

arta

ANUL XXXV

Nr. 4 / 1988



REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACTIA

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 Drișcu,
Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

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

FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE
COLOR

Cristinel 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

ȚIPĂRUL ÎNȚEPRINDEREA PO-IGRAFICĂ
«ARTA GRAFICĂ» CALEA ȘERBAN VODĂ
133—135, București România,

| | |
|--------------------|--|
| EXPOZIȚII 2,5,6 | Teodor Moraru, Matilda Ulmu, Petru Petrescu |
| ATELIER 7 | Josef Krijanowsky |
| PORTRET 9 | Dan Băncilă |
| FIȘE DE ISTORIA | |
| ARTEI 11 | Un monument arheologic de o excepțională valoare la Tomis (Constanța) |
| 15 | Acuarelele lui Szathmari |
| 19 | Szathmari editor |
| 21 | Petrașcu și Pallady gravori |
| CRONICA 23 | Rolando Negoită |
| 25 | Mihail Trifan |
| CRONICA DE | |
| MUZEU 27 | Grafica lui Max Klinger |
| 29 | Jurnalul galeriilor |
| STUDII 32 | Proverbul în artele plastice |
| REMEMORĂRI 33 | Ani de ucenicie la Camil Ressu |
| DOCUMENTE 36 | Data și locul nașterii lui Pallady |
| ARHIVA BRÂNCUȘI 37 | Patru etape ale formei către zbor |
| MERIDIANE 39 | Din istoria secretă a artelor Războiul amforelor |

Andrei Pleșu, Paul Cornel
Chitic
François Pamfil
P. Frâncu

Constantin Chera,
Virgil Lungu
Mariana Enache
A. Silvan Ionescu
I. L. Georgescu
Olga Bușneag
Gheorghe Vida

Petre Oprea
M. Ispir, Th. Redlow,
Aurelia Mocanu
Cezar Tabarcea
Pavel Codiță
I. L. Georgescu
François Pamfil

Călin Dan

| | |
|-----------|---|
| COPERTA I | Fragment de frescă, necropola de la Tomis |
| IV | Păsări, ulei |

Josef Krijanowsky

| | |
|-----------------------------|--|
| EXPOSITIONS 2,5,6 | Teodor Moraru, Matilda Ulmu, Petru Petrescu |
| ATELIER 7 | Josef Krijanowsky |
| PORTRAIT 9 | Dan Băncilă |
| FICHES POUR UNE HISTOIRE | |
| DE L'ART 11 | Un monument d'exceptionnelle valeur archéologique a Tomis (Constanța) |
| 15 | Les aquarelles de Szathmari |
| 19 | Szathmari — éditeur |
| 21 | Petrașcu et Pallady — graveurs |
| CHRONIQUE 23 | Rolando Negoită |
| 25 | Mihail Trifan |
| CHRONIQUE | |
| DE MUSÉE 27 | L'art graphique de Max Klinger |
| 29 | Le journal des galeries |
| ÉTUDES 32 | Le proverbe dans les arts plastiques |
| RÉMÉMORATIONS 33 | Années d'apprentissage dans l'atelier de Camil Ressu |
| DOCUMENTS 36 | La date et le lieu de naissance de Pallady |
| LES ARCHIVES | |
| BRÂNCUȘI 37 | Quatre étapes de la forme |
| MÉRIDIENS 39 | L'histoire secrète des arts La guerre des amphores |

Andrei Pleșu,
Paul Cornel Chitic
François Pamfil
P. Frâncu

Constantin Chera,
Virgil Lungu
Mariana Enache
A. Silvan Ionescu
I. L. Georgescu
Olga Bușneag
Gheorghe Vida

Petre Oprea
M. Ispir,
Th. Redlow, Aurelia
Mocanu

Cezar Tabarcea

Pavel Codiță

Ion L. Georgescu

François Pamfil

Călin Dan

| | |
|--------------|---|
| COUVERTURE I | Fragment de fresque — la nécropole de Tomis |
| IV | Volailes, huile |

Josef Krijanowsky

| | |
|---------------------|---|
| ВЫСТАВКИ 2 | Теодор Морару |
| 5 | Матильда Улму |
| 6 | Петре Попеску |
| МАСТЕРСКАЯ | |
| ПОРТРЕТ 7 | Иосиф Крижановски |
| 9 | Дан Бэнчилэ |
| СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ | |
| ИСКУССТВА 11 | Археологический памятник исключительной ценности в Томисе |
| 15 | Акварели Сатмари |
| 19 | Сатмари — издатель |
| 21 | Петрашк и Паллади — граверы |
| ХРОНИКА 23 | Роландо Негоицэ |
| 25 | Михаил Трифан |
| МУЗЕЙНАЯ | |
| ХРОНИКА 27 | Графика Макса Клингера |
| 29 | Дневник галерей |
| ИССЛЕДОВАНИЯ 32 | Пословица в искусстве |
| ВОСПОМИНАНИЯ 33 | Годы учения Камила Рессу |
| ДОКУМЕНТЫ 36 | Дата и место рождения Паллади |
| АРХИВ «БРЫНКУШ» 37 | Четыре состояния формы |
| МЕРИДИАНЫ 39 | Из тайной истории искусства. Война амфор. |

Андрей Плешу
Паул Корнел Китик
Паул Корнел Китик
Франсуа Памфил
П. Фрынку

Константин Кера
Вирджил Лунгу
Мариана Енаке
А. Силван Ионеску
И. Л. Джорджеску
Ольга Бушняг
Георге Видя

Петре Опря
М. Испири, Т. Редлов,
А. Мокану
Чезар Табарца
Павел Кодичэ
Ион Джордже
Франсуа Памфил
Кэлин Дан

| | |
|-----------|--|
| ОБЛОЖКА I | Фрагмент фрески — Некрополь Томис (Констанция) |
| IV | Птицы, масло |

Жосеф Крижановски



PORTRET de Dan Bîmbău

Să facem astfel încît activitatea politico-ideologică de formare a conștiinței revoluționare, a omului nou, să devină o forță mai puternică, să se transforme, dacă se poate spune așa, într-o adevărată forță motrice a înaintării întregului nostru popor pe calea socialismului și comunismului.

Să dezvoltăm puternic spiritul revoluționar în muncă, în gîndire, în toate domeniile, să acționăm cu hotărîre împotriva a tot ce este vechi și perimat, a ceea ce nu mai corespunde actualei etape și să promovăm cu îndrăzneală noul, ceea ce se afirmă ca o necesitate a dezvoltării societății atît în ce privește forțele de producție, cît și în știință, în învățămînt, în cultură, în întreaga dezvoltare economico-socială !

În întreaga activitate politico-educativă va trebui să angajăm cu și mai multă putere uniunile noastre de creație din domeniul literaturii, muzicii, artei plastice. Ele trebuie să participe activ, prin toate operele lor, la promovarea concepției revoluționare, a principiilor socialiste, a politicii partidului nostru, la ridicarea nivelului general de cultură al maselor, al poporului.

Permanent să avem în vedere că trebuie să perfecționăm și să aducem îmbunătățiri întregii noastre activități, corespunzător noilor obiective, etapei de dezvoltare pe care o parcurgem în toate domeniile !

NICOLAE CEAUȘESCU

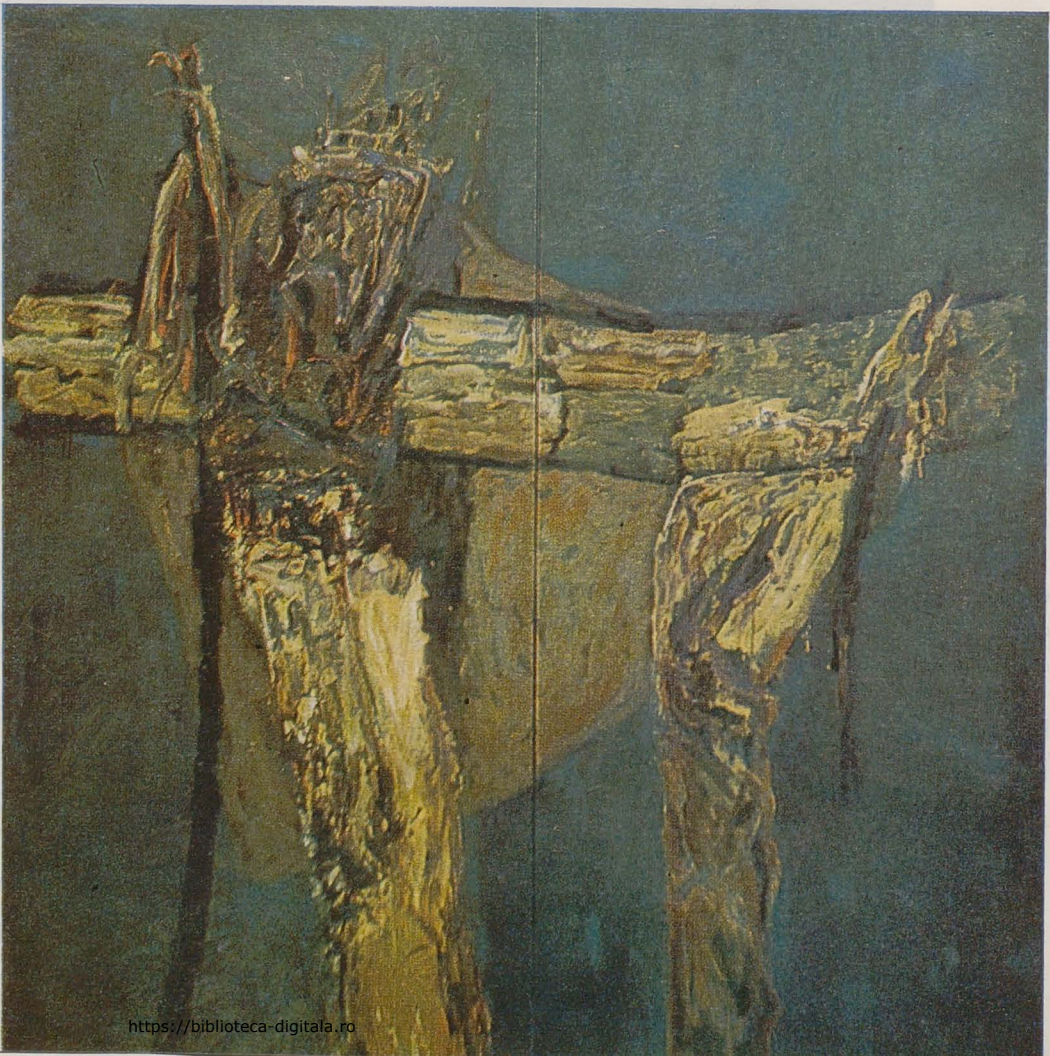
din Expunerea cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și ale situației internaționale

radicalitatea forme

andrei pleșu

Fiecare nouă expoziție a lui Teodor Moraru e un efort spre radicalizare. Artistul pare din ce în ce mai puțin preocupat să-și seducă publicul; el vrea mai curînd să-l irite și să-l trezească: să-l trezească din convenția «degustării» destinate a artei, pentru a-l face martor — aproape indiscret — al unei brutale confesiuni. E ceva de ecorșeu în lucrările acestea, un soi de sălbăticie asumată, sătulă de cuminenii și calofilii, dornică de confruntare dură, necomplezentă; privitorul e trezit pentru a asista la trezirea artistului. Temele par să fie cele dintotdeauna: portaluri, scări, furci, teascuri și tot ce ține de ambianța ocolului țărănesc. Dar în masivitatea statornică a acestei ambianțe a avut loc, are loc o dramă. Spațiul s-a umplut de «sperietori», materia a devenit sanguinolentă. Banalitatea a căpătat un substrat de mister care o face să explodeze. Totul are, de altfel, aspect de explozie vulcanică, de lut isterizat... A vorbi de «expresionism» e nepotrivit. Căci nu avem de a face cu un strigăt, ci cu o despuiere. Artistul renunță, fără ezitare, la confortul său intim și la orice exigență de amabilitate față de public; el încearcă să se deprindă și să ne deprindă pe toți cu bucuria aspră a unei libertăți supreme, insomniace. Ne izbim la fiecare pas de un concret violent, de senzații destrămoare, nediluate prin vreo abilă strategie artistică. Abundența picturală e aproape sățioasă, evitarea normelor curente ale meșteșugului — aproape arogantă. Teodor Moraru nu mai are inhibiții și prejudecăți. El nu se sfiște să amintească, în cîte un detaliu, de tușa nămolosă a lui Băncilă, sau evocă, alteori, substanțialitatea lui Petrașcu, un Petrașcu agitat, desprins de reperele oricărei figurații. Elaborarea constă în a desființa orice elaborare. Fiecare imagine e suculentă, tranșantă, invadatoare. Pictura se naște mereu în jurul unui exces, al unei tensiuni exasperate; tensiunea între forme din ce în ce mai simple (lucru imprezicibil la Teodor Moraru) și culori din ce în ce mai grele, între verticalitatea ascensională a compoziției și a formatului și prăbușirea în cascadă a pastei pigmentare.

Nici un artist adevărat nu rămîne, însă, pînă la capăt, sub stăpînirea necontrolată a excesului. Deasupra tensiunilor ultime se ridică, în cele din urmă, o conciliantă emoție; ca fluturile acela care, într-una din lucrări, se desprinde — greoi dar tenace — din întunericul larvar al pînzei. Ne mișcăm, în final printre tablouri, ca printr-o neliniștitoare grădină de flori carnivore...





teodor moraru

expoziții

paul cornel chitic

Invitația de a expune la Sala Dalles este un privilegiu acordat Artistului sau, pur și simplu, obiect negociabil de orice doritor insistent? Sala nu se hotărăște de partea cui să fie: a valorii recunoscute ori de cea a cantității ritmic realizate.

Cert este că printre artiști încă mai este considerată drept lăcașul maximei consacării. Mulți candidați de drept își amână ambiția cochetând cu speranța ivirii unui moment mai impozant în creația lor... În cazul lui Teodor Moraru invitația i-a parvenit cu o întristătoare întârziere. Oricare din cele patru expoziții personale anterioare merita să fie deschisă la Dalles: aveau în ele semetie eroică și o tănuțită deplinătate; emanau încredere în meșteșugul picturii și o curajoasă siguranță de sine. Oricare din cele patru ar fi triumfat, căci dețineau puterea credinței în sensul artei; cea de acum este mai degrabă subită spovedanie a iluziilor încărunțite; confesiunea este făcută într-adevăr cu forță, dar forța pare să fie a celui ce nu se poate prefăca a nu ști ce se întâmplă cu pictura contemporană în lume. Pare că pictorul,

brusc, s-a dumirit că, asemenea unui repede rîu de munte ajuns în imensitatea oceanului, nu-și mai află albia. Să fi venit această expoziție după o prezență de mult consumată în sala Dalles, poate că pictorul ar fi preferat-o deschisă într-un spațiu mai scund, fără largimi de arenă, deci mai puțin indiferent. Un spațiu al convalescenței pretindeau aceste lucrări.

Teodor Moraru este un artist cu o invidiabilă energie. Sintem avertizați: expoziția de la Dalles este o personală, departe de gândul desemnat al retrospectivei, e doar un stadiu, o treaptă. Dar lucrările din alți ani, se așază, nevăzute, însumându-se celor recente într-o cupolă poliedrică, izolantă: protejat de ea, artistul nu va fi tulburat de rumoarea iritărilor.

Pictorul — ne spun și ultimele sale lucrări — este un singuratic rătăcitor, fascinat de pustietatea care-l absoarbe și-l poartă cînd într-o periculoasă plutire razantă peste întinderi de zdruncinări minerale, cînd într-un picaj mereu amînat. Își amintește

careva — cine să fi uitat? — că Horia Bernea și-l asociase pe Teodor Moraru, acum cîți ani?, într-o impetuoasă hoinăreală în căutarea unui altfel de Barbizon? Experiența aceea pare să-l fi molipsit de morbul despărțirii de ceilalți. Pe el nu l-a tentat faptul căutării, ci migrarea fără țintă, căci acest artist nu poate jindui regăsirea sa ca pictor într-un loc înzestrat cu hanuri care să-i împodobească lucrările; lăuntru său îl hărțuiește și pictorul fuge de sine.

Punctul de fugă în mai vechile sale lucrări este situat deasupra orizontului, dincolo și survolînd orice obstacol. Cînd acel punct perspectival țintuiește ori se prelinge pe alcătuirile concretului, materialitatea se dezagregă în cascade de grohotiș sumbru, se destramă în palpitînde hălci de inform, se prăvălește în vertijuri viscoase, în abisul deschis sub muchea de jos a lucrării. Senzația e că pensula se agață de pasta de culoare, că pictorul se cațără, împotrivindu-se cu fiecare atingere a suprafeței, versantului vertical care îi alunecă prin fața ochilor



intr-o imposibilă scufundare. Rămînem suspendați, nesiguri, alături de pictor, la hotarul unde se macină, anulîndu-se, cele două sensuri de mișcare. Ceea ce pare ascensional e, de fapt, refuzul imersiunii în craterul unui vulcan noroios. Tușele sale pe pînză sfîșie camuflajul de pe niște infernale capcane, nebănuite, dar cu atît mai terifiante. Gesturi fauve ale unui chirurg a cărui menire este să facă incizii de drenaj, rezecții și secționări, sondaje brutale, adînci, disperate, în căutarea a ceva de negăsit, dar care trebuie căutat neconștient și fără iluzii.

Între lucrările de mai de mult și cele expuse la sala Dalles este un singur numitor comun: muta spaimă a pictorului de a-și fi găsit locul și de a se lăsa țintuit. Singurul perimetru de popas, acceptat în trecut, este atelierul său pe care-l privește distanțat, cu duioșie rece, în rarele momente ale dezmeticirii din neodihna goanei sale de misterios zburător. Cele două pînze mari ce i-au străjuit intrarea în expoziție sînt imagini plonjante ale locului de unde a pornit fără puțința întoarcerii definitive. Sînt embleme ale nomadismului prin văzduh.

De observat că pictorul mai întotdeauna relatează în cuprinsul pînzelor sale despre ceva de care oamenii au fugit, lepădîndu-se de reala ori închipuita-i utilitate spre a se depărta la distanță de veacuri. La început ochiul lui a bîntuit deasupra pămîntului și reliefului său, apoi a coborît din înalt prin preajma unor construcții și acum, iată-l îndreptîndu-se țîșnit către obiecte.

În acest zbor-cădere în asimptotă față de fermitatea blîndă a orizontalei orice ar întîlni de mult se află în părăsire ori este evitat de suflarea omenească. Această pustietate este căutată de pictor? este nenorocul exploratorului ajuns în ținuturi neprielnice ori apropierea sa din înalt izgonește oamenii? La urma urmei singurul interes pe care-l comportă pictura de azi — oricare i-ar fi subiectul, tema, problema — este măsura în care prezența omenească răzbate din imagine sau spre imagine. Or omeneșul, în faptul picturii lui rezidă, fără echivoc, în singurătatea devastatoare de care artistul nu se poate dezbara și care-l împinge într-un permanent picaj iscoditor.

Comparația între Teodor Moraru și Horia Bernea, alt artist singuratic, este inevitabilă. Între cei doi artiști întîlnim diferența dintre *joc* — desăvîrșit premeditat și desfășurat — și *predestinare*: primul este un damnat al solitudinii; celălalt o proclamă și o postulează; întîiul este un solitar nativ, al doilea o cultivă ca pe o virtute; pe Moraru îl chinuie acel «nici tipenie de om» din care nu poate evada; Bernea se desfată în izolare și o îngîna melodios. Teodor Moraru este un hipnotizat, pictura lui e cea a privirii fixe care, după o epuizantă concentrare pînă la uitarea de sine, pierde sensul comun al celor percepute; Bernea se autoexilează (ademenind, astfel, o sumedenie de pictori la însingurarea în grup) și-și provoacă revelații (pe care neofiii le preiau cu pietate și le mimează în chip de ritualuri

accesibile). Moraru este un anahoret înfricoșat de spasmele ne-viului. Sihăstria lui Bernea este curativă. În vreme ce despre Bernea «se află» cînd se retrage, Moraru, între expoziția de acum și cea viitoare, se ascunde. În fine, distanța dintre ei se precipită spre opozanță cardinală: Bernea evacuează locuitorii din perimetrul de interes plastic dar unda viețuirii îmbibă lumina din lucrările sale și-i saturează imaginea. Cîmpul optic al lui «nimeni în preajmă» artistul și-l extinde făcînd un abia perceptibil pas înapoi. A picta înseamnă a te reculege, a găsi împăcare; un mod de a face abstracție de cei din jurul tău.

Teodor Moraru nu-și poate reprima pornirea de a răscoli epiderma formelor, de a deschide răni profunde în inert și anorganic; e singur pentru că apariția unei alte ființe în vizualitățile sale e cu neputință. Pictînd, Moraru învinuiește regnurile de ostilități, de agresiune prin tăcere și de voracitate prin indiferență și încearcă să le grefeze, duh, să dezmorească, să reînvie ne-viul, să-și plămădească din el un dublu al său neasemeni lui, iată-i culoarea; pojișta aparenței se însufletește himeric și glisează turbure pe suprafața cîtorva din ultimele sale lucrări.

Ultimul act al căutării celeilalte ființe este pătrunderea în materialitatea pastei așternute pe pînză, pe care o dezagregă spre a-i întîlni sufletul.

matilda ulmu

paul cornel chitic

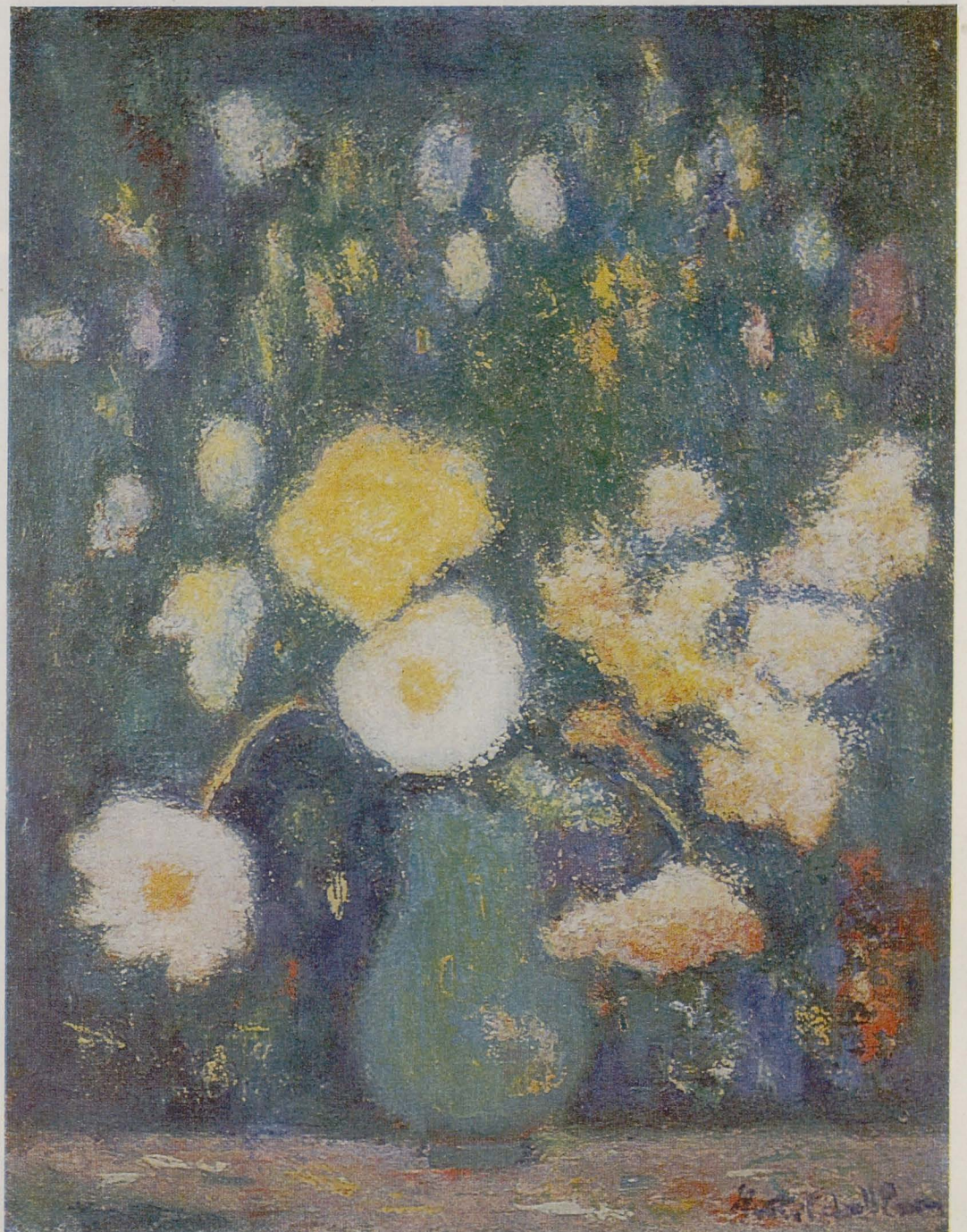
Matilda Ulmu este prolifică în avalanșa ei; lucrările ei se înghesuie cu disperata dorință de a fi, măcar laolaltă, cât mai convingătoare. Separat, fiecare imagine, este, mai mult ori mai puțin, sonoră; împreună sînt gălăgioase. Exces al timidității sau voalată neîncredere în propriile-i lucrări? Nici vorbă! Expoziția de la etajul sălii Dalles dovedește o hărnicie fără limite — tablourile de acolo — naturi statice cu flori, peisaje campestre — marine



— montane, portrete ș.a.m.d. — sînt ceea ce se numește *pictură agreabilă*. Multele zeci de pînze au fost pudrate cu polenul cules din impresionisti — lecții bine învățate; Sigur că între pictura agreabilă și «arta de consum» e o apreciable diferență de altitudine. Matilda Ulmu nu îngroașă indolentul zaț al prostului gust, pictura ei popularizează cu farmec ceea ce acum multă vreme era apreciat drept o scandalosă sfidare a Artei. Într-un fel putem considera că e semn de probitate profesională faptul că pictorița, traversînd mai multe meridiane, a tresărit numai în fața subiectelor care concordau cu cele știute de ea și cu ochii închiși. De altfel oricine a răsfoit ceva albume de artă, de îndată ce privește discurile florii soarelui, va șopti inevitabil «Van Gogh!»... cultura generală a fiecăruia poate fi socotită sumă a locurilor comune extrase didactic din operele literare și de artă. Pictura Matildei Ulmu este o pictură a culturii generale.

Cromatică are verva ciripitului adolescentin; se arată uimită și încîntată pînă la exaltare să refacă experiențe picturale demult evaluate istoric; aș zice că această pictură e romantoasă — afișînd ingenuități caduce — și euforică: nu acceptă dramatismul, iar ceea ce ar provoca doar un vag zîmbet îi stîrnește hohote de rîs.

În candoarea Matildei Ulmu sălășluiește simbul convingerii că participă din plin și energic la frămîntările artei contemporane. Marile furtuni care bîntuie răscolind largul Picturii de Azi, în Golful liniștit unde pictorița navigă pe vasul ei de agrement se resimt doar ca o boare vag clătî-nătoare. În mod simbolic, seninătatea ei poate fi socotită și ca semnul de bun augur al unei viitoare acalmii.



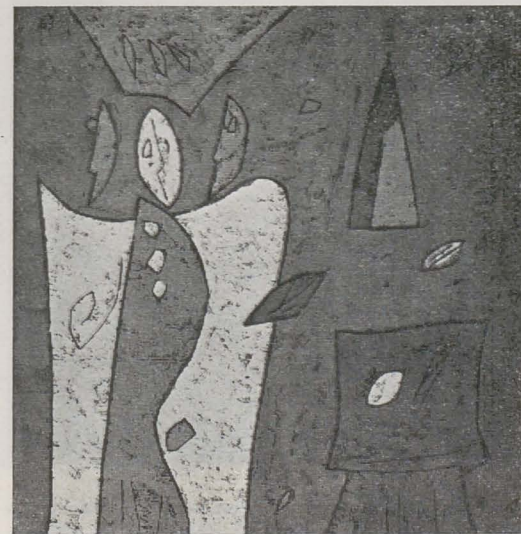
1. Îndrăgostitul, ulei pe pînză
2. Stînci, ulei pe pînză
3. Flori, ulei pe pînză

expoziții

petru petrescu

paul cornel chitic

În lucrările expoziției sale Petru Petrescu joacă un rol de șah sau Go (sau un oricare alt misterios sport al minții) cu un partener imaginar; într-un număr nesfârșit de partide care cine știe cât timp vor dura. Competiția se poate desfășura — așa cum se și întâmplă — sub diverse titulaturi: «Datini din străbuni», «Cheia montană» ș.a.; nimic nu se schimbă, practic, în cursul și aspectul jocului; piesele pe care le mută sînt aceleași, probabil și regulile, care însă ne rămîn, pînă la urmă, la fel de necunoscute; mutările realizate și abia sesizabile de către un ochi profan — gravorul însă le urmărește cu obstinație — posibil să fie dictate de înalte rațiuni strategice, să rezulte din savante calcule și să producă în final stupefianta lovituri de teatru. Ceea ce e posibil nu e și evident. Pentru cel neinstruit, în cele peste o sută de xilogravuri totul se repetă; prudenta modificare a culorilor, pieselor și a eșichierului nu alungă monotonia. (Din presupusele aprige încleștări de forțe adverse la noi parvin tîndări, așchii, cioburi plutind într-un nor galben-albăstru de praf. Bunăvoința nu e suficientă pentru a-ți impune răbdarea de a-i privi lucrările pe îndelete. În ansamblu sînt plicticoase, egale, au o superficialitate nedorită, neurmărită de artist,



dar în egală măsură și neevitată. În transparența lor didactică, ca a cărților de colorat se citește admirația cuminte — față de Braque, bunăoară — dar aceasta nu e singurul artist urmărit de departe și urmat de la distanță. Prejudecata unității stilistice, atât de înrădăcinată în mentalitatea tuturor expozanților, cînd ajunge obsesie, ca în acest caz, provoacă inhibiții. Tema, subiectul, problema plastică poate fi reluată la nesfârșit. Materialul astfel strîns poate fi expus în public. Tentativele repetate capătă însă importanță, strălucire și stîrnesc interes numai cînd sînt puse în contrast cu rezultatul final. Or, gravorul Petru Petrescu ordonează pe simeze un nesfârșit șir de variante, dar la capătul traseului lipsește performanța.

Nu poate fi tăgăduită voluptatea exercițiilor de digitație; virtuozitatea se consumă pe asemenea chinuitoare eforturi de menținere în formă. Vom spune despre această expoziție că este programul pregătit al unui artist care-și caută ori pîndeste ivirea acelei teme pe măsura instrumentelor sale îndelung verificate într-un laborator înzestrat cu simulatoare ale viitoarelor dificultăți. Acea temă jinduită își poate face apariția; artistul așteaptă. Subtile semne de nerăbdare — pe întinsa plajă a a xilogravurilor accidentul plastic e lăsat în voie și acceptat cu promisiunea unor surprize — și o greu reprimată nostalgie după trecuta glorie a cubismului îi îmbătrînesc așteptarea. Reîntoarcerea la înțeleaptă lecție a lui Vasile Dobrian e binefăcătoare.

Bucuria pașnică și nepretențioasă a lui Petre Petrescu de a face, din cînd în cînd, peisaj ori de a pune în pagină scene de spectacol al petelor colorate nu e dovadă a renunțării la marile aspirații, ci, mai degrabă, probă de curaj salutar. Și această curaj poate fi chiar tema următoarei expoziții.

1. Frumușica, linogravură color
2. Cîntec străbun, linogravură color
3. Voievodală, linogravură color

josef krijanowsky

françois pamfil

Cu « de la plan la culoare, de la culoare la ritm, de la ritm la compoziție, de la compoziție la ton », numește *Iosef Krijanowsky* pentagonul unghiurilor din care s-ar focaliza locul la care aspiră pictura sa astăzi. Năzuință a picturii nu și a tabloului, deoarece tot el își mărturisește visul de a elibera — dacă se poate spune așa — pictura de condiția sa de obiect de privit. Cu alte cuvinte un mod de a vedea toate lucrurile și nu numai anume lucruri văzute într-un anume fel s-ar putea numi « pedagogia » vizuală propusă de pictor întru purificarea de locurile comune instaurate în relația clasică imagine-spectator. Așadar, deși neînduplecarea mijloacelor constituite în acest scop pare a tinde către redușii de tip suprematist, pictura lui Krijanowsky provoacă — cum spunea Malevici — « sentimentul debarasat de obiect », convocând, paradoxal, ... însuși obiectul. Deci nu o altă lume ci aproape stop-cadre pe realitatea imediată, peisaje, portrete și nuduri, scene cotidiene « de gen », chiar și una cu păsări de curte, în sfârșit (aproape) tot repertoriul frecventat tocmai de autorii de tablouri. Mai mult, schemele compoziționale, direcțiile de priză ale motivului par și ele a fi tot acelea convențional acceptate.

Candid nedisimulată sau propusă în ordinea severă a unui program în care afectivitatea nu are cum să ancoreze altundeva decât în timpul întâi al vederii subiective a temei, înaintea vederii sale obiective, picturale (succesiunea inversă e aici evidentă!), această atitudine poate însemna și o manevră. Căci, și de aproape prin pupila strânsă, ca și de la distanța reglementar necesară recompunerii pe retină, sistemul artistului invită, de la analiză la sinteză, la descoperirea unei alte realități de sorginte, cum vedeam, pur picturală.

În consecință, nu o pulverizare, o desființare a tabloului ca fereastră pe realitate, ci o descindere, prin transparența acestui cadru, în lumea autonomă, nemijlocită de semnificant, pe care vâzul o prizează concomitent cu imaginea. Altfel spus și revenind la ceea ce remarcam mai sus, o convocare a obiectului în vederea debarasării picturii de ponderea sa « concretă », un fel de mitridatizare inversă, contra toxinelor tuturor conotațiilor parapicturale, tocmai prin prizarea copioasă a unei realități « neotrăvite » cu locurile comune și, vai, atât de limitate fiziologic ale vâzului. S-a vorbit în acest sens — trimiterea nedorindu-se prozaic-limitativă — despre o mecanică a compunerii (sau descompunerii) de tip « puzzle », tot așa cum s-a invocat o anume structurală aptitudine a pictorului pentru expresia la scară parietală, pentru « mozaicarea » raporturilor și pasajelor formal-cromatiche. Dar fie că ea păcătuiește prin sugerarea unei, mult prea simpliste aici, atitudini de tip « pop » sau « 'op » ca în primul caz, fie că transformă o deprindere tehnologic determinată, ca în al doilea, într-un tic ajuns pe șevalet, ambele trimiteri ni se par neavenite. Impropii deoarece, din



viteză, ambele ignoră că și în cazul jocului cu cartoane decupate, ca și în acela cu plăcuțe de Murrano, de ceramică smălțuită sau de marmoră, avem de a face cu moduli de suprafață

și formă egală. Ori, exact nu de o descompunere-recompunere după un sistem, după o grilă este vorba aici, ci de secționarea, de «raționalizarea» optică a formei pe traseele libere

după care sînt distribuite, în tente plate, cîmpurile, neasemenea ca hartă și suprafață, în care ea este debitată. Desigur parcurgerea consecventă, ne-cesar severă, a unui asemenea program

de comportament artistic presupune pe lîngă asceza fizică a unui efort neîntreput în atelier și una morală, pretinde răbdarea duratelor. Îndurarea unui imens — și rareori imediat rîscumpărat în satisfacții — volum de muncă, capacitate de sacrificiu. Ne amintim astfel, cu admirație, de modul exemplar în care — premisele gîndirii sale plastice fiind stabilite încă de pe atunci — pictorul a știut să traverseze, în anii studenției, reacția și avatarurile ușor de presupus pe care o asemenea poziție le putea provoca, tot așa cum notăm că pilduitor faptul că, din 1972 pînă azi, pictorul ne-a oferit nu mai puțin de opt expoziții personale. Opt prilejuri de a se vedea, însemnînd mai mult, pentru o structură de o asemenea rar înălțată modestie ca a sa, decît ocazii de a fi fost văzut. Dar, pentru cine a urmărit și evoluția acestei picturi, opt trepte, opt momente de adunare a unor argumente, din ce în ce mai convingătoare, ale neostoirii dorului său de pictură, dor pe care, după cum ni se destăinuia, o absență de două săptămîni din atelier — atît a durat recenta sa personală de la Simeza — n-a făcut decît să-l amplifice. Și, fără să intenționăm o încheiere pe nota uscată a unui fișier tehnologic, să mai vedem iată că și lucrurile se răzbună, uneori nu numai în basme, că propunîndu-și «desființarea» tabloului, Krijanowsky se vede, paradoxal, pus tocmai în situația de a artizana în loc, lucruri asemenea. Astfel, de la savante preparatii de suporturi la ingineria, tîmplăria și colorarea ramei și paspartu-ului, de la



stabilirea mental-abstractă a scalei cromatice, a succesiunii temă-variațiunii-temă, la realizarea «in vitro» a dialecticii tonale, «obiectele» sale presupun acuratețea unei demonstrații matematice. Deci o «abstractizare» nu atît în sens optic, cît mai mult fizic, disimularea oricărei posibile urme a gestului sau a instrumentului, ignorarea calității de massă a pasteii, în sfîrșit, absolut egala cu sine puritate cromatică a unui cîmp, a unei pete. Între adepții expresiei reduse la mijloacele — pe care ne-am permis să le numim cîndva — «sărace», ale picturii ce se autoconstrînge să renunțe la gradele tonal al unui registru, la evidența tușei, la «sfumatul» umbrei purtate, la contur ș.a.m.d., Josef Krijanowsky își asumă paciența și precizia decoratorului nipon juxtapozînd pete ce se compun pe desenul unei perfecte urzeli preexistente pentru a ne descoperi golul și plinul, forma și volumul, umbrele și lumina.

Iar dacă, după spusele lui Prospero, sintem țesuți pe urzeala viselor să, vedem și firele invizibile ale desenului lui Krijanowsky ca pe niște vise pe care ochiul nostru să învețe să împletească culori și forme, la fel de unice și irepetabile ca cele din ochiul pictorului, din ochiul fiecăruia dintre noi.

portret

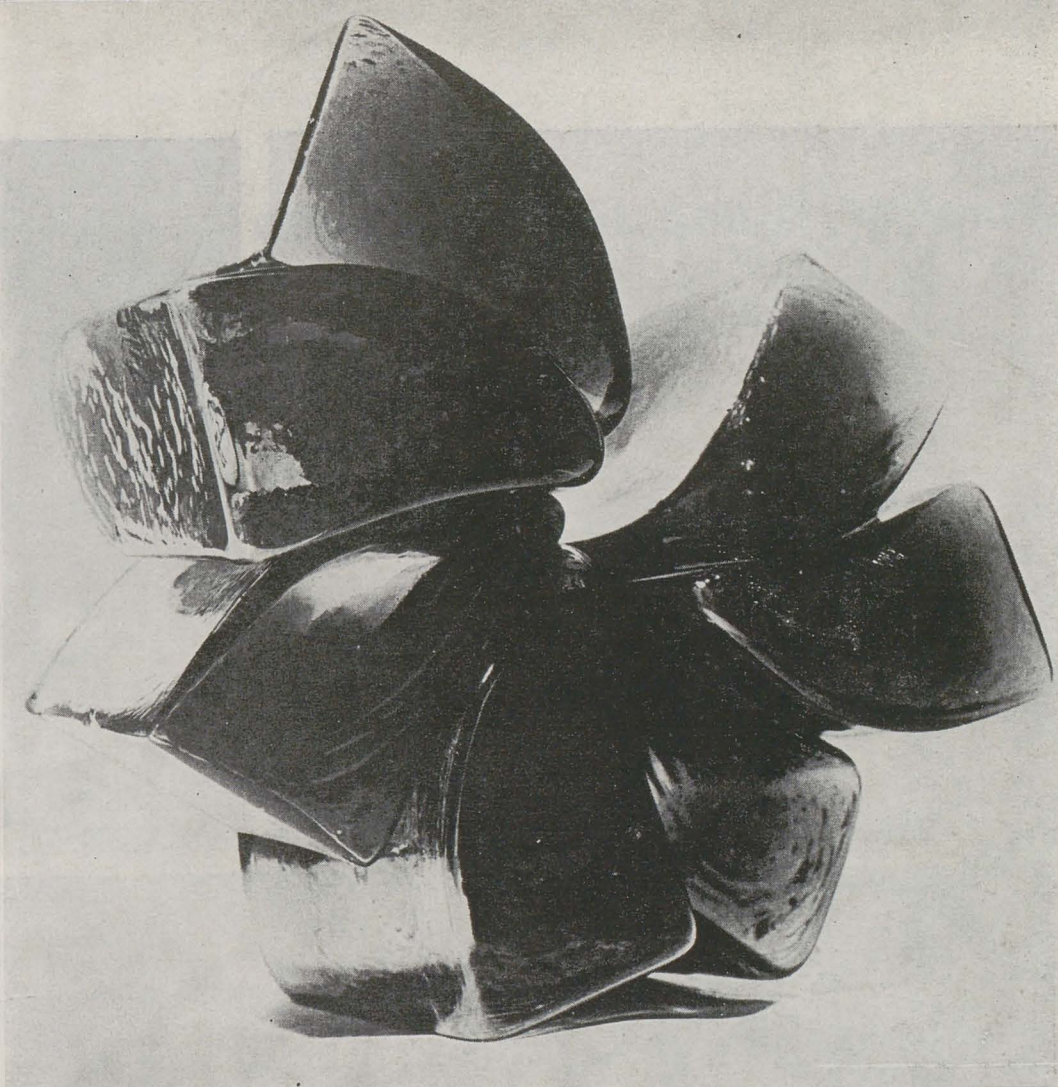
dan băncilă

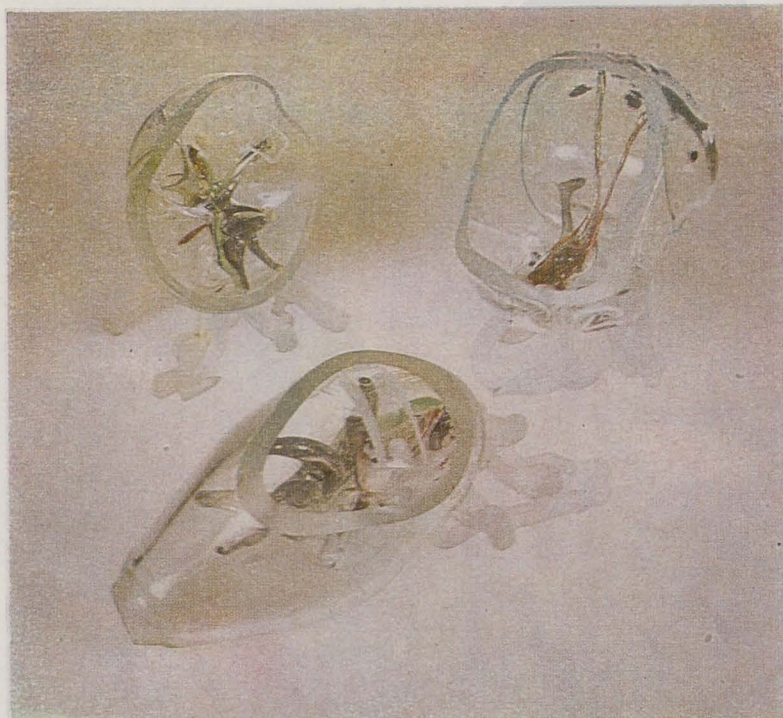
p. frâncu

Până nu demult gravate cu armorii sau, în lipsă de ascendență sangvină mai albastră, măcar cu monograme în fier forjat aurite pe grilajul porții, obiectele de sticlă de uz, să zicem — citînd semnul civilizației noastre — consumabil, sînt astăzi printre cele mai comune. Tot așa, materialul pus în operă pe vremea balercii, burdufului și cîinii smălțuite sau zincate, în concurență cu metalele și semiprețioasele orfevrului și bijutierului se poate considera astăzi, alături de oțeluri și mase plastice, printre cele tipice secolului. Sigur, deși din ce în ce mai puțin friabile și — fără a provoca calamburul — mai fiabile, mai termice și, atunci cînd nu sînt innobilate cu suflul artei antrenînd un jet de vopsea duco peste șablonul cu Donald sau cu pavilionul central de la Amara, mai ieftine, paharele și carafele noastre de acum provoacă, oricum, o ușoară nostalgie. În lipsa unor argumente palpabile (și chiar casabile!) în stare să o combată, nu ne rămîne decît consolarea în fața vitrinei de muzeu, admirativ resemnați cu « cine să mai facă azi așa ceva ! », sau în dreptul celei, cu cheia ascunsă de copii, care conține serviciul de lichior cu care bunicii practicau terapia tuturor maladiilor de nutriție.

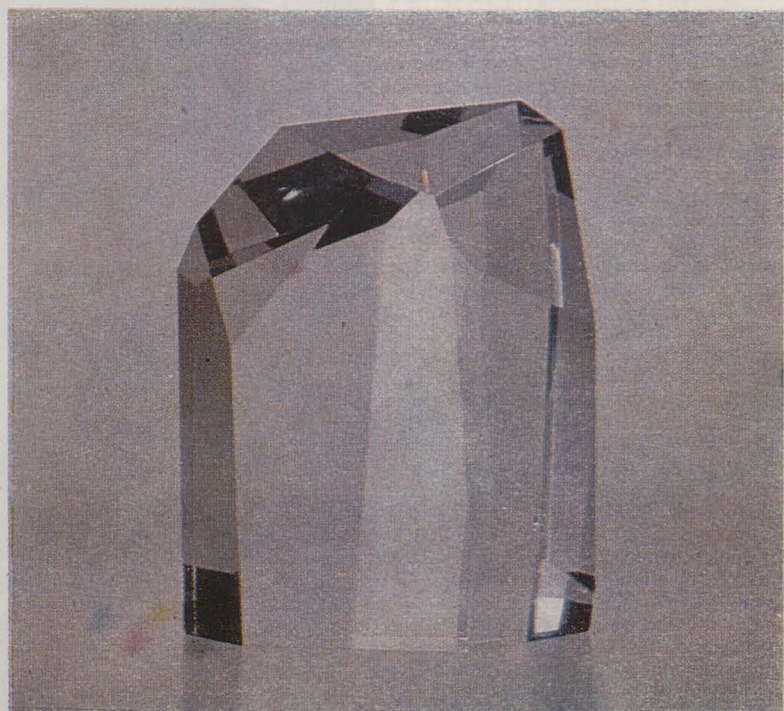
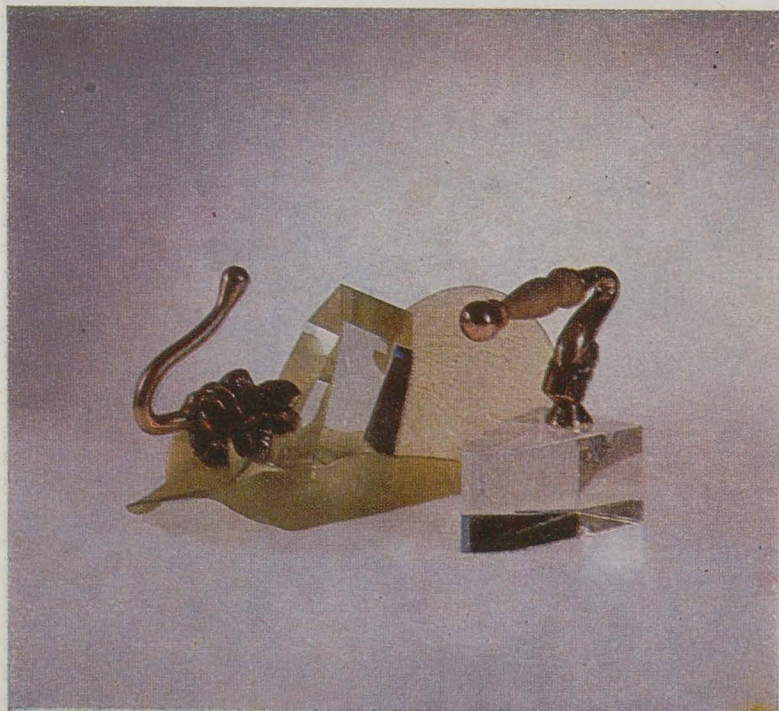
Dar dacă obiectele de sticlă « recipient », fie ele de tip funcțional-decorativ, ca vasul pentru flori, fie de tip pur funcțional, ca cele amintite, constituie din ce în ce mai rar pretexte pentru unicate sau servicii unice, iată o nouă preocupare vine să reinstaureze « fuziunea nisipului silicos cu varul și carbonatul de sodiu » (cf. Petit Larousse, ed. 1966) în drepturile sale de material de artă sau, cum se spune în sculptură, de material nobil, definitiv. Deloc întîmplătoare, analogia dorește să invoce aici nu atît micro-universul podoabelor, al bijuteriilor din sau conținînd și sticlă, ci lumea pieselor, a sculpturilor transparente, translucide sau opace, ce transgresează din ce în ce domeniul accepțiunii clasice a decorativului. Astfel, mizînd progresiv în pariul cu celelalte arte ale focului surori, tot mai mulți artiști, dar în primul rînd tot mai mulți artiști creatori, profesioniști ai sticlei, întreprind în domeniu, de cîteva decenii, o cercetare cu finalitatea tehnologico-artistică, pe cît de temerară pe atît de spectaculoasă în rezultate.

Plecîndu-se deci de la reconsiderarea sticlei în direcția unei prezențe autonome artistice, a unei existențe optico-sculpturale, a libertății de mișcare necezurate de logica designului funcțional, s-a ajuns la ceea ce, pe bună dreptate s-ar putea numi — prin întrebuintarea termenului și în afara zonei antropro sau zoomorfe — o statuară de interior din sticlă. Să mai spunem că exploatănd copios subtilitățile chimiei moderne, energiile temperaturilor supraînalte ca și miraculoasele îndemînări posibile prin tehnicile și tehnologiile de turnare și suflare, de perforare, tăiere și polisare, de gravare chimică sau mecanică, de matizare etc. străvechiul meșteșug al sticlei trăiește azi o resurrecție care o aliniază ca performanțe și capacități la nivelul tehnologiilor de vîrf adoptate de multe discipline artistice. Este și cazul școlii contemporane românești, care coboară din prestigioasa tradiție a manufacturilor autohtone, din asimilarea creatoare a lecției italiene și central europene, pentru a aduce, nu o dată, în muzeul imaginar al artelor contemporane sunetul înconfundabil și transparențele sticlei românești. Este și cazul artistului sticlar Dan Băncilă personalitate de prim rang a acestei școli și totodată creator al cărui palmares de premii și distincții obținute, în selecții de maximă calitate, în țară ca și în lume, ne scutește de oficiile inutile ale unei (re)prezentări. Totodată trebuie să spunem că în cazul lui Dan Băncilă simpla parcurgere a simezelor, a rafturilor de fapt care îmbracă pînă la tavan pereții celor două încăperi ale atelierului său din Biserica Amzei, echivalează cu a vedea mai mult decît într-o expoziție, decît într-o personală de sculptură în acest material. Reluăm, iată, termenul nu numai pentru a legitima lungimea preambulului dar și pentru a vedea că, tot după schema mai sus propusă s-a putut petrece și evoluția artistului de la decorativ la sculptural, de la — dacă ne este permis jocul — « obiectul de artă » la « arta ca obiect ». Căci, de o prolificitate puțin obișnuită, producția mai veche a lui Dan Băncilă, producție care a ajuns să facă, sub diverse semnături mai puțin recunoscute (ba chiar adesea





necunoscute !), « școală » pe polițele magazinelor F.P. pornește tot de la decorație, așadar de la obiectul de împodobit. Însă conform unei rapide schițe posibile de evoluție pe care o încercăm, ea va părăsi curînd suportul, pretextul recipientului cu anume sau anume destinație, pentru a-și dezvolta motivele liber. Astfel, vasul ornamentat cu altoreliefuri fitomorfe se va metamorfoza în compoziții de ritmuri vegetale terestre sau subacvatice, noi lumi de invenție formală și cromatică vor fi inspirate de noi orizonturi biologice, din ce în ce mai subtil cercetate. Într-o altă direcție, pornind de la vasul cu pereți rectangulari, artistul va ajunge la reconsiderarea planurilor și muchiilor blocului masiv, văzut ca un cristal, a « aventurilor » optice ce se pot întreprinde prin savante secțiuni și polisări, prin intersectarea sa cu planuri și volume din altă familie de culoare, de suprafață tactilă și formă. Ca și în cazul pieselor de sorginte biogenă, dar mai spectaculos în această zonă, s-o numim a geologicului animat sculptural, sînt convocate cu măiestrie și adresă procedee antinomice menite să se valorifice reciproc între accidental și debitarea de planuri riguros șlefuite, de la supratransparență la opacitate absolută ș.a.m.d. Dar așa cum vor fi ele capabile, în circumstanțele dificultăților de reproducere, să lăsăm mai bine imaginile să se compună într-un portret al artistului Dan Băncilă. În ceea ce ne privește, ne place să facem această invitație în convingerea că neobosită și invidiata sa productivitate se legitimează și din teama (subconștientă?) a întrebuițării unui material (totuși) perisabil în fața de artă care aspiră la un destin contrar !



un monument arheologic de o excepțională valoare la tomis (constanța)

constantin chera, virgil lungu

Importanța și rolul Tomisului în contextul istorico-arheologic al Dobrogei sînt deja cunoscute, fiind deseori subliniate și pertinent argumentate atît în lucrările de strictă specialitate, cît și în cele avînd caracter de sinteză. Cercetările arheologice cele mai recente vin să întregesc unele aspecte istorice cunoscute ale Tomisului sau să contureze altele noi. Informații extrem de interesante ne-au oferit săpăturile din necropolele tomitane, aflate dincolo de zidurile cetății. Necropolele Tomisului au furnizat întotdeauna arheologului un vast cîmp de investigații, generînd problematici dintre cele mai diverse și interesante. În ziua de 25 februarie a.c. s-a descoperit în aria uneia dintre necropolele antice ale Tomisului un monument de o valoare cu totul ieșită din comun. Este vorba de o cameră funerară cu dromos (cale de acces), care se circumscrie necropolei deja amintite ce cuprinde atît morminte de incinerare, cît și de înhumare, databile în sec. II—IV e.n. Înainte de a trece la prezentarea frumosului cavou, credem că este nimerit să trecem în revistă, în mod sumar, și alte descoperiri reprezentative, descoperiri în măsură să contureze importanța și bogăția necropolei cercetate. Amintim în acest sens sarcofagul din calcar care are pe una din laturile arcei mai multe simboluri: un pieptene, două strigillii, o pateră, o oglindă, o casetă și un scaun, toate frumesc sculptate în calcarul de bună calitate. Pe aceeași latură, în « tabula ansată », se află o inscripție în



limba greacă dezvăluind numele celui ce a pus-o și precum și pe al celei înmormintate: «FLAVIUS NEIKYLOS pentru sine și soția sa FLAVIA COCCEIA». Monumentul se datează, după inventarul funerar și caracterul inscripției, la începutul sec. II e.n. Inscripția ne relevă de asemenea și fenomenul romanizării — numele Flavius și Flavia îl atestă indubitabil — proces intens, de altfel, în această epocă. Ținând cont că la Tomis au apărut și alte construcții funerare din piatră a căror realizare necesită un efort deosebit și o mare cantitate de material litic, se pot evidenția disponibilitățile materiale ale unor tomitani de a-și ridica durabile lăcașuri sepulcrale. Alături de aceste construcții, inventarele funerare opulente, mai cu seamă cele de epocă romană, vin să confirme situația economică înfloritoare a metropolei vest pontice în plină epocă romană, dar și în perioada romano-bizantină. Date extrem de sugestive ne sînt oferite și de inventarele funerare ale altor morminte, care pun în evidență etnica celor înmormîntați alături de cele romane au fost găsite și obiecte tipic getice (opaițe, cățui, vase). Prezența unor asemenea obiecte este o dovadă certă a complexului fenomen de romanizare a autohtonilor, care, din motive rituale, depun în morminte și obiecte tradiționale specifice. La Tomis, ca și la Callatis și Histria au fost descoperite numeroase materiale de factură getică. Avem deci de-a face cu autohtoni geți din orașele pontice care, cu toate că au suferit influențele unei culturi materiale superioare, romane, își păstrează tradițiile.

După o scurtă prezentare a descoperirilor și caracteristicilor necropolei cercetate, ne permitem să trecem la descrierea importantului monument arheologic.

Mormîntul-cavou are planul dreptunghiular (dimensiunile interioare 2,80×2,30×2,05 m) și este prevăzut cu un mic culoar de acces.

Ceea ce conferă acestui lăcaș o valoare cu totul deosebită este realizarea artistică a interiorului. Peste tencuiala care acoperă în totalitate materialul de construcție a fost pictată, în tehnica al seco, o amplă suită de reprezentări antropomorfe, zoomorfe și fitomorfe. Precizăm de la început că întregul monument a fost pictat urmărindu-se o compartimentare specifică (arcade, pereți, boltă).

Pe toți pereții complexului funerar sînt reprezentate mai multe chenare rectangulare simple. Trecerea de la pereți la boltă este marcată de o bandă continuă cu ove. Pe peretele de sud, deasupra intrării în cavou este pictată, în manieră naturalistă, într-o cromatică vie, o scenă cu patru porumbei încadrați de un decor vegetal, care beau apă dintr-o cupă. Peretele vestic comportă la rîndul său o bogată decorație zoomorfă și fitomorfă constînd din două scene în care sînt pictate în aceeași manieră, patru potîrnichi, dintre care două se adapă din același tip de cupă, iar celelalte ciugulesc în preajmă, și un iepure care mănîncă struguri dintr-un coș răsturnat. Observăm atenția și știința cu care pictorul antic a reușit să redea accentele de lumină, reflexele și umbrele purtate.

Pe latura de nord a cavoului, într-o generoasă arcadă oferită de construcție este înfățișată o masă rituală, la care sînt prezente în poziție specifică, șapte personaje masculine: cinci pe *cliné* (patul roman caracteristic), unul în stînga imaginii, lîngă masa rotundă, iar celălalt în partea opusă. Cele două personaje în picioare țin în mîini vase rituale. Încercării de individualizare portretistică și de perspectivă în racursi i se adaugă, pentru caracterizare, vestimentația tipic romană. În plan secund se profilează siluetele stilizate ale unor arbori, sugerînd desfășurarea ceremoniei în exterior. Întreaga scenă se înscrie pe un fond luminos, formele fiind demarcate prin conture puternice, iar diferențierea de substanță se realizează prin valori tonale calde. Peretele estic, foarte bine conservat, ca de altfel întregul ansamblu, înfățișează doi păuni afrontați care ciugulesc dintr-un coș cu fructe. Vegetația este sugerată prin cîteva plante și arbori. Reflexele și efectele luministice sînt redată cu măiestrie și acuratețe, cu o vervă picturală care le conferă un

caracter modern, de o substanțialitate și forță vizuală remarcabile.

Bolta întregului edificiu are o decorație fitomorfă continuă, arabescul vrejurilor delimitînd cîmpuri în interiorul cărora sînt înscrise alte plante stilizate. Culorile utilizate mai frecvent sînt roșul și negrul, precum și galbenul, albastrul, verdele și albul. În interiorul cavoului, aflat sub nivelul actual al solului, au fost depuse în sicrie de lemn corpurile a patru defuncți în poziție întinsă, orientate cu capul la vest și cu mîinile întinse pe lîngă corp, după ritualul specific epocii. La acestea se adaugă un schelet adunat descoperit în stînga intrării și altul, de copil, depus într-o amforă spartă, în dreapta.

Menționăm că înhumările au fost făcute succesiv. Inventarul funerar este reprezentat de obiecte personale cu care unul dintre defuncți (mai exact defuncta) a fost înmormîntată și anume: un philacterium, mai multe mărgelile poliedrice fațetate, două brățări de bronz din sîrme răsucite. În sicriu a mai fost găsit un unguentarium fusiform cu bulb la mijloc. La celelalte schelete nu au fost găsite obiecte de inventar. Întregul inventar ne oferă importante repere cronologice pentru datarea întregului monument funerar.

Toate obiectele de inventar din cavoul tomitan își găsesc analogii, pînă la identitate, în necropolele Scythiei Minor. Astfel, exemplare asemănătoare cu unguentariumul nostru au fost semnalate în necropola creștină de la Callatis¹, datîndu-se la mijlocul și a doua jumătate a sec. IV e.n., precum și în necropola similară a Tomisului², unde un unguentarium identic a fost găsit în asociere cu o fibulă de tipul «Zwiebelknopffibel» care se datează aproximativ între anii 340—380 e.n. Brățările își găsesc perfecte corespondențe cu exemplare documentate tot în necropolele dobrogene, cum sînt cele de la Histria³ și Noviodunum⁴. La Callatis, astfel de brățări se plasează cronologic în al doilea și al treilea sfert al veacului al IV-lea e.n. Tot în sec. IV e.n. se datează și mărgelile poliedrice fațetate, cu analogii identice în necropola callatiană⁵.

În concluzie, cavoul tomitan poate fi încadrat cronologic în epoca constantiniană și pînă către sfîrșitul veacului al patrulea e.n. În această perioadă au avut loc construirea camerei funerare și înmormîntările succesive.

Tipologia cavoului. Astfel de lăcașuri sepulcrale, construite din piatră de calcar și cărămizi își au originea în mormintele de tip hypogeic care apar în Dobrogea încă din perioada elenistică⁶, sînt întîlnite în plină epocă romană și se perpetuează pînă în perioada romano-bizantină așa cum o dovedesc cavourile de la Callatis⁷, Hirșova⁸, Durostorum (Silistra)⁹ și Ossenov¹⁰. Cel mai tîrziu mormînt de acest tip îl reprezintă cavoul creștin de la Axiopolis (Cernavodă)¹¹, care se datează la sfîrșitul sec. al VI-lea e.n. și primele decenii ale secolului următor. Exemple grăitoare ale continuității noastre, aceste cavouri nu puteau fi construite decît de populația sedentară romană prezentă în veacurile IV—VII e.n. pe teritoriul dintre Dunăre și Mare.

Concluzii preliminare. Pictura întregului mormînt pledează și ea pentru o încadrare a cavoului în sec. IV e.n. Vasele (probabil din argint) pe care le țin în mîini cele două personaje în picioare, precum și platoul cu decor perlat pe margini de pe masă își găsesc bune analogii la exemplarele similare din tezaurul de la Pietroasele¹², iar patera și cana trilobată din mîinile personajului din dreapta imaginii sînt foarte asemănătoare cu cele pe care le ține în mînă personajul pictat din cavoul de la Silistra datat în epoca lui Teodosius¹³.

Austeritatea inventarului funerar, orientarea est-vest a scheletelor și întreaga simbolistică picturală ne îndeamnă să-i considerăm pe cei înmormîntați aici, paleocreștini. Întreaga pictură a mormîntului comportă scene cu profunde semnificații simbolice și rituale*, iar maniera picturală aparține așazisului «stil frumos»¹⁴ din deceniul al V-lea al veacului al IV-lea e.n., caracterizat prin întoarcerea temporară la subiecte păgîne și la naturalismul anti-

chității greco-romane. O asemenea tendință se explică prin aceea că creștinismul asimilează din plin limbajul artistic al antichității¹⁵. Această preluare însă nu s-a făcut în mod mecanic, ci în conformitate cu nevoile spirituale și ideologia noii religii. Pictura întregului cavou, cu motive florale, arbori, animale și păsări, poate fi lesne interpretată ca o evocare a paradisului. Tot de simbolistica de dincolo de mormînt poate fi legată și imaginea cu porumbeștele de pe peretele de sud, precum și cea cu potîrnichile de pe peretele vestic, care sorb apă din cupe și simbolizează sufletele însetate de Dumnezeu. O scenă foarte asemănătoare și interpretată în același sens¹⁶ o întîlnim pe mozaicul mausoleului Gallei Placida de la Ravenna¹⁷. Nici scena cu păunii afrontați care ciugulesc fructe dintr-un coș nu este străină de simbolistica paleocreștină, aceste păsări fiind simbolul învierii și al imortalității omului. Scene asemănătoare întîlnim atît pe pereții cavoului descoperit la Silistra, cît și în cubiculum-ul de pe via Dino Compagni (Roma)¹⁸.

Că scena de pe peretele nordic al cavoului este marcată de un puternic simbolism este în afară de orice îndoială. Ne aflăm, credem, în fața unei mese rituale celeste, în care atmosfera de «refrigerium»¹⁹ este evidentă. Acest ritual este evidențiat printr-o simbolistică adecvată, constînd din ținerea paharelor în mîini de către doi dintre defuncți în scopul potolirii setei sacre. Apoi întreaga scenă este și o aluzie la euharistie, la așa-zisa «*fractio panis*», cele șase coșulețe puțînd conține pîine, iar platoul de pe masă pește. Scene similare ne sînt documentate în catacombele cu caracter creștin de la Roma. Astfel, în capela greacă din catacomba Priscilla²⁰ este pictată o scenă a banchetului funerar simbolizînd «*fractio panis*», iar în cripta «dei sacramenti» din catacomba S. Calisto²¹ întîlnim aceeași scenă legată de banchetul celest și euharistie.

Împotriva caracterului păgîn al complexului tomitan pledează chiar sărăcia inventarului, deoarece în caz contrar, la o asemenea bogăție picturală obiectele depuse ar fi fost pe măsură. Apoi philacterium-ul reprezintă o punte de legătură între cele două religii, păgînismul și creștinismul, aceste amulete fiind caracteristice mai cu seamă cultelor cu mistere prezente din plin la Tomis în sec. III—IV e.n. De altfel, Sf. Chrysostomos ne informează că doamnele de la Constantinopol purtau în mod obișnuit în sec. IV e.n. Evanghelia în cutiute în dreptul inimii. La cumpănă dintre perioadele romană și romano-bizantină, monumentul ni se înfățișează ca o imagine remarcabilă a prosperității economice și a rafinamentului artistic și spiritual la care s-a ridicat populația romană a Scythiei Minor.

Desigur — și aceasta este în concordanță cu logica istorică — astfel de monumente găsite pe tot cuprinsul Dobrogei la Tomis, Callatis, Ostrov și Axiopolis sînt o dovadă incontestabilă a persistenței și continuității populației romane pe pămîntul Dobrogei.

NOTE

¹ C. Preda, *Callatis, Necropola romano-bizantină*, București, 1980, p. 147, pl. XIII, M 264.

² V. Lungu, C. Chera, în *Pontica* 15, 1982, p. 189—190, pl. 2, 5.

³ N. Nubar, în *SCIV*, 22, 1971, 2, p. 206, fig. 6, 3.

⁴ I. Barnea, B. Mitrea, în *Materiale*, 5, 1959, p. 470, fig. 10, 6.

⁵ C. Preda, *op. cit.*, p. 56, pl. XXVII.

⁶ Idem, în *Dacia*, NS, 6, 1962, p. 165, fig. 7.

⁷ C. Chera, în *Pontica*, 11, 1978, p. 137—143.

⁸ Inedit, în curs de publicare.

⁹ Stelca Anghelova, *Silistrenscata grobnia*.

¹⁰ Al. Mineev, P. Georgiev, în *Actes du II-e Congrès International de Thracologie*, II, București, 1980, p. 411—423.

¹¹ Monumentul a fost cercetat de V. Lungu și este în curs de publicare.

¹² Al. Odobescu, *Tezaurul de la Petrosa*, Opere, IV, Ed. Academiei, București, 1976.

¹³ Stelca Anghelova, *op. cit.*

* Facem cuvenită mențiune că cercetările nefiind încă terminate, toate concluziile noastre comportă un caracter preliminar, iar interpretările nu sînt altceva decît ipoteze de lucru ce urmează a fi confirmate sau infirmate prin intense căutări și analize comparative cu monumente similare în literatura de specialitate.

¹⁴ I. Barnea, Oct. Iliescu, *Constantin cel Mare*, București, 1982, p. 88.

¹⁵ V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, p. 89.

¹⁶ Ibidem, p. 119.

¹⁷ Editore A. Longo, *Ravenna Felix*, 1971.

¹⁸ P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966, p. 271, fig. 116.

¹⁹ Vezi discuția termenului la Idem, *Archeologia cristiana*, Bari, 1980, p. 141—146; 407—409.

²⁰ Idem, *Le catacombe*, ..., fig. 126.

²¹ Ibidem, fig. 127 și 143.





acuarelele lui carol popp de szathmari

mariana enache

Expoziția deschisă în sălile Muzeului de Artă al R. S. România a prilejuit întâlnirea — după mulți ani — cu opera unuia dintre cei mai înzestrați artiști români din secolul al XIX-lea, remarcabilul pionier al unor genuri și tehnici, care a fost Carol Popp de Szathmari (11.01.1812—5.07.1887).

Multiplele fațete ale prodigioasei sale activități de grafician, pictor sau fotograf conferă creației lui Szathmari o atracție deosebită, receptarea operei nefiind lipsită de dificultăți, datorate mai cu seamă inexistenței unei cronologii bine precizate, accentuată și de pierderea arhivei artistului.

Stabilirea unei cronologii — bazată pe studiu comparativ și criterii stilistice coroborate — cât și cata-

logarea însemnatului fond de desene, acuarelele și litografiile existente în colecția Cabinetului de stampe și desene al Muzeului de Artă, au constituit, pe parcursul a mai multor ani, obiectivul principal al muncii regretatei muzeografe Stela Ionescu, care cu pasiune și minuțiozitate a elaborat un amplu catalog, la care s-a raportat și actuala prezentare. Renunțându-se la proporțiile de anvergură pe care le-ar fi solicitat o expoziție cu caracter documentar, selecția se rezumă cu precădere la alăturarea unor splendide acuarele, gen în care Szathmari a excelat (aici incluzându-se și desenul acquarelat).

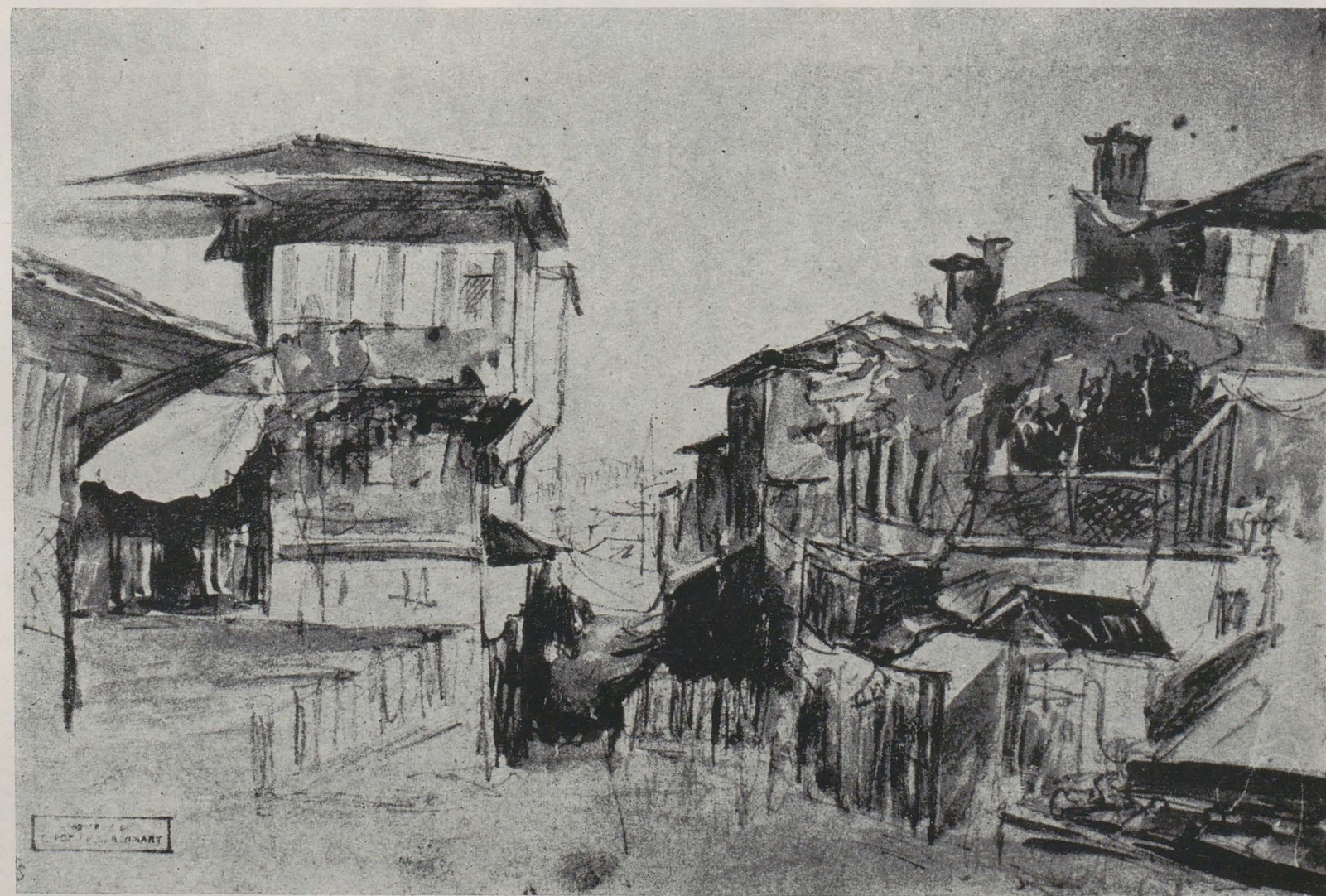
Uimitor de intensă creativitate desfășurată de Szathmari în intervalul sau pe parcursul numeroaselor

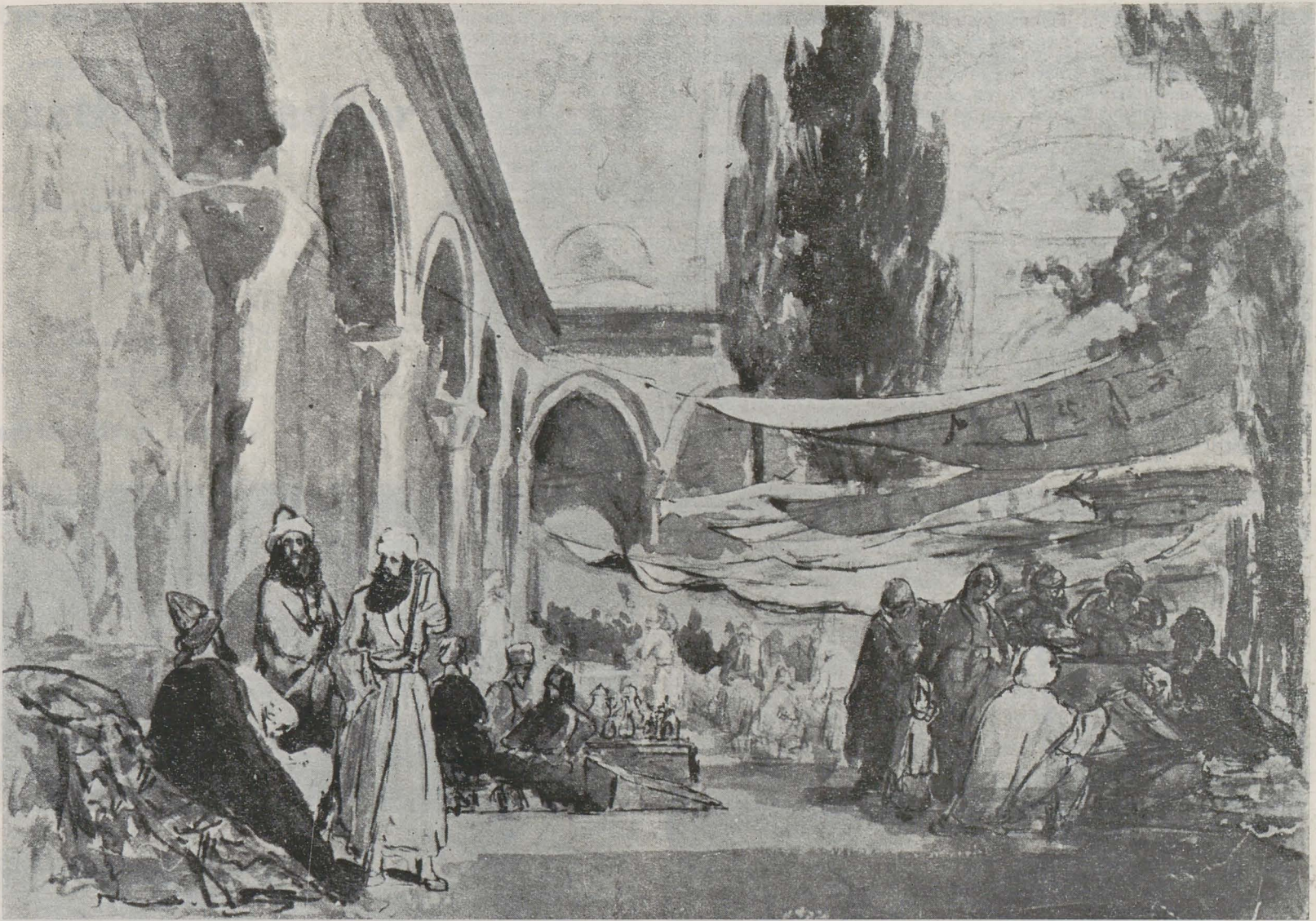
sale călătorii ne relevă un spirit curios și pasionat, un romantic sensibil, cu o serioasă formație clasică însă, care nu se dezmente aproape niciodată.

Inițiator și conservativ totodată, prin cantonarea în perimetrul unui romantism retardat, creator plin de inventivitate dar contradictoriu, artist traversat de inegalități surprinzătoare, Szathmari a reușit uneori prin opera sa o anume sincronizare a artelor românești cu arta europeană a epocii, pregătind terenul pentru Aman, Grigorescu sau chiar Andreescu cu care — paradoxal — a fost și contemporan.

Studiul «artelor și antichităților» la colegiul reformat din Cluj, contactul timpuriu cu arta de factură







Biedermeier — la modă în Europa centrală — o solidă educație în marile centre artistice ale Europei — fără însă influența decisivă a unei mari personalități — determină la acest artist « internațional » o temperanță, un consecvent apel la rațiune odată cu căutarea unei armonii a motivului, din natura resimțită în mod panteist.

Acquarelist de talent, în buna tradiție a acquarelismului englez — cu care fără îndoială era la curent, Szathmari și-a însușit perfect această tehnică de rafinate transparențe și fluidități prin care preaplinul sensibilității sale poetice transfigura realitatea în creații memorabile. Temele romantice cu filiația lor se pot îndelung analiza și repertoria în opera lui Szathmari dar un asemenea studiu rămâne încă o sarcină de viitor. Portretele dintre care multe reproduc cu o perfecțiune aproape fotografică numai fizionomia personajului — reiau tipologii frecvent întâlnite ca poză, atitudine sau expresie în arta romantică. Mirajul Orientului și a ținuturilor sale exotice, Constantinopole și lumina orbitoare a sudului de pildă sînt tot atîtea elemente ale « Călătoriei » romantice, de asemenea este semnificativă predicția pentru redescoperirea vechilor monumente și

ă costumului popular românesc. Fîcă la el peisajul era mai degrabă o notație izolată care se transformă acum într-o structură de sine stătătoare. Un puternic sentiment de comuniune spirituală, asemănător grandiosului spectacol al naturii din arta primilor romantici germani, se concretizează frecvent în viziunea celor mai puternice peisaje ale sale.

Inegalitățile de factură, de felul proiectelor pentru litografii și cromolitografii, precum și lucrări tip reportaj, de înregistrare și reproducere exactă a evenimentelor în care Szathmari s-a implicat — în timpul Unirii de la 1859 sau a războiului pentru Independență — completează profilul artistului și nuanțează discret un remarcabil efort documentar în cunoașterea oamenilor, a costumelor pitorești ce ascund detalii inedite pe care ochiul său de artist le izolează și focalizează. Asemeni maeștrilor școlii de la Barbizon cu care a fost de asemenea contemporan, Szathmari atrage atenția, dincolo de tradiția colecțiilor de costume și obiceiuri, asupra farmecului plin de o pașnică demnitate, senină și solară a vieții campestre și a locuitorilor acestei țări pe care a străbătut-o ca nimeni altul pînă la el, imortalizînd-o în imagini de o rară elocvență.

p. 15

1. Portret de bărbat
2. Portret de tînără
3. Portretul Mariicăi George Bibescu
4. Portret de femeie la Istanbul
5. Țărancă din Mavrodin

p. 16—17

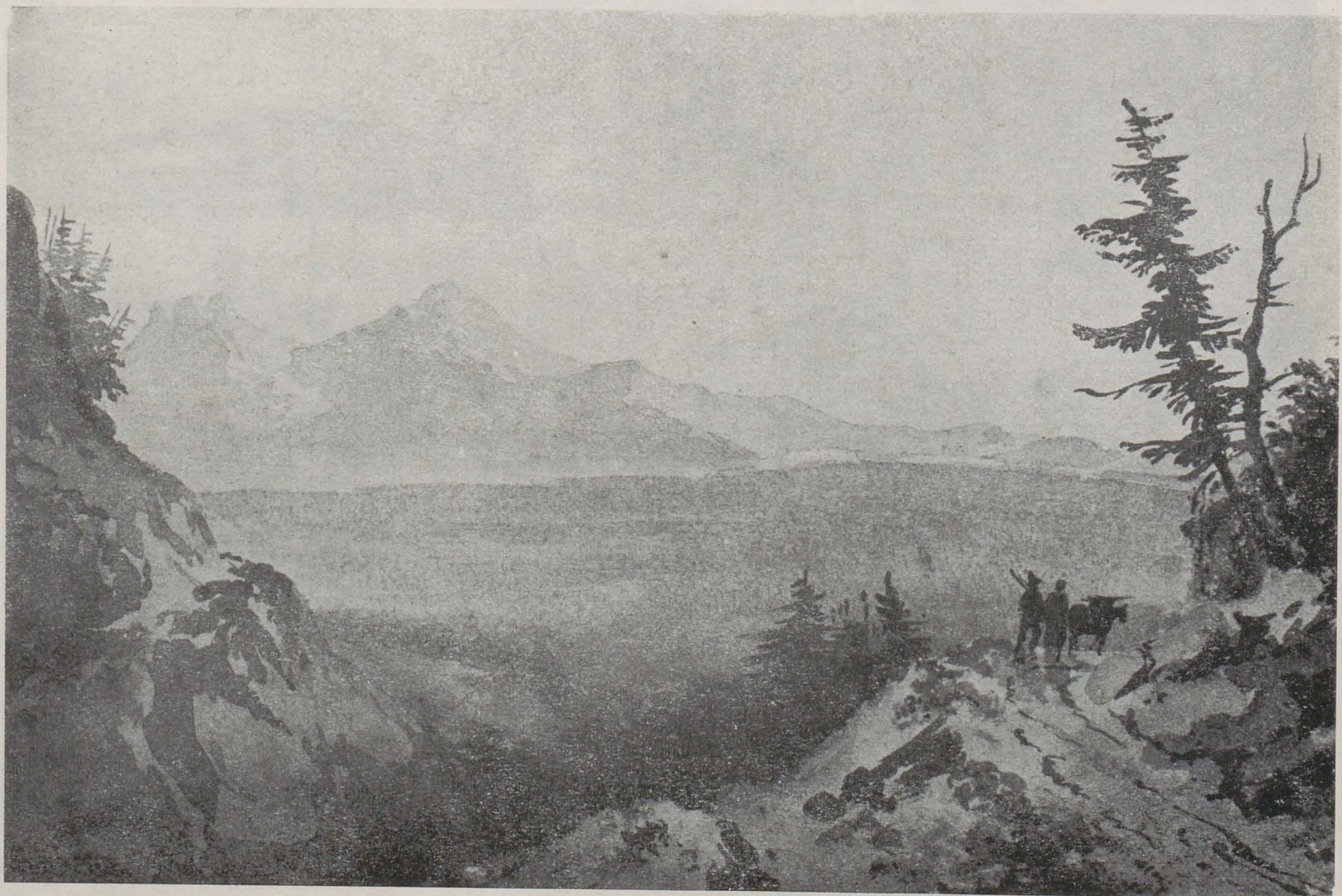
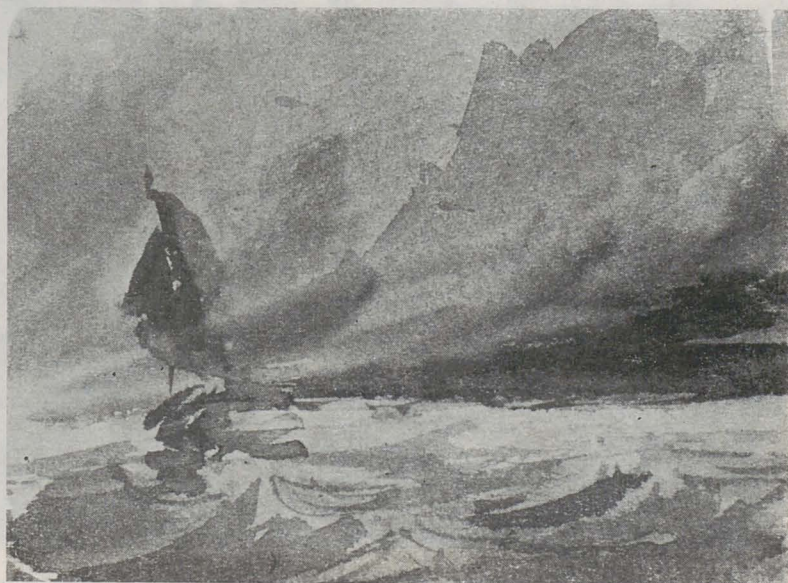
1. Cascadă pe Bistrița
2. Ploaie la munte
3. Peisaj la Floreasca
4. Casă pe cîmp
5. Stradă din Istanbul
6. Bazar lîngă moscheia Baiazid din Istanbul
7. Ambarcațiuni la Sulina

p. 18

- 1, 2. Marine
3. Peisaj la munte

p. 19

1. Frontispiciul primului număr al « Illustrațiunii »
2. Kiustenge în « Illustrațiunea » nr. 4 din 8 Octombriu 1860



szathmari editor

adrian-silvan ionescu

Duminică 18 septembrie 1860 apare la București prima revistă ilustrată tipărită în România al cărui inițiator era renumitul pictor și fotograf Carol Szathmari. Ca proprietar și director al ei își rezervase prezentarea artistică și selecția ilustrațiilor în vreme ce inginerul și gazetarul Alexandru Zanne, ca redactor responsabil, se ocupa de partea literară, cu un condei alert și plin de rafinament stilistic. În programul foii se preciza că ea nu va avea nici o coloratură partinică ci va fi dedicată în exclusivitate spiritului: «A forma gustul, a popularisa ideile folositoare, a moralisa prin citațiile și exemplurile bărbaților celor mai mari cugetători sau lucrători. (...) A publica tot ce este național: monumente, inscripțiuni, datine, fragmente istorice, în fine tot ce ne poate da lumina despre viața trecutului terilor noastre (...).»¹ Dar precara dotare tehnică, lipsa de hîrtie, de cerneală, de litere (căci era una dintre puținele gazete redac-

tate integral în caractere latine în vreme ce altele încă mai foloseau cirilicele sau alfabetul de tranziție), de personal calificat (în special xilografii), stricarea tiparniței sau neseriozitatea administratorului care nu împărțea la timp numerele terminate, au făcut ca revista să apară cu mari întârzieri și cu serioase derogări de la planul inițial. În scurt timp va depinde numai de clișeele și știrile primite din străinătate, în special de la «L'Illustration» din Paris. De aceea cei doi editori se simt obligați să dea unele explicații cititorilor lor în privința impedimentelor înfruntate și a nevoii de a prelua de la foile străine — nefăcîndu-și o vină din aceasta ci, dimpotrivă, pledînd pentru folosirea acelor materiale cu cît mai multă probitate, nemodificate și nealterate, ca o imperioasă necesitate a activității de pionierat ce o îndeplineau; își exprimă hotărîrea de a-și continua misiunea culturalizatoare prin publicarea revistei indiferent de greutăți,

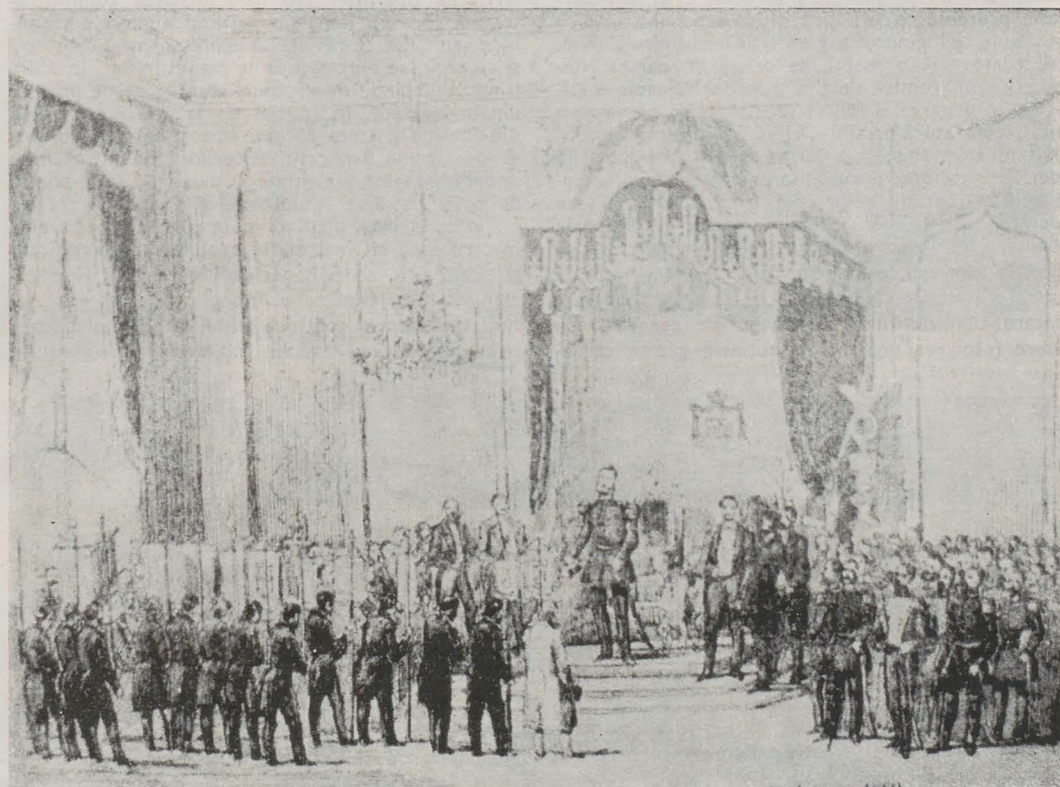
pentru că numai așa se putea dovedi gradul de civilizație și de europenitate al Principatelor Unite². Revista lor nici nu era atît de cosmopolită pe cît s-ar fi părut căci, în afara majorității pozelor pe care le primeau din Franța, articolele dezbăteau probleme de stringentă actualitate locală precum navigația pe Dunăre, regularizarea cursului acesteia și amenajarea Porților de Fier pentru facilitarea trecerii pe acolo, inaugurarea căii ferate din Dobrogea, deschiderea Camerelor Legiuitoare, primiri la domnitor și vizitele acestuia la Stambul; apoi interesante pasaje istorice din Cantemir, poezii originale, maxime și cugetări, varietăți, etc. Frontispiciul primului număr era desenat chiar de Szathmari și reprezenta o panoramă a Capitalei, luată probabil din dealul Mihai Vodă, imagine compozită ce reunea în chip mai mult sau mai puțin veridic, într-o vedută supusă unei perspective imaginare, ce nu ținea seama de repere cartografice





1. Frontispiciul celorlalte numere ale « Illustrațiunii »
2. Recepțiunea delegaților de districte, cu ocaziunea zilei onomastice a M. Sale Domnitorului, 30 Augustu 1860, în numărul 1/18 septembrie 1860
3. Paul Delaroche: Fiii lui Edward, reproducere din « Illustrațiunea »

sau distanțe, edificiile mai importante ale orașului pentru a încheia un portret reprezentativ al acestuia: (de la stînga la dreapta) Teatrul Național, Palatul Șuțu, Universitatea, bisericile Sărindar, Sf. Ioan Greci, Colțea, Doamnei, Sf. Gheorghe Nou, Bărăția, Radu Vodă, Mitropolia, Sf. Spiridon Nou. Și ilustrația primei pagini este tot a lui și descrie « Recepțiunea delegaților de districte cu ocaziunea zilei onomastice a M. Sale Domnitorului, 30 Augustu 1860 ». Din păcate acestea, și cu o vedere a portului Constanța (purtînd încă numele vechi)³ ce ilustra reportajul lui Dionisie Pop Marțian despre linia ferată dobrogeană, sînt singurele imagini datorate mîinii sale și legate de o tematică autohtonă. Încă din numărul următor frontispiciul se schimbă într-o alegorie impersonală, aglomerată cu diverse capodopere și monumente ale lumii (Acropolea, Nôtre Dame, Columna lui Traian, Arcul de Triumf, Obeliscul, San Pietro, Stephansdom, Coliseumul) centrate de un glob terestru și amestecate cu ghirlande de flori și putți ce se jucau cu lire, palete, manuscrise și tomuri, simbolizînd, după tipicul celorlalte foi ilustrate, ubicuitatea spiritului, forța creativității umane și dorința de universalitate a « Illustrațiunii ». Dacă alte obiective nu pot fi menținute sau măcar atinse, în schimb scopul educativ este urmărit cu strictețe prin reproduceri de capodopere ale artei universale, pe care le și comentează, făcînd astfel un curs viu de inițiere în estetică și în lumea plasticii din toate timpurile, primul de acest fel de la noi. Sînt astfel tipărite gravuri după lucrări de Rubens (« Coborîrea de pe cruce », « Închinarea magilor »), Correggio (« Nașterea Domnu-



în « L'Illustration », pentru mesajul și încărcătura lor emoțională specifică la care știa că vibrează sensibilitatea publicului local, contribuind astfel la diriguirea și formarea gustului artistic al acestuia. Revista își încetează apariția după 26 de numere, în martie 1861, dar meritul ei este incontestabil, nu neapărat al primatului, cît al obstinației cu care inițiatorul ei, întrepidul Carol Szathmari — acest neobosit căutător de noi forme de expresie plastică în cele mai diverse genuri și tehnici ale artelor vizuale — urmărește să introducă publicul în lumea marii arte, facilitîndu-i accesul la o publicație ilustrată de mare tiraj foarte bine informată și foarte modernă.

NOTE

- ¹ Prospect, în « Illustrațiunea, Jurnal Universal », no. 1/18 Septembrie 1860.
- ² Câte va deslășiri necesarii, în « Illustrațiunea, Jurnal Universal » no. 6/26 Octombrie 1860.
- ³ « Illustrațiunea, Jurnal Universal », no. 4/9 Octombrie 1860.

petrașcu și pallady gravori

i. l. georgescu

Petrașcu n-a scăpat atracției exercitate de «nobilă artă» a gravurii cum o denumea Baudelaire¹. În perioada formării ca și a maturizării personalității sale artistice² — ne referim la perioada din jurul anului 1900 — gravura traversa o nouă perioadă de favoare a artiștilor și a publicului și o nouă strălucire. În adevăr, după ce fusese ilustrată de mari personalități ca Rembrandt, Dürer, Van Eyck, Rubens, Goya ș.a. gravura originală — în opoziție cu gravura de reproducere sau «de métier»³ — străbate o perioadă de criză⁴ ajungând un monopol al gravorilor de profesie, al artizanilor, înzestrați cu o perfectă cunoaștere a tainelor meseriei, care transpuneau cu artificii agreabile de meșteșugari lucrări ale pictorilor din trecut⁵. Intervenția unor scriitori reputați, ca Baudelaire, Théophile Gautier ș.a., intrarea în scenă a unor personalități artistice de mare prestigiu ca Delacroix și Gérault, Daubigny, Millet, urmați de falanga celor mai proeminente figuri ale picturii și sculpturii franceze (Daumier, Corot, Manet, Degas, Renoir, Van Gogh, Pissarro, Berthe Morisot, Fantin-Latour, Rodin⁶ (Franța dă și în acest domeniu tonul în Europa), întemeierea în anul 1862 a Societății aquafortiștilor, urmată în 1889 de «Société des peintres-graveurs français» (al cărei nume simbolizează îndeajuns cumularea în aceeași persoană a calității de pictor și gravor) demonstrează îndeajuns importanța care se atribuia genului.

Secolul al XX-lea mărește adeziunea. Nume noi de artiști consacrați se adaugă celor vechi⁷ — Lautrec, Bonnard, Vuillard, Rouault, Picasso, Vlaminck, Maillol, Marquet, Matisse, Dufy, Pascin, Laprade...

Pictorii amintiți aduceau cu ei o nouă concepție potrivnică facilității și rutinei gravurilor de profesie, care apreciau valoarea unei gravuri după numărul liniilor trasate pe placa de metal. Pentru ei gravura reprezintă o artă majoră și nu un simplu procedeu de reproducere în mai multe exemplare a unui desen. Nu e o formă minoră și disprețuită, ci o nouă modalitate de expresie artistică, în care sensibilitatea, temperamentul, suflul creatorului se manifestă⁸.

Petrașcu, colorist prin vocație, cunoștea această dezvoltare a gravurii care, așa cum o arată literatura, cucerește întreaga Europă⁹. Cunoștea mai ales începuturile din țara noastră, pe Aman și pe cei de după el, precum și realizările lui Gabriel Popescu¹⁰. Târziu, dacă socotim că prima sa expoziție de pictură datează din decembrie 1900, abia în perioada sa de maturitate artistică, adică începând cu anul 1918¹¹, după cum ne-o dovedesc indicațiile de pe gravurile sale, abordează și el acest gen. Patrimoniul gravurii lui Petrașcu cunoscut azi reprezintă un număr respectabil de lucrări dacă îl comparăm cu maeștrii străini ca Pissaro (200 piese); Sisley (6); Guillaumin (15); Renoir (55); Cézanne (5-6); Van Gogh (5-6); Corot (59)¹². Secția de Stampe a Academiei R.S.R., Muzeul de artă al R.S.R. și Mariana Petrașcu, fiica pictorului, posedă un total de 64 de gravuri.

Este verosimil să credem că cifra de mai sus însușește totalitatea operei sale de gravor. În cele mai multe cazuri ele sînt reluări, dacă nu chiar reproduceri (ca în cazul nudurilor) a casei artistului din Țîrgoviște, a unor peisaje din Silistra și Turtucaia, a femeilor la mare, a intrării la Biserica Domnească din Țîrgoviște, deci teme din desene sau picturi. Se cunoaște că Petrașcu a repetat în pictură unele subiecte care l-au sedus prin capacitatea lor de expresie, ca de pildă, în afara celor menționate mai sus, a căldărușelor de aramă, a cazanului de alamă, a femeilor cu umbrelă la mare, a cîrcumăreselor, a cărților cu legături vechi, patinate etc.

Este, după opinia noastră, probabil că în gravură Petrașcu n-a lucrat ca în pictură — cum a făcut-o un Degas¹³, direct, în fața obiectului, cu frenezia cunoscută de cei care l-au urmărit pictînd¹⁴.

A reușit Petrașcu în această nouă întreprindere? Nu este suficient să fi un mare pictor ca Petrașcu cu care s-ar putea mîndri orice mare națiune. Sintetismul formelor sale, pînă la limita abstracțiunii și a stilizării populare, cum a remarcat Șirato,



TH. PALLADY: După baie, (detaliu) aquaforte

G. PETRAȘCU: Poarta soarelui, aquaforte



favorizează mai puțin gravura, care reclamă mai multă minuție, fidelitate față de obiectul tratat. Și cu toate acestea, deși lipsit de sprijinul culorii, cu nota sa de dramatism ce face gloria operei sale¹⁵, Petrașcu a realizat și în gravură opere valoroase.

Geniul pictorului străbate la lumină și în acest domeniu. Întîlnim astfel lucrări în care artistul a beneficiat de cea plenitudine de sentiment și spirit de sinteză care-i fac gloria în pictură. Printre acestea pot fi citate *Poarta soarelui din Toledo*, *Podul Alcatara*, *Nud citind*, *Femei la mare* (1931); *Peisaj la mare* (1931); *Clopotnița din Tîrgoviște* (1931); *Casa babei Maria din Turtucaia* (1931); *Tăbăcarii*; *Casă de munte*¹⁶ (1931); *Mîță dormind* (1931); *Autoportret cu pălărie* (1931). În unele cazuri, puține la număr, pictorul face apel la arma majoră a personalității sale artistice (*Casa babei Maria din Turtucaia*, *Tăbăcarii*), culoarea.

În aceste cazuri gravura capătă o viață neașteptată. Alteori, din juxtapunere și opoziție de alb și negru nasc neașteptate tonuri de negruri profunde și catifelate, de alburii strălucitoare și o mare gamă de tonuri intermediare, ce amintesc de Rembrandt¹⁷ că în lucrarea *Poarta soarelui din Toledo*, pe care a abordat-o în mai multe variante. În gravurile citate regăsim și verva petrașciană. Liniile sînt spontane și ferme, incisive și degajate. Aflăm și aici poezia gravă și dramatismul care-i sînt proprii. Artistul face bună companie astfel lui Gabriel Popescu ale cărui gravuri ca *Portretul lui Titu Maiorescu*, cele două capete de copii, *Autoportretul*, *Portretul sculptorului Paciurea*, *Copacul*, *Portret de tînră femeie* din depozitul secției de stampe a Muzeului R.S.R., pot rivaliza cu cele mai faimoase opere străine.

Examenul atent al operei sale de gravor, propriile noastre cunoștințe din viața pictorului ne arată că artistul n-a acordat totuși o deosebită atenție acestui gen. El l-a abordat la îndemnul lui Ipolit Strimbu, l-a părăsit o vreme, pentru a-l relua apoi¹⁸. Geniul său a fost, cum se știe, rezervat picturii.

Un mare colorist, care fără a disprețui desenul¹⁹ își concentrează sensibilitatea și rafinamentul tehnic asupra culorii, Petrașcu se deosebește astfel de Pallady, care afirma primatul categoric al desenului²⁰. Absorbit de pictură, Petrașcu a realizat

totuși o operă de gravor de valoare. A lăsat și în acest domeniu o diră luminoasă.

Valul de favoare față de gravură manifestat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, care a cucerit așa cum am arătat mari personalități artistice printre care numeroși pictori impresionisti, l-a atașat și pe un fanatic adept al picturii ca Pallady, care o califică drept «divina artă».

O gravură datată 1917, purtînd semnătura autografa a pictorului, aflată în posesia Serviciului de Stampe al Bibliotecii Academiei R.S.R., ne informează că Pallady care se afla în perioada aceea în Franța — era în timpul războiului nostru de întregire din 1916—1918, așa cum ne-o atestă unele desene date — a abordat și el genul gravurii. Dar, micul număr de gravuri ce posedăm — 11 la Cabinetul de Stampe al Muzeului R.S.R.²¹; 5 la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S.R. — ca și lipsa lor de circulație în comerț spre deosebire de acelea ale lui Petrașcu, ne face să prezumăm că Pallady a acordat gravurii o și mai mică atenție decît Petrașcu. Din cele 5 exemplare posedate de Academia R.S.R., două se regăsesc și la Muzeul R.S.R. (*Nud, femeie mîncînd măr; femeie care se șterge pe picioare*).

Este de remarcat, cum a făcut-o și Petre Oprea²², că nudurile care și în acest domeniu îi rețin atenția — preferință tematică a pictorului — prezintă o deformare intenționată a formelor. Este evidentă tendința de a le conferi forme sculpturale, care să dea mai multă pregnanță desenului nesprînjit în culoare.

Este greu de făcut aprecieri valorice, dar ni se pare că Petrașcu, cu o operă de gravor mai bogată și cu o tematică mai variată, cum am arătat mai sus, operă care a făcut apel uneori și la culoare, a reușit să se realizeze mai deplin în acest domeniu. Oricum, este demn de subliniat că cele două mari personalități ale picturii noastre s-au integrat și ele curentului onorînd cu prestigiul lor și gravura.

NOTE

¹ Într-un articol din «Le Boulevard» din 1862, reproduc de Claude Roger Marx (La gravure originale au XIX-e siècle, Paris, 1962, p. 83).

² Petrașcu se naște la 5 decembrie 1872 iar prima sa expoziție are loc la Ateneu la 2 decembrie 1900.

³ Asupra procedeelor tehnice ale gravurii a se vedea: *Ferdinando Solomon*, Il conoscitore di stampe, Torino, 1960, p. 29; *Artur Zind*, A history of engraving and etching from the 15 century to 1914, New York, 1914, p. 2.

⁴ *A Zind*, op. cit., p. 313.

⁵ În același articol menționat mai sus din «Le Boulevard», reproduc de Claude Roger Marx, Baudelaire, deplîngînd dispariția gravurii originale sau de pictor, îl înalță un adevărat imn: «Dans quel discrédit et dans quelle indifférence est tombé ce noble art de la gravure, hélas! on ne le voit que très bien. Ce n'est qu'en feuilletant les ouvrages du passé que nous pouvons comprendre les splendeurs du burin...»

⁶ În catalogul lui Cadar se puteau vedea prețurile la care erau cotate gravurile pictorilor reputați ai vremii. O gravură a lui Manet, 6 fr.; zece aquaforte de Jongkind, 60 fr.; șase aquaforte de Delacroix, 30 fr., etc. A se vedea, de asemenea, pentru prețurile actuale — ne referim la anul 1960 — *Ferdinando Solomon*, op. cit., p. 174; pentru cotele din jurul anului 1924, *Heinrich Leoporini*, Der Kupferstichsammler, Berlin, 1924, p. 155; *Hohe-mar Jean*, Graphic Art of the 18 century, London, 1964.

⁷ *Claude Roger Marx*, op. cit., p. 131.

⁸ *Bersier Jean*, Gravure, Les procédés, l'histoire, Paris, 1963, p. 15.

⁹ *Singer Hans*, Die moderne Graphik, Leipzig, 1914; *Idem*, Handbuch für Kupferstichsammler, Leipzig, 1923; *Glaser Kurt*, Die Graphik der Neuzeit von Anfang des XIX Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin, 1923; *Boch E.*, Geschichte der Graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart Berlin, 1930; *Zigrosse C.*, Ueberwasser W., Drawings by European masters of the XV to XVIII Centuries, London, 1948.

¹⁰ *G. Oprea*, Grafica românească în secolul al XX-lea, București, 1942, II, p. 215; *Remus Niculescu*, Constantin Stăniș gravor, Studii și cercetări de bibliologie, Ed. Acad. R.S.R., București, 1957, p. 199.

¹¹ Petrașcu expune gravuri pentru întîia oară în expoziția din 3 martie—1 aprilie 1919.

¹² *Bersier F.*, op. cit., p. 16; *Zind A.*, op. cit. p. 316; *Maria Văz-duteanu*, Petrașcu desenator și gravor, Muzeul de artă R.S.R.

¹³ Ni s-a transmis că surprinzînd pe Degas lucrînd gravură direct în fața peisajului, Manet ar fi exclamat: «Quoi, vous avez l'audace de graver ainsi. Je n'oserais faire autant...»

¹⁴ *Aurel Diaconu*, Petrașcu, București, 1948, p. 30; *K. Zambacian*, Însemnările unui amator de artă ESPLA, 1957, p. 56. Noi înșine am avut prilejul să-l surprindem lucrînd în atelierul său din București ori la Tîrgoviște.

¹⁵ *Claude Roger Marx*, op. cit., p. 83.

¹⁶ Gravura poartă dedicația următoare: «Inginerului Laserson, amatorul pasionat și de totdeauna, cu toată amicitia, de la pictorul Petrașcu, București, martie, 1942».

¹⁷ *Eleonora Costescu*, G. Petrașcu, Ed. Meridiană, 1975, p. 66.

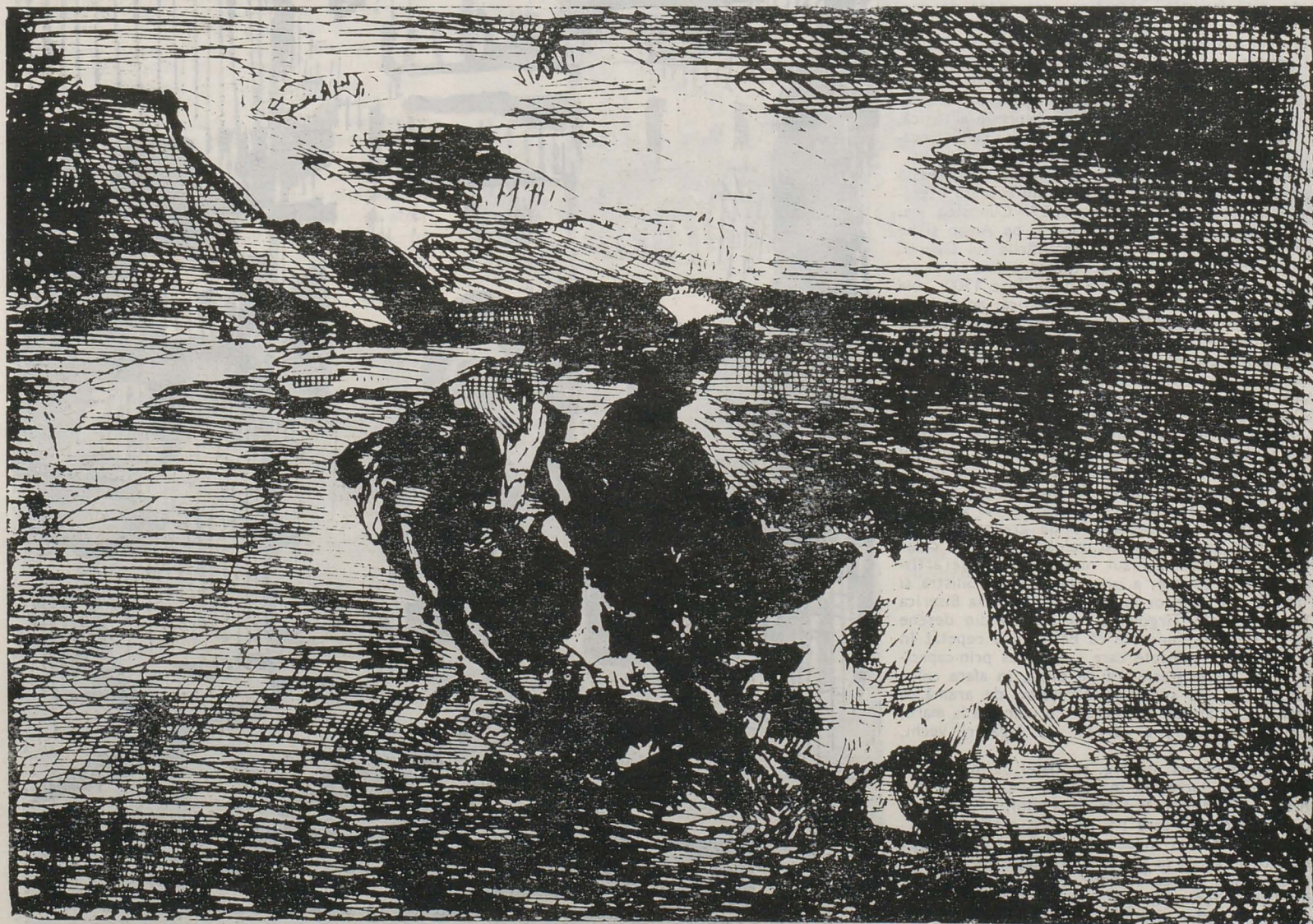
¹⁸ *Eleonora Costescu*, op. și loc. citat; *M. Văz-duteanu*, Petrașcu desenator și gravor, Muzeul R.S.R., care socotește că unele dintre gravuri «sînt foarte frumoase» cu toate că autoarea remarcă și ea că genul nu a constituit o preocupare permanentă în activitatea pictorului.

¹⁹ *Tudor Vianu*, G. Petrașcu, Artă, 1943, Colecția Galeriei artiștilor români, în opoziție cu O. Han, Retrospectiva G. Petrașcu, Curentul nr. 1916 din 4 iuni 1933, care nu prețuiește îndeajuns calitatea de desenator a pictorului.

²⁰ *Barbu Brezianu*, Pallady-Matisse, corespondență inedită Secolul 20, 1965, nr. 6, p. 161; *Idem*, O prietenie exemplară Matisse-Pallady, Secolul 20, 1970, nr. 1, p. 155.

²¹ *Petre Oprea* relatează că și Pallady a fost tentat de gravură (Preocupări palladiene, Revista muzeelor, 1969, p. 550).

²² *Idem*, op. și loc. citat.



rolando negoiță

olga bușneag

Pentru a izbîndi — postula Gabriel Garcia Marquez — un artist trebuie să aibă har, chemare și disciplină feroce a unui funcționar de bancă.

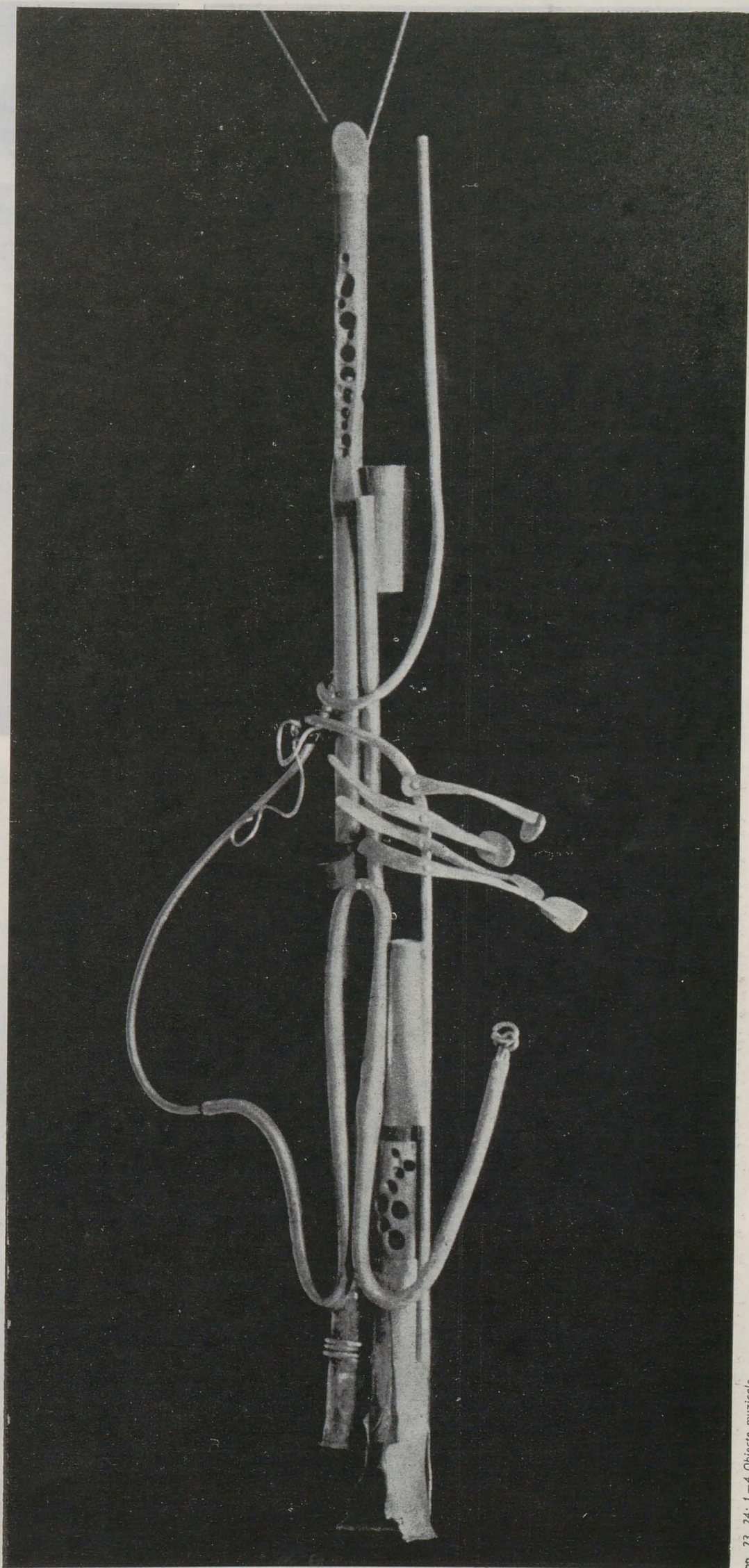
Roland Negoită — ale cărui «instrumente muzicale» expuse în sala «Atelier 35» au întrunit elogi unanimi — pare a fi dăruit cu această triplă înzestrare. Ciclul recent vine să confirme una dintre cele mai strălucite vocații ale tinerei generații. Cunoscut făurar de podoabe — piese de fast oriental (în pofida materialelor banale), destinate parcă zeitelor Olimpului sau unor frumuseți evanescente, unor făpturi de fum, — el s-a distins printr-o particulă modernitate, grefată pe reactualizarea străvechilor sensuri ale podoabei. Acum, Rolando Negoită a făcut un salt în altă zonă — aceea a obiectului cu sensuri sculpturale — zonă pe care monumentele sale bijuterii și panourile decorative o prefigurau.

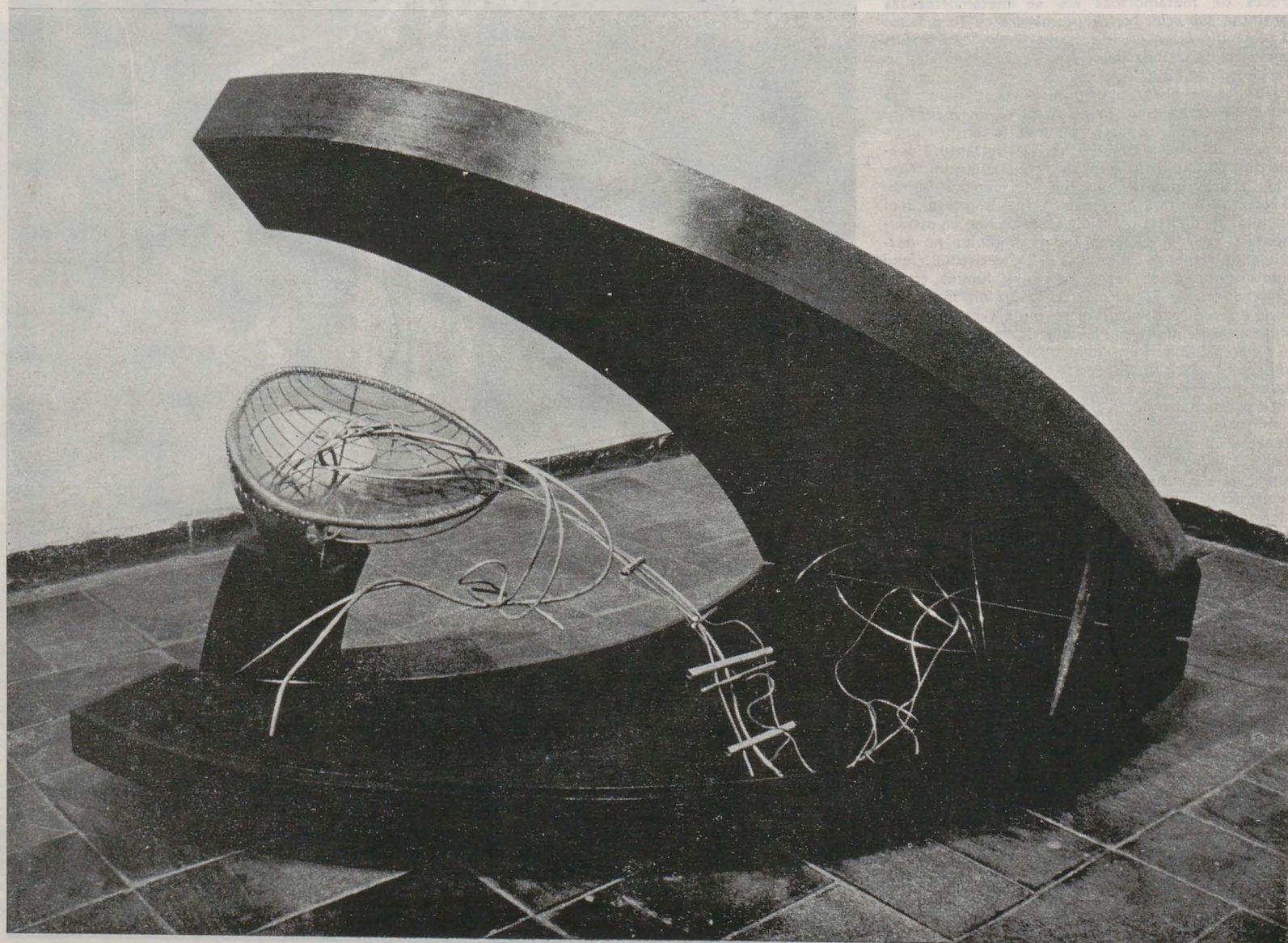
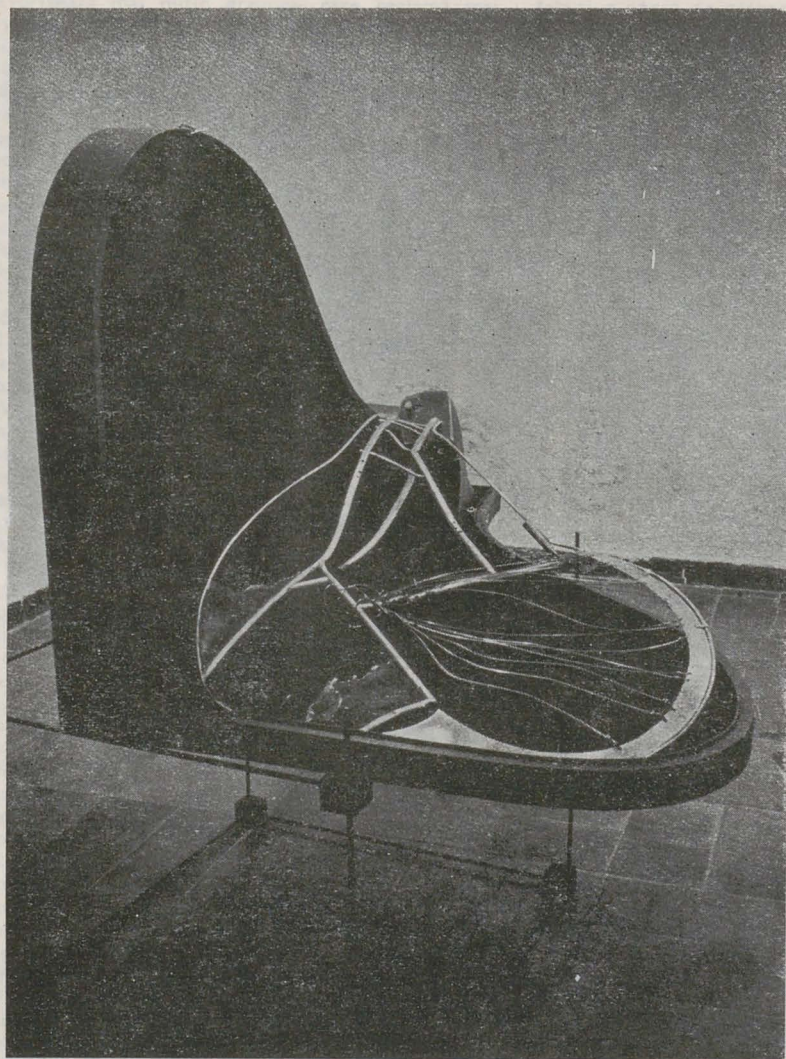
Toate — piesele de podoabă, reliefurile murale, noile obiecte — sînt doar admirabile travestiri ale unei imaginații debordante. În toate transpare o rară capacitate de a integra în procesul de creație experiența și disponibilități diverse. Căci «punerea în operă» mobilizează sensibilități de pictor, simțul spațial al unui sculptor și ochiul precis al unui orfevrer. Mai ludic ca oricînd, artistul se dedă acum antrenamentelor libere ale gîndului creativ, fără nici o finalitate utilitară, introducîndu-ne pe nesimțite în teritoriul fantasticului, al unei complexe ambiguități.

«Instrumentele sale muzicale» — în fapt pseudo-instrumente — sînt «produsul» unor intersecții interregnale, în care recunoaștem elemente din lumea organică (a insectelor, crustaceelor ș.a.) și din lumea arhaicelor manufacte (lăute, cimpoaie sau unelte ale unei strănii etnografii). Produs al unui proces de metamorfoză ele se metamorfozează continuu, *sub ochii noștri*, pe măsură ce le privim. O piesă din lemn ale cărei intarsieri metalice fili-forme trimit la coardele unei țitter orientale, se transformă subit într-o bizară partitură muzicală (cu liniile de portativ dispuse vertical) pentru ca într-un al doilea timp să ne apară ca un incunabul dispus pe pupitrul auster al unui «scriptorium» monahal. O altă plăsmuire, un soi de făptură acefală care cîntă din trei simili-goarne, evocă un trîmbiș apocaliptic, un personaj din familia Bosch. O posibilă chitară sugerează aripa fragilă a unei libelule, iar o elitră ieșită din scară devine un instrument cu coarde. O lectură a ansamblului ne dezvăluie calitățile de ambientalist ale artistului, felul cum a știut să colaboreze cu spațiul și lumina, transformînd sala «Atelierului 35» într-un muzeu al unor instrumente muzicale revolute care recheamă truverii și minesingerii evului de mijloc.

În «confecționarea» obiectelor orfevrul spune un cuvînt decisiv. La senzația de «podoabe» a exponatelor concură și prezența contiguă a unor cutii protectoare (lemn și catifea), lucrate cu aceeași superioară minucie; de cele mai multe ori acestea depășesc funcția de ambalaj, fac corp comun cu exponatul, cum este cazul acelei elitre gigante, la care curbura cutiei subliniază fericit curbura obiectului. Convocînd materiale diverse (metal, lemn, piele, catifea, fildeș), el obține — prin diferite proceduri — rafinate contraste tactile și cromatice. Exploatarea efectelor de textură îi asociază dialogul dintre suprafețele de liniște și cele agitate, dintre cele opace și cele transparente, contrapunerile de plin și gol (plinul fiind adesea — paradoxal — un gol delimitat de traseul unei fibre metalice).

Tratamentul materialelor pune în lumină calitatea «facerii», rigoarea acestui împătimit «artizan» care împinge explorarea pînă în pînzele albe. El șlefuieste lemnul pînă la transsubstanțializare (transmutîndu-l în os sau pergament) și îl perforază cu «naturalitatea» aleatorie a unor carii. În totu, începînd cu obiectul în mare și terminînd cu cel mai infim detaliu, cu finisarea marginilor unei rupturi de pildă, citim o setă de perfecțiune, o explorare a unei funcționalități nefuncționale, o investigație maximă întru nimic. Rolando Negoită este un designer al desăvîrșitei gratuități. Căci aceste «tăcute instrumente» nu funcționează; ele activează însă vocile tăcerii și ale reveriei, acționînd conform principiului poetic «suggérer un lieu de dire».





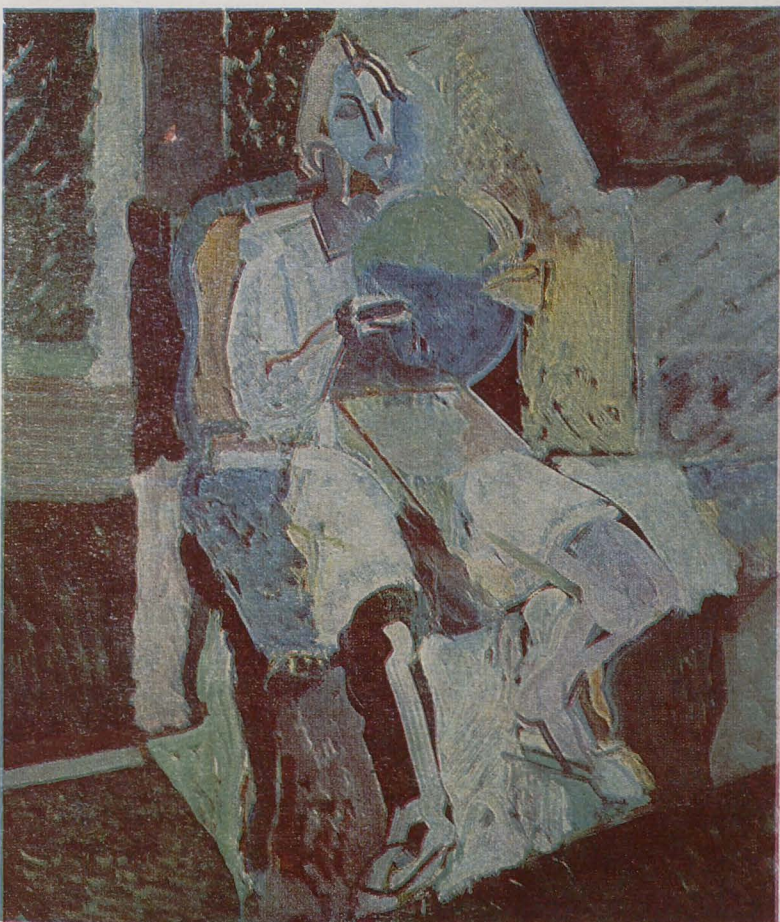
mihail trifan

gheorghe vida

Prezență discretă într-o serie de expoziții colective din ultimii ani, cu lucrări marcate de o pecete stilistică inconfundabilă totuși, ultima expoziție a lui Mihail Trifan (de la sala Eforie) a constituit o demonstrație elocventă a posibilităților artistului de a-și apropria o lume cromatică și compozițională care să-i aparțină în exclusivitate.

Trifan este în primul rând un exersat «componist» al câmpului imaginii, văzut ca o textură savantă de axe structurante, juxtapuneri cromatice și arabescuri liniare, unde motivul propriu-zis (nături, naturi statice sau scene de muncă cel mai adesea) este topit într-un mediu ambiant laborios transfigurat, menit să sublinieze, dar să și absoarbă personajele, piesele asociate insolit (de exemplu instrumentele muzicale, crani, obiecte din existența diurnă), odată cu ingenioase inversări perspective. Culori pure, reverberate, grănițuite de un traseu sinuos, având o melodicitate aparte, cu efecte riguros urmărite, intră ca părți componente în această realitate picturală, unde nimic nu este lăsat la voia întâmplării, a instinctualității, totul fiind dirijat de o severă și lucidă voință de stil. Orizontul stilistic al lui Mihail Trifan poate fi apropiat de cel al repre-

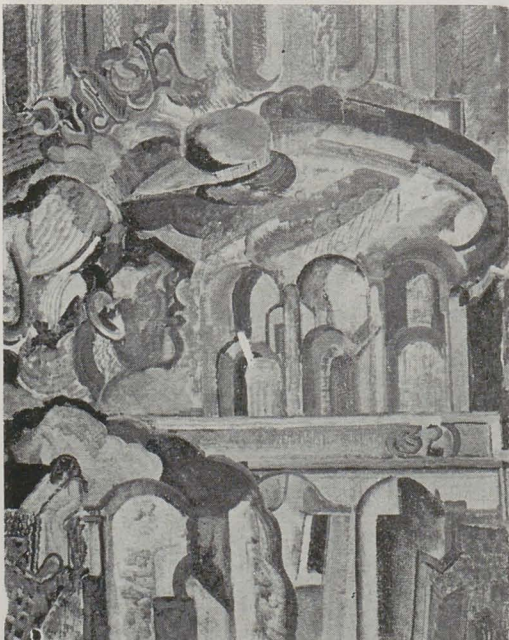
- p. 25
1. În compartiment I
2. Repaus II
3. Femeie cu tipsie
4. Femeie cu pălărie
p. 26
1. Natură statică
2. Soba verde
3. Scăldători I
4. Ritmuri
5. Femeie cu evantai





zentaților cubismului analitic (Derain din faza sa «gotică» poate fi amintit cu o anumită justete, dar și un Dufy de care vorbea Ion Frunzetti în legătură cu pictura lui Trifan), sau al orfismului, dar asimilarea acestor experiențe nu hibridizează creația sa ci, dimpotrivă, datorită unui filtru și repertoriu personal de procedee, semnalate mai înainte, alcătuiesc o unitate organică, de o autenticitate incontestabilă. Artistul operează într-un fel prin demontarea în fațete prismatice, reorganizate apoi în tectonice mase cromatice, printr-o linie cu valoare semnificativă, care indică și califică motivul.

Un rol decisiv de pigmentare contrapunctică a compoziției îl au petele de alb, distribuite ritmic, dezvăluind în același timp îndelungatele studii preliminare întreprinse de artist pentru a pregăti această desfășurare optică echilibrată, care ascunde în ea un adevărat parcurs de vizualizare, incluzând și un necesar răgaz de familiarizare, de obișnuire cu anumite legități de sugestie spațială, proprii lui Trifan. În fond el este un creator de spații ce înfrâng bidimensionalitatea, într-un subtil amestec de joc vizual spectacular și tăioase inserții în cotidian. Astfel o formulă picturală, socotită îndeobște epuizată, capătă o nouă vitalitate și strălucire prin efortul ingeniator deosebit al artistului. Vom încheia cu o potrivită caracterizare pe care regretatul profesor Vasile Drăguț o exprima în legătură cu pictura lui Mihail Trifan: «În realitate, Mihail Trifan este un artist reflexiv, dornic să înțeleagă mecanismele secrete ale lumii înconjurătoare, dornic să creeze el însuși mecanisme capabile să dureze și să comunice».



grafica lui max klinger

petre oprea

Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România găzduiește «Expoziția de grafică Max Klinger», artist care s-a remarcat în arta germană de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru, deopotrivă ca pictor, sculptor, gravor și teoretician de artă, prin realizări deosebite în fiecare dintre aceste domenii.

Ca pictor este autorul unor vaste tablouri simboliste, redând idei metafizice, printr-un colorit strident, îmbinat cu un hiperrealism al formei, dintre care cităm, ca foarte cunoscute și apreciate, compozițiile «Judecata lui Paris» și «Christos în Olimp». Ca sculptor s-a impus prin sculpturi policrome, în special prin monumentul Beethoven, la care a lucrat între anii 1887–1902. Ca teoretician de artă, în cartea sa «Pictură și desen», apărută în 1891, și-a expus conceptul său despre «artă spațială» și despre un simbolism cu specific germanic, inspirat din frumusețea antică și realismul brutal contemporan, totul învăluit într-o atmosferă îmbibată de idealismul filozofiei grecești și al celei creștine.

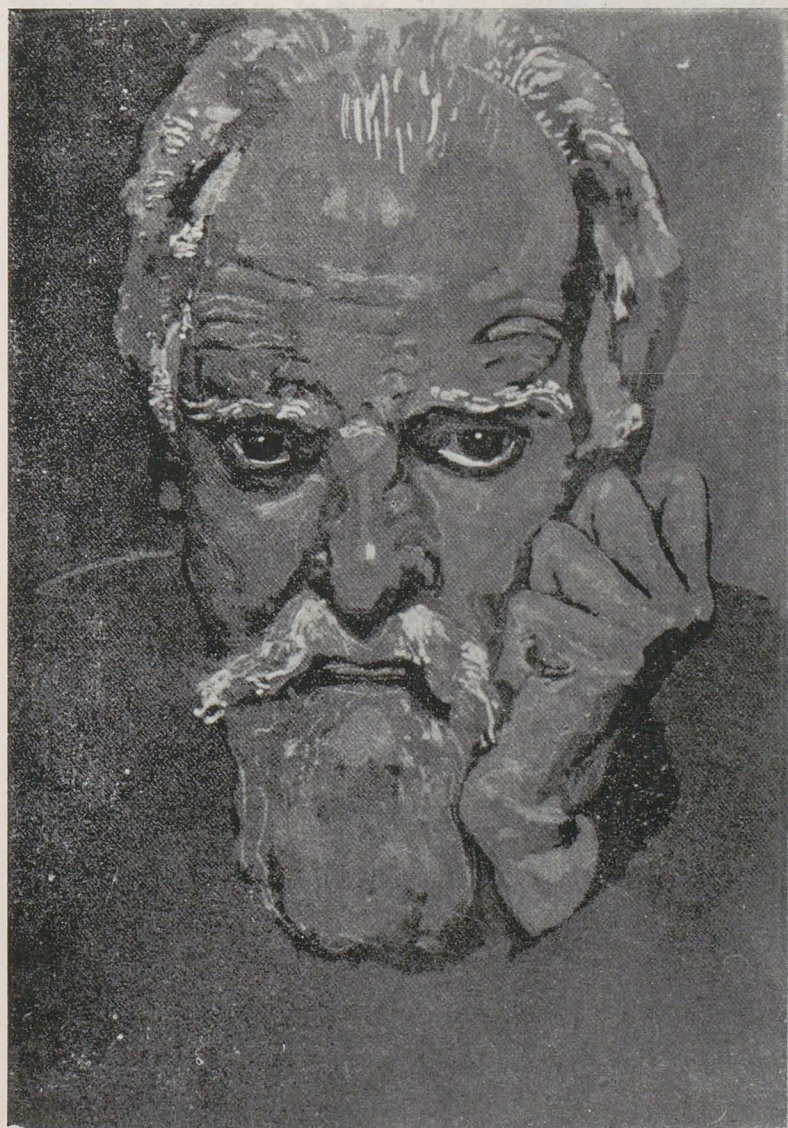
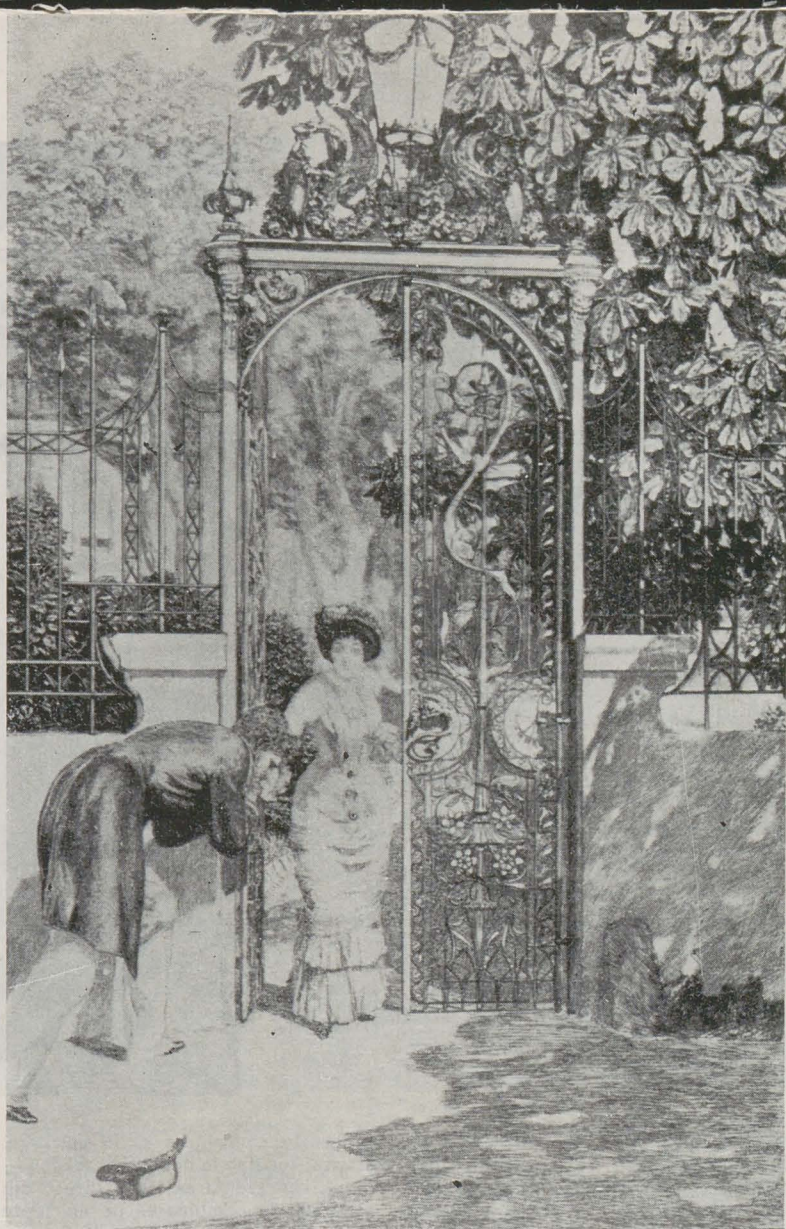
Expoziția reunește realizările de vîrf din creația lui Max Klinger ca gravor, conturînd sub toate aspectele reflecțiile, viziunea și poziția artistului filozof față de existența ființei umane în scurgerea timpului și a implacabilului ei sfîrșit. Pentru a-și explicita și adînci mai pregnant ideile sale filozofice în transcripția artistică, Max

Klinger a realizat rareori o singură gravură, cum sînt cele două autoportrete prezente în expoziție, unul din 1909, altul din 1918, ci predilect cîte un ciclu. Deci artistul a ținut ca fiecare temă s-o exprime într-un ciclu alcătuit, în genere, din 10–15 planșe. Deși fiecare gravură este gîndită și realizată spre a fi admirată de sine stătător, răspunzînd sieși unei idei filozofice, toate celelalte imagini din ciclu, privite în succesiunea indicată de autor amplifică sensul ideii, potențînd-o sub diversele fațete concepute a răspunde mai diversificat ideii temă.

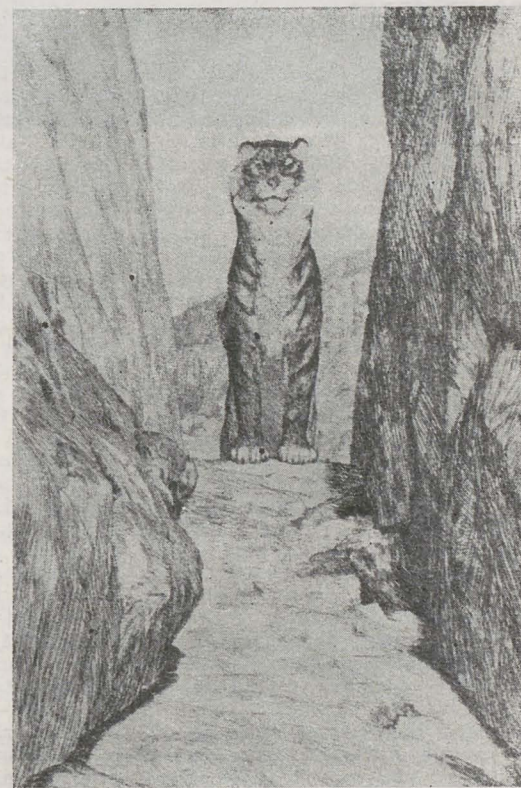
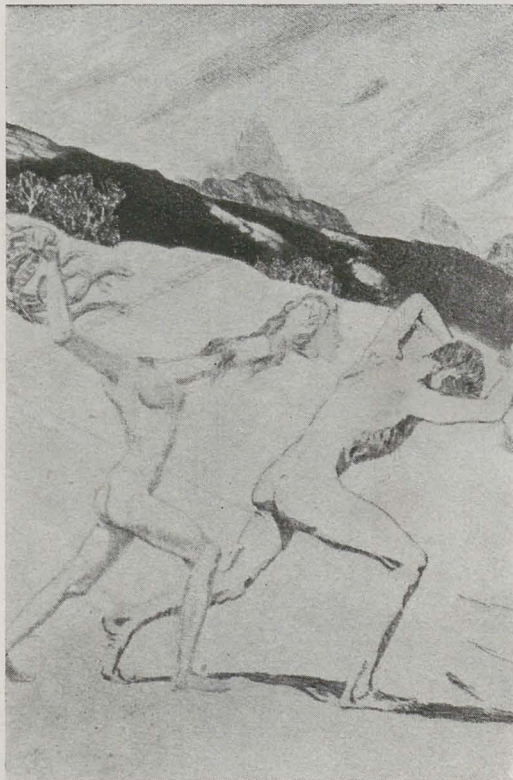
Din cele 15 cicluri realizate de artist, în expoziție sînt prezentate integral doar 10 cicluri și anume ciclurile 2–6, 9, 11, 13 și 14.

În ciclul nr. 6 — «Descoperirea unei mînuși» — ale cărui desene în peniță au fost executate în 1878 și gravate în 1881 — Max Klinger povestește o aventură halucinantă între el și o braziliană, în care narațiunea este doar un pretext pentru a exprima diverse stări psihologice legate de un obiect — o mînușă — care, deși își păstrează permanent identitatea, în diverse situații ia alte forme variate datorită imaginației sale. Artistul a aspirat în acest ciclu să dezvăluie contradicțiile modului de viață sufletească burghez și a fantasmelor sale.

În alt ciclu, anume nr. 2 — «Eliberarea de jertfe ovidiene» — artistul celebrează fireasca libertate erotică



1. Opus X O iubire.
2. Autoportret
3. Opus V Amor și Psyche 4. Amor venind



1. Ciclul XIV 45. Izgonire
2. Opus IV Intermezzi I Urs și silfidă
3. Opus III Eva și viitorul 2. Primul viitor
4. Intermezzi II Eliberarea de jertfe ovidiene

și poetică a unei lumi antice fabuloase, opunînd-o, de asemenea, alienărilor și constrîngerilor morale ale oamenilor din cadrul societății urbane burgheze a epocii sale.

În ciclul nr. 9 (Moartea I — 1889) și în ciclul nr. 13 (Moartea II — 1889—1909), în care moartea apare în situațiile cele mai prozaice ale existenței umane, Max Klinger dorește să respingă speculațiile pesimiste ale lui Schopenhauer asupra negației vieții, speculații care l-au preocupat o bună perioadă din viața sa.

În aceste cicluri, ca și în celelalte, artistul recurge la diferite procedee — de la reprezentarea luată direct din realitate, la combinarea de elemente reale cu imagini onirice, de la asociații de elemente disparate din realitate, la invenții ale unor creaturi fantastice, ca și la introducerea de simboluri convenționale în contexte neprevăzute — procedee amintind de «Capriciile» lui Goya și anticipînd imaginile opresive ale suprealismului. Gravurile lui Max Klinger, de tendință simbolistă, judicios gîndite pînă la cele mai amănunțite detalii pen-

tru a exprima cît mai expresiv ideea temă, cel mai adesea însoțite de un chenar cu motive decorative geometrice și florale, care fac corp comun cu scena, au exercitat o mare influență în propagarea spiritului modernist de la începutul veacului nostru. Totodată, realizările profesorului de la catedra Facultății de grafică din Leipzig au exercitat o covîrșitoare influență la răspîndirea gravurii de idei, purtătoare a unei cugetări, a unui mesaj, într-o vreme cînd prima tendință era de a se exprima și reda senzația, spre desfătarea simțurilor.

Max Klinger, îndemnînd spre reflecție, nu a ezitat să-și exprime uneori ideile printr-o imagine erotică, astfel îmbinînd contrariile, între înclinația firească umană spre idealul carnal cu cel spiritual al ideii. Izvorîte din dorința de a răspunde imperativului unei opere de artă, dar și de a face pe lîngă educație artistică și educație morală, gravurile lui Max Klinger solicită interlocutorul privitor să-i devină un simpatizant, dornic și capabil să descifreze în forme și culori mesajul umanitar de care el a fost animat.



mihai ispir

eugen paul • galateea

Prima expoziție bucureșteană a sculptorului Eugen Paul a reușit să sintetizeze imaginea unei perioade îndelungate din activitatea artistului și a unor preocupări cu posibilele continuități și soluții viitoare.

Eugen Paul vine din Transilvania, și arta sa poartă, firesc, semnele a cel puțin două tradiții proprii acelui spațiu cultural. Mă gândesc întâi la o tradiție artizanală, în sensul cel mai nobil al cuvântului, cu ascendență încă în Evul de mijloc, și specială concretizare în artele metalului, iar apoi la o tradiție a expresionismului, cu rezonanțe adânci în ambianța avangardei de la începutul secolului. Pe lângă această dublă înzestrare, am putea spune genetică, sculptura lui Eugen Paul mai dezbăluie o dotăție aparte pentru modelaj, pentru arta configurării prin adăugare a expresivității volumului. Modelator de vocație, Eugen Paul se îndreaptă citeodată spre anumite înțelesuri stimulative ale muzeului imaginar contemporan, cu discernământul și capacitatea de selecție ale maturității artistice depline, punctând acele repere stilistice necesare articulării unei voci artistice distincte.

Natura ei derivă din calitatea primordială de modelator a sculptorului și se leagă neîndoienic de interpretarea figurii umane. În această privință, Eugen Paul rămâne sensibil cu precădere față de un punct de vedere foarte fecund în sculptura modernă, încă de la Rodin, potrivit căruia orice detaliu anatomic poate fi în egală măsură purtător de intensitate expresivă, poate portretiza un personaj sau o stare de spirit. De aici rolul fragmentului anatomic, folosit de Eugen Paul asemeni unui instrument cu posibilități inedite. Torsul sau brațele devin la el semne ale unor stări tensionate, provocate în general de amplitudinea unei perspective lucide asupra lumii, căreia sculptorul îi percepe contrastele cu multă acuitate, mai ales în seria anti-războinică, reluând, cu răsturnări de semnificații nu odată spectaculoase, motive consacrate, mitice, de la Nike la Narcis.

Neliștea, freacă lăuntrică sînt sesizabile și în felul cum sculptorul concepe volumul ca entitate plastică, atribuind materiei o funcție determinată în alcătuirea formei. La Eugen Paul forma, fie și atunci cînd înclină spre geometric, nu e opusă materiei, ci, dimpotrivă, pare o emanație, o coagulare, un produs al acesteia. Artistul înțelege forma inductiv, drept rezultatul unui proces asemănător germinării. El pune accent pe energia configurației, intensificînd virtualitățile monumentale, juxtapune polisarea și vibrația suprafețelor, văzute ca etaje ale formativității, și totodată ca manifestări ale unui conținut simbolic, tragicul fiind echivalat, la acest nivel, prin rupturile și disparitățile materiei.

Tendințe similare se fac simțite în desenele lui Eugen Paul, desene de sculptor unde coerența formei e obținută pe baza unui demers analitic, treptat și sigur condus către sinteză, o singuranță ce impresionează cînd remarcăm că absolut toate

aceste desene-proiect sînt realizate *a la prima*. Actuala expoziție a lui Eugen Paul impune un portret al artistului la maturitate, — grăitor prin puterea comunicării vizuale și organizarea experiențelor parcurse.

theodor redlow

béla czitrom • galateea

Trecut cu puțin de pragul convențional al maturității artistice, sculptorul (născut în 1951) se află la a doua sa expoziție personală importantă; în același timp, el se mîndrește cu două participări la Bienala bronzurilor dantești de la Ravenna și cu o alta la salonul parizian *Comparaisons*. Aceste date, în concordanță cu activismul tenace propriu firii sale și la care se adaugă încurajări uneori prestigioase din partea criticii (Ion Frunzetti saluta, în 1984, talentul «impunător» al tinărului «artist deplin conștient de posibilitățile sale», «cu vină epică și substrat cînd dramatic, cînd liric, cînd grotesc») — propun un tip de creator sigur de sine, animat de tensiunile unui *complex demiurgic* și ale unui *romantism adolescentin*, ardent, care-l îndeamnă să cuteze la cuprinderea afectiv-intelectivă a lumii în întregul ei. Cel puțin așa susține Béla Czitrom, într-un text publicat în propriul catalog: lucrările sînt pentru el o «operă» ce încorporează și restituie experiențialul trăirilor și al acumulărilor spirituale, ca expresie a dorinței «de a înțelege lumea prin prisma condiției de sculptor» — o înțelegere (își propune el în mod patetic) cît mai «profundă», «durerioasă» și «adevărată». Enumerînd principalele figuri din basoreliefurile sale (sfera, piramida, masca, berbecul, palma, omul suferinței), sculptorul afirmă, cu cel mai candid orgoliu: «am creat o lume populată cu simbolurile aflate în mine ca esențiale».

Aserțiunile lui Czitrom, oricît ar părea de teribiliste, sînt tulburătoare prin autenticitatea nevoii pe care o trădează — nevoia încapsulării plastice a unei încălcări de sens explozive, după cum tulburătoare îi sînt și lucrările modelate abundant, cu dramatice contraste de amorf-fluid, organic-turgescent și tranșant-geometric. Un asemenea tip de figurare/configurare ar putea corespunde neoexpresionismului și altor tipuri de manifestare vehementă sau violentă dintr-un anumit compartiment al picturii tinere, numai că pe sculptorul nostru nu-l interesează expresia denudată a afectelor și nici efectul de șoc al imaginilor, ci mai degrabă *recuperarea unei coerențe semantice* în măsură să confere operei comunicativitate socială și importanță culturală majoră. Simbolistica vehiculată nu este atît una a eului, cît a istoriei culturii. Ceea ce ar putea deranja (mai ales prin incongruență în actualul nostu context expozițional) este plasticitatea supraîncărcată și răvășită de contrarietăți dinamice a reliefulor; cu atît mai mult cu cît dimensiunile lor sînt mici, iar tipul de prezentare, convențional. De asemenea, poate

șoca modul autoritar, pătimaș în care Czitrom își croiește și își modelează formele, străin oricărei crispări pretins meditative. De fapt, abordarea sa este străină atît căutărilor de pură vizualitate cît și încifrărilor cu tendință arhaizant arhetipală, pentru a încerca să repună în drepturi figurarea credibilă și conținutul moral.

liviu cihodaru • galeriile « victoria », brașov

Pictura lui Liviu Cihodaru mărturisește o aprigă lăcomie de frumusețe — înțelegînd frumusețea firii, a naturii și a ființei omenești ca pe ceva compact, palpabil, străbătut de seve vitale. În același timp, ea trădează o natură interioară neliștită, dar care poate, știe să-și domine ruptura între nevoia afirmării orgolioase de sine — prin anexare de teritorii ale desfătărilor de tot felul — și bulboanele de străfund sufleteș, eventual primejdioase pentru buna seninătate a cugetului.

Tenacitatea artistului (vădită într-o excepțională productivitate de atelier), febrilitatea gestului pictural, care ocupă sau chiar agresează aprig suprafața, abundența de pastă și multitudinea de virtualități ale accidentelor plastice — toate relevă o autentică natură de pictor; dar nu atît de pictor-relevu între «voci» sine-lui și ale lumii, ale vastității și ale proximității, cît mai degrabă ca «însimțitor», în modalitate expresionistă (uneori pînă în pragul abstracției expresioniste, descărcare de tensiuni psihice), al tuturor celor văzute și cercetate — cu patimă, cu ardență, pînă la limita la care (sau dincolo de care) vîzul începe să treacă, transfigurator, în viziune.

Exteriorizarea în tablou a patetismului este, deopotrivă, o luare în stăpînire lucidă și un exorcism care ar putea căpăta, la vîrste mai înaintate ale creației, o funcție de catharsis.

aurelia mocanu

carmen și gheorghe rasovszky • căminul artei

Expozițiile cu proiecte de scenografie au un statut aproape insurmontabil, de proteism al formelor ce vine să sugereze tensiunile cercetătoare plastice, pe multe nivele ale vizualului teatral. Distanța de aproximare a efectului de spectacol prin mijloace grafice, stă întregă în densitatea și truculența schiței de scenografie. Aceste proiecte grafice devin, pentru obișnuitul simezei, imagini afinate, trepidante, polifonice. Doar ochiul antrenat cu codul transunerii în spațiul de joc decelează invenția propriu-zisă de scenografie, implicit concepția personală și repertoriul stilistic de autor. Fotografii de spectacol, alb-negrul eludînd iar colorul exaltînd drămuirea cromatică, oricum văduvită de palpitul din luminile rampei — aduc, și în cazul expoziției de față, un cîștig incontestabil către apropierea de retorta spectacolului.

Gheorghe și Carmen Rasovszky și-au compus portofoliul de scenografii pe

simeza galeriei Căminul Artei cu îndestulătoare fantezie și tehnică expozițională, încapsulînd ideea fiecărui spectacol (costum și decor) într-un corp plastic, aici, în expoziție, cu un tușeu ludic-aluvionar. Suportul, șasiu, elegant în termeni de tehnicitate, oferă un continuu dens de expunere a proiectelor, iar la începuturi de traseu are două momente de «relief» — planșeta cu inventarul de lucru imobilizată și trecută în verticalitate, pe de-o parte, iar de alta o machetă-colaj adosată și ea peretelui.

Scala repertoriului scenografic din palmaresul celor doi tineri artiști este suficient de variată: Ibsen, Max Frisch, Camus, Bulgakov, dramaturgia românească contemporană, operetă, show-uri de televiziune. Putem releva cu certitudine cultura plastică ce susține probitatea și alegerea circumscrisiei unui decor la spiritul textului. Excelența partidei scenografice în orchestrarea piesei ar fi găsirea unei soluții care să inducă elementele regizorale. Decorurile ingenios și bogat articulate ale lui Gheorghe Rasovszky, ca și momentul doi al echipei, costumele seminate de Carmen Rasovszky, furnizează încontestabil textului dramatic noi cantități de iluzie și, chiar în «staza» de expoziție, sînt încărcate de dinamism și freacă expresivă.

Bucuria investigației plastice este măturisită de straturile intervențiilor grafice — de la osatura în creion, peniță, stadii ale laviului, apoi creioanele, tușurile și cretele colorate, pînă la ecranările cu calc și colaje — schița de scenografie devenind astfel un cîmp iradiant de alternative. Siluetarea costumelor are siguranța documentării și potențial de metamorfoză, fără aglomerări de accesorii. Dacă ar trebui să distingem dominantă compozițiilor vizuale seminate de soții Rasovszky, ar fi să le înscrîm în acea latură a teatrului modern care valorifică bufonada, labirintul, imprevizibilele și metaforice ridicări la scară a unor obișnuințe vizuale.

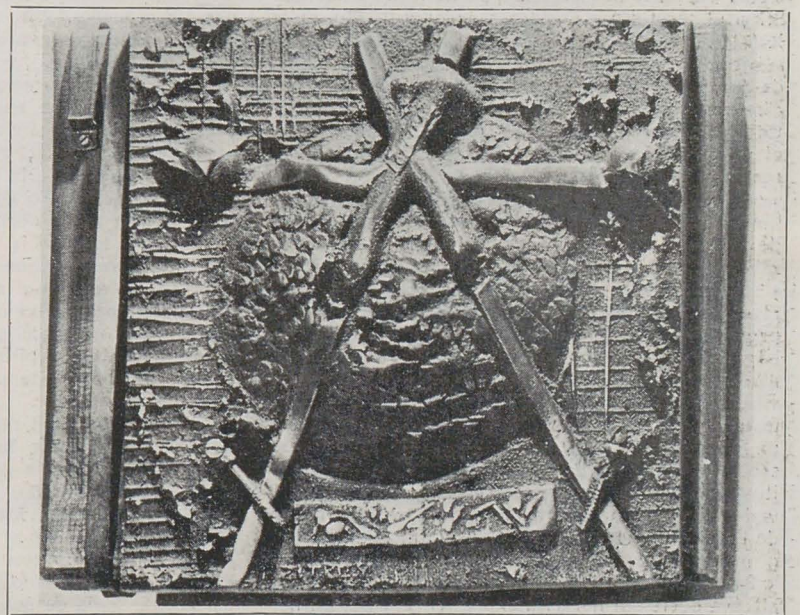
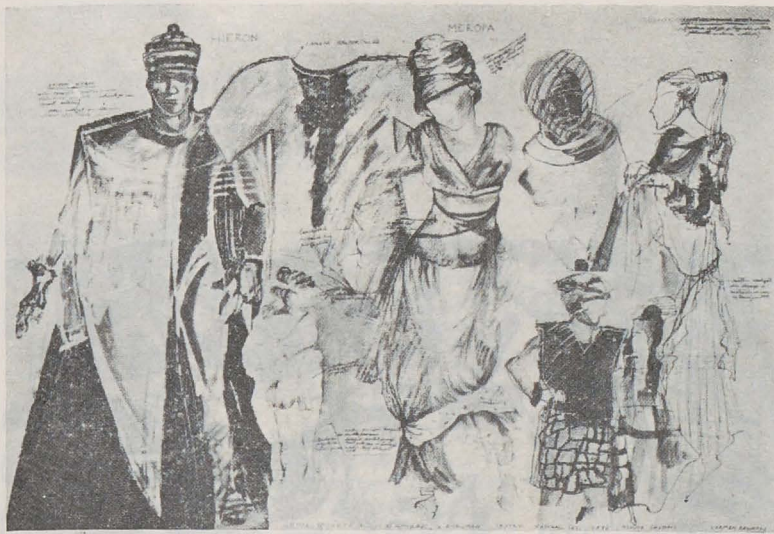
andrei romocean • orizont

Cu neîndoienic simț al picturalității, Andrei Romocean propune o figurație care pulsează spectral, în game joase și breșe de lumină rece. Artistul explorează o lume marginalizată și funambulescă, amară și anxioasă. Cadre, în general mici, sînt dramatizate, în gros-plan ciant, prin gestică, grimasă sau anamorfozare durerioasă aplicată chiar pretextelor florale de natură statică. Portrete de bătrîni măscărici blestemați au o agresivă impostare în spațiu a calotei sau frunții sub regim luministic razant și biciuitor. Un inventar ambiguu de acoperăminte de cap semnalează derizoriul neliștit. Fabula de cruzime morală din aceste capete de expresie atinge și «Autoportretul cu șapcă». Din loc în loc, momente de detensionare candidă, punctează linia sinuoasă a gîtului din portretele feminine întoarse, am spune, nepetrecute. Recuperăm ca pe un motto, pentru această selecție din mai mulți ani ai prezenței lui Romocean în cadrul picturii tinere, cuvintele lui Pascal: «Credem că slăbiciunea este frumoasă. (...) Pentru



pp. 30, 31
 1, 2. EUGEN PAUL
 3, 9. ANDREI ROMOCEAN
 4, 11. BÉLA CZITROM
 5, 6. CARMEN ȘI GHEORGHE RASOVSKY
 7, 8. HORIA CUCERZAN
 10. LIVIU CIHODAR





că cel ce va voi să dănțuie pe funie, fi-va singur». Aplombul și virtuozitatea gesticii pictoricești au o notă de surescitare, sărăcită totuși prin repetiție. Game spectrale, zonări de nuanțe acid-perlate, clar-obscur de configurare și anvelopa turbulentă a fundalului, sînt mijloace slăbite spre manieră de însuși deținătorul lor. Oricum, inegalitățile pot lămuri calitatea și nucleul de har din care s-au desprins.

horea cucerzan • simeza

Horea Cucerzan pictează un spulber de materie în întruchipări ale funambulescului, nostalgiei sudului și teluricului, senzual sau totemic. Nuanțele spectrului cald, ce nu aparțin lumii imediatului, ci se manifestă ca strălucire interioară, vor să fixeze subiacentul meditativ pentru fiecare din motivele picturii sale, fie ele Veneții, carnaval (auto) portrete,

maternități și nuduri în mandorlă. Puterea de irradiație a formulei cromatice și tramele esențializat-cursive ale compunerii ajută la instalarea unui hieratism poetic. Într-un foraj practicat cu acuitatea retinei, materia picturală desfoliată în transparențe, capătă un ax sau o rotire de incandescentă. Urma pensulei este mărunță și ziditoare de împăstări luminoase. Detaliul minuscul al culorii; pe inflexiune de ocruri aurii și trecere tonală

subtil antrenată, face darul și nervozitatea senzorială a acestei picturi. Cucerzan propune un improbabil vizual prin fluidizarea luminii în culoare iar decuparea formelor are o cursivitate dansantă, calitate de preț în secțiunea de desene în peniță. La limita citirii codului figurativ, compozițiile lui Cucerzan expun o idee picturală unică, care se autoafirmă ca animație internă și iradiere cromatică.

proverbul în artele plastice

cezar tabarcea



„Peștele mare înghite pe cel mic”,
xilografură germană sec. XVI, fragmente

Nimic nu este mai dificil ca a interpreta o imagine care prin titlu sau temă trimite la un text — în accepția cea mai largă a acestui termen, deci de la cuvânt pînă la roman — decît a interpreta un text care trimite la o imagine (desen, gravură, tablou etc.). Corelația între două arte — a imaginii și a cuvîntului —, explicită în asemenea cazuri chiar de către autor, îl îndeamnă pe critic, aproape fără voie, să caute nu atît *cum* se face trecerea de la una la alta, cît mai ales ce a fost preluat dintr-una într-alta. De aici, o evidentă tendință analitică și o neconținută strădanie de a identifica, în dauna lui a interpreta.

În cazul proverbelor reprezentate în pictură, lucrul acesta este, poate, mai evident decît pentru alte tipuri de texte și faptul are o explicație culturală. Sfirșitul secolului al XV-lea și începutul celui de-al XVI-lea înseamnă, în occidentul Europei, o perioadă sub semnul Renașterii și al Umanismului. În Țările de Jos, este perioada lui Erasmus din Rotterdam, cărturarul care dorea ca «marea carte a Antichității să stea deschisă pentru toți»¹. În acest sens, el va și publica în 1500 la Paris *Adagiorum Collectanea*, cunoscută și sub numele de *Adagia*, o impresionantă colecție de vechi proverbe și maxime în limba latină, indexate și clasificate cu ingeniozitate de el însuși, prima colecție încheagată și sistematizată din lume, socotită ca un adevărat act de naștere al paremiologiei. Cu tot regretul lui Huizinga că Erasmus nu a înfăptuit așa ceva mai degrabă pentru proverbele populare flamande², cunoscute pentru bogăția și varietatea lor, colecția are și o semnificație mai specială de care trebuie să ținem seama: ea vine să consfințească o stare de spirit care se manifestă de un secol, găsindu-și expresia strălucită la un Rabelais, Villon sau Cervantes. Tot pe la jumătatea secolului al XV-lea încep să apară și tentativele de ilustrare a proverbelor. Dar, după cum se poate vedea din majoritatea gravurilor pe lemn identificate de Frank și Miner³, transpunerea în imagine este de o maximă simplitate și banalitate. Astfel, pentru «Bate fierul cît e cald», bunăoară, nu se imaginează altceva decît doi fierari inexpressivi care bat un fier pe o nicovală, iar pentru «Calul de dar nu se caută la dinți», un om care, desigur, deschide botul unui cal...

Și iată că o idee interesantă își face apariția. Un poet francez din secolul al XV-lea, Henri Bode (1430?—1496?), din așa-zisa «Școală a retoricienilor», autor al unor *Dictz moraux*, mici poeme cu structura unei fabule, care cuprind un proverb și sînt destinate în mod expres pentru a fi brodate pe tapiserii (nu este greu să recunoaștem aici sursa șervetelor kitsch din bucătării, de sorginte germană, pătrunse, mai întîi prin Transilvania, și la noi). Bode nu este «inventatorul» acestei practici, dar este primul care își concepe întregul text în jurul unui proverb,

urmînd ca tocmai aceasta să fie reprezentat în tapiserie. Nu se știe dacă tapiseriile au fost realizate — pînă acum nu a fost identificată vreuna —, dar Paul Zumthor descrie o asemenea posibilă ilustrare: «un curtean privește surprins către un om care contemplă o mare pînză de păianjen întinsă între doi arbori, în timp ce un nebul traversează scena»⁴. Pe bordura imaginii urma să se înscrie un text format dintr-un dialog al celor doi, terminat cu monologul în *aparté* al nebunului: «Cei mici sînt supuși legilor/lar cei mari le încalcă», motivat de faptul că în plasa păianjenului stau prinse doar insecte mici, în timp ce altele mai mari o traversează. Avem aici deja o interpretare a textului, la fel ca și în gravurile inserate în ediția din 1494 a operei care l-a consacrat pe Sebastian Brandt (1458—1521), *Corabia nebunilor*. Așa, de pildă, pentru «a privi printre degete» (expresie proverbială cu sensul de «a fi îngăduitor»), gravura reprezintă o încăpere în care, la o masă aranjată, dar fără bucate, stă un bărbat cu scufie de nebul, care privește printre degetele răschirate ale palmei stîngi. Pînă aici nu pare a fi nimic nou față de ceea ce era, dar, în stînga bărbatului, o femeie în picioare îl gîdîl cu un pai pe la nas (aluzie la o altă expresie proverbială) și, sub masă, o pisică dormitează în vreme ce, chiar la botul ei, șoarecii își fac de cap. Textul de sub gravură spune: «Cine privește printre degete / Și-și lasă nevasta unui alt bărbat / E luat în rîs și de pisica blîndă». Avem de-a face cu aluzii (femeia e necinstită), simboluri (scufia nebunului), comparații (omul îngăduitor — pisica blîndă) și chiar o personificare, în sensul literar al termenului (atitudinea pisicii).

Și mai complexe sînt relațiile de sens transpuse în imagine în gravurile lui Thomas Murner (1475—1537). Astfel, printre gravurile la *Conjurația nebunilor* (*Narrenbeschwörung*) din 1512, apare o ilustrare pentru «Sein Steckenpferd reiten» («A-și călări calul de bătaie»), termenul *Steckenpferd* fiind comparabil cu englezescul *hobby-horse* și cu termenii francezi *cheval de bataille* sau *marotte* în care doi bărbați cu scufe de nebuni (iață deja un simbol de largă răspîndire în epocă, favorizat desigur de ecoul scrierii lui Brandt) privesc cu interes și cu oarecare invidie un copil (aluzie la înțelegerea dintre «copii și nebuni») care călărește (invers! — «lumea pe dos», alt simbol frecvent în epocă) un cal de lemn. În acest context al tratării proverbelor în imagine își face apariția Pieter Bruegel cel Bătrîn. Dar nu cu «Proverbele flamande», ci cu gravura «Peștele cel mare înghite pe cel mic», inspirat probabil de Bosch, după opinia istoricilor⁵, de care se simte atras după 1553. Sigur, ceea ce va organiza întreg cadrul va fi exact un imens pește tras pe tîrm, din a cărui gură se revărsă pești mai mici, la fel ca și din pîntecele tocmai spintecat cu un cuțit enorm de

către un ciudat omuleț înzăuât. Numai că lucrurile nu se opresc aici. Din măruntaiele gigantului apar pești purtînd, la rîndul lor, în gură alți pești care țin în gură pești mai mici; în mare, lîngă mal, un pește ieșit pe jumătate din apă înghite un alt pește și totul se transformă într-un delir de pești care înghit alți pești, dominat de ochiul fix și rece al peștelui central. Iar în prim-planul desenului, într-o barcă obișnuită, un pescar tocmai a spintecat un pește mare — de dimensiuni, însă, posibile — din care scoate un pește mic. Cu fața către el, un om îl indică tabloul straniu din latura bărcii, la care un copil cu spatele către noi privește fascinat, dar față de care pescarul e total indiferent.

E un ciudat contrapunct, căci realismul scenei din prim-plan contrastează izbitor cu fantasticul care domină restul. E aici o interpretare nu doar a proverbului respectiv, ci și a *proverbului* în sine, un text realist și metaforic în același timp⁶. E aici un «ce este» și un «ce poate fi» proverbul! Drumul spre marea tablou e pregătit.

Deocamdată, însă, Bruegel a ilustrat un singur proverb, ce-i drept cu totul altfel de antecesorii. Ideea de a combina în același cadru mai multe proverbe să fie originală? Da și nu. În vremea sa, circulau deja stampe cuprinzînd mai multe proverbe, izolate în spații separate, un fel de culegeri, intitulate în Țările de Jos «Blauwe Huyck», ceea ce înseamnă «mantie albastră», obiect care ajunsese să fie un simbol al infidelității feminine. «A pune o mantie albastră pe un bărbat» se spunea despre femeia care-și înșela soțul. Cea mai veche colecție ilustrată de acest fel păstrată pînă acum, datează din 1550 și îi aparține lui Franz Hogenberg⁷. Procedul este simplist: în 12 careuri, plasate pe 4 rînduri, sînt ilustrate proverbe, cu textul înscris sub cadrul respectiv. Ochiul sesizează totuși elemente comune de decor și alte trăsături comune care, astăzi, ne-ar duce cu gîndul la benzile desenate, deși nu există nici măcar o unitate a textului.

Dar tratarea proverbelor în artele plastice nu se va opri aici. Secolele al XV-lea și al XVI-lea reprezintă abia începutul.

NOTE

¹ Johan Huizinga, *Erasm*, Editura Minerva, București, 1974, p. 65.

² Cf. *idem*, p. 69.

³ *Proverbs en Rimes. Text and Illustrations of the Fifteenth Century from a French Manuscript in the Walters Art Gallery Baltimore*, ed. by G. Frank & D. Miner, London, 1937.

⁴ Paul Zumthor, *L'épiphonème proverbial*, în «Revue des sciences humaines», 3, 1976 (nr. 163), p. 317.

⁵ Cf. Robert Genaille, *Arta flamandă*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 108.

⁶ Cf. Cezar Tabarcea, *Poetica proverbului*, Editura Minerva, 1982, p. 246—249.

⁷ Cf. Maurits de Meyer, *Sources iconographiques inexplorées de proverbes et dictons des siècles passés*, în «Proverbium», 14, 1969, p. 396—398.

profesorul meu camil ressu

pavel codiță

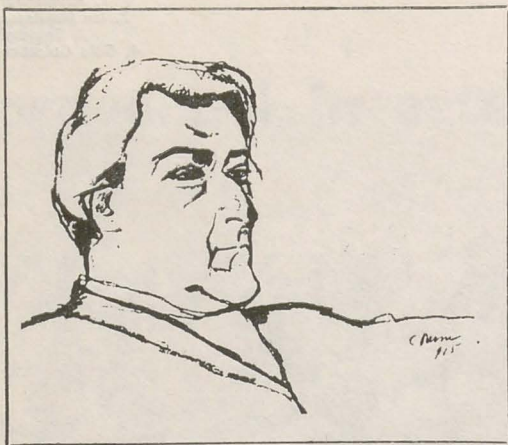
După terminarea (în 1939) a anului I, an preparator, când mi se mai limpeziseră câte ceva din ideile despre artă și artiștii care circulau printre noi și influențat de comentariile mai deschise ori mai șoptite despre valoarea și calitatea diferiților profesori, m-am înscris, după ezitări, la atelierul pictorului Francisc Șirato.

Scoaterea la pensie a lui Francisc Șirato chiar în cursul anului de studii 1940 și numirea în locul lui la catedră a lui Eustațiu Stoenescu avea să ne tulbure profund. Cum nu știam nimic despre Stoenescu și nici despre pictura lui decât din comentariile altora (el trăise mai mult în Franța), mă lăsasem influențat și nu eram bucuros să flu preluat de acesta, mai ales că mă atașasem de Șirato și de metoda lui de a explica și prezența lucrurilor, de atmosfera înalt intelectuală pe care o întreținea în atelier. La începutul noului an, eram acum în anul III, am urmat exemplul Soniei Barcianu și m-am înființat cu îndrăzneală și eu la atelierul lui Camil Ressu. Era în toamna anului 1940, înaintea cutremurului, când s-a dărâmat blocul Carlton și când, de spaimă, Victor Papa, de la sculptură, a sărit pe geam de la etajul clădirii din Grivița și și-a rupt un picior. Papa era dintre cei dotați, dar foarte sărac, și probabil dormea într-un atelier, pe ascuns, de l-a surprins cutremurul noaptea în clădire.

Atelierul Ressu în acea perioadă era înghesuit în clădirea bibliotecii, clădire aflată în dreapta, la intrarea în curtea din Calea Griviței, ulterior demolată. Am ocupat un șevalet și m-am apucat de lucru. Ressu spunea în gura mare: «La Belle Arte vine cine vrea și rămâne cine poate!». Formula folosită în Franța de unde și-o însușise Ressu, nu avea o acoperire reală la noi, întrucât la admitere erau examene riguroase, dar el o aplica mai ales în propriu-i atelier: nu obliga pe nimeni să vină și nici să rămână. M-a primit. Dar după vreo trei săptămâni, Stoenescu, care era și rector în acea perioadă, sesizându-mi lipsa mai ales că avea un informator care-l idolatriza și care îl ținea la curent cu tot ce se întâmpla în atelier, un fel de spion pe care-l știam și de care ne feream, mi-a trimis vorbă că dacă nu mă întorc, nu voi mai putea beneficia de bursa I.O.V. Argumentul era puternic. Cum nu mai aveam și alte mijloace, m-am reîntors, urmînd ca după terminarea celor cinci ani de studii când nu mai depindeam de el, să mă înscriu definitiv la Ressu, pentru cei doi ani următori de specializare.

Ressu despre care se vorbea printre noi că este mai ales desenator, avea cel mai mare număr de elevi și era nu numai un mare desenator ci și un bun pedagog. Și apoi era un obicei încetățenit ca fiecare student să-și aleagă, în totală libertate, nu numai specialitatea ci și profesorul. El avea o metodă a lui de a desena, o logică a lucrului. Eugène Delacroix





Într-un interviu acordat lui Radu Bogdan în 1951, Ressu susținea că «...subiectul capătă culoare numai în măsura în care este exprimat cu știință, cu meșteșug»². Corectându-mi lucrările, uneori repeta: «Culoarea pune-o dumneata că o pui bine!». El spunea: «Culoarea o ai, ori n-o ai, desenul se învață» și încerca să ne convingă anume că desen putem învăța, numai să ne supunem disciplinei și voinței de a învăța. Acum după atîția ani, pot afirma însă că și în materie de culoare sînt multe, prea multe lucruri de învățat! Calitățile apriorice deși esențiale, nu sînt nici pe departe suficiente. Aceste calități trebuiesc puse în valoare și ferite de complexe care vin din neștiință. Ressu îl invoca pe Ingres mai ales cînd era vorba de a simplifica, de a elimina detaliile neesențiale. Adeseori detorma pentru a sublinia unele caracteristici, folosindu-se în argumentare de licență pe care și-o îngăduise Ingres cu exemplul cunoscutei



spusese că: «Metoda nu poate reglementa totul; ea îi conduce pe toți pînă la un anumit punct»¹. Ressu însă făcuse o școală bună și desenul avea în gîndirea sa prioritate. Și apoi Ingres, modelul și idealul său în artă, proclamase: «Dacă ar trebui să scriu o firmă, un înscris deasupra porții mele, aș scrie: „școală de desen și sînt sigur că aș scoate pictori”».

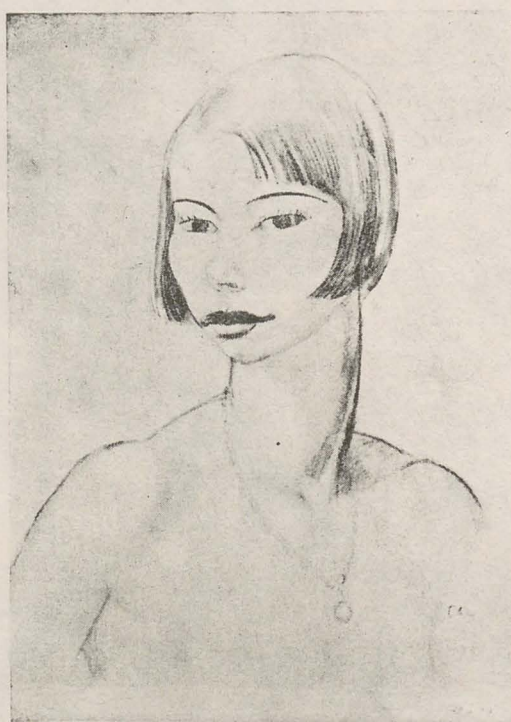
Circulînd prin ateliere și văzînd deosebirea de metodă și de școlarizare de la un atelier la altul, era vădit că la Ressu se învăța cu adevărat și, cum simțeam nevoia să învăț, să capăt unele certitudini, să-mi folosesc bine timpul, participam curent la corecturi și în atelierul lui împreună cu Oltea Lanivschii, fiica unui preot din Cernăuți de care mă îndrăgostisem, studentă și ea în atelierul lui Eustațiu Stoenescu. La terminarea celor cinci ani de studii, m-am înscris la Ressu pentru specializare. Acolo am găsit un climat și mai bun, mai angajant decît la Stoenescu. Ressu care mă cunoștea deja, ca unul care-i urmăream corecturile și-i prezentam deseori lucrările să mi le corecteze, m-a numit din prima zi șef de atelier, deși avea elevi vechi, cu ani de lucru în atelierul său. Aici se întreținea o strictă disciplină de lucru, și o atmosferă elevată. Sîmbăta ne destindeam mai ales cînd, după trecerea în revistă a rezultatelor săptămîinii de lucru, ne antrenam în discuții și controverse, Afane Teodoreanu provocîndu-l pe Camil Ressu cu tot felul de întrebări și nedumeriri, discuțiile prelungindu-se, întotdeauna, peste orele de program.

Afane, fiul scriitorului Ionel Teodoreanu, cu faimă printre noi întrucît se știa că pictase sfătuit de Nicolae Tonitza și corespondența adesea cu acesta, îl vizita pe Mihai Sadoveanu și pe George Enescu, era întotdeauna amator de discuții.

Atmosfera din atelier era susținută de un număr de colegi adînc implicați și antrenați în lucru. Se remarcă mai cu seamă: Nicolae Ionescu (Șoimu), coleg cu mine de an și el la specializare, Venera Ionescu, fiică de colonel, singura fată căreia Ressu i-a acordat bursă, Silvia Cambir, Constantin Dipșe, Eugen Popa, Anca Tănăsor, Bălașa Ionescu. Jora care era cel mai «ressist» dintre noi toți, Gigel Vasilescu, Petre Buzgău, Dinu Șerban și alții.

Camil Ressu în orele de atelier, după corecturi cînd ne lăsam în tot felul de discuții despre artă și artiști, ne reamintea povestea fiului său, care era cam de vîrsta noastră: «Cînd a terminat liceul, l-am întrebat, povestea Ressu, ei, ce ai vrea să urmezi, ce profesie ai vrea să îmbrățișezi?», la care feciorul fără ezitare: «Pictor, ce altceva?». Cum pictor, continua Ressu vulcanic, nu vezi situația mea? Dacă mă făceam militar eram azi general. Mai gîndește-te! Și după cîteva zile îmi comunică desemnat că vrea să devină arhitect. Dacă avea talent, conchidea Ressu patetic, dormea în Cișmigiu, nu abandona de la primul obstacol! Pînă la urmă, feciorul, om remarcabil, a studiat arhitectura și a ajuns profesor la facultatea pe care o urmasa.

Afane îl provoca pe Ressu la lungi discuții antrenate și de albumele de artă pe care le aduceau unii dintre noi și pe care le comentam împreună. Profesorul pune baza mai ales pe desen în efortul de profesionalizare a studiului artelor la noi, iar despre activitatea sa profesională se contura tot mai insistent părerea că este cu preponderență desenator. Între noi noțiunea de colorist nu era atunci înțeleasă prea clar, iar părerile despre culoare care circulau erau adesea fanteziste. Auzeam de exemplu de la colegii mai mari, că unele culori se folosesc în interior, cu precădere ocrurile, pămînturile și altele la peisaj, culorile spectrului, cadmiurile. Ressu însă, adept al clasicismului, pentru care desenul stătea la baza și la temeinicia artei, văzînd la întoarcerea din Franța, deruta imitatorilor lui Nicolae Grigorescu se convingese că arta la noi, trebuie așezată pe profesionalitate riguroasă, pe construcție,



odalisce cu mai multe vertebre. Îi cunoștea nu numai opera ci și procedeele: odată neîntrîndu-i întregul desen în pînză, Ingres nu a refăcut desenul ci a înădîrit pînza.

La Paris, Ressu studiase la Academia Julian cu Jean Paul Laurens care, ca estetică și atitudine se revendica din Ingres și prin el din Jacques Louis David și Rafael care și ei se sprijineau pe idealul de frumusețe grec. De altfel Ressu a fost toată viața admirator al idealului antic în artă și al desenului ca bază în profesarea artei. Totuși la bătrînețe declara cu înțeleaptă nostalgie că, dacă ar fi să ia arta de la început, ar picta ca Picasso.

În atelier, Ressu își alegea modelele după idealul de frumusețe grec. Proporționate și pe cît posibil înalte de șapte capete. Le desena pe podium locul picioarelor și le obliga 45 de minute să rămîna în poză, stabile, nemișcate cît dura ședința de lucru. Odată ales, modelul rămînea în continuare modelul atelierului Ressu tot anul, cum a fost cu Lenuța, o țigancă frumoasă, bine proporționată, după care am lucrat ani întregi. Cu timpul aveam să-mi dau seama că firul idealului său de artă, de studiu urma pînă la Rafael și avea ca model mai ales nudurile din «Cele trei Grații».

În această capodoperă cu nuduri în picioare și cu ecou antic, se vede și felul de a simplifica desenul la Rafael, de a elimina elementele neesențiale, adoptat și de Ressu, și chiar felul de a proceda pentru ca greutatea corpului să se sprijine, să așeze pe un singur picior. Acest fel de a face să se simtă că modelul era stabilitate, că nu se apleacă într-o parte ori în alta, a fost folosit tot timpul de Camil Ressu. Niciodată Ressu nu așeza modelul pentru studiu decît în picioare! Cum erau multe ateliere și deci nevoie de mai multe modele, sîmbătă se umplea curtea din Calea Griviței nr. 22, vis-à-vis de Biserica Manea Brutaru, cu țigănci venite să fie angajate la pozat pentru săptămîna ce urma. Gălăgioase și viu colorate, vesele, cu fustele înfioate și în cîrd, așiau un spectacol de mare pitoresc!

Pentru Ressu, studiul însemna cunoaștere și înțelegerea corpului uman cu preceptul antic după care «Omul este măsura tuturor lucrurilor» și cum omul pentru el însemna corpul, nudul era baza studiului și

nu puteai trece la culoare înainte de jumătate de an de desen după nud, după ce lucraseși întregul an preparator numai desen după ipsisos. Ne spunea: «Cel care ajunge să înțeleagă temeinic construcția unui nud, poate construi și un pod peste o apă». Vitruviu cel Bătrîn spusese: «Cel care vrea să construiască, trebuie să se întemeieze pe însușirile omului, căci în acestea va găsi secretul ascuns al măsurii»³. Ressu cerea unui model care stătea în poză în picioare, să simtă că stă, să simtă pe ce punct se sprijină greutatea corpului și pentru a nu crea vreo ambiguitate, piciorul pe care se sprijinea modelul era așezat puțin mai în față, iar celălalt relaxat, ca să nu aibă vreun rol portant al greutății, ceva mai în spate. Folosea pentru raporturi și pentru construcția desenului punctele de sprijin și de reper ale protuberanțelor osoase și ale articulațiilor, urmînd construcția scheletului și inserția mușchilor în sensul organic al lucrurilor, în așa fel ca modelul să aibă și proporție și să stea bine pe picioare.

Cînd desena, începea desenul de la călcîiul pe care se sprijinea modelul ca de la un punct fix, imuabil, și de acolo urca desenul cum urcă o construcție. O linie orizontală indica pubisul și una verticală trecea prin maleola interioară a piciorului pe care se sprijinea modelul și pe la capătul osului stern, lucru stabilit pe model cu ajutorul firului cu plumb, instrument folosit încă din faza primară a antichității grecești pentru verificări și control în construcții⁴. Capul, de asemenea trebuia să se însere, să se lege organic de trunchi. Prin sistemul său de lucru te învăța și să vezi și să gîndești. Rezultatul era că prin metoda lui scăpam de aproximații supărătoare în lucrul nostru, ne însușeam o metodă de abordare a desenului și ne eliberam de unele complexe, dar vădea și o faimă rea pentru Ressu, întrucît se vehicula ideea printre studenții altor ateliere, că el distruge personalitatea printr-o metodă impusă. Se uita că un temperament și o personalitate puternică se impun depășind, în timp, influențele întîmplătoare, asimilînd ce este de asimilat. Și apoi conturarea, constituirea unei personalități nu e la îndemîna oricui și nu se face cu ușurință și nici chiar în școală. A rămas celebră ieșirea profesorului Camil Ressu cînd într-una din zile la corecturi, ajungînd la șevaletul Ancăi Bănișor și întrebînd unde este, noi gălăgioși și în cor: «La seminarul pedagogic s-a devină profesoară...». «Cum, replică Ressu contrariat, după ce nu știe nimic vrea să-i învețe pe alții?» În ochii lui, noi toți nu știam nimic! Încă odată Ressu luînd acest pretext, pune accentul pe profesionalitate! Talentul pentru el era, dacă era, într-un fel un dat aprioric, o predispoziție, o vocație, dar problema era, mai departe ce faci cu talentul dacă îl ai, cum îl dezvolți, cum îl pui în valoare, cum îi dai o finalitate.

Cînd corecta, trecînd de la un șevalet la altul, cunoscîndu-i tabieturile și urmînd să profităm cît mai mult de sfaturile lui (eram în anii de specializare, cînd îi devenisem oficial elev și eram și șef de atelier), îl așteptam cu cîte un chibrit cu care ne îngheșuam să-i aprindem țigara și îi ofeream un carbune cu grija ascuțit, altfel protesta că nu scrie și încurajat de atenția și interesul nostru, se proptea bine pe picioare și transforma complet lucrarea pe care o corecta. Liniile de pe hîrtia ori cartonul unde lucrase respectivul student se imprimbau suficient în cele trei zile de lucru pînă venea maestrul la corecturi, încît urmele rămîneau, așa că după o astfel de corectură, puteai face comparația între ce ai făcut și ce trebuia să faci! Intervenția maestrului devenind o lecție și adesea ce lecție!

Nervos uneori, realiza dintr-o suflare cîte un desen de rămîneau cu gura căscată!

Unii dintre noi luam corectura cu desenul acasă, spre a-l avea în fața ochilor și a-l păstra ca pe o mostră și un model. În atelier unde eram circa 40 de cursanți, lucram împreună toți anii de la anul II,

la anul VII inclusiv. Avantajul era că învățam unul de la altul, mai ales de la cei mai avansați. Și pentru că eram atât de mulți și locuri bune de lucru puține, ne sculam unii dintre noi la început de săptămână cu noaptea în cap, de multe ori la ora 6 dimineața spre a putea ocupa un loc bun pentru săptămîna care urma (studiul dura o săptămîna) și cum Dumitru, portarul rigid și conformist, deschidea poarta regulamentar numai la ora 8 dimineața, săream gardul pe la vîrăria cu care se învecina localul Academiei de pe Calea Griviței nr. 22 și făceam coadă la ușa atelierului, iar toamna cînd era brumă și iarna, făceam focul în curte să ne încălzim pînă la deschiderea atelierului. Pentru un loc mai bun de lucru merita efortul!

Ressu venea de trei ori pe săptămîna: Lunea — cînd se așeza modelul în poză, Miercurea — la corectarea desenelor înainte de a trece la culoare și Sîmbăta — la trecerea în revistă a rezultatelor. Sîmbăta mai ales îl provocam la discuții despre artă și artiști, încît antrenîndu-l, întîrziam, uitînd cu toții de masă pînă cînd doamna Ressu neliștită, trimitea femeia să-i amintească maestrului că era așteptat. Prins de discuții și de amintiri răscolite, își amintea cu simpatie de un pictor spaniol pe nume Zuloaga, cu care fusese prieten și coleg la Paris. Dar cîte nu discutăm noi în acele ore prelungite de atelier, la sfîrșit de săptămîna!

În ce ne privește, cu toată încrederea pe care ne-o producea metoda lui Ressu, la mulți își făcuse loc un anume ecou cubist, un fel de a construi prin planuri, un fel de geometrizare a planurilor și acestea chiar din anul I. Acest mod de a ne exprima, ni se părea mai ușor, mai rațional.

La Ressu toată lumea se alinia însă metodei sale, pentru că altfel, el socotea că «respectivul» știe prea multe și de aceea se interesează de altceva decît preda dînsul, nu se mai ocupa de el.

Odată vizitîndu-l acasă pe strada Orlando nr. 3 unde se mutase după preluarea rectoratului de către Stoescu, cînd sunam la ușă și așteptam să mi se deschidă, m-am trezit în față cu poetul Ion Minulescu, care în acea vreme îi poza pentru cunoscutul «Portret cu trabuc». «Mă, tu ești elev al lui Ressu?» mă întîmpină poetul. La răspunsul meu afirmativ, Minulescu replică: «Vezi ca găina să scoată rațe!...» Și la el ajunsesse zvonul că tuturor ni se spunea «ressiști» și că ucenicii seamănă adesea prea mult, prea vădit, cu maestrul.

În timpul corecturilor nu ne făceau multe teorii. În organizarea tabloului, în compunerea lui marca pîtratul din dreptunghi, suprafața disociindu-se într-un pătrat formă perfectă, statică, «sfîntul pătrat al lui Pitagora» și un dreptunghi care repeta forma pînzei pe înalt. Ne-a adus un tablou cu dimensiunile clasice folosite încă în Franța, pentru portret, pentru peisaj și pentru peisaj marin. Teoriile mai savante ale lui Luca Paccioli, ale lui Matila Ghyka cu «Le Nombre d'Or» și creșterile lui Fibonacci aveam să le găsim mai tîrziu în cărți. Ne spunea că nu știe unde sfîrșește studiul și unde începe tabloul, atîta preț punea pe lucrul adîncit.

Lucrînd acasă, problemele care i se iveau în timpul lucrului, ni le propunea și la corecturi. Ne explica procedeul de obținere a volumului, a forme pîne, observînd pe model lumina rece între umbra de pe model și umbra purtată de pe fond.

Și în culoare avea sistemul său de lucru. Începea să umple lucrarea cu culoare de la marginea de sus a pînzei, întinzîndu-se apoi cu încetul spre celălalt capăt. Nu balansa pentru a obține un echilibru și a stăpîni întregul, ci se întindea cîte puțin, cu fiecare pată, pînă la baza de jos a pînzei.

Avea o gamă restrînsă. Folosea cu predilecție culorile teroase, pămînturile. A avut în tinerețe o perioadă cînd folosea complementarele, mai ales galben cu violet, poate sub influența lui Dărăscu, cum mărturisește el în «Însemnări». A trecut apoi la a-l admira pe Cézanne, prin impresionism și chiar prin pointilism. Negrul îl obținea din amestecul de albastru ultramarin cu siena arsă. Era atît de legat de model, de natură și de lucrul elaborat, făcut cu studii și cu cercetări, încît, pentru a realiza compoziția «Invierea lui Lazăr», a modelat personagiile din ceară ca El Greco, le-a îmbrăcat și le-a dispus în compoziție, grupîndu-le ca să poată avea raporturile și jocurile umbrelor ca în realitate. În acei ani a făcut mai multe portrete printre care al pictorului Alexandru Istrati, asistentul său de la catedră, a doamnei Sabina Florian, eleva sa, și acela al Mirei Davidoglu, fiica profesorului Davidoglu, fată frumoasă, studentă în atelier. A fost o perioadă cînd a lucrat mai mult ca de obicei. Altfel, lucra puțin, lucra sporadic. Avea însă o activitate continuă la Academie, prin obiceiul său de a corecta, punînd mîna și redesenînd din nou modelul... «Nu știu ce au folosit ei (elevii) din lecțiile mele, avea să scrie în „Însemnări”, dar timp de 30 de ani neîntrerupt

îndreptînd și desenînd zilnic, truda mi-a folosit mai mult mie decît lor»⁵.

Cînd s-a mutat în strada Orlando, lucra într-o cameră mică la etaj. Nu avea atelier. Cînd îl vizitam, era întotdeauna gata de vorbă după ce mă servea cu un pahar de vin bun.

«Seara, scrie Oscar Han în cartea sa *Dăli și pensule*, între 7 și 9 juca șah la Cafeneaua Corso cu niște indivizi insignifianți, dar pasiunea jocului îl obseda și alte distracții se pare că nu a avut în tot acest timp»⁶.

Între partenerii de șah ai lui Ressu era un violonist pe nume Filip și un pictor autodidact, provenit dintr-un profesor de limba română numit Cernescu, prieten cu Alexandru Moscu.

Acasă nu avea o bibliotecă constituită. Dintre plasticieni, se știe, Tonitza fusese redactor de ziar și scrisese cronici plastice, Șirato de asemenea, dar



mai ales Oscar Han care, polemist fiind, citea ce se publica.

Cu generația mea, lucrurile aveau să se schimbe. Eu și prietenii mei aveam să ne implicăm intens în cercetarea anticariatelor în căutarea de mobilă veche, de faianță și cositoare, de icoane vechi și de țesături, ca niște adevărați colecționari, deși cu bani puțini și fără case în care să ne punem biblioteca și «colecția».

Cu «Autoportret în halat roșu», aflat acum la Muzeul Republicii, Ressu a realizat o operă de referință și a apărut în ochii noștri riguros, ca un florentin. Își dăduse măsura! Autoportretul a fost expus pentru prima dată la Isac Levy pe Calea Victoriei, așa că în drum spre cursuri, sau ieșind de la cursuri, ne oream spre a-l mai vedea. Era expus în vitrină.

Despre pictura lui Nicolae Tonitza, Ressu spunea, grăbit desigur, că e mai aproape de a fi decît de pictură, iar despre Ion Tuculescu, care în anii războiului se bucura de succes iar noi ne entuziasmam de îndrăznelile lui în culoare, de acordurile de negru și verde pe care le folosea în unele naturi moarte cu ardei gras, expuse la Muzeul Toma Stelian de la Șosea, că în România e destul să ai bani, să-ți cumperi pensule și vopsele și ești gata pictor. Nu admitea că pictura se poate face uneori și ca autodidact și că astfel pictorul poate aduce unele progrese. Avea păreriile lui și despre Petrașcu și despre Pallady. Pe Pallady îl admitea ca desenator iar de Petrașcu își amintea că după ce a terminat a mai venit un număr de ani pe la școală ca să mai studieze.

În «Însemnări» dă mai multe amănunte. Vorbind de anii de școală, el scrie: «Lucram în aceeași sală toți elevii, din anul întîi pînă la ultimul. Așa am cunoscut pe cei mai vechi: Pan Ioanid, Sava Henția și Petrașcu (considerat cel mai slab dintre elevii atelierului lui Mirea). Petrașcu avea o viziune deteriorată de tulburări optice: lucra cu ochelari dubli și folosea mult negru, caracteristică păstrată în opera lui toată viața»⁷. Considerații după mentalitatea vremii! Ce comparație poate exista între Petrașcu și Pan Ioanid de exemplu, ori chiar între Petrașcu și Mirea! Idealul lui Mirea era Carolus Duran. Pentru cei dintre noi care rămîneau vara în București și doream să ne urmăm munca, maestrul con-

tinua să ne asigure folosirea atelierului, modelele și îndrumarea. Nu pleca vara din București. Venea la corecturi ca în cursul anului. La aceste cursuri participau și artiști din afară care voiau să lucreze după model și să beneficieze de corecturile și sfaturile sale.

Horia Damian și Aurel Cojan venea adesea și în cursul anului, iar arhitecții Iotzu și Simota, amîndoi macedoneni, profesori la arhitectură, numai vara. Iotzu care voise în tinerețe să facă pictură cum avea să ne povestească el însuși, fusese și rector la Școala de arhitectură. Aceștia îl cam enervau mai ales că ei nu se ridicau în știința lor ca desenatori la nivelul concepției lui despre desen și erau totuși profesori cu pretenții. La arhitectură erau însă alte exigențe și altfel de cerințe. Cu această ocazie, într-una din zile ne-a adus studiile și desenele pe care le făcuse pentru un nou local al Academiei pe care visa să-l construiască în curtea din Calea Griviței, cu lămpătoare și cu tot ce credea el, după o experiență de o viață, că ar fi necesar.

În vara anului 1944 mulți cetățeni, din pricina stării de război, ca și pentru odihnă și pentru a scăpa de teroarea bombardamentelor, părăsîră orașul. Conform obiceiului său de a nu-și părăsi comoditatea căminului, Camil Ressu rămăsese în capitală, dar fiind contestat prin vocație, tuna și fulgera împotriva politicienilor care n-au rămas în mijlocul poporului, ci au fugit din oraș ca să-și salveze pielea. Nu mult după această ieșire la care am asistat, s-a întîmplat bombardamentul care a lovit casa Bălăceanu și care a zguduit și casa maestrului de pe liniștită stradă Orlando. Cum eram prin apropiere, făceam milităria la Institutul Geografic Militar, sesizînd cam pe unde au căzut bombe, am alergat să văd ce s-a întîmplat cu maestrul. L-am găsit foarte speriat, descumpănit, cu geamurile locuinței sparte. Bombele fuseseră aruncate la întîmplare; pe acolo nu era nici un obiectiv militar (la fel se întîmplase mai înainte și cu Mănăstirea Monte Cassino din Italia, bombardată și distrusă la întîmplare). Rămînerea în București în acea perioadă a războiului era plină de pericol! Eu eram militar în termen și nu depindea de mine, de voința mea de a rămîne ori a pleca din oraș, pe cînd el, avînd și mijloacele materiale, ar fi putut să o facă!

După ce terminasem și cei doi ani de specializare, neștiind încotro să-mi îndrept pașii și dîndu-mi seama că pe drumul pe care mă angajasem îmi trebuia mai ales o temeinică pregătire, o pregătire pentru un drum lung și, de asemenea, atelier și model, nu m-am prezentat la examenul de sfîrșit de an și nici la cel de diplomă la capătul celor șapte ani de studii, ca să mai pot rămîne un an la Ressu. Simțeam că în privința desenului și a forme mai ales, mai aveam lucruri de învățat. Toamna m-am înscris din nou în anul VII. Repetam anul, iar Ressu fără nici o solicitare scrisă sau verbală din partea mea, mi-a acordat în continuare bursa. El aprecia tenacitatea și voința mea de a-mi consolida cunoștințele, întrucît el însuși după ce terminase cei cinci ani de studii la Școala de Belle Arte din București cu G. D. Mirea, completată la Iași cu Bardasare și Gh. Popovi și după cîteva luni întîrziate, la München, mai studiasse șapte ani la Academia Julian din Paris cu Jean Paul Laurens. O ultimă întîmplare de care-mi amintesc adesea, a fost o întîlnire întîmplătoare pe Calea Victoriei, cu puțin timp înainte de a se prăpădi: bătrîn acum, avea 82 de ani. Era slăbit, obosit, împutinat. La întrebarea mea ce mai face, mi-a răspuns gînditor: «Aș vrea să mă trăiesc să văd încotro se îndreaptă lumea!». Alteori plictisit, cum povestește Corneliu Baba în prefața catalogului retrospectivei sale de la Muzeul Republicii, se întreba cu glas tare: «De ce mai trăiesc?» Era ultima dată cînd îl mai vedeam.

Din volumul *În pregătire „Cum am devenit pictor — memorii”*

pp. 34, 35

1. De Max
2. Cap de fată
3. Portret
4. Autoportret

NOTE

- ¹ René Passeron, *Opera picturală*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 14.
- ² Camil Ressu, *Însemnări*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 120.
- ³ Albrecht Dürer, *Tratamentul pictorului*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 106.
- ⁴ Heinrich Schliemann, *Pe urmele lui Homer*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 55.
- ⁵ Camil Ressu, *op. cit.*, p. 52.
- ⁶ Oscar Han, *Dăli și pensule*, Editura Minerva, București, 1970, p. 420.
- ⁷ Camil Ressu, *op. cit.*

data și locul nașterii lui pallady

i. l. georgescu

1) În lucrarea ce i-a consacrat lui Pallady în 1944¹ — era cea dintâi monografie Pallady — Ionel Jianu afirmă că pictorul s-a născut la 11/24 aprilie 1871 la Iași.

Din conținutul lucrării ca și din declarațiile verbale ale autorului rezultă că datele respective — până azi nu s-a publicat textul actului de naștere — i-au fost furnizate de pictorul însuși, care a urmărit redactarea.

Cu toate că în alte împrejurări, cu prilejul interviurilor ce acorda cu zgîrcenie, Pallady își manifesta rezerve față de publicitate, aceasta, după cum ne relatează Șt. Nenitescu² și Al. Paleologu³, nu-i era indiferentă. Data de 11/24 aprilie avea deci toate aparențele să exprime adevărul.

Dacă în monografia următoare cronologic, aceea a lui Zambaccian⁴, acesta se mulțumea să indice doar anul nașterii, în cele ce i-au urmat, regăsim data de 11/24 aprilie în lucrările lui H. Blazian⁵, Raoul Șorban⁶ și Anatol Măndrescu⁷, pentru ca autorii lucrării Omagiu lui Pallady (Muzeul de Artă)⁸, Adina Nanu⁹ și Mihai Ispir¹⁰ să se mulțumească cu data de 24 aprilie, fără să menționeze dacă e vorba de stilul nou sau de cel vechi.

Actul de naștere nr. 297 din 1871 emis de ofițerul stării civile al despărțirii a treia al orașului Iași, indică așa cum rezultă din reproducerea fotografică a documentului ce anexăm (Registrul stării civile pentru născuți) că pictorul s-a născut în ziua de 12 mai 1870* (stil vechi) ora două din zi:

«Registrul stării civile pentru născuți. Actul de nascire. Din anul una mie opt sute șaptezeci, luna maiu dia douăsprezece la ora două după amiază. Actul de nascire al copilului Tuodor, de sex bărbătesc, de religie ortodoxă, născutu la unsprezece aprilie anul corentu la ora două din zi, în orașul lassy la casa părinților săi din Strada Palade cu nr. ..., fiu a D-lui Ioan Palade, de douăzeci și trei de ani, proprietar și al D-nei Maria născută Cantacuzen soția sa, domiciliată în lassy despărțirea a treia. Martori au fost... constat după lege de Noi Haralambie Corne, ajutor primarelu...»

Din lectura actului de naștere rezultă:

— tatăl pictorului care face declarația este «Ioan Palade», dar semnătura sa proprie de pe act este «I. Pallady». Mai târziu pictorul îl va folosi în forma cunoscută de «Pallady», cu y final, o ușoară modificare conformă foneticii franceze.

— forma «lancu», folosită de unii autori reprezentând un diminutiv «monden», căci actul glăsuiește limpede Ioan Pallade.

— mama pictorului este «Maria născută Cantacuzen».

— este probabil că tatăl a întârziat să declare copilul în ziua nașterii sau în cele imediat următoare conform legii, căci actul de naștere, destul de confuz redactat, datează din ziua de «douăsprezece maiu», cu o lună mai târziu. Redactarea lui s-a făcut după cum rezultă din procesul verbal din 12 mai în urma unei hotărâri a tribunalului Iași, secția I-a din douăsprezece mai, conform regulamentului în vigoare. — nici o confuzie nu e deci posibilă. Data de 12 mai este aceea a redactării întârziată a actului iar cea de 11 aprilie a nașterii.

— este evident că data de 11 aprilie pe care o consemnează actul de naștere este conformă stilului vechi. Autorii citați mai sus care au adoptat data de 24 aprilie ca dată de naștere, au făcut aceasta după stilul nou. Apare, astfel, mai conform cu realitatea să se folosească data de 11/24 aprilie sau să se menționeze că data de 24 aprilie corespunde stilului nou calendaristic.

2) Unii autori precum Ionel Jianu¹¹ și Raoul Șorban¹² ne informează că pictorul și-a petrecut copilăria la Iași în casa din Păcurari și la moșiile părinților și bunicului său, respectiv de la Perieni din județul Tutova și Hoișești, județul Iași.

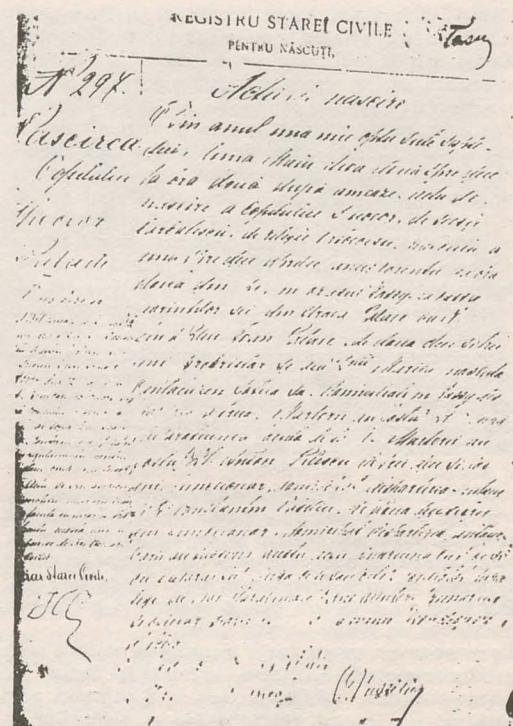
S-ar părea, de vreme ce artistul și-a petrecut «frageda copilărie» (I. Jianu) în casa din strada Păcurari, că s-a și născut în această casă. Actul de naștere ne informează însă că pictorul s-a născut în casa părinților săi din strada Palade.

Actul de naștere nu poate să greșească. Conținutul său este conform cu declarațiile părintelui și este semnat de acesta.

Casa din strada Palade în care s-a născut pictorul era încă în picioare în anii '70. În adevăr în albumul lui Ion Miclea «Iași marilor iubiri» (Ed. Meridiane, 1971), în capitolul «Palade» ea este reprodușă cu următorul subtitlu: «Fosta locuință a pictorului Pallady.» Afirmația lui Ion Miclea prin generalitatea sa mărește nedumerirea.

Cum putem dezlega această enigmă?

Este posibil ca Ion Palladi, tatăl pictorului să fi mai avut o casă în Păcurari sau într-o altă ipoteză că după nașterea artistului, la o dată greu de precizat, s-a mutat în casa din Păcurari. Cert este că imobilul din Str. Palade a fost vîndut și a trecut prin mai multe mîini, ajungînd în cele din urmă în aceea a unui avocat ieșean. Această din urmă ipoteză pare cea mai verosimilă.



NOTE

¹ Ionel Jianu, Th. Pallady, Ed. Căminul Artei, București, 1944, p. 11.

² Șt. Nenitescu, Centenar Pallady, Arta, 1971, nr. 2, p. 13.

³ Al. Paleologu, Bunul simț ca paradox, Ed. Cartea românească, București, 1972, p. 209 sq.

⁴ K. Zambaccian, Th. Pallady, Ed. Casa Școalelor, 1945, pag. 5.

⁵ H. Blazian, Pallady, ESPLA, 1958, pag. 9.

⁶ Raoul Șorban, Th. Pallady, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 35.

⁷ Anatol Măndrescu, Pallady, Ed. Meridiane, București, 1971, pag. 15.

⁸ Colectiv, Șt. Dițescu și colab. Muzeul de artă al R.S.R.

⁹ Adina Nanu, Ed. Meridiane, București, 1963, pag. 3.

¹⁰ Mihai Ispir, Th. Pallady, Ed. Meridiane, 1987, pag. 7.

¹¹ Ionel Jianu op. cit.: «Încă din fragedă copilărie petrecută mai întâi la moșia părintească Perieni, din județul Tutova și mai apoi la Iași în casa din Păcurari».

¹² Raoul Șorban, op. cit., pag. 36: «copilăria pictorului s-a petrecut la moșia părintească de la Perieni și la Iași în casa din Păcurari».

* NOTA REDACȚIEI

Confruntînd textul actului de naștere citat de colaboratorul nostru cu fotocopia documentului original, am constatat că acesta nu a fost reproduc integral. Astfel în marginea actului în chestiune se poate observa în fotografie un fragment dintr-un alt proces verbal, „N. 297” privind „Născirea Copilului Theodor Palade” înregistrat în „A.1871, luna Maiu, dia 12. În absența, din motive de sănătate a autorului și neavînd acces la documentul original, redacția nu-și însușește concluziile articolului.



patru etape ale formeii către zbor (un proiect)

françois pamfil

În proiecție axonometrică în vederea analizei geometrice, măsurată cu proporțiile numerelor perfecte, desenînd harta unor trasee inițiatice sau ocultînd cosmogonia — opera lui Brîncuși este « neînduplecată » ca oricare din matematici. Reamintind că el nu concepe niciodată gestul sculptorului ca pe unul de depunere, de încărcare centrifugă a unor axe virtuale, propunem și următoarea observație: obligatorii tehnologic în cazul pieselor de metal, fazele lut și gips sînt parcurse parcă cu dăltile, amprente infinitesimale ale mîinii și eboșurului de modelaj fiind eliminate încă în aceste stadii premergătoare polisării, cu o aseptică pedanterie, în metal. Și dacă alama sau bronzul s-ar fi putut debita și prin cioplire, procedeul ar fi fost desigur cel preferat de sculptor. În fond cel care numea înrîncenata miologie michelangeloescă biftec, se putea autoîndreptăți și să considere noroi și moloz, lutul și, respectiv, gipsul fazelor clasice de elaborare și realizare a modelului pentru metal, lemn sau piatră. Nu numai un instinct devenit legendar, dar și climatul de absolută ordine, de severă, riguroasă considerare tactică și optică a materialului în care se petrece gîndul său sculptural, îl fac să prefere blocuri minerale sau vegetale « prelucrate ». Astfel, piatra descinde în acest atelier fierăstruită în paralelipiede sau cuburi curate care nu mai conțin amintirea planurilor capricioase după care s-a fracturat din peretele carierei, cilindrului — totuși imperfect ca verticalitate a generatoarei și egalitate a diametrelor — trunchiului din pădure, îi sînt preferate, nu numai pentru că se uscaseră uneori sute de ani, grinzi provenite din demolarea unor vechi foburguri pariziene.

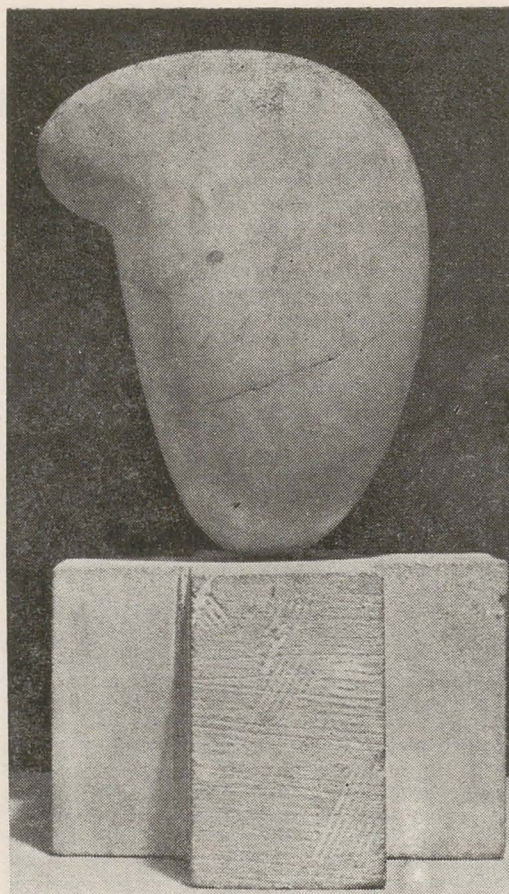
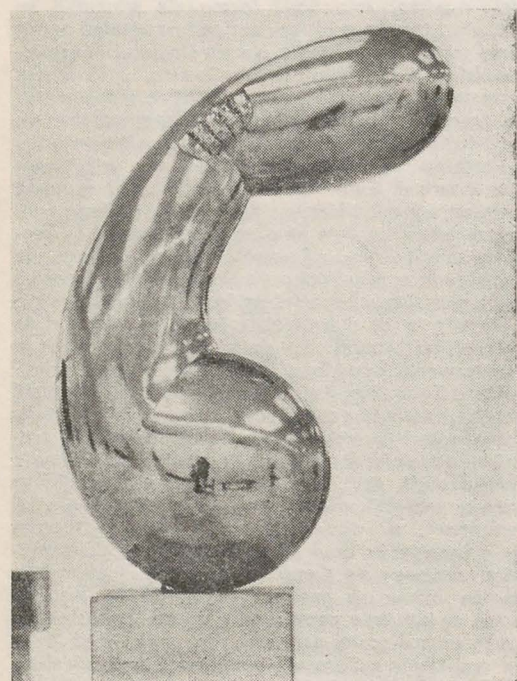
Între blocuri rectangulare de calcar, travertin și marmoră și grinzi seculare de stejar, Brîncuși are de închipuit forme într-o materie densă, grea, care există implacabil în spațiu, guvernată de draconice legi ale staticii. Încercînd să circumscriem, imaginar acum, tipurile unor sculpturi, volumele brute din care vor fi fost deduse și modurile diverse după care au fost atacate, ni se evidențiază un drum. Un drum care începe cu acceptarea, respectarea blocului ca pe o realitate absolut statică, immanentă, indestructibilă, cantitățile de materie prelevate întru desfăcerea sculpturii din planurile geometriei sale inițiale fiind minime și culmină prin descoperirea miracolului axei sale de forță, de energie care dematerializează înefabil forma în lumină, aceasta devenind acum absolut mobilă, zburătoare. Desigur cronologia lucrărilor este neconformă cu etapele dialecticii acestui traseu posibil al gîndirii sculpturii de la inert total la libertatea mișcării absolute, multe teme fiind reluate la mari intervale de timp, altele, nepereche ca tipologie, fiind realizate aproape concomitent. Între « monoliții » supraponderali și sculpturi a căror masă se sublimează în incandescent ne-am permis deci să distingem patru momente, patru familii, patru « stări mecanice » ale formeii, a căror succesiune se poate ordona, după cum urmează: I. *Forme poliedrale rectangulare*, « stabili », absolut supuși gravitațional. II. *Forme cu generatoare curbă*, mobile în plan orizontal ca și în jurul axei mari, « mobili » în parte, susținuți între oglindire și reflecție, parțial dependenți gravitațional. III. *Forme cu dezvoltare erectilă, în trepte*, pe direcție verticală sau oblică. Momentele static-mobil alternează ritmic, propulsînd antigeotrop și antigravitațional. IV. *Forme care se metamorfozează în energie*, absolut imponderabile. Fiecăreia din aceste etape îi sînt adaptate materiale și procedee de tratare adecvate, de la travertinul cu epidermă mată și capriciu geologic « la vedere » — intervenția dăltii, părelnic tocită de vreme, sugerînd o vîrstă arheologică — la lemnul decupat după secțiuni cu arie maximă și, în sfîrșit, la bronzul și la cuarțul mineralelor dure (uneori și la lemn) polisate exemplar. Iată, de pildă, în prima « secțiune » a formelor cu înălțimea mai mică sau egală cu latura sau, respectiv, cu diametrul bazei, « Sărutul », sudat din volume gemene interatașate prin acțiune, concentrice în plan orizontal, a mîinilor sugerate parcă de o împletitură, de un cablu vegetal. Tot aici volumele ase-

menea ale stîlpilor « Porții sărutului », ferecați parcă prin încuietoria « în cheie » seminală a reliefului din medalion, ca și acel model de antroporfism cu mecanica închisă, concentrată, tangent peste tot planurilor unui paralelipiped virtual care este « Cumințenia pămîntului ». În sfîrșit, masa și scaunul pîrînd ambele desfăcute, strunguite tot din rectangular. Rezultate prin secționare după un plan diametral și reasezarea coaxială, tangente în punctul convexității maxime, cele două forme ale scaunului se află, aici, într-un echilibru antipodic sugerînd oglindirea mobilului în stabil, a vremelnicului în veșnic. Hemisferele gemene, interrefectate, mobilitatea potențială a suprastructurii lor, conține și momentul de graniță cu lumea ovoizilor și segmentelor de sferă (printre care, « Începutul lumii », « Prometeu », « Peștele », « Cupa lui Socrate » sau « Testoașă zburătoare »). Cum vedeam, acum volumul se mișcă circular, coaxial, liniar în plan orizontal (« Peștele »), sau aspiră la decolare pe o traiectorie oblică (« Testoașă zburătoare », « Foca »). În balans de forțe, de semn contrar la cei doi poli, și amplasate la centrul unor suprafețe circulare, oglinditoare prin polisaj, reflectate în jos și proiectate în sus prin efectul de reflex (vezi fotografiile sculptorului) aceste forme se autosuspendă parcă între două medii, între teluric și cosmic. Tot ovoizi, dar cu statică verticală, asigurată artificial, aceia care conțin, ca niște muguri, potențialitatea nașterii formeii următoare (variantele « Negresei blonde ») fac trecerea către cea de a treia familie formală. Iată, deci, columna, cu ritmul romboizilor care se dezvoltă succesiv, unul din « asfințitul » celui precedent, și « durată », « Cocoșului ». Aceasta prin ingineria unui efect de perspectivă, secțiunile asemenea ale treptelor ce descriu volumul în partea inferioară descresc progresiv ca arie (o scară cu hulușele convergente și deci cu fuștei din ce în ce mai scurți pare, se știe, mai lungă decît în realitate). « Cocoșul » marchează și locul abordării celei de a patra « stări » de mișcare, el crescînd propulsator, în trepte, dar și autoaccelerîndu-și masa pe direcția vîrfului. Aflăm acum păsările, în fond axele, miejii de energie eliberați din centrul pietrei sau metalului, desfăceți de sculptor din lanțurile presiunii concentrice a materiei-mamă. Teoretic pornind din punctul unei maxime concentrări în vederea ejectării verticale, păsările au statica rezolvată tehnic după principiul modelajului la roată a vaselor cu suprafața bazei prea mică față de înălțime, (amfora, de exemplu). Se știe că ele nu sînt înălțate direct din movila amorfă de lut, ci



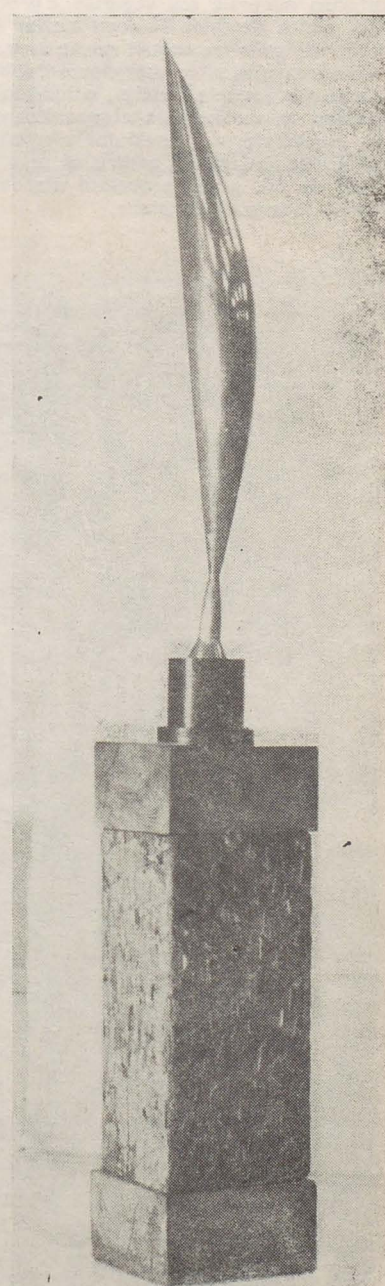
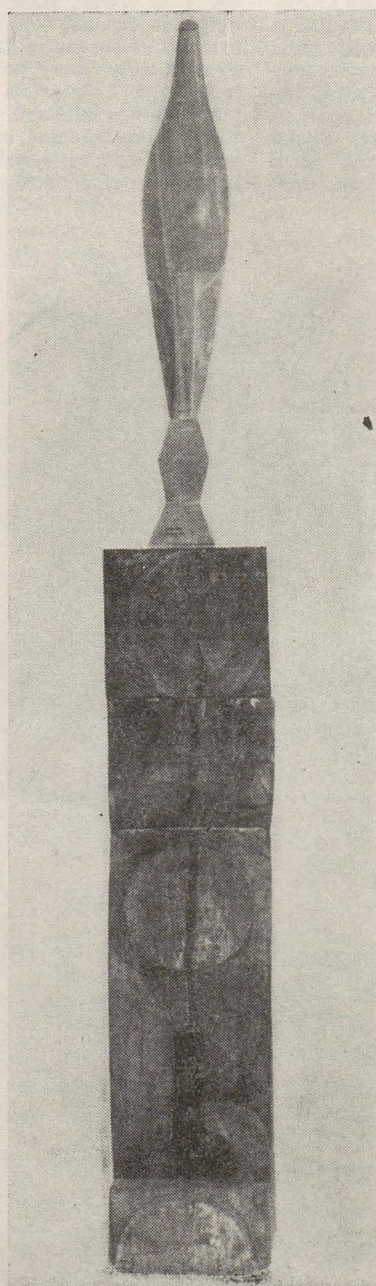
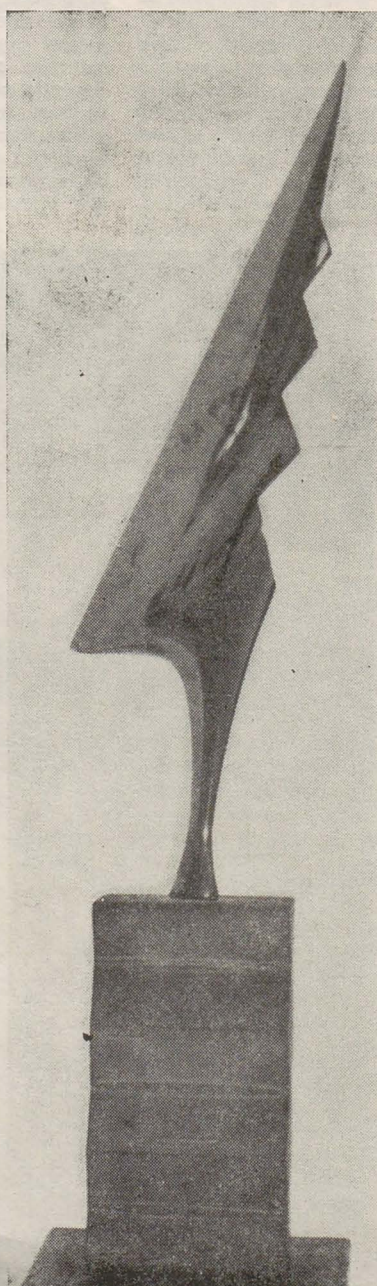
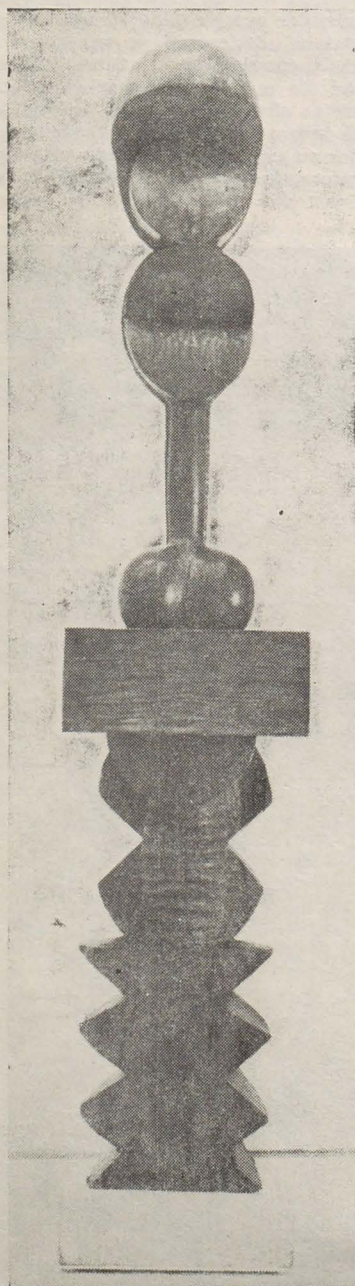
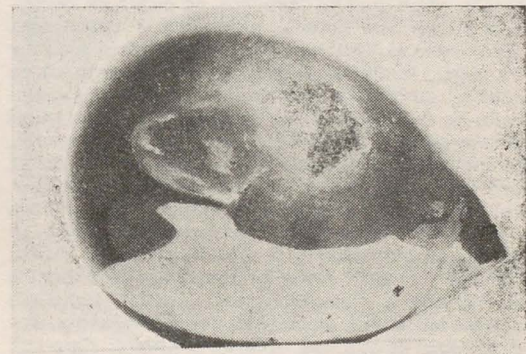
1. Sărutul.
2. Scaun cu secțiune pătrată

1. Principesa X
2. Eilien
3. Prometeu
4. Adam și Eva
5. Cocosul
6. Pasăre
7. Pasăre în spațiu



pornesc din vârful unui con compact, concurent care le alimentează pereții cu substanță și le asigură, în punctul de intersecție al generatoarelor, echilibrul. Analogia nu este întreprinsă în sens minimalizator-folclorizant, ci din intuiția faptului că numai așa va fi putut proceda sculptorul în faza de modelaj a modelelor păsărilor destinate apoi pietrei și bronzului.

Considerată vertical pe direcția bază-vîrf, forma oricăreia dintre păsări se dezvoltă în trei etape ce jalonează metamorfoza masei în energie: a) *substanță în sine* (deși sublimată prin polisare); b) *amplificare în masă*, dar și *progresivă dematerializare* (prin efect optic), convexitatea maximă devenind un nucleu incandescent; c) *lumina* — metamorfoza fiind împlinită — descrește în intensitate din ce în ce pentru a se anima parcă prin vârful ultimei raze de întuneric cosmic de deasupra. Răscumpărînd parcă gestul lui Dedal, Brâncuși trece pragurile gravitației cu păsările sale care, ca niște raze, se răsfrîng în oglinda mării primordiale pentru a reînapoia de aici soarelui, principiul vieții.



călin dan

1. *Morala capodoperei.* Omul are despre durată sa o părere mediocră. De aceea el investește cu calitățile eternității lucrurile ce îl înconjoară, natura, cultura, structurile sociale etc. Această concepție este integral naivă, dacă ne gândim că natura nu este decît în mod filosofic veșnică, în timp ce omul îi acordă acest calificativ în mod simplist, aplicîndu-l formelor pe care le cunoaște și agreează. Poluarea a revelat societății contemporane perisabilitatea naturii și a făcut perceptibilă, chiar la eșantionul de timp al unei generații, experiența timpilor geologici care modifică neîncetat configurația universului. Industrializarea a accelerat, în mod pervers și nociv, procese cosmice. Dezamăgirea aceasta în fața trădării naturii este sporită de «trădarea» artei. Dacă omul civilizat are o oarecare nepăsare față de distrugerea primei, ele este extrem de sensibil la fragilitatea celei din urmă. Nu pînă într-atît încît să sesizeze cel mai mare pericol ce amenință arta și care leagă destinul acesteia, în mod implacabil și simbolic, de cel al naturii — pericolul poluării. Sub asaltul acesteia se prăbușesc templele Indochinei și ale Suda Americii, se lichidăză piatra catedralelor și ale Acropolei, se exfoliază frescele Pompeiului și ale Altamirei, se prefăce în pulbere bronzul statuarei romane, venete și din alte locuri. Fenomen lent, acest atac al confortului «științific» asupra moralității noastre artistice, asupra produselor exemplare ale gândirii umane — iată o fabulă destul de transparentă, pe care puțini sînt dispuși să o citească în adevărurile ei simple.

Diminuată de frivolitate, puterea noastră de înțelegere se concentrează mai ales asupra atacurilor evidente la adresa culturii, pe care le percepe la nivelul palpitului senzațional, al anecdoticului savuros, abia mascat într-o circumstanțiată indignare; și totuși aceste drame individuale vorbesc și ele despre fragilitatea atît de umană a capodoperei.

2. *Mai puțin prețioase dar desigur ridicole.* Distrugerea/mutilarea unor opere de artă, atunci cînd are loc în mod deliberat, pornește din impulsuri totdeauna nobile, ceea ce demonstrează încă o dată subreda barieră ce desparte dreapta judecată de fanatismul obtuz și agresiv. O mișcare de idei și fapte, ridicolă prin intensitatea superficială a formelor sale de expresie socială a fost cea a sufragetelor. Puritanismul britanic a exaltat pînă într-atît legitima dorință de emancipare a femeilor în epoca victoriană, încît personajul sufragetei (un fel de androgin combinînd fusta în carouri, mustățile, pâlăriara cochetă și energica minuire a pumnului în luptele de stradă cu agenții ordinii) a generat o întreagă literatură, trecînd și în spectacolul de teatru sau cinematografic. Iată un episod real, desprins parcă din Gaisworthy: Lidera sufragetelor, teribila Emmeline Pankhurst, obligă autoritățile prin metodele sale agasante de «lucru», să o aresteze în 1914. Reacția zelatoarelor va fi pe măsura reputației ce și-o stabiliseră; una dintre ele, pe nume May Richardson, protestează într-un mod, să zicem, original. Ea atacă, cu lovituri de topor (!) una dintre imaginile tipice ale mitologiei masculine, falocrată, posesivă și reductivă în ceea ce privește atributele și funcțiile femeii — anume celebra *Venus privindu-se în oglindă*, pictată de bărbatul Velásquez pentru folosința altor bărbați și expusă acum la National Gallery-Londra. Din fericire, în această luptă inegală feminitatea a triumfat în fața feminismului și *Venus* a putut fi recuperată.

3. *Nu vă încredeți în admiratori.* Desigur, astfel de manifestări publice au un substrat psiho-patologic de tip erostratic (denumire derivînd din comportamentul celebrului paranoic din Efes) și ele izbucnesc destul de rar. Mai frecvente sînt manifestările discrete, dar extrem de eficace (vai ale unei morale filistine care confundă legitimitatea expresivității artistice cu legile codului civil care guvernează relațiile inter-umane. În acest sistem de gândire, a duce o viață coruptă și a picta scene de tavernă sînt lucruri sinonime; astfel, categorii întregi de lucrări sînt pasibile de sancțiune, de la nuduri lascive pînă la scene înfățișînd persoane necivilizate care, la *Nunta din Cana*, să zicem, consumă bucatele cu mîna. Este prea bine cunoscută înveșmîntarea post-factum a personajelor din *Judecata de apoi* a lui Michelangelo. Dar dacă în acel moment istoric reacția avea, să presupunem, anumite motivații ideologice, legate de spiritul sever al Contrareformei, relatarea următoare capătă intensități ale absurdului amintînd de grotescul personajelor lui Strindberg.

Joseph Mallord William Turner a avut un admirator

fidel și un prim exeget avizat în personalitatea lui John Ruskin. Celebru la rîndul său prin participarea intensă la viața artistică a secolului XIX, Ruskin trebuie cunoscut de către posteritate și în lumina următoarelor fapte: La 1857, Galeria Națională din Londra însărcinează pe ilustrul personaj să ordoneze și clarifice imensul fond de lucrări lăsate de Turner, artist secret, care spre sfîrșitul vieții mai ales, își acordase libertatea de a lucra cu precădere pentru sine. Explorînd acest material inedit, Ruskin suferă un șoc teribil la descoperirea a sute de desene și schițe de culoare reprezentînd nuduri feminine (sau chiar cupluri) în poziții și atitudini lascive (ca să nu spunem licențioase). Natura delicată a exegetului nu îl împiedică de la inițierea unei minuțioase anchete personale, care a dus la concluzii sumbre. În fiecare vineri seara, pictorul Turner, membru al Academiei regale, părăsea casa dumisale din onorabilul cartier Chelsea și cobora în Wapping, cartier portuar rău famat, unde petrecea cu femeile marinarilor neîntrepușt pînă luni dimineața, cînd revenea la lumină. Rezultatul acestor inavuabile escapade erau lucrările ce l-au aruncat pe Ruskin într-o criză de conștiință aproape mistică: ce era de făcut? Între ce să aleagă biata sa judecată? De o parte se afla un vraf de lucrări a căror virtuozitate incontestabilă degaja un miros de pucioasă, o fascinație bolnavă, de cealaltă, imaginea neîntinată a unui artist ce ilustrase magistral mari teme istorice și nobile înfățișări ale Naturii, în toată puritatea ei dezlăntuită. După săptămîni de frămîntare, Ruskin capătă iluminarea: «Am luat sutele de desene și schițe dezgustătoare și le-am ars pe loc, le-am ars pe toate... Nu credeți că am făcut bine? Sînt mîndru de asta, mîndru».

4. *Nemulțumirile conjugale.* În aceeași perioadă ce înimba veselia tulbure a tavernelor și cartierelor dubioase, cu sprintena spiritualitate a saloanelor și cu o încordată nostalgie mediteraneană a Regalei Academiei; în acea răscruce a veacului XVIII-raționalist și licențios — cu veacul XIX, al romanticelor aventuri și teribilelor afundări, alături de Turner evoluează un alt personaj straniu, de o impertinentă și impententă libertate a comportamentului — elvețianul Füssli. Plecînd din puritana sa țară natală, el optează pentru Anglia probabil tocmai în virtutea acestei extreme ambiguități a societății londoneze, aptă să aprecieze o personalitate dificilă ca a sa. Marea lui pictură, populată de viziuni coșmariste (cu sucubi, monștri, cai psihopompi), lasă să se întrevadă ceva din precupările lui Füssli, personaj extrem de incomod, de o licențiozitate agresiv afișată în societate, unde era, se pare, acceptat pentru spiritul său și pentru valoarea aș zice curativă a conversației sale. La moartea lui au rămas cantități enorme de desene erotice, sumbre, complicate și precise, construind aberații care își găsesc corespondent poate doar în romanele lui Sade (o altă victimă — latentă — a unui filistinism «cultural» extrem de rezistent). Dacă unele dintre aceste producții, cele mai convenționale, pot fi admirate acum în albume, majoritatea au fost distruse de către doamna Füssli, care și-a ianugurat văduvia alimentînd cu producția imundă focul mașinii de gătit. Este, de astfel, singura mențiune pe care biografia o acordă legitimei jumătăți a agitatului artist.

Tot în calitate de văduvă se remarcă și soția unui alt erou al romantismului, Byron (mort la Missolonghi, Grecia, în 19 aprilie 1824). Dispariția poetului declanșează o luptă acerbă în jurul *Memoriilor* sale, care istoriseau cu cînică precizie experiențele maritale, homosexualae, extraconjugale ale scriitorului în perioada 1818—1821. Cele 400 de pagini fuseseră încredințate poetului Thomas Moore — prieten, apoi vindute de acesta, cu acordul autorului, aflat probabil în dificultăți pecuniare, editorului său, John Murray, pentru enorma sumă de 2000 guinee. Lady Anna Isabella Byron, sprijinită de o proaspăt pociat — John Cam Hobhouse (fost tovarăș de escapade al poetului) și de Murray însuși (care renunță astfel cu suspectă grabă la recuperarea prin publicare a investițiilor sale), pleada pentru distrugerea manuscrisului, care altfel risca să facă «numele Lordului Byron infam pentru veșnicie». Pe partea sa, Thomas Moore voia să răscumpere manuscrisul, probabil pentru a publica el însuși anumite fragmente, din rațiuni pecuniare, desigur. Singura atitudine rezonabilă o manifestă Augusta Leigh, sora vitregă a poetului, care, dovedind o concepție sănătoasă asupra posterității (și indiferență față de rumorile referitoare la relațiile sale

cu Byron), dorea păstrarea manuscrisului, fără publicare. Partida pudorii are cîștig de cauză și, la 17 mai 1824, Hobhouse, Murray, Moore, în prezența a doi (!) reprezentanți ai Lady-ei Byron, ard în mod solemn manuscrisul în șemineul din biblioteca locuinței editorului. Teribilul biografiei byroniene va supraviețui prin relatări colaterale, lipsite de crîncena sinceritate a acestui adept pre-gidian al purei revolte.

Tot o văduvă a marcat și destinul lui Sir Richard Burton, unul dintre cei mai mari orientaliști ai lumii, poet, diplomat (și puțin spion), lingvist (cunoștea 28 de limbi, printre care detractorii săi includeau «pornographia»), campion de scrimă cu fața brăzdată de cicatrici. Una dintre operele la care a lucrat cu pasiune se numea *The Scented Garden* și conținea, potrivit autorului «un minutat repertoriu al înțelepciunii orientale: cum sînt făcuți eunucii și cum se căsătoresc ei; cum procedează ei în căsnicie; despre circumcizia femeilor; copulația felahilor cu crocodilii etc.». De fapt era vorba de tratarea poetică a unor mituri inițiatice, htonice, maniheiste, de fecunditate, a căror importanță pentru cercetarea etnologică, a istoriei religiilor etc. era covîrșitoare. Curajul lui Burton pare a fi fost limitat, deoarece el a încredințat soarta manuscrisului posterității. În numele acesteia, văduva Burton a distrus lucrarea, invocînd în mod shakespearian vizita reiterată a fantomei (!) orientalistului, ce nu-și afla odihna datorită acestei imprudente scrieri. 5. *Unii au noroc.* În 1763, un tînăr descendent al unei ilustre familii din nobilimea scoțiană, pe numele său James Boswell, sosește la Londra, unde are șansa întîlnirii cu cel mai ilustru personaj al epocii, reverendul Samuel Johnson, scriitor de succes și invincibil campion al unei vieți mondene cu aspecte contradictorii și uneori discutabile. Este, pentru Boswell, începutul unei intense activități intelectuale și senzuale: la 1791 el publică de pe atunci celebra *The Life of Samuel Johnson*, care i-a adus o binemeritată notorietate, urmată de un *Jurnal* londonez, unde relatează fără mari reticențe, în stilul lui Samuel Pepys, alt ilustru contemporan, avaturile sale erotice și bahice, desfășurate în pofida nordicei sale familii, a soției și a unui pe neașteptate apărut descendent nelegitim. Legătura cu Johnson, activitatea literară consecventă precum și celelalte au fost refutate cu oroare de descendenții familiei, într-o absolută discreție.

Dar: la 1840, maiorul Stone, un înflăcărat boswellian, cumpără la Boulogne, într-o băcanie, un cîrnat învelit în ceea ce (va constata cu stupeoare) se dovedește a fi o scrisoare a idolului său către reverendul William Temple. Stone recuperează de la ignorantul băcan 100 de scrisori, ajunse la Boulogne probabil în urma emigrării fiicei adresantului în acel oraș. După mai bine de șaizeci de ani, în 1926, un alt îndrăgostit de literatura lui Boswell (ce pare a face ravagii printre militari), anume locotenent-colonelul Ralph Isham, de profesie american milionar (acționari în căile ferate transcontinentale), reușește să înfrîngă antipatia lordului Talbot (stră-stră-strănepotul lui Boswell) față de ilustrul său strămoș și achiziționează de la acesta un dulap de abanos plin cu scrisori și manuscrise inedite. În 1930, lordul Talbot, aflat în căutarea unor crose de crîchet, găsește într-una din anexele castelului Malahide, reședința sa, un cufăr plin cu alte manuscrise boswelliene. Tot în acel an, 1900, scrisori și manuscrisul jurnalului londonez sînt descoperite la Tettercairn House, reședința unui urmaș al executorului testamentar al scriitorului. Ambele stocuri sînt achiziționate de Isham. Malahide Castle este scena unor descoperiri similare și succesive în 1938, 1940 (în timpul unor lucrări de apărare antiaeriană), 1948, iar fructul lor intră, evident, în posesia insașiabilului Isham. În 1949, acesta vinde toată producția neobositului scriitor scoțian Universității Yale, care a ajuns cu publicarea pînă la volumul 12. Oaia neagră a familiei Boswell a avut pînă la urmă soarta de partea sa.

6. *Justițiarii.* Creatorii au despre ei înșiși păreri oscilante: hipertrofia egolatră coexistă adeseori cu o modestie excesivă. Dacă nimeni nu garantează unui artist dreptul la succes, oricine e dator să îi recunoască dreptul la autocenzură, mai mult — la autodistrugere. Iată două exemple, din fericire nemutilante.

După cum se știe, Joseph Conrad și-a petrecut peste douăzeci de ani pe mare, cutureînd globul din America pînă la Singapore, din Australia în Congo.

Biografia sa cuprinde toate etapele școlii aspre a marinăritului, de la ucenicia ca mus pe vase marsilieze, până la brevetul de căpitan al marinei comerciale britanice. În toată această perioadă, el a purtat o corespondență susținută cu unchiul său din Polonia, un cunoscut traducător din literaturile engleză și franceză. După moartea acestuia, Conrad recuperează scrisorile și le distruge. Douăzeci de ani din existența sa, tocmai aceia care au alimentat literatura marelui prozator, sînt cufundați într-o voită uitare. De o discreție absolută în ceea ce privește viața sa personală, Conrad nu a lăsat, referitor la periplusurile sale, decît un modest *Jurnal din Congo*.

În 1917, Ambroise Vollard devine negustorul exclusiv al lui Rouault; sau, mai degrabă, pictorul devine un soi de posesiune a vicelanului martinichez, care îi amenajează un atelier în propria sa casă. Producția și desfacerea deveneau astfel două etape extrem de legate. Pentru a se apăra de presiuni și imixtiuni indiscrete, Rouault menționează o clauză în contractul lor: Vollard nu avea drept de vânzare decît asupra lucrărilor semnate, deci implicit recunoscute ca finite de către pictor. Vollard moare în 1939, moment în care atelierul din casa lui conținea 800 pînze nesemnate ce au intrat în discuția moștenitorilor. De abia în 1947, Rouault obține, prin tribunal, circa 700 dintre acestea. Bătrîn și suferind, Rouault deliberază îndelung cu sine însuși și ajunge la concluzia că nu le va putea niciodată aduce pe toate pînă la sus-zisa semnătură; drept care, un an mai tîrziu, el arde cu mîna sa (pentru mai multă siguranță) 315 lucrări în cuptorul unei fabrici de cărămizi din vecinătatea casei sale.

7. *Despre demoni*. Pictorul Dirck van Hoogstraten, olandez al secolului XVII picta o uriașă bacanală. Pentru retușurile finale avea, se pare, probleme cu realizarea inevitabililor țapi arcadieni, drept care aduce în atelier un exemplar mai modest de prin partea locului (nu insist asupra modului cum a realizat personajele umane înclăștate în dezlănțuitul ritual, dacă e să ținem seama de urgenta sa nevoie de modele reale). În timp ce lucra cu aprindere, țapul, contemplînd îndelung lucrarea ajunge, probabil, la concluzii critice, pe care le exprimă cu promptitudine: șarjînd, el rupe funia subțire ce îl lega de o masă și trece prin pînză distrugîndu-și, evident, propria efigie, probabil pictată în mod impecabil. Acest mod de critică zoologică nu a rămas fără urmări. O servitoare a pictorului, defulînd cine știe ce nemulțumiri, îi scoate stăpînului fama că adăpostește pe diavol în casă, sub forma unui țap, și că îl mai și înfățișează pe pînză. Animalul a fost spînzurat pentru exorcizarea demonului, iar von Hoogstraten a scăpat ușor, doar cu o amendă.

Tulburător este cazul lui Thomas Lydell, un poterist englez celebru în vremea sa, adică în perioada premergătoare primului război mondial. În anii '80—'90 ai secolului trecut, pasiunea pentru forma ceramică l-a dus în China, unde aproape douăzeci de ani s-a inițiat, cu lentoare, în filosofia artizanilor de acolo. Întors în Anglia, el cunoaște o curbă comportamentală asemănătoare cu a lui Turner: pe măsură ce faima lui creștea, artistul își sporea izolarea, lucrînd cu îndrîjire și refuzînd orice vizită pe domeniul său de la Wichwood, în

Wales. Vecinii răspîndeau zvonul că acest om ciudat trăiește singur, fără servitori și ajutoare, vorbind noaptea cu misterioși vizitatori, cărora le prezintă marile sale vase, ciocănindu-le cu degetul și scoțînd din ele vibrații profunde, de gong. La moartea sa însă, nu s-a găsit nici una dintre piesele lucrute în secret; doar un morman de cioburi, într-un mare grajd dezafectat. Una dintre notițele disperate rămase de la Lydell, demonstrează că artistul aplicase greșit ritualul facerii marilor vase, fapt ce a dus la instalarea în adăpostul lor a unor demoni. Verificînd la infinit, în singurătatea sa, care erau vasele bîntuite, Thomas Lydell le distrugea pe rînd, implacabil.

8. *Furturi celebre*. Celebre devin doar furturile ce se termină cu prinderea făptașului și/sau găsirea obiectelor. Un furt celebru, ca orice capodoperă, se definește prin simplitate. La 22 august 1911, într-o luni, cînd Luvrul e accesibil doar fotografilor cu permise speciale, istoricilor de artă și zugravilor (1), dispare *Mona Lisa*, celebra Giocondă a lui Leonardo da Vinci. Timp de doi ani căutările poliției sînt infructuoase. Meritul rezolvării acestei drame revine chiar hoțului. Negustorul de artă Alfredo Geri, din Florența, primește de la Paris o scrisoare cuprinzînd o ofertă de vânzare a tabloului. Documentul era semnat Leonardo, Geri se consideră victima unei farse; apoi, socotînd că nu are nimic de pierdut, răspunde pozitiv din curiozitate. După cîteva săptămîni, e vizitat de un bărbat scund, smolit, împodobit cu mustați enorme, în vîrstă de aproximativ 30 de ani. El îl invită la hotelul unde trăsese, și scoate din fundul dublu al unui geamantan ce conținea cîteva pensule și (inevitabil) o mandolină, celebra piesă. Cerea pe ea 500.000 lire, era italian patriot și nu voia decît ca pictura să se întoarcă în țara sa de origine. Se numea, răsunător, Vincenzo Perugia, era zugrav și mandolinist — fusese Gioconda pentru gloria Italiei. Anchetarea zugravului menestrel, coleg într-o breaslă mai joasă al zugravului Leonardo, a dus la următoarele concluzii: după o noapte petrecută ascuns în Luvru, Perugia își pune halatul alb de zugrav și se amestecă printe colegii săi ce renovau unele săli ale Muzeului. Se duce la lucrare, o scoate din cui (reamintim, era luni de dimineață și Luvrul era pustiu), intră în Galerie des sept mètres, apoi coboară pe o scară de serviciu la parter. Aici dezrămează lucrarea și o ascunde sub halat. Roagă un lăcătuș în trecere (?) pe acolo să îi deschidă ușa spre curtea interioară, de unde iese pe Quai du Louvre pe sub ochii indiferenți ai portarului intrării principale.

Gestul său a declanșat un scandal de presă referitor la securitatea muzeelor, scandal ce a avut urmări neașteptate pentru biografia unor alte celebrități ale vieții artistice pariziene.

Într-adevăr, Guillaume Apollinaire i-a dăruit, în 1910, prietenului său Pablo Picasso două măști etrusce furate de la Luvru de secretarul său particular, un oarecare G ry Pi ret, belgian aventurier, escroc și turfist notoriu. Acesta practica, se pare, cu asiduitate sportul braconajului muzeal, deoarece, în săptămîna premergătoare furtului Giocondei, mai str s se din Luvru o statu t .  n momentul izbucnirii scandalului de presă, Pi ret caută să  i alocă pe el o por ie de celebritate, pove-

tind ziarului *Paris-Journal* isprăvile sale «etrusce». Opinia publică și poli ia sînt de părere că el a furat și tabloul. Poli ia perchezi ioneaz  casa lui Apollinaire; acesta aleargă la Picasso pentru a-l avertiza că următorul va fi el. Pictorul, cuprins de panică, hotărăște că piesele delict  trebuie distruse. Amanta lui Picasso, Fernand  Olivier,  i amintește cu umor cum cei doi monștri sacri  i-au petrecut timpul în așteptarea întinericului, mim nd cu gravitate un joc de c r i ale cărui reguli le ignorau. Urmează apoi periplusul nocturn pe malul Senei, în căutarea unui loc potrivit pentru aruncarea lucrărilor în apă. Crez ndu-se urm ri i, cei doi renun  să se întorc rebege i acasă. Apoi, lucrurile se precipită: Apollinaire e închis la Santé, (fiind considerat complice al secretarului său), Picasso e interogat și obligat să r m n  la dispozi ia judecătorului de instruc ie; pictorul se dezice de poet, spun nd că ignoră afacerea în toate detaliile ei; în sf rșit, prin insisten e amicale, Apollinaire e disculpat și pus în libertate.

Unul dintre furturile care nu s-au bucurat de o binemeritată popularitate este cel executat la Paris, în data de 23 decembrie 1986. Teatrul  nt mpl rii — foaierul unui teatru, anume Com die des Champs Elysées, unde se aflau, fixate în cadre pe pere i, șase imense p nze (1,50x2,20 m fiecare) semnate de Edouard Vuillard și  nf ș nd, într-o schemă compozi ional  moștenită de la Toulouse Lautrec (dar înlocuind triste ea acidă a lucrărilor aceluia cu o împăstare bonom , amintind decorurile pictate pe cutiile de bomboane de acum un veac), scene de spectacol surprinse din perspectiva sălii. Ei bine, în timp ce, în acel ajun de s rb toare, sala pl n  se amuza la o piesă de altfel inocentă (*Puricele în ureche de Feydeau*), o echipă expeditivă a imobilizat personalul din holuri (portar, garderobier , bufetier ) și a dispărut cu cele șase piese, scoase din ramă și c nt r nd 3 milioane dolari. Lucrările au fost recuperate relativ rapid de Interpol,  n Spania. Libretis ii ac iunii nu puseseră la punct finalul.

9. *Descoperiri insolite*.  n pofida at tor catastrofe, nu trebuie să ne pierdem speran a. Căci iată cum, în 1962, Johann Meindl, chelner la restaurantul unui hotel din Pasadena, alege ( n timpul său liber) dintre numeroasele posibilit i oferite de televiziunea americană, tocmai o emisiune care dezbătea problema propriet rilor « nocen i» ai unor capodopere picturale. Sub imperiul unei subite iluminări TV (sus inea el), Meindl supune specialiștilor două mici panouri de lemn pictate, pe care el și soția sa, originari din München, le-ar fi primit în tinere e de la o b tr n  și distinsă doamnă, pentru servicii casnice permanente.

Lucrările nu erau dec t celebrele panouri reprezent nd *Muncile lui Hercule*, lucrate de Antonio Polaiuolo în 1465, pe care «colec ionarul» Hermann Goering le-a luat de la Uffizi pentru a le dărui, la aniversarea nașterii, ficei sale în v rst  de cinci ani. La prăbușirea Reich-ului, piesele dispăruseră misterios din colec ia mares lului «papa gateau». Picturile se află acum din nou la Uffizi, fără a ne putea spune prin ce misterioase avat ruri au ajuns peste ocean, în modestul apartament al unui chelner.

războiul amforelor

Cum se poate preveni jefuirea unor vechi epave de vase?

Acum mai bine de 2000 de ani, Marea Mediterană era străbătută de galere grecești și romane; jele transportau mărfuri sau trupe. Astăzi sînt jefuite în secret, cu ajutorul unor scafandri de mare ad ncime, sute de epave aflate  ng  coastele Fran ei, Spaniei și Italiei. Numai  n Franța au fost descoperite în ultimii douăzeci de ani aproape 400 de epave de vase din epoca greacă sau romană.  n afară de trei dintre ele, toate au fost deja golite p n  la luat autoritățile cunoștin  de existen a lor. Statui, opere de artă, metale pre ioase și amfore de pe aceste vase facilitează un comer  particular internațional. Publicitatea prin extinderea acestui comer , odată cu prețurile cresc nde, scumpirile agresive ale caselor de licita ie, ating ndu-se pre uri record, au contribuit mult la promovarea acestui comer . S-a ajuns chiar la aplicarea terorii. Se cunosc grupuri rivale, care au dat foc împreună la vase. Peste douăzeci de scafandri experimenta i  i-au găsit moartea în periculoase expedi ii secrete sau au fost pur și simplu u iși.  n Franța de sud, aceste fapte sînt denumite drept «războiul amforelor».

De sute de ani au încercat oamenii cu mai mult sau mai puțin succes să ajungă la aceste vase scufundate. O solu ie practică a fost găsită abia cu crearea unei  mbr c min i de scafandru de sine stătătoare, libere. Unul din descoperitorii ei, Jacques Yves Cousteau a cercetat prima epavă antică care a fost găsită în Marea Mediterană.  n anul 1954 el a găsit la o ad ncime de 60 de metri, la  n l imea insulei Grand Conglou , în apropierea Marsiliei un vas antic roman, scufundat în secolul II  .e.n. Pe acest vas au fost găsite 2000 de amfore. Scafandrii lui Cousteau le-au adus la suprafa  fără a întocmi un plan al locului unde era situat vasul, totuși această primă expedi ie a dus la nașterea arheologiei submarine. Pe p m nt jefuirea artefactelor antice are loc încă din secolul al XVIII-lea. Astăzi, jefuitorii își consacr  mai mult timp activității submarine în căutarea comorilor antice, dec t la suprafa a p m ntului.  n Franța, apărarea locurilor unde se găsesc epave submarine este reglementată prin lege. 20 de vase rapide, 12 elicoptere și 3 avioane păzesc prin serviciul vămii cunoscutele zone cu epave submarine. Pilo ii avioanelor și elicopterelor sînt în legătură radar cu vasele de patrulă. Comandantul Riviere,

directorul serviciului de vamă de-a lungul liniei de coastă din Italia p n  în Spania a declarat că «lupta pentru prevenirea jefuirii epavelor submarine este doar o mică parte a activității noastre, căci în principal ne ocupăm de droguri și teroris i. Este foarte greu a găsi epavele interesante din punct de vedere arheologic pentru că există foarte multe și este imposibil de a dispune la fiecare c te un of ter de la vamă».

Dacă nu este prins asupra faptului, în cele mai multe cazuri, cineva care aduce la suprafa  artefacte, nu poate fi urmărit. Pentru păstrarea epavelor antice, problemele principale sînt constituite de pre ul ridicat al unei dezgrop ri, lungile s pt m ni de lucru pe mare, apărarea de jefuitori, sănătatea periclit t  a scafandrilor.  ntruc t pe coasta franceză scufundarea este posibilă doar șapte luni pe an, o serie de epave par ial dezgropate sînt din nou acoperite de nisip pentru a le proteja în timpul lunilor de iarnă de jefuitori.  n anul ce vine, aceste epave trebuie din nou dezgropate și curățate de la început.

traducere și adaptare de V. Grigore

agenda u.a.p.

Buletin informativ al expozițiilor organizate de U.A.P. în capitală

Peisajul, Căminul Artei (etaj), pictură; expoziție colectivă; vernisaj 12 aprilie
Silvia Pop, Eforie, pictură; vernisaj 12 aprilie
A. M. Agripa, Galateea, pictură; vernisaj 13 aprilie
Artă decorativă, Căminul Artei (parter) tapiserie și vestimentație; expun: Constantina Dumitru, Georgia Lavric, Mihaela Nacu, Aurelia Pomponiu, Iza Uncov Dancea; vernisaj 13 aprilie
Josef Krijanovsky, Simeza, pictură; vernisaj 2 aprilie
Bienala de pictură și sculptură, Dalles; organizată de C.C.E.S. și D.A.P.; vernisaj 20 aprilie
Cela Neamțu Grigoraș, Orizont, tapiserie; vernisaj 21 aprilie
Corneliu Camarovsky, Orizont, sculptură; vernisaj 21 aprilie
Traian Postolache, Atelier 35, pictură; vernisaj 22 aprilie
Marcel Chirnoagă, Institutul Italian de Cultură, grafică; vernisaj 22 aprilie

Buletin informativ al activității filialelor și cenaclurilor U.A.P.

Alba Iulia, Galeria de artă, Expoziție cu caracter ecologic
Arad, Galeria Arta, Expoziția Ion Sălișteanu, pictură
Bacău, Galeria Arta, Salonul interjudețean Atelier 35
Moinești, Galeria Geneza, Expoziție colectivă de pictură
Brașov, Galeria Victoria, Expoziția Gal Andras, pictură
Baia Mare, Galeria Arta, Expoziția taberei de creație Seini, Expoziția Mircea Rusu, pictură
Galeria Victoria, Expoziția Mircea Hrișcă, pictură
Buzău, Galeria de artă, Salonul județean de primăvară
Cluj-Napoca, Muzeul de artă, Expoziția cadrelor didactice de la Institutul de arte plastice «Ion Andreescu»
Galeria mică, Expoziția Viorica Ionescu
IMMR-16 Februarie, Expoziție colectivă
Biblioteca Centrală Universitară, Expoziția Edith Botar
Galeria Casei Universitarilor, Expoziția Florin Maxa, pictură
Craiova, Galeria Arta, Expoziția Florentina Marinescu, pictură
Cenaclul Slatina, Expoziția George Vlădescu
Deva-Petroșani, Galeria nouă, Tîrgul de primăvară
Lupeni, Galeria Apollo, Expoziția de artă fotografică
Expoziția Ex Libris D. Duinea
Galați, Galeria de artă, Expoziția Simion Mărculescu
Iași, Galeria Cupola, Expoziția Nicolae Placiov
Galeria Lăpușneanu, Expoziția Tiberiu Moruz, pictură
Galeria Lăpușneanu, Expoziția Popovici Grigore
Sala de festivități, Expoziția colectivă de pictură și grafică
Lugoj, Galeria «Pro Arte», Expoziția de desene a filialei
Miercurea Ciuc, Galeria de artă, Expoziția Aurelia Stoia, pictură, Galeria de artă din noul sediu al U.A.P., Expoziția Bodo Levente
Casa de cultură Municipală, Odorheiu Secuiesc, Expoziția Rodica Marinescu, pictură
Oradea, Galeria mare, Expoziția Niculiță Pop Beius, pictură-desen
Galeria mică, Expoziția Bogati Sandor-Carei, acuar-elă-desen
Ploiești, Galeria de artă, Salonul de primăvară
Piatra Neamț, Galeria de artă, Expoziție interjudețeană, Expoziția Valentin Sava, pictură
Muzeul de artă Roman, Retrospectiva Iulia Hălăucescu
Pitești, Galeria Metopa, Expoziția de grup: 7 artiști plastici piteșteni
Muzeul orașenesc Curtea de Argeș, Expoziția Traian Duță, ceramică
Mioveni, Expoziție de grup: Flori de Mai
Sibiu, Galeria Sirius, Expoziția Rodica Chișu
Cenaclul Rm. Vilcea, Expoziția Ecaterina Popa, grafică-pictură
Tg. Mureș, Galeria de artă, Salonul județean de grafică, pictură, sculptură
Timișoara, Galeria Helios, Expoziția Iulius Podlîpny, grafică
Tulcea, Galeria de artă, Expoziție colectivă de desen

calendar

nicolae polidor (n. 9 aprilie 1899), pictor grafician, Ploiești,
cornelia știubei (n. 3 aprilie 1904), artă decorativă, București
cornel cenan (n. 23 aprilie 1907), pictor, Cluj-Napoca
corina lecca (n. 8 aprilie 1908), pictor, București
sorin ionescu (n. 11 aprilie 1913), pictor București
izsák martin (n. 12 aprilie 1913), sculptor, Tg. Mureș
eugen taru (n. 22 aprilie 1913), grafician, București
florica ioan (n. 5 aprilie 1923), sculptor, București
gheorghe spiridon (n. 11 aprilie 1923), pictor București

simion lucaciu (n. 5 aprilie 1928), pictor, Timișoara
frida fodor imling (n. 10 aprilie 1928), artă decorativă, Petroșani
silviu bujoreanu (n. 17 aprilie 1928), sculptor, București
horia medeleanu (n. 9 aprilie 1933), critic, Arad
alexandru winterzeld (n. 10 aprilie 1933), scenograf, Timișoara
corina ștefănescu (n. 3 aprilie 1938), artă decorativă, București
anghel i. gheorghe (n. 7 aprilie 1938), pictor, București
helga unipan (n. 15 aprilie 1938), grafician Cluj-Napoca
gheorghe bucătaru (n. 20 aprilie 1938), pictor, București
rodica chișu (n. 23 aprilie 1938), grafician, Sibiu

dans ce numéro:

Parmi les événements expositionnels consignés dans ce numéro, nous signalons les trois expositions ouvertes dans les salles Dalles, qui ont présenté, dans une vaste sélection des dernières années, la création de trois artistes roumains contemporains: les peintres Theodor Moraru, Matilda Ulmu et l'artiste graphique Petru Petrescu. Sous la rubrique «Chronique» sont présentées les expositions ouvertes dans les galeries «Orizont» et «Eforie» celle du jeune artiste-orfèvre Rolando Negoită et celle du peintre Mihail Trifan de Craiova. Sous les rubriques Atelier et Portrait nous mentionnons deux profils: le peintre Josef Krijanowski et le sculpteur-verrier Dan Băncilă. Un monument d'une valeur archéologique et artistique exceptionnelle, le tombeau romano-byzantin, récemment découvert à Tomis

(Constantza) est présenté dans une suite d'images qui attestent un excellent état de conservation. Sous la même rubrique «Fiches pour une histoire de l'art», la personnalité du peintre et graveur Carol Popp de Szathmari, figure remarquable de l'art roumain du XIX-e siècle, est amplement évoquée. Une étude qui se propose à relever les interférences entre la parémiologie et l'image plastique, illustre cette relation à travers des époques importantes de l'histoire culturelle. Sous le signe des Archives Brancusi, une nouvelle étude s'inscrit dans la direction d'un examen morphologique de l'œuvre de notre grand artiste. Comme toujours, les rubriques Evocations, Méridiens et Le journal des galeries viennent compléter le sommaire de ce numéro.

