clasice — și Medrea este o astfel de structură — că a exersa o partitură dată nu exclude participarea și accentul personal, că schema este destul de lăxă pentru a lăsa loc ineditului. Portretistica lui Medrea este dominată de scrupulul obiectivității. Artistul își scrutează modelele de la o anume distanță, care-i îngăduie să se țină în umbră. Portretele sale au adeseori concizia unor definiții. Medrea, văzut prea adesea exclusiv în ipostaza «liricului» — dimensiune reală a temperamentului său, pusă în lumină îndeosebi de statuile feminine și de reliefuri, unde reacția față de subiect este individuală și introspectivă — este capabil de un efort analitic puțin obișnuit. De altfel, unul din cei mai pertinenti critici ai operei sale, Tache Soroceanu — care elogiază acele sculpturi ale lui Medrea «purtaoare de poezie, provocatoare de reverie», «grele de înțelesuri veșnice», ale căror forme «iradiază o lumină care le pune în mișcare, le estompează, le destramă, le strînge la un loc ca într-un joc minu-

conjuncturale, supralicită. Există, într-adevăr, o netă discrepanță între spațiul privat al intimității și spațiul public al monumentului, dar Medrea, sculptor cu vocația echilibrului și a integralității, într-un sens pe care l-am numi renașcentist, în măsura în care nu există sciziune între componentele divers orientate ale demersului artistic, s-a mișcat firesc în cele două zone între care incompatibilitatea nu este o lege. Medrea nu a respins alternativa «angajării», a atitudinii «militante», pe care practica comemorării publice o presupune, iar în Transilvania de după unire monumentul de concepție tradițională putea încă să împlinească o reală funcționalitate civică, dată fiind tensiunea momentului istoric abia consumat. Inaugurarea, în 1936, a monumentului lui Vasile Lucaciu, la Satu Mare, a fost o mare sărbătoare; participanții de altă dată își amintesc și astăzi evenimentul cu aceeași emoție. Statuia lui Vasile Lucaciu răspunde dublei exigențe căreia trebuie să i se supună orice monument: să propună o imagine recognoscibilă a celui portretizat — monumentul urma să fie așezat în mijlocul concetățenilor lui Vasile Lucaciu — dar, evident, o imagine care să sublinieze și să exalte virtuțile personajului public și, pe de altă parte, să nu altereze valorile intrinseci ale sculpturii printr-o supralicitare a mesajului patriotic. Pericolul de a transforma statuia lui Vasile Lucaciu într-o efigie destinată exclusiv unor scopuri propagandistice exista, desigur, și un portret cum este cel al lui Goga sugerează direcția stilistică — aceea a unui clasicism mimetic, fad — care ar fi putut să fie urmată. Ceea ce a precumpănit a fost de astă dată gustul lui Medrea pentru concret și capacitatea









de a imprima materiei inerte calitatea viului. Vasile Lucaciu, așa cum îl vede Medrea, est un personaj exemplar, dar nu mai puțin de o verosimilitate și o pregnanță incontestabile. Statuia este sesizantă, înainte de toate, prin calitatea ei de bloc unitar, compact, disociindu-se de la bun început de «domnii în redingote» diseminați prin orașele noastre. Delicata problemă a costumului — pe care Rodin, în cazul lui Balzac, a tranșat-o radical, renunțând complet la costumul de epocă și înlocuindu-l printr-un halat amplu și inform, care lăsa să se ghicească geologica anatomie balzaciană — este, într-o oarecare măsură, mai simplă în acest caz, pentru că într-adevăr sutana preoțească convine configurării volumului masiv, dens, inebriabil, conotând ideea de eternitate. Reușita monumentului ține însă de o anumită viziune sculpturală și nu de conjunctura fericită a costumului cu virtuți plastice. De altfel, sînt evidente eforturile lui Medrea de a reduce la un minim sugestiile vestimentare, din rațiuni de ordin figurativ.



Portretul propriu-zis al lui Vasile Lucaciu nu numai că se integrează perfect sensului general al statuii, dar îl repropune de o manieră aproape brutală prin recursul exclusiv la anatomie și la virtuțile ei expresive. Izbește supradimensionarea gîtului, echilibrată însă plastic în cadrul viziunii de ansamblu. Linia oblică a cefeii, care marchează trecerea de la rotunjimea craniului la volumul îndeobște mai mic al gîtului, devine dreaptă. Gîtul primește aparența unei coloane și impresia de forță comprimată exploziv este imediată. În întregul ei, statuia are capacitatea de «a izgoni evenimentul», cum ar spune Alain, de a-l ignora adică în conjuncturalul imediat. Vasile Lucaciu nu este eroul unei întâmplări oarecare, ci este Eroul care se impune prin prezența sculpturii.

Autorul unei istorii a sculpturii secolului nostru, Walter Zanini, califica acea parte a sculpturii care, în paralel cu avangarda, continuă tradiția renascentistă, cu tot ce a absorbit ea din clasicismul greco-roman — drept sculptură «involuționistă». Arta românească a secolului XX ar fi însă de neconceput fără existența aceluia filon viu, de o incontestabilă autenticitate, căruia îi aparține și Medrea — dezvoltat în respectul, dar nu și în obediința tradiției. O mai cumpănită vehiculare a noțiunilor de progres, evoluție, involuție, așa cum o reclamă gîndirea actuală despre artă, o mai atentă evaluare a tuturor elementelor care se conjugă întru configurarea fizionomiei unei epoci, ar fi în măsură să ofere o imagine echilibrată și în același timp nuanțată a episodului artistic interbelic.





profil

## george ștefănescu

*Dacă lumina ar cânta  
vârsându-și puzderia,  
noi am vedea cum cîntecul  
consumă materia.*

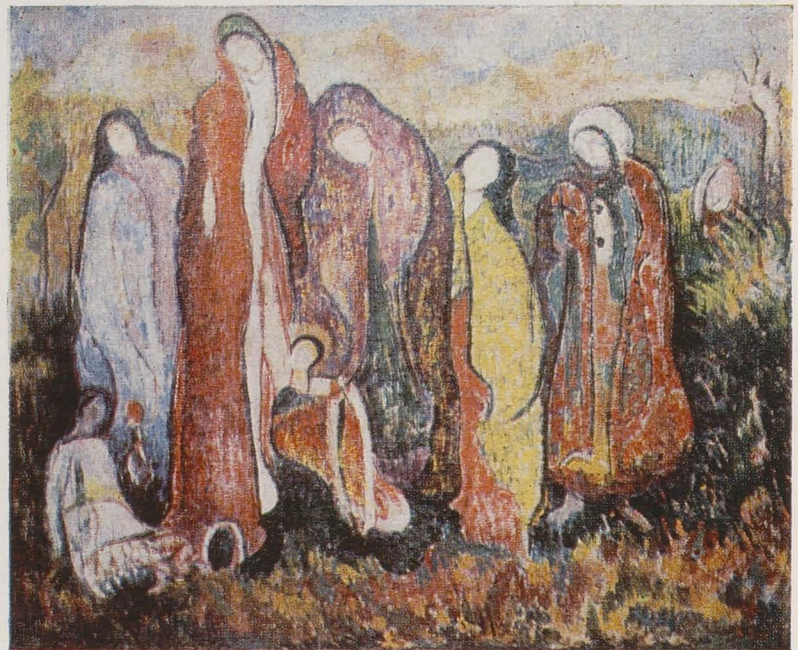
Lucian Blaga

theodor redlow

Prin însăși formația sa, în anii '40, sub îndrumarea prestigioasă a unui Nicolae Dărăscu, a unui Lucian Grigorescu, pictorul se înscrie de la bun început pe o traiectorie a echilibrului dintre tradiție și modernitate. Este acel echilibru în numele căruia George Ștefănescu va ajunge la succese, tot mai avansate autonomizării ale picturalului pur, dar nu în sensul gratuităților formale, nici în acela al încifrărilor confuze, ci mereu ascultînd de dublul comandament al vocăției sale de pictor: pe de o parte, nevoia autoexprimării prin proiecție empatică, iar pe de altă parte, supunerea la «bunul plac» al tabloului care își afirmă dreptul la existență și prin a cărui voce se rostește însăși Pictura. Bătrînul, astăzi, adunător de frumuseți

tonice sau consolatoare, în atelierul de pe strada Domnița Anastasia, face parte dintre acei aleși ai meseriei pentru care pictura este un cuvînt ce nu se poate pronunța decît ridicat în picioare și cu fruntea descoperită — cu sentimentul de a fi nu atît autor al unei opere cît pârtaș la o operă vastă. Identitatea stilistică a picturii lui George Ștefănescu ar putea fi căutată prin raportare la un neoprimativism al senzației, al emoției și, deopotrivă, al formulărilor plastice. Este matca în care se întîlnesc, pentru el, lecția întemeietorilor de modernitate (Gauguin, Van Gogh) și formulele vizuale de postbizantinism rusticizat oferite de pictura țărănească pe sticlă. În același timp, însă, tendința către o

exprimare frust esențializată e concuroasă de o tendință contrară, aceea a rafinamentului căutat cu bună știință în mînuirea și în orchestrarea mijloacelor de expresie picturală. Pe de o parte, deci, elementarități de formă-culoare și însemne arhetipale, iar pe de alta, subtile prețiozități de materie și grație savantă a ductului liniar. Apropiatii pictorului, criticii care i-au salutat destul de numeroasele expoziții din ultimii 20 de ani și, mai nou, studiul introductiv la monografia pe care i-a dedicat-o Editura Meridiane (1987) remarcă, la unison, simplitatea senină, calmul jovial și temperanța unei firi de artist, care au făcut ca exuberanța exprimării să nu fie niciodată exce-





Autoportret, 1967  
 Despărțirea din urmă, 1982  
 Peisaj la Balcic, 1936  
 Natură moartă cu mușcată, 1936  
 Farmecul florilor, 1976  
 Marină, 1982  
 Grup II, 1981  
 Pădure, 1976

sivă. Dacă omul exprimă o blîndă interiorizare meditativă, iar pictura sa, o vigoare nedezmîntită și un vitalism disimulînd frenezii bahice, raportul acesta nu este unul de contradicție, ci mai degrabă de compensație. În tablouri precumpănesc culorile

stimulative, roșu, verde, galben, împreună cu care, în orchestrații plene, vin să «cînte» și celelalte componente ale spectrului cromatic. Raportările lor pe suprafață nu ascultă atît de criteriile purei vizualități, cît de cerințele unui lirism al sonorităților emoționale. La fel, secționarea prin linii a cîmpului compozițional nu se supune raționalizării geometrice în scheme constructive, ci unei ritmări libere care asociază formele, asemenea culorilor, după similitudini și complementarități. Tușele, așezate răbdător și distribuite ordonat, «țes» suprafața picturală, conferindu-i o materialitate bogat nuanțată între rugozități de scoarță și luciri de ceramică. Este ca și cum albul inițial al pînzei, resimțit nu

ca bogăție de virtualități ci ca pustietate angoasantă, ar trebui ocupat în întregime și transformat în obiect-tablou palpabil, securizant. George Ștefănescu face parte dintre acei pictori care mai cred în frumusețea petei de culoare și pentru care tabloul trebuie să aibă un efect binefăcător asupra ochilor, sufletului și minții celui care-l contemplă. Compozițiile sale, întotdeauna bine «nutrite» pictural și îndelung lucrate, sînt «tablouri» și pentru faptul că aspectul lor obiectual, menit să conserve imaginea-emoție, e îngrijit pus la punct și menit să concure la acest efect al superioarei delectări. Arta pictorului este, printre altele, și aceea a bunei inspitiri: tabloul trebuie să te cheme.





impact și picturalitate

## note de atelier

alexandrina gheție

Frământarea spirituală care precede realizarea unei lucrări se limpezește brusc în contact cu materialele de lucru. Atenția captează semnalele vizuale și tactile emise de suport și de materiale. În virtutea unor trăsături artizanale ancestrale, se instalează o fericită acceptare a tuturor sugestiilor derivate din *vocația formală a materiilor* (expresia îi aparține lui Henri Focillon), din frumusețea lor mereu incitantă și din grija deosebită ca ele să fie minuite în așa fel încât să-și poată dezvălui întreaga capacitate de expresie.

Orice intervenție asupra materialelor se răsfrînge apoi asupra spiritului, impulsîndu-l spre o anumită stare de « rezonanță », propice creației. Structura materialelor, atinse de mîna, se metamorfozează, constituindu-se într-un posibil echivalent plastic al structurilor profunde ale ființei, care tind să se ridice spre lumină.

Surprind mereu existența a două atitudini care se succed, se juxtapun, se întrepătrund într-o mișcare continuă, pe tot parcursul demersului creator:

1. *supunerea* față de caracterul, de specificul fiecărui material, pînă la « armonizarea » cu el;
2. *nevoia de forțare* a limitelor — act de violență, atitudine posesivă ce împinge materialul spre o stare extremă, încărcîndu-l cu o energie inductivă, pînă la evidențierea unor calități neașteptate.

Raportul dintre cele două atitudini va hotărî sensul expresiei finale a lucrării; sau, altfel spus: fiecare idee își va găsi « lăcașul » material adecvat ca să poată « semnaliza ».

Actul creator pare astfel a se constitui din secvențe opuse — *supunere* și *intervenție* — într-o poetică deschidere a artistului spre materialitatea operei. La hotarul diferitelor tehnici, materialele dobîndesc și iriază calități noi.

Demersul creator devine o « maree » care impune o continuă *învăluire-dezvăluire*, ca principiu structural unificator între materialitatea operei și fluxul spiritual individual.

Lucrarea este terminată atunci cînd se încheie lupta cu materialul. Materia constituită ca obiect își începe propriul destin — independentă de forțele care au intrat în joc la nașterea ei — și se numește artă.

... Artă ca rostire materializată.

ianuarie 1988

## pictorul, materialele, suportul, gestul

marin gherasim

Cît de consubstanțiale sînt gestul, acțiunea de a picta, cîtă organicitate exprimă relația dintre mijloace, materiale, suport și substanța propriu-zisă a operei — mi-am dat, poate, mai bine seama după ce încheiasem o mare serie de picturi cu tema Absidei. Această temă, intim legată de arhitectonica însăși a imaginii picturale, mi-a cerut un mod propriu de tratare, care să consune cu spiritul formelor, cu semnificația subiectului. În modul cel mai firesc și spontan, am ales ca unealtă un fel de șpaclu, cu care am început să *clădesc* imaginea ca un zidar, înălțînd-o de la « temelie » pînă la « cupolă ». Cu o materie densă, ce conținea și ingrediente străine uleiului (nisip, praf de oxid de zinc și alte materiale), mi-am *construit* pictura cu sentimentul că aplic mortar peste un suport dur, de piatră. Imaginea se *edifică*, se *înălță*, creștea ca un zid. Poate că niciodată n-am folosit gestul mai « funcțional » ca în această serie de lucrări — niciodată unealta, materialul, suportul și imaginea nu și-au răspuns mai intim, nu au trăit un mai mare raport de necesitate. Acest fapt, dacă nu-l înțelegem mecanic, duce la înțelesul că între toate componentele acțiunii de a picta — locul acțiunii, suportul, materialele, uneltele de lucru, mijloacele de expresie și motivația





ce-l «obligă» pe artist să se exprime — există o relație de acută interdependență, de intercondiționare. În situația amintită, *voința* de a construi era ghidată de sensul construcției (a înălța), de semnificația sa.

Am utilizat conștient sintagma «voință de a construi» (în raport cu un imperativ de natură spirituală), pentru a sublinia acum faptul că actul volitiv nu este singurul mecanism ce duce la plâsmuirea imaginii. Contemplarea în stare de beatitudine poetică a suportului (hârtie, pânză, perete, lemn, piatră etc.), «ascultarea» lui cu privirea, *supunerea* la imperativele sale, la infinitele sale sugestii, pot fi o altă cale pentru a purcede la lucru, pot fi stimulul și declanșatorul «actului de a face». Octav Grigorescu, artistul de mare complexitate lăuntrică, scria undeva că în actul elaborării imaginii nu face decât să dezvolte ceea ce suportul conține în chip virtual, pornind de la consistența, culoarea, grenul, accidentele suprafeței, de la formele aleatorii preexistente etc.

Desigur că o astfel de declarație nu trebuie luată ad-litteram, fiind vorba de o incidență, de o colaborare între starea, intenționalitatea artistică — strategia globală, starea de impregnare intelectuală, afectivă, îndelung pregătită — și momentul întâlnirii cu materialele. Așa explicăm și «aparitiile» de pe ziduri vechi ori din nori, care îi stimulau imaginația lui Leonardo.

Starea de supunere de care am vorbit, ca și cea de voință sînt desigur relative, ele putînd fi considerate ca dominante ale unui anumit tip de act creator și *nu* drept atitudinea, starea exclusivă. Artistul se poate supune imperativelor materialului sau îi poate dicta voința sa, dar în chip relativ. Există legi «obiective» ale lucrului, există moduri de tratare impuse de natura materialului, ce-i limitează elanurile subiective, după cum — și acesta este aspectul, poate, cel mai important — există ceva dincolo de voință, dincolo de obiectivitatea suportului și a tehnicii, dincolo de actul conștient; există ceva ce emerge din straturile secrete ale ființei și care-și pune amprenta implacabil pe imagine. Acest «ceva», ce poate fi definit prin «adevărul ființei», este o realitate stratificată, etajată, care se poate manifesta de la explozia temperamentală, la necesitatea imperioasă de ordine și echilibru, și pînă la starea de incantație în care gestul creației capătă *dimensiune ritualică*. În această perspectivă, acțiunea impulsivă a gestului de a picta, dezlănțuirea temperamentală, impactul cu pînza din «action painting» nu se consumă la nivelul doar al unei pure energii mecanice, ci *antrenează energii psihice și morale* pe care imaginea le va capta și transmite receptorului.

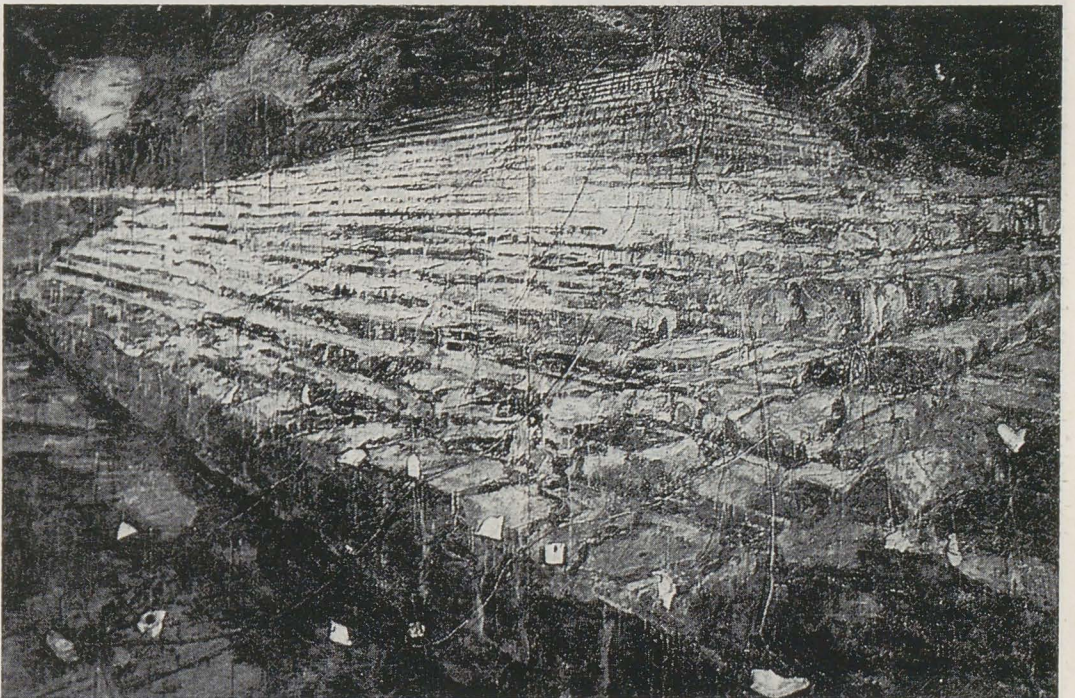
Supportul este mediul acțiunii, locul în care se înmagazinează și din care reverberează energiile fizice dar și psiho-morale ale artistului. Este cazul tipului de angrenare în actul picturii la Frans Hals, Rubens, Magnasco, Goya sau Van Gogh (acesta cu o mare putere de autodominare), Pollock, De Kooning, Mathieu, Anselm Kieffer, noii expresioniști ș.a. În acest caz, materialele, suportul sînt trezite la existență, capătă expresie prin voința manifestă a artistului, devin corespondentul «seismelor» psiho-fizice ale acestuia.

În metabolismul artistic al unor Leonardo (Adorația Regilor Magi, de la Uffizi), Julius Bissier, Paul Klee, Octav Grigorescu, Ion Nicodim — între artist, mijloacele de expresie și suport se angajează un raport intim, de tandră, poetică colaborare, în care gestul devine o suavă mîngiere, epifania imaginii survenind parcă printr-un act de magie.

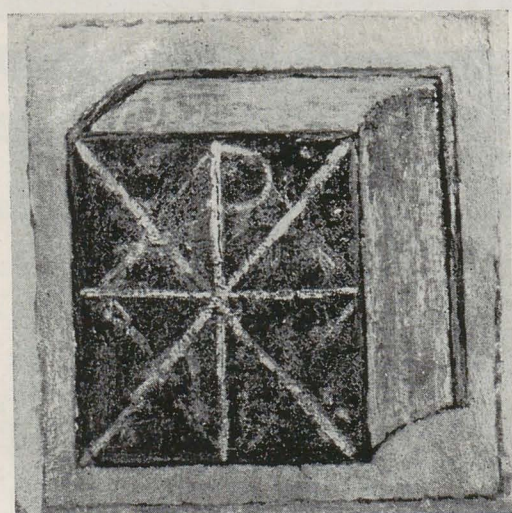
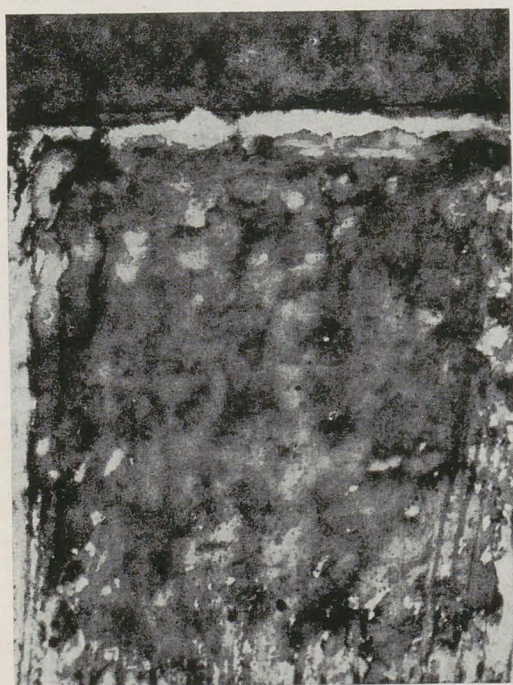
Există un timp interior al imaginii, sugerat de însuși ritmul ei de alcătuire, de rapiditatea sau lentoarea cu care se depune materia colorată, de energetica acțiunii pictoriale. Tușa, urma devin agenți temporali în funcție de alertețea sau încetineala aplicării și distribuției lor spațiale: tușa alertă, «nervoasă», capricioasă, aplicată sincopat, disjunctiv, induce un timp atomizat, dispersat; spațiul-timp al pînzei devine fremătător, pulsator, fragmentat (futurismul, expresionismul abstract, tașismul); masa de culoare «așternută» stratificat, tectonic, încorporează un timp lent, aditiv, unidirecțional (Petrașcu, Ghiăț, Massimo Campigli).

Incasetarea geometrică a materiei-culoare, fixarea ei între jaloane verticale și orizontale, aplicarea ei uniform impersonală încorporează un timp aproape «înghețat» — statismul cvasi-absolut. Doar jocul cantităților și intensităților, al densităților materiei colorate poate produce sugestia mișcării, a derulării temporale (problemă urmărită de Mondrian și de neoplasticism; de Mihai Horea ori Ștefan Sevastre, la noi).

Semnificațiile gestului pictorial nu sînt însă urmărite întotdeauna în dimensiunea lor conotativă. Iată o reflectare în ordine pur fizică a preocupărilor pentru «uneltele» picturii, mijloacele ei, materialele ei







p. 12  
LEONARDO DA VINCI, *Adorația regilor magi*, 1481—1482

OCTAV GRIGORESCU, *Pyram și Thisbe*, 1986 (detaliu)

p. 13  
JULIUS BISSIER, *Acuarelă*, 1982

ANSELM KIEFFER, *Osiris + Isis, Bruch + Einung*, 1983—1985

ANSELM KIEFFER. *Varus*, 1976

p. 14  
JACKSON POLLOCK, *Nr. 25*, 1951

GOLDBERG, *Noul Canaan*, 1959

ION NICODIM, *Lacul liniștit*, 1980

MARIN GHERASIM, *Cartea*

WILLEM DE KOONING, *Femeie VI*, 1953

și relația lor mutuală, la unul din importanții inițiatori ai grupării «Surface-Support» (grupare preocupată aproape exclusiv de fenomenologia pură a picturalului), Claude Viallat: «A lucra epiderma lucrurilor, pielea „trăită”, uzată, marcată. A descifra suprafața dată ca un spațiu „de spus”, a privi textura sa strictă, „defectele” sale. (...) A polisa culoarea ca un măr, lucioasă, uniformă, strălucitoare, sau mată, atenuată. Plăcerea netezimii și a atingerii, senzualitatea unei materii-culoare obținute cu răbdare. A rupe și a adăuga, a marca marginea și a tăia, a accentua prin „resturi” (...)».

Plăcerea «colării» materialelor și tehnicilor este evidentă; de asemenea, conștiința specificității ireductibile a vizual-tactilului. Transcendența perei fizicități a actului pictorial este asigurată doar de capacitatea poetică, transfiguratoare a celui ce utilizează materialele.

Dar, pentru ca acțiunea pictorului să dobândească valoare existențială, e nevoie de mai mult decât de pura contemplare a mijloacelor sau de combinatorica lor, fie și rafinată. E nevoie ca acestea să fie puse în slujba adevărului ființei. Ne-o reamintește și Francesco Arcangeli în monografia dedicată lui

Giorgio Morandi: «Dar operele, pe de altă parte, nu sînt numai reziduuri de poezie sau de stil, nu slujesc doar la „formularea imaginii” (s.n.). Acesta este caracterul lor specific, dar nu și unicul lor mod de a fi. Imaginea, oricît ar putea fi ea de idealizată ca imagine pură, nu ar fi umană și nu ar exista dacă nu ar aduce cu ea și viața: viața omului care a creat-o și implicita lui filosofie». Dar, atenție, mijloacele și modul lor de utilizare au valoare de document existențial, pot mărturisi despre adîncul ființei artistului, ca modalități nediscursive de manifestare a eului.



# note despre criza postmodernă

călin dan

nemulțumiri venind din imposibilitatea delimitărilor — Una dintre problemele inevitabile care apar în vechicularea termenului *postmodernism* este tocmai aceea a stabilității puterii sale de acoperire; și, implicit, a utilității sale. Desigur, apariția oricărui *-ism* aduce după sine o reacție de sațietate, o plictiseală rezultată din supra-abundența invențiilor culturale, care au venit, tot mai des, în sprijinul unei existențe artistice mereu nemulțumite de sine și incapabile de transformări organice, lente, necatastrofice. Postmodernismul caută însă, printr-o ironică generozitate, să realizeze tocmai anularea acestei proliferări inventive a ismelor, înlocuind-o printr-o relaxată permisivitate — și printr-o ironică generozitate, să realizeze tocmai anularea acestei proliferări inventive a ismelor, înlocuind-o printr-o relaxată permisivitate — și printr-o voracitate pe măsură. Cu cât trece timpul (acel timp scurt ce caracterizează istoria — reală sau fictivă — a postmodernismului), apar tot mai limpede, pe de o parte, larghețea cu care termenul suportă definițiile și clasificările, pe de alta, agresivitatea insidioasă prin care își anexează mereu alte zone ale spiritului. Se naște astfel o senzație iritantă de nesiguranță, ducând uneori la negațiuni violente, alteori la ignorări persiflante. Vitalitatea conceptuală a postmodernismului constă tocmai în acest comportament ambiguu și proteiform, în această sceptică deschidere: atitudinea postmodernă include totul și orice — inclusiv negarea postmodernismului.

Și totuși, în mod paradoxal, apariția (inventarea) conceptului se leagă tocmai de necesitatea unei delimitări. După cum arată și structura etimologică a termenului, postmodernismul caută o distanțare de zona limitrofă a modernismului; o limitare prin perpetuare, așa zice, având în vedere că ingeniosul gășitor al termenului nu a folosit prefixul *anti-*, forte agreat în inventarea de noi categorii în perioada postbelică (anti-roman, anti-jurnal). Postmodernii nu luptă cu «părinții» lor, ci îi adoptă, într-o atitudine de paternalism invers: urmașii își recunosc predecesorii, acordându-le, îngăduitori, circumstanțe. Modern și modă au rădăcină comună; un curent artistic nu este recunoscut drept modern, decât în clipa când, învechindu-se, este adoptat nu ca invenție șocantă, ci ca obligație mondenă — deci ca modă. Postmodernismul aspiră, conform structurii sintagmatică a termenului, la o depășire prin perpetuare, la o ameliorare a modernismului prin scoaterea sa din temporalitate. Dacă a fi modern înseamnă a fi la modă, a fi postmodern înseamnă a fi în afara modei, într-o excentricitate frivolă, într-o periferie omnicentă, într-o veselă izolare. Postmodernismul combate moda, folosindu-se însă de atributele ei (efemeritate, joc, invenție, witz, strălucire, contrariere a obiceiurilor); și se desparte de modernitate asimilând-o, conferindu-i patina istoricității, dar distrugându-i prestigiul cronologic.

În public, adversarii postmodernismului îi neagă utilitatea conceptuală, demonstrând pe larg absența unei specificități fenomenale — vidul. În cel mai bun caz, postmodernismul ar fi o perpetuare prin manierizare a modernismului. Reacțiile particulare sînt însă mai interesante și mai imprezvizibile; în special două. Una constată cu tristețe că postmodernismul este o apariție inabilă și nediplomatică, lansată pripit într-o perioadă de maxim efort pentru recunoașterea modernității și compromițind, deci, atât efortul cât și valorile ce erau astfel propulsate; postmodernismul capătă atunci o neașteptată vitalitate distructivă, un sens polemic cu totul fictiv. O altă opinie, mai corectă, se referă la imposibilitatea delimitărilor; potrivit acestei observații, nici măcar modernismul nu a căpătat o definiție și o circumscriere clară, astfel încît a vorbi despre postmodernism înseamnă, probabil, a face disocieri inutile în cadrul aceluiași fenomen al modernității, cu insuficientă detașare.

Desigur, manifestarea unor personalități în cadrul «abstracției noi», al minimalismului, al pop-și op-arte, al conceptualismului chiar, perpetuează, într-un fel, ideile promovate de manifestări ale avangardei istorice (cubism, purism, suprematism, constructivism, futurism, dadaism, suprarealism etc.). Pe lângă aceste reiterări problematice, apar însă curente fundamentale noi, atacînd la nivel

mediul vechile convenții și chiar vechile proteste avangardiste. Cea mai pregnantă revoluție este depășirea obiectului prin arta procesuală: arta ecologică, land-art, arta corporală, happening-ul, performanța, arta video. Pe lângă această transgresare a genurilor, într-o intermedialitate funciarnamente spectaculară, obiectul artistic este rediscutat în chiar limitele sale. Instalația și poverismul cred că sînt cele două modalități ce radicalizează, în perioada postbelică a consumismului și a revoluției tehnologice, relația om-obiect.

Postmodernitatea nu înseamnă însă o segregare simplistă între direcții artistice încrezătoare în suportul obiectual «tradițional», pe de o parte, și tendințe mediale noi; postmodernismul semnifică tocmai această coexistență incertă (advers/perversă) a unor tipologii mentale complementare, această ambiguitate între noutatea șocantă și plictiseala deja-văzutului. De aici, imposibilitatea agasantă a unei delimitări clare a fenomenului. Dar clasificarea este, în fapt, o marginalizare, iar postmodernismul nu se lasă (încă) marginalizat.

*antrenamentul lingvistic, dar nu numai atât* — În cazul literaturii, lucrurile capătă o nuanță diferită. Proza unui Joyce, Musil, Dos Passos, Proust are cu literatura postmodernilor legături mult mai evidente decât un obiect duchampian cu instalațiile respectivei promoții de artiști (fără a nega prin aceasta evidential ascendent al maestrului interbelic asupra grupării *Fluxus*, a lui Beuys etc.). Faptul s-ar datoră, cred, unui tip diferit de antrenament lingvistic. Scriitorii evoluează în cadrul unui cîmp semiotic unitar, exprimat în mod unitar. Între exercițiul lor cotidian, «cazaniere», și exercitarea sacerdotului literar nu se produc rupturi la nivelul exprimării. Receptarea, de ordin critic sau doar public, se exercită printr-o operație simetric valabilă ca răspîndire — lectura.

La nivelul exprimării prin vizualitate, o primă probă procustiană este (rămîne) depășirea unui stress de lectură, a inconfotului pe care îl dă părăsirea limbajului literar/literar — mai familiar și, deci, mai coerent. Artistul trebuie să se despartă de o zonă a eului său în momentul opțiunii pentru vizualitate. Publicul trebuie să fie dispus la un efort similar. Criticul caută să medieze în acest conflict, atît între artist și public, cît și între artistul exprimînd prin obiecte și interioritatea sa aspirînd la cuvinte. Postmodernismul caută nu o rezolvare, ci o conștientizare a crizei. Proba acestei schimbări rămîne tot o probă a lecturii, căci artistul epocii postmoderne este indispensabil legat de istoria artelor, la modul pedagogic, direct și, în fond, simplist: a obține un statut de intelectual-artist înseamnă a trece prin furcile caudine ale acestor lecturi; unor persoane cu apetențe vizuale pronunțate, atare parcurgeri sistematice le oferă transfigurări ale realului. E o experiență îndeobște cunoscută între artiști că lecturi (de text chiar, nu de imagine) referitoare la criteriile mentale renescentiste duc la o percepere a realității prin grila perspectivei geometrice; relatarea convingătoare asupra impresiionismului desface lumea în fenomene cromatice adecvate; explorarea literaturii despre pictura expresionistă duce la găsirea, în spațiul realității concrete, a unor argumente în favoarea acelor deformări sugestive etc. etc. Artistul descoperă astfel, indirect, că realitatea conține vizualitatea. Singura formulă creativă, eșapatorie, este combinația intelectuală, lucidă, critică.

*armonia platonice a criticului-artist* — Continuînd jocul prefixelor, putem spune că postmodernismul refuză încordarea teoretică a lui meta- (conceptualismul era o meta-pictură), dar și demonismul subversiv al lui sub- (underground-ul s-a dorit a fi, în toată complexitatea sa, un fenomen de sub-artă); el este doar după, instituind scepticismul, detașarea, comentariul avizat, experimentul asimilării lui tot cu orice. Este, într-adevăr, un moment al recapitulării adesea persiflante, un moment al supremației criticii asupra creației — dar al unei supremații de alt tip decît cea din momentul conceptual-minimal, cînd critica inventa situații și dicta teorii dintr-o exterioritate sacrosanctă (tot așa cum în prima Renaștere, subtilitățile emise de filosofi, comentatori ai vechilor texte, erau transpuse în pictură). Dimpotrivă, acum critica (atitudinea critică) difuzează în actual facerii; artistul execută, în toate gesturile sale productive, o rememorare critică a culturii, o transpunere în alt sistem, criticul devenind, în acest proces, o personalitate ambiguă, ceva între autor de bibliografii utile și director de conștiință — un truditron insinuat în însăși procesualitatea actului de creație, un inseparabil programator al consecințelor pe care le dă faptul artistic.

Există și o (nemărturisită, desigur) aspirație la «androginitate procedurală»: artistul și criticul ar vrea să se dispenseze unul de celălalt printr-o asimilare de atribuții. Critica are voluptatea direcției creației, iar artistul intelectual devine o categorie tot mai răspîndită — nu în sensul unei implicări etice în cîmpul culturii, ci în acela al unei gîndiri speculative, care transformă obiectul artistic într-un avizat și subtil comentariu. Artistul nu mai trăiește, el se implică, nu mai creează, ci dezbate, nu edifică o operă, ci o atitudine personală coerentă etc. Desigur, aceste constatări pot fi aplicate și avangardei istorice, unor personalități ca Duchamp și Breton, dar în gesticulația acestora exista o anume încredere în sacerdotul personal, în funcția purificatoare a demolării. Postmodernismul nu își poate permite luxul gravității, iar cînd o face, se ascunde sub măștile unor pioase resuscitări, evitînd programatic asperitatea contrazicerii directe.

*despre Prologuri* — Ironismul suveran, detașarea teribilist-concesivă a postmodernismului, în general, capătă aspecte de o înșelătoare seriozitate în anumite cazuri particulare. Se dovedește astfel că postmodernismul nu e un curent stilistic sau de gîndire, ci mai degrabă o stare de spirit globală și inevitabilă. Să luăm, de pildă, în discuție fenomenul «Prolog». O serie ritmică de ieșiri în public sub titlul semnificativ Prolog a certificat existența unei grupări artistice bazate pe afinități subtile, pe un cult comun pentru formă și pe o comună dorință de stabilitate profesională. Pînă aici, lucrurile nu ieșeau din tiparul oricărei grupări artistice din perioada interbelică, ceea ce dădea manifestării în sine un aer de soliditate muzeală.

Principiile ce stau la baza acestor ieșiri publice se pot rezuma într-o formulă, ce e drept, ambiguă: reînvierea tradiției — de fapt, nu a tradiției artistice, cît mai degrabă a unei atitudini tradiționale în fața actului creației. Raportîndu-se la un anumit moment istoric, artiștii caută punctul just și precis unde creatorul de obiect vizual să se situeze pentru a percepe cu egală limpezime natura (cosmosul, locul, obiectul etc.) și imaginea sa despre natură (deci convenția culturală — pictura). Căutarea, constantă și nepatetică (adică neexteriorizată semnificativ), se face în scopul unei transformări a eului (care doar întîmplător este eul creatorului), în scopul unei ameliorări spirituale și al unei revigorări prin umilitate. Acest ultim concept dă un sens soteriologic mai larg întregii manifestări, deoarece absența orgoliului demiurgic, a egolatriei inerente artistului, creatorului de formă, permite tuturor doritorilor, chiar celor inapți de gest artistic productiv, accesul în miezul ideatic al problemei.

Tocmai, aici se răstoarnă perspectiva în care se autocontemplă acest grup, admirabil prin sobrietatea și prin tenacitatea difuză a demersului. Abdicarea de la criteriul imaginii ca scop final ireductibil (de unde căutarea/mimarea inocenței în piese aparent derizorii, stîngace ca factură, exaltarea — discretă, evident — a detaliului, a amănuntului aparent nesemnificativ) aduce tocmai acea situație a atitudinii intelectualiste a artistului postmodern, critic/autocritic — și creator în același timp.

Fără a lărgi neapărat componența grupului, artiștii care oferă succesiunea de Prologuri practică o atitudine deschisă, de așteptare, seria lor putînd fi completată oricînd. Aparenta coerență dogmatică, asceza în care se situează ei chiar față de propriile posibilități spectaculoase de manifestare, auto-cenzura la care își supun calitățile, departe de a fi ceea ce se dorește — adică o contrazicere a contextului luxuriant și facil, a strălucirii ambigue și incerte oferite de postmodernism — constituie tocmai o confirmare a acestuia.

Afirmația se demonstrează pe trei căi. a) Prin așezarea inerentă culturală în fața naturii, artistul își acordă o derogare de la integritatea conceptualului de umilitate, ce capătă mai mult o valoare speculativă decît una ontologică. Percepîndu-se dintr-o exterioritate implicată, pictorul dovedește o îngrijorare conținută, tipic postmodernă, față de rolul și șansele sale (indiferent dacă le apreciază în plan existențial sau esențial). b) Modelul cultural predilect este cel al unei «naivități serafice», al unui franciscanism al pictării, de o ascețică și trudnică inocență. Dar a ignora buna pictură virtuosistică, plăcerea obiectului, echivalează tocmai cu atitudinile demolatoare ale transavangardei, cu pictura «urită», ce reinventă criteriile desenului, compoziției, cromatice. Căile de recuperare a inocenței nu pot fi pardosite decît cu o perversă omniciență; truda de a fi absent din operă, de a te inocenta, nu echivalează truda inocenței de a da formă

(urmare pe coperta III)



# prolog III

Dacă expoziția de la Căminul artei (decembrie 1987) a suscitată, o dată mai mult, adeziuni, nedumeriri, delimitări ironice sau chiar adversități, faptul ne invită la o luare în dezbateri mai adâncită, din care ar putea rezulta o concluzie extrem de simplă: în măsura în care se poate vorbi despre o grupare de pictori, constituită în ultimii ani prin frecventarea împreună a motivului, pe la Tescani, Teremia sau în alte locuri sufletești din natura cea mare, criteriile adunării lor laolaltă țin de un program nu atât estetic, cât moral. De altfel, însuși termenul de program ar putea suna, în acest context, ca o incongruență, căci expozițiile pe care s-a obișnuit să le găzduiască, la sfârșit de an, Căminul artei nu trădează în nici un fel ostentația teoretică sau punerea pretențioasă în lumină a vreunei idei. Dimpotrivă, ele sînt simplitate și modestia înseși, iar dacă par cumva izolate din contextul actualității pictoricești, aceasta se datorează, credem, tocmai voinței participanților de a zăbovi o vreme în fața motivului de pictură și de-al privi cu o calmă intensitate, pînă la pragul dincolo de care motivul redevine model, iar modelul se deschide, ca transparență, unui cuprins de natură mai vast: « Natura — scrie Constantin Noica — e indiferentă față de ființă. Firea e însă deopotrivă în consonanță și în împotrivire cu ființa. (...) Natura este și viața și cimitirul realului. Firea este tinerețea lui fără de bătrînețe și viața fără de moarte ».

Recuperînd nu modernitatea demult cumințită (și adesea convenționalizată) a postimpresionismului, ci candoarea gravă, uneori aspră, a unei apropieri de natură de tip pre-impresionist (aceasta, însă, trecută prin filtrele culturale ale abordărilor ce i-au urmat), pictorii Prologului ar putea exclama, în felul lui Andreescu — iar această zicere obișnuiește să o invoce, cu semnificativă atenționare, chiar Paul Gherasim: nu tabloul meu, o natură moartă, merită admirație; să fi văzut dumneata cum erau ulcică și florile în realitate! Și tot Paul Gherasim, comentînd o vorbă a lui Ciucurencu (« raportul e plămînul picturii ») și una a lui Pallady (« desehul e coloana vertebrală a picturii »), se întreabă: care sînt, atunci, creierul și inima ei?

« Marele realism » și « marea abstracție » pot fi considerate, cu



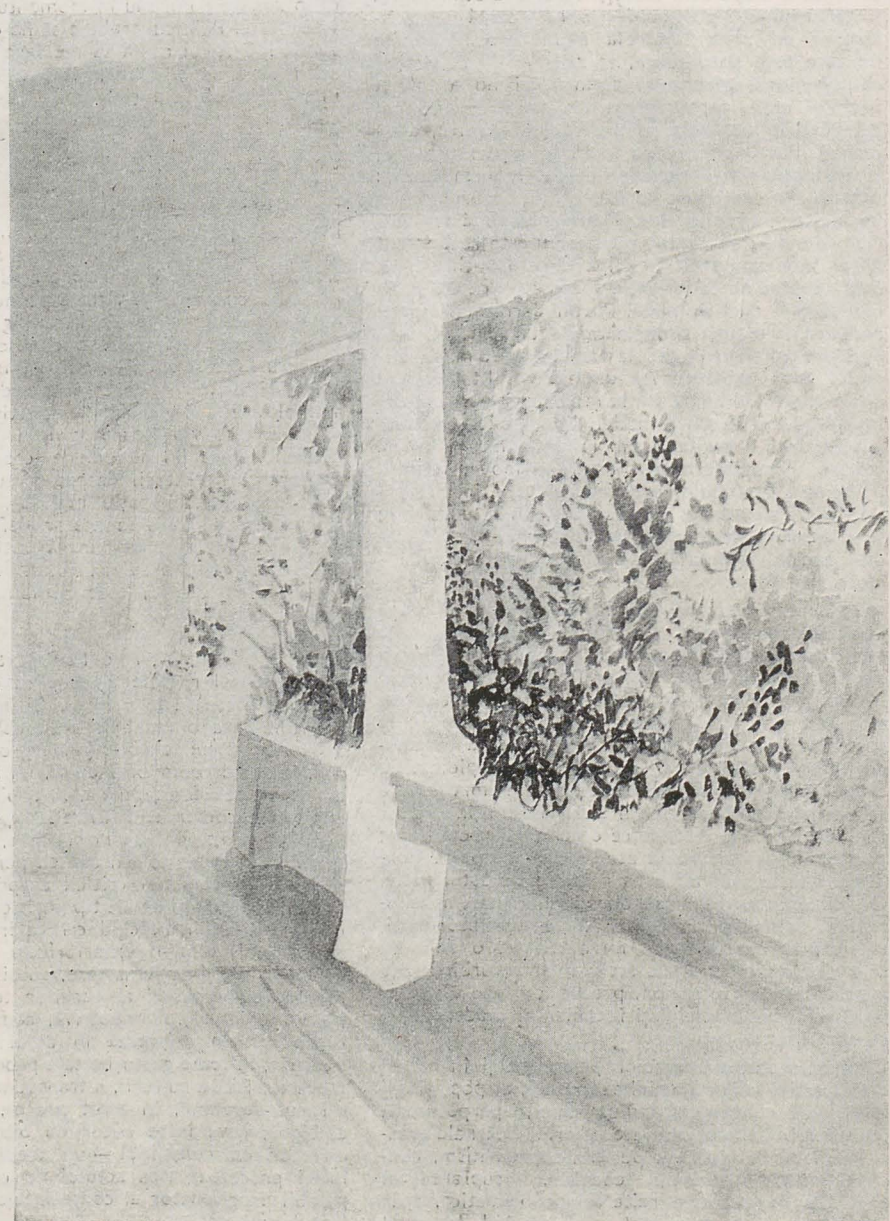
îndreptățire, echivalente, iar tentativa (imposibil de finalizat) de « a face vizibil » misterul, inefabilul de « dincolo » (sau « dincoace ») de modestul plan-suport al picturii — de a conferi, așadar, semnificație și putere de revelație urmelor-semne ce animă această suprafață — este o tentativă de întreprins, cu egali sortii de izbîndă mereu amînată, atît asupra concretului de imagine al lumii cît și asupra vizualității de protecție imaginativă. Or, cînd depășești (în spirit postmodern, poate) partizanatul îngust al afirmărilor peremptorii-artiste, reproducerea însăși a vizibilului poate deveni o cale pe care, mergînd, să afli cîndva, dacă nu secretul peceților, măcar speranța unei bune viețuiri. Recuperarea firescului, prin curățire lăuntrică de orgoliul înfăptuirilor adesea arbitrară și al încifrărilor obscure (pentru că trădează căutarea prea crispată a accesului la sens), este o tehnică trans-estetică, de pregătire morală, și deopotrivă o pregătire mai subtilă a mijloacelor tehnice apte să facă din vizualitatea picturală, fie ea reproducătoare sau autorferențială, o mărturie a tentativei de a pune de acord, într-o superioară utopie a unității, obiectul și subiectul. În acest sens, tabloul sau pagina desenată pot căpăta permeabilitate și transparență pe ambele lor fețe, iar artistul se poate considera pe sine, cum spunea cîndva Octav Grigorescu, un fel de releu: « Eu presupun că subiectul se află undeva în mine și totodată deasupra mea, iar întreaga chimie a semnelor și a culorilor urmărește captarea acestui subiect nu neapărat dinainte știut. (...) Pictura începe atunci să se afle undeva în fața tabloului sau departe, dincolo de el ».

t.r.

PAUL GHERASIM

MIHAI SĂRBULESCU

HORIA BERNEA





# natura ca spațiu al așteptării

andrei pleșu

Mai mult decât convingeri, creativitatea contemporană valorifică dexterități. Artistul care — asemenea lui Picasso — «nu caută, ci găsește» e, întâi de toate, un virtuoz al ingeniozității, un posedat al propriei sale imaginații. De la o vreme, a apărut însă o exigență nouă, bine ilustrată de alcătuirii expoziției *Prolog*: sînt artiști care refuză deopotrivă isteria căutării, ca și orgoliul găsirii prompte și spectaculoase. Artiști care învață să aștepte. În aparență, așteptarea lor e subminată de pasivitate: fiecare din ei acceptă să arboreze o cumințenie vecină cu impersonalul; toți coboară glasul pentru a se integra unei atitudini colective, unificatoare. În sfîrșit, fiecare încearcă să suprime «artistul» din el, reducînd-l la exercițiul privirii smerite și al competenței meșteșugărești. Dacă la atît s-ar mărgini performanța lor, ea încă ar avea un sens, ca o igienică și recuperatorie oprire pe loc din alergarea — uneori fără țintă — a veacului. Dar nu e vorba numai despre asta. Căci, asumată în chip lucid și responsabil, așteptarea e sarea însăși a vieții spiritului. În adînc, ea este și căutare și găsiră. Ea e *orientare către*, sentiment activ a ceea ce urmează a fi dobîndit.

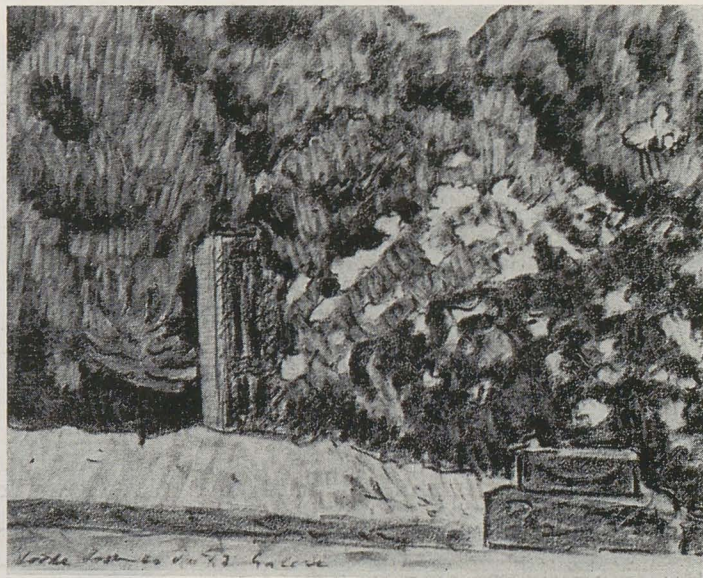
Așa, cel puțin, ne învață etimologiile. *Adspectare* — termenul latinesc din care derivă «așteptarea» — unește verbul *spectare* (a privi) cu un prefix al direcționării (*ad* = către, spre). *Spectare* are și sensul de «a tinde», «a aspira», ca și *attendere*, de la care au pornit alte limbi romanice pentru a-și făuri cuvîntul «așteptare» (fr. *attendre*). Din *attendere* s-a născut și *atenția* (cu sensul de «încordare», «tensiune» a privirii), după cum din *adspectare* s-a născut *ad spectus*, forma vizibilă și, uneori, culoarea lucrurilor.

Prinsă în acest cîmp de semnificații, așteptarea devine cu totul altceva decît somnolență și inerție: ea capătă o *tendință* și o *in-tenție*; e maximă disponibilitate dinaintea unei revelații posibile, e pîndire atentă, încordată, a revelației, aspirație către ea, credință în ea. Așteptarea, așteptarea adevărată, e o formă a speranței. Omenescul nu se definește nicăieri mai bine decît în faptul așteptării: omul nu e el însuși nici în postura căutătorului disperat (sau eroic), nici în aceea a stăpînului absolut, găsitor și deținător de mistere. El caută — s-a spus — ca unul care știe că va găsi, dar găsește ca unul care știe că trebuie să mai caute încă. Omul e așteptare întrupată, privire atentă, tensiune către gloria trans-

umanității sale. Iar locul anume făcut pentru a găzdui așteptarea omului este natura: natura înțeleasă nu ca țintă, ci ca sprijin al ochiului, ca aspect destinat unei neîncetate «prospectări».

«Aspect» și «prospect» — termenii aparțin lui Poussin. Aspectul era, pentru el, pura aparență, achiziția privirii simple, iar prospectul — rezultatul privirii intense, investigatoare. Prospectul unui lucru e, după Poussin, esența lui: ea se vede fie *de la distanță*, ca schemă, ca percepere «în linii mari» a lucrului, fie prin transcenderea aspectului lui, prin vedere *în adîncime*.

Pentru artiștii expoziției *Prolog*, adevărul e altul: aspectul unui lucru, vederea lui *de aproape*, e o condiție suficientă a înțelegerii lui. Aspectul lucrului e expresia cea mai firească — și prea iute uitată de «prospectori» — a prezenței lui, a felului lui de a fi. În vecinătatea aspectului, așteptarea e întotdeauna bine plasată. Așteptarea a ce, dacă nu a sensului ultim, a Logosului. Iar expozițiile *Prolog* (pro-logos = înainte de Logos) nu sînt nici ele altceva decît anticipări ale Logosului, întâlniri, în natură, ale unui grup de artiști care, dincolo de fascinația strictei dexterități și a ingeniozității goale, preferă să aștepte răsăritul întremător al unei convingeri.



HOREA PAȘTINA  
VASILE VARGA  
CONSTANTIN FLONDOR



# despre pietre

## dragoș gheorghiu

### 1. arca și percepția triangulară

«Cel care vorbește despre oameni trebuie să aibă în vedere cele pămîntești, ca și cum ar privi de undeva de sus (s.n.)» — recomandă Platon<sup>1</sup>; privită de la distanță, existența umană se reduce la relații de geometrizare a materiei.



Habitatul, întreaga gândire transpusă în formă, se prezintă astfel ca o arcă, design al salvării, care se opune entropiei, Haosului. În efemerul biologic se simte nostalgia eternității cristalului aprioric (D.G., Arta, nr. 11 /1987), nemișcarea pietrei; fiecare om vrea să se opună timpului, asemenea lui Dinocrate: «Căci am plănuit să sculptez muntele Athos în chip de statuie bărbătească, punîndu-i în mîna stîngă zidurile unei cetăți uriașe, iar în cea dreaptă o cupă care să primească apa tuturor rîurilor din acest munte, pentru ca din ea să se verse în mare». Dar nici grandiosul geologic nu acceptă formele fixe și nu tolerează viul: turbioanele de lavă, crevasele imense, torențele, focul din tablourile «romantice» ale lui John Martin sau Francis Danby ilustrează tratatele moderne de geologie la fel de bine ca pe acelea de psihiatrie. Psihoza atavică a transformării stă ascunsă la baza oricărei civilizații: «După aceasta urmară cutremure puternice și inundații și într-o singură zi și noapte de ploaie (...) toți războinicii se scufundară în pămînt și insula Atlantida în același fel dispăru scufundată sub mare», se reamintește în «Timeus». «Și cîte cetăți au murit în întregime, ca să spun astfel, Heliike, Pompei, Herculanium și altele nenumărate»<sup>2</sup>. «Marea la Orobai, în Eubeca, retrăgîndu-se de la ceea ce fusese linia de coastă și ridicîndu-se într-un val mare, acoperi o parte a orașului (...) și ceea ce fusese înainte cîmpie este acum mare»<sup>3</sup>.

Starea perceperii înspăimîntătoare a transformării geologice a cunoscut-o și autorul acestor rînduri, martor al dezvelirii de către ape a vilei scufundate Asboldeina<sup>4</sup>. Într-un loc neașteptat, pe o plajă străbătută vara de mulțimi de oameni, au apărut pentru cîteva ceasuri, printre valurile care se retrăgeau, ziduri cu muluri, stîlpi de stejar ars, pavimente de marmură acoperite cu cioburi de ceramică.

Există o emoție care poate influența pentru totdeauna mentalul și aceasta este întîlnirea cu Timpul. Inteligența, născută din materie, produs al Timpului: aceasta este filiația regresivă; așa este prezentată zeița Atena în Odiseea: fiică a lui Zeus, fiul lui Kronos.

Teofaniile au ca suport piatra<sup>5</sup>; dintre toate materialele prelucrate de om, ea s-a dovedit a fi cea mai cronoforă, cea mai rezistentă transformării — și «ce poate oare exista fără transformare? Ce este mai drag și mai propriu naturii universale?»<sup>6</sup>. Transformarea devine o chestiune de geometrie, o triangulație, datorită obiectului scotomisator:

Piatra (Pt)  
Privitorul (P) ————— Timpul (T).

Aceeași triangulație rămîne și cînd se descompune unul din factori: «și aceasta cu atît mai mult, cu

cît dezagregarea (s.n.) (T) înseamnă o eliberare a părților din care a fost alcătuit fiecare (...), o întoarcere a ceea ce este tare spre pămînt (s.n.) (Pt) și a ceea ce este volatil, deci a sufletului (s.n.) (P), către atmosferă»<sup>7</sup>.

Pentru respectarea triangulației trebuie luate cîteodată măsuri deosebite; astfel, oracolul zeiței Themis recomanda lui Deucalion și Fyrrehei<sup>8</sup>: «Depărtați-vă de templu (pentru a nu avea ca reper T. n.n.), acoperiți-vă capul (P. este exclus, n.n.) și aruncați înapoia voastră oasele mării voastre mame»<sup>9</sup>. În cazul celor doi termeni excluși, al treilea se transformă pentru a recompune triada. «Pietrele au început să-și piardă tăria și asprimea lor; să se înmoaie cu încetul și muindu-se să capete formă nouă. Pe măsură ce creșteau (s.n.), și firea li se îndul-

catedralei derivă de la locul unde stă episcopul: cathedra.

Această triangulație zero, concentrarea din centrul Arcei, care o reduce la un punct, este o comunicare fizică directă cu divinitatea; suprapunerea celor trei elemente a fost greu de acceptat pentru privitorul tradiționalist, de aceea «în Europa occidentală, în timpul Evului Mediu, cultul pietrelor este deseori condamnat, ceea ce dovedește că era încă răspîndit. Teodorie (arhiepiscop de Cantorbery) condamnă cultul pietrelor în sec. VIII; același cult se găsește între actele de păgînim interzise de rege Edgard în sec. X și de Cnut în sec. XI»<sup>13</sup>. Conștientizat sau nu, Timpul rămîne cheia triangulației, ilustrat în exemplul următor, un text de Schopenhauer, unde, nenumit, încheie triunghiul;



cea, se putea vedea la ele oarecare formă omenească și aceasta nu lămurită, ci ca statuile de marmură în lucru, începute dar neterminate. Acea parte din ele care era umedă, cu oarecare sevă și din pămînt, s-a prefăcut în carne; partea tare și care nu se putea îndoi s-a schimbat în oase; cea care forma vinele a rămas sub același nume»<sup>10</sup>. Alterări ale Timpului se regăsesc și la Hegel sau Caillouis: pietrele reproduc forme ale viului care încă nu a apărut<sup>11</sup>.

Triangulația parcursă invers (P→T) prezintă Piatra ca un material soteriologic, materialul Arcei care străbate durata. Vitruviu recomanda, în tratatul de arhitectură «Despre edificiile sacre», ca «templele lui Jupiter Fulgerătorul, al Cerului, al Soarelui, al Lunii, să aibă edificiile neacoperite (s.n.)», să fie Arce într-o perspectivă divină, asemenea celeia lui Platon.

În folclorul indo-european, Privitorul care acționează asupra Pietrei își schimbă statutul, pentru că, reducînd triangulația la un punct, «obține contactul cu puteri nevăzute»<sup>12</sup>. A sta pe o piatră sacră este astfel un gest de autoritate; numele

«Bucuria încercată cînd privim o operă de arhitectură s-ar micșora subit și în chip ciudat dacă vom descoperi că ea e clădită din piatră ponce: totul s-ar reduce atunci la o aparență de edificiu. Nu vom fi mai puțin dezamăgiți aflînd că a fost construită din lemn, în vreme ce o credeam înălțată din piatră. Perceperea vizuală rămîne aceeași, sub ea se prăbușește însă percepția tactilă. Există deci în percepția noastră o diminuare de substanță, fapt care ne duce la definirea spinozistă a tristeții: «trecerea omului de la o mai mare desăvîșire, la una mai mică'».

### 2. piatra și copacul

«Roca primară se dezvoltă pînă la punctul unde-și pierde constituția sa minerală și acolo face legătura cu formațiunea vegetală»<sup>14</sup>.

Multe pietre prezintă cristale de formă vegetală — dendritele cîntate de Orfeu în «Litika»; planta devine (și) din această cauză elementul cel mai «natural» de decorație al pietrei: din cantharusuri vrejurile de iederă se răsucesc pe stîlpii închinați morților (cippi) sau pe monumentele locuite (memoriale).





- 1,2,4. Vila Asbaldeina, fotografii ale autorului (1977)
3. Formațiuni de bazalt, cristalizare naturală
5. Scorie bazaltică de la Racoș, nucleul stincos al unui vulcan transformat în carieră (foto prof. T. Redlov)
6. Semne lapidare din gotic, imagini ale cristalului aprioric
7. Imagine de pe Marte, transmisă prin satelit
8. Obiect realizat de autor (1980, "Scrierea", București)

noi am devenit incapabili » — scria Thibaudet în 1929, într-o perioadă « cristalină » a gândirii, când deja tehnologia noilor materiale începuse s-o înlocuiască pe cea tradițională. Dar imaginea copacului va continua să apară din ce în ce mai detaliată o dată cu dezvoltarea arhitecturii moderne; gândirea arhitecturală pare a urma, în perioadele de « biologism », o dezvoltare botanică, după cum urmează:  
 Gotic — trunchiul arborilor  
 Baroc — ramificațiile  
 Art Nouveau și ingineria sec. XIX — lujerii și structura tulpinilor  
 Functionalism — celulele  
 Metabolism — fiziologia vegetală

### 3. cristal și timp

« Există pretutindeni un început de cristalizare », constata Hegel în descrierea « treimii telurice a granitului, roca primitivă ».

« Chiar în cristal, ca punct (s.n.), este dată de la început configurarea întregă, totalitatea formei; faptul că el poate crește, nu este decât schimbare calitativă »<sup>19</sup>, el există în scipirea pietrei prețioase sau în electromagnetismul căutării sinelui, substanță care « asemenea sufletului nu proiectează umbre »<sup>20</sup>. Prin concentrarea « spre un punct », recomandată de școala Heysichiei, « vei afla o minune, o fericire nemărginită ». Asemănător, peste aproape opt veacuri, este dictonul colegiului de tăietori de piatră, Bauhütte:

« Un punct în cerc și-ntr-un pătrat

Într-un dreptunghi e așezat

Și dacă punctul îl găsești

Necazuri n-ai și salvat ești ».

Cristalul impune « legea tăcerii », acea « silentium post clamores » de care vorbesc broșurile Rosi-Cruciene, acceptată de colegiile de filosofi și alchimisti « afiliați ghildelor de artiști și tăietori de piatră »<sup>21</sup>.

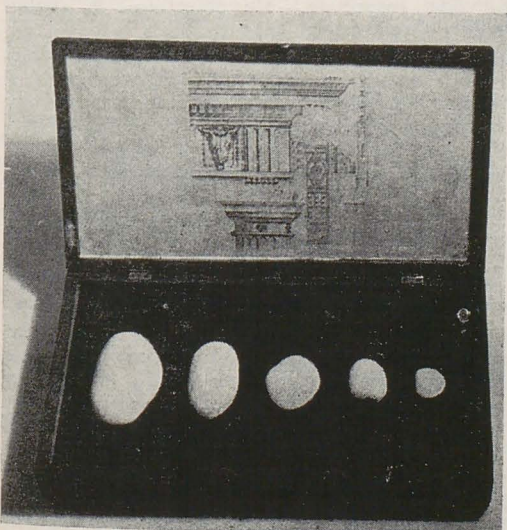
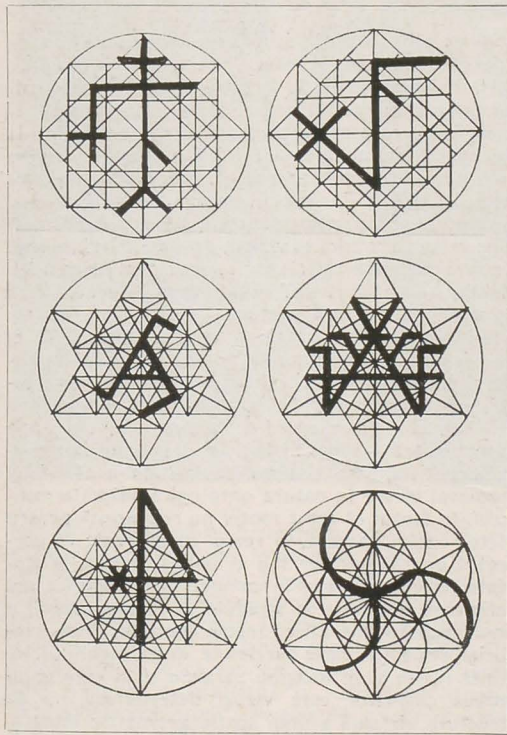
Etapele inițierii de la Eleusis<sup>22</sup> se regăsesc în Evul Mediu gotic, ca și în iconografia ortodoxă răsăriteană, aduse, sau mai bine spus conștientizate prin întâlnirea marilor civilizații cu prilejul cruciadelor; din Golgonda, « cetatea cristalului » din India, își aduc Carol Temerarul sau șahii persani diamante fabuloase.

Epoptul care primea inițierea holocleră este acum meșterul pietrar care stăpânește rețeaua fundamentală (D.G., Arta, nr. 11/1987), « steinmetzgrund-ul sau, mai corect spus, majoritatea traseelor geometrice utilizate, între altele, pentru stabilirea epurelor orizontale ale capitelor, clopotnițelor, pentru desenul rosetelor gotice »<sup>23</sup>.

Canoanele arhitecturii se arată a fi, astfel, imaginea sufletului.

### NOTE

- 1 Text de Platon (pierdut), citat de Marcus Aurelius.
- 2 Marcus Aurelius, « Către sine », p. 116
- 3 Tucicide, « Războaiele peloponeziace »
- 4 a cărei existență era bănuită încă de la începutul secolului de V. Părvan (ilustrația nr. 4)
- 5 La Delos, un altar cubic de piatră era imaginea Afroditei; Cybele era venerată ca o piatră conică; « de asemenea, Mercur (era) reprezentat, încă din cea mai adîncă antichitate, printr-o singură piatră ridicată (...) așezată pe morminte » Lubbock — « Les origines de la civilisation » p. 300
- 6 M. Aurelius, op. cit., p. 156.
- 7 idem, pag. 205
- 8 Ovidiu, « Metamorfoze », Cartea I, p. 56—58
- 9 « Gîndesc (și spunea Deucalion) că sînt numite oase pietrele din sinul Pămîntului », idem, pag. 25
- 10 idem
- 11 « Aceste forme organice (...) nu trebuie considerate ca și cum ar fi trăit cu adevărat odată și apoi ar fi murit, ci ele sînt născute moarte (...) » — Hegel, « Filosofia Naturii », p. 369.
- 12 J. Rykwert, « The sitting position — a Question of Method », p. 237.
- 13 J. Lubbock, op. cit., p. 305.
- 14 Hegel, op. cit., p. 379.
- 15 « Pietrele adeseori însoțesc copacii în locurile sacre, sau stau împreună pentru a marca anumite locuri sacre sau evenimente; sînt de asemenea împreună cu copacul în altare. Pietrele înalte sînt „axis mundi”, care este asemenea simbolizat de Copac, sau de munte, sau de Copac pe un munte ori o coloană cu un Copac pe ea » J. C. Cooper — « An illustrated Encyclopaedia of traditional Symbols », p. 160
- 16 V. Părvan, « Inceputurile vieții romane la gurile Dunării », p. 207
- 17 A. Thibaudet, « Acropole », p. 134.
- 18 Vitruviu, op. cit., p. 50
- 19 Hegel, op. cit., p. 360
- 20 M. Yourcenar, — discursul ținut cu ocazia recepției la Academia Franceză a lui R. Caillois.
- 21 M. Ghika — « Les rites », p. 54
- 22 a. Micile Mistere sau purificarea b. inițiere în Marile Mistere, conferea neofitului teletia sau myesis (devenea mist sau « tăcut »)
- c. Epopt sau Misterul Peceții (o diagramă, n.n.)
- d. inițiere Holocleră, misterul Cercului etc. — apud M. Ghika, « Les Rites »,
- 23 M. Ghika, idem, p. 54



Arca adăpostește Copacul<sup>15</sup>, Böcklin idealizează imaginea antică: ciprii funerari sînt înconjurați de stîncă în care sînt scobite syrinx-urile defuncțiilor. « Și cetatea morților era nu numai strălucită prin meșterul monumentelor ei, altare și bolți de piatră (...) ci și împodobită cu farmecul vieții proaspete a copacilor înalți și deși »<sup>16</sup>.

« De la o bucată frumoasă de lemn la o bucată frumoasă de piatră, mai ales la una frumoasă de marmură, există un fel de continuitate logică. Lemnul, odată tăiat și uscat, tinde către piatră ca spre limita și perfecțiunea sa. De altfel, în sensul acesta îl maturizează natura și durată: evoluția templului nu face decât să condenseze și să idealizeze șirul de secole ce a îmbibat lemnul cu silic u, transformînd copacii în stîncă, păduri pietrificate în deșertul egiptean »<sup>17</sup>. Lemnul silicificat, transformat în agat sau jasp, este închiderea buclei transformării materiei.

Lemnul de măsline cu care grecul lega zidurile Arcei, « ușor, ars, dobîndea tărie fără sfîrșit »<sup>18</sup>; lemnul transpus în piatră « a fost pentru gotici, ca și pentru greci, unul din rafinamentele arhitecturale de care



# din nou despre cubismul sintetic\*

ioan horga

«Încep prin a-mi organiza tabloul, apoi calific (je califie) obiectele. E vorba de creația de obiecte noi, care nu pot fi comparate cu nici un obiect al realității. Este tocmai ceea ce deosebește cubismul sintetic de cubismul analitic. Aceste obiecte noi, de la bun început, scapă deformării. *Vioara* mea fiind o creație, nu are a se teme de comparație». Cuvintele sînt ale lui Juan Gris și marchează despărțirea fenomenologică a cubismului sintetic de momentul analitic anterior; cel analitic ar presupune o permanentă raportare (armonică, discordantă, polemică sau, pur și simplu, aleatorie) la o realitate dată, la care imaginea — oricît de neasemănătoare — se întoarce tot timpul; cel sintetic ar însemna o instituire de obiecte noi, similare (necesar) naturii — ne-dependentă de ea, ci doar (lucru nu odată afirmat de la Delacroix la Gris) paralelă ei. Adevărul e că, dacă momentul analitic al cubismului e fundamentat de Picasso și Braque și receptat tardiv, după laborioase și singulare tatonări, de către Gris, meritul inițiativei «sintetice» și al elaborării primelor «obiecte noi» va reveni pictorului castilian, mai înclinat, prin temperament și structură intelectuală, la o asemenea întreprindere. De altfel, izbucnirea, în 1914, a primului război mondial va imprăștia și întrerupe, în importanță măsură, activitatea grupului, așa încît generalizarea ideii sintetice va avea loc abia după 1917—1918, atunci cînd, de fapt, cubismul începe a nu mai fi, pentru mulți dintre vechii lui militanți, un curent cu o «disciplină» mai mult sau mai puțin severă, devenind fie o alternativă de viziune, într-o perspectivă integratoare deschisă, fie o experiență folosită și parțial (sau total) depășită, uneori chiar negată într-o altă «aventură» plastică.

Aș delimita trei trepte sau perioade ale «creării de obiecte noi» gris-iene:

a) o etapă, pe care o localizăm între 1913—1915/16, ar fi ceea ce, în teatrul clasic, se cheamă «expoziția», un fel de stabilire a «vocabularului» și «temei» dramatice, de «punere a problemei». Se preconizează acum o edificare de «esențe picturale», o construire de imagini care «să constituie esența picturală a obiectului lor» (Dan Grigorescu). Calitatea de întreg structural a imaginii ar fi astfel obținută (încă analitic) prin disocierea mai multor timpi posturali, pictorul făcînd «să alunece anumite planuri sau să juxtapună elemente împrumutate unor puncte de vedere succesive asupra obiectelor» (Pierre Francastel). Aș distinge două direcții aproape concomitente: prima, printru ale cărei capodopere amintesc «Cele trei cărți de joc» (1913), o putem recunoaște în monumentalitatea concentrată a formelor, în caracterul de bloc mineral, clădit din intricări de fragmente volumetrice dense (detalii de obiecte), proiectate pe ziduri tapetate sau pe suprafețe de suport (mese, gheridoane, etajere) verticalizate, privite simultan din profil și de sus. Construcția se înscrie pe un joc de axe în înălțime: axe verticale, oprite tensional de axe diagonale, dispuse într-o înclinată desfacere de evantai. A doua sub-etapă (spre 1914—1916) e dominată de folosirea papier collé-ului: bucăți de ziar, etichete, hîrtie cu model de marmură, pînză înflorată, lemn brut secționat, lemn de mobilă, alături de care — ori *deasupra* căruia — sînt înscrise, pictural sau grafic, obiecte (vase, cești, compotiere, farfurii) care comunică, prin transparența lor întrepruptă, cu montajul «faux matière», juxtapus sau sub-pus, și cu mișcarea figurată imprimată pe el. Între siluete — fie compacte, fie doar conturate — ale lucrurilor și fundalul *colat*, simțim «bătînd» o



disimulată dublă distanță: plasate *deasupra* montajului, ca incizate în el, obiectele par a trece prin acesta ca prin sticlă, ca și cum s-ar afla simultan în fața și în spatele lui. Hîrtia colată a devenit o parte ambiguă de motiv, o materie-imagine fragmentară, ca un fel de trompe-trompe-l'œil (Jean Cocteau spunea: «trompe l'ésprit»);

b) a doua perioadă, cam între 1916—1919, utilizează papier collé-ul mai mult ca «pată» și «materie picturală», așadar mai aproape de Picasso și Braque. Tabloul ne apare acum ca un joc ciudat de ecrane care se întrepătrund într-o neastîmpărată mișcare interstițială, traversată de forme (la rîndul lor traverse de limitele ecranelor), cuprinderea fragmentară a obiectului, într-un plan segmentat sau altul, fiind marcată de brutale căderi unghiulare de lumină și de umbră întunecată. Totul pare un labirintic ritm de discontinuități constrînse la continuitate ornamentală; lumina — cea specifică lumină nenaturală, funcție constructivă — «face ordine» pretutindeni, prin austere, stilizate intervenții de decupare rectangulară. Fiecare obiect e «polifonic» trecut prin situații tonale și cromatice contrastante, același lucru, ciopîrțit fără milă, ne apare fragmentar: transparent, opac, în tentă omogenă, în *verlauf* granulat, conturat grafic, luminat, obscur, intersectat de alte obiecte etc. În aceeași structură obiectuală se petrece o tensiune opusă, de simplificare grafică și volumetrică, de fragmentare, prescurtare și hierarhizare, prin care forma devine ceea ce Werner Hofmann numește o «siglă» (un semn, în realitate neîntreg, pentru că raportul său funcțional cu obiectul nu e cu totul arbitrar, întemeiat doar pe convenție).

c) a treia perioadă, începînd cu 1919/1920, ar reprezenta o realizare deplină a ceea ce — referindu-se îndeosebi la Braque și Picasso — Ortega y Gasset numea «metoda reduției eidetice». Ideea pare cumva excesivă raportată la opera celor doi mari, pentru că, în pofida aderenței lor hotărîte la rigoarea intelectuală a programului cubist (ale cărui baze le instituie), «metoda» va suferi, atît la unul cît și la celălalt, permanente solicitări din afară, prin care numita «reducție» tinde să devină o «inducție» într-un alt concret, fie el clasicizant, barochist-impresionist, suprarealist (avant la lettre) ori expresionist. Dintre creatorii importanți ai grupului, cel care se apropie mai decis de puritatea ideii gînditorului madrilen este tot madrilenul Juan Gris. Ce urmează este o «solidificare» a cîmpului de relații și intricări spațiale — amintit la descrierea perioadei sintetice anterioare —, în sensul unei paradoxale unități-identități<sup>1</sup> ontologice, în dualitate, a diferitelor componente structurale ale imaginii: spațiu-formă, model-fundal, obiect-distanță, așa încît fiecare entitate, altădată orgolios autonomă, devine o ciudată funcție duală a unui singur «întreg» structural, contradictoriu în sinea lui. Din temporalitate latentă (memorie lizibilă în transparența structurii formale), la «analitici», spațiul devine formă concretă, structură obiectuală, adică «architecture plate et colorée», cu vorbele lui Gris. Imaginea transformîndu-se într-o unitate skeuomorfă ianusană, fiecare element (linie, pată, ton) capătă, în același timp, funcții bifurcate de formă și de spațiu,

rosturi distincte-simultane în ordinea suprafeței și în cea a motivului propriu-zis (a obiectelor). «Curbele care marchează corpul instrumentului muzical — notează Werner Hofmann, în fața unui tablou tardiv de Juan Gris — au și o funcție de divizare a suprafeței. Partida verticală din centru este o parte a unui pentagon neregulat». Fiecare linie poartă astfel mai multe «fețe» suprapuse, operînd organic în sintaxe diferite. Între forme, și între forme și ecrane, distanțele se scurtează<sup>2</sup> și se condensează tensional într-o greu conciliabilă restrîngere spațială — sporire energetică a acelor intervale despre care André Masson afirmă că, în pictura mare, trebuie să fie «încărcate de tot atîta energie cît și figurile»...

Ar fi de zăbovit puțin asupra mult discutatei poliocularității cubiste și asupra «timpului» imaginii. D.H. Kahnweiler și G. Janneau socotesc că artiștii cubiști preiau spațiul poliocular al pre-renascentiștilor, lucru care mi se pare adevărat numai pînă la un punct. Pictorul epocii lui Cimabue și Giotto realizează, într-adevăr, ceea ce, raportat la viziunea monoculară a Renașterii, numim grăbiți montaj perspectival<sup>3</sup> sau polipectectivă, dar asta nu întru cît «privește» vizibilul ca vizibil, deci nu unind aspecte vizuale, separate în timpul senzorial al percepției. Montajul artistului din Trecento constituie nu o pură agregare de secțiuni posturale și perspective ale vizibilului aparent, printr-o acțiune senzorială, ci un realism al vizibilului ca ne-aparent, deci ca ne-vizibil<sup>4</sup>. Perspectiva cavalieră a artistului pre-renascentin arată raportul real al laturilor rectangulare și nu cel ne-real, doar aparent, alterat de percepția monoculară — senzualistă și geometrizarantă — renescentistă. Așa zisa poliocularitate a artistului medieval începe în natura ontologică adîncă a motivului, în faptul că acest motiv nu reprezintă pentru pictor realul aparent, ci realul ne-aparent; în portretul unui condotier sau al unei frumoase aristocrate florentine, ca și în compozițiile alegorice sau religioase, pictorul se străduie să picteze adevărul unei realități hieratice, instantaneizate, trans-senzorial reală (în care paralelele dreptunghiului înclinat rămîn și în imagine paralele și în care volumetria clădirilor este vizual determinată nu de structura virtuală a unui spațiu geometric integrator, ci de forma și de semnificația sacrală — cît mai fidel respectate — ale obiectului, în cîmpul noțional al «dramei» lui)<sup>5</sup>.

Spre deosebire de spațiul a-senzorial, «din pornire», al duo-trecentiștilor, imaginea cubistă începe printr-o analiză obiectivă a senzației, deci printr-o divizare a obiectului senzorial ca vizibil; chiar «deductivul» Gris — care afirma că pleacă de la organizarea unui spațiu, ca să ajungă, printr-un «apriorism» arhitectural, la formă — folosește o «memorie» vizuală inițială (termenul de «memorie» e utilizat de Kahnweiler), o «vagă idee» senzorială, ca prim material de construcție a spațiului său abstract, conceptualizat, din care, printr-o întoarcere în volută, vor fi create forme corelative naturii. Deci:

a) poliocularitatea începe prin a opera (mai evident la Picasso și la Braque) asupra senzației, fie ea și «mnemonică», nu asupra unei condiții ne-aparente a obiectului. Ea — această poliocularitate — urmărește stabilitatea concretului vizual, a aparentului, nu înlocuirea lui cu un alt nivel, nevizual, mai real ca realul;

b) în același timp, această poliocularitate lucrează nu numai în relația spațială a obiectului cu spațiul

PABLO PICASSO,  
Sticla de Maraschino, 1914 (detaliu)

GEORGES BRAQUE,  
Vioara — natură moartă ovală, 1914

JUAN GRIS,  
Micul dejun, 1915

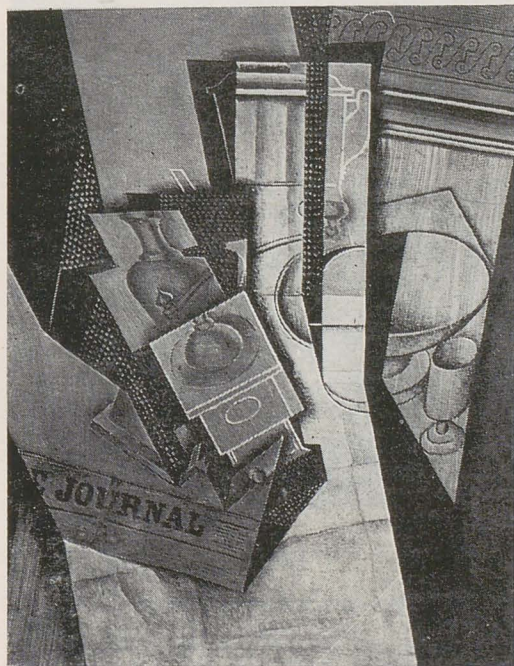


(ca montaj de spații) ci, în primul rând, ca relație lăuntrică a obiectului cu sine, ca energie constitutivă a acestuia, ceea ce rezultă fiind nu un obiect-copie imaginată, ci un alt obiect senzorial, clădit după alte criterii structurale;

c) această poliocularitate nu mai înseamnă o etalare a unei succesiuni de aspecte, ci o *simultaneitate* de priviri, o *reducție* a unor timpuri consecutivi într-unul singur, o detemporalizare a imaginii;

d) din mulțimea de aspecte analitice senzoriale, văzute simultan, pictorul vîrstei sintetiste (spre deosebire de cel al vîrstei analitice, obsedat de esențialitatea posturală a fiecărui element) face o *alegere arbitrară*, el alege componentele imaginii sale obiectuale astfel încît această imagine să se raporteze la real, ca un « sistem arbitrar de echivalență » (Francastel), într-o « simetrie prin echivalență » (A. Gleizes, J. Metzinger). Criteriul alegerii și sintezei fragmentelor, el însuși funcție a acestei « simetrii prin echivalență », este acum cel al *necesității plastice*, încoativ independentă decît de sine.

*Autodocina.* Părerile despre artă ale lui Juan Gris (cunoscute din cîteva interviuri, publicate după 1920—1921 și, mai cu seamă, din conferința ținută de pictorul la Sorbona, în 1924, în fața « Grupului de Studii Filosofice și Științifice »: *Despre posibilitățile picturii*) constituie o densă, neobișnuit de lucidă și de teoretică teorie a unei modalități optative de artă. Dacă aforismele lui Braque exprimă gîndurile axiomaticale ale unui înțelept ealeat, ca e spune ceea ce « vede », într-un revelator drum



inițialic către absolutul Artei (pășind pe treptele unei experiențe particulare, folosită ca unealtă pură a înțelegerii), dacă « mot »-urile lui Picasso sînt, totdeauna, surprinzătoare gesticulări colosale pe o scenă galactică pe care lumea terestră apare ca personaj (totuși important), textele lui Gris sînt producția unui estetician de vocație, a unui cercetător metodic, cu « talentul », inteligenței disociative, adesea profesoral, detașat de « subiect » pînă la disimulantă, falsă indiferență și a cărui principală dificultate ar fi nu obiectivarea deplină a « temei », ci, uneori, des-limbierea acesteia, deschiderea ei liberă către generalitatea ne-personală a ideii de artă.

1) Relația cu timpul istoric pare a începe, pentru Gris, în propria sa tehnică picturală « clasică », întemeiată pe o solidă « ereditate » artistică, prin asimilare: « cred în tehnica mea clasică pentru că am învățat-o la maeștrii trecutului ». Pictura fiecărei epoci se află sub semnul unei strînse legături structurale cu mentalitățile și științele contemporane ei, (sugestie anticipându-l pe Francastel și chiar pe Panofski): « Se știe că Da Vinci se gîndea la compoziția chimică a atmosferei, atunci cînd picta albastrul unui cer. Carnea palpitînd de viață a nudurilor pictate de venețieni, unde ghicim sîngele circulînd sub pielea aurie, nu o datorăm decît cuceririlor fiziologice ale Renașterii ». Apariția cubismului este înțeleasă ca reacție, ca tendință artistică motivată și a organizate; « prin reacție împotriva elementelor fugitive », folosite de impresionisti în reprezentările lor, pictorii noii orientări au început « să caute, în obiecte, elementele mai puțin instabile. Ei au ales elementele care rămîn în spirit prin cunoaștere și care nu se

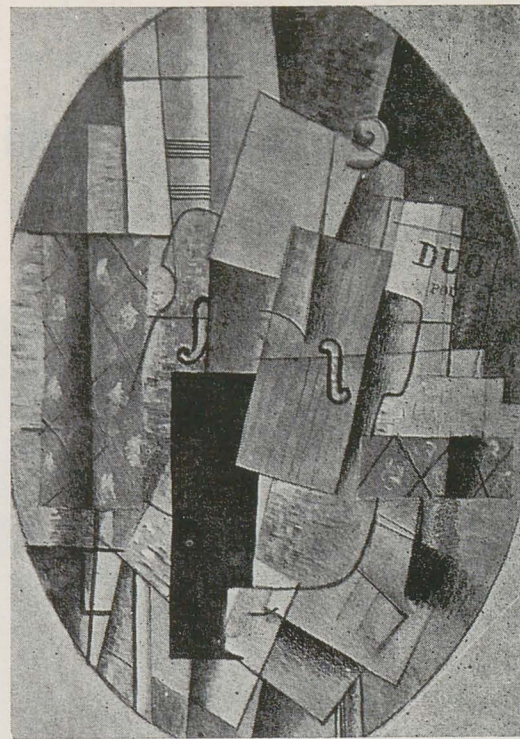
modifică în fiecare ceas. Acțiunii momentane a luminii asupra obiectelor i s-a substituit, de pildă, ceea ce se consideră a fi culoarea locală. Aparenței vizuale a unei forme i s-a substituit ceea ce se crede a fi calitatea însăși a acestei forme. Dar asta ducea la o reprezentare pur descriptivă și analitică, căci nu mai existau decum înainte decît raporturi de înțelegere ale pictorului cu obiectele și, aproape niciodată, raporturi între obiectele înseși ». Contribuția calitativă nouă a cubismului sintetic, curent prin care « estetica a fost încorporată în pictură », ar fi tocmai sinteza realizată « prin expresia raporturilor dintre obiectele înseși ».

2) În 1924, Gris afirmă că « singura posibilă a picturii este expresia anumitor raporturi ale pictorului cu lumea exterioară » și că « tabloul ar fi asocierea intimă a acestor raporturi, între ele și cu suprafața limitată care le conține ». Raporturile cu « realitatea exterioară » implică o necesară « intenție reprezentativă », pentru că « un tablou fără o intenție reprezentativă va fi, după părerea mea, un studiu tehnic mereu neterminat, în măsura în care singurul său hotar e rezultatul reprezentativ. O pictură care nu-i decît copia fidelă a unui obiect nu ar fi, de asemenea, un tablou, căci, chiar presupunînd că ea îndeplinește condițiile arhitecturii colorate, îi lipsește esteticul, adică selecția în elementele realității pe care o exprimă. Ea nu va fi decît copia unui obiect și niciodată un subiect ». Tabloul s-ar forma cumva într-un singular concurs-pariu al « esteticului » cu « tehnicul ». Esteticul ar disocia realitatea exterioară, pentru a extrage și selecta elementele congenere, el fiind analitic; tehnicul ar asocia elementele alese, pentru a atinge unitatea lor, el fiind sintetic.

3) Acțiunea înfăptuirii artistice, creația, constituie un proces de încorporare, de trecere, printr-o matematică, de la un spațiu aprioric (imaginativ), geometrizant, la formă, ca dublă realitate: ca realitate obiectuală pură și, totodată, ca referire obiectuală: transformarea unor « elemente ale spiritului » într-o « geometrie lirică », altfel spus, într-o « arhitectură plată și colorată ». « Lucrez cu elementele spiritului, cu imaginația, încerc să concretizez ceea ce este abstract, merg de la general la particular, vreau să spun că plec de la o abstracție pentru a ajunge la un fapt real. Arta mea este o artă de sinteză, o artă deductivă, cum zice Raynal [...] Cézanne mergea către arhitectură, eu pornesc de la ea și asta pentru că eu compun cu abstracții [...] cu rare excepții, metoda de lucru a pictorului a fost totdeauna inductivă. Artistul a redat prin pictură lucrurile aparținînd unei realități determinate, el a extras dintr-un subiect un tablou. Metoda mea de lucru este cu totul opusă. Ea este deductivă. Nu tabloul X ajunge să coincidă cu obiectul meu, ci subiectul X ajunge să coincidă cu tabloul. O numesc deductivă pentru că raporturile picturale dintre formele colorate îmi sugerează anumite raporturi particulare dintre elementele unei realități imaginative. Matematica picturală mă duce la fizica reprezentativă. Calitatea sau dimensiunea unei forme sau a unei culori îmi sugerează numele sau adjectivul unui obiect. Astfel, eu nu cunosc niciodată dinainte aspectul unui obiect reprezentat... A picta este a prevedea, a prevedea ce se pare în ansamblul tabloului și a prevedea ceea ce acesta poate sugera, ca realitate, celui ce îl privește ».

4) Subiectul s-ar naște, astfel, dintr-o acțiune matematizantă a unei « arhitecturii picturale » asupra unui cîmp de elemente pur imaginative. « Un tablou este o sinteză și ca sinteză este în întregime lui arhitectonic. Estetica a analizat pictural lumea și ne-a furnizat elementele. Este evident că aceste elemente se încarnează substituindu-se formelor abstracte care compun tabloul, așa cum corpii simpli de hidrogen și oxigen se substituie formei H<sub>2</sub>O pentru a realiza sinteza apei. A face contrariul ar fi un nonsens, căci ar rezulta astfel o artă analitică. Or, o artă analitică este însăși negația artei ». Din schițele preliminare, foarte numeroase, făcute de Gris pentru fiecare tablou, au rămas, se pare, extrem de puține. Cele puține rămase demonstrează un travaliu matematic copleșitor pentru calcularea în mai multe variante a fiecărui aspect de proporție, situare în suprafață și structurare a formei, totul subordonat unei obstinate, fanatice « obsesii » a exactității în edificarea « arhitecturală » a imaginii.

Aflăm în naturile moarte ale lui Gris un anume caracter vexant de cosmicitate finită, de nefinitate transpusă în termeni de finitate, de « absolut » tangibil, « la îndemîna noastră ». Nu e vorba de oglindirea imensului cosmic într-o micime, ca într-un eșantion al său, ci de aptitudinea obiectelor pictate de a se institui ele singure ca totalitate latentă, ca energie mundană durificată. Există o solitudine a acestor naturi moarte pe care le privim, fiind priviți de ele, începînd să existăm din nou în privirea lor severă, în care ne simțim captivi ca niște personaje rătăcite într-o imaginație străină. M. Raynal spune că « în



realitate natura moartă este mai vie decît noi, ea fiind cea care ne privește și noi fiind cei închiși în cușcă ». Afirmatia criticului, inspirată de cubism și de Gris, îmi pare la fel de potrivită pentru vechea natură concentrată flamandă (a sec. XVI—XVII), cu ale cărei concentrații cosmice și intimitate înghețată « severa grandoare » a spaniolului îmi pare secret înru-dită.

Una din prezumpțiile preferate ale epocii este aceea a « căutării » unui etern, mereu alunecător « altceva ». Încă înainte de declarația teribilă a lui Picasso: « eu nu caut, eu găsesc », pictorii se puteau împărți în « găsitori » (ca foarte diferiții: Picasso, Matisse sau Rousseau-Vameșul) și în « căutători » (ca Cézanne și, în bună măsură, Braque). Spre deosebire de găsitorii și căutătorii de « altceva », Juan Gris reprezintă miracolul cercului, căutarea — în mii de ipostaze — a aceluiași, a unui același ca mister, ascuns într-o lucidă, austeră echivalență cu sine. Dacă la Braque și Picasso, sub planeitatea expusă a imaginii, simțim, cel mai adesea, « respirația » tainică, nemărturisită, a volumului, la Gris, dincolo de planeitatea sau volumul aparente, se întinde metafizica suprafeței: o lume bidimensională ne-aparentă, mai « reală ca realul », o planeitate tautologică nedescriptivă. Opera devine astfel, la Gris, o « căutare » a planului în plan — a aceluiași (pur) imuabil în impuritatea omologiilor lui.

\* Publicăm fragmente din partea a doua a studiului (în manuscris) despre cubism, din care am mai publicat extrase, în numărul 12/1987.

<sup>1</sup> Pentru orientările care au asimilat, direct sau indirect, experiența cubistă, autonomia spațiului imaginii față de forme tinde să fie anulată prin două soluții-limită, cu, evident, infinite stări intermediare. Ar fi:

a) o soluție a spațiului captat în structura materiei picturale, spațiu-materie, ca în tașim, action-painting sau multe alte direcții expresioniste și expresionist-abstracte.

b) o soluție a spațiului inclus în formă, cu prețul restructurării dinlăuntru a formei (adică a transformării virtuale a acesteia într-o « arhitectură »), ca în cazul unor Gris, Marcoussis, al pseudo-cubistului Auguste Herbin și, mai cu seamă, al unor abstracti geometrice, ca supremații Mondrian și Van Doesburg sau ca mai apropiatul de epoca noastră, Joseph Albers.

<sup>2</sup> Dan Grigorescu observă o « fuziune a modelului cu fundalul ».

<sup>3</sup> grăbiți, pentru că, de la Francastel, înțelegem că însăși perspectiva « unitară », geometrică a Renașterii este o formă de « montaj perspectival ».

<sup>4</sup> Pictorul « vede » nu numai vizibilul sub forma adevărului lui obiectual, nealterat de artificialul senzorialității, ci și nevizibilul: prezenta generic invizibilă a ingerilor și a demonilor, calitatea spirituală, convențională crismoră, a cerurilor, numele personajelor, cuvintele pe care modelul le rosteste cu voce tare, cuvintele care i se adresează de către pictor ca omagiu etc. Prezumpția poliocularitate a artistului medieval e, în realitate, o expresie nu a unității polioculare, senzoriale a vizibilului, ci a unității emblematică a invizibilului, a ne-aparenței, printr-un convenționalism al vizibilului.

<sup>5</sup> Renașterea va picta nu același lucru dar altfel, ci o altă realitate calitativă, un alt adevăr ontic, esențialmente un alt motiv; în aceleași teme alegorice și religioase, artistul va « face » imaginea nu a unui real ne-aparent, atemporalizat, ci a unei aparențe situate într-un « prezent » senzorial al întâlnirii umane cu natura. Mișcarea nu este numai imitată, descrisă ca postură a personajelor (cu, evident, un plus de bogăție a mijloacelor reprezentative), dar e cumva inclusă în însăși această relație perceptivă, care transformă spațiul imaginii într-un omomorfism al propriei noastre mobilități oculare, sistematic ordonată.



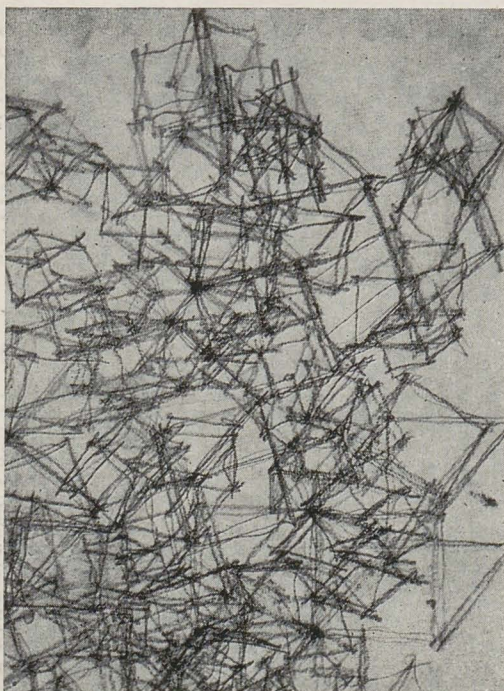
# Învățămîntul (artistic) și interferențele lui culturale

ștefan seavstre

Atît expoziția «Învățămîntul și interferențele lui culturale» cît și cele două după-amieze de discuții pe care ea le-a prilejuit au fost un nou îndemn de a gîndi asupra problemelor formației prin artă și pentru artă, în măsura în care o asemenea formație se dovedește a fi necesară nu numai artiștilor, ci tuturor oamenilor cu un orizont cultural larg și cu o activitate profesională specializată, dar nu și închisă pînă la sufocare înăuntrul acelei specialități. În timpul unor precedente dezbateri cu temă asemănătoare, Vasile Drăguț arăta că «activitatea artistică este antirutinieră, reclamînd un stăruitor efort de perfecționare și auto-depășire» — stimulînd deci creativitatea generală și contribuind la formarea unor oameni capabili să treacă dincolo de pragurile obișnuitului și să promoveze, în orice profesie, noul; tot atunci, Dan Grigorescu pleda pentru o integrare socială a artei nu ca divertisment, «ci ca participantă deopotrivă la crearea personalității umane și la dezvăluirea adevărurilor sociale, filosofice, științifice ale contemporaneității». De data aceasta, unghiul de abordare s-a restrîns asupra procesului de învățămînt într-o școală de artă, în raport cu nevoia de artă a societății, nevoie care se răsfrînge obligatoriu și asupra învățămîntului în general.

Cele trei secțiuni ale expoziției organizate la Liceul N. Tonitza (I. Din activitatea unor absolvenți; II. Deschiderile profesionale prin profilul atelierelor; III. Un laborator al prospectărilor) prezentau atît realizări ale unor foști elevi ai liceului, în cadrul profesiilor alese mai tîrziu, cît și lucrări executate în timpul studiilor liceale. Astfel concepută, structurarea expunerii devenea argument pentru o formație complexă, integrată, menită a răspunde cerințelor integratoare ale vieții sociale și avînd la bază — pe terenul totuși specializat al școlii de artă — studiul sistematic al gramaticii formei și al tehnicilor de specialitate, pe fondul creat de asimilările culturale concomitente cunoașterii de sine a elevului. Cît despre dezbateri, din care publicăm în aceste pagini doar secvențe disparate, ele n-au fost întotdeauna convergente: alături de pledoaria pentru raționalitatea inalienabilă a oricărui proces de învățămînt disciplinat, s-au formulat și unele opinii cu privire la excesele teoretice și abstractizante, care ar putea împiedica un contact mai simplu cu concretul nepuizabil al vieții. În esență, însă, punctele de vedere exprimate sînt fie complementare, fie înrudite în profunzime, căci problema nu este alta decît aceea de a-i forma pe tineri în așa fel încît valorile etice, estetice și de cunoaștere să fie pentru ei înțegămate.

t.r.



În expoziția Geometrie și sensibilitate (Sibiu, 1982), prima din cele pe care le-am gîndit ca eseuri prin imagini vizuale și cu incitări la discuții pe marginea lor, încercam, fără a mă referi atunci la învățămînt, să desprind *harul constructiv* al unei întregi școli de artă românească, așa cum s-a conturat ea în dialog cu lumea. În geometrie vedeam spiritul ordinii și al matematicii, iar în sensibilitate modulația creatoare a artei. Interferențele însumau concepte similare în gîndirea artistică și în cea științifică, de la un spațiu închis, euclidian, la un spațiu deschis, einsteinian.

În expoziția care a urmat, Știință și Artă (1985), doream analogia celor două complementare, aparent antagonice, apropiind de data aceasta demersul de învățămînt. Vîzînd omul ca scop, realizat în totalitatea ființei lui, a «omului integral», rîvneam la statutarea unui învățămînt artistic necesar pentru întreaga școală românească.

În cea de a treia expoziție, Învățămîntul și interferențele lui culturale (1987), pe care o gîndisem inițial ca un omagiu adus lui Nicolae Tonitza, la o sută de ani de la naștere, și care, rămasă deschisă în liceul ce-i poartă numele, a oferit prilejul reluării unor discuții, m-am văzut îndemnat să parcurg drumul expozițional spre interiorul formulării artistice, spre geneza gîndului și a faptei, punînd în lumină o recuperare a mentalului prin situarea învățămîntului artistic «pe note». Și nu vrem a crede că mentalul n-ar ajuta artei, că prin coerență ea și-ar pierde din «autenticitate»; căci se întîmplă ca «trăirea» să fie înțeleasă, deseori, în afara oricărei discipline mentale.

## tradiție și școală românească de artă

În perioada liceală a formării personalității, analiza disociativă asupra unui proces de creație simultan și unic — operată din considerente pedagogice și pentru a facilita înțelegerea de către elevi — merge în pas cu demersul culturii acumulate sau în curs de acumulare. Pentru ca activitatea creatoare a elevilor să se desfășoare autentic și nedeformant, trebuie ca semnificațiile să crească într-o înțelegere clară a conținutului dat de forma plastică — prin culoare, linie, valoare, volum, spațiu — iar aici, desigur, intervine competența profesorului, ale cărui calități se cer căutate nu numai în stricta specialitate, ci și în bogăția lui spirituală, în deschiderile culturale.

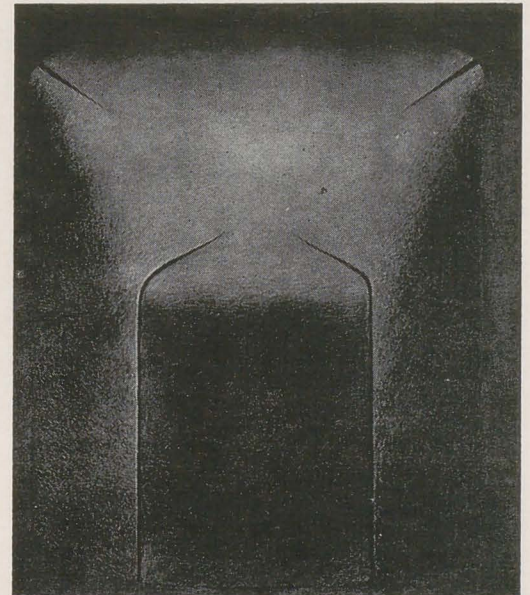
În cazul lui Tonitza, de a cărui comemorare aminteam, calitatea profesorului se împletea cu aceea a pictorului, a teoreticianului și a criticului. Intuiția sa, pornind de la specificul elementelor de limbaj, l-a ajutat să găsească sensurile adevărate ale expresiei — luate în atenție și de pedagogia artistică universală. El a știut, astfel, să facă distincția între energiile valorice și cele coloristice, între semn și culoare, între valori și nuanțe. Tonitza spunea: «desenul este scara melodică de negru și alb», «echilibrul aparține valorilor», «paleta este pentru pictor ce este orchestra pentru muzician».

Un Brâncuși și un Anghel în sculptură, un Pallady în pictură — ca și un Noica în filosofie — au profesat fără să fi fost profesori în sens instituțional. Ei sînt exemple pentru complexitatea unei pedagogii posibile.

## o programă și metodici adecvate

Programa de învățămînt a Liceului Tonitza stabilește obiectivele disciplinelor fundamentale de specialitate, obiective ce pot fi extinse, conform principiului accesibilității, pe toată rețeaua de școli existente — atît pentru învățămîntul gimnazial, pentru cel liceal, cît și pentru cel superior. Unul din profesorii care a adus o contribuție substanțială la această programă a fost Teodor Dan.

Elementele de limbaj, relațiile și semnificațiile — cunoașterea lor — devin obiectivele ce stau la baza morfologiei și a sintaxei de specialitate. Aplicată asemenea unui statut creator, programa devine pentru elev o înlesnire în a-și găsi propriul drum, identificat cu un serios studiu formativ: senzorial, afectiv și mentalul, educate atît la nivelul observației și al percepției — studiînd natura din afară și natura din



Corespondențe la poezia lui Ion Barbu, cl. XII, prof. St. Seavstre  
SORIN DUMITRESCU, Semn

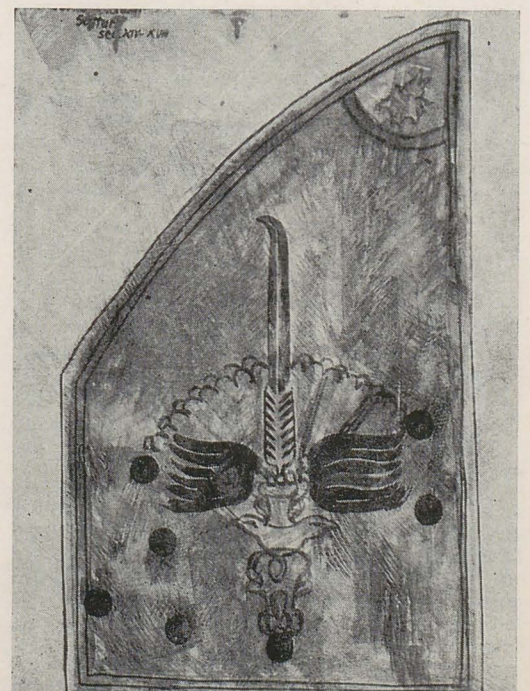
Portret, atelierul de sculptură cl. XI, prof. Silviu Bujoreanu

Scut, cl. XI, prof. St. Seavstre

CORNEL GRECU, complex ambiental la Costinești

Proiect pentru decorație murală, sgraffito (lucrarea a fost executată la Medgidia), prof. Mihai Horea

Peisaj, cl. XI, prof. Gheorghe I. Anghel





om —cît și la nivelul fanteziei și al elanului creator. Principiile obiective se mulează mereu pe realitatea înfinit subiectivă a eului.

Învățarea, pentru a avea acces la adevărata libertate în artă, implică o muncă deloc ușoară, de la o căutare la alta, spre un mai bun acord cu tine însuși. Avînd experiența unei întregi istorii a artelor — care, de-a lungul secolelor, și-a etalat modalitățile compoziționale ca nuclee culturale distincte în înțelegerea spațiului — artistul, pregătit astăzi pentru viitor, se formează într-un climat deschis, cu « n » dimensiuni, apt de a-i înlesni înțelegerea față de tot ceea ce unește, prin calitate și autenticitate, artefactele lumii de oriunde și de oricînd. Potrivit structurii fiecăruia, refacerea experienței umane pornește de la punctele de aderență spirituală, iar finalitatea — cînd căutarea este autentică — va căpăta amprenta locului și a timpului.

Încă din perioada formării copiilor se pot distinge afinități structurale: tipuri de sensibilitate, tendințe ce pot fi divers fructificate. Acordurile și contrastele coloristice, de exemplu, devin opțiuni spirituale; de asemenea, modalitățile ritmice și compoziționale.

### un ideal și un scop bine definit

Prin astfel de expoziții, pledăm pentru o mai bună formare a tineretului, cu gîndul la începutul mileniului ce ne așteaptă, cînd se poate prevedea că institutele de artă nu vor mai pregăti doar artiști, ci și cadre de specialitate ale unui învățămînt complex, din care arta nu va putea lipsi. Un viitor absolvent al unui asemenea institut nu va fi doar un specialist într-o tehnică anume a artei, ci un *artist complet*, destinat să formeze la rîndul său tineretul, prin mijloacele artei (ca profesor) și, în același timp, să fie consultat și implicat în toate problemele social-culturale și edilitare ale comunității.

Unii elevi mai înzestrați, pregătiți în școala noastră, vor deschide mîine calea noilor concepte. Alături de ei, vor sta cei care vor înnobila forma vechiului concept iconic; sau, șlefuid lemnul și piatra, vor căuta simboluri noi. Ceva ar trebui însă să-i unească pe toți, ceva ce stă dincolo de stricta autonomie a limbajului: acel ideal moral și estetic, *integrator*, prezent și în lumea satului nostru tradițional și care nu poate lipsi din edificiul cultural al oricărei cetăți de azi și de mîine.

Pe « scutul » apărării cetății și a flinței naționale vor rămîne, în continuare, *însemnele artei*, așa cum le-au observat și desenat elevii noștri, în turnurile Sibului.

## gheorghe i. anghel

### tipuri de școală sub semnul artei

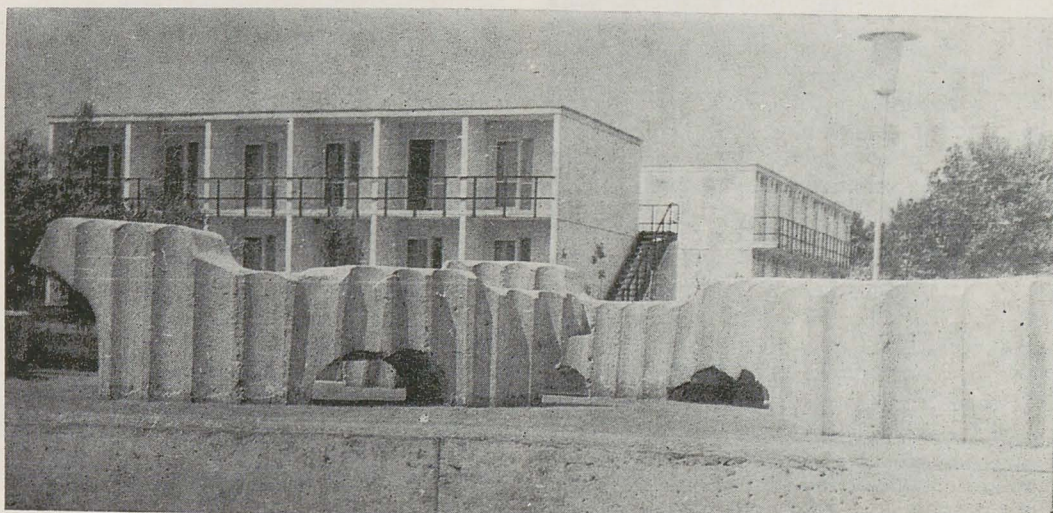
Liceul nostru încearcă să răspundă nu numai nevoii de formare în vederea susținerii examenului de admitere la institutele de artă, ci și nevoii de calificare a unor cadre cu pregătire medie, în meserii pentru care nu există alte școli în țară. Funcționăm, astfel, în mai multe compartimente: *curturile gimnaziale*, pregătind copiii (între clasele V—VIII) la disciplinele fundamentale (desen, pictură, modelaj) și adăugînd istoria artei la materiile teoretice care se predau în toate școlile de cultură generală; *clasele liceale de artă* (cu următoarele secții: pictură de șevalet, pictură monumentală, grafică și gravură, cioplitorie în lemn și piatră, scenografie și animație, design și forme ambientale, textile și creație vestimentară); *clasele industriale* (pentru meseriile: sculptură ornamentală în lemn, ceramică, stucatură); *clasa de artă la cursurile serale* (pictură și pictură monumentală, textile și creație vestimentară, grafică și gravură, cioplitorie în lemn și în piatră). De curînd, pe lîngă Liceul Tonitza a luat ființă și un curs special de vitrinieri, care funcționează cu un regim de școală profesională (un an și jumătate).

Școala oferă așadar multiple direcții de calificare atît pentru continuarea studiilor cît și pentru afirmarea în domeniile practice ale producției. Este de reținut și faptul că mulți absolvenți ai liceului au urmat institute de învățămînt superior care nu țin de domeniul artelor; acești medici, ingineri, regizori, arhitecți sau matematicieni au beneficiat de un surplus de sensibilitate datorită căruia își pot practica profesiunile neartistice, am spune noi, ca niște artiști. Pe de altă parte, acei absolvenți care nu au urmat studiile superioare, ci s-au încadrat în producție, constituie nu de puține ori, în întreprinderile lor, nuclee de specialiști în meserii care erau pe cale de dispariție.

## andrei pleșu

### educația, o problemă de ritmuri

Orice proces de învățămînt, oricît ar fi de specializat, ar trebui să vizeze formația unui om total, a unui om care să nu fie integrabil unei rețete, iar acest lucru este cu atît mai necesar cu cît specializarea a început să dovedească o anumită înclinație de a însingura oamenii, blocîndu-le comunicarea.



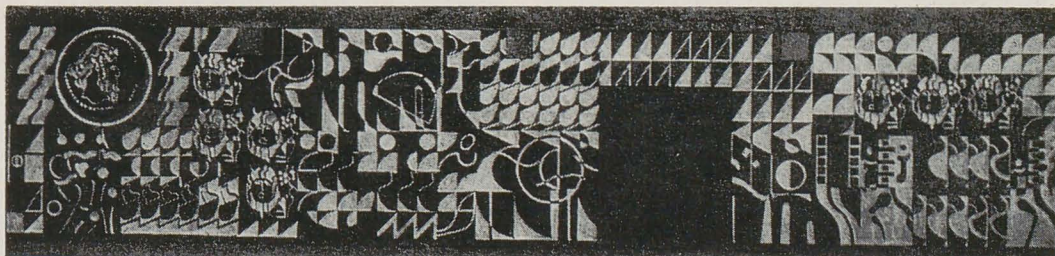
În Grecia antică, pe lîngă cuvîntul *paideia*, care viza o instrucțiune armonică a omului, exista și cuvîntul *rhythmisomai*: a educa o tînar se spunea « a ritma » un tînar. Educația e deci o problemă de ritmuri și trebuie să facem deosebirea între ritm și cadență, dacă avem o minimă instrucție muzicală — e diferența dintre un tempo exterior și mecanic și un tempo interior, trăit de fiecare. A ritma un tînar înseamnă a-l ajuta să-și găsească ritmul propriu, nu a-i da un ritm din afară. Pentru asta e nevoie de un maestru, de o ambianță, de un statut. (...)

Greșim ori de cîte ori ne imaginăm ca fiind posibil un model paideic omogen, o rețetă de a învăța pe cineva ceva. Așa ceva nu există. Misterul oricărui act pedagogic este adaptarea la elevi: a respecta libertatea fiecăruia și a o dirija discret către o și mai mare libertate, către adevărata libertate. (...) În general, modelul tradițional al artistului are cel puțin trei nivele: există nivelul *ingenium*-ului (al talentului, al dotației native), nivelul *exercițiului* (al « vocalizei », al lucrului cu această dotație) și nivelul *doctrinei* (al gîndirii). Orice act creator înseamnă punerea unui *ingenium*, prin exercițiu, în slujba unei idei. Sînt artiști care stau foarte bine la capitolul *ingenium* — foarte talentați, atît de talentați încît se dispensează ușor și de *usus* (de exer-

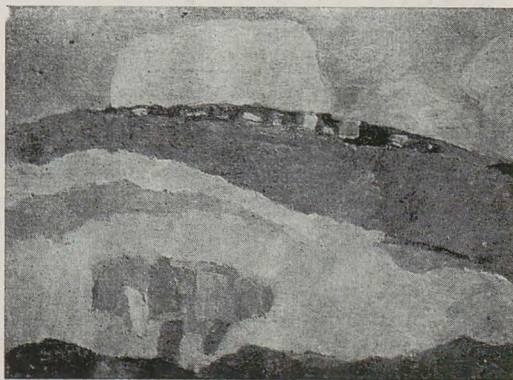
## solomon marcus

### starea de întrebare

După cum specialiștii în psihologia socială par a cădea de acord, în ultima vreme, există patru categorii fundamentale de nevoi ale omului: *nevoia de supraviețuire*, *nevoia de libertate*, *nevoia de partener* (sau de apartenență la diferite grupuri) și *nevoia de sens* (de globalitate, de a da înțeles vieții).



cițiu, *askesis*, lucru — pentru că « mîna merge ») și de căutarea unei substanțe de gîndire — este un fel de sportivitate a talentului, gata oricînd la orice performanță. Există și artiști care stau prost cu dotația nativă, dar care compensează printr-un exercițiu asiduu și harnic această lipsă de dotație. Există, în fine, intelectuali-artiști, care sînt plini de idei și nu strălucesc neapărat prin dotație nativă. Procesul de învățămînt trebuie să lucreze cu etajele care sînt carente la omul cu care se lucrează. Pericolul cel mai mare care, din punctul meu de vedere, pîndește învățămîntul artistic, este schema — rețeta gata făcută, de care omul trebuie să se dezvețe și de care, eventual, nu se mai dezvețe toată viața.





Referința la situații anterioare este cu totul insuficientă, în special astăzi, pentru că situația în care ne aflăm astăzi este fără precedent: rămân lucruri esențiale care scapă oricărei analogii cu trecutul. Este nevoie de cultură, căci dacă ne bazăm pe faptul că oricum oamenii, în mod spontan, simt nevoia de artă, atunci riscăm în scurt timp să constatăm că exigența artistică a publicului a ajuns la un nivel atât de jos încât artistul pur și simplu nu mai are interlocutor. Pe de altă parte, un artist care nu are suficientă cultură și informație, pentru a înțelege ipostaza nouă a *nevoii de comuniune, de apartenență*, este frustrat în propria dimensiune de creator; la fel, dacă nu înțelege *nevoia de sens*, nu poate căpăta anvergura necesară, nu-și poate pune întrebări majore cerînd răspunsuri pe care publicul le așteaptă.

## alexandru paleologu

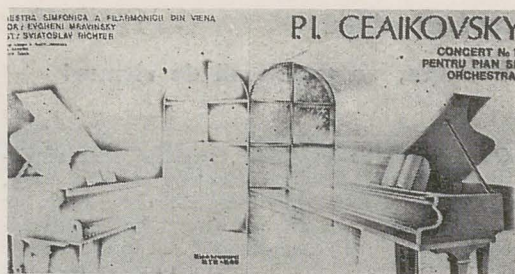
### e necesară mai multă ingenuitate

Spiritul vremii noastre este îngrozitor de teoretizant. Aud mereu că un artist trebuie să aibă o viziune asupra lumii, să știe pe ce coordonate se înscrie această viziune, cum rezolvă problemele sau ce ipoteze pentru rezolvare își propune, ce formație filosofică are — vai de mine! Și mă întreb: marile epoci ale artei au fost ilustrate de artiști care cum și-au făcut ei învățătura? Erau ucenici. (...) Nu cred că-și puneau probleme de Weltanschauung, de model paideic... M-am întrebat întotdeauna în ce constă diferența care a părut și pare încă hotărîtoare între artele vizuale figurative și cele nefigurative. Și am impresia că nu e nici una. Un artist adevărat, spre deosebire de un diletant, în fața motivului, în primul rînd îl distruge și apoi îl recompune, fidel sau nu. Diletantul ia motivul ca pretext pentru elucubrării sau pentru o reproducere imediată, dar nu trăiește acel moment de haos precosmogonic și de o nouă cosmogonie. De ce avem nevoie de programe abstracte și de teorii? Mi-aduc aminte de o vorbă a lui Auguste Renoir — poate fi socotită superficială sau frivolă, dar eu o găsesc foarte profundă. Spune așa: « Un peintre, mon ami, quel sentiment de fesses și de têtions! C'est un homme sauvé ». (...) Cred că ar trebui să ne invităm la mai multă simplitate, la mai multă ingenuitate — să acceptăm statutul nostru de ignoranți primordiali. Prea plecăm savanți de la început! Și ca să plecăm savanți de la început, o mimăm, pentru că altfel nu putem s-o facem. În orice învățămînt particular există așa-zisele umanoare — discipline formative fundamentale, care dau minții omului o anumită rigoare și o anumită strictețe; trebuie să le decelăm care sînt și să le facem ca lumea și scrupulos. Este o preocupare pe care o atestă și expoziția de față.

## mihai ispir

### exemplul bauhausului

Tema discuției îmi sugerează cumva genericul ultimei Bienale de la Sao Paolo, « Realitate și utopie ». Artă, cum spunea Arnold Hauser, poate fi ea însăși o « utopie » — viziune paralelă lumii. Tema noastră îmi sugerează totodată un exemplu istoric, și anume exemplul Bauhaus-ului. Acolo se crease, la un moment dat, un raport particular între elev și pedagog. Ideea era foarte simplă și totuși foarte nouă: Gropius pornea de la constatarea că avangarda artis-



tică a vremii era mult mai avansată decît arhitectura, și atunci el a încercat să reformeze arhitectura, pornind de la o estetică a artelor plastice. Acest gând, de a pleca de la o estetică a artelor vizuale spre a ajunge la o reformă a unei întregi ambiante, nu numai vizuale, se înrudea de fapt cu idei mai vechi, ale lui Ruskin și Morris. Or, toate aceste idei reformiste au avut și consecințe nu întotdeauna scontate de cei care le-au emis. În fond, și Gropius și Morris au pornit de la niște realități și au ajuns în preajma unor « utopii ». Limitele tradițional fixate între ceea ce este artă și ceea ce nu este artă au devenit mai labile. De altfel, artiștii primei avangărzi s-au dezinteresat în mod programatic de aspectele tehnice — expresioniștii, de exemplu, pictau pe suporturile cele mai derizorii, iar în multe muzee se pare că atelierele de restaurare au de lucru tocmai cu asemenea opere. Situația derivă și din dezinteresul față de tehnică, față de cele mai simple procedee artistice, care nu pot fi ignorate ori de cîte ori avem de a face cu o operă de artă.

De aici, cred că s-ar putea deduce o atitudine mai realistă față de învățămîntul artistic, care să fie orientat spre însușirea unui profesionalism temeinic. Călinescu spunea cîndva: « cultura este spirit exprimat, devenit material ». Cultura presupune deci niște obiecte, niște lucruri făcute. Liceul de artă poate pregăti tînărul spre a face, spre a realiza un lucru concret, în orice domeniu, iar această pregătire el și-o poate dezvolta și specializa ulterior, potrivit înclinațiilor sale.

## sorin dimitrescu

### preeminențe iluzorii

Actualul tip de instrucție artistică vizează două paliere, pe care eu le consider iluzorii: unul se numește « imaginație » — credem că forma imaginată ar fi superioară formei definite, iar celălalt, « structura abstractă », care ar fi mai fină, mai epurată decît cea concretă. Există, de regulă, o preeminență a formei imaginate în raport cu forma văzută și comentată. Din această cauză, inepuizabilul aflat în « definit », în cîmpul lumii pe care o vedem, este eludat, pentru a dispune « construirea unor fantasmе ».

Studiind, să spunem, cursul unei ape, observăm o anumită ritmicitate a undei sau a luminii, care ni se pare că ne vorbește — aici începe problema! — despre ceva « mai important », « mai adînc » decît apa; deci despre un ritm, ceva existent în interiorul mișcării ei, care se înțelege că o surprasează. Or, mie mi se pare că esențialul este apa și că acel ritm nu e decît calea pe care pot să ajung la apă: nu la noțiunea, ci la *realitatea vie* a ceea ce se numește apă. Una este deci învățămîntul în care întreaga metodologie se axează pe *căutarea inepuizabilului în definit* și altceva — să urmărești transcenderea acelei realități, inducînd elevului că ceea ce se află în spatele copacului ar fi mai important decît copacul însuși.

## mihai sârbulescu

### o așteptare activă

Învățămîntul tinde, să capete, astăzi, un aspect vicios. Goana după mult și repede ia — prin notare, examen, premiu — proporțiile unei competiții în care sprintul de-a lungul programelor analitice obține performanțe spectaculoase. Și totuși, cea mai prețioasă învățătură pe care un profesor o poate transmite elevilor săi este aceea de a *ști să piardă*. Ceva se pierde mereu pe lume, ca o apă în curgătoare, îndărătul reușitelor sau nereușitelor de tot felul: așa ar trebui să înceapă manualul bunului școlar cu, o frînă. Frîna aceasta modifică total sensul învățării. A învăța devine astfel tehnica delicată a menajării unui fel de gol ascuns în lucruri, păstoria unei lipse, manifestarea unei anumite neîmpliniri. Există o întreagă strategie a renunțării, în sînul cîștigului chiar, ce se cere deprins de timpuriu, dincolo de acumularea diverselor cunoștințe.

Copertă de disc, atelierul de grafică, cl. XII, prof. Crina Călinescu

Trafoar decorativ, cl. X industrială, prof. Bela Czitrom

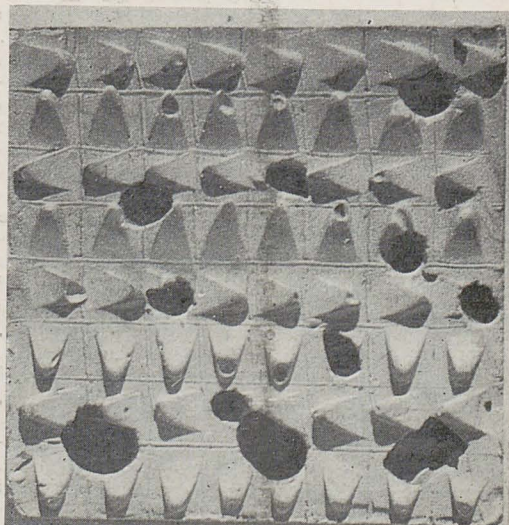
Structură pe sistem negativ, cl. X industrială

Școala de arte frumoase este, cred, prin excelență, locul unde se pot deprinde educația aceasta a răbdării și modalitatea unei așteptări active. Pentru că artele sînt ca niște ascunzișuri. S-a vorbit în multe feluri despre întoarcerea lor înlăuntru, ca a melcului în cochilia sa ori ca mersul racului. Înaintarea ar fi, în chip paradoxal, aici, o dare înapoi, un reflux ca al apelor pe plaja umezită. Nașterea unei forme este simultană cu prăbușirea ei în sine, cu retragerea ei: formele sînt interior deschise, spunea Kandinsky. Astfel, educația de care vorbeam poate să înceapă cu studiul unui simplu raport de culoare. Adîncind studiul unui raport în fața șevaletului, elevul învață, simetric, adîncirea în sine însuși. Mai cu seamă atunci cînd elevului i se creează și alte deschideri — așa cum sugerează această expoziție. Să ne amintim de Michelangelo — de exemplu — care, la paisprezece ani, în anturajul lui Lorenzo Magnificul, lua contact deja cu filozofia lui Platon, în vreme ce ucenicea printre cioplitori...

## paul gherasim

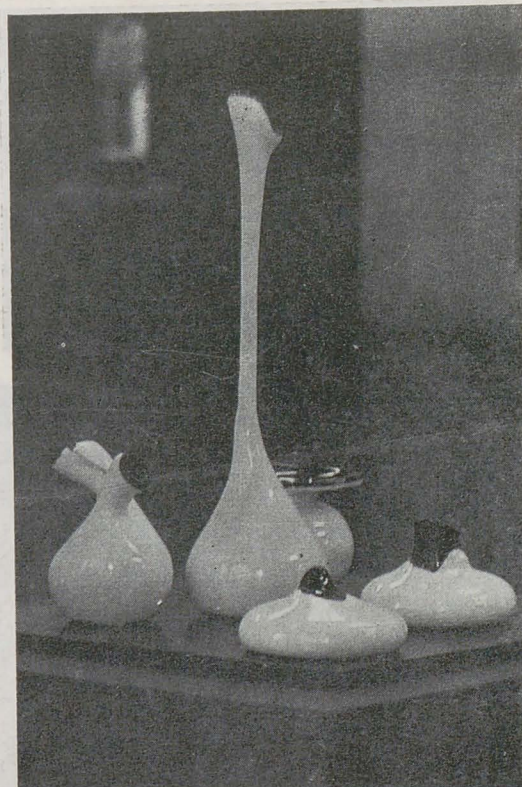
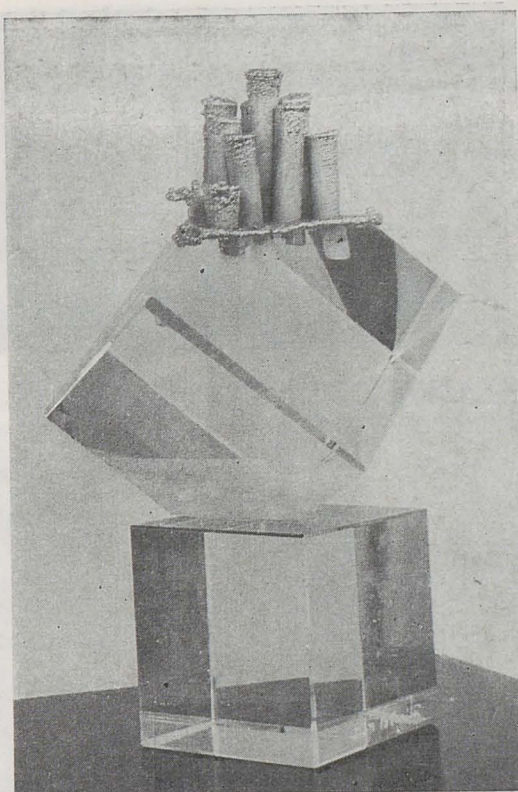
### chipul cel bun al lucrului

Semnificația învățării într-o școală de arte (frumoase) se desprinde din înțelesul ipostaziat al unui singur cuvînt: *kalos*. Frumos și Bine, două înțelesuri în unul singur; bunătatea este înveșmintată de frumusețe. La întrebarea ce este frumosul, un înțeles din vechime răspunde: claritate, lumină. Bunul simț, născut și cultivat prin școală (tradiție), vede în cele create, bune și de folos ale vieții, rațiunile din lucruri, vede în toate măsura rațională a omului, întrucît omul este scara tuturor lucrurilor. Natura și omul conlucrează, lucrurile se țin împreună, deopotrivă, pecetluiesc locul, alcătuiesc o adevărată carte deschisă în viață. Așa cum omul are un scop, lucrurile pe care el le înfăptuiește, dîndu-le chip, au a semnifica o același scop: alcătuirea unui climat al comuniunii. Orice lucru ieșit din mintea și mîinile omului este o oglindire a sufletului său. În lucruri se fac văzute gîndurile și simțămintele tuturor. Și cîtă grijă și înțelegere se cere celui ce are a învăța (și pe alții) cum se poate păstra întru curăție, prin frumusețe, un loc bun, al conviețuirii... Gustul cunoașterii (studiului), într-o școală atît de limpede ca menire, este sporit prin bucuria neîntreruptă de a învăța descifrarea binelui sub chipul lucrurilor; iar ceea ce se încearcă acum a se clarifica ar fi, de fapt, re-definirea (recunoașterea) principiilor, a criteriilor (temeiului) bune și frumoasei învățături (*didaskalia*). Aceleași lucruri se reiau, reinnoindu-se, așa cum ne învață și natura, prin continuitatea-i ciclică. Ar fi, virtual, trecerea unor praguri: de la cele știute la cele înțelese, apoi o mai anevoioasă înaintare, o cîștigare (în inimă), unde are loc topirea celor cunoscute în simțire (estetic) și unde vederea devine ea însăși simțitoare, redescoperind simplitatea prin care frumusețea ia chipul binelui.





## salonul sticlei



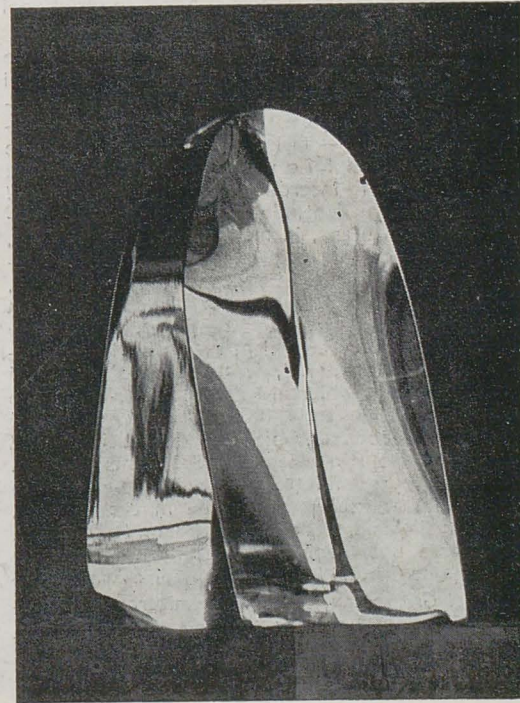
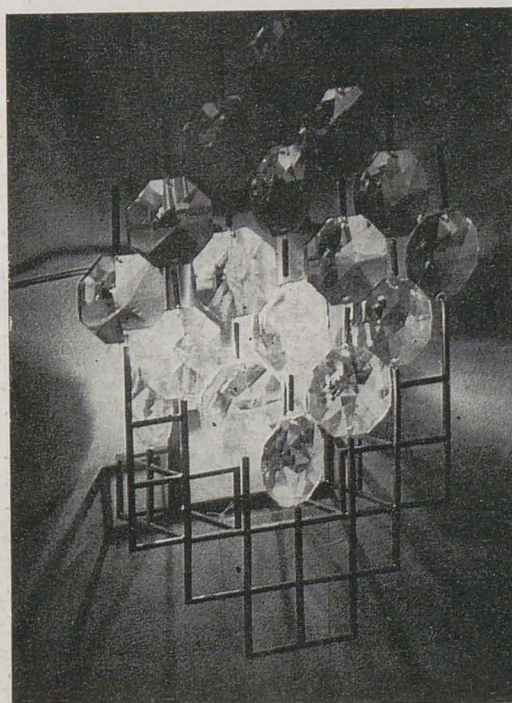
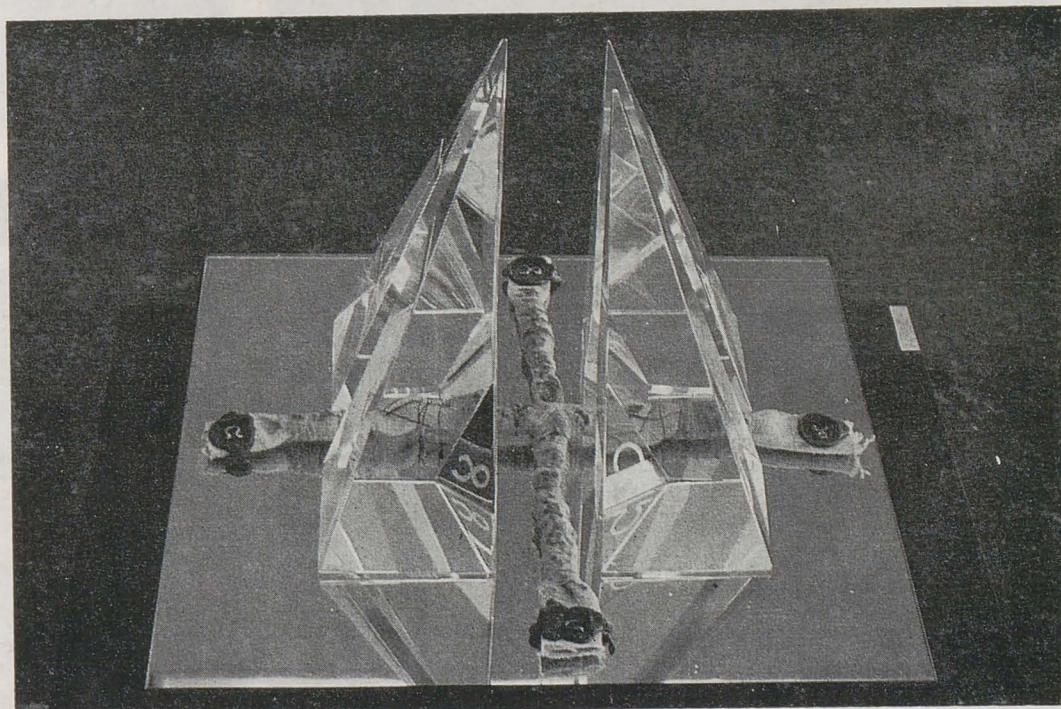
## horia horșia

Deși contemporane cu ale metaliştilor, datînd adică de la începutul deceniului, dorința și preocupările sticlarilor pentru o acțiune colectivă angajantă și de anvergură (fără a intra în sfera simpozioanelor de creație), prevăzînd expoziții periodice de tipul salonului, se văd, pentru început, promițător împlinite prin expoziția *Sticlă, formă și lumină* (Galeriile Orizont — ianuarie-februarie), unde s-au întîlnit 33 de exponanți, artiști din București și din alte centre.

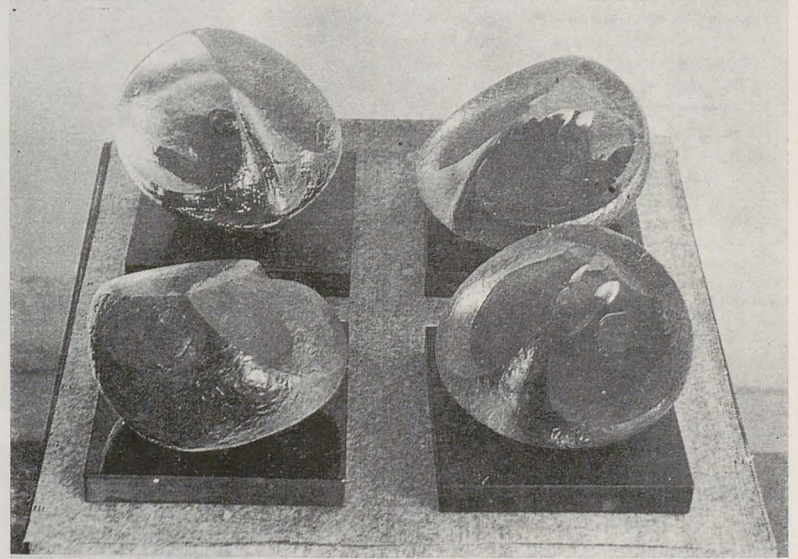
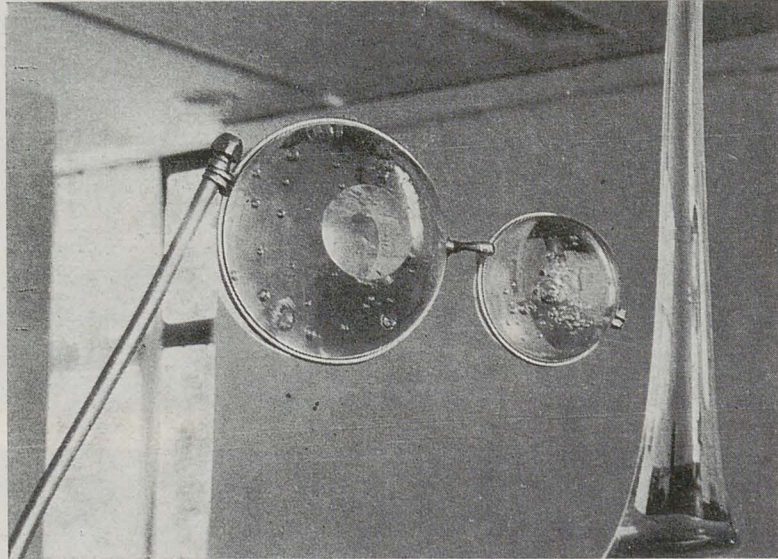
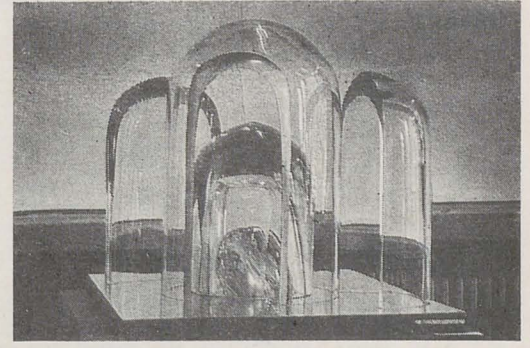
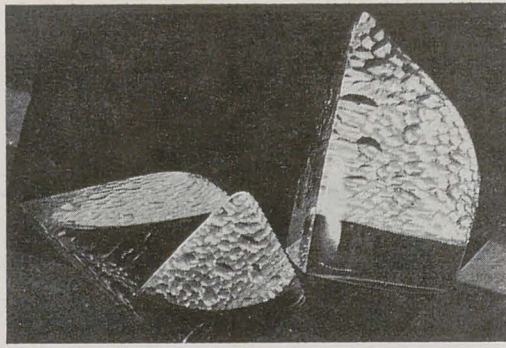
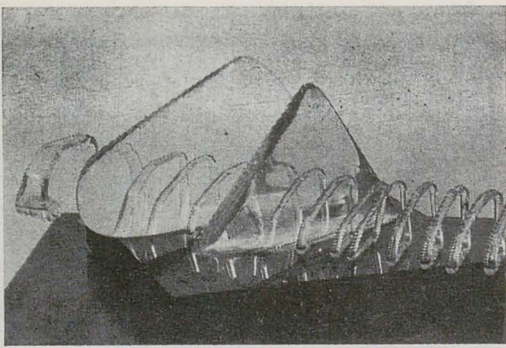
Titlul pare a trimite la una dintre cele mai cunoscute modalități de prelucrare a sticlei, aceea a exploataării cu precădere a *blocului* masiv de sticlă, cu sau fără apel la desăvîrșirea abstractelor corpuri geometrice. De la trunchiurile de cub ale lui *Dan Băncilă*, de care sînt prinse structuri de metal ce intensifică expresia obiectului și sporesc punerea în valoare a materialului, la cristalinele «*Terasă în vid*» și «*Structuri selenare*» ale lui *Cătălin Hrimiuc*, învăluite de o atmosferă misterioasă, și la «*Piramida descompusă*» a lui *Mihai Țopescu*, dintr-un bloc de sticlă optică cu structura realizată prin perforare și astfel reflectată pe toate celelalte fețe — această modalitate de prelucrare este prezentă cu autoritate, dar reprezintă doar o direcție din diversitatea modalităților (pe care expoziția o însușează) de prelucrare a sticlei, îndeosebi la cald, deși nu lipsesc nici combinațiile la rece, cu tot caracterul lor oarecum eretic pentru o artă a focului.

Mai mică importanță i s-a acordat obiectului cu finalitate *utilitară* — deși fiecare artist a avut libertatea să prezinte exact ceea ce socotea a-l reprezenta (expoziție fără juriu, ca aceea de plastică mică), apreciindu-se că, probabil, acest tip de obiect își află locul mai degrabă la un salon de design sau, prin tradiție, la republicanele de artă decorativă. În general, de altfel, obiectele utilitare au fost riguros alese, înfățișîndu-se ca exemplare de artist, cum sînt desăvîrșit șlefuitele vase ale lui *Ion Cadâr*, recipientele lui *Dan Popovici*, dintr-o reușită combinație de opal și sticlă albă, cele din opal și sticlă neagră ale lui *Marcel Marius Nuțu* sau elegantele aplici, de o inspirată arhitectură retro ce nu prejudiciază, ci accentuează funcționalitatea obiectului, prezență de *Florian Dumitriu*.

De o vitalitate deosebită se arată a fi *ecourile pop art*, instaurîndu-se cu perseverență în decorația de interior; se revalorifică părerea despre obiectele uzate și scoase din uz, care-și păstrează în felul acesta, amplificată și decantată, poezia. Este cazul fiarelor de călcat, de pildă, ale lui *Dan Băncilă*, care renunță de data aceasta la fastul baroc al regnului vegetal și pare a se simți la largul său în lumea obiectelor oarecare, investite cu expresie și structură artistică, păstrînd acea cantitate de nostalgie-melancolie ce învăluie recuzita gospodărească a bunicilor de la început de secol. Aceleiași



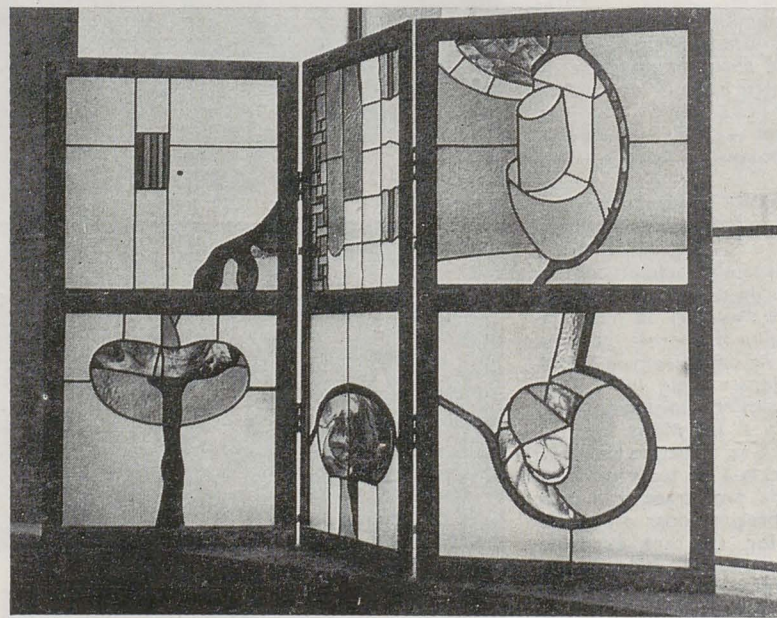




orientări îi aparține, fără îndoială, și mulțimea încălțărilor și sandalelor lui *Laurențiu Anghelache*, pe măsura unor piciorușe extrem-orientale, al căror proces de maximă abstractizare a obiectelor manifestă tendința de a le apropia, pe această cale, de o zonă a conceptualismului. Îndatorate pop-artei sînt și mobilele executate de *Valer Neag*, ca acele « Un scaun pentru bunicul meu », din sticlă neagră. De la pop-art la conceptualism și la arta săracă, implicîndu-se deopotrivă în teritoriile arheologice, îi reîntîlnim pe *Iza Uncov-Dancea*, cu înfășurările în sticlă din lucrarea intitulată « Compoziție », și pe *Silviu Dancea*, cu « Urme », care ar putea evoca și vanitatea implicată în arta sepulcrală a sarcofagelor antice.

Pe *Ovidiu Bubă* îl reîntîlnim în dialog cu regnul animal, respectiv ordinul coleopterelor, atît în « Migrație » cît și în uriașa sa « Gîză » care, deși articulată din forme inventate, sugerează eclatant modelul naturii. *Dionisie Popa* știe să implice în făurirea obiectului artistic umorul și ironia care, de data aceasta, în grupajul său compozițional de moriști, conviețuiesc cu nostalgia amintirilor din copilărie, modelul elementelor componente constituindu-l universală morișcă a oricărui băiețel, confecționată din carton subțire și prinsă în vârful unei tije de lemn, cu care se înfruntă vîntul.

În aceeași măsură în care se folosesc de calupurile de sticlă, blocuri de cristal, optic de obicei, artiștii se arată interesați de *diversitatea combinațiilor tehnice* care pot spori expresivitatea materialului — mai ales incluziunile cromatice care dau materialului o vibrație specifică în mediul său ambiant — în încercările de gală-uri ale *Mioarei Apostol*. Sînt, evident, de efect expresiv intervențiile în sticlă cu aur, în moriștile lui *Dionisie Popa*, incluziunile cromatice practicate de *Lucian Butucariu*, în compozițiile sale « Fructe » și « Pietre », evocînd pe de o parte flora marină, încercînd să sugereze, pe de alta, mărul secționat. *Vlad Cioroiu* se impune printre artiștii care, captivă de plasticitatea acestui material, la drept vorbind dur și casabil, concepe obiectul sculptural într-o viziune monumentală, în seria din ciclul său « Porți și Ferestre » — obiectul, executat din sticlă sablată mătuțită, fiind susținut de plăci de sticlă neagră clară. Plasticitatea poate fi înțeleasă ca sugerînd un *modelaj sculptural* în torsul prezentat de *Mircea Dăneasa*, în cele trei elemente ale compoziției lui *Ion Tămăian*, « Nașterea unui geniu », în volumele structurate cu finețe de *Cristina Iliescu*, în cei trei « Armurieri » ai *Elenei Graure* sau, cu o clară trimitere spre figurativ, în « dozele » *Elenei Ion*, dintre care una pare a decanta, în arta focului, simplificîndu-l la maximum, vechiul motiv al cavalerului trac.



p. 25

DAN BĂNCILĂ  
MARIUS MARCEL NUȚU  
MIHAI TOPESCU  
FLORIAN DUMITRIU  
CĂTĂLIN HRIMIUC

p. 26

CRISTINA ILIESCU  
CĂTĂLIN HRIMIUC  
MARIN LĂBĂU  
LAURENȚIU ANGHELACHE  
LUCIAN BUTUCARIU  
GHEORGHE MAȚEI

Utilizarea *formeii industriale* pentru desăvîrșirea ei se înregistrează la *Valer Semenescu*, în tripticul său cu postamente, în « Clopotul » *Vioarei Popescu*, simbolizînd protejarea unui obiect, în ciudatele forme ale *Adrianei Popescu*, amintind parcă cine știe ce fel de oglinzi etrusce, în obiectul *Dariei Varna*, de fapt, o secțiune într-un pion înclinat, ca un turn din Pisa; la fel, în panourile decorative ale lui *Mihai Nazarie*, realizate ca niște structuri succesive din geamuri suprapuse, sau în asamblarea unor moduli ca o plasă de năvod, în candelabru expus de *Ana Maria Nagy*. În aceeași arie se înscrie compoziția lui *Horia Badea*, o construcție din cinci cuburi, ca o îngemănare de sticle decupate (de efect, contrastul dintre sticla albă, sablată pronunțat, și cubul negru mat, prevăzut jos cu un ochi). *Vitraliul* este practicat cu adresă, fie în tehnica tradițională autentică, cu sticla colorată în masă și montată în plumbul care participă astfel la structura compozițională ca un desen, fie în diverse interpretări, de la geamul vitrat al lui *Gheorghe Maței* la volumele de sticlă masivă, trecută prin plasă de sîrmă, din compozițiile decorative ale *Monicăi Hermeneanu*.

Ca și la prima expoziție a metaliștilor (« Simeza », 1982), se efectuează, la salonul sticlei, o înregistrare

a potențialului creativ și, mai mult decît atît, confruntarea colegială emulativă la care participă mai ales generațiile tinere, reușește, prin diversitatea unui ansamblu inteligent articulat, să releve calitatea prelucrării sticlei la noi, situînd și această ramură a artei focului la nivelul pe care l-a atins ceramica, de o tradiție mult mai veche și evoluînd spre ceea ce s-ar putea numi o școală artistică. Am rămas cu regretul că în această expunere nu a fost marcată, cel puțin cu un obiect, activitatea de prestigiu a profesoarei tuturor absolvenților bucureșteni sticlari, regretata *Zoe Băicoianu*. Salonul oferea cel mai nimerit prilej de a i se aduce un cald omagiu postum. De altfel, în fiecare expoziție de acest gen ar trebui să se rezerve un sector, chiar dacă foarte restrîns, cu caracter *retrospectiv*, însumînd ori reprezentînd sublinierea succesorilor remarcabile înregistrate de la o ediție la alta a salonului. Despre toate acestea și despre altele încă (de pildă, includerea în expunere și a unor proiecte executate în desen, programarea unor după-amiezi cu proiecții de diapozitive, ca o completare a expunerii) am discutat cu sticlarii la ultima noastră convorbire din 1985 — propunerile de atunci rămînd valabile, desigur, și pentru viitor, realizarea lor putînd fi împlinită la următoarele ediții « Sticlă, formă și lumină ».



profil

# eugenia manea— pasima

octavian barbosa

Ce fel de obiecte sînt acestea, cu rost fabulatoriu în primul rînd (la al doilea nu ne mai gîndim, deocamdată) și ce loc să le găsim printre cele făcute sub semnul utilului neimaginar și, cîteodată, vai, doar fictiv și acesta? Dar de ce trebuie să le găsim locul în altă parte, cînd al lor este, cu toată claritatea, în *fabulă* — adică în poveste, acolo unde și lumea lor este. Este? Nu mă încumet să spun da sau nu. Să le lăsăm deci acolo și să ne bucurăm întîlnindu-le, fie și în expectativă.

Nu prea îmi place — ori, pur și simplu, nu-mi stă la îndemîină să descriu lucrările atunci cînd se întîmplă să fac cronică, ci să spun, mai degrabă, ce se petrece cu mine, în fața lor și după aceea, dar de data aceasta tentația nu mă lasă în pace. Ele închipuie, toate, o poveste proprie, pîrînd a face parte dintr-una singură, fără să-i fie neapărat etape sau momente, căci pe cît sînt de asemănătoare «coordonatele stilistice și de viziune» cărora li se supun (citatul reprezintă unul dintre clișeele criticii de specialitate), pe atît sînt ele de autonome în rostirea lor. Ce rostesc? Nimic. Sau prea multe. Te privesc și, cel mai adesea, își văd de treabă, fie și numai în gînd.

Afară de figurinele-portret și autoportret (mi se pare?), cel cu modelul alături, celelalte sînt atît de absorbite în acțiunea și gîndul lor încît parcă numai ele — și lumea pe care o văd — există. O văd sigur, nu e nici o îndoială, e mai mult decît o dovadă; o fac accesibilă, împărtășindu-ți misterul. Ba nu. Greșesc. Au o privire de iluminată, surprinși de fotograf — ca să nu spun în fața camerei de luat vederi. Asta ca să fiu rău . . . Nu. Nu. Stau pur și simplu, absorbite de ceea ce văd, fac sau gîndesc. Ce văd? Ce fac? Ce gîndesc? Presupuneti ce vreți — lor nu le pasă de nimic. Sau nu arată. Nu-i tot atît, deosebirea este foarte mare.



deși parcă stă pe loc, lanțul îi atîrnă de gît în voie, îndoit la pămînt — e doar simbolic. Alta, numai cu încărcătura — un fel de căsuță — merge repede, ca și cum n-ar trage căsuța după ea, ci aceasta ar merge singură, ca să nu spun că s-ar autopropulsa. Apoi, uite, o diligență cu scara lăsată — să coboare



Uite o broască țestoasă, care seamănă cu o bătrînică ce poartă în spîinare o grădină (un semn de grădină), în loc sau în chip de traistă. (Ce se mai opintește, doamne! Dar nu-i pasă. Merge, în mod sigur, undeva. Dar cum poți să mergi undeva fără să vii neapărat de undeva. . . ? Asta e adevărat, nu numai personajul din *fabulă* o știe. Alături, un fel de vascutie cu bijuterii (a Pandorei?), care poartă o coroană deasupra. Altă broască țestoasă trage (da, trage) căruța cu un relicvariu, al visurilor, sau altă cutie cu comori, o ladă de zestre — efortul este vizibil, iar alta este legată, în chip de mînz, la urmă; merge,

sau să urce cineva, dar nu coboară și nu urcă nimeni — cu lanțul din spate liber, iar căluțul înhămat, în repaus, gata de plecare, așteaptă doar semnalul; ușa trăsorii este întredeschisă, semn că nu e nimeni înăuntru — perechea este așteptată. Este o liniște de parcă în castel s-ar fi trîntit o fereastră sau o ușă — nu de vînt. Dar de cine? Întrebați sau ascultați liniștea. Totul este încremenit, pînă și mersul, dar ce neliniște în hieratismul privirii și al gesturilor! Mai putem spune că acestea sînt obiecte, și nu *ființe* de dincoace și de dincolo de lucruri? Nu și din lucruri? De ce nu?





# sorin novac

călin dan

Absolvent al unei școli de scenografie — care de multe ori se află mai împăcată cu literatura decât cu asprimea edificiului spectacular — Sorin Novac a găsit (sau re-găsit) în pictură acea zonă care ne salvează de roboteala cotidiană și care se cheamă vocație. Vărsînd în aparență sa existențială locvace acea agitație pe care vulgul o atașează de obicei scenei, pictorul s-a ascuns într-o liniște veche, de cule și case oltenești pline de lucruri bine încheiate din fier, lemn și glajă, aranjînd în atelierul său naturi statice cu vase și țapuse de frigare contondent abstracte, sub guvernarea planturoasă dar seacă a unor tărtăcuțe decorative. Totul se încăleca pe un dîmb abstract, pristol și geografie pierdută de sensuri, loc simbolic și loc comun al picturii noastre de după anume faze ale lui Horia Bernca. Era un unison epigonic, dar și o bună școală, curățitoare de alte zgure, din afara meșteșugului.

Cînd m-a chemat să-mi arate noua sa față, cu acel aer grăbit și pompos care ascunde probabil incertitudini și neliniști retractile, am fost destul de mirat și bucuros de prefacere. Sorin Novac, intuitiv și viclean (în sensul lăcomiei de adevăr — ce face ca de multe ori artiștii să-și descopere adevărul propriu sub masca unui adevăr fugar pe care alții în numesc modă), găsisse în filonul neoexpressionist, care începea să bîntuie stăruior în



arta generației noastre, argumentul unei exteriorizări mai complete. Această eliberare se făcea într-o mai mare servitute, așa zice, pentru că ceea ce era spoială meșteșugită a trebuit să capete credibilitatea și profunzimea noutății. Calități de pictor, adică buna cunoaștere a sevelor cromatice, a suprapunerilor de transparente și văluri, a alăturărilor și trecerilor de la întuneric la lumină și invers, a construcției de mase, zone și direcții hotărîte — care e compoziția, sau de hărți unde semnul, figura și neantul se îmbină — adică desenul, calitățile acestea ale pictorului Sorin Novac le verificase dinainte. Acum ele erau puse în ecuația sa personală, unde răbufnea, în sfîrșit, Teatrul. Un teatru în care nu

apar personajele efigiate de un pictor, ci efigiile personajelor, imobilizate de o a doua citire. Acea mise en abîme, acea punere în prăpastia labirintică a dublei oglindiri, ni se înfățișează, în pictura lui Sorin Novac, prin omniprezența Păpușii, semn și artefact, dublu factice și jucat al naturalului, — ea însăși, prin geneza și semioza ei, formă emblematice a Jocului.

E un concept ambiguu și alunecos acesta — ludic — iar păpușa — mască și dezvăluire, inocență și ascundere, explicitare a realului și morbiditate a descompunerii, a desfacerii lui — e o ilustrare deplină. Atributele sale magice sînt binecunoscute. Ele se sprijină pe cei doi stîlpi ai vrăjii: asemănarea

și transportul. Alungarea sau inducerea maleficului se face prin exercitarea propriilor mecanici psihice asupra corpului inert, cu aparență antropomorvă. Contorsionînd hecatombe de păpuși cu aspect precar și șovăielnic — între ordinul biologic și cel al cîrpelor și al lemnurilor strunjite, articulate asemănător — pictorul pare să opereze asupra unor spaime, făcînd în același timp loc propriilor noastre neliniști. Nefiînd deplin lămuriți dacă înfățișările sale colorate crud și sumar, în somptuoase roșuri și negruri infernale, cu albul oscilînd între imaculări și griuri tulburi, sînt carnații închipuite în stilul morbid al simbolismului teutonic ori numai jocurile unei psihanalizabile cruzimi post-infantile, ne aflăm tulburați de pictura lui Sorin Novac și exaltați, totodată, de simbolistica ei evidentă, pe care o enumerăm doar.

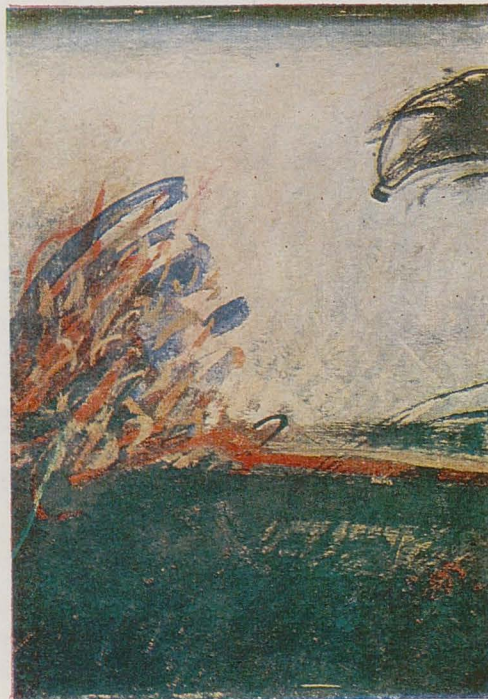
Am vorbit despre triada roșu-alb-negru. Nu mai insist deci asupra focului, coborîrii ad inferos, purificării etc. Este știută și funcția salamandrei, redemptorie și veșnic revigorată de cataclisme — animal pe care îl zărim pe genunchii extaticului «mare toboșar». Desfacerea/refacerea păpușilor are, de altfel, ceva din jocul osiriac pe care îl jucau, la ora primăverii, preoții piramidelor. Nemaivorbind de curbura închisă a majorității compozițiilor, rămășiță a mai vechilor avatara picturale, dar și prefigurare (inconștientă) a celui athanor al purificării. Totul ritmat de gesturile precis sacadate ale singurelor făpturi dinamice, clownii, care introduc în frazele patetice o ambiguitate, literară și ea, dar de o necesară dezimplicare.



## daniel prelici

O abstracție lirică tinzând fie spre încifrarea în cheie intimă a datelor vizibilului, fie spre evaziunea din contingent, sub puterea unor neliniști și pulsioni (abisale?) conferă picturii acestui tânăr de 26 de ani (activ la Ploiești) un aspect delectabil și, deopotrivă, o expresie tensionată. Lucrurile stau pe multe de cuțit, într-un frumos joc al echivocurilor: hedonismul este umbrit de gravitate, asprimită sunt disimulate atât cât să se situeze în limitele suportabilului, iar vehemențele gestuale se restrâng, diminutiv, în zvicniri capricios agresive de tușă și în grații caligrafice de duct. Conflictul dintre iluminările radioase și întunecările tulburi, în pictura lui Valter Paraschivescu, este manifest, dar nu în mod acut, căci îl îmblânzește prețiozitatea unei picturalități senzuale, rezultată din imprezibilul modulațiilor și din contopirile tulburi ale tentelor. În lucrările sale de mici dimensiuni, materia colorată e mînută suplu, diversificat, într-un joc seducător al compactului și al transparentului, al zonelor bine nutrite și al celor abia atinse sau spălate, șterse, zgîriate etc., fără ca această îmbelșugată ofertă vizual-tactilă, propice sinesteziei, să devină vreodată copleșitoare și să ducă la sașietate. Dimpotrivă, jocul pictural este mereu sprinten și ușor, lansînd tușele într-o împrăștiere veselă, ca a fluturilor în zbor. Acest joc pare să fie însă, mai degrabă, o decentă învăluire, căci printre urmele lui, lăsate pe pînză, se ghicește parcă un sumbru presentiment al răului. Aceași ambiguitate — în alcătuirea și în raportarea reciprocă a elementelor figurale. Formele din tablourile lui Valter Paraschivescu sînt surprinse cînd într-o prietenoasă adulmecare, într-o apropiere cvasi-erotică lenevoasă, cînd în raporturi de rezerve

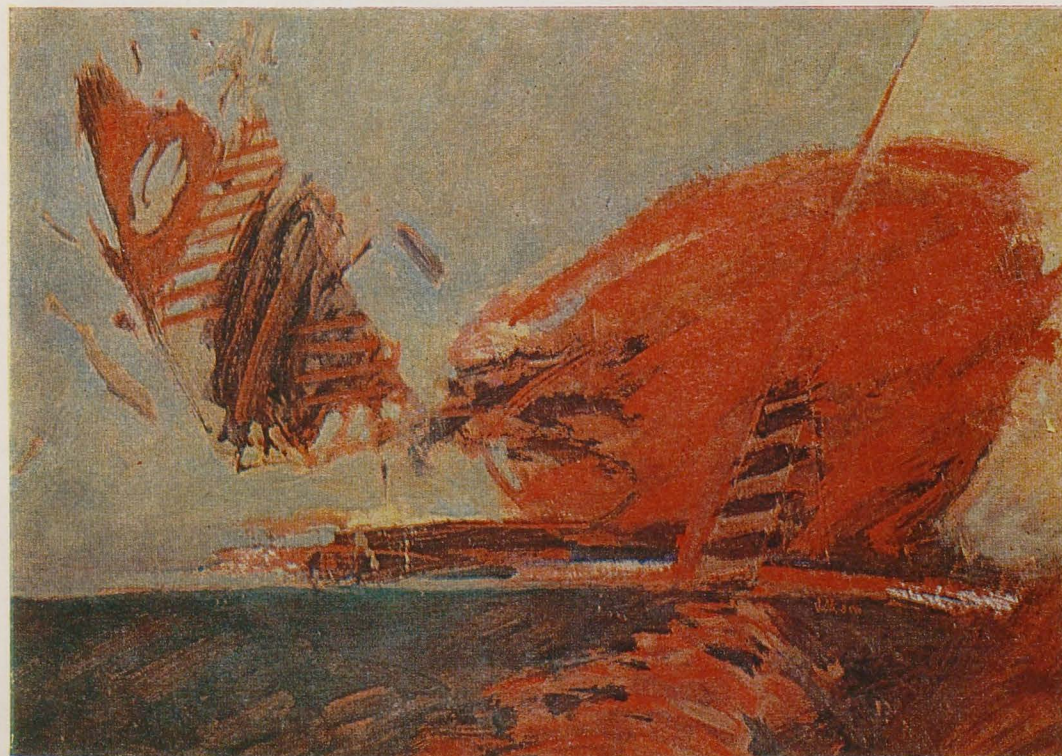
ostilitate, agresiunile din cîmpul pictural rămînd însă latente. Ni se pare astfel că vedem cîte un zbor, dar și o cădere, împerecheri și desperecheri ale aglomerărilor figurale, apropieri bazate pe afinitate și contrarii cu șanse incerte de conciliere... Cîte o apariție insolită, venită din afara tabloului, ca dintr-o altă lume, tulbură familiaritatea caldă în care se aflau formele și le revigorează prin



provocare, iar asemenea incongruențe au o funcție complementară față de tendința generală a extincției și a recăderii în amorf. Nu sînt însă niște apariții « rele », căci spaima pe care ele ar putea-o aduce, în ambianța în fond plăcută a tabloului, e atenuată de un fel de mirare amuzată, ceea ce dă, pînă la urmă, conotația feericului.

Valter Paraschivescu lucrează și fotografii, această practică servindu-i la agonisirea de impresii-emoții care să-i alimenteze pictura și să o ferească de uscăciunea și de monotonia cu care l-ar putea amenința reclusiunea în atelier. În actualul stadiu, pictura sa este introspectivă și totodată evazionistă, amenințată poate de a se lăsa prinsă în mrejele de delicii ale intimității. Lecția naturii, pe de o parte, iar pe de alta, frecventarea studiosă a marii arte de oricînd și de oriunde, în căutarea de noi confruntări și, eventual, de noi afinități, ar fi în măsură să-i confere o mai mare greutate, conducînd-l pe tînărul artist la exprimări deopotrivă puternice și aprofundate. Altminteri, abstracția sa lirică, de sorginte impresionist-suprerealistă, își va păstra farmecul, dar numai într-un registru minor. Chiar și așa, însă, întîmplările formelor din tablourile lui Valter Paraschivescu sînt incitante și adesea tulburătoare, căci le autentifică un anume fel de umor ce se traduce în poantă picturală.

Opțiunea meditativă și cea ludică se confruntă în viziunea pictorului din Ploiești. În același timp, demersul său pare orientat de două năzuințe, de data aceasta nu polare, ci cu posibilă compunere vectorială: idealul nobleței și acela al gingășiei.





# stela lie

carmen popescu

Pentru parcurgerea creației tinerei graficiene, propunem trei argumente ce jalonează spațiul unei imagerii cu mecanisme de iz medieval (nu e o etichetare, ci efortul de a obliga noțiunea să se derobeze strictelor conotații temporale) — spațiu structurat prin desfășurarea timpului interior al artistei, de o subiectivă ritmicitate.

1. *cuvîntul* — Stela Lie se află într-o relație extrem de personală față de cuvînt, pe care îl implică în lucrările sale pe un plan similar cu cel al imaginii plastice (subordonat acesteia, completîndu-se reciproc ori emancipîndu-se victorios, cu forță structiv-plastică). Cuvîntul, dăimon, este mereu deasupra a ceea ce știi, de aici și fascinația pe care o exercită. a) Prima modalitate de participare ar fi spontanei-

el apare supradimensionat față de limitele hîrtiei, decupat pe un fundal neutru, izolîndu-se într-un fel de hieratism (monden, totuși). De aici va rezulta o pregnantă (uneori neverosimilă) a obiectului, chiar dacă prezența sa e impregnată de discreție. Intervine un proces similar cu cel al transcrierii cuvîntului: obiectul, puternic, se lasă aprehendat, oferind voluptatea posesiei — dezvăluindu-și, pe de altă parte, o magie ascunsă, deopotrivă fascinatorie cu cea a cuvîntului (căci ajungi să posezi și prin circumscriere, delimitare, replică; dublul unui obiect, al unei ființe îți conferă puteri absolute, zice-se, asupra acestora).

3. *personajele* — Imagistica artistei conturează un adevărat bestiar, aparițiile zoomorfe iscate avînd aspectul straniu (tinzînd către fabulos) și agresivitatea celor medievale: animale altoite cu minunile tehnicii ori hibridul — prin excelență concretizarea unor acumulări de spaime. Chiar dacă nu poate fi definită o lume a tenebrilor, prinde contur o menagerie perfidă, perversă, cu o agresiune ce se insinuează, însă, fără brutalitate. Asistăm la un soi de «ispitire»: linia de tuș, ea însăși scăpată de sub control, e animată de o viață proprie; sinele se dezvăluie a fi asaltat de teamă, hărțuit de spaime —

și de aici dorința de a le învinge, dacă nu pe de-a-ntregul, măcar printr-o posesie temporară, printr-o întemnițare în spațiul restrictiv al hîrtiei. Același aer de straniețe îl respiră și figurile umane; același hieratism, pe care îl descoperim înainte la obiect — o solemnitate convertită negativ, în spatele căreia se iscă o ironie amară. Gustul pentru Urmuz, ilustrat în cîteva lucrări, dezvăluie la Stela Lie o apropiere atentă față de starea de absurd, personajele din aceste schițe fiind, poate, o cheie pentru a înțelege și edificarea celorlalte.

O subcategorie aparte, autoportretul, continuă procesul de obiectivare, însoțit de actul purificator din dezlănțuirea bestiarului: candorile, sensibilitatea (fragilitatea, chiar), moliciunile chipului sînt aici înlocuite prin grimasă de riduri, prin privirea ce taie, prin buhăirea obrazului. Avem de-a face cu o operație delicată (și dureroasă) de exorcizare a sinelui, tocmai pentru a ajunge la acea stare de obiectivare capabilă să asigure echilibrul ființei, fie el și efemer în raport cu lumea exterioară. Adăugăm la toate acestea minuția benefică, plină de sensibilitate, ce sugerează atenția laborioasă a enluminorului, readucîndu-ne amînte de paralela text/imagie.



tatea sinceră în uzitarea cuvîntului născut odată cu forma plastică și supus unui același proces de transcriere: «apariția», «iluzia» sînt prinse pe coala de hîrtie; la fel, efemeritatea imanentă a verbului (ca o coborîre în timp, pînă la conștientizarea legăturii originare dintre discursul plastic și cel verbal — de văzut acest resort în funcțiune la copil și în copilăria umanității). De aici și traiectul sinuos pe care îl ia înșiruirea cuvîntelor pe parcursul transcrierii, demonstrîndu-și simultaneitatea de constituire (spontană și necesară) cu demersul plastic. În această postură, cuvîntul își revendică și capacitatea mediatoare, «hermeneutică» — neuitînd de mediatorul prin excelență, Hermes (vezi Cratylus). Imaginea plastică nu reprezintă o ilustrare, ci mai degrabă o paralelă în desen a gîndului verbalizat, chiar și în cazul în care artista utilizează citatul.

b) O altă ipoteză în care se insinuează cuvîntul relevă valențele sale magice: a numi înseamnă a poseda; intri în posesia unui lucru numindu-l. Astfel, cuvintele vor intra în stăpînirea formelor plastice, conferindu-le un plus de materialitate (inefabilă) și fixîndu-le iremediabil.

c) Cuvintele reprezintă notații fugare, surprinderi de stări, de sentimente ce completează jurnalul (intim) vizual al artistei. Sub acuarele delicate — confesiune, dar și exercițiu zilnic de mînă și de suflet — cuvintele capătă acel parfum ușor desuet, de lucru vechi, pe care-l au (printr-o fericită inversare) florile uitate între filele unei cărți.

2. *obiectul* — În scenariul imagistic al Stelei Lie, obiectului îi este distribuit un rol principal: cana, zaharnița, bucata de catifea, pantoful... De obicei,



Autoportret, cărbune și pastel  
Fecioara, desen — peniță  
Autoportret, cărbune și pastel  
Urmuz, desen — peniță



## aurelia mocanu

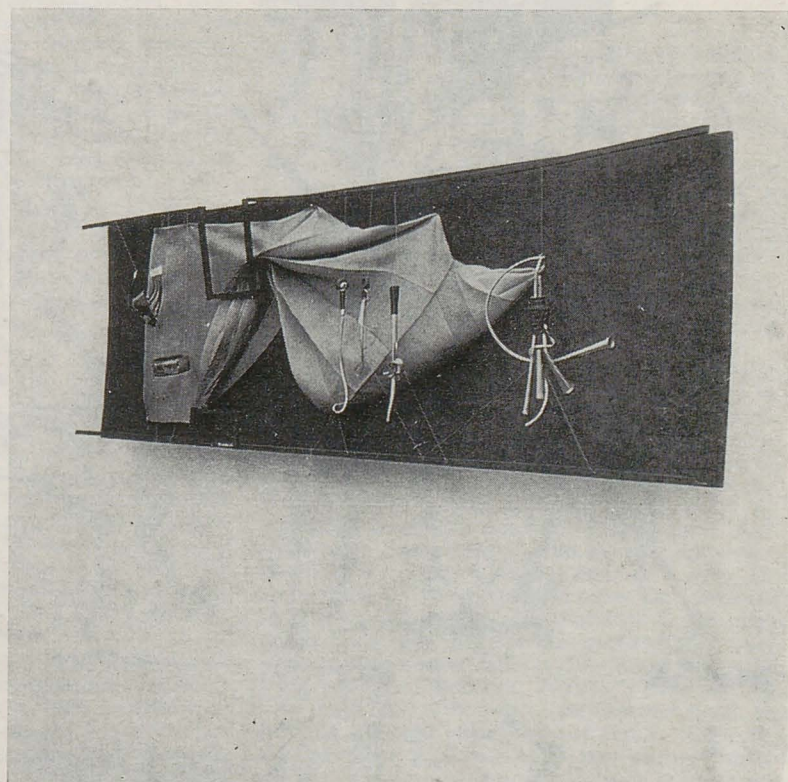
constantin albanu • simeza

Pictura lui Constantin Albani stăpânește o economie a iradierii culorii — pe configurații de genuri tradiționale, în care decisive sînt tectonica de reliefuri și a plat-uri, dozajul gestual al tușei, acordul între « ștergeri » de fundal și precipitări sățioase cromatic. Compunerile laconice, cu sintetizări decorative ale figurației, modulează de la cadru la cadru o tonalitate odihnitoare de echilibrări și trame interesînd mai cu seamă orizontalitatea. În peisaje, ochiul pictorului s-a instalat (sau a recompus motivul) în perspectivă panoramică și nu întîmplător putem repertoria ierni, lunci și plaiuri sau cadențe ale fragilității verticale din crînguri. Lapidare, în sens « odillon »-ist, sînt și buchetele care punctează festiv-senzual simeza. Adusă în bidimensional, recuzita naturii statice — corole iradiante, fazani, structuri vegetale ș.a. — devine o unitate reflexiv-intuitivă de reacție cromatică în care, după model, fondul vibrează anvelopat, iar materialitățile, chemînd uneori cuțitul de paletă, decupează provocant motivul. Portretele, mai po-

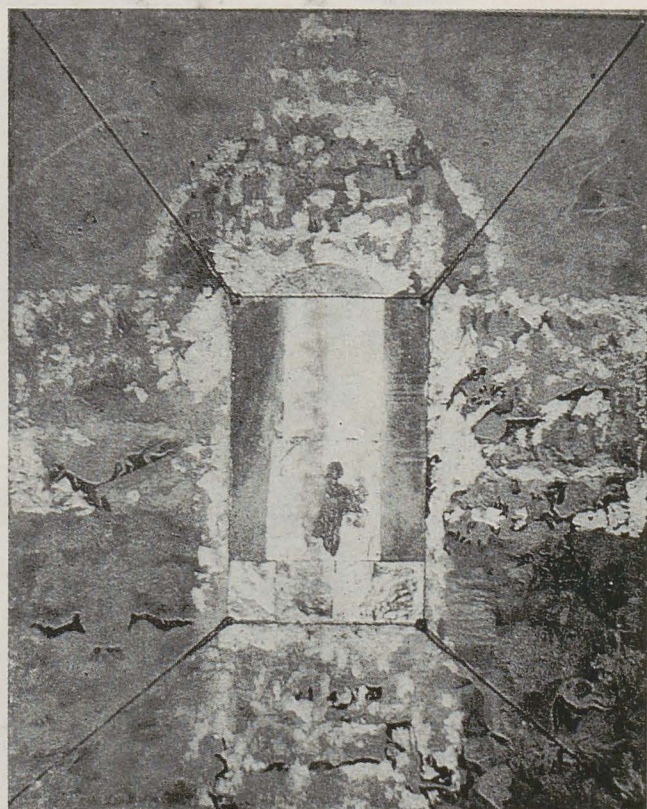
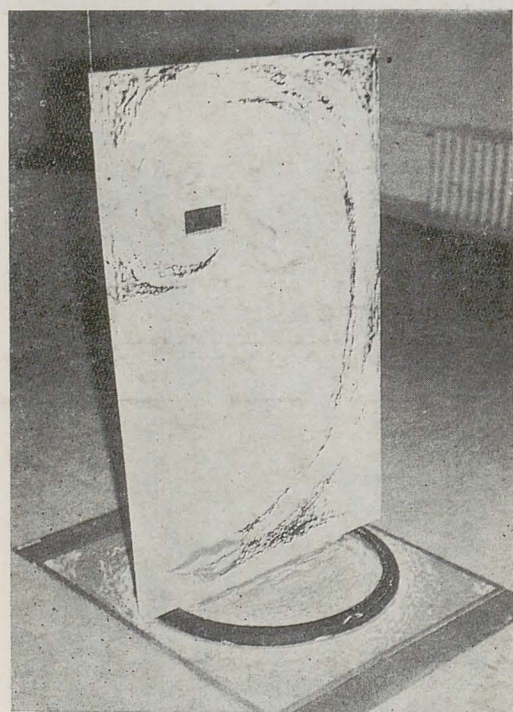
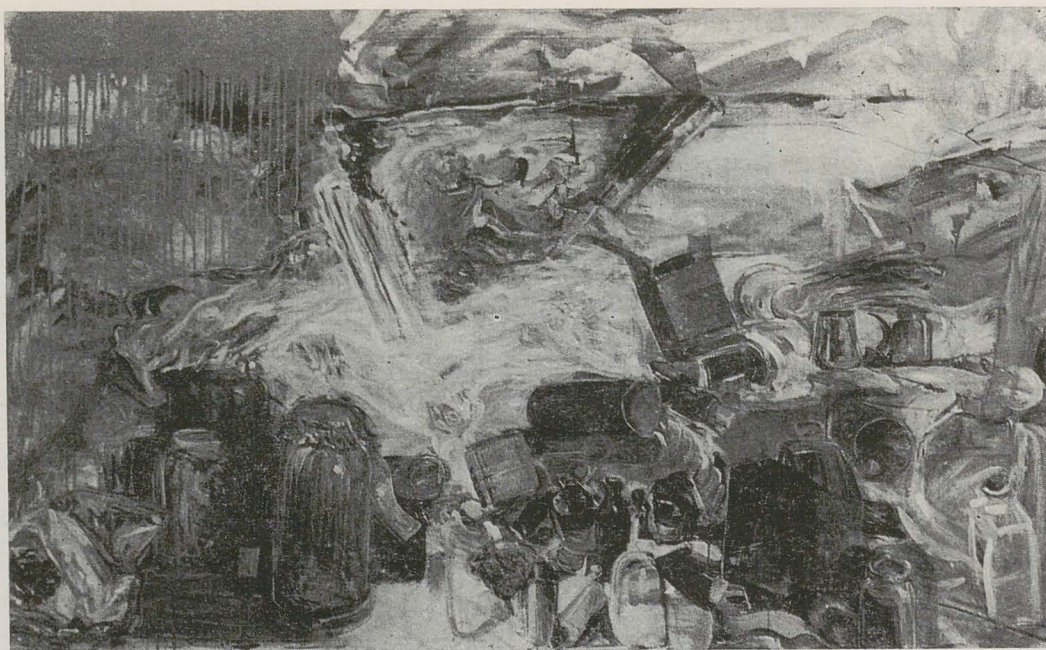
p. 31  
CONSTANTIN ALBANI  
ANGHEL DUMITRIU  
GHEORGHE GOGESCU  
RADU CIOBANU  
VIOREL NIMIGEAN  
din expoziția de grup de la  
« Hanul cu tei »



p. 32  
GHEORGHE ILEA  
ANGELA NICOLAU  
MERISOR DOMINTE  
TRAIAN MOCANU  
MARCEL PAVEL  
STELIAN ONICA









trivrit spus capete de expresie, ca și siluetele feminine au același regim al anvelopării evocatoare. Formula anvelopei cromatice, dificilă ca acuratețe de stil, în același timp discretă și investigatoare plastic, permite și jocul alunecării de la imaginea identificabilă la forme ale necunoscutului. Reprezentarea, la Constantin Albani, nu pune « în criză » motivul, ci îl abreviază, poetizând, am spune, în gustul mgdalat al rondelului. Plecând de la cutezanțe de textură și de execuție — simplificări decorative ale desenului prin culoare, suprapuneri și transparențe cu efect de monotonie, împăștări incandescente — pictura lui Albani dobândește valori de sugestie, senzații incipiente și rezonanțe, prezențiale de fulgurantă profunziune.

#### alfred dimitriu • orizont, atelier 35

Statornic și admirabil, genul portretului rămîne o parafă de măiestrie a artei sculpturale. Încît o expoziție personală de tînar artist, asumînd concentrat, dar și polemic — în contextul dezmarginării genurilor și mediilor plastice — monodia tematică și tehnică a efigiei în bronz, este din capul locului un cîștig de identitate.

Alfred Dumitru, artist ploieștean, absolvent în 1980 al secției bucureștene de sculptură, participă la simpoziune de lemn și piatră, tenează genuri și proceduri diferite ale sculpturii, se interesează de jocul empatic al patinelor, dă o probă de dimensiune « constantiniană » într-una din lucrările expoziției, dar se simte cel mai aproape de portretistica de mici dimensiuni, sub cei 35 cm. canonizați de Anghel. Lipsite de teatralism și de facilul grimasei, lucrările lui Alfred Dumitriu întesc stilistic coeziunea portretului de factură clasică, condensat energetic într-un efort de fixare a mobilității sufletești. Teza (subsidiară oricărui portret) că « sufletul își zidește trupul » asigură, psihologic, calitățile subtile ale asemănării. Modelele artistului sînt chipuri ale apropiaților, pe toate treptele de vîrstă. În ceea ce privește formula spațială, Alfred Dumitriu folosește o impostare simplă, cu concentrarea volumului pe axa verticală, cu un unghi expresiv, aproape drept, al bărbiei și gîtului, nu fără să atingă o « referință armonică » la arta egipteană amarniană, prin tendința de a înscrie craniul într-o sinteză ovoidală. Posibilitățile de euritmie pe linia amorsării volumelor rămîn o bună direcție de creștere. O sumă de procedee, ca și buna lor orchestrare în redarea conturilor osoase, a moliciunilor obrazului sau a deschiderilor de expresie, sînt suficient de bine repertoriolate de sculptor, un grad nou de interes urmînd a se releva pe o cale a esențializării, a valorilor de sugestie și, poate, din fina calitate a disimetriilor. Așteptăm, după o simeză echilibrată, expoziții și confirmatoare, o calitate de îndrăzneală, de potențare expresivă a istoriei sufletești captate din jocul proporțiilor, axelor și sublimărilor formale.

#### viorel nimigean • g.a.m.b.

Manifestările picturale ale lui Viorel Nimigean sînt detenționari energetice în fața clișeeilor din real (sau din deprinderile de studiu), în care animația temperamentală se transferă consecutiv mijloacelor plastice. Identificăm o linie dezvoltat modulat, ca traseu, pe angulozități eliptice ori pe curbe și arabesc învâlvitor; linie expresionistă care sublimază, în grafica de apă sau cărbune, zone de pată picturală. În uleiuri, pensula caligrafiază final, în ton închis, animații grafice aproximînd vegetația sau rețelele peisajului rural.

Persoană ponderată gestic, dar combustionînd ascuns atît forța cît și o voluptate participativă, artistul se exprimă apropiativ atît în fața peisajului natal cît și în dialog cu figura umană. Predominant tematic, modelul feminin este surprins în crochisuri de mișcare tandru-grațioasă. În registrul cromatic, pictorul tinde să-și cenzureze spre o scală restrînsă expresia vitalismului. Nimic disonant în aceste contraste de calitate fie pe verde și roșu, fie abil dozate pe diapazon de gris fracționat cu violeturi și brunuri, cel din iernile maramureșene. Mobilitatea demersului pictural naște un tip de figurare-semnal, la care inteligența cromatică completează lacunele înregistrării senzoriale.

Indicăm, cu valoare de marcă în pinzele lui Nimigean, mobilitatea și elasticitatea tușei — calitate ce provoacă rezonanța empatică a privitorului la o fracțiune din starea de demiurgie nervoasă și tonică a pictorului.

#### gheorghe gogescu • galatea

Norma epurării compoziției pentru cartonul de tapiserie devine, în expoziția de haute-lisse-uri semnată de Gheorghe Gogescu, cheia unui spectacol secvențial de aranjamente heraldic-scenografice. Rezuzita anticară a « stacii » — gheridoane și grifoni,

mulaje antice și fructe, armurării și alămuri serpentine — este limpede organizată spațial, după o deschidere scenică (uneori cu dalaj) aproape stereotipă. Cu rafinată ingenuitate ori cu ironie încălzită de candoare, artistul face o breșă în bidimensionalitatea monumentală și, în canonul lent al țesutului, înalță « interioare » pentru întîlniri somptuoase între odoarele vîrstelor stilistice. Simeza se constituie astfel într-o panoplie de « steaguri de breaslă » ale artelor aplicate sau minore, limbajul plastic beneficiază de treceri ritmate valoric și de vioiciuni cromatice din inventarul artei emblematice. Efectul de echilibru și repaus decorativ este repede cîștigat. Concepției artistice onorate de Gheorghe Gogescu îi prisosesc claritatea pînă spre discursivitate, compunerea motivelor pînă spre procedeu combinatoriu, calmul expresiv pînă spre simplificări ilustrative. Dar cordialitatea demersului, confortul cromatic al juxtapunerilor, stilizările formale alunecînd pe volute și acolade, fac din ambientul textil de alveole parietale un omagiu personal adus istoricității decorativului.

#### expoziție de grup • hanul cu tei, metal

Salutăm, în oferta tinerilor care expun bijuterii, email și obiect decorativ, o manifestare de căutat bun gust prin tema propusă și reușită, consecutivă creației în atelier, aceea a esteticii de expoziție. Concepția simezei și stimulentele de textură și culori ale suporturilor aparțin artei spectacolului (expozițional) și au fost abil instrumentate sub girul scenografei Alexandra Vulcu. Buna proporționare a panourilor în dimensiunile lor interne și în raport cu spațiul sălii degajă, cu eleganță, senzația de animat, de încîntare optică pe nivele de apropiere. Bijuteriile sînt expuse cvasi-suspendat, ca în cutii magice, pe un fundal însemnat floral de o pată de culoare mătăsoasă, realizată din efect de drapaj. Cele cîteva obiecte pe postament focalizează citirea plastică, realizînd un efect de contrast după citirea în parcurs a frizei « splendide-moderne » a simezei. Dîncolo de valoarea ambientală, bine receptată de public, expoziția interesează prin semnalarea unor nume de tinere artiste, încîntate de proba de foc a metalelor. *Alexandra Vulcu* expune un triptic din lemn și email, un set de bijuterii smălțuite și un altul lucrat « în fir și străpungerii ». Deducem din însumarea calităților « per obiect » un simț sigur al formei, tratată compact, dar cu suplețe de contur, o răbdare artizanală a procedeelelor decorative și o tramă de compunere pe echilibre ușor contrariate. *Neli Vasile*, cu debut absolut, preferă stilistic forme din repertoriul clasic al bijuteriei, cu articulări clare, polisări și proporționare a monturii pietrei trimițînd la « imperialul francez ». Ceramista *Simona Tănăsescu* expune un panou de lemn, animat sobru cu plăci emailate în cromatică teroasă. La distanță de rezumatul decorativ al acestei rezolvări plastice, se plasează designer-ul *Dumitru Tili*, cu un set somptuos-zoomorfic, de citat cultural tipic postmodernist. *Gheorghe Pavel* expune compoziții de rafinement geometric, cu alveolări ritmice și înveliș emailat. *Bogdan Hojbotă* încarcerează, elegant, radiar și minuțios, chihlimbar și cochilii în plămui de bijuterie, pe cînd *Teofil Ghețiu* compune ortogonal forme structurive condiționate de turnarea și cizelarea metalului. În sfîrșit, *Rolando Negoită*, deja un decenar explorator al artei metalelor, se găsește în fază anxionistă și ludic alegorizantă, chemînd lemnul, gemele, smălțurile la o vrajă muzicală de re-obiectualizare prețioasă a artefactelor.

Expoziția iscată pe condiționare de timp, funcționînd real ca secțiune în ateliere, credem că a realizat, prin calitatea participării și prin profesionalismul scenografei expunerii, o notabilă relație emulativă față de publicul ei, față de breaslă și, în primă instanță, între expozanții simezei.

#### tineri absolvenți • eforie

Expozițiile de acest gen au valoarea unor angajamente. Șase tineri absolvenți din toate centrele de învățămînt artistic ale țării se întîlnesc pe simeză într-un moment comun al distincției de breaslă. Coerența unei astfel de întîlniri stă în presupusa calitate și în formularea unei etici și stilisticii personale, la început de drum și în frunte de coloană a generației. Tonalitatea generală a demonstrației din anul acesta este ponderată, ocolînd excesele, chiar în preluarea mediată, sau reactivă didactic, de rețete.

Îndrăzneală temperamentală a dimensiunilor cadrului și dezinhibare de tip neoexpresionist a picturalității demonstrează *Gheorghe Ilea*, seducător cu contextul expoziției prin retorica șocului vizual. Patru pinze de vehemență și amplitudine gestuală, realizate în tenta mată și rece a diluției cu tereben-

tină, aproximează tematic zona obiectualului anost dar agresiv: deseuri, devălmășii de obiecte cosmice, au violența cromatică a încălecărilor de reclame metropolitane, cu scurgeri, efasări, impresiuni ale cînda « celestei » epidermei picturale. Pandantul pictoricesc al simezei este susținut de *Marin Popescu*, prezent cu cîteva piese din recenta expoziție personală. Culoarea capătă de această dată valori introspectivă, paleta este restrînsă, filtrată în game spectrale și reci de palimpsest mural. Figurația este incipientă și lapidară, protagonistul discursului pictural fiind materia cromatică ca suprafață de auto-evocare și de acroș pentru sensibilitatea retiniană a privitorului.

O statuară care arhitectează compact și sintetic figura umană expune *Radu Ciobanu*. Piese sale rememorează, cu selectivitate cultivată, toposuri stilistice din panorama sculpturii — Egipt, Grecia preclasică, Roma tîrzie, Renașterea matură, preluînd un abil dozaj al citatului care conferă straniețate, rezonanță afectivă, melancolică identificare. Acuratețea finisării formale, modelajul reductiv și unduitor sînt suficient de convingătoare sculptural și potențează, totodată, aura de reflexivitate, hieratizînd între tragic și sarcastic.

*Luminița Țăranu* expune, într-un idiom deja recunoscut, litografii alerte de « surprindere metamorfică ». Ciclul tematic « Om și animal » congruează fervorii și curiozității artistice în cercetarea formelor viuului, în înscrierea, pe registre, a variațiilor formale ale speciilor. Pata grafică, ștergerile și rețeaua de hașuri înregistrează pulsantii amprente ale trupurilor, spectacol al vitalității.

Tot în registrul grafic trebuie evaluată și seria de schițe de costume ale scenografei *Doina Ripean*. Dezinvoltura bine școlită a croquis-ului de siluetă în prezentare se suplimentează grafic cu atribute cromatice — acorduri sumare, accente și, vag, cu indicații ale texturilor textile. Tema de costum contemporan tineresc, aliniat desenului de modă, iar pe al doilea plan cantitativ, costumul de epocă, mai elaborat ca stadiu de proiect, rămîn însă doar onorabile și fără excelență. Insuficient relevantă, toată grafica de scenografia semnalează, după proporția ghețarilor, abia septimea complexei creativității pe care o solicită dispozitivul spectacolului.

*Carmen Andronache*, creatoare de sticlă, optează, alături de o pleiadă de tineri decoratori, pentru sticla optică. Controlul mult mai riguros al formei, cercetarea ispititoare a creșterilor cristaline, transparențele și reflectările de planuri geometrice, parcimonia cromatică servesc prin excelență unor structuri creatoare mai analize, proiectiv-raționale. *Carmen Andronache* realizează un ansamblu de prisme contrariate expresiv de secționări și intruziuni ritmate, iar în registrul cromatic propune un binom de alb-negru și matizări-transparențe. Lucrările artistice, de o incontestabilă eleganță decorativă în cheie modernă, conțin o particulară retorică a surprizei în ecuația formelor și în procedeele de « înviorare ».

#### olga bușneag

#### angela nicolau • eforie

Într-un moment în care acțiunea regeneratoare a « privirii înapoi » a stăvilat teroarea inovației cu orice preț și a reabilitat valorile meșteșugului, arta textilă s-a reintors la rigoarea lucrului făcut cu « meserie ».

Angela Nicolau întreprinde, cu o deosebită calitate a expresiei, problema recuperării tradiției mitice a broderiei — artă pe muchie de cuțit, marginalizată, pîndită de capcane și facilități artizanale. Broderiile artistice noastre angajează, pe lîngă un cult benedictin al minuției și iscusinței manuale, o răbdare de alchimist și o notabilă energie mentală și afectivă. *Desăvîrșirea tehnică se convertește în calitate poetică.*

Ipostaze contemporane ale broderiei, panourile Angelei Nicolau încorporează ecouri multiple, de la tradiția broderiei medievale românești, a miniaturii și ornamenticii orientale, la arta textilă japoneză și luxuria decorativă a « Jugendstilului ». Piesele al căror punct de pornire îl constituie artele somptuoare medievale sînt, în majoritatea lor, construcții simetrice, figurale, cum este *Pomul vieții* de pildă. Aici imaginea generală, ideea de pom, este rezultatul reiterării pe verticală a motivului de bază — motiv cu vastă circulație în mito-folclorul universal, forțiv activ și în covorul și cusăturile românești. O altă categorie de lucrări, inspirate de contemplarea unui fenomen sau element din natură (*Ploaia, Toamna, Primăvara, Visul seminței, Peisaj, Cristal*) sau de intervenția umană în peisaj (*Construcții I și II*), se prezintă cel mai adesea ca structuri abstracte. Concepute asimetric, articulate ferm de un puternic grafism, ele constituie o demonstrație a unei rare



capacități imaginative, a științei de a manipula și organiza semne. De o pătrunzătoare și largă forță evocativă, ele recheamă când strălucirea multicoloră a gravurilor lui Hundertwasser, când o «stupa» indiană sau construcția savantă a unui costum de samurai. Arhitecturi arborescente, ele vorbesc despre un arhitect cu vocația sintezei, care trece prin filtrul sensibilității sale ecouri din toate zările culturii și din variate straturi ale timpului.

Realizate pe suporturi din lână, bumbac sau în, în tehnică mixtă (împreună cu nămol, broderie, colaj), panourile Angelei Nicolau beneficiază de solidă formație de pictor a creatoarei, care știe cum să obțină subtile valorații și asocieri cromatice, cum și unde să însereze colajul sau să intervină cu «pictura cu acul». Se cuvine să subliniem că accentul de personalitate al acestor lucrări provine din prezența masivă a broderiei manuale (repartizată pe suprafețe compacte sau diseminată discret în câmpul textil), ale cărei valori poetice sînt intens reactualizate. Cît de organic «angajată» este artista în această tehnică — ne-o spune propria-i mărturisire: «Broderia este singurul mod de a fi eu».

## doina petrache

sinestezii • atelier 35, iași

Binecunoscuta afirmație a lui Paul Valéry, «toate artele ajung la cuvînt», dezvăluie de fapt punctul comun al artelor, existența în spatele materiei a unui discurs interior, fără de care piesa literară, plastică sau muzicală n-ar mai avea sens și finalitate. Există însă și nevoia de a înlocui lectura liniară, specifică poeziei, cu lectura globală, specifică plasticii: dacă un poem are un anumit sens de lectură (într-o primă etapă), un tablou se oferă privirii în întregime, fără a indica începutul și sfîrșitul tramei. «A învăța să citești înseamnă a învăța să vizualizezi», preciza Geneviève Cornu, într-un demers ce avea ca scop analiza în paralel a poeziei și a picturii. Este ceea ce și-au propus și cîțiva tineri artiști din Iași, în expoziția-experiment «Sinestezii», pe care au organizat-o la galerie «Trianon». Li s-au oferit spre meditație două poezii: «Portretul artistului» de Marin Sorescu și «Cîntec» de Paul Balahur, ambele aducînd în esență un elogiu creatorului, marcînd sacrificiul în procesul creației, surprinzînd momente importante ale facerii operei. Din reinterpretarea lor vizuală a rezultat o galerie de oglinzi paralele ale aceiași idei.

Neașteptat în atitudinile, abordînd cele mai diverse maniere de lucru și privind subiectul din variate perspective, Trianon Moceanu realizează micro-universuri în manieră expresionistă, în care și face loc și grotescul. Cu discreție și rafinement, Dragoș Pătrașcu găsește în «Portretul artistului» ocazia meditației asupra propriei creații, a unui dialog interior; grafica sa, de regulă desfășurată pe suprafețe mari, luminoase, se restrînge acum, se închide către un miez ce germinează și se desfășoară în labirint, sugerînd meandrele creației. Magdei Sficlea cele două texte îi oferă pretextul de a-și dezvălui latura poetică, preluînd și prelucrînd imaginea creată de poet; repetarea siluetei călărețului-arcaș la distanțe egale, într-o succesiune fără sfîrșit, imprimă un ritm propriu devenirii. Cu o mare putere de sinteză, Stelian Onica adună într-o lucrare de dimensiuni mari ideile celor două poeme, pe care le concentrează în trupul trosionat de metal topit, fixat radial cu punți de legătură-sfori pe o suprafață aglomerată de figuri — posibile subiecte de creație ce-i populează universul. Merișor Dominte realizează un portret în spațiu, un lanus liniar al cărui ochi străbate chipul și se deschide ca o fereastră către lume. Marcel Pavel se implică în text, simțînd nevoia de a realiza mai multe imagini ale creației, în care redă aventura acestui proces. Fără să trădeze imaginea ce reiese din poem, Dan Micu accentuează grafic destinul creatorului pornit spre meleaguri necunoscute. În pictură, Nușă Plugaru — Suhar trasează cu tușe ferme zăcîmii, lupta creatorului cu materialul pe care îl domină, îmblînzindu-l și dîndu-i forme statutare. Peregrin al blîndelor coline moldave, Constantin Tofan nu se dezmente în a-și afirma preferința pentru un anume mediu de creație, pentru o atmosferă dătătoare de idei și imagini. Bogdan Bîrleanu înțelege în manieră proprie cele două poeme, fără a ieși din tipicul «Germinațiilor» sale; în fond, germinația nu are ca finalitate dominarea informului? În fine, Mariana Elaș-Ispir elogiază ochiul ca fereastră a sufletului, dar și ca oglindă a imaginii.

# meridiane

## wanda mihuleac

1. *turismul cultural*. — Starea nomadă a ființei care face călătoriile de studii și documentare, oscilează între cultură și culturi, realitate și realități. Astfel, insul își primbă năzuințele printre arhipelaguri artistice, schimbîndu-și de două ori pe săptămînă inculturația pe aculturație sau chiar pe transculturație.

Inculturația — ne lămurește Melville Herscovits în «Les bases de l'anthropologie culturelle» — este «acel proces prin care individul asimilează în tot timpul vieții tradițiile grupului în care trăiește — în funcție de care, apoi, și acționează. El stăpînește simbolurile verbale, formele acceptate de etichetă, își asimilează scopurile vieții recunoscute de semenii și se adaptează instituțiilor stabile. Inculturația e mai degrabă o recondiționare decît o condiționare. O schimbare în procedeele recunoscute de o societate, o orientare nouă, nu pot surveni decît dacă cei implicați sînt de acord cu schimbarea. Numai în urma discuțiilor dintre ei, indivizii își vor schimba modurile individuale de gîndire și acțiune (dacă acceptă aceasta) sau își vor arăta în continuare preferințele pentru obiceiul stabilit, pentru obiectele preferate, refuzînd schimbarea».

Umblînd prin Europa, cu inculturația la purtător, călătorul este atent la paracultură, la epicultură, la contracultură, la cultura «à la carte» servită prompt, după rețetar. Dar, atenție! — ne avertizează Lévi Strauss: «aprobarea unei societăți sau a unei culturi, față de ceea ce spune sau se spune despre ea, nu-i deloc o dovadă că aceasta constituie profunda-i realitate. Dacă orice cultură își are regulile ei, trebuie să ne păzim să credem că acestea se identifică cu cele din care ea își făurește imaginea».

2. *Încrederea oarbă în imagine* — Prietena, cu admirație: Doamne! Ce copilăș frumos aveți. Mama: O, și asta-i nimic, dar să vedeți fotografia! Cum se făurește imaginea: «Gîndiți-vă la o imagine. Înmulțiți-o de zece ori. Faceți pătratul produsului. Adăugați prestigiu. Smpredați faptul la care vă gîndeți mai înainte. Impreiați-o. Difuzăți-o. Vîndeți-o».

3. *cine vinde, ce, prin ce mijloace, cui și cu ce preț* — De exemplu, VICTOR BOUILLON de la Hobby-Horse Project, pentru a urma sfatul lui Duchamp, apărut în «Cutia verde» din 1934 (Ready-made reciproc: a se servi de un Rembrandt ca de o tavă), ne propune să utilizăm un Duchamp ca o perdea de duș: «Pentru 80\$ și 6\$ cheltuieli de transport, de ce să nu oferim prietenilor voștri această siluetă

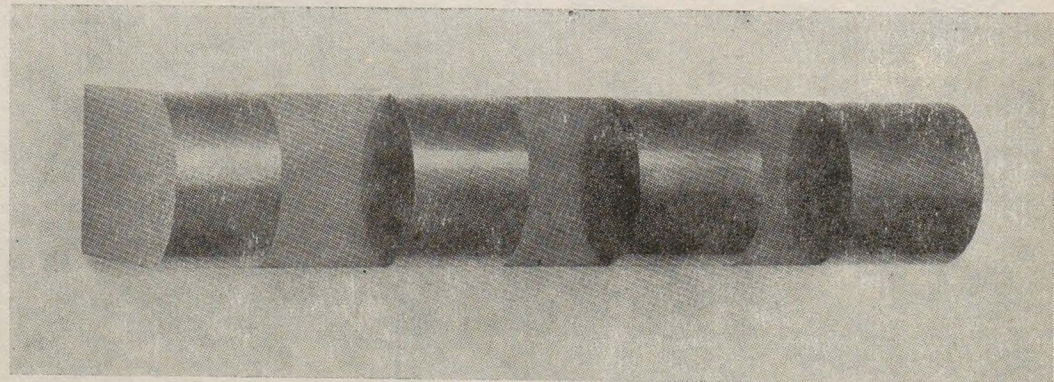
Mondrian și Barnett Newmann și se opresc tot acolo; deoarece merg în cerc (vicios sau nu), iar locul geometric al tuturor punctelor egal depărtate de centru este cercul. Produsele tip Neo-Geo vor avea căutare, pentru că produsul artistic, ca oricare altul, intră în relația cerere-ofertă (care însă este mai complexă decît pare, așa cum reiese din studiul economistului Galbraith, încă din 1968: «problema constă nu atît în a răspunde unor nevoi resimțite ca atare, cît în a purcede, după anchete și sondaje, la «condiționarea cererii specifice»). Consumatorul, în cazul nostru amatorul sau colecționarul de artă, va simți în mod afectiv ca pe o lipsă sau o frustrare faptul de a nu avea un produs la care nici măcar nu se gîndise și pentru care tehnicile de fabricație nu existau nici ele măcar».

În logica (sau puținătatea logică) a celor afirmate mai sus — expoziția DONALD JUDD, la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris. Artistul american prezintă seriile sale de cutii intitulate ostentativ, în covârșitoare majoritate, «fără titlu». O expoziție care pare a se înrola în categoria neo-geometricilor, cu un program teoretic evident, dar care încearcă, printr-o savantă detunare, să ne facă să credem că artistul nu s-a gîndit la nimic. Mica logică a obiectelor lui Judd este însă dezvăluită de interviurile pe care artistul le-a dat criticilor francezi.

4. *ce ne spun operele și ce zic artiștii* — Judd creează efecte iluzioniste, folosind diverse materiale, de la oțelul galvanizat la plexiglas și lemn, dînd volum obiectelor sale și prin culoare. El folosește metalul argintiu, arămiu, auriu, ca o culoare pe paletă. D. Judd: — *Cred că originea travaliului meu este în pictură. Pictura era în avans față de sculptură. Catherine Millet: — Încercați să evitați ceea ce se numește de obicei compoziție.*

D. J. — *Petrec mult timp lucrînd pe planuri, pe hîrtie, dar ele au toate o bază logică, eu nu gîndesc în termeni de compoziție. Sînt foarte atent la logica pieselor. Voința mea este ca lucrurile să fie logice, într-un anumit fel. Nu este logica lumii. Este logica mea.* C.M. — *Toate volumele cu care lucrați sînt transpuse în indiferent ce material, în plexiglas și în lemn; sau unele forme sînt mai adaptate la unele materiale.* D.J. — *Volumele și materialele sînt întotdeauna legate. În general, cînd mă gîndesc la o piesă, mă gîndesc de asemenea la material.*

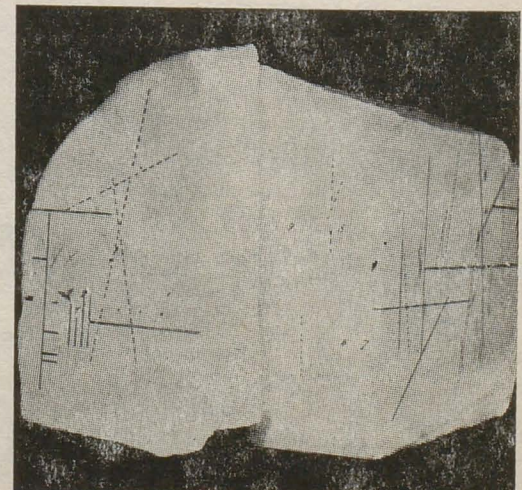
C.M. — *Dar Robert Ryman sau Bruce Maiden, întrebăți despre conținutul artei lor, au răspuns ceva în sensul unei aspirații metafizice.*



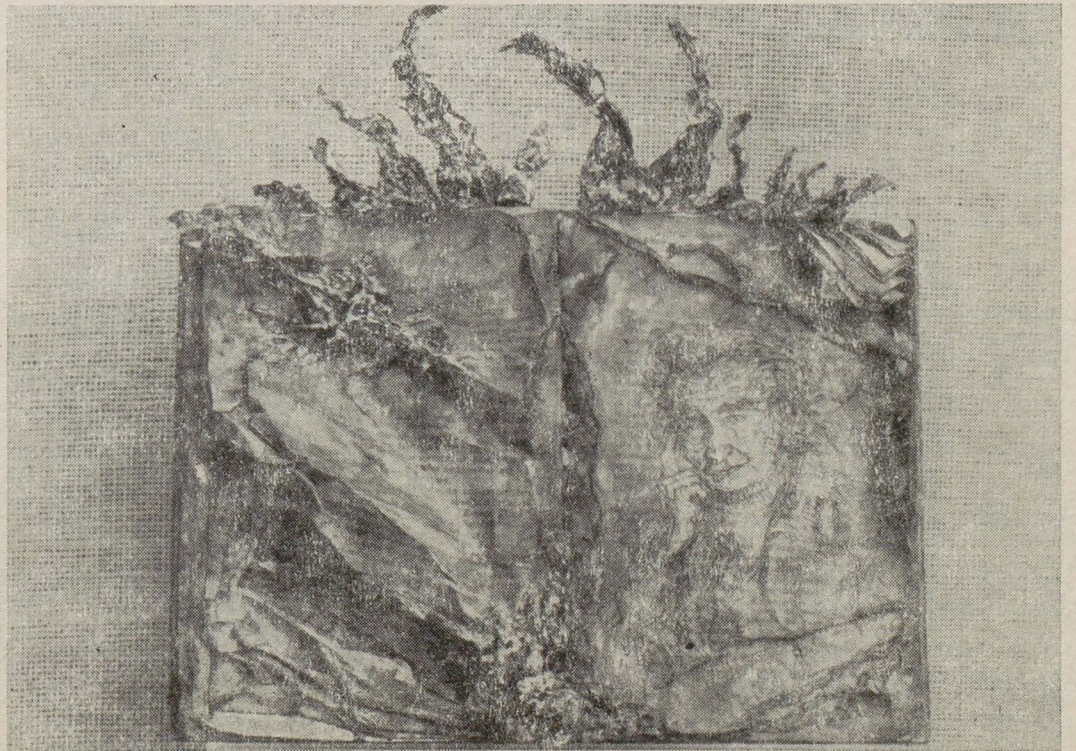
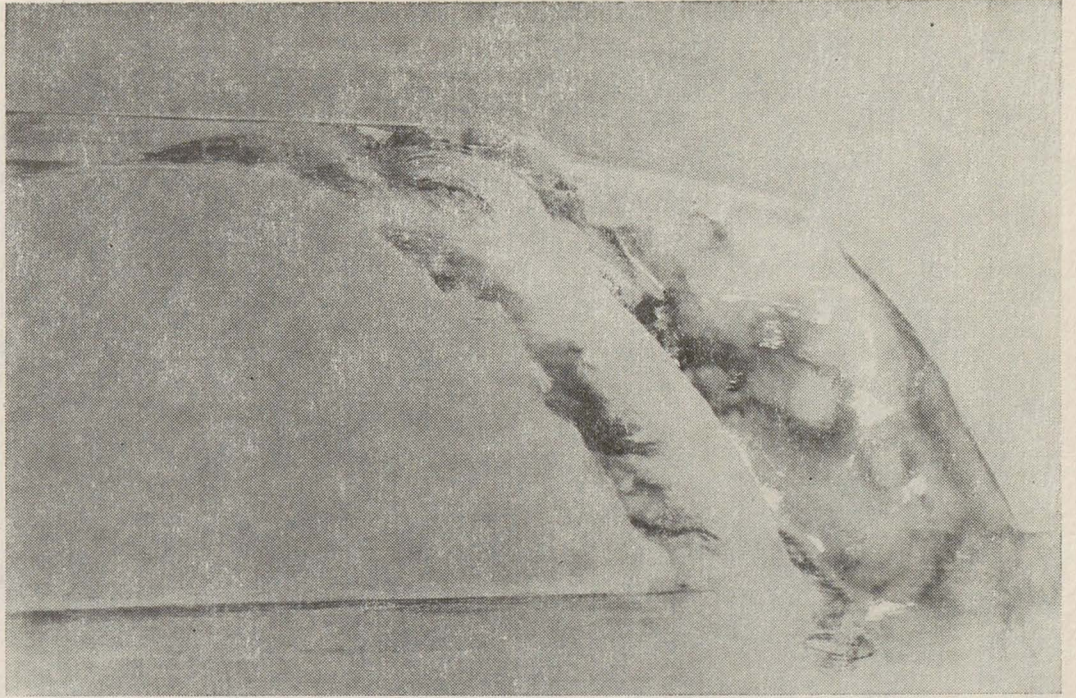
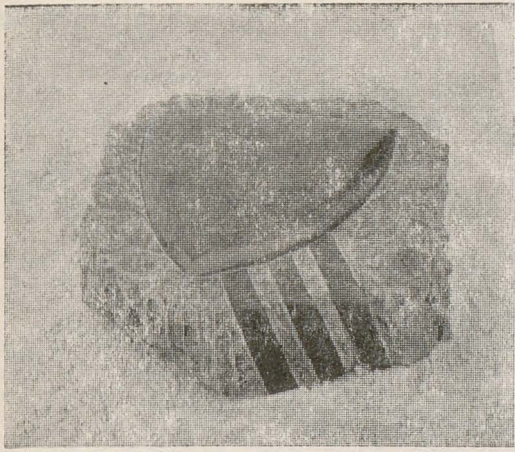
a lucrării „La Mariée et ses célibataires” reprodusă pe vinilin...»

Dacă în secolul trecut doi pictori, azi mult mai puțin cotați, dețineau recordul la sumele fabuloase cu care se vindeau tablourile lor (numele lor: Millet și Munkácsy), astăzi, vedetele comerțului artistic Jasper Johns și Julian Schnabel își vînd operele în jur de 20 de milioane de dolari bucata. Cota comercială a transavangardei italiene (Chia, Cucchi, Palladino), a noilor expresionisti germani (sălbaticii Baseliz, Middendorf, Lüpertz, Kieffer, Penck), a grafiștilor new-yorkezi (Banana, Rifka), este depășită de atotprezenții reprezentanți ai neo-culturaliilor (Schnabel, Garouste, Albérola). În această extenuantă cursă de «1000 m plat libertate artistică», neo-culturalii dețin primul loc și în aprecierea critică și în cea monetară. O coincidență!

Se pare, însă, după pulsul luat la Documenta Kassel și la tîrgul de artă de la Köln, că favoriții probei pentru 1988 vor fi reprezentanții NEO-GEO: a doua generație de geometriști, care pornesc de la











Dan Hăulică la premiera revistei «Secolul XX». În imagine: Marina Vlady, Gisèle Breteau (responsabila Bienalei Filmului de Artă), Pierre Skira, Dominique Bozo (directorul Centrului Național pentru Arte Plastice) și câțiva dintre regizorii laureați.

V. VECIAKOV, Memorandum  
ADAM MYJAK, Cicatrice  
SVEND WIIG HANSEN, Victima friei

Char: arta este tranziția de la natură la civilizație și de la civilizație la natură. Artistul însuși declară: fiecare operă, fiecare întreprindere artistică este o moarte a lumii.

Există o retragere smerită în pacea retinei, în acel patruleter copeșit de bucuria și servitutea apartenenței la materie — o «dovadă că nimic nu se poate petrece în afara cuvintelor: o lume paralelă pe care o privim fără să o vedem, cu ochii ațintiți în orbire.

— Putem să numim asta poezie?

— Eu voi numi poezie aceste scurte relații luminoase ale lumii noastre, și ale inversului sau echivalentului său virtual, cu imaginea în oglindă care reflectă o mișcare pentru a reveni curînd la imobilitate.

— Picturile se numesc peisaje.

— Tradiția peisajului este foarte actuală și mai puțin amenințată ca altele. Locurile cu o variabilă arhitectură sînt ceea ce lipsește cel mai mult omului modern, omului nocturn modern».

Adevăratele peisaje, cele care sînt vide, inventate în pictură de Corot, de Cézanne, sînt figurarea unui cadru, a unei scene. Acest teatru va ajunge să fie locul unui ritual. E ceva din această dimensiune în pictura de peisaj, ca un spațiu concav, care să se opună reprezentării unui cap — spațiu convex, plinul, centrul, obiectul absolut, noi înșine.

Groapa cu lei și susurul coasei și marea de sînge și foc și miros de plîns și dispreț în toate cele cinci simțuri și instincte dispersate și înghițitori de flăcări. Nu «a fi sau a nu fi — nici una nici alta, în Autodafé și Hommage enflammé à E.M. Cioran. Contradicție: autoarea EVELYNE ANSKER, o tînără modestă, îmbrăcată cuviincios în negru, cu glas scăzut și domol. Vorbim despre cărți de artist — regn artistic deja bine stabilit în subdiviziunile creației plastice — despre figurația liberă, despre limitele și excesele imaginarului, despre «inconvenientul de a te fi născut», despre «tentația de a exista», despre «vizibil și lizibil», despre specific și trans-specific. «Tot ce se poate clasa este perisabil. Nu durează decât ce este susceptibil de mai multe interpretări» — ne întîlnim pe tărîmul respectului și al exercițiilor de admirație pentru gînditorul Cioran. Mă obsedează în lucrările ei tirania și cruzimea privirii — «ceea ce știu să demolez este ceea ce vîd» — repetă ea, ca un ecou vizual, aforismul cioranian, în aceste obiecte distruse de înflăcărata devoțiune a unei tinere atinse de aripa deznădejdiei, devorate pînă în abisul îndoielii de cuvintele mărturisitoare

D.J. — În mare, să spunem că eu sînt un empirist absolut, cu inima seacă, nici religios, nici metafizic. D. Judd, scriind despre arta americană contemporană, introduce conceptul de «specific object», pe care îl găsește mult diferit de ceea ce credeau un Malevitch sau un Mondrian, artiști «mult mai sofisticati» 5. ce să mai spună artiștii — În afara circuitelor oficiale — muzee, galerii, tîrguri de artă, saloane de mai, de toamnă. Noile realități, Realitățile critice, Pictura nouă, Expresia nouă etc. — apare acum o nouă formulă pariziană, mai liberă, mai puțin manipulată: MAC 2000, cu numele său enigmatic. Sînt 50 de expoziții personale de pictură și sculptură, reunite sub bolta feronerească a Grand Palais-ului, organizate și selectate, cu tenacitate, vivacitate și instinct al succesului, de CONCHA BENEDETTO (artistă și ea, de altfel), care aduce un stil mai viu în peisajul deja știut al selecțiilor oficiale. Întîlnim aici artiști tineri, independenți dar marginali, nepreluai încă de circuitul comercial al promovării prin marile galerii, la care nu au apărut încă autopastașa, dorința absurdă de a părea tot timpul unitar-egal cu tine însuși. Sînt bine-venitele ezitări, eșecuri, dar și fragmente ale unor neasemuite împliniri. Artiștii înșiși declară, așa cum notează MARIE ORENSANZ: «Fragmentarismul caută integrarea unei părți cu întregul, transformîndu-se, în aceste multiple lecturi, într-un obiect neterminat și nelimitat în timp și spațiu. Incompletul este o constantă a muncii mele, pentru că eu cred că noi sîntem un fragment al trecutului și al viitorului. Iau o bucată de marmură ca un lucru care a avut o viață anterioară și care începe una nouă. Prin intervenția mea, eu nu fac decît să sugerez o posibilitate de lectură. E vorba de un discurs deschis. Ceea ce mă interesează este să stabilesc un dialog cu persoana care privește marmura, încercînd să produc o reacție intelectuală sau emotivă». Pe albul dureros de alb al pietrei, semele Mariei Orensanz par a fi sentințele capitale ale unei treceri în alt regn. Liniile trase categoric sînt lăsate de tăișul ghilotinei care s-a răzgîndit să decapiteze semeția gîndului neterminat. Desenul devine urma unei agresiuni nefinalizate, a unei intenții trăite intens. Momentul de cumpănă între ce a fost și ce va deveni, în acea certă nesiguranță a clipei prezente, acum-nicînd, aici-nicăieri. Inefabilul, inconcretețea, puritatea dezertează din oastea semnelor matematice, plecînd undeva departe, aproape de privitor.

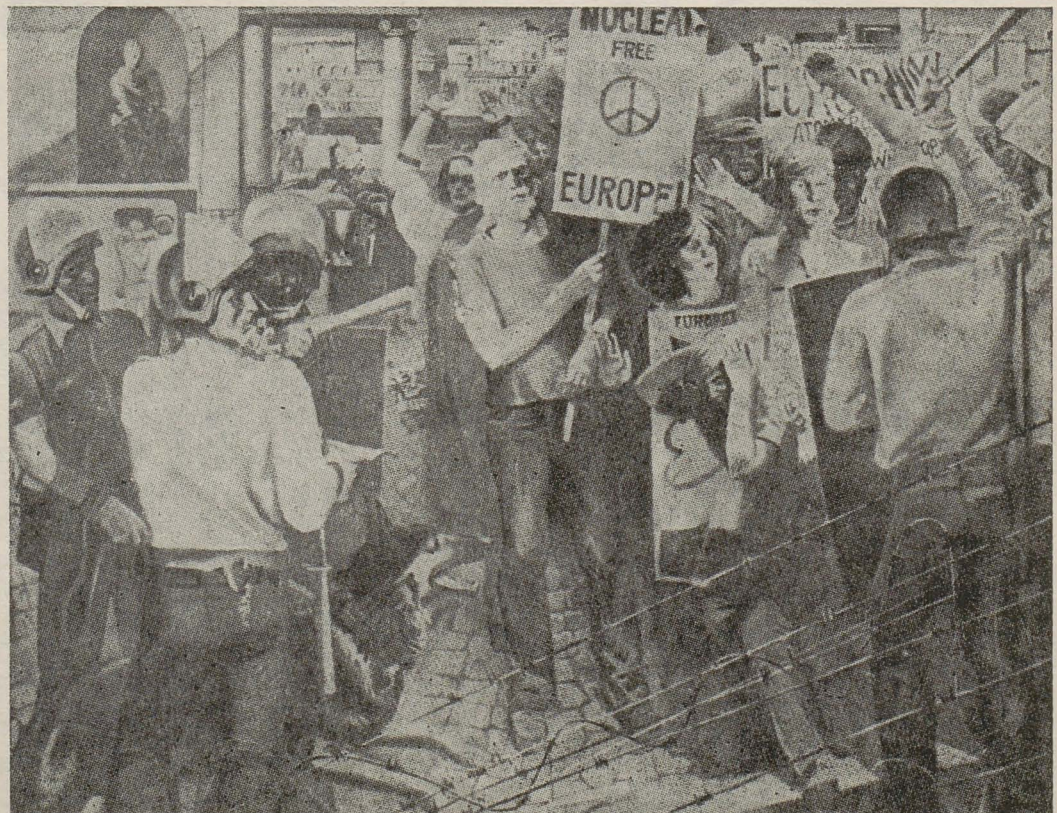
Mult mai pămîntean, ARIEL MOSCOVICI își îngroapă teoriile în practica sculpturii. Lucrările sale se și numesc, generic, sculptură. «Inspirat de imaginile simbolurilor vechi, comune mai mult sau mai puțin tuturor popoarelor, acest demers — îmi spune sculptorul — devine pentru mine o cale de inițiere. Utilizez coincidența contrariilor: pozitiv-negativ, prin raportul cu nivelul zero al mării sau al pămîntului; spirit-materie, neted-brut, dur-moale, capricios-geometric, spații interioare-spații exterioare, natural-artificial, ordine-dezordine. Această coincidență de contrarii este caracteristică pentru relațiile omului cu natura. Vreau să sesizez momentul cînd materia își cîștigă propria sa independență, cînd forma sa se stabilizează încet, ca un cristal într-o soluție saturată».

Natura obiectelor semnate de Moscovici duce la o deșteptare a capacității de invenție în însăși intimitatea materiei. Sculptura cuprinde emergența

desenului și nu ca o întîmplare, un accident, ci ca o necesitate.

În harababura modelor și în neastîmpărul schimbător al stilurilor, apărut dintr-un timp fără nume, dintr-un loc predestinat împlinirii, cîștigător al glieței dintre Atena și Venus, un privilegiu al sorții legat cu o funie de glezna olimpianului Jupiter, neatent la ce se întîmplă în jurul său și în jurul lumii, ARISTIDE PATSOLGU dăruiește prin sculptura sa o «balustradă deasupra hăului», care se încapăținează să rămînă mută și superbă, în calitatea ei perseverentă de pur obiect estetic retrograd, rezistent la eroziunile dogmatice. Invenția este atît de subtilă încît deseori se confundă cu firescul. Tradiția elenistică curge prin venele de metal ale sculpturilor sale, rugînd coroziv imaginea din afara Imaginii. Aici dihotomia abstract-concret nu mai este riguroasă: între cei doi termeni atît de vehiculați se insinuează un al treilea, care generează, prin indulgența formei, un anume fel de continuu abstract-concret.

DANIEL LACOMME face parte din selecția MAC 200. Pictura sa se lansează în palpația discretă a unei irealități. Decupată dintr-o curgere insinuantă a culorii și luminii, această scriere unduoasă are armonia murmurată a fluxului și refluxului. În afara tumultului, aventura riguroasă și secretă ni se arată ca o bună ilustrare a unui gînd de René





și anatemice. Fără aroganța gigantă a cuceritorului, Evelyne Ansker își mută mîndria arte-făcătorului, aflat deasupra stării de muritor, undeva într-un cotlon ascuns și sortit eșecului. Pitiță în marginalitate, cu conștiința asumată a depărtării de centrul interesului imediat, ea disprețuiește rîvna către succes.

6. *ce vizionăm și unde ne sînt vizionarii* — Prima Bienală a Filmului de Artă, adică a filmelor despre demersul artistic — urmărit din atelier pînă în sala de expoziție — a permis o etalare a metodelor de a privi operele plastice, a noilor interogații născute din confruntarea între film și opera filmată (tensiunea între cele două cadre, cele filmice și cele plastice, articularea celor două tipuri de spații, balansarea între fragmentarismul detaliului și globalitatea întregului operei implică o anume flexibilitate și o glisare în scriitura filmică).

Aspectul documentar se aliniează cu căutările mai noi din domeniul filmului, prin recuperarea experiențelor narative din cinematograful modern, ca în cazul filmelor «Panoplie» de PHILIPPE GAUCHERAUD — asupra creației lui Jacques Monory și «Un profil» de JEAN DOUCHOT — asupra lui G. Titus Carmel. Cinematograful, cucerind cadru cu cadru universul plastic, își creează el însuși noi căi lactee și noi stele. În marele Forum de la Centrul «Georges Pompidou», în cadrul manifestărilor celebrînd cei 10 ani de existență a Centrului Beaubourg, prima Bienală a Filmului de Artă se încheia cu decernarea Premiilor prilejuite de această confruntare internațională. Propusă a se desfășura ca un Festival de Alb-Negru, seara avea să se prelungească printr-un program pictural reglat, de jocuri de artificii pe esplanada din fața clădirii. În acest cadru, lui DAN HĂULICĂ i-a fost decernat, pentru SECOLUL XX, PREMIUL CELEI MAI BUNE REVISTE DE ARTĂ ȘI CULTURĂ. Ceremonia a fost deschisă de JEAN MAHEU, directorul Centrului Pompidou. În continuare a luat cuvîntul JEAN-MICHEL ARNOLD, secretar general al Cinematicii Franceze și director al Secțiunii Audiovizuale din Centrul Național de Cercetare Științifică: «Premiul, o dată pe an, fie o mare editură, fie o revistă deosebit de importantă pentru artele plastice. Anul acesta, în ciuda unei enorme concurențe cu nume ca editura Flammarion, Premiul a fost acordat, în unanimitatea juriului, lui Dan Hăulică. Juriul a avut buna idee de a cere ca Premiul să fie, de data aceasta, opera unuia dintre cei mai importanți plasticieni români, Ion Nicodim, care se află printre noi.»

A luat apoi cuvîntul pictorul PIERRE SKIRA: «(...) Dan Hăulică îmi este un vechi prieten: prietenia exigenței și exigența prieteniei mă îndeamnă să vorbesc despre un om de mare cultură, despre un om pentru care cultura nu e vorbă goală, dimpotrivă, ea înseamnă și o luptă. Îl remit cu emoție acest Premiu, în numele a tot ceea ce a făcut pentru pictură și pentru literatură.»

Răspunsul lui Dan Hăulică:

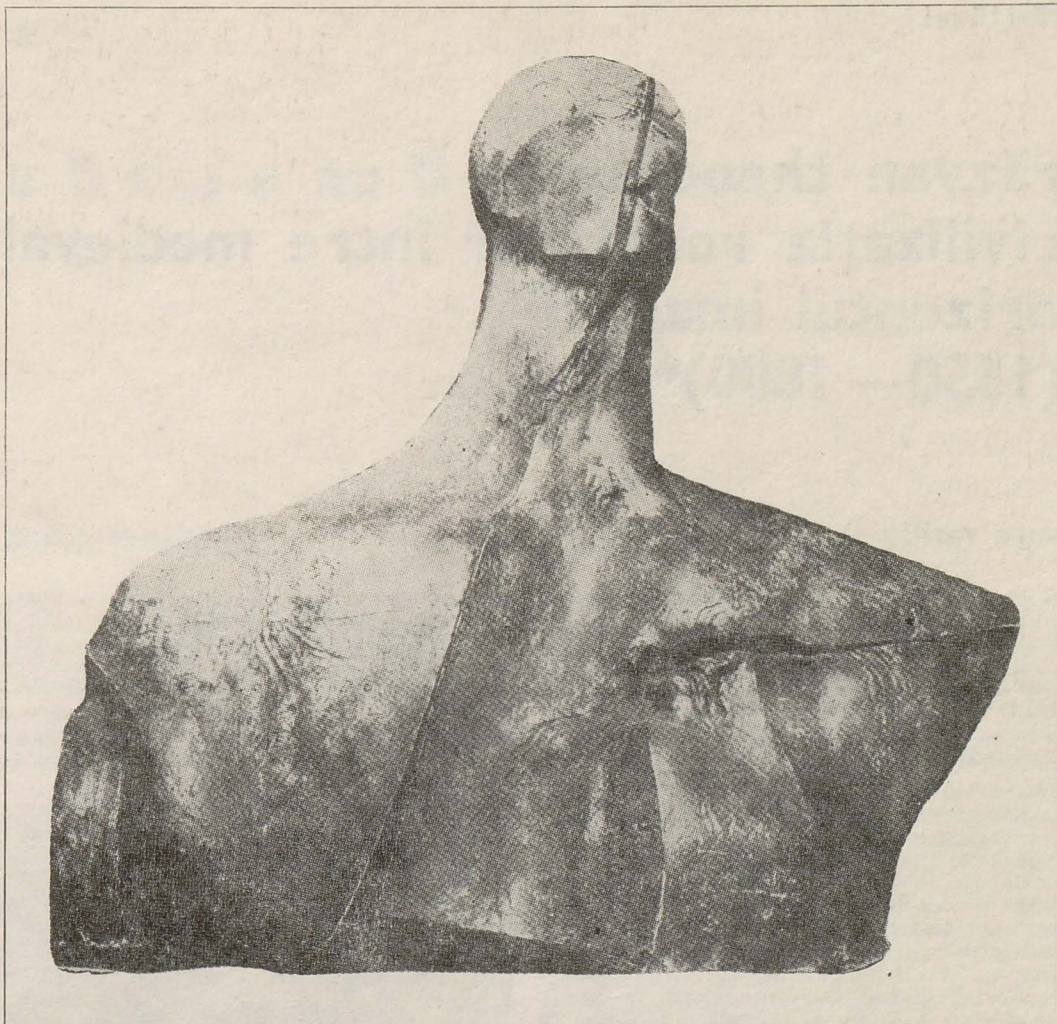
— «Vă mulțumesc și mă simt foarte emoționat de această contiguitate ideală între o revistă literar-culturală și o mare bienală consacrată filmului de artă. Lui Werner Herzog, într-un moment de criză, cînd nu mai voia să continue, marea critică de cinematograf Lotte Eisner i-a spus: „Istoria filmului îți cere a continua”. Istoria filmului, așa cum a fost prezentată în cursul acestei minunate retrospective, ne cere nouă, tuturor, să continuăm: să depunem eforturi în acest sens, de bună înțelegere, de convergență internațională. Revista pe care o conduc este, într-un fel, o constructoare de punți: între Răsărit și Apus, între poezie și inteligență, între critică și creația artistică. Tocmai acest spirit de deschidere a fost distins prin cordiala manifestare de azi, și mă simt astăzi plonjind în ceea ce s-a numit „albumul de familie al geniului francez” pentru a folosi vorbele cu care un realizator, printre pionierii genului, designa filmul său despre Maillol. Ne găsim, într-adevăr, prinși într-o familiaritate profund creatoare.»

7. *de la A la Z*, despre succesiunea amintirilor într-o anumită ordine. «Appius Claudius, senator al republicii romane, ura din toată inima litera Z; el propune senatului excluderea sus-numitei litere din alfabetul latin, sub pretextul că rostirea ei obligă fața umană la o grimasă asemănătoare morții. Senatul, fără a da întru totul cîștig de cauză reclamantului, hotărăște mutarea literei Z (care pînă atunci ocupa ca și la greci locul 6) la sfîrșitul alfabetului.»

Vorba lui Jules Michelet: «Istoria este mai ales geografie.»

## constantin dragomirescu

*Cea de-a 12 Bienală de la Rostock a țărilor riverane Mării Baltice* (prezentată de *Bildene Kunst* nr. 12/1987) a avut ca motto «Arta în pace, pentru pace». Pace pentru omenire, pentru natură, în cosmos; pace în



relațiile dintre oameni; relația om-natură și problemele mediului înconjurător — au fost temele predominante în lucrările expuse.

Autorul prezentării, Klaus Tiedemann, scoate în evidență artiștii ale căror opere au corespuns cel mai bine motto-ului Bienalei: Adam Myjak (R.P.P.), Svend Wiig Hansen (Danemarca) și Otto Dressler (R.F.G.).

Adam Myjak aparține generației de mijloc a sculptorilor polonezi și este un artist cunoscut pe plan internațional. Sculptura expusă la Rostock, «Cicatricea», este un tors de bărbat realizat din ghips armat cu fibră de sticlă, cu aplicații de culoare. Lucrarea a fost recepționată ca o chemare la omenie, la demnitate umană, ca și monumentalele picturi ale lui Svend Wiig Hansen: pînze uriașe (pînă la 250 x 575 cm), populate cu creaturi hibride — ceva între om și animal, sau om și animal într-o singură ființă. Aceste ființe, deși sortite să piară împreună, continuă să lupte cu îndărătnicie una împotriva alteia... De altfel, însuși artistul suedez vorbește de teama pentru soarta vieții — teamă pe care bomba atomică a adus-o omenirii. Otto Dressler a expus două din cele mai importante creații ale sale, amîndouă realizate în 1987: «Urma secolelor» și «În numele poporului». Sînt obiecte concepute de artist ca niște instalații documentare: primul ne conduce pe urma de sînge a războaielor, de la cruciade pînă în Vietnam și în Nicaragua, iar celălalt — prin intermediul unor păpuși îmbrăcate în diferite

uniforme și așezate pe un postament, ca pe un catafalc — întru chipează victimele celui de-al doilea război mondial. Klaus Tiedemann precizează că obiectele artistului vest-german — cu efect de provocare a publicului la angajarea unui dialog — au constituit evenimentul Bienalei '87 de la Rostock

*Aspecte ale artei plastice din Uniunea Sovietică.* Tineri artiști din toate republicile unionale și autonome au participat anul trecut, la Moscova, la expoziția intitulată «Tineretea Rusiei», care a impresionat atît prin amploare cît și prin noile tendințe și disponibilități creatoare, pe cale de a se afirma. Comentînd expoziția, criticul de artă Iuri Osmolovski remarcă (în *Istkusstvo* 7/1987) extinderea abordărilor stilistice și a mijloacelor de expresie, preocuparea pentru o expresivitate sporită, mai penetrantă și mai adînc implicată în realitatea vieții. Tinerii artiști plastici sovietici — relevă autorul — resping deopotrivă pasivitatea atitudinii și inadecvarea formei. Expoziției i-a fost dedicată o conferință, în cadrul căreia a fost pusă în discuție problema criteriilor în arta contemporană, subliniindu-se că în etapa actuală sînt necesare atît spiritul de responsabilitate personală a artistului (față de convingerile intime ce-i definesc personalitatea și, pe de altă parte, față de rigorile tehnice ale profesiei) cît și angajarea în slujirea unor idei generoase, animate de spiritul revoluționar al unei întregi societăți.



# răzvan theodorescu civilizația românilor între medieval și modern orizontul imaginii (1550 — 1800)\*

anca vasilu

O carte nu întru totul de istoria artei, ci mai degrabă un fel de a pune istoria artei într-o ecuație culturală complexă, din care să rezulte — iată adevăratul pariu al acestei cărți — profilul spiritual al unei civilizații, definind acel dat inefabil care este modul de a gândi și de a simți propriu unei etnii; sau, cum spune însuși autorul, pentru a recunoaște « un chip românesc de a vedea ».

Răzvan Theodorescu nu își propune să facă o sinteză de istorie a artei timp de un sfert de mileniu, cam cât consideră că durează inter-regnul dintre medievalitatea tradițională și înnoirile efective, structurale, ale modernității. El izbutește însă să închege, din analizele făcute cu spirit de finețe și din asociațiile bazate pe acuitatea observației și pe o rară intuiție, un lanț ideatic din a cărui concretizare rezultă o Carte, și principalul merit al lucrării este tocmai acesta: faptul demonstrat că dincolo de stricta specializare profesională a istoricului de artă, care și restrânge activitatea la competența îngustă a unui capitol de morfologii stilistice și de cronologii ale acestora, domeniul istoriei de artă — sau, cum îl numește mai generos autorul, « *orizontul imaginii* », sau, și mai larg, tărîmul vizualității — poate rezerva cercetătorului avizat surpriza pătrunderii în sfera Ideilor. În acest sens, două mi se par a fi revelațiile pe care le face manifeste cartea lui Răzvan Theodorescu. Prima ține de modul de gândire și de aplicare a unei anume concepții asupra tuturor zonelor creației, pe linia clară a unui tip de filosofie a culturii; cealaltă vine cu o surprinzătoare deschidere de tip artistic în fața unui fenomen ale cărui adâncimi sînt sondate cu un instrumentar bazat nu numai pe erudiție, pe care stă întregul eșafodaj de demonstrații ce constituie substanța cărții, ci și pe o intuiție care surprinde esențialul și pe un talent literar incontestabil, aș spune de factură alexandrină, ce-l ajută pe autor să interpreteze și să denumească acest esențial în termenii și în nuanțele cele mai potrivite.

În rezumat, concepția de la care se pornește în chip mărturisit este cea teză a lui J. Huizinga, din celebrul său *Amurg al Evului Mediu* — teză reluată în ultimul timp de mai mulți autori — potrivit căreia « noul vine ca formă exterioară înainte de a deveni cu adevărat spirit nou », afirmație pe care o probează și o ilustrează, cu lux de detalii plastice și de amănunte ținînd de comportamente și de mentalități, întreaga carte a lui Răzvan Theodorescu. Este în această teorie, aparent, o erezie, o neconcordanță asumată între forme și spirit, șocînd mai vechi obiceiuri ale gândirii istorice și deterministe. Este, în același timp, cuprins un adevăr infailibil al fenomenului de creație artistică, a cărui extindere în zona istoriografiei de artă aruncă o lumină nouă asupra mecanismului subtil care produce devenirea spirituală a umanității. Or, întreaga pendulare a cărții între formele de medievalism retardat și cele de modernitate, fățișe sau disimulate — ținînd de mari epoci stilistice invocate și pînă acum în istoria noastră de artă, precum postbizantinismul sud-est european, goticul internațional, Renașterea târzie nord-italiană, manierismul central european de tip praghez, rudolfin și familia complexă a Barocului cu atingeri simultane în zone extreme, din Polonia, Lituania și Ucraina, pînă pe malurile Bosforului — toată această preumblare printr-o terminologie stilistică ce nu omite nici una din modele care au existat pe parcursul

acestui sfert de mileniu în tot sud-estul european, în contact permanent deopotrivă cu Occidentul și cu Orientul Otoman, își are acoperire conceptuală în acest principiu, formulat în mai multe rînduri pe parcursul lucrării, care exprimă calitatea specifică a fiecărei înnoiri sau justificarea de context politic și cultural a momentelor de revenire la un tradiționalism local, de spirit conservator sau de

sensibilitate, pe care s-au imprimat gusturile culturale și climatul spiritual al unei epoci.

« *Raportarea unor structuri artistice — de la bun început va trebui precizat (spune autorul) că am în vedere nu structurile operelor de artă ca atare, ca sisteme individuale, cu întreaga lor, cunoscută, polisemie, ci acel ansamblu, acel tot unitar al elementelor componente și definitorii ale fenomenului creației artistice a timpului vădit în expresia figurativului, în limbajul plastic implicat și o coincidență între structuri ale gândirii, ale artelor, ale literaturii (« structurile semnificative » de care vorbesc esteticienii) — la mentalitățile din ce în ce mai bine conturate ale istoriei culturii, mi se pare din capul locului drumul cel mai sigur spre înțelegerea unor mutații ».* De aici și posibilitatea ca, prin citirea într-o grilă, nu departe de altfel de schema iconologică panofskiană, să se determine cantitatea și forța modelatoare în timp a acestor înnoiri (vezi, de pildă, schemele de preluare a marilor modele Dragomirna, Trei Ierarhi, Golia în arta moldovenească ulterioară, cu justificarea mutațiilor produse) și, nu în ultim rînd, să fie găsite acele denumiri pentru zonele de interferență culturală și de inter-regn istoric, ca « *postmedievalitate* » sau « *baroc ortodox postbizantin* », extrem de sugestive și de pertinente ca acoperire a unor complexe realități privind raporturile dintre forme și spirit, dintre fixitățile sintactice și mobilitatea morfologică a limbajelor artistice cunoscute la noi.

« *Disjunția aceasta între formă și conținut, între morfologii și spirit, mi se pare pe cât de firească pe atît de limpezitoare în discuția privitoare la ceea ce a putut fi socotit drept Renaștere în spațiul est-european, așadar și în spațiul românesc* », spune Răzvan Theodorescu în capitolul introductiv și oarecum metodologic al cărții, observînd — în cazul Renașterii, ca și, mai tîrziu pe parcursul lucrării, în cazul Manierismului (memorabilă mi se pare a fi analiza Dragomirnei sub specia unei racordări insolite la elongările, exotisme și rafinamentele luministice ale manierismului central european, ca și aceea a broderiilor Movileștilor sub specia sarmatismului polon) sau în cazul Barocului (acesta cu succesive faze de pătrundere și de manifestare în Moldova vasiliană și în Muntenia cantacuzină și brâncovenească) — că aceste mari curente europene nu au putut fi niciodată realități esențiale ale spiritului românesc, ci doar unele exterioare, ținînd de forme și manifestînd în sunet local pulsația de vitalitate a unui proces creator neîntreput, cu contacte multiple, cu deschideri către toate orizonturile înnoitoare, dar și cu o personalitate al cărei profil îl distingem mereu între toate vecinătățile în care s-a aflat de-a lungul istoriei sale. « *Luminarea chipului în care arta românească s-a racordat suplu, tot mereu într-un duh netrădat al locului, la ceea ce au fost marile stiluri internaționale postrenascentiste, ca manierismul și barocul, lămurirea — pe cât posibil — a mecanismului unui patronaj artistic românesc puțin cercetat pînă nu demult — care și-a avut accente notabile de la epocă la epocă, de la provincie la provincie —, cu ceea ce a fost, în cuprinsu-i, privire înăpoi spre medievalitate sau deschidere către viitorul modern; mai apoi deslușirea cît mai corectă a sensurilor înnoitoare pe care arta secolului XVIII-lea le-a implicat, la nivelul sensibilităților aulice fanariote — cosmopolite și primitoare de europenitate —, dar și la cel al creației folclorice — hotărîtor în geneza unei sensibilități românești moderne — ... sînt cîteva, încă, dintre năzuințele spre care țin-tește această carte dedicată unui sfert de mileniu de civilizație românească scrutată din perspectiva imaginii ».* Această imagine, care a fost, după cum spune



conștiință istorică. Aceasta face ca denumirile de mari curente și epoci, mai sus invocate, să capete, în cazul cărții lui Răzvan Theodorescu, precizie terminologică și pertință în folosirea lor, eliminate fiind ambiguitățile ne-necesare și expresiile evazive ce transformă « *Renașterea* » sau « *Barocul* » în simple epitețe, ajungînd la deplina clarificare a acelor detalii, forme exterioare, mutații ce țin de sensibilități specifice, de mentalități, atitudini și comportamente citibile într-o gamă extrem de diversificată de manifestări artistice sau extra-artistice, din corelarea cărora se poate sau nu califica modernitatea unui monument sau a unei broderii, a unor versuri la stemă sau a proveniențelor sociale ale unor citori, a unei pietre funerare sau a unui parament de edificiu, a unei grădini de conac sau a unei primiri de oaspeți — toate acestea considerate drept receptacule ale unor ecouri și registre diferite de

\* Editura Meridiane, 1987



# a fi sau a nu fi emerit

## barbu brezianu

Răzvan Theodorescu, una din formele majore ale supraviețuirii noastre culturale (iată-ne întorcându-ne din nou la cartea lui J. Huizinga, printr-o corespondență care leagă în chip semnificativ un arc în timp și în spațiu), era o trăsătură de bază a spiritului Evului Mediu târziu, definit — cel puțin în cazul Europei Țărilor de Jos și a Burgundiei — prin caracterul pur vizual al tuturor formelor de gândire și de manifestare. Iar în cazul sfârșitului de Ev Mediu românesc, structurile narativului, ipostaza fastului (ca în splendida analiză a paramentului sculptat de la Trei Ierarhi), caracterul de cod figurativ al diferitelor citorii, nevoia de poveste, de personificări, de alegorie și de efigie în veacul fanariot, pus în mod special sub semnul ochiului, ca și toate documentele, citate cu o erudiție copioasă, în care se atestă prezența și circulația unor imagini azi dispărute — nu fac decât să demonstreze că, și la noi, amurgul evului de mijloc este marcat de o dominanță reală a vizualității (și a figurativului, în mod particular), care ne dă cheia acestei civilizații, tocmai pentru că este câmpul care a antrenat gândirea și celelalte arte către orizontul înnoirilor moderne, orientînd definitoriu tipul de sensibilitate, « modul de a vedea », către o specificitate etnică pe care au descoperit-o, încă, revoluțiile secolului trecut, dar pe care n-au început a o contura decât studiile mai recente de istorie, de istorie a artei și a mentalităților. Semnificativă mi se pare, în acest sens, reluarea și așezarea, pe temeiul unor serioase analize de monumente și de context cultural, a mai vechii teorii a a lui Ibrăileanu privind tradiționalismul tipic munteșesc și deschiderile către înnoire și mondenitate ale Moldovei — ca spirite diferite ale unor culturi paralele —, sincronismele, uneori șocante, între manifestări artistice ce au loc în toate cele trei țări române și extinderea (spre care « scapă » nu arareori pana autorului) către similitudini sau contraste expresive, îndepărtate în timp, dar importante prin lumina pe care o aruncă asupra zonei studiate — trimiterile mergînd fie spre începuturile de formare a țărilor noastre, reluînd idei și probleme ale mai vechilor cărți ale lui Răzvan Theodorescu (Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești sau l tinerarii medievale), fie avansînd către momente din veacul al XIX-lea, prefațate uneori cu cite un secol mai devreme, în gândirea unui scriitor sau în atitudinea unui ctitor de cultură.

O frază bogată, proprie, ușor recognoscibilă, stufoasă și somptuoasă, jucînd adesea pe registrul evocărilor, cînd transparent-aluzivă, cînd onctuos-pitoarească, alunecînd cu rezonanțe literare înspre o certă preferință barocă, face lectura acestei cărți de știință și de idee, o lectură oricînd deschisă: nu numai pentru că este o carte lipsită în mod programatic de concluzii, deci deschisă prin însăși structura ei adaosurilor și perfectibilității, ci și pentru că felul în care este scrisă îi conferă deschidere artistică. Frecvența genealogiilor, sporînd un aer de familiaritate a textului, ca și profuziunea de detalii, nu întotdeauna necesare, dar evocatoare în unghere mai puțin cercetate de către cunoscătorii de artă și adesea aducînd un dorit fragmentarism în judecata sintetică și în concluziile generale, contribuie la sporirea preciziei științifice și erudite cu un farmec al nuanțelor, atît de necesare, și cu o bogăție a terminologiei menită să deschidă o largă audiență și să dea măsura superioară a genului de scriere istorică. Orizontul informației și strălucirea ideii concurează la a constitui din această carte de artă românească un Model.

Uitarea, ca și voga ce se abate uneori asupra unui artist, se așterne fie de la sine, pe nesimțite — după cum poate îmbrăca variate forme, orientate și diriguite fiind nu numai de criticii plastici avizați, dar și de alte invizibile foruri.

Iată-l pe Henri H. Catargi (1894—1976), în plină vlagă creatoare, ținut totuși cîteva anotimpuri într-o umiltoare carantină, ori, un al doilea exemplu, coborîrea, dacă nu chiar îmbrîncirea bunului său prieten Lucian Grigorescu (1894—1965) pe arbitrarea « scară » a valorilor oficiale — învinuit fiind pentru « confuzia de forme și valori, o deposedare de conținut și o totală — involuntară — abandonare a temei »!

Fără de știre, însă, și fără ca nimeni să fi aruncat anatema, sînt și cazuri de trecere în conul de umbră, printr-un tacit consens, printr-un autentic triaj — cum lesne se poate constata dacă parcurgem cataloagele « Tinerimii » ori ale Saloanelor « Oficiale » dinaintea primului război mondial\*, ajungînd pînă la « obsedantul deceniu » — unde, aliniați ca în pas de paradă (uneori și cu poză), apar puzderie de necunoscuți, vestiți ieri și poate chiar post mortem, datorită nu totdeauna talentului — cum spunea Milița Petrașcu, referindu-se la confratele Filip Marin, ci faptului că a luat masca mortuară a lui Eminescu; după cum și alți plasticieni vor rămîne poate, grație cîtorva lucrări cvasidocumentare (Henri Trenk, Poitevin-Skeletti, Emilian Lăzărescu ș.a.). Dar, în afara acestor imprezibile și lente căderi în groapa comună, se mai ivesc cînd în cînd și unele ciudate, subite eclipse.

Bunăoară, iată cazul recent petrecut sub ochii noștri: Zoe Băicoianu (1910—1987), o bună artistă și profesoară, care socotim că nu merita să fie dintr-odată cu desăvîrșire ignorată; sculptorița — stînsă din viață de mai puțin de un an — nu a avut parte (în afara stereotipului necrolog de serviciu) de nici un alt omagiu! Asupra ei, ca sub o lepede, s-a așternut tăcerea.

Poate nu ne-am fi sesizat de această uitare, dacă întîmplător, citind cea de-a șaiszeci și una carte tipărită de Ionel Jianu, nu am fi dat de cîteva pagini consacrate tocmai Zoei Băicoianu care, citim și ratificăm: « a fost o artistă distinsă, o femeie foarte cultivată, aparținînd generației dintre cele două războaie mondiale, epocă în care viața artistică românească a cunoscut o considerabilă înflorire... Studiile și le făcuse la Paris, între anii 1930—1937\*\* și a călătorit mult, cercetînd marile muzee europene, monumentele și vestigiile vechiului Egipt, precum și ale anticei Hellade ». « Avea un bun gust foarte sigur și rafinat — afirmă mai departe criticul și istoricul de artă —, o adîncă cunoaștere a meseriei și o judecată fără greș. Influențată de sculptura franceză a primei jumătăți a secolului și îndeosebi de cea a lui Bourdelle, a izbutit să creeze o operă figurativă originală, purtînd pecetea Școlii românești ». « Vremea îndelungată, a predat arta ceramicii și a sticlei la Institutul de Artă Plastică N. Grigorescu »\*\*\*. Mai aflăm — de la una din ultimele eleve ale Zoei Băicoianu — că profesoara i-a arătat

« cea mai mare și generoasă prietenie » — i-a deschis larg porțile atelierului din Pangratti și, cu extrema ei delicatețe, a școlit-o, transformînd-o dintr-o talentată amatoare într-un sculptor: « Datorită ei, am înțeles însemnătatea atelierului în viața unui artist, locul privilegiat unde se află față în față cu sine însuși, cu îndoielile, simțămintele și aspirațiile sale ».

Acest neașteptat și dublu prinos adus Zoei Băicoianu ne duce cu gîndul și la lista elevilor și a discipolilor pe care i-a îndrumat cu același zel, fie spre sculptură, fie mai ales spre arta ceramicii și a sticlei; și — avînd în vedere că uitarea coboară mult prea repede asupra noastră — fie-ne îngăduit să înșiruim pe Constantin Bulat (astăzi uitat și el), Ion Antonică, Costel Badea, Dan Băncilă, Ion Berendea, Ovidiu Bubă, Ion Cadar, Monica Damian, Nicolae Krasovskii,



Theodora Kițulescu, Anca Macovei, Dionisie Popa, Șerban Popa, Tereza Panelli, Eugenia Manea-Pasima, Mihaela Ștefănescu — și vor mai fi desigur omiși încă alții, care ar fi putut adevărați că nu i se cuveneau artistei emerite și profesoarei Zoei Băicoianu trecerea cu vederea și acest prelung, nejustificat silențiu, ci mai degrabă un gest prin care să i se acorde locul cuvenit în panteonul Artei Plastice Românești, fiindcă artista a fost și o inefabilă punte spre bunul gust și contemporaneitate.

\* Răsfoind 2—3 cataloage antebelice — alături de numele lui Luchian, Petrașcu, Iser, Brăncuși, Steriadi — descoperim printre expozanți nume bizare: Neylies, Pichon(?) Mazlam (?) Carlos Heynemann (?) Jacques Schenker(?) Severin, Tincu, Mogoș ș.a. Unde le va fi fiind « capodopera »?!

\*\* În 1931 cu André Lhote, în 1932 în sculptorii François Picard și Alexandre Descatoire.

\*\*\* Ionel Jianou, *Andrea Bove*, ed. du Borrego, Paris, 1987, p. 10, 11, 12.



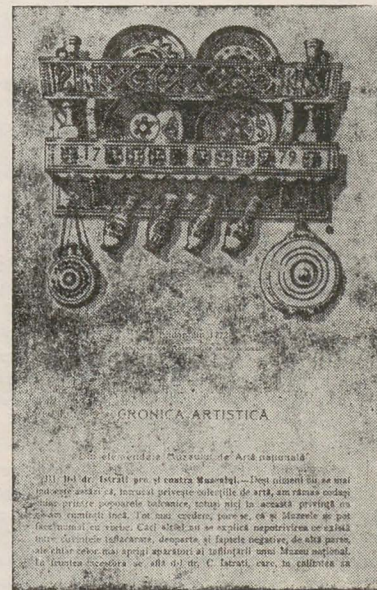
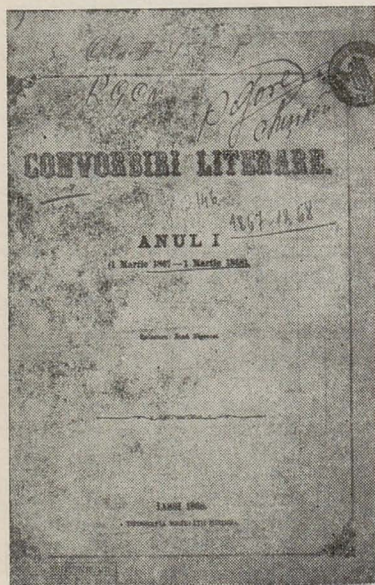
# cronica artistică la „convorbiri literare”

## doina lemny

Dominînd a doua jumătate a secolului trecut, junimismul a fost un curent nu numai literar, ci mult mai complex. *Junimea*, constituită în jurul unui grup de literați și filosofi, a atras prin prelecțiunile sale interesul pentru marile probleme de istoria culturii, literatură și estetică, filosofie, sociologie, gândire economică și istoriografie politică. După trei ani de la înființarea societății, în 1867, apare și revista *Convorbiri literare*, denumită astfel la sugestia lui Iacob Negruzzi, căruia i-a fost încredințată și direcția, funcție pe care a îndeplinit-o timp de 23 ani. Ca instrument prin care societatea avea să-și facă publice ideile, revista publică articole ținînd de diferite sfere ale culturii, în care și-au găsit locul firesc și artele vizuale, aflate pe atunci, la noi, din punctul de vedere al evidențierii publice, la începuturi.

de pe scoarțele populare: «Văzul necunoașterii care ascunde bogăția nebănuită a ornamenticii populare e înlăturat». Dacă, în 1875, Petru Verussy, în ciclul de articole intitulat «*Despre arta națională*», își expunea un punct de vedere strict subiectiv și eronat cu privire la «dezechilibrul» și lipsa unei concepții unitare în arhitectura și pictura noastră medievală, alți publiciști au susținut, dimpotrivă, existența unui fond artistic românesc specific mentalității unui popor cu reale predispoziții artistice. Al. Odobescu, de pildă, unul din primii noștri istorici de artă, care ținuse în față cercului românilor din Paris, în 1851, o prelegere intitulată «*Viitorul artelor în România*» (prelegere care avea să fie publicată apoi, începînd cu numărul 11 din 1907, de *Convorbiri*

entuziasmul cu care Al. Tzigara-Samurçaș saluta constituirea societăților artistice la noi, dar mai ales participarea, începînd cu anul 1908, la expoziții de artă populară la Berlin, Geneva, Paris, etc., ale căror ecouri sînt înscrise în paginile revistei: «Poporul românesc se distinge printr-un mare talent în lucrări de artă industrială, cari, cu toate acestea, erau foarte puțin cunoscute în streinătate pînă în timpul din urmă» (nr. 3, 1909). Tot acum își fac loc note și articole despre evenimentele expoziționale din străinătate, sub semnătura unor autori ca Traian Lalescu, Traian Djuvara, Henri Blazian ș.a. S-a creat astfel la *Convorbiri literare* o rubrică permanentă intitulată «*Cronica artistică*», susținută sîngurcios mai ales în perioada 1921—1938, cînd director al revistei era Al. Tzigara-Samurçaș.



Este semnificativ faptul că, încă din numărul inaugural din martie 1867, Iacob Negruzzi prezenta *Galeria de tablouri din Iași*, care constituie nucleul actualei Pinacoteci și care, la acea vreme, se alcătua din donația lui Scarlat Várnava, îmbogățită în 1864 cu lucrările oferite de un alt colecționar de seamă, Costache Negri. Timide și stinghere, aparînd la intervale de timp destul de mari, fără să dobîndească o rubrică permanentă, articolele despre arta plastică se reduceau la simple semnalări ale unor expoziții sporadice, fără considerații speciale, ignorînd criteriile de apreciere aprofundată a operelor de artă. Astfel, în nr. 12 din 1870 apărea un articol nesemnlat: *Espozițiunea artiștilor în viață la București*, eveniment de altfel foarte important în evoluția picturii românești, căci expuneau atunci, printre alții, Aman, Lecca, Stăncescu, Verussy, Tattarescu, Grigorescu (27 lucrări). Sau, mai tîrziu, în nr. 8 din 1907, Al. Tzigara-Samurçaș scria un articol ocazionat de moartea lui Grigorescu, în care îl situa în mod firesc printre pionierii picturii românești moderne, neputînd totuși să depășească descriptivismul în analiza operei; el sublinia mai ales realismul lucrărilor grigoresciene, fără să facă o analiză propriu-zisă: «Pastorale și idile se vor mai trăi de flăcăii și fecioarele plaiurilor noastre; de se va mai găsi un alt meșter care să le prindă farmecul lor nespun, nu se poate prevedea». Tendința de reevaluare și actualizare a moștenirii noastre culturale, a fondului artistic-literar autohton, a condus pe publiciști de la *Convorbiri literare* către redescoperirea ctitorilor feudale și a obiectelor de artă populară, ca elemente elocvente ale simțului artistic al poporului nostru, ale puterii sale creatoare. Se înmulțesc în paginile revistei articolele ce prezintă fragmente de arhitectură bisericască și populară, obiecte de cult sau care țin de tradiția noastră. Într-un articol din februarie 1907, Al. Tzigara-Samurçaș, prezentînd «*Ouăle de Paști — Simbolistica lor*», încerca, după cum preciza în subtitlu, o interpretare a decorației ouălor, scoțînd în evidență bogăția motivelor și analizîndu-le în paralel cu cele

*literare*), credea în «instinctul artistic» al poporului român și adresa îndemnul: «*Studiați, lucrați, produceți, fără de a pierde din vedere nici sentimentul frumosului, nici conștiința de patrie*». În același sens, publiciștii ca Al. Zagoritz, Ioan C. Filitti, Apcar Baltazar și mai ales Al. Tzigara-Samurçaș au prezentat în paginile revistei exemplare din arta românească (costum popular, tapiserie, mobilier, obiecte de cult, pictură murală, monumente de artă medievală), subliniind necesitatea păstrării și revalorificării lor. Încă de la începutul secolului nostru, se puneau problema atît de actuală a conservării și restaurării științifice a monumentelor de artă feudală, artiștii ca Apcar Baltazar acuzînd deschis Comisia monumentelor istorice de a fi permis unor persoane total străine de spiritul artei noastre să restaureze, trădînd mesajul, pictura din astfel de lăcașuri. Era aceasta doar o ilustrare a numeroaselor discuții susținute cu temeinicie de marele istoric N. Iorga și, în același timp, un semnal de alarmă pentru încetarea unor lucrări nefundamentate științific, pentru că, încheia publicistul, «*Așa se pierd valorile noastre!*» (în *Convorbiri literare* nr. 7, 1908). Cu ciclul *Din efemeridele Muzeului de Artă națională*, începînd în 1907, Al. Tzigara-Samurçaș, devenit director al Muzeului din București și apoi inspector al muzeelor, avea să deschidă calea unor articole de popularizare a colecțiilor existente în muzeu sau a colecțiilor particulare ce puteau trece în proprietatea acestuia. Importante sînt în acest sens apelul autorului către Minister pentru ca muzeul să cumpere valoroasa colecție Grigorescu aparținînd lui Al. Vlahuță (nr. 3, 1912) și prezentarea colecției Zambaccian și a personalității colecționarului de către Fr. Șirato (nr. 9—12, 1935). Paralel cu aceasta, Al. Tzigara-Samurçaș pleda, alături de Al. Zagoritz, pentru modernizarea învățămîntului artistic, văzînd în el o treaptă obligatorie a formării unui adevărat curent artistic național. De aici, dorința afirmării pe plan internațional, pentru a putea intra într-o oarecare sincronie cu arta universală, și de aici

Din a doua decadă a secolului nostru, au apărut în paginile revistei și articole privitoare la probleme generale de estetică, de istoria și teoria artei. Amintim mai întîi seria de articole semnate de I. D. Ștefănescu (*Admirația activă a operei de artă* — o încercare de pozitivare în estetică), articolele semnate de Al. Naum și, mai tîrziu, de Al. Busuioceanu și de G. Oprescu. Alături de acestea, au început să apară, periodic, prezentări de cărți de artă. De la simple semnalări ale expozițiilor, în special din București, cronicarii *Convorbirilor literare* au înscris în rubrica dedicată artei plastice, mai ales începînd cu perioada interbelică, pagini de «adevărată» critică de artă, subliniind competent valorile ce aveau să fie confirmate în timp. Astfel, I. D. Ștefănescu prezenta în 1919 «cîteva producții de artă», iar în nr. 12 din 1921 semna un articol întins despre *Viața artistică din țara noastră. Un an bun (1920)*, în care încuraja producția artiștilor noștri, deorientată întru cîtva de anii de război (autorul comenta expozițiile lui Steriade, Băncilă, Vermont, Iser, Verona, Hann ș.a.). La rîndul lor, Al. Tzigara-Samurçaș comenta *Expoziția tinerimii artistice* și, în 1930, *Grupul celor patru* (Hann, Șt. Dimitrescu, Șirato, Tonitza), Dem. M. Popescu prezenta critic, cu discernămint, *Salonul oficial (despre stadiul actual al artei românești)*, Al. Zagoritz, Marcu Beza, I. E. Torouțiu ș.a. publicau eseuri despre arta românească, luînd ca pretext un eveniment expozițional sau un portret de artist. Fără a fi o prezență permanentă, cronică artistică la *Convorbiri literare* a reflectat la începuturi preocupările pentru artă ale *Junimii*, impunîndu-se mai apoi și necesitatea includerii în paginile revistei a unor articole de estetică și de istoria artei. În spiritul acestei frumoase tradiții create de înaintași, dar și din convingerea că artele vizuale constituie un limbaj specific, revista ce și-a serbat 120 de ani de la apariție ar trebui să mențină permanența unei rubrici dedicate artelor vizuale, chiar dacă în timpul din urmă publicațiile de profil sau de orientare mai larg culturală s-au înmulțit.



În lunile ianuarie și februarie 1988, au avut întrevederi la sediul uniunii *Mihail Popov și Stepan Stetinkin* (secretar I și secretar II, din partea ambasadei Uniunii Sovietice la București), *Gianfranco Silvestro* (directorul Institutului Italian de Cultură), *Uwe Thimm* (atașatul cultural al ambasadei Republicii Democratice Germane), *Andreas Berlakovich* (ambasadorul Austriei la București), *Alfred Chaouat* (director la « Galerie du Théâtre » din Geneva) și colaboratorul său *William Connover*.

În perioada 17—24 ianuarie 1988, s-au deplasat în Uniunea Sovietică, în calitate de delegați oficiali, participanți la cel de-al 7-lea Congres al artiștilor Plastici din U.R.S.S., *Ion Gheorghiu*, secretar al U.A.P., și *Marina Preutu*, critic de artă.

## calendar

- sterian, margareta**, n. 16 martie 1897, pictor, București
- avachian, brandt**, n. 29 martie 1900, pictor, București
- grigorescu, aura**, n. 20 martie 1904, grafician, București
- cancicov, solomon, ella**, n. 10 martie 1907, artist decorator, București
- iuca, simion**, n. 30 martie 1907, grafician, bucurești,
- andrei, valentina**, n. 2 martie 1913, artist decorator, București
- anastasiu, anastase**, n. 24 martie 1918, pictor, Craiova
- szervatius-bach, hedda**, n. 2 martie 1922, artist decorator, Cluj-Napoca
- dinu, florea șerban**, n. 23 martie 1923, pictor, București
- miklos timon, margareta**, n. 9 martie 1923, sculptor, Brașov
- petrică, dimitru**, n. 20 martie 1923, grafician, București
- aniței, aurel**, n. 18 martie 1928, pictor, București
- balogh, lajos**, n. 17 martie 1928, grafician, București
- crăciun, constantin**, n. 8 martie 1928, pictor, București
- oprea, petre**, n. 11 martie 1928, critic de artă, București
- tarhely, imola trilla**, n. 8 martie 1928, pictor, Baia Mare
- florescu, eugenia**, n. 1 martie 1933, grafician, Timișoara
- marianov, tiberiu nicolae**, n. 21 martie 1938, grafician, Giurgiu
- meiu, mihail**, n. 3 martie 1938, sculptor, București
- moraru, teodor**, n. 23 martie 1938, pictor, București
- nircă, constantin**, n. 31 martie 1938, artist decorator, București
- svințiu, virgil**, n. 2 martie 1938, pictor, Cluj-Napoca

Le présent numéro de notre revue s'ouvre sur deux articles consacrés au centenaire de **L'Athénée Roumain**, monument d'architecture et d'art devenu une effigie de la culture roumaine moderne. Ainsi que le remarquait en 1888 l'éminent écrivain et historien, Alexandre Odobescu, cet important édifice bucarestois conçu par l'architecte Albert Galleron est une synthèse des structures d'édifice à dôme et coupole de l'architecture antique.

Dans les pages qui suivent, Ioana Vlasu — laquelle illustre son texte d'une série de photographies inédites — présente l'œuvre du sculpteur **Corneliu Medrea** (1888—1964) dans le contexte de la réaction contre les épigones de Rodin et de la récupération des traditions classiques: « Medrea — affirme-t-elle — retrouve d'une toute autre manière que Brancusi une sculpturalité essentielle, sans éliminer l'homme du centre de son art et sans renoncer à perpétuer le miracle par lequel la matière inerte prend l'apparence de la vie (...). Pour Medrea, la grâce réside dans l'économie des gestes. Les volumes nourris se prolongeant l'un dans l'autre sans césure aucune, les profils arrondis ayant comme prototype le cercle évoquent admirablement les rythmes paisibles, constants, d'une existence accomplie... »

(Urmare de la pag. 15)

aspirațiilor sale. De aici, un « poverism » lucid, un minimalism figurativ care se înscrie foarte bine, în postmodernitate. c) Apar, desigur, și deosebiri substanțiale. Artiștii ce își concentrează / explicitează demersul în Prolog sînt locuți de cultură, nu se folosesc de ea cu dezinvoltură și detașare. Ei caută în modelul cultural un determinism clarificator, nu un material ce poate fi supus intervențiilor, reformulărilor. Și totuși, definitiv rămîne atitudinea de așteptare. Stare de criză a culturii, postmodernismul e o așteptare deschisă, neîngrijorată, a unei soluții, a unei

**George Ștefănescu**, pictor, né en 1914. Etudes à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest, où il eut pour professeurs Nicolae Dărăscu et Lucian Grigorescu. Ouvre dix expositions personnelles à Bucarest. En 1983 il expose à Villebrock (Belgique) et à Werdhol (R.F.A.). De 1958 à 1974 il est le scénographe du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra ». Sa peinture se rattache d'une part à la tradition postbyzantine rustique et d'autre part aux fauves et aux expressionnistes, mais accordés aux exigences d'un tempérament modéré, équilibré, qui le conduit à des solutions du type abstraction lyrique empreintes d'un vif sentiment décoratif.

**Eugenia Manea Pasima**, artiste décorateur, née en 1948. Diplômée de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, section céramique (1973). Trois expositions personnelles à Bucarest. Expositions internationales de céramique: Faenza (1974, 1977, 1987); Pérouse (1987); Erfurt (Quadriennale d'art décoratif des Pays socialistes) 1978, 1982, 1986); Piran (Biennale internationale de céramique — 1982). Prend part au Symposium international organisé à Prilep (1985). Prix pour l'art décoratif attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest, 1986.

noi etape. Prolog instituie o așteptare mai orgolioasă, nu a deplasării către venirea dinspre alte zări a soluției. Manifestarea are un imobilism programatic, o conștiință precisă a justeții inefabilelor sale dogme. În mod semnificativ, însă, perceperea din exterior a fenomenului introduce un corectiv radical: această reiterare activă a așteptării se înscrie și ea în tehnica postmodernă a amînării soluției; dincolo de aparențe, Prologul este pur și simplu o etapă recapitulativă, tînjind, sub aparenta seninătate, către formule mai categorice.



