

arta

ANUL XXXV

Nr.7 /1988



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, 70.71.80,
cod 71118 București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL:

Dan Grigorescu, redactor șef,
François Pamfil, secretar respon-
sabil de redacție, Mihai Drișcu,
Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ:

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Mihai Oroveanu, Atanase Car-
tojan, Cornelia Șoancă, Mircea
Duma, Sorin Costina, Florin Hor-
noiu, Călin Beloescu, Dan Mihăl-
țianu

**FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE
COLOR:**

Radu Braun, Mihai Oroveanu,
Florin Ioan

Redacția mulțumește artiștilor și
colaboratorilor pentru materia-
lele 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 nr.
64—66, P O Box 12—201, Telex 10376
PRSFIR

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

40541

Lei 30

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
"ARTA GRAFICĂ", CALEA ȘERBAN VODĂ
133—135, București, România

| | | | |
|--|----|---|---|
| | 1 | 23 de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român | |
| | 2 | Un proces revoluționar neîntrerupt | |
| | 3 | Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la perfecționarea activității organizaționale, ideologice și politico-educative, în vederea creșterii rolului conducător al partidului în întreaga viață economico-socială (extrase) | Arta |
| PORTRET | 4 | Vasile Kazar la 75 ani | Gheorghe Vida, Mihai Ispir Mihai Drișcu |
| COLECȚII / COLECȚIONARI | 7 | Amintiri și motivații | Nicolae Bărbăscu |
| | 9 | Un pictor despre colecționarul său | Vasile Grigore |
| | 10 | M-am format o dată cu colecția mea | Sorin Costina |
| | 12 | Un colecționar de destine | Andrei Pleșu, Mihai Drișcu, Călin Dan, Anca Vasiliu, Ioan Horga |
| EXPOZIȚIE | 13 | Wanda Mihuleac | Theodor Redlow |
| PROFIL CRONICĂ | 17 | Val Gheorghiu, dialog în atelier | Nicolae Neacșu |
| | 19 | Maria Bănică | Olga Bușneag |
| | 21 | Salonul biennial de desen — Arad '88 | Magda Cărneci |
| ATELIER 35 NOTE DE ATELIER | 23 | Aniela Firon | Călin Beloescu |
| | 24 | Perspective simultane | Dan Mihălțianu |
| | 25 | Fotografia — un nou mod de a privi lumea | Adrian-Andrei Rusu |
| ARHEOLOGIE CRONICĂ | 27 | Frescele de la Răchitova | Olga Bușneag |
| | 28 | Pictura franceză contemporană | Alexandra Titu, Aurelia Mocanu |
| | 30 | Jurnalul galeriilor | Radu Ionescu |
| EXPERIMENT CĂRȚI/IDEI | 34 | Pictura biopică | Liviu Iliescu |
| | 35 | Gheorghe Ghiteșcu, Leonardo da Vinci și civilizația imaginii | Liviu Lăzărescu |
| | 36 | Andrei Pleșu: Minima moralia | Mihai Sărbulescu |
| DEZBATERE | 37 | Natură/cultură | C. Dragomirescu |
| | 39 | Meridiane | Pavel Mocanu |
| IN MEMORIAM | 40 | Criza postmodernă și concomitența modelelor | Daniel Prelici |
| | 40 | Mircea Grozdea | Radu Ionescu |
| COPERTA | I | Natură statică cu flori, 1940 (colecția prof. ing. N. Bărbăscu) | Theodor Pallady |
| | IV | Desen, 1988 | Vasile Kazar |
| PORTRAIT | 4 | 23 ans depuis le IX-e Congrès du Parti Communiste Roumain | Arta |
| | | Un processus révolutionnaire ininterrompu | Gheorghe Vida, Mihai Ispir Mihai Drișcu, |
| | | Extraits de l'exposé du camarade Nicolae Ceaușescu concernant le perfectionnement de l'activité organisationnelle, idéologique et politique-éducative en vue de l'augmentation du rôle dirigeant du parti dans toute la vie économique et sociale | Nicolae Bărbăscu |
| | | Vasile Kazar à son 75-e anniversaire | Vasile Grigore |
| COLLECTIONS / COLLECȚIONNEURS | 7 | Souvenirs et motivations | Sorin Costina |
| | 9 | Un peintre évoque son collectionneur | Andrei Pleșu |
| | 10 | Je me suis formé parallèlement à ma collection | Mihai Drișcu |
| | 12 | Une collection optionnelle | Călin Dan, Anca Vasiliu, Ioan Horga |
| EXPOSITION | 13 | Wanda Mihuleac | Th. Redlow |
| PROFIL CHRONIQUE | 17 | Val Gheorghiu, dialogue dans l'atelier | Nicolae Neacșu |
| | 19 | Maria Bănică | Olga Bușneag |
| | 21 | La Biennale de dessin — Arad '88 | Magda Cărneci |
| ATELIER 35 NOTES D'ATELIER | 23 | Aniela Firon | Călin Beloescu |
| | 24 | Perspectives simultanées | Dan Mihălțianu |
| | 25 | La photographie — un nouveau mode de regarder le monde | Adrian-Andrei Rusu |
| ARCHÉOLOGIE CHRONIQUE | 27 | La fresque de Răchitova | Olga Bușneag |
| | 28 | La peinture française contemporaine | Alexandra Titu, Aurelia Mocanu, Radu Ionescu |
| | 30 | Le journal des galeries | Liviu Iliescu |
| EXPÉRIMENTATION LIVRES/IDÉES | 34 | La peinture biopictique | Liviu Lăzărescu |
| | 35 | Gheorghe Ghiteșcu; Léonard de Vinci et la civilisation de l'image | Mihai Sărbulescu |
| | 36 | Andrei Pleșu: Minima moralia | C. Dragomirescu |
| DÉBAT | 37 | Nature/culture | Pavel Mocanu |
| | 39 | Méridiens | Daniel Prelici |
| IN MEMORIAM | 40 | La crise postmoderne et la concomitance des modèles | Radu Ionescu |
| | 40 | Mircea Grozdea | |
| COUVERTURE | I | Nature morte à fleurs, 1940 | Theodor Pallady |
| | IV | Dessin, 1988 | Vasile Kazar |
| ПОРТРЕТ | 4 | 23-я годовщина IX-го съезда Коммунистической партии Румынии | Arta |
| | | Непрерывный революционный процесс | George Vida |
| | | Из Доклада товарища Николае Чаушеску в связи с усовершенствованием организационной, идеологической и политико-воспитательной деятельности в целях повышения руководящей роли партии в социально-экономической жизни страны | Михай Испир Михай Дришкю |
| КОЛЛЕКЦИИ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ | 7 | Воспоминания и мотивации | Николае Бăрбăску |
| | 9 | Художник о своем коллекционере | Василе Григоре |
| | 10 | Я сформировался вместе со своей коллекцией | Сорин Костина |
| | 12 | Возможная коллекция | Андрей Плешу |
| ВЫСТАВКА | 13 | Ванда Михуляк | Михай Дришкю Кăлин Дан Анка Василу Иоан Хорга |
| ПРОФИЛЬ ХРОНИКА | 17 | Вал Георгиу, диалог в мастерской | Теодор Редлов |
| | 19 | Мария Бăникă | Николае Някшу |
| | 21 | Двухгодичная выставка рисунка — Арад '88 | Ольга Бушнăг |
| МАСТЕРСКАЯ 35 ЗАМЕТКИ О МАСТЕРСКИХ | 23 | Аниела Фирон | Магда Кърнеч |
| | 24 | Симультанные перспективы | Кăлин Белоеску |
| | 25 | Фотография — новый метод видения мира | Дан Михăлțиану |
| АРХЕОЛОГИЯ ХРОНИКА | 27 | Фреска в Рăхитове | Адриан-Андрей Русу |
| | 28 | Современная французская живопись | Ольга Бушнăг |
| | 30 | Дневник галерей | Александра Титу Аурелия Мокану Раду Ионеску |
| ЭКСПЕРИМЕНТ КНИГИ/ИДЕИ | 34 | Биоптическая живопись | Ливу Илещу |
| | 35 | Георге Гитещу, Леонардо да Винчи и цивилизация изображения | Ливу Лăзареску |
| | 36 | Андрей Плешу: Minima moralia | Михай Сърбулеску |
| ДЕБАТЫ | 37 | Природа/культура | Драгомиреску |
| | 39 | Меридианы | Павел Мокану |
| În memoriam | 40 | Постмодернистский кризис и одновременность моделей | Даниел Прелич |
| | 40 | Мирча Гроздя | Раду Ионеску |
| ОБЛОЖКА | I | Натюрморт — цветы, 1940 | Теодор Паллади |
| | IV | Рисунок, 1988 | Василе Казар |



PORTRET de Ion Julea

23 de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român

În dezvoltarea generală a patriei noastre socialiste, un moment de importanță deosebită — s-ar putea spune hotărâtor pentru destinul socialist al patriei noastre — îl reprezintă Congresul al IX-lea al partidului, din vara anului 1965.

Congresul al IX-lea a marcat o nouă etapă în activitatea partidului nostru comunist, în întregul proces revoluționar, a deschis calea gândirii și activității creatoare, a perfecționării întregii munci de conducere și făurire a noii orânduiri, a socialismului în România.

NICOLAE CEAUȘESCU

un proces revoluționar neîntrerupt

S-au împlinit 23 de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, eveniment politic de însemnătate epocală, care a înfruntat puternic întreaga dezvoltare economico-socială a României pe noi coordonate, a dinamizat ritmurile construcției socialiste, deschizând o etapă nouă în istoria contemporană a patriei. S-au împlinit 23 de ani de când, prin voința unanimă a comunistilor, în consens cu interesele majore și aspirațiile întregii națiuni, în suprema funcție de conducere în partid a fost ales tovarășul Nicolae Ceaușescu, strălucit militant revoluționar, deschizător de orizonturi și drumuri noi în desfășurarea procesului construcției socialiste în țara noastră.

Această aniversare este un prilej de unanimă omagiere a genialei opere teoretice și practice a secretarului general al partidului, a exemplării dăruirii patriotice, a pasiunii revoluționare și cutezanței comuniste care îi caracterizează activitatea. Toți fiii patriei și-au exprimat din nou, cu putere, înaltele sentimente de dragoste, stimă și recunoștință față de marele conducător politic și ctitor de țară nouă, a cărui viață s-a identificat cu lupta eroică a partidului, a întregului popor, pentru făurirea unui destin nou, în libertate, demnitate și bunăstare. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, «*Congresul al IX-lea al partidului a constituit un moment important, de cotitură, în activitatea partidului, în construcția socialistă în patria noastră. El a descătușat energiile creatoare, gândirea revoluționară a comunistilor, a poporului nostru, pentru înlăturarea a tot ceea ce era vechi — a dogmatismului, a conservatorismului, a tendinței de ploconire față de tot ceea ce era străin — și a afirmat forța și capacitatea creatoare ale partidului și poporului nostru de a asigura făurirea socialismului în România, corespunzător năzuințelor poporului nostru, realizărilor din patria noastră*». Istoricul forum comunist din iulie 1965, moment inaugural al epocii celor mai mărețe împliniri și profunde prefaceri revoluționare din întreaga istorie românească, a redat poporului nostru sentimentul că este un popor liber și independent și a făcut din România o țară cu totul nouă în ceea ce privește baza tehnico-materială, științifică, concepția revoluționară, democrația, unitatea poporului în jurul partidului său comunist.

Revoluționând, sub puternicul impuls dinamizator dat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, gândirea și practica construcției socialiste, Congresul al IX-lea a elaborat o nouă strategie a dezvoltării societății românești, în indisolubilă legătură cu realitățile

naționale, cu cerințele vitale ale devenirii noastre istorice. Pe baza analizei aprofundate, științifice asupra mersului construcției socialiste, a stadiului dezvoltării forțelor și relațiilor de producție, au fost stabilite atunci noi căi și modalități de acțiune pentru ca opera de edificare a noii orânduiri să urmeze un curs mereu ascendent. În viața partidului s-au afirmat un spirit nou, o viziune științifică asupra procesului de transformare revoluționară a societății românești, punându-se la bază cunoașterea în profunzime a realităților, larga receptivitate față de nou, încrederea în forțele poporului, înțelegerea operei de construcție socialistă ca un proces revoluționar neîntrerupt. Congresul al IX-lea a declarat o susținută și exemplară luptă împotriva inerției, închistării și mimetismului în gândire și acțiune, împotriva prejudecăților, schemelor preconceptuate și înțelegerii dogmatice a legităților generale de dezvoltare socială, afirmând cu putere necesitatea ca principiile și tezele socialismului științific să fie aplicate creator, în strânsă legătură cu condițiile și necesitățile specifice ale țării, cu cerințele noi pe care le ridică în permanență dinamica vieții sociale, atât pe plan național cât și în evoluțiile economice, politice și ideologice mondiale.

În cei 23 de ani care au trecut de la istoricul forum, tovarășul Nicolae Ceaușescu a pus pecetea gândirii sale novatoare pe întreaga evoluție economico-socială, politică și spirituală a României, contribuind decisiv la situarea ei între țările cu un cuvânt respectat în întreaga lume, promotoare ale principiilor înțelegerii, colaborării și păcii. Acești 23 de ani de grandioase realizări s-au constituit într-o epocă pe care întreaga noastră națiune o dănumește cu o îndreptățită mândrie Epoca Nicolae Ceaușescu, având astfel conștiința de a parcurge cea mai rodnică perioadă din istoria patriei.

Realizările care au dat un nou chip patriei și o nouă viață poporului se numesc, în principal, făurirea unei economii socialiste puternice, armonioase, moderne, creșterea în ritmuri înalte a forțelor de producție, sporirea necentenită a avuției naționale, conectarea tuturor zonelor țării la pulsul unei vieți economice intense, crearea și perfecționarea unui larg sistem de conducere democratică a societății, dezvoltarea fără precedent a științei, învățămîntului și culturii.

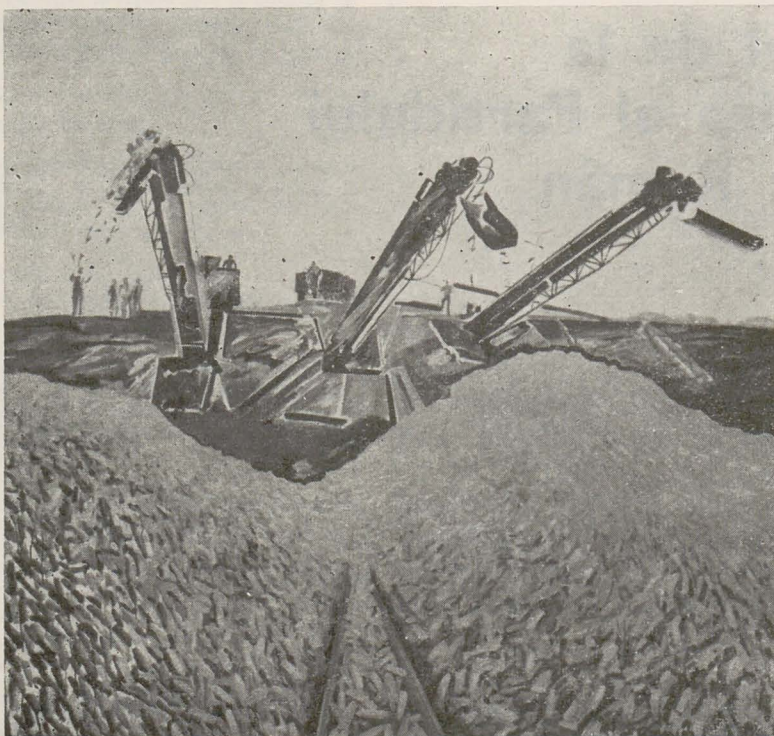
Viața spirituală în țară a dobândit trăsături noi și s-a diversificat, pe prim plan situându-se lărgirea orizontului de cultură și înțelegere al oamenilor, formarea conștiinței înaintate și a spiritului revolu-

ționar care, presupunând implicare și simț al răspunderii, intransigență față de lipsuri și receptivitate față de nou, devine un element catalizator, de perfecționare în viața și munca de fiecare zi.

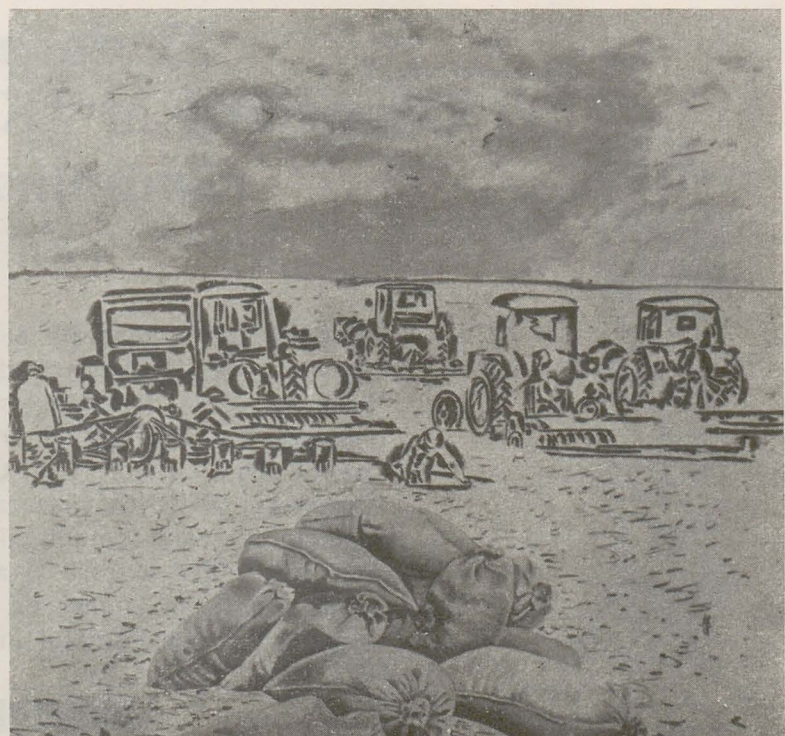
Întreaga desfășurare a vieții politice și sociale a României acestor ani este marcată de concepția tovarășului Nicolae Ceaușescu privind permanența, continuitatea procesului revoluționar. În acest spirit, secretarul general al partidului a stabilit noi orientări și teze privind perfecționarea activității de modelare a conștiinței înaintate, revoluționare, capabile să acționeze ca o pirghie de progres, ca o puternică forță a umanismului revoluționar. În strălucitele expuneri ale tovarășului Nicolae Ceaușescu «*cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și ale situației internaționale*» și «*cu privire la perfecționarea activității organizatorice, ideologice, politico-educative, în vederea creșterii rolului conducător al partidului în întreaga viață economico-socială*» se subliniază ideea-forță că în condițiile noii revoluții în știință și tehnologie, trebuie revoluționat însuși modul de a gândi al oamenilor, felul în care ei își concep statutul și rolul social. Denunțând ignoranța ca principala stavilă a progresului, proclamând necesitatea înarmării poporului cu cele mai noi cuceriri ale științei, tehnicii și culturii, îndemnând la meditație în fața marilor și gravelor probleme ale lumii contemporane și, totodată, subliniind deplina încredere în capacitatea noastră de a ne defini destinul în lume, tezele, ideile și orientările tovarășului Nicolae Ceaușescu exprimă maturitatea, forța de creație a unui partid care își identifică idealurile cu acelea ale națiunii pe care o reprezintă și o conduce.

Cultura, creația instauratoare de valori spirituale, arta, reprezintă factori de esențială importanță în procesul revoluționar al perfecționării vieții sociale. Este nevoie, în continuare — și partidul, secretarul său general pun cu tărie această cerință în fața creatorilor de artă — de opere în care oamenii de azi ai României socialiste să se recunoască pe ei înșiși, cu viața, cu aspirațiile și frământările lor, cu adâncimile lor de sensibilitate și spirit, cu avântul lor revoluționar. Este nevoie de o artă care nu doar să-și asume rolul de a reflecta veridic, convingător realitățile, ci și să capete o tot mai mare capacitate de a mobiliza și modela conștiințele.

arta



VLADIMIR ȘETRAȘ, Aurul toamnei contemporane



ION BITZAN, Lucrări de primăvară

EXPUNEREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

cu privire la perfecționarea activității
organizatorice, ideologice și politico-educative, în vederea creșterii
rolului conducător al partidului în întreaga viață economico-socială

la Consfătuirea de lucru cu activul și cadrele de bază din domeniile muncii organizatorice de partid și
politico-ideologice (22—23 iunie 1988)

(extrase)

Am parcurs un drum lung, de luptă politică, ideologică. Am desfășurat o intensă activitate de construcție economico-socială, de dezvoltare generală a patriei, în lupta hotărâtă împotriva dogmatismului, imobilismului, a șablonismului și — aș sublinia, în mod deosebit — a cursului foarte periculos, care își făcuse loc la un moment dat, chiar de negare a trecutului și istoriei milenare a poporului nostru, a caracteristicilor limbii române, de nihilism, de cosmopolitism, de plocnire față de tot ce era străin, de servilism, de lipsă de patriotism și spirit revoluționar.

Fără această luptă hotărâtă împotriva acestor stări de lucruri, nu am fi realizat tot ceea ce am înfăptuit în dezvoltarea generală a patriei, nu am fi putut menține spiritul revoluționar al partidului nostru. Subliniez aceasta pentru că este necesar ca, în permanență, să acționăm cu hotărâre împotriva a tot ce este vechi, ce este străin de concepția revoluționară, pentru promovarea noului, a spiritului cu adevărat revoluționar al socialismului științific în întreaga noastră activitate. În cei 23 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea, s-au lichidat cu desăvârșire multe stări de lucruri negative și greșeli din trecut. S-a dezvoltat larg și s-a precizat mai bine rolul științei și culturii în făurirea noii orânduri sociale, pornindu-se de la faptul că nu se poate vorbi de realizarea socialismului și comunismului fără a așeza la temelie lor cele mai noi cuceriri ale științei și culturii, ale cunoașterii umane, în general.

Putem afirma că — în lupta împotriva manifestărilor străine de care am vorbit — s-au redat partidului, cu adevărat, spiritul revoluționar, demnitatea și conștiința sa de partid revoluționar, comunist, de partid al clasei muncitoare, al întregii noastre națiuni. Lichidând stările negative din trecut, s-au redat poporului nostru sentimentul mândriei patriotice, de respect pentru trecutul său milenar, de demnitate națională și sentimentul forței și capacității sale de a-și făuri viața nouă, socialistă, așa cum o dorește.

În același timp, în această perioadă s-a dezvoltat puternic sentimentul solidarității internaționale cu toate forțele antiimperialiste și progresiste de pretutindeni. Aceasta se reflectă în relațiile largi, internaționale, ale României socialiste și ale partidului nostru cu alte partide și forțe progresiste, cu toate statele lumii, fără deosebire de orînduire socială.

Să avem permanent în vedere și să nu uităm niciodată că procesul revoluționar nu s-a încheiat și nu se va încheia, că avem obligația, ca revoluționari, să asigurăm conducerea și dezvoltarea conștientă a transformărilor revoluționare ! Să pornim permanent de la materialismul dialectic și istoric, concepția revoluționară despre lume, de la socialismul științific, dar și de la noile cuceriri ale științei și tehnicii, care îmbogățesc și vor îmbogăți continuu concepția revoluționară despre lume și viață, curățarea umană, în general. Numai așa vom acționa ca adevărați revoluționari și comuniști ! Numai așa întreaga activitate ideologică și politico-educativă va constitui o puternică forță materială de transformare a societății, de asigurare a victoriei socialismului și comunismului în patria noastră !

Să intensificăm activitatea politică de masă, de formare a omului nou, de dezvoltare a conștiinței revoluționare la toți cetățenii patriei noastre ! Să avem permanent în vedere că teza socialismului științific,

după care libertatea presupune înțelegerea necesității, impune ridicarea nivelului cultural și științific, o înaltă educație revoluționară, de formare a omului nou, constructor conștient al propriului destin, al viitorului său liber, de bunăstare — a comunismului ! Numai un om educat și stăpîn pe cele mai înalte cunoștințe din toate domeniile poate înțelege legile obiective, cerințele dezvoltării economico-sociale, poate sesiza la timp schimbările care au loc în societate, poate sesiza ceea ce este vechi și nu mai corespunde noii etape a progresului, poate sesiza noul care se va dezvolta și care reprezintă viitorul. Numai un asemenea om, în înțelesul științific, poate fi un om cu adevărat liber !

Iată de ce este necesar să punem în centrul activității de propagandă, politico-educative, lupta împotriva ignoranței și inculturii, lupta pentru formarea omului cu o înaltă cultură, constructor conștient al societății socialiste și comuniste. Acesta trebuie să fie cetățeanul societății socialiste și comuniste din România !

În această uriașă activitate politico-educativă, culturală, este necesar să dăm un conținut tot mai larg Festivalului național «Cîntarea României», care reprezintă o puternică mișcare a întregii noastre națiuni, o participare a întregului popor, tineri și bătrîni, bărbați și femei, inclusiv a copiilor, la formarea și dezvoltarea culturii noi, la asigurarea unui nivel tot mai înalt al culturii noastre socialiste.

Trebuie să se asigure perfecționarea și dezvoltarea în continuare a activității uniunilor de creație, din domeniile respective de activitate. Cu 23 de ani în urmă, cu puțin timp înaintea Congresului al IX-lea, în înfîlnirea pe care am avut-o cu unii lucrători din domeniul creației literar-artistice am pus problema că adevărata inspirație pentru toți creatorii trebuie să fie poporul, realizările societății noastre și m-am referit la ceea ce spunea cu mult în urmă Leonardo da Vinci — că e mai bine să bei apa din izvor, decît din ulcior. Cu atît mai actual este acum acest lucru, cu cît, din păcate, mulți caută ulcioarele foarte vechi, le dezgroapă, pentru a bea apa din ele, în loc să meargă la izvoarele dătătoare de viață — ale științei, ale progresului din toate domeniile de activitate.

Avem nevoie — și dăm o înaltă apreciere creațiilor literare și artistice, din toate domeniile, dar societatea noastră are nevoie de noi și noi opere de artă, care să-l reprezinte pe omul de astăzi, realizările sale. Avem nevoie de noi romane, de noi poezii, de noi piese de teatru, de lucrări în domeniul artei plastice, de noi lucrări muzicale. Sînt, multe, bune. Dar avem nevoie încă de unele și mai bune, în toate sectoarele. Am convingerea că oamenii de creație din toate sectoarele vor înțelege că ne aflăm într-un asemenea moment al dezvoltării societății românești încît trebuie să se angajeze, cu mai multă hotărâre, de a lucra zi și noapte pentru a contribui, prin creația lor, la ridicarea generală a nivelului de cultură al poporului.

Consider că întreaga activitate ideologică și politico-educativă trebuie să devină o forță mobilizatoare mai puternică, care să lumineze calea și să unească eforturile întregii națiuni spre culmile de aur ale societății comuniste. Este o misiune nobilă și trebuie să o realizăm în cele mai bune condiții. Numai așa, activitatea ideologică, propaganda noastră, educația își vor îndeplini menirea în societate, vor răspunde intereselor întregii națiuni !

vasile kazar

la 75 de ani

gheorghe vida

« Pagina albă este pentru mine însuși spațiul și, ca atare, ea nu este propriu-zis o pagină. Ea are o adâncime — aș putea spune chiar un abis, în care apar sau dispar figurile. Acest spațiu alb al hîrtiei este așadar un loc nu numai al apariției, dar și al dispariției imaginilor desenate; spunînd dispariție, mă refer la niște lucruri care s-au retras de acolo și nu mai sînt vizibile. În rest, caut să fac vizibil ceea ce se ascunde dedesubtul sau în spatele, sau în interiorul formelor realității ».

Iată un pasaj dintr-unul din rarele interviuri acordate de Vasile Kazar, semnificativ pentru definirea poeticii sale plastice, a demersului său creativ, aflat la incidența dintre eliberarea, aducerea la suprafață a straturilor profunde, aluvionare ale subconștientului și năzuința — dirijată de voința inflexibilă, de o reflexivitate aparte a artistului — spre cristalizare, spre coagulare în formele-plăsmuiți sugerate de ductul capricios, cînd subțiat la extrem, ca urma unui fum, cînd valorat, modulat, subliniat uneori de tente colorate.

Un exercițiu zilnic, practicat cu voluptate de multe decenii, permite artistului să sondeze neîncetat prin desen « continentul său interior » nutrit de seve infinite, unde interferează amintirile, avînd o acuitate dureroasă, cu obiectele, scenele nuanțate de conotații simbolice din mediile familiare (Maramureșul natal, odinioară spațiul predilect de inspirație, atelierul din Curtea Veche — vezi ciclul « Înfățîșări la Curtea Veche »), peste care se suprapun într-un mixaj inextricabil vasele sale incursiuni în domeniul literaturii, al culturii vizuale în general, unde voiajează conform unor scenarii onirice doar de el întrezărite și aduse avid în cîmpul imaginii, teritoriu privilegiat, neconținut luat în posesie.

Ce sînt de fapt aceste imagini, m-am întrebat adesea, de cîte ori artistul îmi acorda privilegiul de a pătrunde în tainele mapelor sale, scoțînd la iveală, cu parcimonie, cîte un superb exemplar dintre roadele zilelor scurse, petrecute în lungi ceasuri de visare și meditație asupra foii albe de hîrtie. Sînt ele oare un jurnal sui-generis, consemnînd secvențial fluxul neînterupt al unei memorii fabuloase, alcătuiind montaje (adesea metonimice, eliptice, eludînd adică narația) din elemente recognoscibile, precis etnografice sau doar ciudate, cu largi intervale de treceri, sau din chipuri groteste, adevărate dramatis-personae, ca și frînturi aleatorii, cu un rol bine determinat totuși în tensiunea compozițională (iață că n-am rezistat tentației de a analiza inanalizabilul); sau, pentru a continua interogația, constituie ele o formulă incantatorie, căci exercită o fascinație incontestabilă asupra privitorului, care reușește să se scuture de orice balast interpretativ preconcept, de șabloanele unei gândiri leneșe și să se lase purtat de magia percepției de natură fantasmatică, atît de intim legată de « pattern »-urile vizuale elaborate de Kazar (în treacăt fie spus, în acest chip el a influențat decisiv mai multe generații de graficieni, care au învățat de la el această maximă libertate a gestului desenatorului). Da, cred că poate fi vorba de toate aceste lucruri, dar, cu tot atîta dreptate, punctele de acroșaj, atît de greu de găsit, pot fi multiplicare, artistul chiar le multiplică neîncetat, schimbă mereu perspectiva din care se pot ridica vâlurile de umbră misterioase care acoperă desenele sale (deși multe mizează pe orele clare ale amiezii « borgesiene »), dilată, apoi restrînge desfășurarea tramei imaginative, lăsînd copios loc liber capacității de fantazare a contemplatorului, intens solicitat. Aceste cîteva notații disparate, prilejuite de împlinirea unei vîrste rotunde, sînt menite, dincolo de caracterul lor omagial (deși știm că artistul nu agreează acest gen de « omagii » aniversare), să expliciteze — fatalmente palid și incomplet, mai mult pentru mine — o creație ale cărei proporții și dimensiuni reale abia le putem întrevedea deocamdată: una dintre marile valori perene ale artei românești contemporane și dintotdeauna.



Întâlniri cu neprevăzutul

mihai ispir

Dacă dinaintea vastei opere grafice a maestrului Vasile Kazar am încerca — nu fără temeritate — să deslușim *la qualité maitresse* a desenatorului, am fi ispitiți să ne oprim la specificitatea aspectului ei vizionar. Au subliniat-o majoritatea comentariilor critice. Astfel, în desenele lui Kazar au fost desluse cu îndreptățire transcrieri de visuri și nu o dată de « vedenii ». Artistul însuși își intitulează unele desene « apariții », altele « înfățișări » sau « arătării », cuvânt vechi pe care îl consideră mai potrivit decât « arătări ». Pentru el, actul grafic relevă o anumită instantaneitate. Altfel spus, grafica e ceva care se petrece mai ales *în timpul* lucrului (precedată, bineînțeles, de întreaga țesătură invizibilă ce alcătuiește lumea interioară a artistului). « Când încep, nu știu ce-o să iasă », declara Kazar cândva, mărturie consemnată într-un edificator text pe care Olga Bușneag i l-a consacrat în 1984. Aceasta înseamnă și că dreptunghiul hîrtiei este, pentru artist, un potențial spațiu-document (document subiectiv, firește), întrucât gestul grafic echivalează, la el, cu o permanentă eliberare: a pulsionilor și tensiunilor imaginareului.

S-ar putea vorbi aici de suprarealism, sub acele aspecte mediate îndeosebi de abstracția informală? Probabil, într-un chip prudent și ținând seama că artistul nu se lasă cu totul în voia « automatismului psihic pur » în sensul lui Breton. În cazul său, gândul desenatorului nu pare deloc separat de sugestiile provenite din însăși materialitatea scriiturii. Dimpotrivă, ar fi de observat un perpetuu transfer mutual între « materia » vizuală ce alcătuiește treptat imaginea — întrețeseri de semne, îngroșări sau subțieri ale liniei, densități și diluări ale petei de laviu etc. — și plămășurile ce țin de orizontul fantasmatic sau de memoria afectivă a graficianului.

Din înlănțuirea mereu surprinzătoare a acestor figurări și pre-figurări se compune povestea nesfârșită a desenelor lui Kazar. S-au deslășit, printre ele, frînturi și motive ce derivă din vegetal, din mineral, din animalier și antropomorf, din mythos-ul maramureșean, din universul proxim, crîmpeie de obiecte, de ustensile folosite sau folosibile etc., asociate neconștient în situații semnificative, declanșatoare de mister. Caracteristic e însă că niciodată elementele nu sînt descrise complet, în sensul propriu, ci apar mai degrabă ca năluci care, abia înfiripate, se topesc din nou în plasma onirică a grafiei. Acest joc « de-a v-ați ascunselea » (în accepția argheziană) înlesnește și continua pendulare între lirism și grotesc — sau, mai exact spus, « complexul lirico-grotesc » văzut chiar de artist, mai demult, într-o discuție cu Theodor Redlow, drept trăsătură definitorie a desenelor sale.

Este, totodată, și modul în care Kazar evită impresia de « făcut », de « finit », confortul optic, « plăcutul » — potrivit, presupunem, unei convingeri dintre cele mai intime. Căci, deși artistul știe întotdeauna să se oprească la timp (de unde fragmentarismul, asceza frecventă a instrumentarului grafic, concentrarea compoziției ș.a.), el merge, de fiecare dată, în felul său, pînă la capăt. A obține un maximum de expresie cu mijloace simple și puține, urmărind cu obstinație propriul « desen interior », în așteptarea unei noi întîlniri cu neprevăzutul, cu neașteptatul, iată numai una din pilduitoarele lecții pe care maestrul Kazar, creator de școală în grafica românească de azi, ne-o oferă cu nedezmințită generozitate.



pactul autobiografic

mihai drișcu

«Punctul central al operei — scrie Maurice Blanchot — este opera ca origine, cel ce nu poate fi atins, singurul totuși ce merită să fie atins». De mai bine de trei lustri, marele desenator Vasile Kazar și-a deplasat «centrul», prin-o evidentă, progresivă privatizare a teritoriului. În timp, desenele sale alcătuiesc un tot mai cuprinzător jurnal ce corporalizează grafic relația interior/exterior și în care, la propriu — prin atenta datare a desenelor — timpul este spațializat la modul calendaristic.

Cu aceste desene, Vasile Kazar atinge depiina libertate de a urzi fire imaginare, iar momentul începutului emisiei grafice este asemănător cu felul în care sînt alese poteciile în pădure (adică atunci cînd, oricum, nu știi unde te vor duce și nici ce te așteaptă). Însă progresia Eului care se *confesează* are o direcție generală ce poate fi pusă într-o semnificație paralelă cu scopurile urmărite, în jurnalul lui, de Witold Gombrowicz: «Esențial este ca supunîndu-te cu pasivitate operei, îngăduindu-i să se creeze de la sine («Sînt niște lucruri care cer ele însele să apară», spunea într-un interviu Vasile Kazar — cf. «Arta» nr. 4/1984), să nu încetezi nici o clipă s-o domini. În această privință principiul tău să fie următorul: nu știi încotro mă va duce opera, dar oriunde m-ar duce, trebuie să mă exprime și să mă liniștească» (s. M.D.). Desenele care nu răspund acestor criterii „cad” la coș: frecvența „definitivă” a gestului introduce singurele dovezi de inflexibilitate și de duritate ale acestui artist din categoria „nebulilor după desen”.

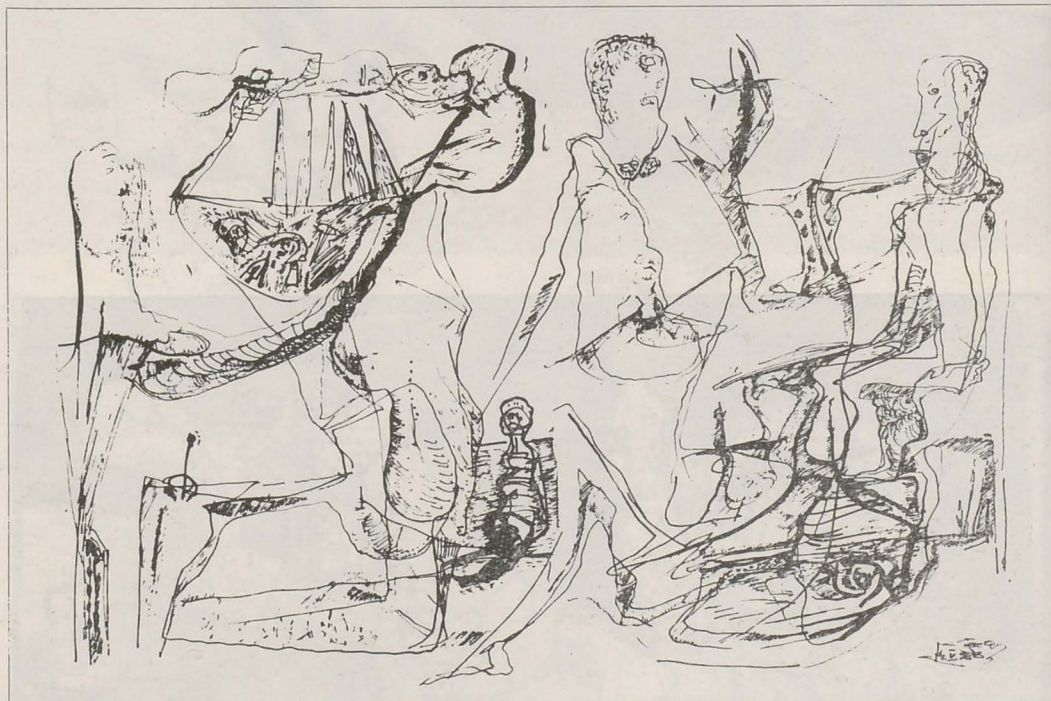
În privința funcției cathartice, lucrările sale — ca o continuă preparare a declanșării actului noetic-poietic — pot fi considerate chiar și prin prisma vechilor concepte platoniciene despre *educația sufletului* (= muzică) și despre *armonie*, ce «constă în mișcări de aceeași natură cu mișcările sufletului nostru».

Iar aceste mișcări urmează în bună măsură scenariul imaginar propus de Gombrowicz: pătrunderea în sfera *visului*, cu «orice îți trece prin cap» și apoi urmărirea atentă, pînă la ultimele consecințe, a acelei componente *incitantă-creatoare-tainică-revelatoare*, ce devine «urzeala» atîtor fapte expresive: «Nepierzînd nici o clipă firul ideii celei mai cotidiene, sînt Misterul existenței și orgoliul ei și maladia ei și chinul ei. Amărăciunea umanității. Dezlănțuirea umanității. Tăcerea umanității.» (Dar «tonul» absolut personal al lui Vasile Kazar este grotescul vesel despre care vorbește autorul).

Jocul întîmplătorului și al fragmentului, intricarea activităților onirice cu memoria, efectul de coagulare a «norului cu o mie de senzuri» țin, în totalitate, de constituirea unei pregnante «mitologii personale».

Cu tot riscul vădit al desuetudinii, aș încerca un imaginar «proiect de templu al muzelor» lui Vasile Kazar: într-un spațiu natural (muntele Helicon?) compulsat cu arhitectură (Delphi?) evoluează într-un dans — de la potolit la dezlănțuit — Melete (Meditația), Mneme (Memoria), Aiode (Cîntul), Nete (note joase), Mese (note mijlocii), Hypate (nota înaltă).

Dar nu cred că asemenea jocuri intelectuale ar putea realmente stîrni interesul unui artist care, zi de zi, an după an, spune doar «Important e ce desenez mine».



amintiri și motivații

nicolae bărăscu

Eram școlar și, în timpul vacanțelor petrecute acasă, în satul meu natal, Podeni, le vedeam adesea lucrând la peisaj pe Stela Nedelcovici, originară din același ținut, și Florența Pretorian. Priveam nesățios, zile de-a rîndul, cum imaginile naturii se transformă, sub penelul lor, în operă de artă. Ochii îmi fugeau mereu la tablourile lor... Poate că încă de pe atunci mi-am dorit să strîng pictură și, oricum, a început să mi se formeze gustul pentru artă.

Au trecut anii și, ajungînd student la București, am primit găzduire în locuința-atelier a celor două pictorițe. Ele primeau adesea vizite ilustre — veneau pe acolo Pallady, Petrașcu, Tonitza, Lucian Grigorescu; de asemenea, Ciucurencu, Ștefan Popescu, Alexandru Phoebus, Michaela Eleutheriade, Lucia Dem. Bălăcescu, Elena Popeea, Nuți Acontz. Între anii 1935 și 1940, am asistat la toate vernisajele, la toate manifestările artistice bucureștene. Umblînd prin expoziții, îmi alegeam din cînd în cînd tablouri

pe care să le pot cumpăra din modestele mele economii.

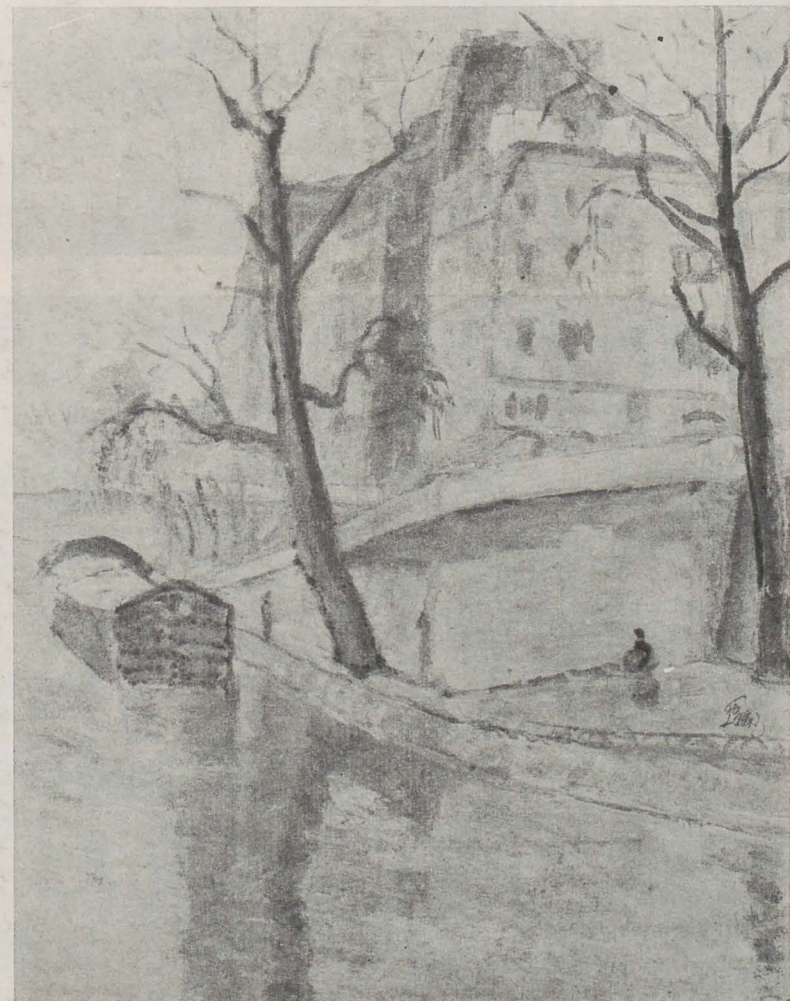
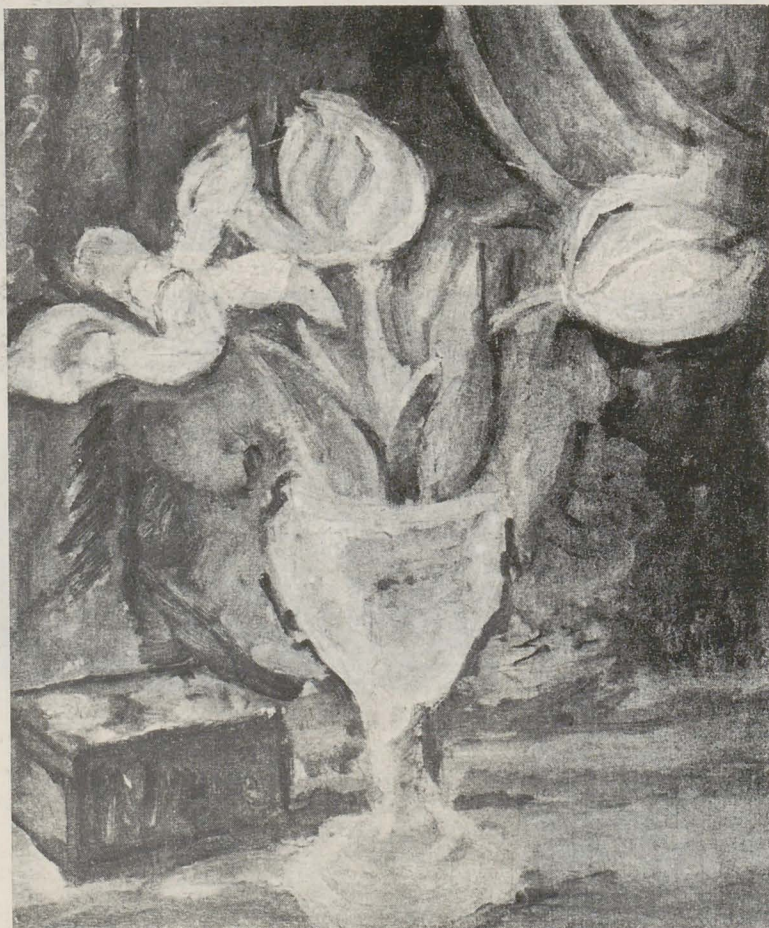
Am colecționat întotdeauna numai lucrările care m-au emoționat, care stabileau o punte între personalitatea creatorului și mine, comunicîndu-mi rezonanțe ale unor sentimente autentice. Trebuie să existe o comuniune de viziune între pictor, faptă sa și sufletul meu — să existe o potrivire adîncă, un har datorită căruia să te confunzi cu opera de artă aleasă. Adevărata pictură este cea care radiază lumină și căldură umană, exercitînd asupra ta o atracție, o chemare, o înviore. Cu timpul, cunoscîndu-l mai îndeaproape pe maestrul Ciucurencu, m-am bucurat de îndrumarea sa prietenească; îl socotesc adevăratul meu educator în artă, iar amintirile legate de el îmi sînt cele mai dragi... Cînd veneai pe la atelier, îți lăsa un răgaz să privești cîteva lucrări diferențiate calitativ, dinainte scoase la vedere. Te lăsa să-ți alegi pe îndelete una, în timp ce el revenea la șevalet, reluîndu-și lucrul. După un timp, se apropia de tine și te întreba: «care-ți place, măi băiete?». «Păi, asta, meștere». Dacă o nimereai bine, îți zicea: «ori ai brodit-o, ori ai un miros bun», «ochi de artă», și te lua la întrebări în fața tabloului ales. Dacă răspundeai cum trebuie sau aproape cum trebuie, atunci conchidea: «îți recomand s-o iei, că nu dai greș». Dacă puneai ochii pe una care nu era «cea mai, cea mai», te amîna, spunîndu-ți: «mai treci mata pe-aci mai încolo, mai ai de învățat». Dacă-i dovedeai simțirea lăuntrică pentru pictură, că iubești arta, că nu urmărești interese materiale, îi cucereai prietenia. Atunci te sprijinea din ce în

ce mai mult să-ți dezvolți colecția, înlesnindu-ți achiziționarea de tablouri la prețuri modeste și în rate, iar la nevoie te împrumuta chiar el cu bani, cînd găseai un «ciucurencu» frumos pentru a putea să-l cumperi din alte surse (de la Consignația, de la colecționari)... Trecea adesea să mai revadă tablourile strînse de mine, de fiecare dată pîrîndu-i-se mai realizate, atribuindu-mi însușiri deosebite în alegerea lor: «măi Bărăscule, acumă vād eu mai bine că tu ai nas de artă». Îmi repeta: «să-ți fac și ție portretul mult dorit, să-J punem în expoziții, că vād că tu ești aproape de viața artistică, te frămîntă să faci expoziții, dai lucrări peste tot, ești un bun animator cultural...»

Fără îndoială că, pe lîngă pasiune, colecționarul de artă are nevoie și de o pregătire plastică, pe care o obține nu numai citind, documentîndu-se cu ajutorul cataloagelor și publicațiilor de artă, ci și prin contactul permanent cu artiștii, frecventîndu-i la atelier. Colecționarul trebuie să fie dotat cu un



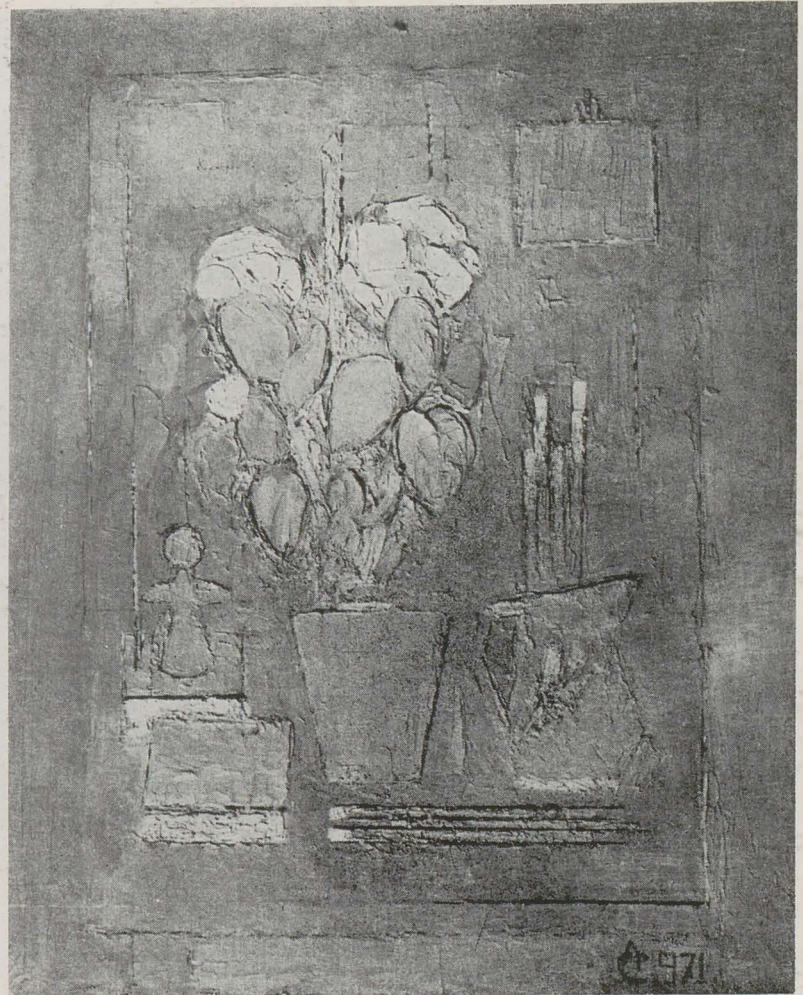
FLORENȚA PRETORIAN, Interior cu fotoliu verde, 1934
GHEORGHE PETRAȘCU, Peisaj din Mangalia



GHEORGHE PETRAȘCU, *Circumărese*, 1927
NICOLAE TONITZA, *Orbii*, 1924

THEODOR PALLADY, *Lolele*, 1927
THEODOR PALLADY, *Cheiul Senei*

THEODOR PALLADY, *Nud*, 1927
 ALEXANDRU CIUCURENCU, *Hortensia*, 1971
 ALEXANDRU CIUCURENCU, *Uliță de sat*, 1941
 ALEXANDRU CIUCURENCU, *Peisaj*, 1948



acut simț de investigație, pentru a putea descoperi o lucrare de valoare certă, și totodată cu perseverență și tact, pentru a reuși s-o cumpere. Și mai trebuie să existe înțelegerea fenomenului plastic contemporan, a întregii vieți artistice, înțelegere care se realizează numai printr-o prezență constantă la toate manifestările artei.

Am dorit ca toate aceste valori, adunate de-a lungul anilor, să nu-mi aparțină doar mie, ca hrană spirituală. Am lăsat de aceea ușa locuinței mele larg deschisă oricărui iubitor de artă și am împrumutat adesea lucrări din colecție pentru a fi prezente la diferite expoziții, în țară sau peste hotare. Colecția trebuie să devină un bun public, un bun spiritual al tuturor.

În ziua de 8 mai 1988, din donația pe care am făcut-o — cu sprijinul Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Prahova, al autorităților locale — la Breaza a fost inaugurat un mic muzeu de artă contemporană românească, în care sînt reprezentați: Ciucurencu, Maxy, Irimescu, Baba, Stela Nedelcovici, Florența Pretorian, Piliuță, Sălișteanu, Dobrian, Pacea, Cîlievici, Covaliu, Celmare, Eugen Popa și Gina Hagi, Rodica și Iacob Lazăr, Mărginean, Nedel, Bandac, Georgeta Năpăruș, Octav Grigorescu, Blendea, Brădean, Chirnoagă, Ion Ianuț, Constantin Popovici.

colecții/colecționari

un pictor despre colecționarul său

vasile grigore

Cu toate că între profesorul Bărăscu și mine, ca vîrstă, ar mai fi loc pentru o tinerețe, prietenia noastră s-a legat prin pictură. Profesorul Bărăscu și-a făcut un ideal din așa-zisul viciu de a colecționa pictură. Căci o dată cumpărată o pictură și așezată pe perete, dacă ai găsit-o bună și îți place, păcatul se cuibărește în viitorul colec-

ționar pentru toate zilele rămase de trăit. Nu-l poți alunga, ci tablourile, încet-încet, te dau afară din casă.

Din trudă și neliniște, din pasiune și renunțări, cu neiertătoare priviri prinse în taină de culorile unei pinze, colecționarul te chema sau nu, te lua sau nu acasă, într-o ramă — ca să te privească, să se bucure și să mediteze la arta picturii. Aceasta s-a făcut în ani nenumărați. Pe vopseaua unei ferestre din atelierul meu, amatorul de artă își nota, cu iertare, micile rate de bani pentru tablourile mele, pe care le are în colecție. Așa a făcut și cu alți pictori, mult mai mari decît mine. Nu o dată l-am văzut cu cite un tablou sub braț, invitînd cu canoană angelică pe orice trecător să întîrzie puțin în fața unei pinze de Pallady sau de Ciucurencu, în drum spre Oficiul de Expoziții.

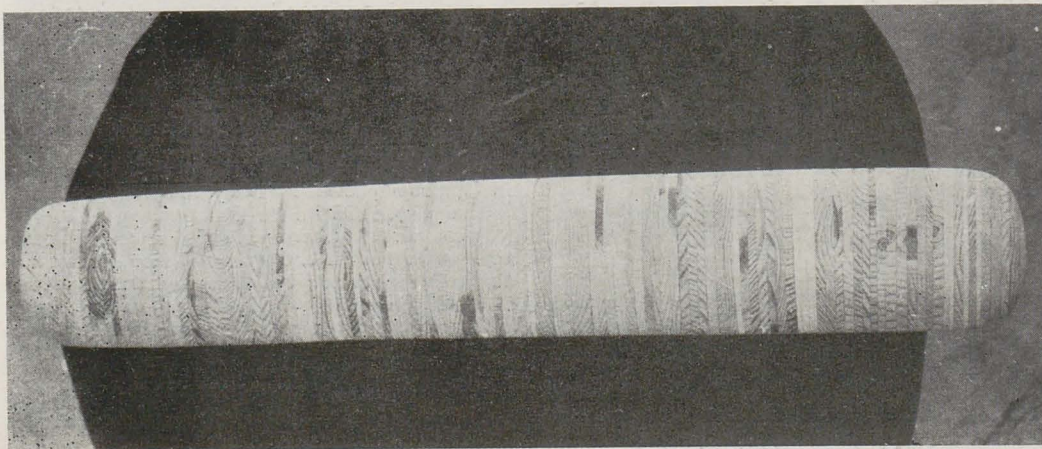
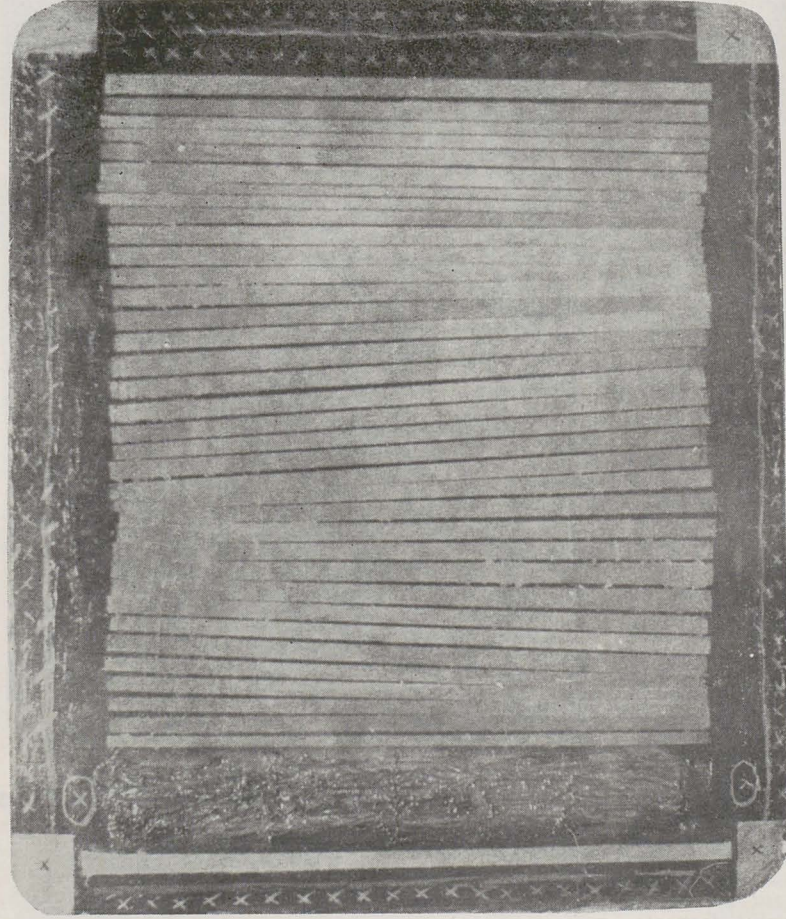
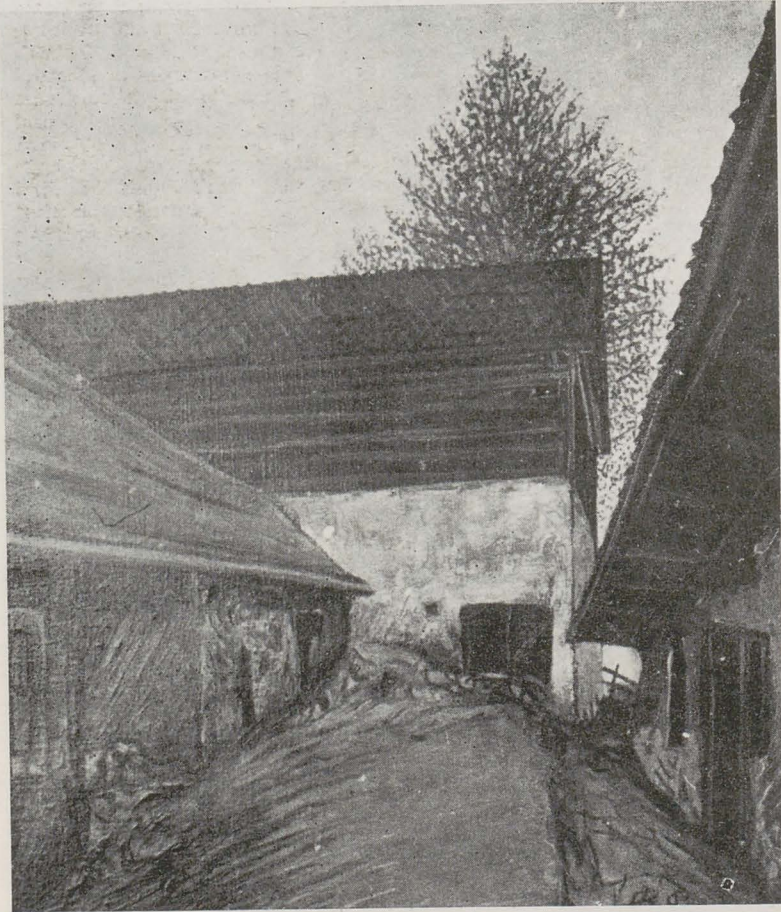
Voit sau nu, din lăuntruul său sufletesc de mare generos, profesorul Bărăscu a făcut și face un gest cultural. De multe ori, urcînd la colecția sa, vedeam unii pereți aproape goi. Nu mă aștepta să-l întreb: « Grigoraș, tată, le-am împrumutat din nou pentru o expoziție națională peste hotare. Este greu fără ele, dar las' să le vadă și alții! »

(din cuvîntul rostit la deschiderea expoziției « Colecția prof. ing. N. Bărăscu », Ateneul Român, 9 februarie 1976)

m-am format o dată cu colecția mea

sorin costina

La început, către 1970, au fost mai mult dorința de a-mi decora locuința, curiozitatea unui contact nemediat și voluptatea posesiei unor obiecte de artă. A rezultat o alcătuire eterogenă, pe care n-o percepeam pe atunci ca atare. Dar a venit, destul de repede, momentul conștientizării, al devenirii mele din neștiutor în puțin știutorul care sînt azi. Îmi place să cred că ceea ce este azi — și sper că și în viitor — constituie un ansamblu coerent, în care lucrurile să comunice tainic, reprezentînd ceva din anii pe care-i trăim, pe unii din artiștii lor și, poate, pe mine însumi.

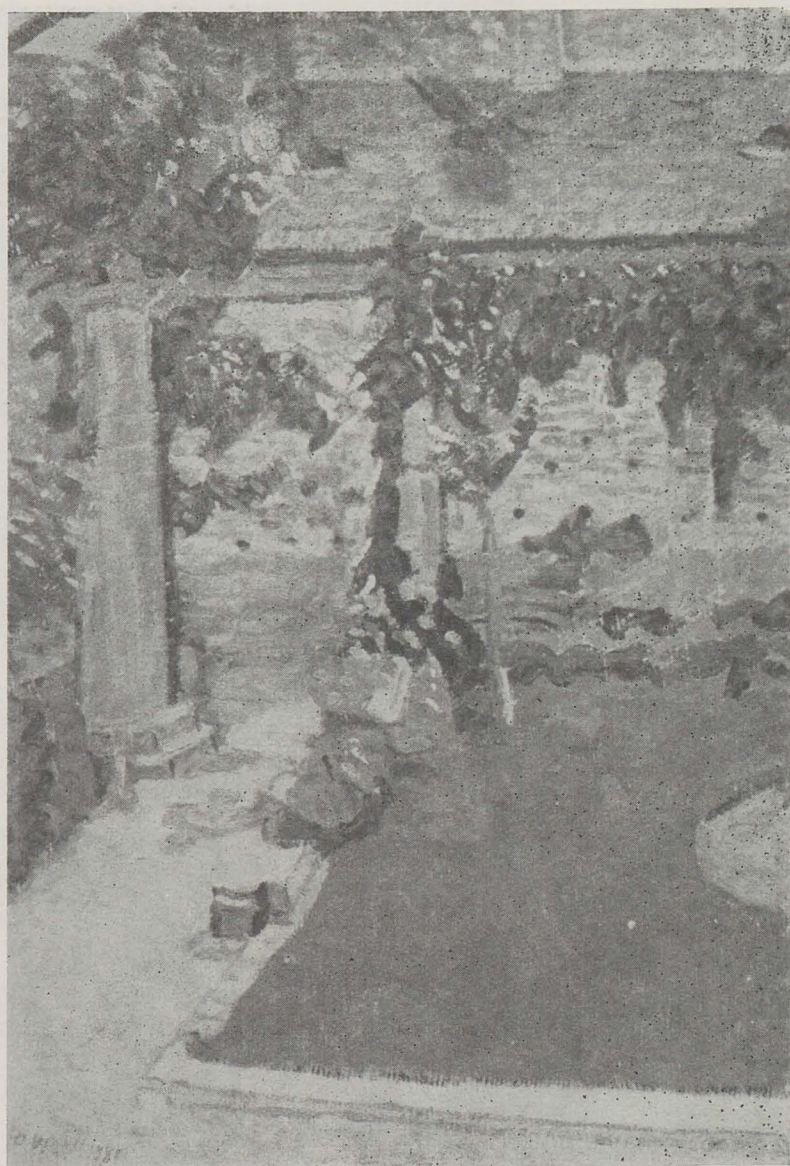
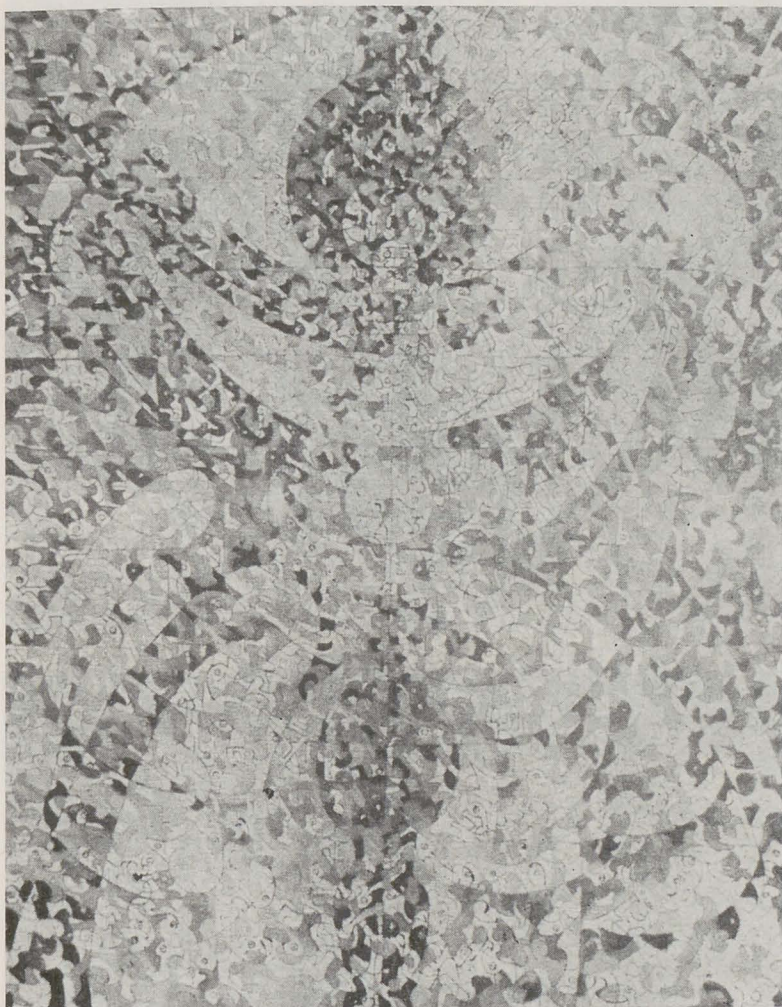


Cînd am cumpărat de la Consignația o natură statică de Corneliu Baba și de la Fondul Plastic un peisaj de Henri Catargi, încă nu mă gîndeam să-mi alcătuiesc o colecție. Primele lucrări de artiști contemporani achiziționate direct de la autorii lor au fost de Ion Pacea și Josef Krijanovski; ulterior — de Ion Gheorghiu, Gânju, Ion Grigorescu. Cam aceasta era colecția mea, pînă cînd am intrat, în 1972, în expoziția «Deal I».

L-am cunoscut în 1972 pe Horia Bernea, apoi pe Paul Gherasim, și de aici a pornit totul. Am început să simt că lucrurile nu merg oricum, am înțeles că opera de artă folosește și la altceva decît la simpla desfătare. Am văzut în expoziția lui Bernea că artis-

HORIA BERNEA, *Curte*
SORIN DUMITRESCU, *Tăbliță*
NAPOLEON TIRON, *Formă blindă*

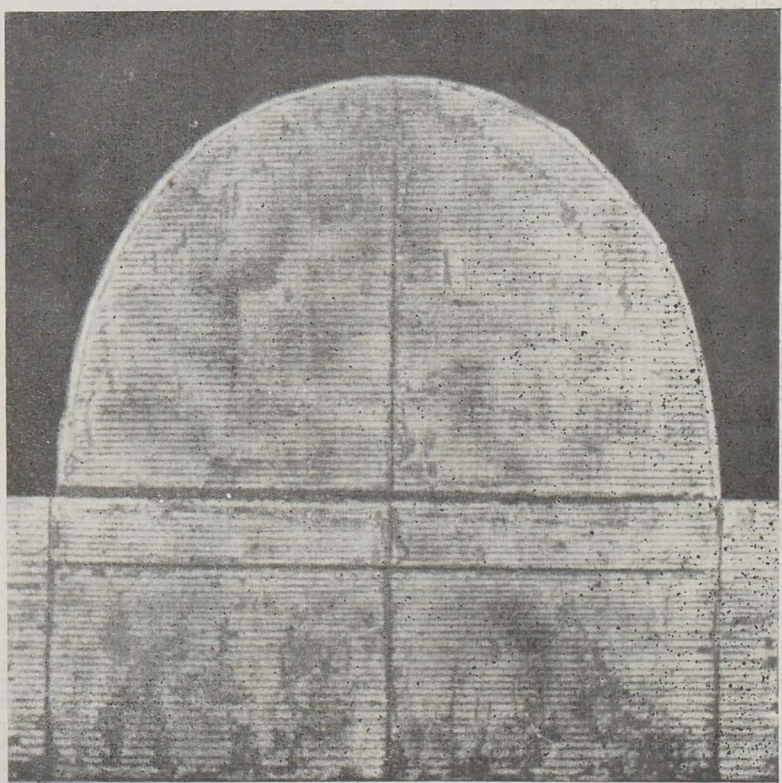
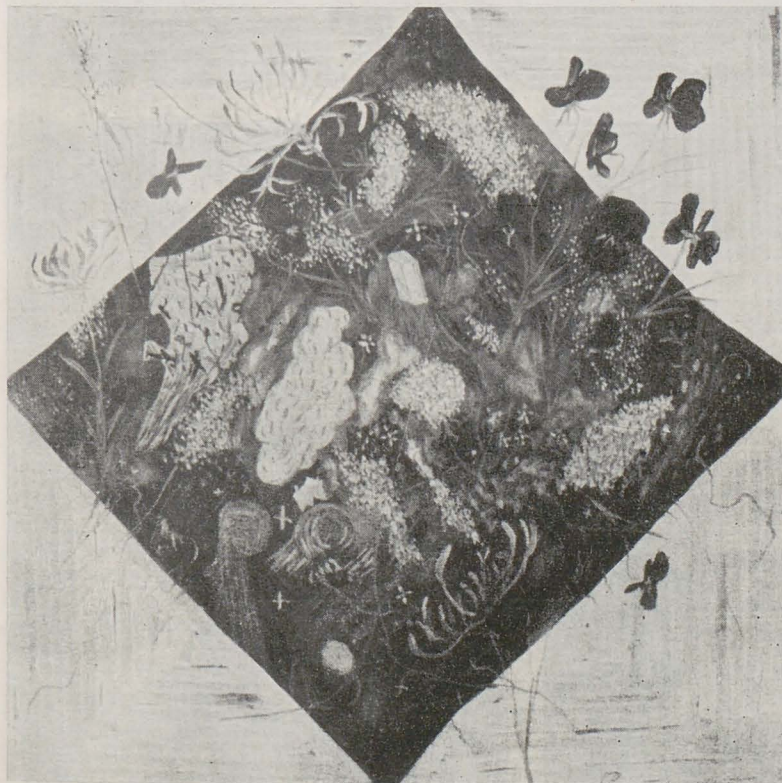
EUGEN TĂUTU, II - onul arhaic
 VASILE VARGA, Curte
 HORIA BERNEA, Lucruri și flori
 MARIN GHERASIM, Cupolă



tu vrea să spună ceva, că ceea ce face el nu e un simplu divertisment, doar pentru a suscita plăcerea privitorului la un nivel jos. Lucrările pe care le colecționez îmi plac tocmai pentru faptul că sînt problematizante, trezind în privitor o stare de întrebare. Sînt probleme de tehnică, dar și de limbaj, de simbolică a artei — de care am luat cunoștință din discuțiile cu acești artiști, precum și din lecturile mele. Dacă la început îmi închipuiam că pictorii sînt niște oameni lipsiți

de griji și că munca lor e foarte ușoară, cînd i-am cunoscut mai bine, am înțeles că sînt niște oameni de o seriozitate extraordinară și de o mare integritate. Munca lor este grea, iar în operă se încorporează o multitudine de sensuri. Așa am ajuns să găsesc adevărata desfătare numai în arta care îți pune anumite probleme. De altfel, nici n-aș mai putea suporta o pictură de consum. Artiștii de la care colecționez lucrări de pictură, sculptură și grafică sînt oameni, intelectuali pătrunși

de un crez înalt. Ei cred adînc în ceea ce fac. Pentru a le înțelege opera, am început să citesc și eu cărțile pe care le citesc ei, să ascult muzica preferată de ei, încercînd să devin, într-un fel, tovarășul lor de drum. Procedînd astfel, lucrările din colecție au ajuns să se lege în adînc una de alta — ele nu se mai învecinează întîmplător. Nici n-aș mai putea achiziționa ceva care să nu se potrivească în actuala structură a colecției. Totul trebuie să constituie un ansamblu, un întreg legat organic.



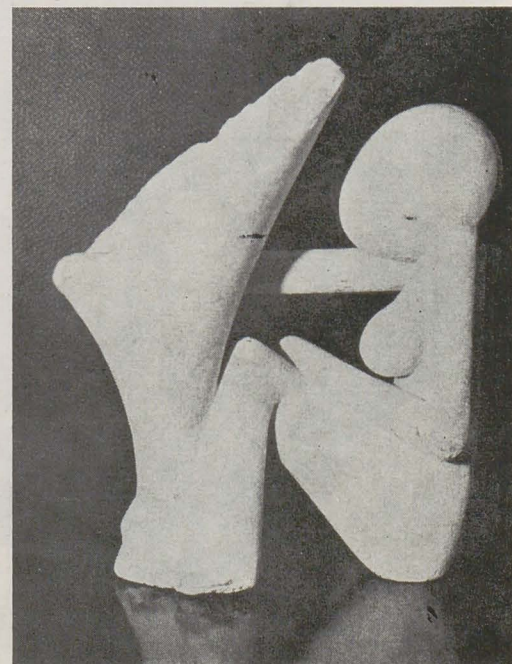
un colecționar de destine

andrei pleșu

Sînt (sau au fost) mai multe tipuri de colecționari: unii repetă — în variante îmblînzite, firește — modelul străvechi al « spoliatorului »: potentatul victorios, care-și expune trofeele ca pe niște semne ale gloriei proprii; însușite, în antichitate, prin procedee războinice, apoi, pe vremea lordului Elgin, prin simplă sustragere (sau speculă), valorile spoliaste sînt, în genere, dislocate din ambianta lor firească și convertite — de « agresor » — în valori de (auto-) reprezentare. Un alt tip de colecționar prelungeste pasiunea medievală a relicvelor: orgoliul spoliatorului e înlocuit prin idolatrie; obiectul achiziționat devine recuzită a unui cult intim, a unui rafinement fetișist, dispus să subsumeze totul unei hapsîne tezurizării. Există colecționari isterici, colecționari maniacali, colecționari care fac « mecenat », sau alții, care fac simplă « investiție ». Toți sînt utili, chiar dacă nu toți sînt simpatici. Sorin Costina nu intră în nici una din aceste categorii. Prezența lui — discretă — în lumea românească de azi e, cu atît mai mult, o șansă, un dar și un exemplu încurajator.

Avem de a face, în cazul lui, cu un colecționar ale cărui motivații sînt neobișnuite; e limpede, mai întîi, că Sorin Costina nu se ocupă de artă ca de un teritoriu solemn și debil, scris cu majusculă și practicat ca o festivitate abstractă; s-ar spune că el colecționează mai curînd *destine artistice*, experiențe vii, oameni, nu stiluri. Avem de a face, așadar, nu cu un simplu căutător de capodopere, ci cu un căutător de *întîlniri*. De aici decurge o altă caracteristică, rară și ea, a firii sale. Sorin Costina nu *depozitează* valori, ci le *slujește*: comportamentul său are, de aceea, ceva din zelul și generozitatea încrezătoare a lui Theo van Gogh: el nu e un « patron » distant, un cumpărător oarecare sau un *connaissanceur* sagace; e un simpatizant harnic și competent, cheltuindu-se într-un efort de *fraternizare*: acumulările lui sînt, desigur, prilejuri de bucurie personală, dar sînt, simultan, moduri de a sări în ajutor, risipire de sine, participare. Ne amintim de buzoianul Alexandru Demetriad, cel care cumpăra lucrări ale tînarului Andreescu, nu doar pentru a-și satisface gustul propriu (bine educat în ambianta pariziană), ci și pentru a-i proteja subzistența.

Cît despre gust, Sorin Costina e, și în această privință, un caz aparte; el nu dă impresia că « funcționează » pe baza unei facultăți gata constituite, de o inflexibilă exactitate: se lasă sfătuit (știe însă foarte bine să-și aleagă sfătuitoarii) și își trăiește vocația ca pe un exercițiu al modelării de sine, ca pe o *ucenicie*: colecția sa e reflexul exterior al unui *Bildungsprozess*; nu un « patrimoniu », ci o aventură. Și o jertfă de fiecare zi. L-am văzut parcurgînd distanțe enorme, în puterea nopții, pentru a fi de față, cîteva clipe, la un vernisaj: niciodată obosit, prost-dispus, resentimentar. Niciodată negli- jîndu-și răspunderile grele de chirurg. Un om plin de prisosuri benefice și gol de orgolii, un om al faptei dîrze și nezmotoase. În plus, un mare patriot: dintre aceia care nu vociferează, ci construiesc în tăcere, sau se mulțumesc, măcar, în postura de păstrători. Cînd îl vizitezi la Brad, îți arată, desigur, colecția, dar îți arată, cu aceeași fervoare, pictura murală de la Ribîța și Criscior, asprele cruci de piatră de la Tebea, casa lui Avram Iancu, lăcașul de la Gurasada și splendida arhitectură țărănească din Bulzești de Jos și de Sus. Toate laolaltă sînt « colecția » lui lărgită, mediul și justificarea ei mai adîncă. Ne vom mîndri cîndva cu prietenia omului acestuia. Ne mîndrim de pe acum.



PAUL GHERASIM, *Pom*
ION GRIGORESCU, *Unda*
NAPOLEON TIRON, *Semn*
VASILE GORDUZ, *Piatră de la Yama*

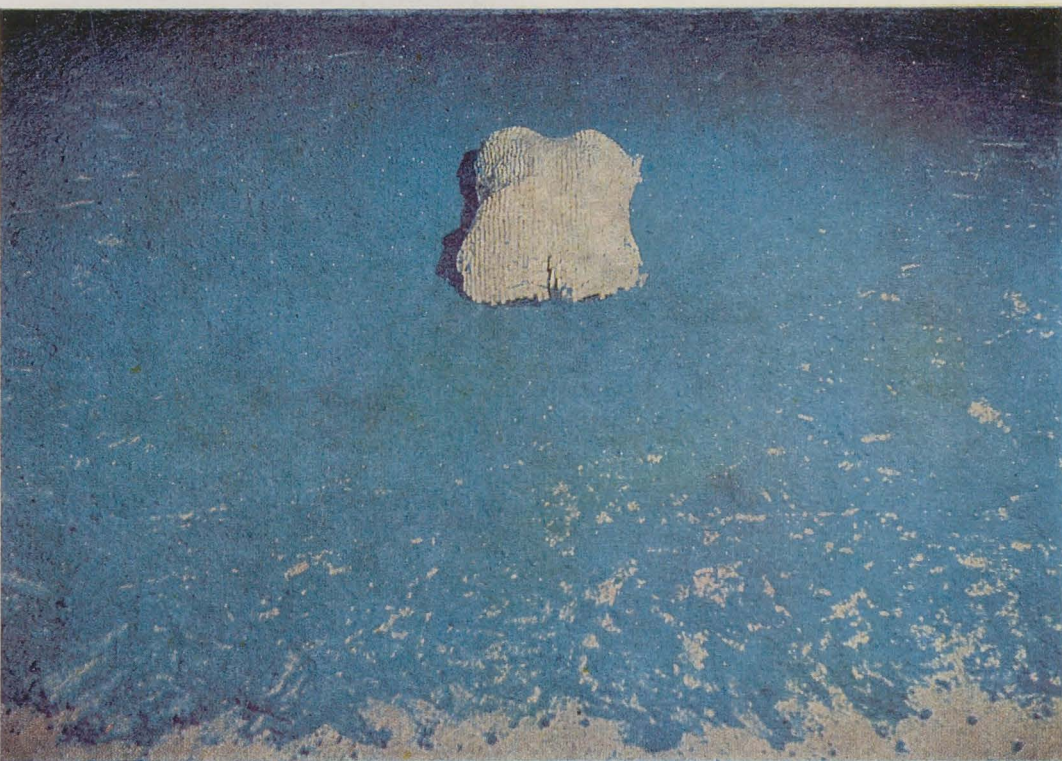
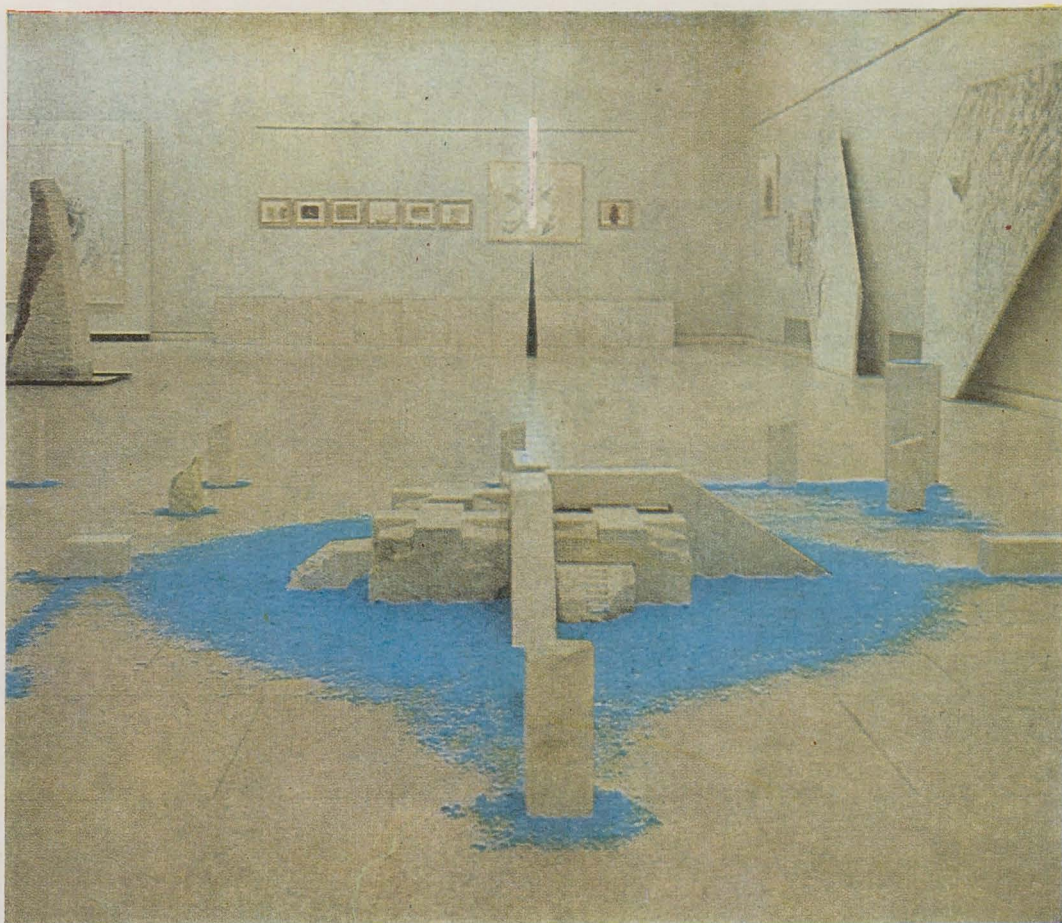
wanda mihuleac anatomii, construcții, lecturi

călin dan

1. *mare nostrum*. De la prima expoziție (am cunoscut-o acum exact un deceniu) pînă la acest mare grupaj de imagini și obiecte,* drumul mi se pare imens. S-ar putea vorbi despre ruptură, dacă anumite date inițiale, de ordin motivațional, nu s-ar fi păstrat. Pentru cine asimilează în mod, aș zice, inocent obiectul artistic, despre ruptură e vorba, fără îndoială — deci despre trecerea în alt limbaj și într-o altă ordine a vizualului. Pentru cei preocupați de moralitatea operei, deci de istoria și existența ei subterană, fenomenul rupturii nu există, în acest caz; în schimb, avem de a face cu un vast parcurs cultural, ce relevă o treptată descoperire de sine.

Mai bine zis — o precizare de sine. Pentru că, la început, ca și acum, identitatea artistei era aceeași, ca și identificarea sa cu propriile artefacte. Sporul adus de timp este cel al unei neconținute trezii anexatoare: natură complicată, Wanda Mihuleac nu și-a îngăduit licențe confesive; vitalitatea ei intelectuală i-a permis, în schimb, asimilarea unor succesive zone culturale, pe care le-a transformat în elemente de limbaj, în simboluri, sigle, fraze ale unui discurs — cum spuneam, anexator/asimilator. Mai vechile proiecte ecologice și structurile actuale se leagă între ele printr-o tensiune comună — a gigantismului constrîns, a comprimării. Dar, în timp ce acolo dilema eului era pusă în oglindă cu dilema naturii, aici specularitatea — mai puțin evidentă, dar nu mai puțin prezentă — privește identitatea culturală a personajului. Ecologismul Wandej Mihuleac privea nu atît salvagardarea naturalului (ar fi fost o poză, o prelucrare a unei problematice oarecum exterioare), ci revelarea/salvarea propriei identități prin conserve de memorie, prin stopcadre fixînd o natură generos-perisabilă. Subiectivitatea artistei se livra cu un fel de candoare, provocînd reacții psihanalitice, dezvăluind prin ascundere. Acum — totul se enunță cu claritate, în mod compact și masiv; obiectele sînt abstracte, adică abstrase din realitatea identificabilă; ele nu mai sugerează voluptatea melancolică a amintirii, ci impun severitatea lecturii. Nu mai avem de a face cu un autoportret disimulat într-o cosmicitate naturală, ci cu un loc al absențelor carnale, populat doar de spectrele unei culturi complicate prin vechime, prin stratificare. Să observăm, de altfel, că acesta e procedeul de elaborare a numeroase piese — ce devin astfel arheologii mimetice, stratigrafii in vitro, sugerînd tocmai transportul prin timp, depunerea, îmbogățirea dincolo de moartea biologicului. Teritoriul recuperat printr-un joc ascuns al lecturilor este o Mediterană abstractă, legînd, ca un cordon ombilical cu dublu sens, Orientul bizantin și Occidentul, care se hrănesc fiecare din seva celui-alt. Un fel de mare nostrum, un soi de interioritate înconjurată de un imperiu al construcției și al distrugerii. Persistă aici o obsesie a edificiului, a ruinei fragmentare, a exemplarității detaliului ce poate reconstitui — organic aproape — un trup spiritual, din reziduuri concrete. Hîrtia modelată ca un chirpici, piatra redusă la minime funcții autoportante, trecerea utopiilor constructive din perspectiva generoasă a desenului în economia reducționistă a tridimensionalității, iată datele ce compun șarada unui Levant alunecos și contradictoriu, spațiu cultural unde arhăitatea și rafinamentul, modestia și orgoliul nemăsurat, carnalitatea și fulgerătoare abstracțiune se completează sub semnul livrescului.

Wanda Mihuleac comentează, în mod grăitor, «Numele trandafirului» (carte artificială, inventată, cu teribilă ingeniozitate, prin combinarea unor rețete culturale), reținînd din acest emblematic ev mediu nu zvîrcolirea lui senzuală, ci doar epura



geometrică a labirintului; în același timp, fragmentele «egeene» demonstrează o moliciune și o lascivitate feminină. Toate aceste contradicții au o unitate himerică — după cum obiectele și imaginile au o concretețe deșertică. Întregul ansamblu induce senzația apăsătoare a absenței. Radicalizîndu-și atitudinea față de propria operă, autoarea se obligă la tăcere.

2. *definierea agresivității*. O serie de piese din acest corpus au fost elaborate și verificate în timp. Ansamblul s-a constituit deci într-un complicat proces de construcție. Modul în care Wanda Mihuleac își concepe discursul îmi amintește cîteva dintre caracteristicile romanului sadeian. În primul rînd, această reiterare a unei anume prezențe/afirmații. Cititorul-spectator este obligat să asiste, pînă la deplină edificare (termenul revine, cu alt sens decît mai sus, însemnînd aici «constituire de sine»), la situații complexe, reluate mereu în contexte diferite, dar asemănătoare. Relevant este, apoi, caracterul scenografic al demersului (artista a oferit chiar, prin unele piese, cadrul de desfășurare al unor spec-

tacole): lectorul este conținut într-un spațiu coercitiv, clausturant, este izolat, supus unor parcursuri obligatorii, redus la tăcere; singurele ferestre către o comunicare umană sînt imaginile cu corpuri feminine. Aici trecem de la procedee de construcție generală a discursului la detaliile semnificative ale acestuia. Umanitatea — atît cît există ea în demersul Wandej Mihuleac — este una abstractă pînă la alienare. Pozițiile și descripțiile anatomice sînt mutilante, adesea umiltoare. Corpul pare o insulă — deci o însingurare. El stă cu spatele, deci se oferă flagelării, e lipsit de voință și personalitatea expresiei/privirii. Carnalitatea acestui corp e una descărnată, senzualitatea e ternă, ușor morbidă. Caracteristicile cromatice ale ansamblului sînt lividitatea trupului și alb-albastrul edificiului (aceste din urmă culori, după cum se știe, fiind obligatorii în doliul oriental). (Dacă lucrările «Trup» sînt traduse în franceză «Corps», varianta engleză cea mai justă ar fi «Corpse»).

În unele cazuri, realitatea și ficțiunea își dau mîna în construcția personajului (așa cum ele se mariază

* Muzeul de Artă al R.S.R., mai-iunie 1988

și în concretizarea utopiilor): din corola zdrențuită a hîrtiei manufacturate apare, într-un trompe l'oeil frisonant, un tors realizat din piele pictată; obiectul hipnotizează pînă la nivelul tactilului, mai mult, al visceralului. Iluzia torturii e perfectă: artista scormonește suprafața hîrtiei într-o căutare sistematică a trupului; ea secționează cu brutală precizie cartea, într-o căutare a sensului. Ca la Sade, disperarea e rece, patetismul e controlat de un scepticism funciar.

Demersul figurativ (și nu numai) o înscrie pe Wanda Mihuleac (dincolo de trimiterile « tehnice » la minimalism, conceptualism, poverism etc.) într-o linie care, pornind de la « divinul marchiz », trece prin simbolism și suprarealism, într-o egală tensiune a lui Eros și Thanatos. Imaginile mută lectura dinspre natură spre cultură, de la senzualitatea difuză a copilăriei la cea precisă a maturității. ■

p. 13
Byzantinicon
Insula

p. 14
Trub
Drumul la ziduri

p. 15
Triunghi
Trecere

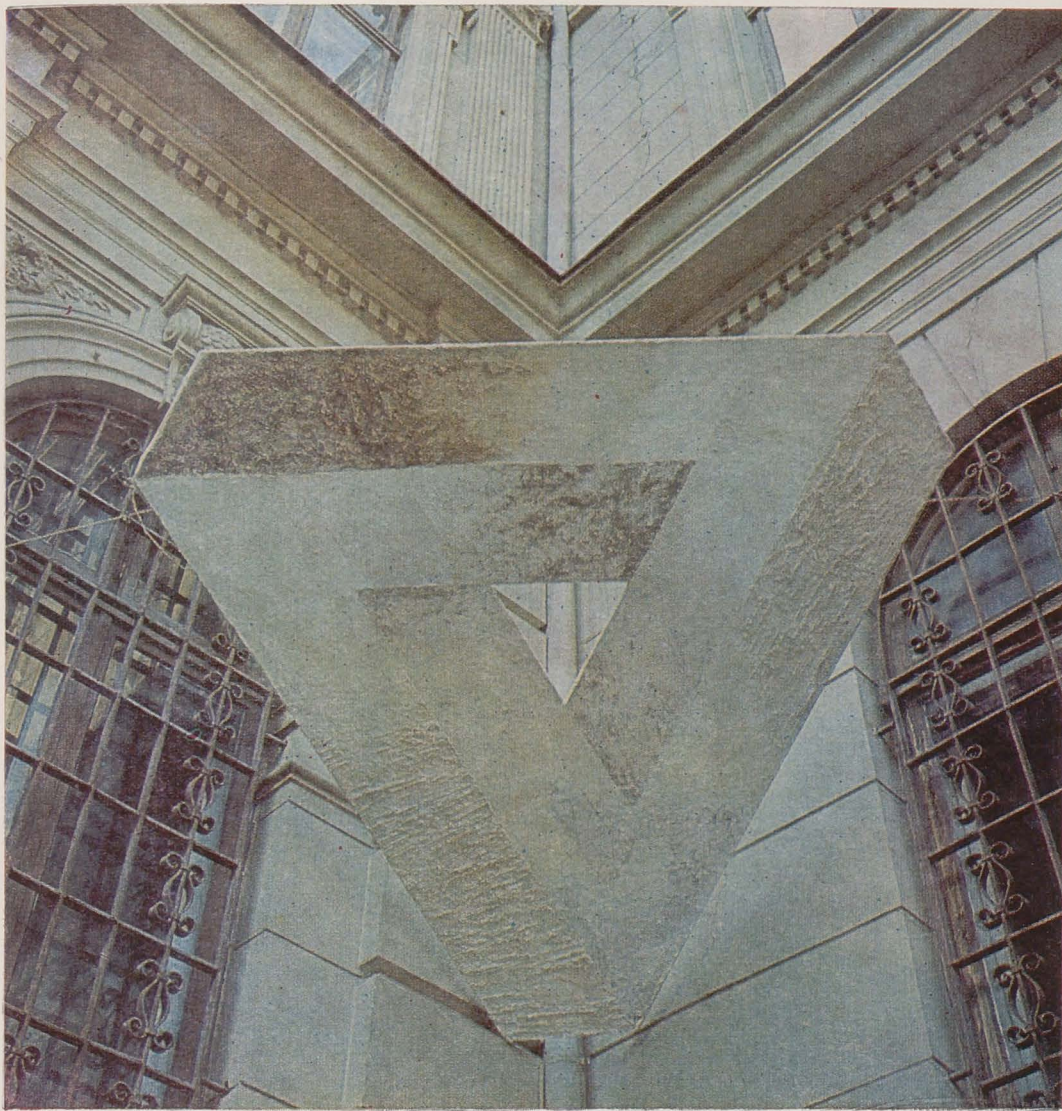
construcție și transparență

anca vasilii

Hîrtia și marmura, în strania îngemănare pe care o face expoziția Wande Mihuleac, aparțin acelei categorii de materiale în mod preferențial culturale. Ele sînt luminoase, pure memorii ale civilizației spiritului, oficiante ale amprentei lăsate de trecerea istoriei în cultură, materii alese pentru a înălța arhitecturi și pentru a « dura » cărți. Asocierea lor poartă ambiguitatea esențială a artei: este, uneori, un amestec al materialităților pînă la trompe-l'oeil, plasticitate curată într-un « joc secund » al formelor; alteori, aluziile formale transfigurează sensul și se resorb apoi pentru a lăsa liberă citirea imaginii, ca pe o carte permanent deschisă. Un du-te-vino de la hîrtie la marmură, de la semn la figură, de la grafic la sculptural, de la lizibil la vizibil; de la pasta vîscoasă a hîrtiei, pe care artista o prelucrează manual, o colorează în masă și o întinde (mai bine zis, o « construiește » pe șasiuri, ca pe niște ziduri uriașe torsionate), la fragmentarium-ul de sculpturi din marmură albă, amintind nostalgic de situri arheologice ale unor civilizații trecute, ce întruchipau odinioară ordinea universală, sau prefigurînd locurile pe care le va căuta cîndva reveria utopică.

Cînd alb-griurile înourate ale hîrtiei se clădesc aidoma unor asize de marmură sau dezvelesc foi de tencuiele macerate de timp, lăsînd să se vadă structuri de turnuri și amfiteatre, iluzia formelor construite e dominată de legea unei anatomii constructive aparent armonice, dar în sine imposibile, conținînd o răsucire internă, o fugă aberantă a perspectivei, o amăgitoare trezire a ochiului ce descoperă, ascunzîndu-se sub calma tectonică a formelor plate, convulsia volumelor imaginare. Această rotire spiralată, care este un topos al cunoașterii umane — reluînd, pe multiple planuri ale lumii vizibilului, mai vechea temă a Wande Mihuleac, banda lui Moebius — este în mod expres transpusă în pasta de hîrtie (« epidermă a culturii scrise », cum o denumește artista), ca și cum s-ar re-aminti străvechea pildă în care temelia și toată structura uriașului edificiu numit univers aveau o funciară consubstanțialitate cu foile unei cărți infinite. Iar cînd lucrurile se petrec efectiv în spațiu, construcțiile, amintind neîntîmplător de alburile clasicismului elen, sînt la rîndul lor tot niște proiecții imaginare ale unei stări a-topice, denumite în expoziție « Nostopia » (nostos = întoarcere + utopie) sau « Ithaca » sau « Byzantinicon »; spațialitatea lor conține saltul în abis și conturează profilul imponderabil al unui *mod de a fi* oglindindu-se în încremenirea hieratică a unor arheologice resturi de energie spirituală. Hîrtia și marmura sînt, aici, cele două fețe ale lui Ianus, care tind mereu una către cealaltă, două chipuri a căror suprapunere ar putea reconstitui destinul convergent al omului și al culturii, istoria transformîndu-se în eternitate.





voiaj infidel într-un spațiu alb

ioan horga

« Prea multă minte *nu* strică »
(Proverb apocrif)

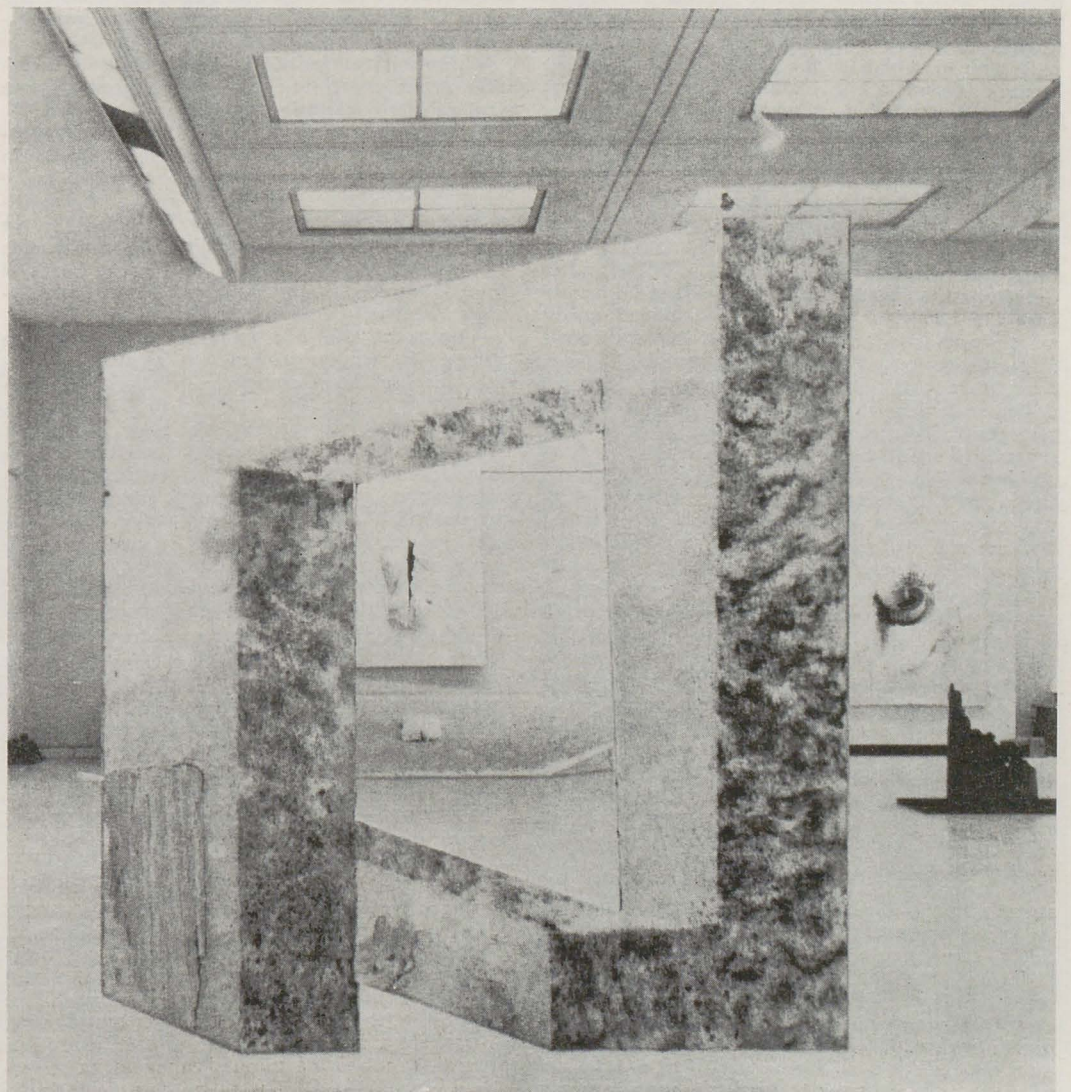
— Poate că una din particularitățile acestei expoziții este structurala ei permeabilitate către propriul atelier simbolic, «transparența» ei de palimpsest, ca să folosesc unul din cuvintele-metaforă predilecte aici. Spațiul oracular alb, de o fluidă matitate, cuprinde o seamă de imagini delicat-tăios-artificios « perfecte », înscrise într-o seamă de teze figurale: insula, nudurile încovoiate ovular, cufundate în somnolență sau străbătând o suprafață dură, construcția modulară, geometria anamorfotică, parafraza livrescă ș.a.; opere în care, dincolo de primara lor de-finire tematică, se petrece în imagine ceva asemănător unei secunde, complicate mișcări motive, unor ilimitate întrepătrunderi și suprapuneri semantice, încit:

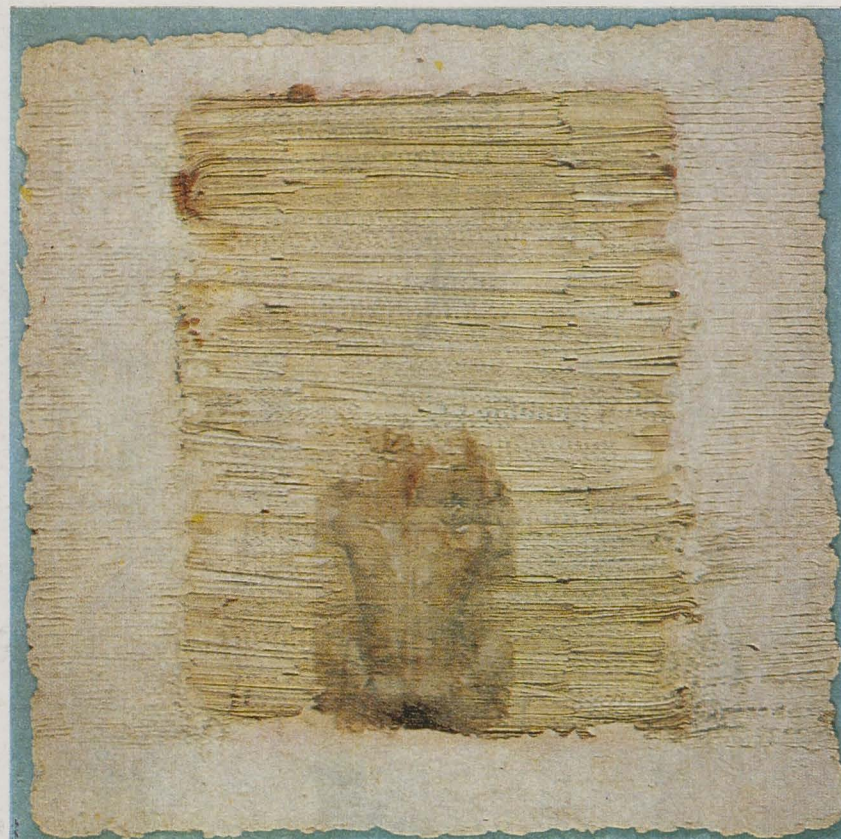
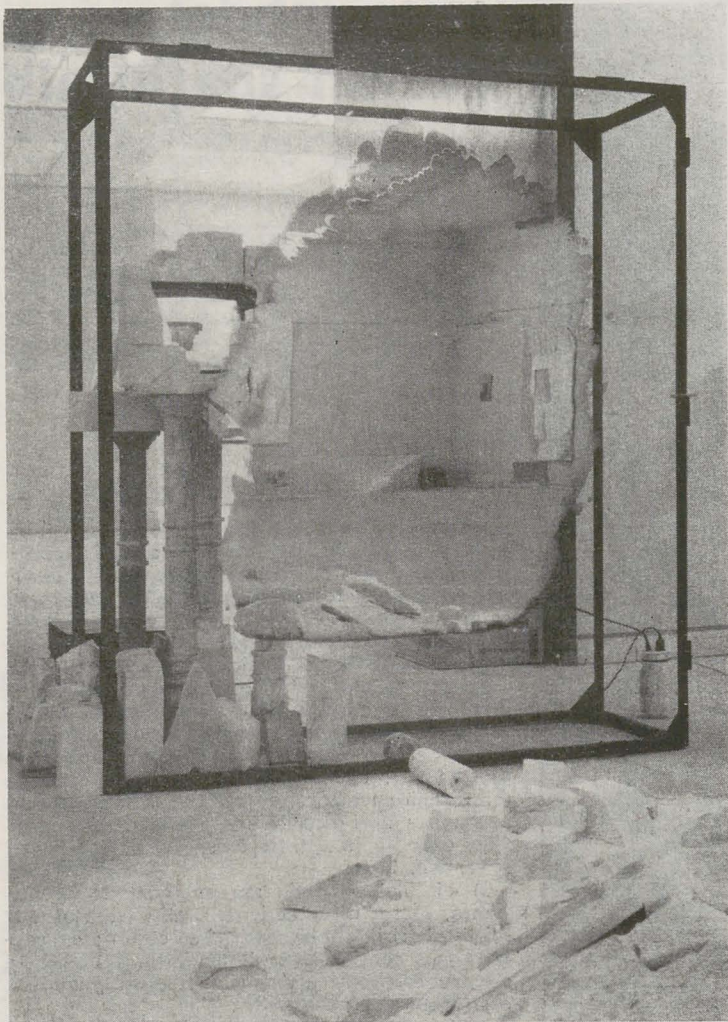
a) « Insulele » conțin sau pot conține, de asemenea, sensul constructivității, al « trupului », al suirii-coborârii, al obstaculării sau căderii; « trupurile » pot conține ideea insularității, a utopiei, a construcției; construcția modulară poate fi o insulă, o străbateră . . . ;

b) apare astfel o abia decelabilă, dublă tendință a tezei proiectuale: către oprire, stabilitate, întemeiere, conturare și con-centrare structurivă și, totodată

Există o anumită defășurare procesuală implicată în expoziția Wande Mihuleac, ce ajută la descrierea sensului în care formele suferă tensiunea răsucirilor. Acest traseu inițiat se constituie nu doar într-o pedagogie a formelor imposibile prezente la nivelul limbajului plastic, aidoma seriilor de « aberații » și de anamorfoze din manierism, ci el conduce în mod esențial către înțelegerea tensiunii spațiale ca pe o forță transformatoare care acționează la traversarea optică a fiecărei opere. Practic, orice obiect artistic este un « loc de trecere », o zonă de transport între două țărîmuri, un salt, o rupere a continuității lumii aparente. Două dintre lucrări sînt denumite chiar « Trecere », una telescopică, pe trei trepte, cealaltă sub formă de Poartă imposibilă, proiecție în plan a unei spirale uriașe. Or, sensul întregului demers artistic pare a se concentra în această zonă de trecere: este locul unde selecția operată de inițiere în miezul ascuns al faptei creatoare produce transfigurarea formei și desparte înțelesul adînc al lucrurilor de aparența lor înșelătoare. Și, nu întîmplător, autoarea așează, alături de acest loc al trecerii, trupuri umane în postura torsionantă a unei așteptări pregătitoare (de remarcat că aici suportul lucrărilor se schimbă, nu mai e hîrtia, ci trupurile sînt pictate pe piele, speculînd o tactilitate fascinantă a materiei), iar de cealaltă parte, ținta trecerii, punctele de convergență către locurile unor construcții imaginare « de tip central », ridicate pe un albastru celest sau acoperite de o pulbere stelară.

« A dura » este expresia veche din limba română a verbului « a construi », observa într-un dialog Wanda Mihuleac, subliniind un înțeles de perenitate temporală coextensivă construcției. Dar pentru ca un lucru clădit să dureze cu adevărat, dincolo de orizontul de rezistență sau de precaritate al materialelor sale, el trebuie să-și poarte în forme transparența sensului, să se facă receptacolul luminii interioare care i-a modelat rațiunea de a fi. Este o transparență necesară nu pentru a epuiza misterul intrinsec oricărui loc uman, ci pentru a-i da locului vitalitatea axială a unei orientări. Iar lucrările Wande Mihuleac sînt o demonstrație a acestui *har al construcției*, pe care artista îl întruchipează răsucind și metamoforzînd transluciditatea culturală proprie hîrtiei și marmurei, scrisului și artei, în transparența unor locuințe ale spiritului. ■





(dimpotrivă), către o anumită deconturare, reflectare capricioasă în celălalt, ilimitare, răspîndire autoritară în afara sa. Potrivit primei direcții, insula artistei există într-un *nicăieri* spațial ca ficțiune închisă, adunată în sine; potrivit celei de a doua, această insulă, devenită stare mentală, insularitate, există nu în «nici un spațiu», ci în toate spațiile posibile, diseminată în toată alteritatea ne-insulară care ne înconjoară. E, patetizînd puțin, o frîngere a «lumii», care deschide, în despicătura produsă, spațiu unor esențializate înstaurări mitice.

— De pildă?

— De pildă, a mitului, important în opera artistei, al *utopiei*. Utopia e «produsul» unei călătorii mentale, al unei «stări» de călătorie, în care ceva se ivește insular, *de la sine*, ca o apariție bruscă, auto-dezvăluitoare. Profund reală în călătoria de întoarcere a lui Ulise (cel puțin tot atît de reală cît eroul) mi se pare realitatea imposibilă, suprapersonală (miraculos ne-umană) a insulelor-capcane întîlnite, o realitate «străină», anti-ulisiană, care încearcă de fiecare dată să-l rețină pe erou, făcîndu-l să accepte caracterul firesc, nemiraculos (neutopic) al utopiei și astfel să renunțe la *imposibilul* — creator de apariții imposibile — al călătoriei sale expiatorii. Locuri ale imposibilului odiseic, utopiile și nostopiile W.M. sînt traversate de o duală absență:

— absență de sine spațială (nu și temporală, pentru că dacă nu pot fi *unde* anume, ele pot fi *cîndva* și, de fapt, sînt chiar, în chip necesar, într-un *cîndva*, adică într-o memorie prelungită, aruncată înainte, funcționînd ca un viitor retroversiv);

— absență de noi înșine, ca teme al existenței lor; ele sînt nu aici sau acolo, nu departe sau aproape de noi, ci situate în fața umanității generice, nu doar obiective, dar și trăite obiectiv, asentimentic, printr-un recul al ființei noastre, ca pe o *negativitate* a trăirii. Vizitarea mentală a unor asemenea utopii ar fi o acțiune de reîntîlnire, în vîlută, a insului uman cu propria lui generalitate, a fragmentarelor lui colocalității cu Colocalitatea, a meditațiilor lui întrerupte cu Meditația, a plimbărilor lui pitorrești cu exemplara Plimbare etc. De aceea, poate, senzația ambiguă, pe care ne-o dau utopiile artistei, de uriașă concentrare de energie și, simultan, de calmă, rece așteptare existențială a izbucnirii mișcării.

● Alt mit în ontogeneza directă a utopiei, sau a mai recentei nostopii, mi se pare cel al trupului-spinării-insulă, al cufundării și străbaterii, în care mineralitatea și vegetația s-au «antropomorfizat», transformîndu-se în tors uman; în care, din decor al unor

situații absolute, insula a devenit element actorial, personaj suportînd nemijlocit scenariul, adeseori tragic, al utopiei și în care, în locul soluției imposibilului restituit în «opririle» revelatorii ale Călătoriei, ni se propun următoarele soluții interogative:

— insularitatea învăluită, somnolentă, a *ascunsului ascuns*, a memoriei clausturate, întoarse către sine, ca într-o gestație cosmică.

— străpungerea într-un *în afară*, ca într-un arhetipal anti-meșter-Manole, în care soluția stă nu în în-ziduire, în închidere sacrificială, ci într-o ieșire (la fel de chinuitoare) *din*, dar o ieșire care insularizează eroina, aruncînd-o în *nicăieri*, într-o deschidere tragică (sau într-o eliberare tragică), deconstructantă;

— interiorizarea construirii în chiar actul ieșirii din zid, trecerea zidului în starea adversă de ne-în-zidire, deconstructurarea ca destin al salvării;

— insula ca istorie a întrupării proiectuale, ca *aducere în* (indeterminată) vecinătate, concretizată îndeosebi în ceremonioase «instalații» de marmură.

● Într-un plan mai profund decît cel al pasiunii zidărești a artistei pentru manualitatea zidirii lucrării, se află un *sens mitic al construirii* ca formă a temporalității, sens ale cărui activitate și organicitate simbolică le întîlnim pretutindeni în fenomenologia imaginii, în dialectica dramatică, severă a structurării-ascensiunii-agregării afirmative cu deconstructurarea-fărîmarea-risipirea modulară, sau în înclinările dubitative ascensional-coboritoare.

● Există o ramificată simbologie a culturii (evident, nu mă refer la cultura execuției, nici la cea, egal de rafinată, a invenției), funcționînd ca un fel de prezență-martor permanent al edificării, de privire (asupra operei) inclusă în operă, deopotrivă spectator și imanență activă. În sfîrșit, există o mitologie simbolică a arhetipalității, a înălțării și căderii icariene, a elenității sau bizantinătății etc.

— Ar fi interesant de căutat în acest hătîș mitic componentele ale unei posibile anatomii a ficțiunii...

— O asemenea anatomie mi-ar părea o alcătuire antinomică, străpunsă de tensiuni întoarse, reversibile: construirea mi se arată nu numai *împreună* cu opusul ei, deconstructurarea, dar și exprimîndu-se, revelîndu-se prin el, așa cum fărîmarea, deconstructurarea se relevă ca fapt de construcție, ca aventură polemică a construirii; străbateră ascunsului ne apare nu atît ca des-ascundere sau des-tăinuire, cît ca ivire a ascunderii, ca afirmare-instituire mai puternică a tainei (a ascunsului ca ascuns, ca ne-des-tăinuire solidificată). Nu ți se pare semnificativ

că trupurile încolăcite, cufundate în somn, sau cele, de asemenea, încovoiate, care se cufundă în zid și îl străbat, nu au «chip», că în toate imaginile cufundării — străbaterii — ascunderii — ivirii lipsește chipul portretistic, expresia divulgatoare care sparge tăcerea?

— *Â propos de chip: nu te-ar ispiti să încercăm — drept încheiere — noi înșine un mit (ca o sumară biografie formativă) despre această lume albă (care e arta W.M.), inventată cu o minte îndeminatică și foarte trează (poate chiar prea trează)?*

— Să ne închipuim atunci trei trepte, inevitabil simbolice:

— o primă treaptă aș numi-o riscantă a «țipătului» (nu neapărat uman sau animal). Cîndva, un scriitor vorbea despre «răceala care ține de țipăt» a desenelor artistei. Voi păstra cuvîntul (folosit atunci nu fără bună intuiție), punîndu-l însă în altă parte, mai aproape de solitudinea proiectuală a începutului, și atribuindu-i o altă măsură;

— a doua treaptă, pe care o voi numi a soluției conceptuale, ar consta dintr-o elaborată, reflexivă construire proiectuală a unei memorii (la W.M. drumul mental dintre proiect și factualitatea artistică e adesea extrem de scurt; o aproape imperceptibilă mișcare a proiectului către sine, un act de *transparentă*). În acest spațiu (creat al temporalității, în arhitectura lui de distanțe, se desfășoară mitologiile conceptuale absolute).

— Atît?

— O, nu! Sînt gata să descopăr, în fond, de mult descoperita, a treia treaptă alică, respectiv a doua a soluției sau a «salvării»; aceea a inserției vitale a *prezentului*, ca ne-memorie, în conceptualitatea memoriei, a intrării aerului de afară, în ficțiune. E vorba de admirabil formulată «nevoie de înfrunzire» a artistei, respectiv de nevoia evadării din evadare, de salvare din salvarea conceptuală, prin ingenuitatea texturală a imediatului.

— *Texturalitate care intră în imagine ca într-un «colaj de timp»*, adică înghițită de o memorie/temporalitate devoratoare.

— În care poate pătrunde oricît de profund și pe care o poate sub-structura și re-semnifica. Mă refer la intruziunile oglinzii, ale apei, ale fotografiei, ale hîrtiei artistice, ale tactile (încărcate de manualitate gestuală), ale mușchiului, marmurei, prafului de marmură, toate împreună aducînd un paradoxal amestec de cuviincioasă acceptare a jocului, de orgolios gust iacobin pentru erezie și de rațional, meticulos cultivat «vis» rousseau-ist al naturalității.

Val Gheorghiu dialog în atelier

theodor redlow

— De data aceasta, m-am pregătit în vederea convorbirii; am avut și bibliografie și sînt la curent cu principalele repere: știu și despre arhetipurile tematice — personaje cum sînt Arlechinul, Icar, Zburătorul — știu și despre procesul decantării pînă la o formă de cvasi-abstracție. Ceea ce m-a incitat însă, în primul rînd, să vă propun interviu la fost o nedumerire: într-o vreme în care ne-am obișnuit să salutăm orice expresie artistică anticalofilă, rămîneți un cultivator al grației, al eleganței unei expresii picturale care nu-și refuză accesibilitatea dobîndită pe calea seducției, a agreabilului, poetica acestei expresii nefiind niciodată manifestată declarativ. Aceasta, poate și pentru faptul că sînteți și autor de proze scurte; cum s-a mai spus, tot ceea ce ține de comunicarea directă, explicită, se exteriorizează mai cu seamă în scris, pictura evoluînd, dimpotrivă, către o puritate a formeculoare care o desprinde din contingent. Desprinderea, plutirea liberă reprezintă, de altfel, și tema majoră a picturii dumneavoastră: așa-numita temă a levitației.

— Cu un an în urmă, am făcut la Iași o expoziție care s-a vrut un fel de rupere a acestei atitudini prelungite, legate într-adevăr de o grijă profundă pentru expresia în sine într-un teritoriu ce aparține numai și numai picturii. Din punctul meu de vedere, era un fel de expoziție-experiment, cuprinzînd portrete (nu Portret, genul tradițional, cu regimul lui strict) și natură moartă și care a produs surpriză tocmai prin desprinderea de felul în care prezentasem lucrurile pînă atunci: prin ancorarea (oarecum) în realul palpabil. Consider însă că a fost numai un moment. Această experiență — o expoziție-joc, o expoziție-eseu — ar putea fi reluată în alte date, confruntată cu datele mai vechi ale picturii mele. Care este o pictură mai abstrasă și mai complicată, dar nu atît pentru mine, care știu de foarte multă vreme ce fac, cît pentru cei care o privesc — evident, pînă ce aceștia ajung să se acomodeze cu ea.

— Voiam de fapt să vă felicit pentru o anume calofilie pe care o decelez în pictura dumneavoastră din ultimii 10—15 ani, gîndindu-mă că ea are — de ce să ne ascundem după deget? — îl are pe «vino' ncoace» și este destinată perioadelor de loisir ale omului — dar nu acea tihnă lîncedă a ghiftuitului, ci o tihnă activă, deschisă visării...



— ...starea de veghe a lui Joyce, Finnegan's Wake...

— ...și cu acces la o stare de meditație. Numai că meditația — deși arhetipurile cultivate au o bogată corolă de asociații culturale — nu se îndreaptă asupra unor sensuri explicite, formulate cu o crispitate care, pe mine unul, mă cam deranjează cînd este vorba de artele vizuale. Mă refer la acel transfer dinspre formulările conceptuale cu veleități teoretice către imaginea care e, totuși, sortită să fie «grăitoare» prin ea însăși și nu prin încorporarea vădită a unor sensuri de alt ordin.

— Tocmai, picturii îi este dat să-și apere acest teritoriu care e numai al ei și care nu trăiește prin explicații, prin cuvinte. Pictura trebuie să se salveze prin ea însăși. Datoria ei nobilă, de conținut, de esență, este tocmai să-și apere teritoriul, care trăiește numai prin imagine.

— Spuneți, cu o altă ocazie: «oricît de ironiști vom fi fiind, ceva din noi are un ton grav și sfînt»: Se întîmplă însă ca gravitatea să se ascundă sub masca malițiozității, a ironiei sau chiar a unei anume lejerității, ca și cum ar fi vorba doar de un joc, de o plăcută petrecere a timpului liber. E o pictură care te

invită să pătrunzi în lumea ei, să te proiectezi, fără a-ți indica autoritar jaloanele pentru orientare.

— La fel ca și în viață, cred că și în această reflecție — o realitate de gradul al doilea — trebuie să te străduiești să fii cît mai agreabil. Scorțoșenia nu mi-a plăcut niciodată și am considerat că deși arta pe care o practici trebuie să fie un lucru sfînt, un lucru de afînduri, de drame implicate, chiar și lucrurile astea trebuie spuse într-un fel care să nu-l facă pe cel care privește să capete dintr-o dată o mască tragică... Fii tu tragic ca artist, trăiește-ți tu drama, dar cînd ieși în lume, cînd te confrunți cu semenii tăi, străduiește-te să-i menajezi într-un fel, să te prezinți în fața lor ca un om care să-i și bine-dispună!... Zilele trecute, vorbeam la telefon cu un cunoscut personaj al literelor și al gîndirii, pe care n-am avut încă ocazia să-l întîlnesc; știam că are cîteva tablouri de Pallady pe perete și l-am provocat să-mi vorbească despre ele. El a și-nceput să-mi descrie un nud... ne-am complăcut într-o discuție de acest fel, discuția ca joc acceptat, iar în încheiere mi-a spus: «m-ați bine-dispus!».

— Am putea îndrepta discuția și către un anume particularism moldovenesc, care nu trebuie totuși eludat. El poate să țină și de această decență sau rezervă politicoasă a exprimării, deși asta nu înseamnă să întorcem spatele unei arte a șocului, a cutremurării — e o chestiune de temperament, de opțiune, de afinități culturale. O altă inserție în zona specificului moldovenesc mi se pare a fi cultivarea fabulosului — dar nu a unui fabulos impresionant, copleșitor, ci a unui cumva la îndemînă, a cărui sorginte se află, probabil, în miturile țărănești arhaice sau în universul copilăriei. Ați avut însă finețea intelectuală de a nu vă lăsa prins în mrejele unui lirism prea cald, grător și lesne mergător «la suflet»...

— De fapt, la Iași, eu fac oarecum notă discordantă în pictură, ca și în paginile de proză pe care le scriu. N-aș zice că sînt prea moldovean după felul în care pictez: toată pictura mea e o elaborare care nu-i prea stă bine moldoveanului s-o facă... Acest decorativism de o anumită asprime, de o anumită rigurozitate, de o anumită geometrie — bineînțeles și cu lucrurile dulci (iată un moldovenism!) care îmi vin din partea sufletului moldovenesc...



— dar morfologia aspră a picturii mele nu cred că e prea legată de specificul zonal. Cît despre fabulos, care poate opera într-o etapă și poate dispărea în alta, el a fost de fapt un pretext de a picta foarte liber, de a avea la dispoziție un cîmp imaginativ nelimitat. Deci, nu fabulosul în sine m-a interesat, deși am pornit de la fresca medievală moldovenească, de acolo a început totul: ea conține și acest fabulos de sorginte populară, dar și soiul de decorativeism foarte modern pe care-mi place să cred că l-am înțeles și pe care mi l-am asumat. Dacă sînt, ca om, moldovean — deși nu într-un tot — ca făuritor de pictură, ca om care muncește într-un atelier, ca unul care prezintă pictură și mai ales o prezintă, cu mare plăcere, la București — acolo sînt un om destul de aspru, un moldovean nu atît hîtru, cît unul parșiv!

— Vorbeați despre această libertate a mișcării, a compunerii pe suprafață, și cred că decorativeismul trebuie înțeles în primul rînd în sensul unei respectări a planeității. Nu e vorba de acel decorativ al agrementării...

— ...ci de unul interior, care de fapt nici nu știi de unde vine, ca interioritate. E o predispoziție

pentru culoare, pentru culoarea curată și, mai ales, juxtapusă curat.

— În nici un caz nu este decorativul care se opune expresivului și care ar constitui, din această cauză, o zonă artistică minoră.

— Dimpotrivă, decorativul e placat pe un expresionism, mai puțin ca subiect cît ca structurare a compoziției. Compoziția mea nu este, așa, un fel de ceai de tei, o edulcorare... Ea este o propunere de dramatic, de șocant chiar, solicitînd decorativul să servească tocmai șocului imagistic.

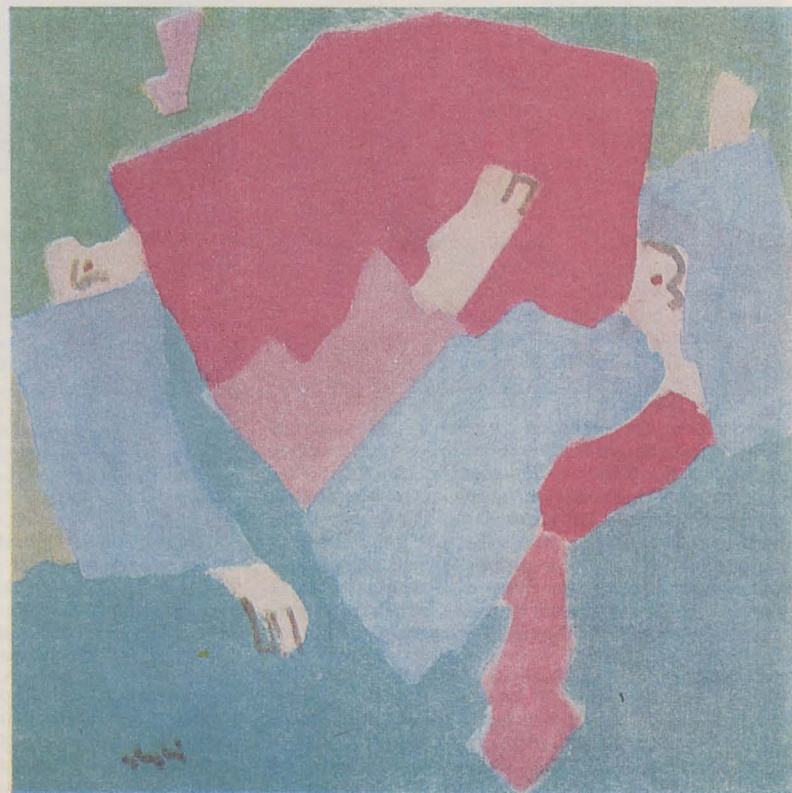
— E ceva nervos, vioi — plin de năbădăi, chiar — în compozițiile dumneavoastră, și aceasta în pofida grației, a limpezimilor și a melodicității cromatice. Cel mai important lucru mi se pare însă modul în care mai vechile teme întruchipate prin personaje ale zborului s-au interiorizat, devenind însăși substanța iconicii globale a unui tablou. În general — au spus criticii — avem de a face cu o levitație; eu aș zice mai mult: cu o morfogeneză și cu un sistem cromatic care par antigravitaționale, cu libertatea de a te mișca pe o suprafață fără a ține seama de rigorile constructive, tectonice, de compoziția prin verticale,

orizontale, oblice și raporturi cîntărite, calculate. Raporturile, aici, se constituie altfel: vecinătățile, echilibrările între mare și mic, între culori vii, saturate și culori stinse, rupte sau pauze ale alburilor și griurilor, sînt guvernate de o liberă mișcare, ca și cum, să zicem, am asista la împrietinirea nesupravegheată a unor copii.

— Da, așa este, pentru că — vedeți! — între celelalte arte, pictura e cea mai limitată ca spațiu, ca materie. Pictezi de aici pînă aici, de la un capăt de ramă la celălalt. În acest cadru, deci, trebuie să faci o mișcare imensă, venită din străfunduri și prin care să și sugerezi celui alt imensități. Deci, pretextul e levitația, dar am spus numai pretext, pentru că îmi permite o mișcare nemăsurată, imensă, în cadrul dat. Mi se pare că aceasta este și șansa picturii: să realizeze «imposibilul» într-un spațiu limitat și foarte la îndemînă.

— Și, de aceea, pictura dumneavoastră este vrînd-nevrînd decorativă, agreabilă și cu efect întremător, dar nu numai atît: probabil că ea îi face pe iubitorii de tablouri să se simtă încurajați, să aibă speranța de a deține ei înșiși un potențial sufletesc, de imaginație și de creativitate, inepuizabil.

Aripa verde



Roșu, verde, albastru



Simțul

retrospectiva maria bănică

nicolae neacșu

În dialogul cu marele public, pictura Mariei Bănică vorbește în termenii uzuali ai unei limbi de care nu se mai miră nimeni că o cunoaște, din moment ce asigură posibilitatea comunicării într-ale cugetului și simțirii, limbă ale cărei reguli și (sau) abateri de la regula fuseseră enunțate în opera unor înaintași de seamă ca Luchian, Tonitza, Pallady, Petrașcu ș.a. Ampla sa expoziție retrospectivă, găzduită de sălile Dalles (mai — iunie 1988), cuprinzând peste 400 lucrări de pictură și desen, face dovada unei prodigioase activități, desfășurate pe parcursul a peste o jumătate de veac, în care formula stilistică lin progresivă, dar de fiecare dată răspicată exprimată, se avintă tot mai mult spre profunzimile cunoașterii. Stăpânirea legilor compoziționale, însușirea secretelor suprafeței valorizate în funcție de ecleraj, a plenitudinii corporale, pe lângă înzestrarea inițială în obținerea calității și consistenței materiale, făceau cinste măștrilor Resso și Steriadi, de a căror îndrumare pictorița beneficiase când urmasa Academia de Arte Frumoase din București (1928—1932). Va urma o fază intermediară, de sinteză prin reculegere, în care mărturisita sa apropiere de impresionisti se verifică doar parțial în exuberanța solară a motivelor, în intensitatea trăirii eternității de o clipă. Resimțind acut nevoia de a disciplina expansivitatea materiei în mișcare, demersul creator parcurge trepte succesive, cu răsuflarea binemeritată după ultimul pas, ajungând la eliminarea ambiguităților din câmpul vizual și la debarasarea de vraja reflexelor.

Spontaneitatea și franchețea exprimării mature vor fi de fapt, contrar aparențelor, rezultatul unor lungi dezbateri interioare, în care s-au tocit asperitățile impulsului imediat și s-au cernut impuritățile din sedimentele profesional-formative. Conlucrarea strânsă a elementelor definitorii pentru o viziune spațială, de adâncime, este transmutată pe alt plan, al opțiunii deliberate pentru un sistem decorativ, în numele căruia însușește uniformă a motivelor din prim-plan, interpretarea luminii ca atribut abstract al materiei, principiul structurării conștient-geometrice pe baza orizontalelor și verticalelor, esențializarea perspectivei cromatice devin preocupări permanente, mai ales ale ultimei perioade.

În momente de omenești oscilații creatoare, artista se întoarce pentru reconfortare și realimentare emoțională la dragostea sa dintii — florile, investind în finețea și frăgezimea petalelor tainicul quantum de durabilitate a sentimentului. Meandrele simțirii proprii, urmate cu consecvență și discreție a nuanțării, fără grandilocvență sau stridente adiacente, o feresc de pericolul bagatelizării temei. Plasarea imediat în spate a unui ecran sugerând o scoarță populară are drept scop potențarea motivului principal, uneori prin contrast intuitiv. De cele mai multe ori, estomparea acestui fundal prin frecarea pigmentului sau înviorarea sa prin largi urme ale cuțitului de paletă constituie factorul preferențial de relaționare între planuri. Repertoriul formal al ornamentelor de pe vasele de ceramică populară sau ștergare (zigzagurile, hașurile, bumbii, cercurile etc.) este inclus ca realitate intrinsecă în sistemul de reprezentare, necesitatea lor fiind resimțită pe parcursul elaborării.

În linii mari, și celelalte genuri urmează aceleași etape ale spiritualizării realității fizice, cu respectivele ecouri în economia limbajului plastic. Neobosită călătoare prin peisajul patriei, Maria Bănică trăiește cu intensitate emoțiile itinerarului de care o leagă nostalgice amintiri. Pe lângă colțuri îmbibate de un parfum specific, al străzilor și parcurilor bucureștene de altădată, cu vechi clădiri patinate de vreme, cu porți și trăsuri de inspirație secesionistă, ne întâmpină imagini, pline de savoarea picturalității, din Brașov, Constanța, Baia Mare, Călimănești,

Tușnad, Rucăr, Bran etc. Pasta succulentă din secvențele citadine, încărcată de vitalitate, adecvată contururilor groase de umbră sau profundelor intervale de adâncime (« Stradă din Obor »), este așternută în scenele campestre în straturi ușoare, vapoase, preocuparea firească și justificată fiind de a cuprinde în tonul local atât culoarea cât și strălucirea eclerajului (« La seceriș »). În aceste condiții, problemele de atmosferă (« După ploaie »), dominantele de rece sau cald se pun în termenii noi ai recâștigării unei dimensiuni interioare permanente, avide de jalonări categoriale.

Personajele, surprinse în diverse ipostaze ale activității zilnice, au atitudini și gesturi maiestuoase, conștiente de faptul că ritualul muncii include no-





Colț din București, 1980
Flori, 1980

Peisaj de iarnă, 1965

Peisaj din București, 1975
Masă țărănească, 1942

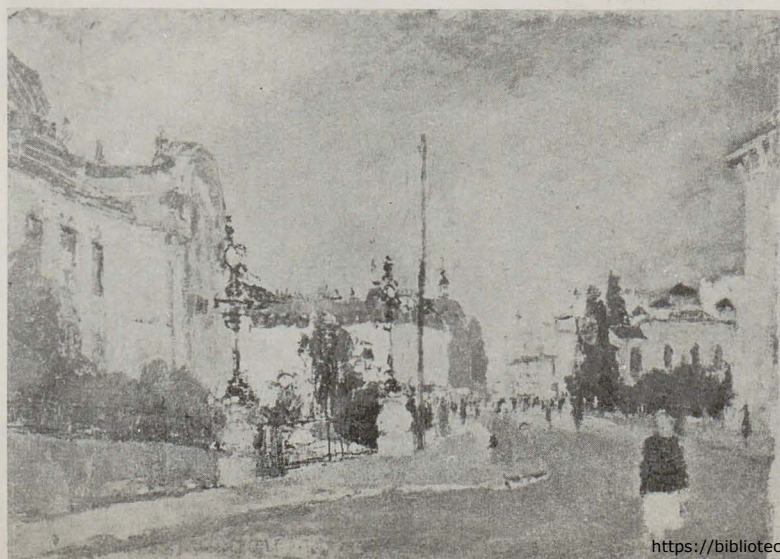


blețea și bucuria triumfului. În temeiul acestei idei, a importanței datoriei față de tine însuși și față de semenii, Avram Iancu dintr-o *compoziție istorică* capătă aureola romantic-solemnă a incandescenței eroice.

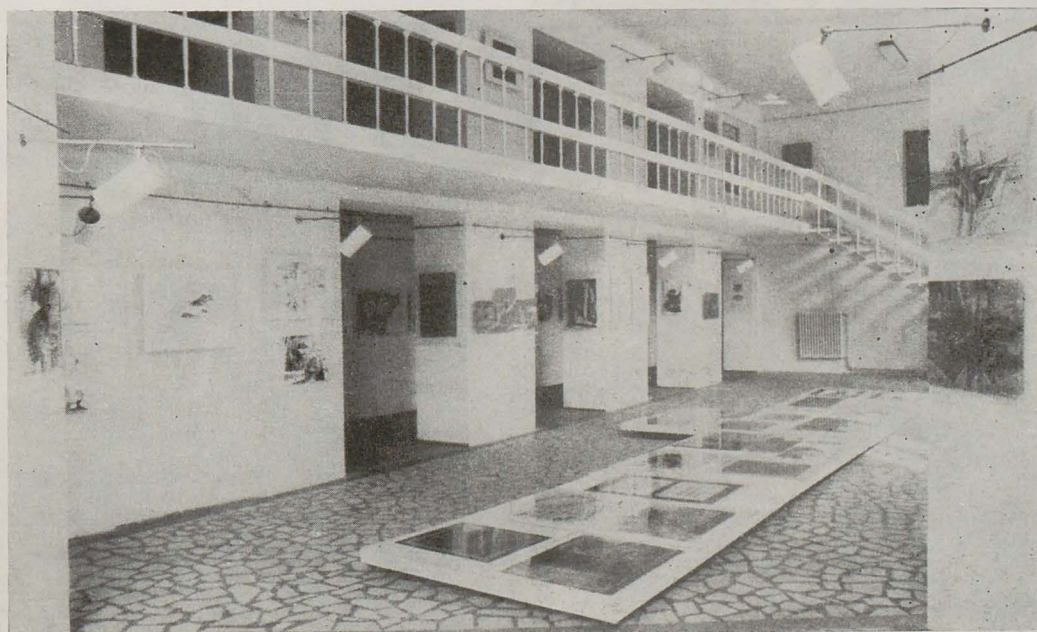
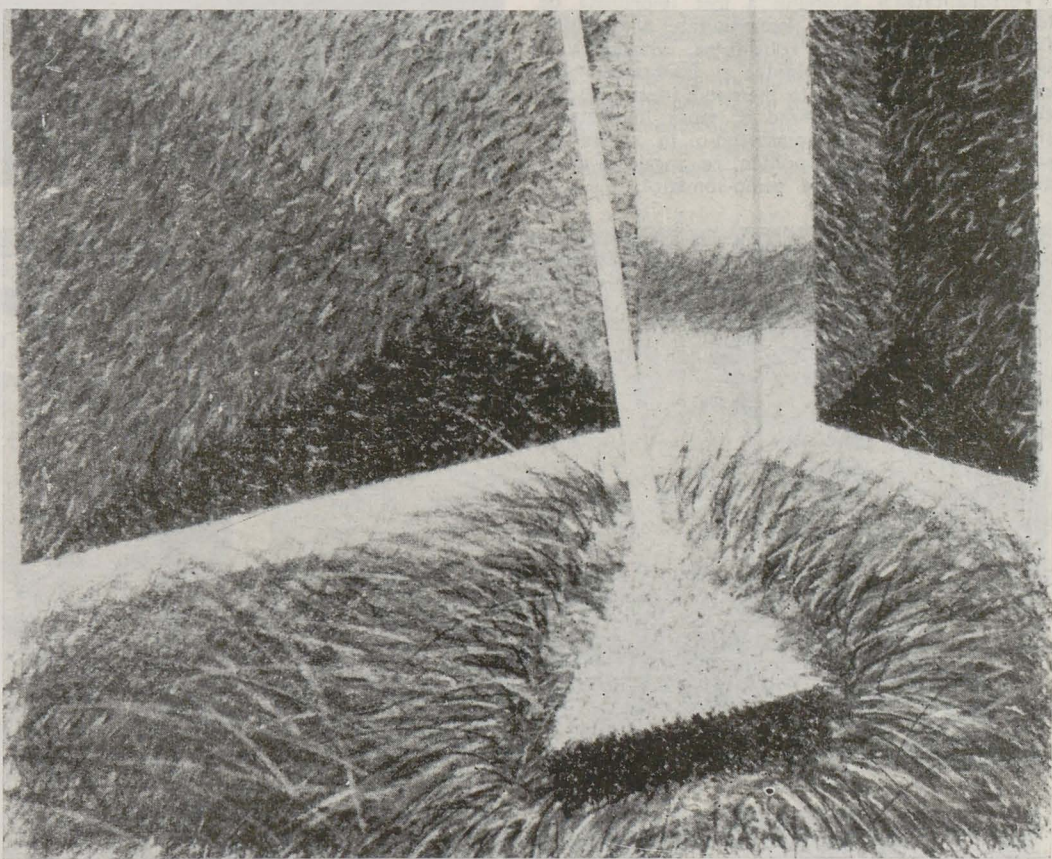
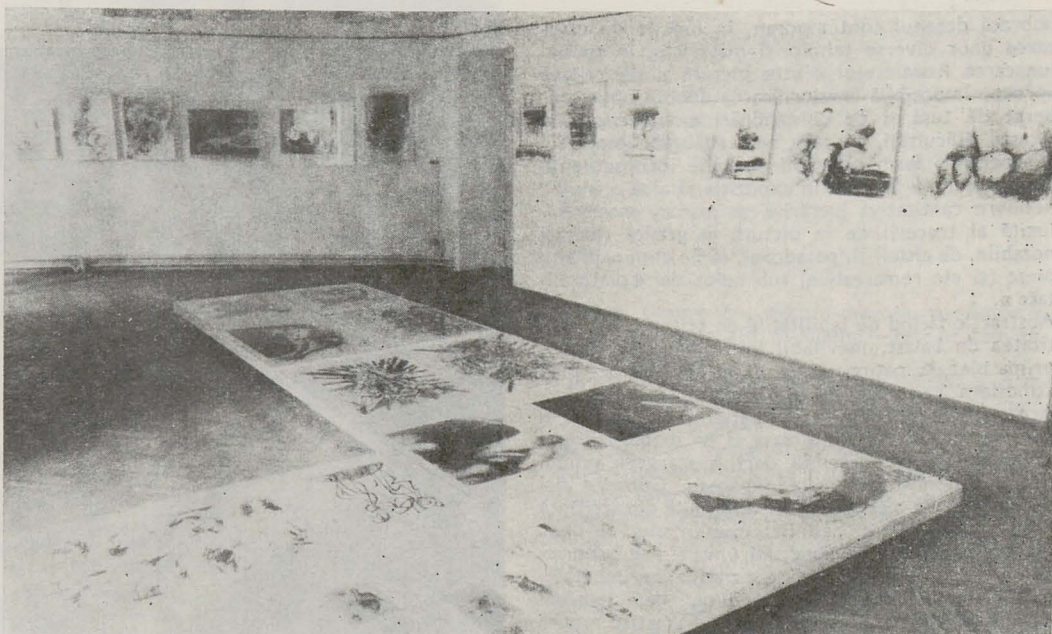
Scenele de interior sau familia adunată în jurul unei mese în grădină, pretîndu-se percepției intime, valorificării resurselor unui suflet dornic de confesiune, reprezintă alte fațete ale unui temperament de o fermecătoare jovialitate.

Latina grafică a creației Mariei Bănică este reprezentată în expoziție prin numeroase lucrări realizate în creion, pastel, cărbune, tuș sau acuarelă. Dese-nele sale sînt mai mult decît simple notații, aspirînd — prin grija execuției și a încheșării într-un întreg, prin unitatea și coerența ansamblului, dar mai ales prin siguranța trăsăturii, fără tatonări sau reveniri — la statutul de operă independentă. Majoritatea mijloacelor folosite în pictură se topesc acum în elocvența liniei. Fie că este precisă, fermă, cu duct conținut și egal, consolidînd și definind formele, conferindu-le stabilitate și relief, fie că este întreruptă sau articulată angular, fie că participă ritmic la valorate în cadrul unor active zone de umbră, ea își asumă rolul de element determinant al expresiei. Eleganței și amplitudinii gestului i se adaugă orientarea eșalonată în adîncime a maselor pe baza unor rafinate concepte iluzioniste și a unei terminologii în care recunoașterea motivului este principiu și scop. Și să nu oitem respectarea caracteristicilor fiecărei tehnici grafice în parte.

Adaptarea picturii tradiționale la termenii moderni ai expresiei a dat Mariei Bănică prilejul, privind lucrurile retrospectiv, de a-și acoperi intențiile admirabile. Pepiniera artistică pe care a cultivat-o cu răbdare și decență de-a lungul întregii activități, avantajată și de longevitatea creatoare, va rămîne, sîntem siguri, păstrătoare de comori genuine ale sincerității și în fața unor generații viitoare.



salonul bienal de desen, arad '88



olga bușneag

Distingem pretudindeni în lume, în ultimele decenii, o puternică nostalgie a desenului, reflectată în tentativa de a-l elibera de funcția reprezentativă (deturarea a Renasterii), de a recupera puritatea elementară a liniei, funcția sa constructiv-expresivă.

Personalități de primă mărime (Gauguin, Klee, Kandinsky, o seamă de expresioniști, Dubuffet ș.a.) au sondat valorile grafismului infantil sau primitiv, evidențiind vocația pur vizuală a liniei, forța ei de exercițiu primar.

Acestei dorințe de a recupera autonomia desenului ca gen, de a-l instaura în demnitatea sa primordială, ce desfiinde funcția limitativă de etapă premergătoare a unei picturi sau sculpturi, la care fusese redus, îi corespund mereu mai numeroasele manifestări din anii '80, dedicate exclusiv desenului. Printre ele, Salonul bienal de desen a cărui primă ediție națională s-a deschis, în mai, la Arad.

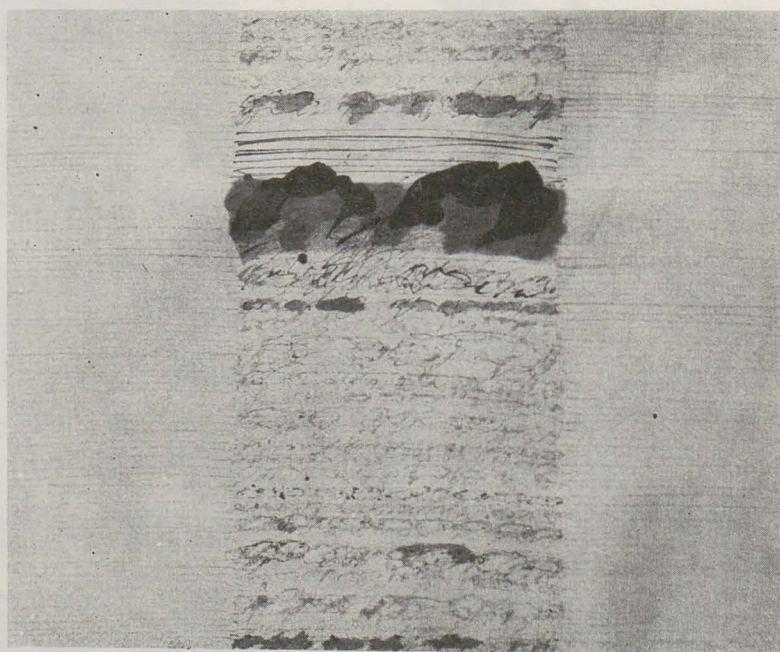
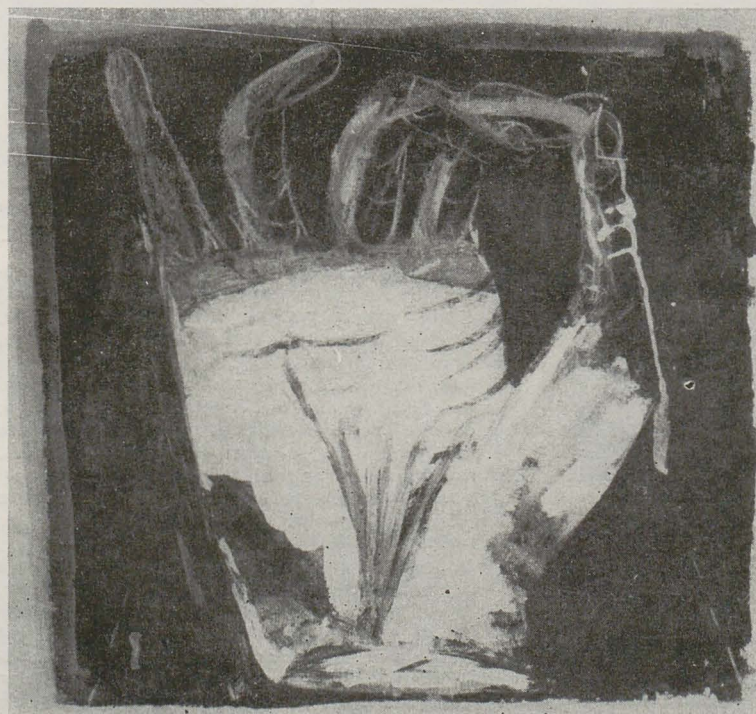
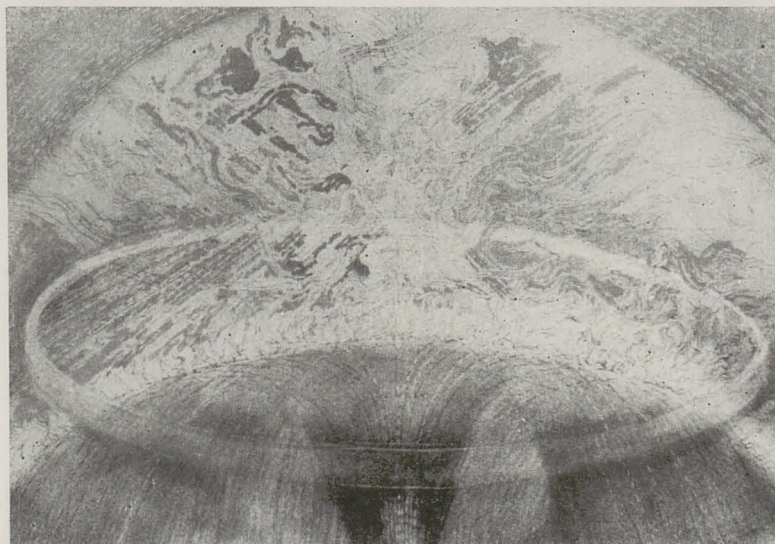
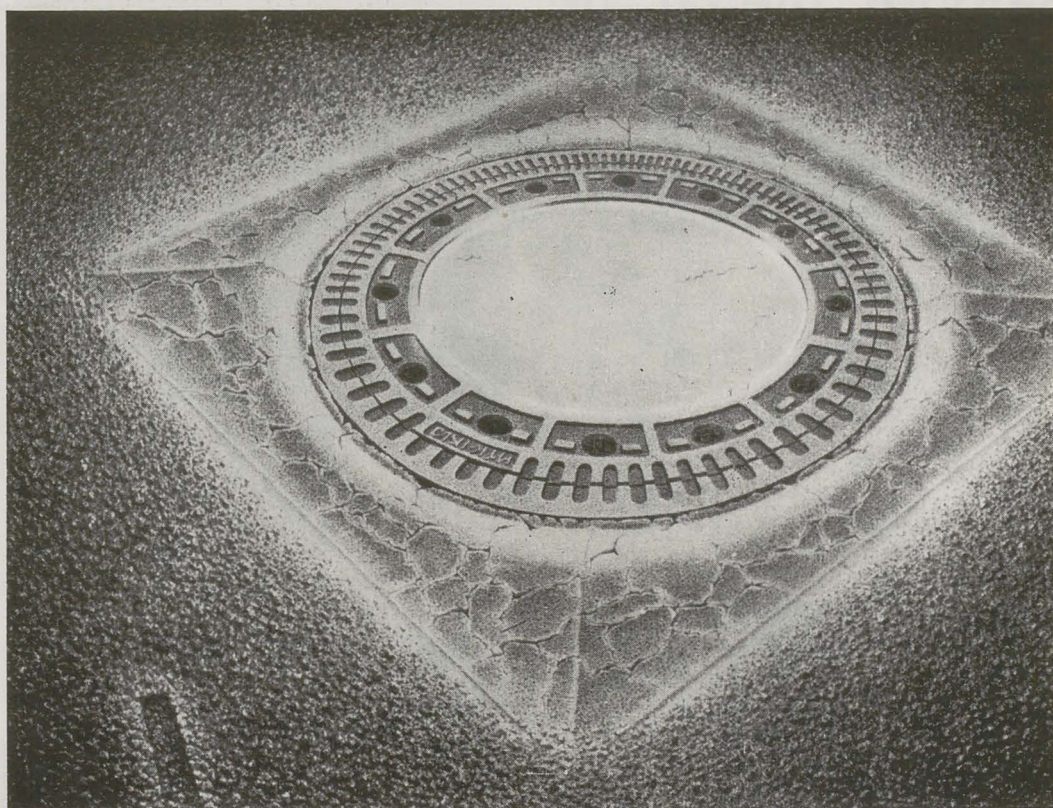
Dorința de a-i conferi o identitate a fost principala — și destul de dificilă — problemă a organizatorilor, care au urmărit să realizeze un salon al liniei nealterate de pensulații sau valorății. Tentativa a fost confruntată cu complexitatea interdisciplinară specifică vremii noastre, cu relativizarea granițelor dintre genuri. cu formulele multiple pe care le

îmbracă desenul contemporan, în funcție de utilizarea unor diverse tehnici și materiale. În special lunecarea frontierelor dintre pictură și desen face aproape imposibilă revalorificarea ductului pur, eliberat de tușă și de contaminări extraterritoriale. Aceste dificultăți, la care s-au adăugat lipsa unui « program » ferm prealabil și unele inconsecvențe ale juriului, au făcut ca în expoziție să aibă o anumită pondere cantitativă lucrările ce marcau *momentul-limită* al trecerii de la pictură la grafică (lucrări notabile, de altfel) și, paradoxal, să fie eliminate alte piese (și ele remarcabile) sub culpa de « picturalitate ».

Abstracție făcând de labilitățile de criteriu, de cantitatea de balast, inevitabil în marile manifestări, prima bienală națională de desen s-a distins prin atmosfera sa *predominant expresionistă*.

Această preeminență a « țipătului » nu poate fi considerată simplă conformare la un model cultural « en vogue », o consecință, deci, a spargerii valului neoexpresionist la țărnul dunărean. Convergența aici a motivațiilor mult mai profunde, tensiunile din scriitură fiind reflexul unor neliniști existențiale, al unor gânduri grave asupra condiției umane și a propriei condiții. Dincolo de firești curiozități experimentale, cele mai bune lucrări ale Salonului oglindeau tensiuni autentice, generate de interogații dramatice asupra vieții și lumii.

« Personalitatea » salonului a fost imprimată de lucrări cu o puternică expresivitate a ductului, fie că în ele dominau robustetea, vitalitatea și vehemența gestului, fie finețea și fluiditatea muzicală a semnelor înălțuite melopeic în simili-scriituri. Expoziția de la Arad a impus imediatetea și franchetea liniei, reinstaurând-o în străvechea sa autonomie de gest spontan, ce angajează artistul în complexitatea sa psiho-somatică.



DARIE DUP
DOINA SIMIONESCU

aniela firon

magda cârneci

În 1981, auzind vorbindu-se insistent și contradictoriu, printre tinerii pictori, despre expoziția Aniei Firon, am coborât într-o zi de decembrie în sala Atelier 35 de la galeriile Orizont, cu scopul precis de a mă edifica. Nu știu dacă atunci m-am edificat. Dar reacția spontană de recul pe care am trăit-o inițial, sentimentul amestecat de atracție și respingere, pe care mi-l trezeau acele pânze mari, dintre care unele coborau pînă la pardoseală, înșirate ca într-un unic discurs al unei lucidități disperate, care nu mai are nimic de pierdut decât această dezvăluire publică, reacția aceea de șoc, la rîndul ei violentă, o păstrez încă vie în memorie — și faptul mi se pare semnificativ.

Obișnuită, în genere, cu o stare confortabilă a văzului și a psihicului, în fața marii mase de propuneri vizuale manevrînd elegant, dar în definitiv comod, sintagme plastice născute adesea dintr-o anume mecanică a « stilului », dintr-un metabolism previzibil al purei profesionalității ridicate la rang de dogmă estetică — mi se părea insuportabilă « cruzimea » acelor lucrări, violența lor cromatică îmi apărea ușor patologică, figurativismul lor acuzat îmi resimțeam, paradoxal, ca « urît » și agresiv. Dar față de estetismul generalizat, polisat pînă la manieră, pînă la o calofilie bine ținută plastic, însă adeseori vidă — al atîtor și atîtor demersuri reiterînd formule gata rezolvate plastic de alți artiști, din alte locuri — această expoziție părea că vrea să spună ceva, să « țipe » ceva grav și irepresibil.

« Poliptic-exkurs psihologic », cum se intitula, expoziția desfășura un discurs vizual franc, lipsit de prejudecăți picturale « puriste », pentru care era evident mai important « ce »-ul comunicării, decît « cum »-ul rostirii. O retorică mai degrabă « sălbatică » punea în joc o expresie picturală virulentă,



al cărei principal țel rămîneau eficacitatea imediată a dezvăluirii de sine, a exprimării unui eu refulat, decompresia interioară, dar și — în reciprocitatea actului direct al comunicării — absorbția imediată a unei grave mărturisiri.

O umanitate simplă, la rîndul ei francă, te întîmpina imperios din pînzele mari și înalte; o umanitate esențialmente autobiografică, redusă din nevoi psihologice stringente la autoportret și la cuplul esențial masculin-feminin, scanda pe pînze o destăinuire continuă, unică și care, în ciuda faptului că părea alcătuită din « interjecții » vizuale și dintr-un vocabular realist elementar, avea o inteligibilitate directă, nemediată, ținînd precis un subliminal al participării spontane, totale. Frontale sau din profil, la o scară egală sau chiar ușor peste cea naturală, figurile regăseau totuși, dintr-un subconștient al imaginărilor personale, dar și din muzeul imaginar al artei, posturi extatice de o sobră monumentalitate, gesturi orante străvechi sau mai degrabă eterne, alcătuiți laolaltă un fel de friză rituală, afișînd o « iconografie » coerentă, deși cumva ingenuă, elementară: o iconografie personală, desigur, și totuși imediat decodabilă, tocmai grație mării ei simplități, plecînd din nou de la acel nucleu ireductibil al propriului nostru subconștient. Cum mărturiseau față și titlurile — « Viața », « Culmi și abisuri », « Maternitate », « Moment evolutiv », « Artistul » sau « Autoportret cu aripi » — lucrările narau ceva simplu dar esențial, ceva obscur dar capital: despre

existență, despre eu, despre nevoile profunde și traumele inerente ale psihicului — într-un cuvînt, despre « viață ».

Forța spunerii picturale, tensiunea ridicată a exteriorizării unui voltaj psihic intens simplificau grafia și cromatica imaginilor, reducîndu-le la un strict necesar, la un fel de « grad elementar » al stilismului. Conturul formelor regăsea o pregnanță quasi-« primitivă ». Intervențiile grafice violente subliniau radicalitatea formelor și dinamismul tensional, de expresie, al figurilor surprinse într-un statism hieratic. Cromatica, simplificată la roșu și albastru, negru și alb, căpăta în mod neașteptat o putîntă cathartică ridicată, o valență simbolică. Deși șocant, sufletul vizual al imaginilor atîngea totuși o stranie calitate impersonală; adevărul lor existențial se epura, prin frustetea simplificată a expresiei, de zgura unui subiectivism prea dezlănțuit. Figurativismul lor agresiv atîngea, în cele din urmă, dicția clară a unui realism purificat de mimetisme, de iluzionism, de poncife; *un realism genuin* ce împărțea cu alte momente figurative ale artei moderne — de pildă, momentul expresionismului german sau al muralismului mexican — calitatea unei « vitalități salvatoare ».

Acesta a fost primul meu contact cu pictura energică și dramatică a Aniei Firon, din acea a doua expoziție personală a artei. Omul din spatele pictorului nu e mai puțin complex și dramatic. Important rămîne, desigur, dincolo de întemeierea biografică profundă ce-i motivează demersul, faptul că Aniela Firon refăcea pe cont propriu — încă din 1978, odată cu prima ei expoziție, deschisă tot la Atelier 35 — refăcea și ilustra prin dramă personală o tipologie artistică mai aparte în ambianța plastică românească: o *tipologie expresionistă*. Demersul ei se sincroniza astfel, involuntar, cu turnura neo-expresionistă a picturii internaționale — într-o vreme cînd ecurile acesteia nu pătrunseseră fațăș la suprafața picturii autohtone — nu printr-un fenomen de mimetism cultural, ci printr-o coincidență existențială, printr-un fenomen de rezonanță profundă cu unele psihismului artistic general, regăsind, probabil spontan, nucleul motivațional comun tuturor manifestărilor artistice de tip expresionist: introspecția pînă dincolo de granițele eului individual.

Între timp, lucrurile s-au mai schimbat. Artista însăși, ieșind în lume cu lucrări izolate, pe la diferite expoziții colective, și-a mai îmblînzit pathosul mărturisirii de sine, învăluindu-l cumva, păstrîndu-l încifrat în violența cromatică și gestuală a pînzelor ulterioare, virînd discret către o turnură ușor expresionist-abstractă a figurativismului — centrat însă, în continuare, pe figura și corpul uman. Între timp, și ochiul meu s-a obișnuit și nu mai reculează în fața stridențelor cromatice și a violențelor gestuale. Căci, între timp, suflul viguros al picturii Aniei Firon, asigurîndu-i artei un prestigiu discret printre plasticienii colegi, a fost confirmat în intuiția sa izolată de alte și alte demersuri din actualul val neo-expresionist, pentru care experiența sa poate fi considerată simptomatică.

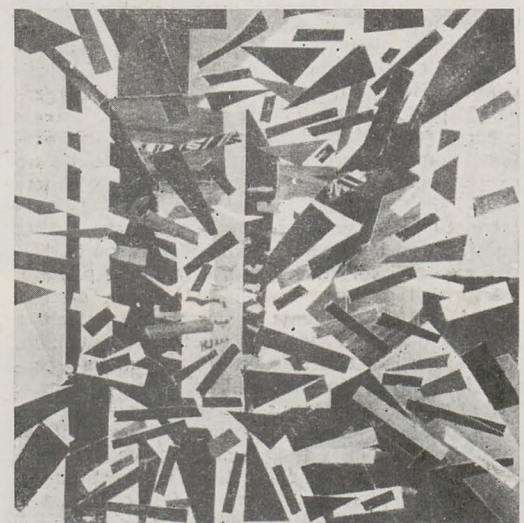


perspective simultane

călin beloescu

Pentru o exprimare artistică originală este necesară o cât mai exactă evaluare a raporturilor noastre cu lumea, iar această evaluare conduce spre adevăr numai în cazul efectuării ei de pe o poziție stabilă. Numesc « poziție stabilă » locul din care un individ « citește » lumea. Acest loc nu este unul oarecare, ci trebuie să fie un spațiu care să ne aparțină. Într-un sens mai strict, acest loc este casa pe care o locuim. O citire a lumii de pe poziția unui etern « turist » ar duce la o vedere enciclopedică, dar lipsită de profunzime: ca și cum am putea să ne privim cu ochii altora, dobândind astfel o curioasă sumă de imagini despre noi, dar pierzând cu totul acel ceva pe care-l știm despre noi și numai *din noi*. Individul și locul se înlănțuie într-o spirală ce se dezvoltă permanent conform unui cod propriu care, în structurile lui de bază, s-a cristalizat în perioada copilăriei și a adolescenței. O mare bogăție de trăiri și evenimente, împletite cu timpul, spațiul și mișcarea, alcătuiesc această spirală. Citirea lumii înconjurătoare are loc din trei perspective care acționează simultan: o perspectivă istorică îndepărtată (istoria personală și istoria din lucruri), o perspectivă istorică apropiată (locuirea) și o perspectivă a prezentului (momentele zilei și acțiunile).

1. *Istoria personală* este istoria relațiilor persoanei cu locul și epoca. În această zonă, care ține de primii 18—20 de ani de viață, se formează un mod propriu de a simți momentul de potrivire cu lucrurile, ca un moment de reflectare reciprocă, în care lucrurile ne apar nu atât ca ceea ce sînt ele, ci ca ceea ce sîntem noi. Este ceva care ține atât de ceea ce-i în afara noastră, cât și de ceea ce am dori noi să fie acel ceva.



În ceea ce mă privește, relația de potrivire cu lucrurile este de două feluri: o potrivire cu un spațiu care mă înconjoară și o potrivire cu un colț de spațiu — un fragment, un obiect sau un detaliu. Primul fel mă bucură prin întindere, printr-un sentiment de îmbinare de « piesă cu altă piesă » (în sens tehnic) și printr-un caracter geometric, rațional; al doilea mă fascinează prin adîncime. E o relație de « față în față » de o mare bogăție, care cuprinde ochiul, mirosul, gustul și « inima ». Pe lângă aceste potriviri « corporale », mai există și una de « istorii ». Istoria din lucruri leagă spațiul de timp, un loc « ideal » fiind legat de o vîrstă ideală. Ea ne dă posibilitatea de a ne recunoaște în obiecte sau spații noi, care nu ne-au aparținut, și împletește timpul subiectiv cu cel calendaristic.

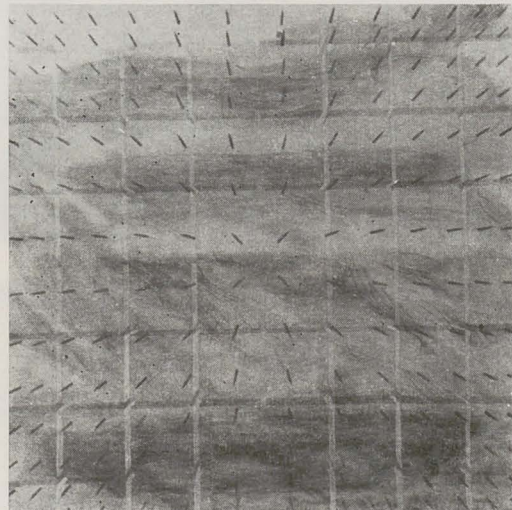
2. *Locuirea* creează o istorie comună între om și loc. Dar, așa cum noi putem avea o istorie anterioară unei anume locuiri, așa și spațiul locuit poate avea una. Este important a se realiza o dublă potrivire: una ține de prezent, de perioada locuirii, iar a doua

e « potrivirea de istorii », ca și cum ai trăi într-un loc care a trăit și trăiește ca tine. Nepotrivirea între om și spațiul pe care-l locuiește poate avea două consecințe: încercarea individului de a-și adapta spațiul sau alienarea individului, în cazul nereușitei primei variante. Dat fiind faptul că în citirea lumii nu ne putem sustrage locului din care o citim, relația cu spațiul locuit are consecințe fundamentale în exprimarea artistică și în relațiile interumane.

3. *Momentele zilei* se deosebesc prin:
a. ceea ce facem în ele (acțiunile zilei);
b. desfășurarea zilei ca fenomen optic și astronomic (dimineață — seară);
c. poziția noastră în raport cu ziua (dimineața avem ziua în față, iar seara, în spate).

Orele zilei sînt un marcaj în traseul pe care-l facem pe parcursul executării unei acțiuni. Marcînd o poziție a noastră în zi (timp) și una în spațiu (loc), ele jalonează legătura timp-acțiune-spațiu, în care sîntem permanent implicați.

Fiecare tip de acțiune pe care o desfășurăm face ca spațiul în care ea are loc să ni se arate într-un fel sau în altul. Dimineața — cumpăna între noapte și zi — e o ieșire, o întîlnire. Amiaza e primul moment de bilanț al zilei: sîntem într-o poziție



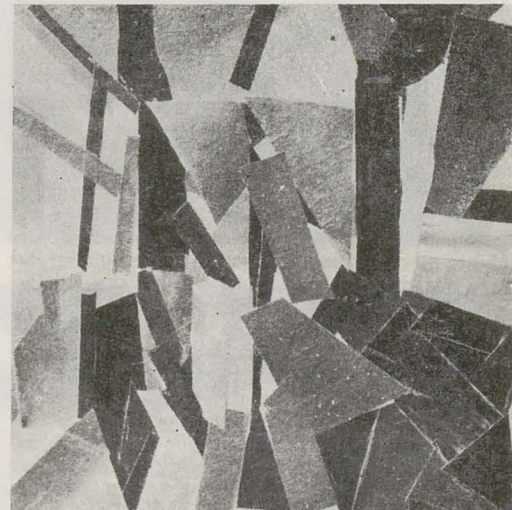
« încălecată » peste zi. Seara — cumpăna zi-noapte, cînd avem în spate istoria zilei — e o intrare, o retragere.

Începutul unei acțiuni « arată » într-un fel. Acesta e determinat de aspectul plăcut, neplăcut sau indiferent al acțiunii, care se asociază cu începutul zilei și cu intrarea în spațiul de desfășurare a acțiunii. Psihologic și istoric, totul e în față. Pur optic, ziua poate fi, la rîndul ei, luminoasă, colorată, ștersă etc.

Desfășurarea unei acțiuni ne leagă strict de ceea ce facem. De aceea sîntem mai mult sau mai puțin receptivi la relația noastră spațiu-timp-imagie. Momentul de pauză sau cel de sfîrșit al acțiunii ne pune într-o postură nouă, atât psihologic cît și optic. Privirea noastră asupra a ceea ce s-a petrecut este alta și lucrurile sînt altele.

Dacă dimineața lucrurile se prezintă ca ceea ce știm că urmează să facem, seara ele sînt ceea ce chiar a fost, la care se adaugă felul în care ceea ce a fost ne-a « căzut ».

Un loc ajunge să ne sugereze un tip de acțiune, iar o acțiune dă naștere la un tip de citire a locului. Omul are un rol activ în această relație și ideal ar fi ca atât acțiunile pe care le întreprindem cît și spațiile în care ele au loc să fie o expresie a părții noastre bune, iar noi să devenim apoi și mai buni.



fotografia un nou mod de a privi lumea

dan mihălțianu

O afirmație controversată a lui Christian Boltanski susține că fotografia este reportaj, iar restul activității fotografice este pictură. Lucrurile ar putea sta așa doar din punctul de vedere al artiștilor care folosesc fotografia ca mijloc de expresie plastică (ca Boltanski, de exemplu, iar afirmația ar avea atunci un caracter strict personal).

Dacă ne aducem aminte, fotografiile au încercat, la un moment dat (vezi picto-realismul secolului trecut), să facă pictură cu aparatul de fotografiat, imitând efectele impresionismului și ale postimpresionismului. Evident, Boltanski nu se gândea la modul acesta de a aborda fotografia, la încercările penibile ale fotografiei de a imita pictura și invers, ci la faptul că gestul artistic este același, indiferent de mijloace sau de materiale.

Încă de la începuturile fotografiei, relația ei cu pictura se află într-o continuă tensiune, care a generat, pe de o parte, transformarea unei simple descoperiri tehnice într-un nou mijloc de expresie artistică (cu implicații pînă la film, holografie, video), iar pe de altă parte, pe tărîm plastic, o nouă atitudine în fața realului, o reevaluare a limbajului plastic și a actului artistic, în general.

Începînd cu Renașterea, artiștii au căutat să descopere mijloace practice pentru a reprezenta realitatea cît mai aproape de percepția vizuală. Acestea erau fie speculații geometrice, ca «perspectiva liniară» a lui L. B. Alberti, fie experimente și instalații de natură fizico-optică, ca «lanterna magică» a lui Leonardo da Vinci, ca recompunerile de imagini pe o grilă situată între obiect și retină, ale lui Albrecht Dürer, sau ca «mașinile catoptrice» ale lui A. Kirchner.

La mijlocul secolului al XIX-lea, cînd imaginile optice au putut fi fixate pe un suport (metal, sticlă, hirtie), punîndu-se astfel la punct procedeul fotografic, fotografiei nu i se acordau prea multe șanse ca artă. Cel mult i se recunoșteau latura documentară și, eventual, aportul la dezvoltarea științei, iar pictorii gîndeau în general: «à quoi ça sert d'avoir des photographies, puisque nous sommes là, nous les peintres?».

Dacă însă considerăm arta ca un proces evolutiv similar științei și tehnologiei (ceea ce nu este neapărat necesar, deoarece nici o nouă invenție artistică nu pune sub semnul ineficienței soluțiile plastice anterioare), atunci s-ar putea ca fotografia să însemne pentru artă ceea ce motorul cu aburi a însemnat pentru industrie sau telegraful pentru comunicații, controversa dintre partizanii și adversarii fotografiei fiind similară cu disputa dintre susținătorii corăbiilor cu pînze și ai celor cu aburi, sau ai căilor ferate și ai diligenței (să nu uităm că pînă la moartea Ruskin nu a vrut să pună piciorul într-un tren).

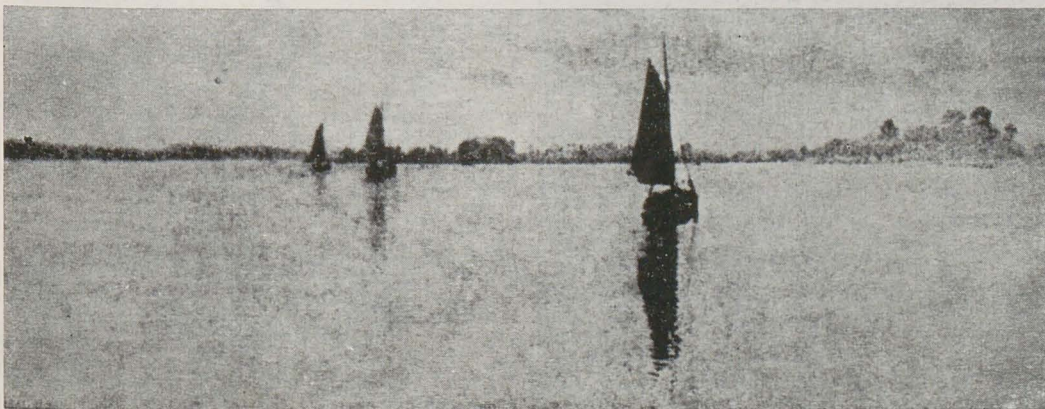
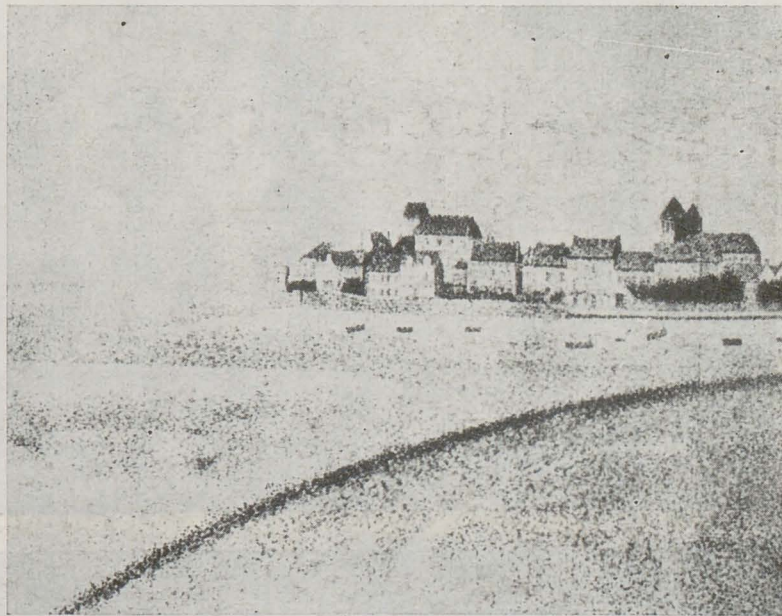
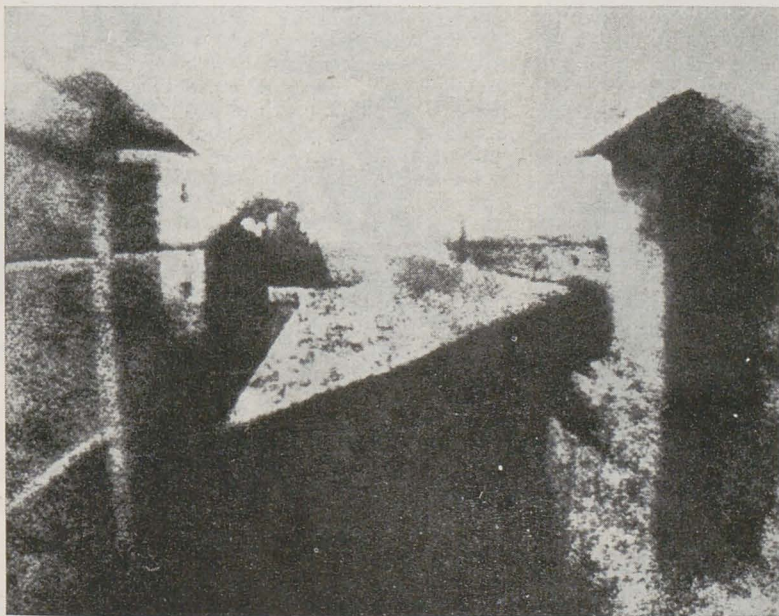
Chiar dată afirmația anterioară pare exagerată, impactul fotografiei cu pictura a creat o deschidere ce a marcat puternic arta ultimelor două secole, pornind de la influențe reciproce evidente și ajungînd la forme cu implicații profunde asupra mecanismului creației.

Fotografia a lansat un nou mod de a privi lumea, mai analitic, mai precis și totodată mai limitat (obiectivul nefiind un ochi perfect, oricît de precis ar fi, el este departe totuși de privirea binoculară). De aici apare în pictură așa-zisa «cadrare fotografică», cu unghiuri neașteptate de vedere, cu decupaje și prim-planuri insolite, sesizabile în opera lui Degas sau a lui Toulouse-Lautrec.

Rigiditatea compoziției, încremîntarea mișcării, izvorîte din modul mecanic prin care divizionisții (Seurat, Signac) încercau să recreeze lumea, sînt de asemenea o oglindire a spiritului științific al epocii, cu teoriile ei asupra descompunerii luminii și culorilor. Neavînd, aparent, nimic de a face cu fotografia, diviziunea tușei pare să refacă totuși pe altă cale (sensibilitatea afectivă — granulația fotografiei) fotosensibilitatea.

Analiza, descompunerea și recompunerea mișcării și timpului, încercate de cubiști, futuriști și în special de M. Duchamp, sînt cercetări similare cu cele fotografice ale lui Marey, care analizau zborul păsărilor, galopul cailor, diverse activități umane. Cu o investigație a realului dusă pînă la limitele percepției vizuale și ajungînd chiar la o «hiper-percepție» se confruntă fotorealismul și hiper-realismul secolului XX.

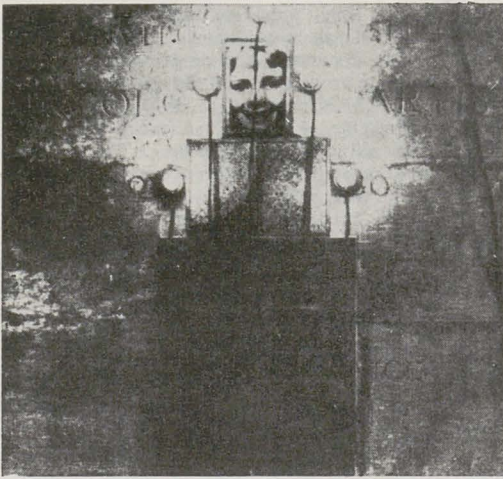
Trecînd dincolo de limitele picturii tradiționale (cu pensula și culori, pe pînză sau pe alt suport), ajungem în momentul cînd fotografia ocupă o parte



mai mult sau mai puțin importantă din suprafața picturală (Rauschenberg, Arnulf Reiner ș.a.) sau chiar întreaga suprafață (Gilbert & George, Boltanski), cînd ea devine o parte sau un element al unei instalații (Duchamp, Kosuth), un obiect oglindit sau preluat pe cale video, făcînd la rîndul lui parte dintr-o video-instalație.

Și, întorcîndu-ne la spusele lui Boltanski, fotografia poate fi și pictură, în special cînd cel care o folosește este pictor și atunci cînd obiectivul este și o prelungire a ochiului, și penel, și pînză, comprimînd astfel distanța ochi-mîna, contopindu-le într-un singur instrument. Sau poate tocmai această distanță...

ALBRECHT DÜRER
NICEPHORE NIEPCE, 1826
GEORGES SEURAT
HANS NATZEL



ROBERT COTTINGHAM
CHRISTIAN BOLTANSKI
TOULOUSE-LAUTREC
MARCEL DUCHAMP

CHARLES CLOSE
ARNULF RAINER
MAREY
GILBERT & GEORGE



tezaurul de frescă medievală românească de la răchitova

adrian-andrei rusu

Țara Hațegului și-a câștigat titlul de teritoriu-tezaur al istoriei medievale românești, în urma unor investigații care nu coboară mai jos de limita inferioară a veacului nostru. Începuturile le-au marcat Nicolae Iorga și Virgil Vătășianu, pentru ca apoi, și mai ales în ultimele decenii, să se ajungă la o cercetare sistematică¹, care a abordat atât arhitectura monumentelor cât și decorația lor picturală interioară. Pe aceste criterii au fost studiate și publicate obiective din Sintămărie Orlea, Strei, Streisîngorgiu, Colț (Suseni — Rîu de Mori), Ostrov, Peșteana, Baru.

Deși, aparent, seria monumentelor părea a fi încheiată definitiv, un plus de atenție a reus recent în discuție, cu rezultate dintre cele mai concludente și surprinzătoare, vechile așezăminte de la Sălașu de Sus, Rîu Alb și Rîu de Mori. Concomitent, arheologia a determinat corective importante, legate de vechimea și succesiunea fazelor de construcție a monumentelor de la Strei, Streisîngorgiu, Colț, Peșteana și Baru. La Mălăiești și Peșteana, au ieșit la lumină construcții pînă acum necunoscute, dispărute nu cu mult timp în urmă, dar cu neșansa de a nu fi fost niciodată cuprinse de istoriografie. Ca urmare directă a acestor succese, se întărește convingerea că, în actuala etapă de cercetare, arheologiei îi revine un rost major în detectarea și întregirea patrimoniului artistic al Țării Hațegului.

Confirmarea aserțiunii de mai sus rezultă și din campania arheologică a anului 1987. Terenul de studiu a fost ales în sectorul de nord-est al depresiunii hațegane, pe valea Răchitovei. În localitatea omonimă, atrage și astăzi atenția, asemenea unei borne în istorie, ruina unui turn-locuință. Înrudit stilistic și constructiv cu alte înălțări, aflate la Colț (Rîu de Mori) și Mălăiești, turnul desemnează în fapt nucleul unei fortificații medievale aparținătoare odinioară cnezilor și nobililor români locali². Primul reprezentant al neamului a fost cnezul Mușină, care, pe la 1360, era deja o personalitate a lumii în care trăia, fiind deștelenitor și întemeietor de sate noi pe pămîntul moștenit, dar și membru activ al scaunului de judecată al Țării Hațegului. Fiii și nepoții săi vor spori prestigiul familiei, obținînd, rînd pe rînd, confirmări scrise pentru vechile stăpîniri cneziale, în așa fel încît ei vor ajunge să se numere printre cei mai de seamă nobili români din întreaga zonă. Stoian și Boian, fiii lui Mușină întii, vor fi fost, probabil, cei care au înălțat turnul de piatră, la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Fiul lui Stoian, Mușină II, va face primii pași importanți către o perspectivă geografică mai largă, mișcîndu-se cu interese, după mărturia documentelor, pînă în inima Transilvaniei. Cei mai importanți Mușinești vor fi însă, la mijlocul veacului al XV-lea, nepoții de frate ai celui înainte pomenit, respectiv Ștefan și Sandrin Mușină. Alături de alți feudali români, în vremurile lui Iancu de Hunedoara, cei doi au ocupat importante demnități în Panatul de Severin, unde au apărut, reparat și întreținut, pe cheltuială proprie, cetățile care erau pavăza Dunării împotriva incursiunilor turcești.

Aproape ca o regulă, familiile feudale românești din Hațeg, ca și acelea din alte părți ale Transilva-

niei, au ctitorit lăcașuri modeste, dar remarcabil înzestrate artistic. În mod firesc, se puneau întrebarea asupra locului unde se aflase necropola Mușineștilor. În lipsa unui monument la Răchitova, se părea că aceasta trebuia să fi fost la Densuș — variantă de interpretare pentru care pledau atât posesiunile Mușineștilor din satul aflat la numai șapte kilometri depărtare, cât și, mai ales, o inscripție votivă aflată pe unul din pilaștrii interiorului, pusă alături de un sgraffito din anul 1566, care atesta moartea jupînului Andrei Mușină. Impotriva aceleiași ipoteze veneau în schimb alte date, care relevau, pe de o parte, împărțirea satului Densuș între mai multe familii feudale românești, iar pe de altă parte, însuși aspectul general al decorației picturale interioare. Din analiza frescei, drastic împuținată de vremuri, rezultă că fusese lucrată de cel puțin trei mîini cu talent artistic foarte inegal, iar panourile repartizate în interior au, și au avut, *donatori diferiți*, care au ținut să se înscrie fie în josul scenei plătite de ei, fie într-o inscripție fragmentară, datată 1443, care, prin locul de expunere și formă, nu se înrudește decît foarte puțin cu inscripțiile votive ctitoricești din monumente învecinate.

Soluția corectă și cheia de înțelegere a unei întregii serii de necunoscute, doar în parte dezvăluite mai sus, a fost aflată prin descoperirea, la Răchitova, a urmelor unui monument dispărut. Cercetarea arheologică a scos de sub glie un așezămînt al cărui plan prezintă un tip simplu, cu altar pătrat (3×3 m) și navă prelungită (16×5,5 m), rezultată dintr-o refacere databilă în secolul al XVIII-lea. Afectată de o alunecare de teren ori de un cutremur, biserica nu a putut fi salvată prin reparațiile succesive care încercaseră să împiedice dizlocarea altarului, astfel încît, cîndva între anii 1859—1883³, ea a fost demantelată sistematic, iar cea mai mare parte din materialul de construcție a fost reutilizat.

Important este faptul că descoperirea fundațiilor și a necropolei a dus la recuperarea unei cantități impresionante de fragmente de frescă. Pictura s-a păstrat numai din faza primară a monumentului, în crîmpeie inegale ca mărime, răvășite în așa fel încît împiedică considerații clare asupra poziției lor inițiale. Totuși, din vechiul ansamblu decorativ se recompu scene cu obișnuitele teme iconografice, la care se adaugă altele, mai puțin obișnuite, cum ar fi « Sfînta Duminică » și « Soarele și Luna ». Fragmentele mai mari lasă să se observe desenul pur și elegant, cromatica economică (roșu cinabru și ocru roșu, albastru cenușiu, ocru galben, alb de var și negru de cărbune)⁴, dar armonioasă, redînd volumele cu mijloace simple și eficiente, în felul în care nu putea să o facă decît un bun cunoscător al tehnicii murale, un experimentat și foarte talentat meșter zugrav. Inscripțiile slavone și calitatea deosebită a execuției conduc către o datare arhaică. Repertoriul artistic național, acumulat și studiat pînă la descoperirea răchitoveană, oferă posibilitatea de a stabili paternitatea frescelor nou descoperite, precum și de a întregi traiectoria destinului artistului. În mod frapant, frescele de la Răchitova se apropie de realizările unuia dintre meșterii de la Densuș. Comparațiile stilistice stabilesc îndată

identitatea, iar analiza chimică a frescelor o sprijină fără rezerve⁵. Ca urmare, se poate presupune că meșterul Ștefan de la Densuș a fost și autorul frescelor de la Răchitova.

Pînă nu cu mult timp în urmă — respectiv pînă la identificarea zugravului Teofil, care pictase Streisîngorgiu la 1313—1314, fiind considerat ca cel mai vechi meșter zugrav cunoscut nominal din ambianța artistică a țărilor române — Ștefan a fost apreciat și a rămas ca « una dintre cele mai remarcabile personalități artistice ale evului mediu românesc », sigur cel mai bun din veacul al XV-lea⁶. Creația sa își trăgea originile din pictura murală a Țării Românești, unde Curtea de Argeș i-a fost model, dacă nu școală, și poate din Moldova, unde, la Dolhești Mari, își găsește analogii succesive⁷. Devine dintr-o dată foarte limpede că Ștefan a fost adus mai întii la Răchitova de frații Ștefan și Șandrin Mușină, care, așa cum am văzut, pe lîngă că fuseseră capabili de o investiție ctitoricească de excepție, au avut și legături cu Țara Românească, fie prin Severin, unde slujiseră sub arme, fie pe calea cumnatului lor Arca. Abia mai pe urmă, Ștefan zugravul va lucra la Densuș, cu o echipă de ucenici, din care unii localnici, apoi se va muta la Ostrov, unde o icoană de hram (Hodighitria) îi păstrează urma trecerii și, cu siguranță, și în alte părți ale Țării Hațegului.

Descoperirile de la Răchitova — adevărate comori de artă veche românească — își dezvăluie valoarea și semnificațiile în contexte artistice și istorice fragmentare, dar relevante. Ele ajută la întregirea imaginii societății medievale românești, cu investițiile ei culturale sincrone și similare cu cele mai bune realizări de epocă. În Țara Hațegului, ele au fost rodul unor evoluții sociale de excepție, alimentate de o ruralitate viguroasă, autarhic și nealterat românească, evoluții capabile să asigure, în final, depășirea provincialismului prin stabilirea unor legături inter-românești durabile și diversificate.

NOTE:

¹ pentru sinteza datelor obținute pînă în urmă cu cîțiva ani, vezi Radu Popa, *La începuturile evului mediu românesc. Țara Hațegului*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1998 p. 26.

² pentru fortificație, vezi Radu Popa, *op. cit.*, p. 217—219, iar pentru istoria familiei Csánki D., *Magyarország törtélemi földrajza a Hunyadiak korában*. Vol. V., Budapest, 1913, p. 207—211; Adrian A. Rusu, Ioan A. Pop, *Familia nobiliară românească Arca din Țara Hațegului (sfîrșitul secolului al XVI-lea — începutul secolului al XVI-lea)*. în: *ActaMN*, 21, 1984, p. 212—223; R. Popa, *op. cit.*, p. 114, 170 și passim.

³ Această cronologie rezultă din datele ultimelor monede descoperite pe pavimentul interiorului, din informația inedită a lui Ștefan Moldovan, primul istoric al Hațegului, și din aceea a lui Iacob Radu (*Istoria vicariatului greco-catolic al Hațegului*. Lugoj, 1913, p. 295).

⁴ Analiza chimică a cromatiilor a fost realizată de Doina Boros (laboratorul zonal de restaurare al Muzeului de istorie din Cluj-Napoca).

⁵ Comparația s-a făcut pe baza datelor oferite de Ioan Istudor, *Studiu tehnic al picturilor murale*, în vol. *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV—1450)*, partea I, București, 1985 (Pagini de veche artă românească. Vol. V/1), p. 23, 27.

⁶ Vasile Drăguț, *Un zugrav din Transilvania secolului al XV-lea: Ștefan de la Densuș*, în: *SCIA*, 13, nr. 2, 1966, p. 244.

⁷ *ibidem*, p. 237—245.



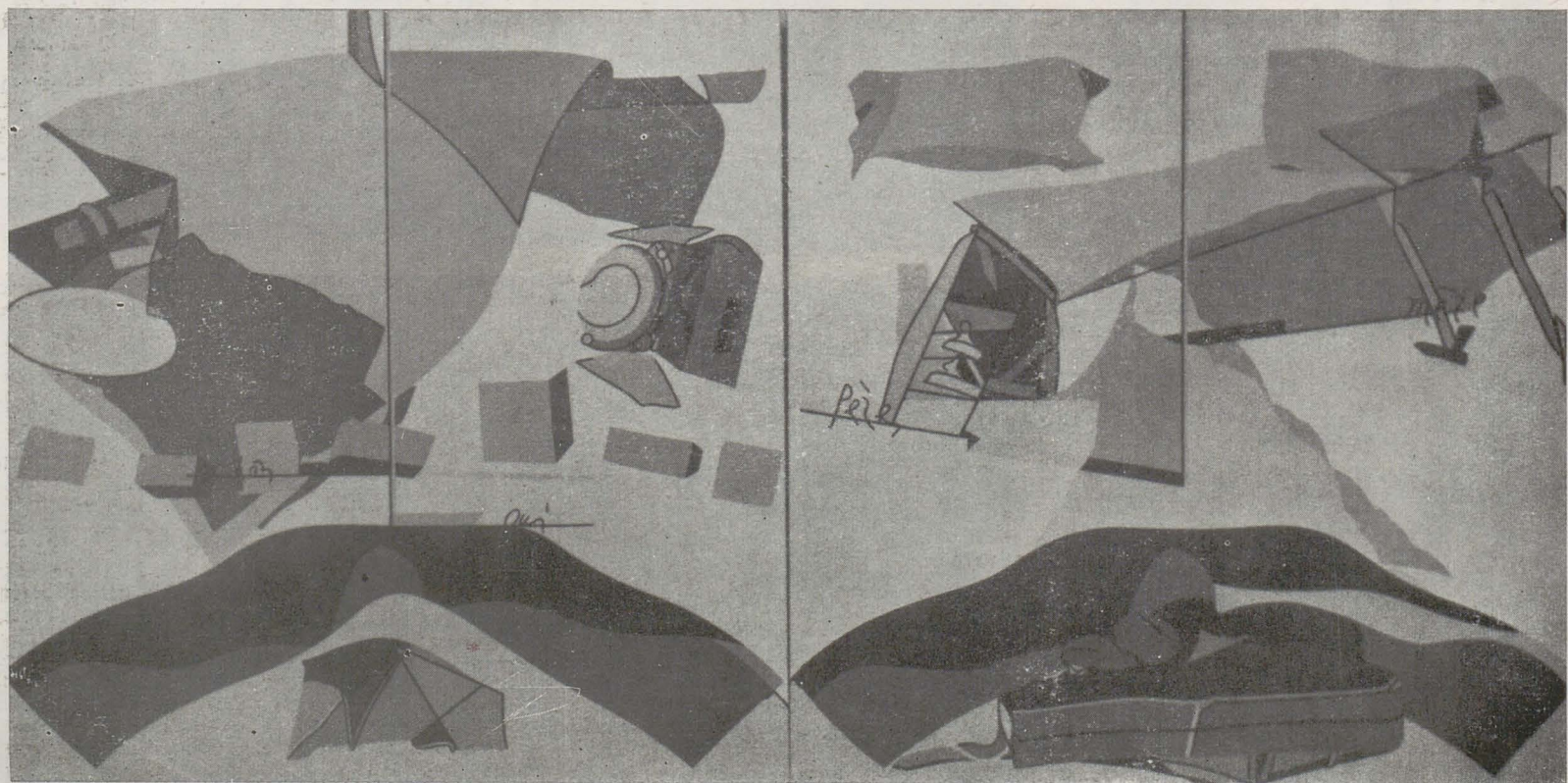
pictura franceză contemporană

olga buşneag

Expoziția de pictură franceză, organizată în cadrul « Săptămânii culturii franceze » în România, în sălile Muzeului de Artă al R.S.R., a cuprins un crîmpei din vastul peisaj plastic francez al ultimelor decenii, prezentînd cîteva personalități exponențiale, începînd cu Jean Dubuffet, decanul de vîrstă (1901—1985), și terminînd cu Tony Soulié, « le cadet de la famille » (n. 1955), personalități ce continuă într-un fel sau altul tradiția picturii franceze și europene și care abordează pictura stricto sensu.

Deși artiștii aleși se singularizau prin diversitatea inspirației și a stilurilor, expoziția avea o admirabilă coerență interioară, generată de un climat comun: respirația largă, aerul de libertate « triumfală » și de degajare pe care se edifica prestigiul pînzelor monumentale, sentimentul reconfortant a ceea ce s-a numit « pictura-pictură », practică ca exercițiu pur, autonom, eliberat de servituți referențial-descriptive. Suporturile de mare format, gesturile ample constituiau un grund unificator al diferitelor tipuri de cercetare cu care privitorul venea în contact.

Așa cum observa și « sélectionneur »-ul expoziției, artiștii aleși nu rezumă întreaga pictură franceză din 1960 încoace; în prefața catalogului *, Henri Sylvester explica și rațiunea disproporției numerice în favoarea non-figurativului: « În prezent, în Franța, puțini pictori figurativi ating, prin măiestrie și calitate, nivelul celor mai buni artiști non-figurativi ». În această selecție de autor — admirabilă altfel — nu răzbate nici un ecou din fundalul turbulent al anilor 60—80, nimic din aventurile și « mésaventures »-ile artei care i-au marcat. Anii '60, ani de vie circulație a formelor și ideilor între Paris și New York, asistă la asaltul unor valuri succesive de avangărzi (l'abstraction lyrique, nouveau réalisme, nouvelle figuration, nouvelle abstraction, fluxus, art minimal, art pauvre, art conceptuel, hyperréalisme, mail art, body art, environnement, actions, performances ș.a.). Dinamica acestor curente avea să instaureze noi tipuri de cercetare, de materiale, tehnici și formate, în concluzie noi tipuri de imagini și situații, iar mișcările ce se vor dezvolta în acest context agitat, în deceniul opt, în care asistăm la o vehemență a picturii figurative, vor pune în discuție însuși conceptul de « avangardă ».



Expoziția de la Muzeul Republicii a fost o manifestare evidențind originalitatea demersului citorva artiști francezi de vîrf, care s-au concentrat asupra calității expresive și constructive a culorii. Sînt demersuri ce afirmă calitatea și profesionalitatea unei picturi care se dezvoltă pe temeiul unor profunde necesități interioare, o pictură care face apel deopotrivă la gestul (corpul) și la spiritul artistului. Pluralitatea scriiturilor se fundamentează pe un comun sentiment de rigoare și măiestrie, pe o supraveghere atentă a efectelor formale, în răspăr cu atitudinea polemică afișată față de « les belles images ».

Pierre Alechinsky, una dintre cele mai impresionante prezențe din expoziție, a atins o sinteză ce integrează personal experiențele făcute în cadrul grupării « Cobra », în timpul sejurului său american, lecția artei japoneze și tentativa recuperării limbajelor originare. Imaginile sale, de o vitalitate atășantă, au prestigiu. Asamblajul de mari dimensiuni intitulat *Vocabular* (1986), care încorporează în climat și în dispunerea spațială ceva din ordonanțarea benzilor desenate, poate fi considerat un adevărat discurs despre linie, punct și pată.

În pofida aparentului lor monocromism, marile pînze solemne create de *Pierre Soulages* acționează asupra noastră prin fluiditățile și densitățile diverse ale negrului, prin subtilele lui valorații, prin varietatea texturii, prin dialogul atît de nuanțat cu lumina. « Instrumentul nu este negrul, ci lumina » — declară artistul. Negrul lui Soulages — « o constantă a experienței mele ca pictor », cum îl numește

el — este întinericul primordial, întinericul prim, dolda de stratificații simbolice, în care se află înscrisă promisiunea lui « fiat lux ». Preocupat de exploatarea grafismului infantil (Klee, Kandinsky și, mai recent, Cy Twombly se exersaseră și ei), *Jean Dubuffet* ajunge, prin reducția desenului, la « gribouillages ». Semnificațiile operelor lui rezidă în formă și culoare, un subiect anume fiind cu premeditare suprimat. « În aceste picturi nu vom găsi nici un obiect, nici o figură... — ne previne artistul. Totuși, ele nu sînt nicidecum non-figurative. Au pretenția să figureze (sau, mai curînd, să evoce) într-o formă abreviată, sintetică, lumea care ne înconjoară... Această lume este privită aici într-o optică neobișnuită. O optică în care nu mai apar lucruri (cele care au nume), ci doar fapte sau, mai bine zis, mișcări, treceri tumultuoase în sînul unui continuum lipsit de goluri ».

Arta lui *Degottex* este una reflexivă, vădit influențată de gîndirea orientală. Artistul dinamizează suprafețe neutrale, quasi-monocrome (cenușii sau de culoarea cerului) prin striții vălurite, trasate « cu gest egal, reținut », provocînd, în final, starea de ataraxie: « să crezi vidul — precizează artistul — să te cufunzi cu totul într-un fenomen repetitiv, quasi-mecanic, pregătire mentală și nervoasă pentru faza ulterioară, inscripționare rapidă, fără remușcări și ocoluri, a unui gest larg... »

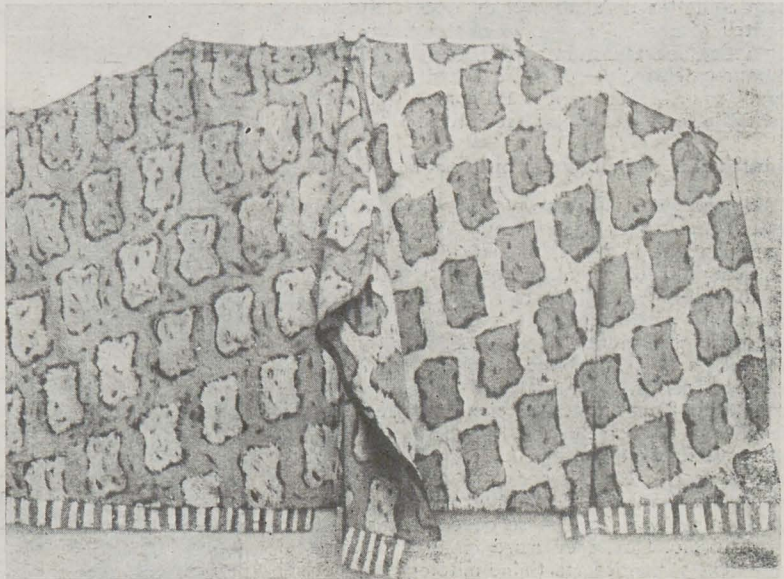
Cele două pînze gigante datorate lui *Gasiorowski*, de un particular impact, în care gestul liniar, epurat de funcția reprezentativă, se conjugă cu o figurație intenționat primitivă, sînt și ele, pentru orice pri-

ditor, un prilej de meditație pe marginea « actului picturii ».

Regretînd de a nu putea insista — din motive de spațiu — amintim contribuția pe care și-au adus-o la configurarea expoziției: *Tony Soulié*, a cărui pictură telurică de mari elanuri vitale (reiterînd aceleași elemente primare într-o dispunere diferită) îl reamintea pe *Tapiès*; *Hervé Télémaque*, cu lucrări de mare fermitate constructivă, à la *Léger*; *François Morellet*, notabil prin « tramele » și « repartițiile sale aleatorii », a căror strictă geometrie nu era lipsită de o secretă poezie; *Martin Barré*, ale cărui lucrări impecabile se încadrează în « abstracția rece »; *Jan Voss*, remarcabil colorist, cu subtile invenții grafice năzuind la puritatea elementară a liniei; *Claude Viallat*, unul din promotorii mișcării « Support-Surface », ale cărui lucrări (construite printr-un proces de reiterare a unei forme unice) au un pronunțat aer decorativ; *Gérard Garouste*, în căutările căruia distingem ecouri din baroc, din *Tintoretto* și *Rubens*, din *Kokoschka* și « pictura metafisică ».

Expoziția de la Muzeul Republicii a prilejuit tuturor categoriilor de privitori o « întîlnire admirabilă » cu cîțiva dintre reprezentanții fundamentali ai picturii franceze. Dacă n-a putut oferi o imagine integrală a scenei plastice franceze și nici sugera pulsul actualității pariziene, ea a restituit, în schimb, o dimensiune esențială a artei franceze: spiritul de libertate.

* Notabil catalogul acestei expoziții, mai ales prin textele memorabile — adevărate mărturii de creație ale unor artiști (Soulages, Dubuffet, Alechinsky ș.a.)



jurnalul galeriilor

alexandra titu

dinu rădulescu ● simeza

Mai multe expoziții au adus în dezbatere, în această perioadă, problemele sculpturii românești — una dintre cele mai complexe fiind cea de la sala Dalles, urmată, imediat, de Bienala de pictură și sculptură, 1988. Expoziția deschisă la galeria «Simeza», în luna mai, de sculptorul Dinu Rădulescu se proiectează pe fundalul unei perspective teoretice foarte pregnante asupra acestui gen.

Sculptura românească a ultimilor ani s-a afirmat, în mare măsură, ca o «sculptură de idei». Cel mai spectaculos aspect al său este modul extrem de relevant, din punct de vedere plastic, de a reda aceste idei de generalitate filosofică — idei privind condiția umană și condiția civilizației — ca o expresie esențializată și, în același timp, detașată a condiției umane. Consecința raportului strâns cu un câmp de idei de o asemenea anvergură teoretică este libertatea față de limbaj, libertatea ce operează la nivelul formei. Soluții surprinzătoare, dar totdeauna de mare capacitate expresivă, șochează și conving, se impun privitorului. Definindu-se stilistic, un artist nu se închide într-un perimetru al investigației formale (sau tematice), ci apelează cu dezinvoltură fie la un figurativ divers și emoționant, fie la o puritate geometrică de maximă concizie, fie la întrepătrunderi subtile de geometrism și biomorfism, în măsura în care o materializare plastică sau alta convin ideii pe care el dorește să o facă sesizabilă. Desigur, în spatele acestei mari libertăți stă nu numai frecventarea textului de filosofie și estetică, ci și câștigul deceniilor în care arta a fost preponderent o practică formală.

În acest context, Dinu Rădulescu apare ca un sculptor preocupat îndeosebi de logica discursului plastic, de relațiile angajate între volume și spațiu și de masele materiale între ele. Sculptura sa se servește de suportul figural fără a miza excesiv pe densitatea conotativă a acestui nivel al imaginii. Ea nu subordonează mijloacele plastice figurării, ci, dimpotrivă, selecționează «subiectele» în funcție de vocația lor de a fi «plasticizate». Lucrările din seria de *Cavaleri* utilizează această «temă» dinamică, cu întinsa sa bibliografie vizuală — de la centaurii antichității la cavalerii lui Marino Marini — ca suport pentru organizarea unor mase tectonice, cărora acțiunea unor goluri puternic ritmate, incisivă, le imprimă mișcarea. Tăietura planurilor este, în majoritatea sculpturilor din acest ciclu, decisă. Muchiile acuzate, puternice, au un rol important, conferind imaginii dramatism, o anume forță, uneori o brutalitate abstractă, prin care forma se dovedește, de fapt, sensibilă la esența temei — acea forță opacă, dar impresionantă, superioară, pe care o implică mitul aristocratic al cavalerismului. Când este preocupat de o altă problemă compozițională, ca aceea a formei convexe implantate neagresiv în spațiu, cu deplinătate organică, Dinu Rădulescu apelează la un alt subiect, adecvat acestui exercițiu: *Cimpoierii* furnizează motivul, iar contopirea dintre figura umană și instrumentul de o formă atât de sugestivă, aparținând încă aproape regnului animal, este la fel de intimă ca și aceea ce conduce la mitul centaurilor.

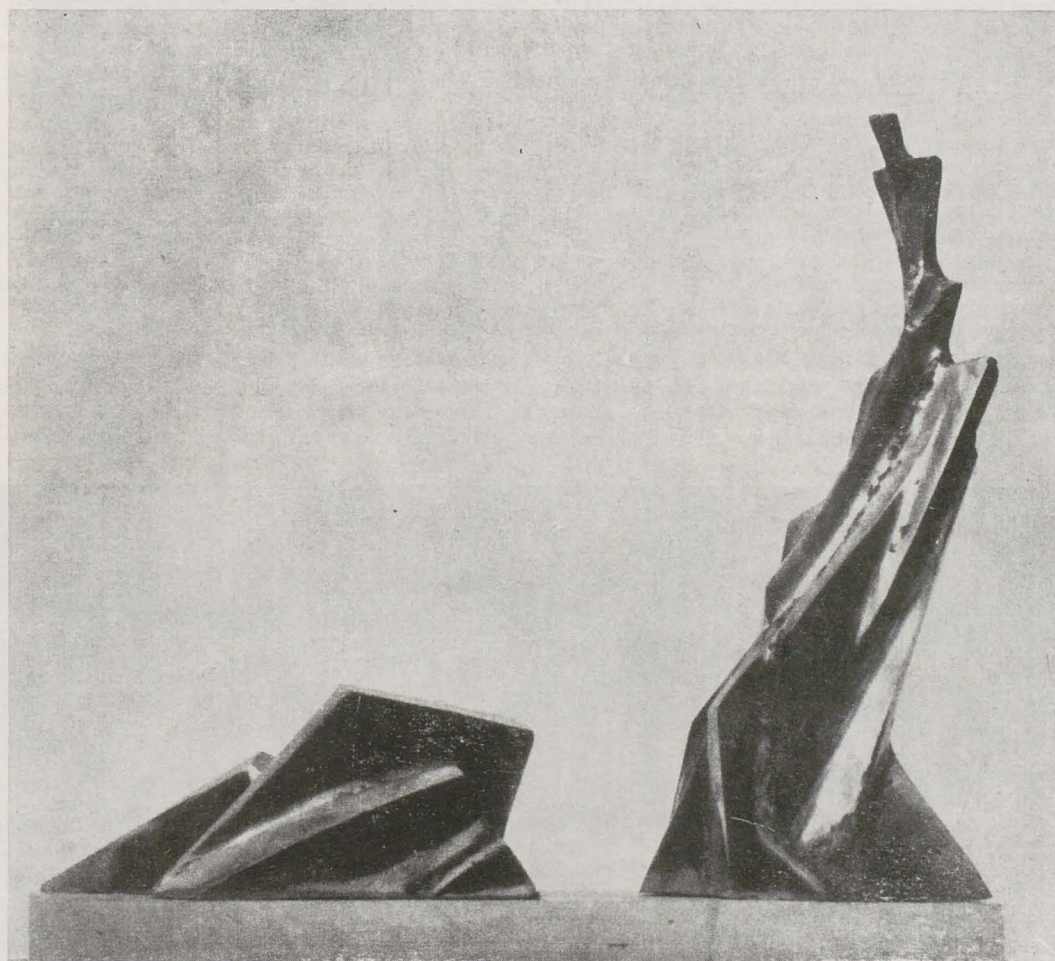
Expoziția deschisă de Dinu Rădulescu se remarcă prin abilitatea de a se servi de teme active poetic pentru construcțiile sale volumetrice, în căutarea unei monumentalități intrinseci, detașată de retorica monumentalismului de circumstanță, dar care, astfel «purificată», continuă să constituie una dintre calitățile fundamentale ale sculpturii.

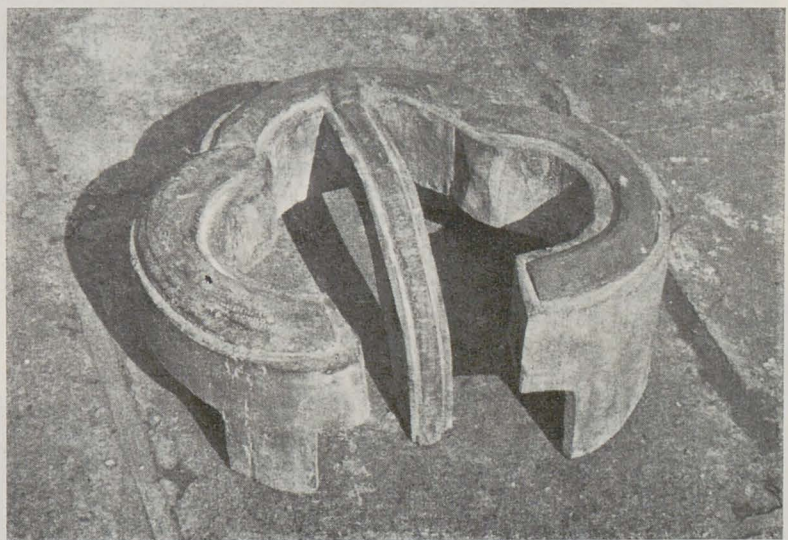
constantin pohrib ● căminul artei, parter

Pe o poziție destul de apropiată din punct de vedere estetic se situează și graficianul Constantin Pohrib. Experiența sa în domeniul graficii este variată, de la experimentul cel mai liber în câmpul imaginii, la ilustrația textului literar. Fără îndoială, aceste domenii s-au întrepătruns permanent, libertatea de concepție a graficianului «autonom» influențând radical pe ilustrator, când stabilește relația dintre suportul narativ și realitatea vizuală a cărții, concepută ca obiect de artă complex. În aceeași măsură, familiaritatea cu materialul literar și cu sugestiile inerente furnizate imaginației de realitatea literară, atât de specific capabilă de a prelungi și multiplica realitatea comună — și care nu o dată a stat la baza expresiei vizualizate — se dovedește operantă și în cazul său. Motive de mare circulație, semne și complexe semantice aparținând mitologiei și poeziei

s-au sedimentat în «subconștientul» artistului și în patrimoniul activ de elemente din care își alcătuiește universul. Nu ne aflăm în fața unor subiecte explicite, fiindcă graficianul depășește firesc nivelul ilustrativ, integrând doar o anume tensiune epică a cărei sursă o putem situa într-un câmp activ de teme, niciodată individualizate și precise. Dar există, în atitudinile personajelor sale, în structura lor, un anume patetism, un conflict latent, ce ne face sensibili la ideea unui scenariu care le «pune în mișcare». Uneori, starea conflictuală este inclusă în construcția personajului, ce oscilează între o frumusețe amintind

momentele clasicității și deformări expresive, grotești sau de un tragism acut. Sub imperiul unor intervenții agresive — zone de negru ce taie figurile, absorbindu-le în «întuneric», linii energice, ce pulverizează portretul, modificări morfologice, atrofierii sau hipertrofieri anatomice — personajele «dramelor» montate de Constantin Pohrib transpun tensiunea profundă a lumii pe care sînt chemate să o interpreteze. Ele reiau, într-un plan figurat și concretizat, drama fundamentală a confruntării dintre lumină și tenebre, dintre alb și negru, iar esența lor este tocmai această dualitate imposibilă.





p. 30
1, 2 DINU RĂDULESCU

Ele aparțin în mod tragic, ireconciliabil, lumii și întinericului, deopotrivă.

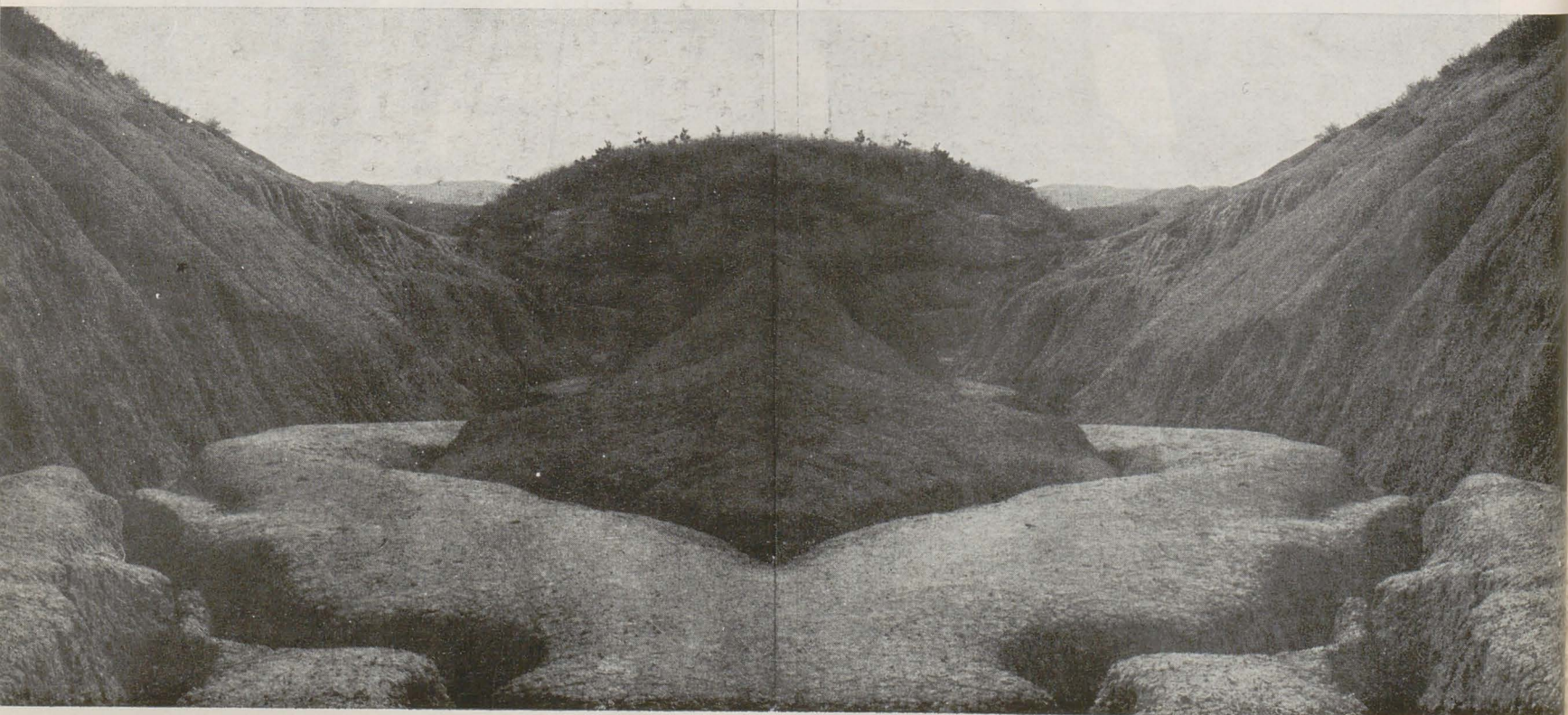
dinu săvescu, ion drăghici, aurel vlad • orizont, atelier 35

p. 31
1, 3 CONSTANTIN POHRIB
DINU SĂVESCU
AUREL VLAD

Un triplu debut, care, dincolo de unele ezitări și confuzii inerente desprinderii de anii formației, se remarcă prin seriozitate, prin decizia de a aborda fără eschivări dificultățile asumării unei poziții conștiente, a unui stil. O asemenea poziție nu este comodă. Artă contemporană a reluat sub nenumărate unghiuri problemele expresiei și reprezentării, problemele autonomiei limbajului și ale impactului dintre imagine și realitate, pînă la totala lor fuziune, aspectele reflectării (imaginea, deci, ca realitate secundă, determinată de o realitate primă) și ale acțiunii asupra ambianței, arta fiind în acest caz realitatea determinantă. Fluxul și refluxul atitudinilor puriste și « baroce », dezbaterile pasionate din



jurul « figurii », cu dispariția și reaparițiile sale, toate acestea au conferit artiștilor o mare libertate, dar, într-un fel, i-au golit de sensul originalității, de implicarea absolută și, deci, de acea miză pentru care artist, amator de artă și critic sînt dispuși să se implice pînă la ultimele consecințe. Jocul dintre toate planurile amintite, intrînd sub incidența relativității, a devenit mai subtil și mult mai dificil. Cei trei tineri (absolvenți în 1984 ai Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu ») sînt legați mai ales prin încercarea de a depăși acest moment cu atît mai dificil, cu cît evantaiul opțiunilor este mai larg. În fond, pentru un creator care înțelege că primitivismul, inocența, starea paradisiacă, premergătoare stării culturale — nu sînt decît *mituri culturale*, tinerețea este mai curînd un handicap decît un avantaj. Ion Drăghici, Dinu Săvescu și Aurel Vlad comunică în măsura în care simt nevoia de a se raporta la un cîmp tradițional — numai că, o dată acceptată necesitatea acestei premise, modul lor de a opera în raport cu tradiția este diferit. Poate cel mai evident apar dificultățile plasării într-un dialog explicit cu tradiția la pictorul Dinu Săvescu.



El încearcă să reia pe cont propriu, dar citind cu destulă claritate, premisele picturii europene și românești din prima jumătate a secolului. El comentează, desigur, în propriile imagini, modalitățile construcției plastice îndatorate lui Cézanne, post-impresionismului, dar și plein-airismului ce precede impresionismul. Comentariul nu este detașat — deci el presupune un enunț de idei legate de condiția artei ce crește, deopotrivă, din relația cu natura și cu muzeul. Temperamentul tânărului pictor intervine cu o mereu prezentă notă subiectivă, de la nuanța romantică a peisajului de pădure, la tonalitățile cromatice expresioniste din peisajele de câmpie și din unele naturi moarte. Există o mare doză de neliniște în această pictură ce se dorește suverană în dezbatere și se dovedește intens implicată afectiv în reflectare. Pasta este străbătută de mișcare, desenul transcrie surescitarea în fața acestei duble surse de emoție — natura lecturată prin modelul artei și o artă a cărei splendoare se datora, în parte, modelului natural.

În cazul lui Aurel Vlad, opțiunea pare mai simplă, deși nu este exclus ca, o dată cu o maturizare ce presupune mai curînd largirea experienței decît decizia în sînul unei solicitări prea vaste, să îl vedem schimbîndu-și repertoriul morfologic. Ca mulți dintre tinerii sculptori, el găsește în obiectele civilizației țărănești — cu simplitatea sa ce vizează esența semnificației, mai curînd decît decizia geometrică a formei — o modalitate de a găsi sensul artei și de a se exprima, demnă de a fi prelungită. Problema imitației și a citatului nu se pune. El nu reproduce concluziile unui mod de a crea, ci își asumă premisele sale. Cioplind cu o anume concizie dar și cu căldură și înțelegere pentru lemn — acest material ce îl apropie în sine de lumea rurală — el propune un inventar de forme a căror maiestuoasă funcționalitate restituie obiectului demnitatea disputată de nenumărate comentarii ironice ale noilor realisme și ale mișcărilor neodadaiste. În adevăr, departe de demonetizarea prin serializare, prin abundență și depersonalizare, suferită de obiect în civilizația urbană și industrială modernă, lucrul civilizațiilor țărănești, confecționat mai ales de cel ce îl folosește, redus la o maximă economie și încărcat cu o putere de semnificație intensă, are autoritatea unei realități în care totul comunică și nimic nu este superfluu. Tânărul sculptor implică destul spirit polemic în formele cumînți, greoaie cu intenție și cu rafinament, expresive prin voitul lor refuz de insistență a gestului, de decor sau aluzie figurată. Pe de altă parte, este cert că spre opțiunea pentru o exprimare atît de laconică îl conduce și experiența minimalistă, încă în plină afirmare în perioada în care el s-a format.

Este un dar al artistului modern acela de a-și implanta rădăcinile creației în mai multe teritorii culturale. Premisele ce duc la epurarea formei în arta populară și în purismul modern sînt, desigur, diferite. Ele diferă, în primul rînd, în punctul în care artistul modern operează în mod conștient eliminat, situîndu-se pe o poziție polemică cu secole de figurare, pe cînd artistul popular se află în prelungirea firească a unor modele ce-și dovedesc eficiența simbolică și a unei naturi ce îi furnizează scheme de funcționare, mai mult decît modele. Dar, în acel punct, efectul maxim al unei semnificații pasive este obținut cu o extremă economie de mijloace, iar cele două surse ale opțiunii sculptorului se întîlnesc.

În cazul lui Ion Drăghici, seria de cărți de divinație pare în primul rînd un pretext pentru demonstrația calităților sale de excelent gravor. Chiar apelul la un limbaj variat, bogat — utilizînd cînd o grafie de extremă finețe, cînd mase de negru definite cromatic, de griuri transparente, obținute prin hașuri, în fine de zone cu efect tactil — mărturisește plăcerea pe care i-o dau stăpînirea tehnicii și posibilitatea de a se sluji de ea. Artă este împletire strînsă de gîndire, de imaginare și de realizare materială; de cele mai multe ori, între nivelul tehnicii, limbaj și nivelul ideatic este o relație extrem de complexă, ele chemîndu-se și determinîndu-se reciproc. Opțiunea pentru un subiect oarecum circulat, pentru un tip de «forme fixe», furnizat de imaginea definită simbolic, numeric și imagistic a cărții de divinație sau de joc, îi permite divagații cu atît mai izbitoare și eficiente, cu cît ele amplifică sau deturneză sensuri comun acceptate. Explicînd motive ca dualitatea spiritual-monstruos a naturii umane, ca simetria ogîndirii în apele funerare și germinative, ape din care s-a intrupat frumusețea și în care se ascund monștrii originari, Ion Drăghici apelează la modalitățile gravurii medievale. Ceea ce are în comun cu un Schongauer sau cu Maestrul grădinilor închise este, pe de o parte, acuratețea desenului și gravurii, iar pe de altă parte, modalitatea de a compune monștrii, prin hibridări, prin imixtiunea de genuri, favorizată de un desen suplu și virtuoz.

eva cerbu ● orizont

Există, fără îndoială, în desenele Evei Cerbu un simț cromatic sensibil la armonie și tentat de alăturări îndrăznețe. Contraponeri de tonuri intense: calde, de oranjiuri, roșuri și brunuri coapte, cu albastruri tari, cu griuri foarte reci, mărturisesc despre o înclinare expresionistă pe care artista ar fi putut să o fructifice abordînd curajoș imaginii cu miză importantă — abstrînd, de fapt, propria-i subiectivitate cu mai puțină reticență. Dar ea se menține la mici lucrări discrete, în care își impune să gloseze, în limitele postimpresioniste, pe problematica reluată mereu a unor portrete, portrete-scenă de gen, naturi moarte. Gestul cu care desenează este nervos, dar din nou grija de a nu se exprima prea mult pe sine reține ductul, îi impune politețea gestului «civilizat». Privindu-i lucrările, te gîndești desigur la faptul — pe care trebuie să îl admiți — că există o artă «feminină» și că ea poate produce multe satisfacții datorită unui anume bun simț, unei discreții ce interzice nu numai exaltarea, ci și abordarea marilor probleme, ca pe o manifestare lipsită de grație. Totuși, nu poți să nu regreti că spiritul creator și nevoia exprimării nu au zdruncinat acest sistem de valori, în fond, esthetic.

maria negreanu ● galatea

Prezentă cu regularitate în saloane de artă decorativă, artista este una dintre cele mai productive creatoare de vestimentație. Definiți voiți creația sa ca fiind legată de termenul vestimentației, pentru a sublinia că are destul de puțin în comun cu ideea de stringență nouate a modei. Împreună cu alte cîteva colege de debut, Maria Negreanu caută — prin acest gen, destinat mai mult decît oricare creație artistică «celulalt» — să se definească mai ales pe sine. Valul «retro», ce marcase anii săi de debut, a influențat-o puternic. Mai precis, să presupunem că tîna creaătoare are afinități cu tipul de frumusețe, cu idealul de feminitate «suavă» (pentru a-l cita pe Galsworthy), romantică, sustrasă de sub incidența noilor obligații sociale — o feminitate la al cărei farmec rochia, accesoriile, bijuteriile și parfumul înconfundabil contribuie în mare măsură: acea frumusețe glorificată de «amorul sacru», contrapusă «amorului profan», a cărei emblemă este frumoasa blondă în catifea vișinie, în mătăsuri perlate și cu minuși gri, pictată de Tizian în faimoasa-i pînză ce pare a cuprinde acest subiect. Această opțiune stilistică îi permite artistei să desfășoare multă inventivitate în combinarea texturilor, în repartitia ornamentelor, în armonizările cromatice.

Uneori, tendința sa spre ornamentul luxos, spre intarsia de materiale somptuoase, conduce la o supraabundență de dantele, mărgelile, paiete, broderii.

marilena isăcescu ● teatrul foarte mic

Stilul vestimentar este aici mai curînd «grafic», mizînd pe contraste de alb și negru (încă în atenția creatorilor de modă). În mari cîmpuri negre sau albe, creatoarea lasă să circule linii sinuoase care, din cînd în cînd, concretizează un motiv vegetal. Aluziile Art Nouveau sînt destul de limpezii, dar nu excesive. În cîteva cazuri, cînd recurge la culoare, o face cu multă prudență, optînd pentru griuri, ocru, violeturi saturate. Marilena Isăcescu nu rezistă nici ea ispitei de a introduce motivul feminității de odinioară, care pare a deveni tot mai mult o nostalgie a «generațiilor în blue jeans». O piesă din vechime, restaurată, centreează colecția destinată unor persoane încă feminine, încă aspirînd la feminitate...

vitalie nereuță ● galatea

O paletă de griuri, traducînd reticența față de strălucirea culorii, față de valoarea sa expresivă și față de splendoarea sa materială, dă nota dominantă a picturii lui Vitalie Nereuță. Artistul încearcă să își disimuleze orice participare subiectivă în relația cu imaginea și în cea cu realitatea, deopotrivă. Dar ceea ce pare cenzură a emoțiilor nu este complementul unei obiectivizări a observației și a transcrierii. Realitatea funcționează mai puțin ca model sau ca domeniu de investigare și mai cu seamă ca sursă a unei dispoziții afective egal senine. O afectivitate ce se manifestă prin reacții minime, interiorizată și a cărei confortabilă premisă o constituie, cum spune în prefața catalogului criticul Dan Grigorescu, «conștiința că lumea din preajma sa e clădită de legi într-un tot supuse rațiunii». Desenul

pune în evidență acest subtext logic, printr-o structură limpede, prin prezența acuzată a liniilor, prin compoziții cel mai adese simetrice. Culoarea, cu pasajele sale subtile, menținîndu-se în zonele de gri, în care se întîlnesc, la mare distanță de tonul pur, gamele reci și calde, accentuează nota de liniște. Ne aflăm în fața unuia dintre acei peisagisti pentru care genul acesta, tradițional, funcționează ca un ideal mod de a evita orice nuanță polemică sau nevoia unei argumentări teoretice.

paul tudor, paula tudor ● g.a.m.b.

Din păcate, noua expoziție a celor doi artiști nu marchează și o evoluție în planul limbajului, al expresiei. Ea propune o creație artizanală cu scop comercial mult prea evident. Recuperarea unor formule academiste — în pictura lui Paul Tudor, a cărei peisagistică, în cele cîteva lucrări de o calitate mai bună, păstrează încă amintirea lecțiilor lui Traian Brădean — nu este, de fapt, efectul unei opțiuni teoretice. Condiția imaginii este departe de a-i preocupa pe acești doi pictori despre care superlativul aprecierii pozitive este remarcarea unei abilități mimetice și, mai ales, a utilizării unor clișee «decăzute» din zona artei pe care, în comparație cu aceste producții, trebuie să o numim *majoră și adevărată*. Peisajul și natura statică cu flori, așa cum le oferă Paul Tudor (cel mai serios dintre cei doi expozați), nu constituie un comentariu sau o interpretare a naturii, ci coboară arta la nivelul agrementului, al agreabilului. Păcat, căci revenim, afirmînd că unele peisaje denotă calități ce ar merita valorificate. Paula Tudor apelează la clișeele suprarealismului, pe care le reduce, de asemenea, într-un registru minor. Izolate din contextul acuzat cultural al acestui curent, pe care îl putem suspecta de un ascendent al intelectului asupra afectului și senzației, aceste sintagme își pierd, în primul rînd, calitatea, miza intelectuală — dar, de asemenea, capacitatea implicării afective. Cît despre informația senzorială, ea nu o solicită prea mult pe pictoriță, care reproduce cu dexteritate imagini cuminte insolite, într-o factură «linsă», corectă pînă la exorcizarea oricărei emoții, într-un colorit dulceag.

andreas berlakovich ● căminul artei, etaj

Format prin frecventarea unor cursuri libere la Viena, Roma și Zagreb, pictorul austriac Andreas Berlakovich practică acuarea ca pe un complement al activității sale diplomatice. Acest sens dat creației este evident. Primează nevoia de exprimare, substratul subiectiv, nostalgia naturalului, ca și a unei interpretări poetice a lumii. O poezie de factură lirică, desigur. Acuarea îi convine ca modalitate de a așterne rapide înregistrări ale stărilor sufletești. Naturile statice constituie un suport ideal pentru exercițiile cromatice. Dispariția motivului, care se resoarbe uneori în ritmul pensulei sau se dizolvă în masele fluide de culoare — nu marchează propriu-zis un drum spre abstracție, tocmai fiindcă mobilul cel mai intim al creației lui Andreas Berlakovich rămîne liricul atașament față de natură.

aurelia mocanu

grafica fotografică ● hanul cu tei

Într-o estetică demult acreditată a fotografiei, s-a atenționat asupra procesului de «obosire a realului» printr-o simplă declanșare mecanică. Obiectivarea tipică imaginii fotografice poate duce lesne la descriptivism pur și simplu.

Doi tineri artiști, familiarizați și interesați de resursele plastice ale imaginii fotografice, folosesc camera în sens larg, ca pe un mod de a imagina și a evalua plastic un motiv real, un document optic.

Prin supraimpresiuni și intervenții de culoare, George Hurdubae tratează, în maniera barocă a fotografiei în retortă, tema nudului feminin. Pe o cu totul altă coordonată, Emilian Săvescu propune insolitul unor detalii peisagistice obținute prin reordonări după un joc de simetrie și axialități. Cele două eseuri plastice s-au dorit un alt omagiu găzduit de galeria Hanul cu Tei (după expoziția din 1985), adus ochiului fotografic, cu fibra lui paradoxal împletită — spunea cîndva Geta Brătescu despre fotografatul lui Antonioni — din impuls și luciditate.

ceaclul din drobeta-turnu severin

Cu un an în urmă, consemnam în paginile revistei impresiile culese la prima mea întâlnire cu membrii acestui ceaclu, pe cât de tânăr ca statut, pe atât de tânăr ca medie de viață a componenților săi. O nouă întâlnire, prelungită atât în ateliere (sau încăperile folosite ca atare) cât și în acel minunat loc — Mraconia — care, prin frumusețea sa, impune și predispoziția la lucru, ne-a putut confirma investiția de încredere făcută și, totodată, a contribuit la cristalizarea imaginii unor personalități artistice distincte sau a unor drumuri enunțate cu siguranță. Cel care nu s-a lăsat doar furat de farmecul locurilor, căutînd să pătrundă în adîncul lor, să le analizeze structura, este desigur Ioan Mercea. Ca și în trecut, vocația sa de peisagist îl cantonează în preajma stîncilor masive, a malurilor de piatră pe care lumina joacă evidențînd rolul timpului de a cristaliza diamantin coaste abrupte. Pînzele sale au măreție și strălucire, adevăr dus pînă la rigoare științifică, dominată însă de vocația poetică a pictorului. Mai larg ca gest, mai emotiv în fața peisajului,

cu veleități de cronicar al scurgerii anotimpurilor, Ioan Florea atinge uneori momente de nebănuită tensiune interioară și forță de expresie (evoc peisajul său de toamnă). Recurgînd la o tehnică aproape abandonată — pastelul — Constantin Plăvițu dovedește o excelentă stăpînire a meșteșugului, pus în slujba unei viziuni poetice adesea la limita dintre realism și supra-realism, prin nota de insolit pe care o conferă naturilor sale moarte. Este un nou domeniu pe care Plăvițu l-a cîștigat, fără însă a ne face să uităm desenele sale din trecut. Peisagist prin vocație, Bertalan Kovács zăbovește, cu egal interes, asupra peisajului larg, întins, ca și asupra unor detalii — un copac, o stîncă etc. — devenind atunci un atent analist al naturii, apropiat astfel de Gheorghe Feneșan, acuarelist de umoare egală, dar și mînuitor al picturii în ulei, cu gest larg, cursiv și nervos. O notă aparte pune în această colectivitate Constantin Cionca, autor al unor picturi-simbol, expresive și elegante, rod al unui cert efort de sintetizare, de conceptualizare a viziunii sale asupra realității. Pentru a nu se îndepărta de natură, de realitate, de motivele care sînt obiectul meditațiilor sale,

Cionca zăbovește adesea asupra aspectelor diverse pe care le ia un loc în dialogul său continuu cu lumina. Tot interpret al naturii, însă cu o certă aplecare spre decorativism, geometrizare, este și Mioara Gligor. O exactă înțelegere a spațiului larg și a atmosferei, cu accente de forță, ne-au impus lucrările Rodicăi Dumăchița. Din aceeași familie spirituală, nejustificat timorați în fața unei mai mari suprafețe a cartonului, Aurelia Dăianu și Ion Răuț ne-au făcut să regretăm că nu i-am văzut desfășurîndu-și certele calități cu mai multă îndrăzneală. Cu minuțioasă și atenție față de motiv, Mariana Grecescu înscrie naturi moarte în care, atunci cînd recurge la derogări de la tehnica tradițională, este în avantaj. În sfîrșit, singurul sculptor al grupului, Adrian Curcan, deși constrîns de dificultăți legate de material, se prezintă foarte divers, fie că sublimă realitatea (în portrete elegante și expresive), fie că se preocupă, cu precădere, de relația sculpturii sale cu spațiul în care o plasează. Pentru un ceaclu destul de mic, efortul depus de membrii săi și, mai ales, rezultatele sînt demne de luat în seamă și de urmărit în devenirea lor.

experiment

pictura bioptică*

ing. liviu iliescu

«... și tot astfel, dacă închid un ochi văd mina mea mai mică decît cu amîndoi. De-aș avea trei ochi, aș vedea-o și mai mare...»
Mihai Eminescu, «Sărmanul Dionis»

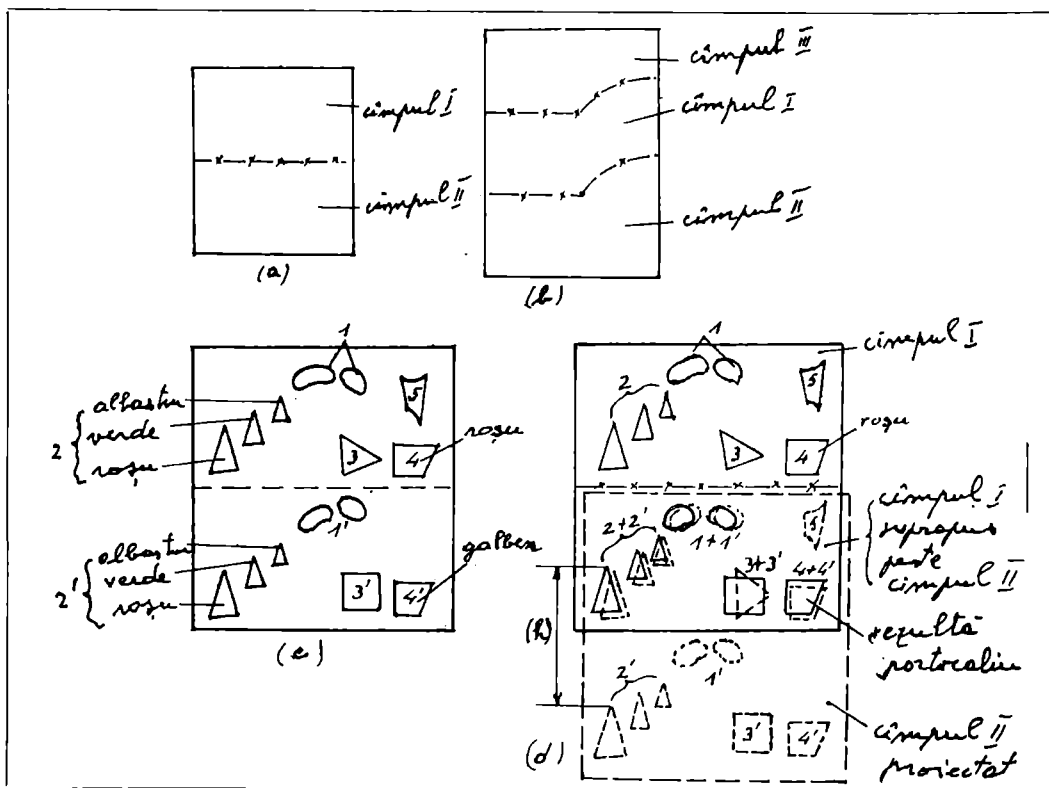
Se știe că exteriorizarea sensibilității artistice este limitată de posibilitățile mijloacelor de comunicare. Sensibilitatea artistică a subiectului emițător și aceea a subiecților receptori, deveniți într-un fel recreatori, se izbesc de faptul că stimulii, semnele, în general mijloacele sînt insuficiente pentru obținerea de progrese în crearea rezonanțelor amplificabile. Artistul simte mai mult decît poate reda, iar receptorul, consumator de artă, își dezvoltă reprezentări parțial asociate intențiilor primare, depărtîndu-se, uneori avantajos, de la intențiile jalonate de artistul plastic în opera sa. Pornind de la aceste considerente și, totodată, de la fenomenele fiziologice și psihice cunoscute — inclusiv de la faptul că informațiile care provin pe cale vizuală, în special prin vederea binoculară, sînt într-o mare proporție neconștientizate — am formulat și experimentat modalități aplicabile în principal la pictură, prin care să se poată provoca extinderea gamei percepțiilor vizuale, cu asimilare de informație peste pragul de inhibare, nedepășind însă limitele acceptării fiziologice comode. Pentru aceasta, folosind și cunoștințe din optică, am recurs la o serie de procedee. Astfel, în cadrul aceluiași format pictat, pe care îl voi numi mai departe tablou, am stabilit mai multe cîmpuri dispuse unul sub altul, din care cel puțin două sînt egale ca dimensiuni; în cazul, de exemplu, a trei cîmpuri, tabloul s-ar putea asemăna cu succesiunile unui triptic dispus pe verticală. Elementele dispuse în cîmpuri sînt pictate respectînd anumite corespondențe între cîmpuri, astfel încît, folosind un dispozitiv optic compus din două oglinzi plane, așezate în dreptul unuia din ochi, să se privească cu fiecare ochi grupuri de elemente diferite, provocînd combinațiile acestora în scorța cerebrală.** Prin procedeele picturii pe care o propun și pe care am denumit-o pictură bioptică (care pornește de la multiplicarea stimulilor diferențiați pentru fiecare ochi), se poate conferi petei de culoare și linii caracterul unor elemente distinct perceptibile spațial, neconfundabile și independente de proiecția perspectivală. Cu aceste elemente se generează diferite tipuri de spații, cu profunzimi exagerate sau contrazicînd reprezentările curente, care ar putea împrumuta denumirea matematică de spații topologice. Tabloul se privește succesiv, întîi cu ochii liberi, apoi prin dispozitivul bioptic (concomitent, cu unul din ochi se privește direct, iar cu celălalt prin cuplul de oglinzi) și iarăși cu ochii liberi, aceste observări succesive determinînd mai multe cicluri psihice. Se obțin astfel contraste spațiale,

prin trecerea de la forme plane la forme aparent tridimensionale. De exemplu, se poate vedea cum un pătrat se transformă într-un poligon spațial ale cărui laturi pot să apară fie drepte, fie curbe; observatorul percepe pulsativ prezența celor două cîmpuri, care pot să apară fie deodată, fie pe rînd. O altă modalitate oferită de aceste procedee constă în posibilitatea amestecului psiho-fiziologic al culorilor, diferit ca tehnică și cu avantaje față de pointillism. Astfel, în pictura bioptică, tușele mai mult sau mai puțin consistente apar schimbate în combinație și se percep mai integrate suprafețelor pe care le colorează, iar culoarea se desprinde de suport și pare că plutește, tonul rezultat oscilînd între tonurile componente. Deoarece în partea de sus (și respectiv de jos) a tabloului, cînd se privește cu dispozitivul bioptic, se produce o repetare a cîmpurilor componente (are loc o multiplicare optică de imagini), tușele și compoziția sînt prezente aici în forma și structura lor inițială, efectele compunerii avînd loc numai în zona intermediară. Plasînd forme colorate la anumite distanțe spațiale, se poate obține inversarea perspectivei cromatice, în contradicție cu perspectiva contururilor, impunînd perceperea unui spațiu care contrazice puternic reprezentările spațiului naturalist. Alte posibilități plastice decurg din compunerea

unor grupuri de elemente care alcătuiesc forme diferite, necorelate spațial. Astfel, prin fiecare ochi se percep forme care, prin compunere, sînt observate, în același loc, fie întrepărunse, fie succesiv. Un exemplu elementar este compunerea (suprapunerea) oscilantă a unui pătrat cu un triunghi, ca rezultat al faptului că prin unul din ochi se percepe pătratul și prin celălalt triunghiul, modalitate derivată din fenomenul cunoscut în fiziologie sub denumirea de rivalitate retiniană. După cum se știe, distrugerea în pictura modernă a iluziilor spațiului perspectival naturalist, prin obligativitatea de a trăi cuplurile labile de percepție-reprezentare în fața picturii de tip «plan-spațiu», a provocat declanșarea unor noi seturi de iluzii, care au condus la considerente psihologice și la transpuneri din psihologie. În mod asemănător, pictura bioptică creează noi seturi de iluzii, cu posibilități de a extinde fondul acumulărilor de esență din procesul percepție-reprezentare. Necesitatea folosirii dispozitivului bioptic ar putea provoca rețineri, dar omul, pentru a ieși din obișnuit, privește prin multe mijloace, unele cu consecințe importante pentru știință. Se privește prin microscop, se privește prin telescop, se privește prin... gaura cheii. Prezența aparatului va provoca poate îndoieli, dar el este o «gaură a cheii» într-o ușă ce dă spre lumea nebănuită a spațiilor.

- (a); (b) Împărțirea tabloului bioptic în două, respectiv trei cîmpuri
- (c) Tabloul bioptic privit cu ochii liberi, în care:
 - 1: 1' forme pictate în corespondențe, astfel încît să se obțină forme spațiale și jalonarea de spații
 - 2: 2' succesiune de triunghiuri corelate, astfel încît să se obțină inversarea perspectivei naturaliste (liniară și cromatică)

- 3: 3' forme pictate în corespondență, pentru a provoca fenomenul de rivalitate retiniană
- 4: 4' suprafețe în corespondență, colorate diferit, pentru provocarea amestecului psiho-fiziologic
- 5 formă necorelată
- (d) Tabloul bioptic privit cu un ochi liber și cu celălalt prin dispozitivul bioptic, care provoacă o deplasare (h) a imaginii prin cele două oglinzi.



* Sub acest titlu am mai prezentat în revista Știință și Tehnică (nr. 8 și 9:1987) unele aspecte tehnice și fiziologice.
** Dispozitivul are un reglaj care permite privirea tabloului bioptic de la diferite distanțe (de la cîțiva metri pînă la distanța vederii proxime, pentru observarea reproducerilor în albume sau reviste).

despre leonardo și civilizația imaginii*

liviu lăzărescu

Pentru aceia dintre noi care l-au cunoscut pe profesorul Gheorghe Ghițescu, dar mai cu seamă pentru cei tineri, este util să notăm caracterizarea succintă pe care i-o face maestrul Baba: «emerit om de știință, eminent anatomist, talentat și pasionat desenator, estēt în sensul superlativ al cuvântului». Într-adevăr, el înmănunchea într-o sinteză personală zestrea spirituală provenită din domenii foarte deosebite — artele frumoase, literale și filosofia, medicina — pe care le studiase cu pasiune și aplicație, în care își luase trei licențe. A scris cărți de referință, a desenat, a făcut critică de artă și, la Institutul de Arte Plastice «N. Grigorescu» din București, a predat vreme de 35 de ani anatomia artistică, specialitate în care este considerat fondator de școală românească.

Reținut, sensibil, puternic pe dinlăuntru, lucid, sagace, Profesorul arboră un zîmbet fin, care te învăluia generos, ori se ascuțea ca o lamă atunci cînd te situați în afara comunității de idei sau de comportament. Interlocutorul redutabil, era o prezență întotdeauna marcantă prin inteligență și comprehensiune.

Universul leonardesc l-a fascinat dintotdeauna pe Gheorghe Ghițescu: îi căuta înțelesurile, valorile perene, răspunsurile posibile pentru întrebările de demult și de acum. Încă din prima tinerețe, Leonardo i se impusese ca *model uman*. Or, modelele umane sînt modelatoare de personalități.

Cursurile predate studenților debutau prin a-l evoca — ajutat de cuvîntul adecvat, de aparatul de proiecție și mai ales de tabla care devenea suportul atît de efemer al unor serii de desene de o acuratețe și spontaneitate rare. Prin desen, impunea o metodă și afirma un punct de vedere: impunea imaginea înaintea cuvîntului scris sau vorbit — era fiul secolului său. Preluase un concept al marelui său predecesor («anticipator al civilizației actuale a imaginii»), pe care avea să-l precizeze mai tîrziu: «desenul la Leonardo a fost expresia unui stil de gîndire în imagini concrete, care necesita continua căutare a evidenței conceptuale și plastice. Forma de gîndire a lui Leonardo a fost creația neîncetată, cu ajutorul desenului».

La cartea despre Leonardo, Profesorul a lucrat ani îndelungați și a plecat dintre noi înainte de vreme, fără să o publice. Cine știe dacă este întru totul terminată, altminteri cum poate fi înțeleasă ezitarea lui în fața tiparului, atîta vreme cît marele renașcentist i-a fost un fel de stea polară? Oricum ar fi, ne aflăm în fața unei opere de sinteză, de sistematizare a unui material imens. Cartea nu este una de analiză estetică, deși abordează și estetica leonardescă; nu este o carte despre pictor, ci despre acel incredibil *uomo universale* întru chipul de Leonardo, despre acela care a putut stîrni uimitoarea frază: «un Om asemenea căruia Naturii îi este cu neputință să mai creeze altul» (Melzi). Cîtă credibilitate mai pot avea astăzi aceste cuvinte și prin ce pot fi ele ilustrate, dacă nu prin înzestrările și munca, prin disponibilitățile sale ieșite din comun? Să ni-l imaginăm pe Leonardo...

Avea «cel mai frumos chip din lume», spuneau despre el contemporanii: înalt, subțire, luminos, cu părul ca aurul vechi, cu trăsături fine, prin «splendoarea înfățișării sale înșenina orice suflet mîhnit». Cînta cu un glas ce nu-l puteai uita, avea mușchi de oțel, era elegant ca un prinț, strălucea prin frumusețea chipului, a trupului, a spiritului, a inimii. A fost iubit de femei, iubit și cinstit de bărbați, era generos, a avut prieteni mari și dușmani mulți, era setos de glorie și a avut-o din plin. Cînta din alăută și din instrumente ce singur și le construia, compunea melodii, versuri, maxime, ghicitori, fabule, anecdote, povestiri, avea înclinație pentru tot ce era joc și spectacol, îi plăceau glumele, farsele, era îndeminatic ca un scamator. A organizat turniruri, mascarade, carnavaluri, în acel gen de punere în scenă pe care azi îl denumim «spectacol total». El singur autor, regizor, scenograf, a creat mașinării ingenioase și de efect, costume și decoruri pentru alegoriile atît de apreciate pe atunci. Lubea florile, îl fascinau stîncile și oamenii. Lubea micile ființe ale pămîntului, gîngăniile, insectele, plantele, frunzele, arborii — le-a observat și înțeles legile și resorturile ca un botanist, a întrevăzut unitatea vieții vegetale. Cumpăra în piață păsări și, în fața

neguțătorilor uimiți, le dădea drumul. Studia zborul lor, legile aerodinamice și a imaginat aparate mecanice de zbor, a conceput planorul și parașuta. A studiat atmosfera, norii (înțelege circuitul apei), albastrul cerului, perspectiva aeriană, opalescența, fulgerele, lumina (deduce teoria ondulatorie a luminii cu două secole înaintea lui Huygens și, înaintea lui Newton, imaginează descompunerea luminii diurne în culorile curcubeului), reflexia și refracția, culorile, umbra, lentilele, iluziile și legile optice. Măsoară forța vîntului și intensitatea luminii (desenează un fotometru care va fi redescoperit peste secole), studiază legile elasticității aerului (cu două sute de ani înaintea lui Borelli), conține radiația universală. L-a interesat trecutul omenirii și al pămîntului, a studiat formațiile geologice, eroziunea, fosilele și a întrevăzut concepția evoluționistă cu mult înaintea lui Darwin. A studiat stelele, planetele, luna. A imaginat un telescop. Descoperă că «pămîntul e o stea» și că «soarele nu se mișcă din loc», înaintea lui Copernic. A cunoscut puterea aburului și îi anticipează utilizarea. Întemeiază știința mecanicii. Descoperă principiul conservării mișcării, studiază transmiterea mișcării, freacărea (a cărei lege o descoperă), echilibrul și căderea corpurilor. Intuiește legile gravitației înaintea lui Newton, descoperă efectele magnetului. A născocit cele mai diverse mașini și și unelte de lucru. Poduri fixe și mobile, scripeți, burghiuri noi, macarale (din care una automată, pe șine), un aparat de demolat (excavator), un aparat de încălzit, unul de sudat, o mașină de fabricat ace. Ascensoare, o pompă de apă, o dragă enormă, una din primele prese de tipărit. A conceput unul din primele laminoare, o mașină de tors, un război mecanic, o presă de modene, o mașinărie cu rol de ceas deșteptător, o frigare mecanică. Folosește roțile dințate, conține prima trăsură automată. Apoi o moară de vînt, ciocane mecanice. Imaginează un submarin sau un scafandru. Inventează un fel de broască țestoasă uriașă, care era de fapt primul tanc, și multe alte aparate războinice, pentru apărare și pentru atac. Un tub acustic pentru auzit prin zid, dar și un automat muzical. Construiește instrumente muzicale noi, cu forme stranii, cu timbruri inedite. Studiază formarea fluviilor și a marelui, forța hidrolică, apoi conține o instalație de asanare a mlaștinilor și canale cu ecluze și baraje, destinate fertilizării pămînturilor sterpe. A iubit cu pasiune matematica și geometria. A studiat perspectiva, arhitectura. A visat cupole, domuri, monumente funerare și publice, orașe moderne (înainte cu patru secole de Le Corbusier) cu străzi suspendate, largi, fără zgomot, cu dispozitive care să evite poluarea aerului, cu canale subterane și cu instalații sanitare la care contemporanii săi nici nu gîndeau. Propune regulii Franței edificarea unor orașe cu case din elemente prefabricate. A disecat zeci de cadavre, a studiat scheletul, mușchii, ansamblul lor, proporțiile, mișcarea, expresia. Inventează anatomia artistică. Descoperă cristalul ochiului, admite ideea circulației sanguine cu mult înainte de a fi fost demonstrată. Imaginează o aortă artificială. Socotește creierul ca locul unde se produce gîndirea, studiază procrearea și embrionul uman, leagă ce știe despre om cu ce a observat în studiul animalelor, întemeiază anatomia comparată. Adept al comunicării prin imagine, a desenat și a scris mii de pagini, dar n-a publicat nimic. (Cîte secole au zăcut necunoscute descoperiri care ar fi impulsionate imprezvizibil cunoașterea omenească? Dar cîte ar fi fost înțelese de oamenii vremii lui?)

Leonardo a voit să smulgă secretele naturii ca să le pună în slujba omului și nimic nu i s-a părut prea mult și prea greu. A fost un autodidact și l-a stînjinit mereu lipsa de pregătire, pentru că în fața fiecărui proiect nou trebuia să ia totul de la început. Avea însă o curiozitate imensă și o tot atît de uriașă sete de a ști. Între dorința de a cunoaște și teama de necunoscut, a învins cetezanța. Spunea: «în dragostea față de orice lucru e fructul cunoașterii. Nu putem nici iubi nici urî un lucru înainte de a-l cunoaște». Cunoaște oamenii, ceea ce au ei pe dinăfară și ce sînt în abisul ființei lor, cît sînt și care le e locul în univers. Îi lubea și stătea în mijlocul lor, dar recomanda singurătatea. A desenat, a pictat, a sculptat (calul său cabrat măsura 8 metri înălțime). Inventează desenul tehnic. Este autorul primului peisaj autonom din istoria artelor. A creat chipuri

de tineri și de bătrîni, de fecioare și mame, oameni din popor și madone. Exaltă frumosul, caricaturizează josnicia. Celor răi le-a tumefiat fețele, le-a făcut urite și grotesci, măști ale patimilor josnice și degradante. Personajelor dragi le-a creat chipuri sublime, le-a dăruit candoare, le-a înzestrat cu o frumusețe ce nu moare. Pe buze și în ochi le-a pus surisuri misterioase și unice. A pictat atît de frumos încît «natura însăși era geloasă»; a pictat desăvîrșit, cum desăvîrșit era. Personajele sale trăiesc la hotarul dintre vis și real, învăluite într-o lumină scăzută de amurg, scursă din izvoare neștiute, care le integrează în calmul și plenitudinea lumii.

l s-au păstrat puține lucrări — unele i-au fost distruse de nepăsarea contemporanilor, pe altele le-a stricat timpul. L-a obsedat ideea experimentului, a verificării procedeele tehnice vechi, a imaginat altele noi. Unele i-au fost fatale, dar nu și-a putut stăpîni foamea de nou, dorința de a re-crea totul. A fost un genial neliniștit. De o dexteritate ieșită din comun, părea totuși cuprins de spaimă în fața unei opere noi. Un contemporan consemna că «Leonardo nu-și isprăvea niciodată un lucru început, închipuindu-și sublimul la o asemenea scară încît vedea greșeli pînă și în operele care pentru alții aveau aparența minunilor».

Personalitatea sa fascina și acoperea pe cei cu care venea în contact. Contemporanii îl socoteau a fi avînd puteri supranaturale, admirația lor era asociată cu teama. De la înălțimea spiritului său, nu putea fi decît necruțător cu viciele și ignoranța — fie că erau lăcomia, îmbogățirea, luxul deșăntat, excesele modei, obscurantismul, războiul, silnicia. Moralist, denumit în vremea sa și *il grandissimo filosofo*, dintre spiritele universale ale Renașterii era cel mai larg: neliniștit, curios, înainte-mergător vremii noastre.

În vastul univers leonardesc, investigat deja de «călători» iluștri și despre care s-a scris un număr de studii greu de estimat, au rămas pînă la ora de față prea puține «pete albe», și nu în căutarea lor se orientează Gheorghe Ghițescu. Eforturile sale se îndreaptă spre corelarea datelor și a sensurilor acestui univers, interesîndu-l cu predilecție *omul de știință — Leonardo*. Ne este prezentat un Leonardo explorator al lumii vizibile, al naturii, cu imensa lui sete de real.

Hostinato rigore cu care Leonardo scrie totul — veritabil echivalent laic al exorcismului medieval — marchează opoziția sa structurală împotriva demonilor iraționalului. A descrie însemna pentru el a pătrunde în profunzimea lucrurilor, pentru a descifra legile care le guvernează: a cunoaște și a înțelege, pentru a putea stăpîni și iubi. «Întrebările lui Leonardo asupra universului culminează cu o știință a valorilor de acțiune, cu o etică și cu o știință a valorilor de expresie, cu o estetică însemnînd afirmarea valorilor vieții și a puterii rațiunii omului», precizează Gheorghe Ghițescu, subliniind înaltul umanism leonardesc. Iar aria întrebărilor puse este nemăsurată și derutantă (cît de mult aparține Leonardo prin aceasta secolului nostru!), greu de cuprins pentru un singur om. «Descifrarea operii lui Leonardo da Vinci — scrie mai departe Profesorul — se face astăzi pe terenul disciplinelor speciale care grupează în tot atîtea mînunchiuri manuscrisele sale. Perspectivele unei culturi generale sînt insuficiente pentru a putea urmări și aprecia cu competență toate domeniile de cercetare pe care geniul lui Leonardo da Vinci, cu prodigioasa lui rapiditate mentală, le-a cuprins prin propria-i experiență, la începutul unor științe inaugurate în mare parte de el». Or, trebuie să recunoaștem că puțini dintre noi se pot situa într-un orizont mai favorabil înțelegerii operii leonardești decît Profesorul Ghițescu, el însuși savant, artist, estetician. Iată de ce cartea îl discută constituie un eveniment.

Construcția cărții urmează o traiectorie fluentă: viața lui Leonardo (prilej pentru creionarea principalelor evenimente și preocupări), metoda («desenul, instrument de cercetare și mod de exprimare», inaugurînd «civilizația modernă a primului imaginii asupra scrisului»), estetica leonardescă («pictura este oglinda lumii», dar totodată o «cosa mentale») și omul de știință (domeniile abordate și contribuțiile). «Traducerea rezumată a manuscriselor lui Leonardo da Vinci», în fapt o tablă de materii a acestora, încheie o carte care trebuie citită.

* Gheorghe Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986.

Însemnări pe marginea minimei moralia*

mihai sârbulescu

Dacă eticul este o categorie care îl însoțește pe om prin toate avaturile vieții sale, atunci el veghează și alături de pictorul necăjit, când acesta se zbate în fața lucrului său. Adesea, se împarte în chip pripit viața artiștilor în două — «omul» și «creatorul» — ca și cum omenescul, cu toate umorile lui, l-ar părăsi pe artist în ceasul creației. Or, nu se poate admite că îl părăsește — și atunci meșteșugul însuși al pictorului trece și el, ca orice fapt omenesc, prin fața unei instanțe etice. Trebuie să existe, cu alte cuvinte, o moralitate a meșteșugului, care să facă una cu destinul omenesc al pictorului.

Se întâmplă și aici ca în viața de toate zilele: sentimentul acut al eticului se stârnește în momentele de criză, când vezi că flința ta începe să prindă conturul vidului. Cauți, dar nu găsești — poate fi acesta un semn al harului, o specie a inspirației care te limitează pînă la neființă sau pînă la nimicul originilor. Dimensiunea eticului apare în clipa în care înregistrezi acest nimic ca pe o stare anormală, ca pe o cădere. «Adevărata competență morală începe cu o experiență ne-ipocondră a vinei, cu sentimentul incompetenței morale, al excomunicării de sine» — scrie Andrei Pleșu. Obnubilarea morală antrenează astfel incongruența omului cu sine sa, ceea ce pentru pictor poate echivala cu inadecvarea față de propria lui operă.

«Sînt primitivul picturii mele», spunea Cézanne. Moralitatea meșteșugului stă în perpetuitatea primitivității sale, în zăbava rudimentarului, a elementului de provizorat. Moralitatea meșteșugului reclamă onestitatea lui «deocamdată», ca pe o urgență fraternizare cu timpul. (Vezi capitolul despre timp al *Minimei moralia*: «A ieși din timp e a reuși să contempli lumea din punctul de vedere al absolutului. Dar a ieși din timp e a ieși din problema eticii...»).

Așa apare, probabil, în creația artistului contemporan, nevoia «etapelor», care sînt tot atîtea aproximări ale unui destin cu viraje abrupte. Creația contemporană se alcătuiește adesea ca un joc al basmelor în bucățele: fiecare petic de carton este indescifrabil, el capătă sens numai în ansamblul compoziției. «Ordinea apare mereu ca o iradiere a globalului, ca o armonie indivizibilă» — notează Pleșu. Totalitatea nu poate fi însă citită decît de la capătul drumului: la sfîrșitul vieții, al veacului sau al unei lumi. Etica rămîne numai un tovarăș de drum. Ca «disciplină a intervalului», ea reglează conduita clipei prezente. Astfel, lucrările de artă devin simple propuneri pe care «clipa cea repede» le face veșniciei, finalului atotecuprinzător.

Problema artistului este, fără îndoială, aceea de a face propuneri valabile. Cum să izbutești însă acest lucru, atunci când ochii îți sînt acoperiți de pulberea drumului, iar lanterna eticii pare să proiecteze mai mult întuneric decît lumină? Andrei Pleșu face interesante apropieri între dimensiunea eticului și starea noptatică a existenței. «Nu se poate imagina o etică într-un univers al luminii omogene. Eticul însoțește lumina deficientă: e epifenomenul unei lumi umbrite». În absența iluminării, pictorul este nevoit să lucreze pe întuneric. Într-o situație ca aceasta, Pascal recomandă pariul: să pariezi în întuneric pentru lumină și să lucrezi cu nădejdea că vei cîștiga acest pariu. Cîștigînd, vei cîștiga totul; iar dacă pierzi, nu vei pierde nimic — spunea Pascal. Poate să pară simplistă reducerea eticului la condiția unui simplu pariu. Și totuși, undeva, în subconștientul omului, poate că pariul acesta funcționează mai mult decît o mulțime de analize reci ale intelectului. Să ne amintim, de exemplu, începuturile lui Van Gogh într-ale picturii, când Theo arăta «specialiștilor» lucrările fratelui său: nu are talent — au declarat aceștia. «Nu mă interesează dacă am talent, mai mult mă interesează cum se desenează o mînă» — a răspuns Van Gogh. Era și acesta un fel de pariu. În absența luminii, trebuie să ai curajul de a înainta prin întuneric.

* Andrei Pleșu, *Minima moralia*, Ed. Cartea Românească, 1988.

Talentul se poate și el aștepta, dacă nu cumva întrupează așteptarea însăși, în tensiunea și în deschiderea ei.

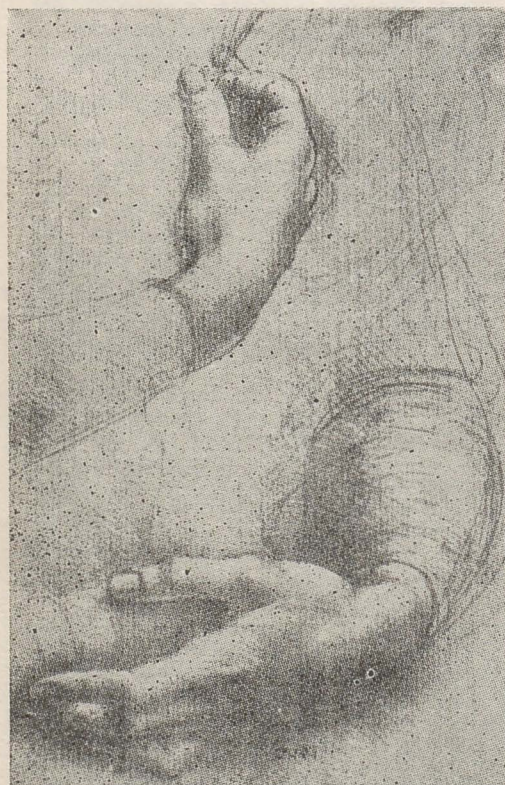
Semnificativ e însă faptul că Van Gogh își fixa toată atenția asupra intervalului, pe spinoasa problematică a drumului, ca și cum aici, în plin mers, s-ar decide statutul final al capătului de drum. De obicei, drumul se interpretează ca predicat al capătului de drum; iată că etica inversează termenii și face subiect din drumul însuși. Astfel, pentru pictor moralitatea meșteșugului stă în pură lui procesualitate. Pictorul nu se poate resemna să-și privească meșteșugul ca pe o simplă ustensilă: pururea neajuns, el se agață de drumul aflat sub picioarele sale.

Ca «experiență a rătăcirii asumate», etica se poate oglindi, așadar, în meșteșugul pictorului — care nici nu este altceva decît o sumă a căutărilor mereu reulate. La o privire mai superficială, meșteșugul apare ca o simplă dexteritate, ca un set de cunoștințe infailibile care procură pictorului abilitatea de a ieși din orice impas. Or, în realitate este exact invers: iscusința meșteșugului este aceea de a fixa tocmai impasul pictorului, de a-i trăda neputința și slăbiciunile. Meșteșugul are o imensă fragilitate. Bogăția lui stăruie în lipsă, în calitatea unui anumit gol interior. Rugător și întrebător, el are mai degrabă o coloratură negativă; pozitivă și afirmativă este doar minunea iluminării. Meșteșugul este un pelerin și un cerșetor care rătăcește la porțile inspirației. Departe de a soluționa și izbăvi, el problematizează și culpabilizează. Nu i se potrivește cîtuși de puțin roba universitară, cu toate că se predă în școli; el se transmite ca o neliniște, ca o coerență a peregrinării constante. Meșteșugul se comportă, astfel, ca un fin seismograf al crizei. Ceea ce Andrei Pleșu scrie despre criza morală — «e prezentimentul punctului final, dublat de incompetența traseului optim» — se potrivește și incertitudinilor meșteșugului.

Această rătăcire a pictorului prin hățușul meșteșugului său poate să ia aspecte dramatice, cîteodată. Picasso, de exemplu, spunea că atunci cînd pictează în maniera lui Delacroix, regretă că nu pictează ca Ingres și că atunci cînd pictează ca Ingres, regretă că nu pictează ceva în genul romanului și așa mai departe. Lucra, astfel, mereu altminteri decît ar fi dorit, ca un orb care se trezește că merge pururea în direcția opusă voinței lui. Dacă, într-adevăr, găsea fără să caute, așa cum s-a lăudat într-o zi, atunci el găsea de fiecare dată ceva care-l nemulțumea — și se vedea silit să «găsească» de îndată în altă parte.

Față de această criză, se conturează destinul unic al cîte unui pictor. «Destinul e o energie limitativă» — notează Andrei Pleșu. «Clipa impactului cu destinul e clipa în care nu poți cîștiga decît atîta cît ești dispus să pierzi». Astăzi, se pare însă că artistul a uitat cît de mult trebuie să piardă pentru a cîștiga. El mizează numai pe reușită, ca și cum căutările sale ar trebui să fie tot atîtea certitudini. Or, meșteșugul poate să-l învețe și el, pe pictor, renunțarea. Meșteșugul pune în fața pictorului o recuzită întregă de neîmpliniri: n-a fost să fie, era să fie și așa mai departe. Meșteșugul nu face altceva, în fond, decît să aproximeze — adică să pregătească, mereu, pentru o mai bună împlinire. Într-o scrisoare, Van Gogh îl muștra oarecum pe Cézanne pentru intransigența lui, amintind de felul cum acesta — violent — își spărgea cu piciorul pînzele neizbutite. Vincent era de părere că și ele trebuie păstrate: «poate că este și în ele ceva bun» — spunea el.

Neîmplinirile sînt cele care întrupează, de fapt, criza pictorului. Nu se poate rătăci nimeni înainte de a porni la drum: adevărata criză se petrece totdeauna la mijlocul drumului, în plin mers. Undeva trebuie să fi fost ajuns, ca să poată apărea impasul. Iar impasul este marcat prin brusca ștergere a căilor de întoarcere și de înaintare. Se întâmplă atunci un fel de încremenire: angoasa propriu-zisă a căutării este și ea în afară de timp, ca și certitudinea regăsirii. Timpul nu-ți dă voie să deliberezi, el nu cunoaște decît acțiunea. Atemporalitatea, cel puțin, înfrățește — în plină criză — mijlocul și capătul drumului. Criza reprezintă gradul zero al existenței, o eternitate vidă plasată între două eternități rotunde. În această încremenire apare eticul, ca modalitate de reintegrare în timp — și transformă totul într-un fluid. Eticul trădează criza, o deturnează; o valorifică dîndu-i impuls, o direcționează. Criza se deschide în etic, pe măsură ce eticul se închide în criză. Plin de neputință și de neizbutiri, meșteșugul pictorului poate fi și el un loc al acestui schimb: pictorul trebuie să-și regăsească atunci cînd doare și firescul, întru recuperarea «acelei „naivități” fără de care eticul eșuează în perplexitate și inhibiție».



LEONARDO DA VINCI, desene — studiu



natură / cultură

constantin dragomirescu

Sesiunea de comunicări cu tema « *Natura și cultura în arhitectura sfârșitului de secol — o dezbateri despre poietica locuirii* » a avut loc în luna mai a.c., în cadrul Institutului de Arhitectură « Ion Mincu », sub auspiciile Academiei de Științe Sociale și Politice, ale Comisiei « Scientica, filosofia, politica și viitorologia științei » și ale Colectivului de « Arhitectură și Urbanism ».

Structurată pe principiul « postmodern » al interferențelor și al interdisciplinarității, sesiunea a reunit peste 30 de comunicanți din domeniile conexe pe care le subîntinde arhitectura, ca disciplină umanistă complexă, și din domeniul altor specializări, de la lingvistică, etnologie, estetică, istoria și teoria artei, pînă la geologie și inginerie. Tema aleasă, foarte generoasă ca deschidere culturală, se situează la unul din punctele cardinale ale civilizației contemporane, atât ca implicare socio-economică privind integrarea construcției în mediul uman și în mediul natural, ambele aflate într-o dinamică perpetuă a raporturilor biunivoce, cît și ca expresie a concepțiilor actuale privitoare la implantul « locuirii » și la sensurile pe care le capătă aceasta într-un context care tinde să refacă « sensul ontologic global » al conceptului. Propunerea temei a fost, de altfel, însoțită de un text-program alcătuit de arh. Mihai Popescu, care justifică, pe de o parte, alegerea acestei teme și dădea, totodată, explicația contextuală a profilului pluridisciplinar pe care îl necesită abordarea unui astfel de subiect: « *Istoria culturii ne arată că în dorința de a se emancipa față de natură și de a transforma natura în însuși instrumentul acestei emancipări, societățile moderne au creat forma de organizare a locuirii numită "oraș". Totuși, prin chiar hipertrofierea structurii urbane, cultura, civilizația, societatea au devenit tributare naturii într-o măsură mai mare decît societățile arhaice. [...] Asimetria ecologică introdusă de oraș (burg), adică tendința de independență față de aleatorismul natural, s-a fundat tocmai prin concentrarea în mediul urban a fluxurilor energetic-informaționale obținute prin efortul programatic de cucerire a naturii. Și astfel, la atingerea unui anumit stadiu critic al dezvoltării civilizației moderne, s-a ajuns într-o situație limită: nu numai că evoluția urbană (văzută ca emancipare antropo-socială) a condus la o mai profundă ecodependență, dar, în plus, structurile culturale au devenit tot mai dependente de însuși instrumentul independent lor, adică de organizarea tehnologică constituită în, prin și — în ultimă instanță — pentru mașinile / mecanismele artificiale. [...] În aceste condiții, considerăm că este necesară o rearticulare policentrică-dinamică a sensurilor culturale, rearticulare menită să faciliteze degajarea unui poiesis oikologic fundamental. De asemenea, considerăm că abordarea pluridisciplinară a conceptului unidul de NATURĂ → CULTURĂ poate ajuta teoria arhitecturii să depășească stadiul de semiotică (post)-structuralistă. Aceste afirmații sînt motivate prin presiunea epistemologică tot mai mare, orientată către generarea unui logos nou, ce ar urma să se articuleze pe seama acumulărilor din domenii ca biologia, fizica, matematica, genetica, cibernetica, sinergica. »*

Două au fost direcțiile principale către care s-au orientat comunicările. Ele erau prefigurate din chiar titlul sesiunii. Prima poate sta sub genericul: « *Problema LOCUIRII* » și abordarea ei a mers către trei categorii de definire a conceptului:

1. generalizarea și suprapunerea conceptului de « locuire » peste un înțeles pragmatic al termenului, cu sens de funcție a locuinței, a habitatului;
2. problema « locuirii » în teoria și practica arhitecturii contemporane, cu o deosebit de fecundă analiză a complexului de principii, idei, deziderate și realizări pe care le-a adus postmodernismul în re-evaluarea locuirii umane;
3. o analiză purificatoare a conceptului de « locuire » din unghiurile de vedere ale filozofiei, etnologiei, mitologiei comparate și socio-istoriei artei și arhitecturii.

Cea de a doua direcție a fost aceea a așezării pe diferite planuri de analiză și sinteză a raportului NATURĂ / CULTURĂ (respectiv, arhitectură):

1. planul de semnificații filosofice, estetice, morale pe care le presupune raportarea arhitecturii la mediul înconjurător;
2. derivat din planul anterior, particularitatea pe care o reprezintă orașul, spațiul urban, în relația cu spațiul natural;

3. problema ecologică, sau planul scindării și al căutării unui echilibru natural al raportului om / arhitectură / mediu;

4. planul unei conștientizări totale a raportului natură / cultură prin demersul artistic, care situează dihotomia în registrul unor « acțiuni » (operă de artă, happening, performance) cu vădit sens ambivalent.

Urmînd această schemă a liniilor principale de orientare și a capitolelor succesive de abordare — și nu ordinea quasi-aleatorie în care s-au prezentat comunicările — vom încerca o sintetică și parțial selectivă trecere în revistă a luărilor de cuvînt. În deschiderea sesiunii, prof. dr. arh. Corneliu Dumitrescu, rectorul Institutului de Arhitectură « Ion Mincu » (« *Habitatul — problemă cardinală a sfârșitului de sec. XX* ») și dr. Sandu Stoichiță, președintele Comisiei « Scientica, filosofia, politica și viitorologia științei » (« *Locuință și cosmos* ») au sugerat dimensiunile problemei « locuirii » în contextul revoluțiilor științifice ale secolului, proiecția globală a destinului uman în care se înscriu arhitectura și urbanistica, alături de toate celelalte domenii majore care vizează prezentul și viitorul planetei. Aceeași orientare larg științifică privind perspectivele raportării locuirii umane la resursele geomorfologice — în comunicarea geol. dr. Marcian Bleahu (« *Natură — locuință — cultură. Un punct de vedere geografic* »), ca și în cea a ing. dr. Adrian Mihalache (« *Fiabilitatea „mașinii de locuit”* »), din care cităm: « *Fiabilitatea locuinței trebuie deci înțeleasă din două puncte de vedere. Ca sistem închis în mediul tehnologic, locuința este un adăpost fiabil în măsura în care instalațiile tehnice asigură funcționarea neîntreruptă a circuitelor energetice și materiale. Ca sistem deschis către mediul cultural, locuința este fiabilă dacă poate asigura buna desfășurare a proceselor de prelucrare a informației. În acest sens, trebuie asigurată conectarea ne-mediată tehnologică a locuinței la circuitul informațional și trebuie realizate condițiile ambientale ca spațiul locuinței să devină productiv cultural. O locuință fiabilă este un echilibru dinamic între om și lume, bazat pe staționizarea fluxurilor energetice și informaționale. Acest echilibru se răsfrînge în armonia interioară a omului, care poate acționa optim cînd este adăpostit de lume, fiind, în același timp, strîns conectat la ea ». Acest important punct de vedere este reluat și de comunicarea arh. Dorin Boilă (« *Integritatea locuirii* »), el mutînd relația dialectică specifică locuirii — natural / artificial — în planul unei relații mai complexe, o știință a coexistenței și a cooperării sistemelor în echilibru (definiția integrității), o sublimare a dialecticii în poliadică și a logicii bivalente într-una tetravalentă, explicația acestor subtile mutații, analizate cu instrumente împrumutate deopotrivă din structuralism, semiotică, filosofia științei și a celor mai îndrăzneț-avansate tehnologii, regăsindu-se și în comunicarea filologului Tiberiu Mihail (« *Atitudinea dialogală. Pentru o pragmatică a locuirii* »).*

A doua categorie de lucrări privitoare la problema LOCUIRII a fost aceea a integrării temei în complexul de manifestări ale arhitecturii contemporane. Clare și revelatoare, comunicările arhitecților dr. Mircea Enache (« *Întrebări cu privire la fenomenul arhitectural contemporan* »), Ioan Andreescu (« *În căutarea realului, sau ceea ce este continuu în manifestările arhitecturale ale sec. XX* »), dr. Mircea Ochinciu (« *Despre conflictul latent al arhitecturii cu natura* ») și Dorin Ștefan (« *Gînduri pentru locuri curate* ») au avut drept bază comună referirea la stadiul actual al arhitecturii în contextul postmodernismului, analizat prin intermediul unor categorii simptomatice precum: discontinuitate, disjunctie, amestecul dintre mit și realitate, personalizarea și prevalența subiectivității și a formelor inconștiente, pulverizarea ierarhiilor culturale, descoperirea esențialei în marginal, primatul cotidianului și al fragmentarului, imposibilitatea structurii totale, victoria individualului asupra generalului, mutația tradiției și a specificului local la nivelul suprafeței, al citatului, al colajului, al intertextualității, ambiguitatea și echivocul funciar etc. — toate acestea într-o « privire » sintetică și critică, ce se poate constitui într-un adevărat text-program al arhitecturii contemporane; (— ne-am referit la comunicarea lui Mircea Enache și am adăugat, pentru îmbogățire informațională asupra subiectului, și articolul lui Ion Lucăcel, « *Despre postmodern în arhitectură* », din *Caietele Critice* 1—2, 1986, ale Vieții Românești). O teoretizare sintetică a fenomenului contemporan realizează și Ioan Andreescu, reducînd polimorfismul doctrinelor estetice la două direcții esențiale: « *eterna dispută între „nominaliști” și „realiști”, înrîpată în divergența dintre cel pe care i-am putea numi (dincolo de orice alte clasificări) fundamentaliști și formalști. FUNDAMENTA-*

*LIIȘII sînt cei care cred cu putere că există în spațiile cotidianului o „natură” reală a lumii, complex structurată dar cognoscibilă, față de care „natura” vizibilă se așează ca o „interfață”. Pentru ei acest strat profund al universului constituie adevăratul suport al actului creator. FORMALIȘTII nu sînt interesați de „natura” ascunsă a lumii, ci de rigoarea unei „culturi” — asumate artificiale — a formei, de înțelegerea și articularea coerentă a unui limbaj. Ei sînt oamenii metodei ». Și autorul nuanțează și ilustrează cu exemple de arhitectură această dihotomie, în cîteva din momentele importante ale secolului. Pe un alt plan al analizei arhitecturii contemporane se situează celelalte două comunicări, ele referindu-se la problema locuirii umane ca la un topos al arhitecturii: pierderea și recuperarea caracterului ceremonial al locuirii spațiului (Dorin Ștefan) și refacerea echilibrului în raportul calitativ dintre locuire și locuință (« *arhitectura este mai întîi o idee despre om și mai apoi o idee despre arhitectură* », formulează ca postulatul Mircea Ochinciu).*

În continuarea acestora vine să se adauge cea de-a treia categorie de comunicări, care dezbate și tind să definească problema locuirii din perspective filosofice — Dan Ion Nasta (« *Locuire/dominație — un multiplu proces* »), etnologie — Paul Drogeanu (« *Frumoasa fără corp . . . sau locuirea între urbanism și paganism* »), de mitologie comparată — Andrei Oșteanu (« *Repere mitico-simbolice ale locuirii tradiționale* ») și de socio-istorie a artei — Amelia Pavel (« *Utopie și realitate în evoluția conceptului de locuință* »). « *Doar o topologie a Ființei, așa cum se propune ea în scrierile lui Martin Heidegger de după 1946, cînd ascultarea logosului poetic fertilizează rostirea filosofică, ne poate dezvălui SENSUL ONTOLOGIC GLOBAL AL LOCUIRII* », precizează Dan Ion Nasta — sens asupra căruia se opresc analizele specializate, aplicate asupra satului ca tip de locuire tradițională și asupra folclorului ca « transpunere » a logosului acestei locuiri tradiționale (P. Drogeanu și A. Oșteanu), celelalte două comunicări urmărind « eroziunea » sensului complex, epuizarea discursului metafizic și încercările utopice care au survenit în programele avangărilor artistice de-a lungul sec. XX, de « restaurare » a perspectivei integratoare a « așezării » omului în lume, « de recucerire a „patriei” și a determinărilor hestice (apud, HESTIA) ale locuirii » (D. I. Nasta).

Remarcăm, în acest context, deosebit de pertinentă analiză a lui A. Oșteanu privind integrarea formelor spațiale și a « momentelor » locuirii într-un scenariu mitologic complex și complet, începînd cu riturile de întemeiere a așezării și cu « încercuirea » zonei locuite, delimitată printr-o rețea de practici de ocrotire și de diferențiere calitativă a spațiilor, practici bazate pe multiple semnificații ale raportului interior/exterior, locuit/nelocuit, cosmos/haos. Dintr-un alt unghi, comunicarea-eseu a lui P. Drogeanu situează problema locuirii în binomul sat-oraș (« *paganism* »-urbanism), etnolog urmărind « *existența unei practici și a unui corpus doctrinar* » ce privesc arhitectura și organizarea locuirii în satul tradițional, « *cultura (și civilizația) rurală a locuirii* », paradigmă culturală paralelă, coexistentă de-a lungul istoriei cu cealaltă formulă a locuirii, cea urbană. Aceasta din urmă are ca embleme « *orașul, legea-dogmă, cuvîntul, mai ales scris, excluderea terțiului, exercitarea autoritară a puterii, gramatica textului, inovația și progresul* », în vreme ce cealaltă — « *satul, obiceiul-normă, gestul, logica vagă, exercitarea laxă a puterii, gramatica orporalului, conservarea și echilibrul* ». Propunînd un dublu proces dialectic: urbanizarea satelor și paganizarea orașelor, cercetătorul consideră că « *o locuire umană trebuie să accepte, și față de natură și față de cultură, o atitudine în același timp urbană și pagană, să fie adăpostire și iradiere a unei persoane, nu un simplu adăpost.* »

Inevitabil interferente, grație complexității temelor abordate, comunicările ce și-au propus orientarea atenției pe direcția raportului general NATURĂ / CULTURĂ (cu aspect particular, arhitectură) reiau înțelesurile acceptate sau adaugă elemente noi în definirea problematicii locuirii. Una din aceste benefice interferențe este realizată de comunicarea arh. Anton Dâmboianu (« *Arhitectura, salt pe verticală* »). Autorul distinge o corespondență între cele trei trepte ale verticalei locuirii: adăpostul, casa, arhitectura, și cele trei determinante existențiale-umane: instinctul, necesitatea, aspirația; de asemenea, un izomorfism între biologic, antropologic, cultural și anima, omenesc, uman, observînd că adevărata întregire a acestor verticale se face doar prin recuperarea unui sens circular care să dănuie în raportul cultură/natură: « *omul restituie naturii ceea ce ea a investit în formarea lui. Abia prin cultură omul își împlinește adevărata sa natură* ».

O amplă analiză a acestui raport întreprinde și arh. Alexandru Florin Colpacci («*Relația arhitectură — natură, sau nostalgia continuității*»), plecând de la Ideea pierderii funcției originare a arhitecturii (și a oricărei opere de artă în vechime) — aceea de a se constitui în IMAGO MUNDI, de a fi o transparență către esențe. Într-un anume sens, atât abordarea sa cât și aceea a istoricului de artă Anca Vasiliu («*Estetica transparenței în poezia unor vechi locuiri*») aduc în discuție aspecte ale arhitecturii tradiționale ce sînt complementare celor invocate de analizele etnologice și mitologice făcute de P. Drogeanu și Andrei Oişteanu; de data aceasta însă, în planul principal de analiză nu se află LOCUIREA, ci raportarea construcției la natură și semnificațiile cu care se încarcă această biunivocă relație. «*Prin cerurile care îmbracă ploafoanele, prin pădurile care își desfășoară ramurile susținînd bolțile și prin grottele care devin niște cripte sau chiar dormiri, eternitatea și cosmicitatea naturii domină operele umane, într-o anumită perioadă. Ele plonjează în memoria sa evocîndu-i armonia ideală a paradisului pierdut. Formele naturale condiționează forma construcției. Naturalul este realizat, mimat într-o manieră artificială, simbolizînd natura. [...] Se produce astfel o inversiune paradoxală: formele naturale ne parvin prin intermediul construcțiilor artificiale, iar formele abstracte se prezintă ca naturale, de o evidență ce se dorește incontestabilă.*» Analiza lui Florin Colpacci conduce către descrierea a trei categorii de integrare în natură a operei de arhitectură: simbolic, estetic și utilitar, ordinea lor refăcînd cronologia treptatelor pierderi ale funcției integratoare pe care o realizează în vechime implantul construcției în natură, «... căci nemăi-fiind IMAGO, opera devine creație demiurgică. Originalitatea, ineditul sau pur și simplu abilitatea de a combina a artistului devin singurele criterii ale valorii». De aici și obsesia rupturii, și nostalgia unei reîntemeieri, fie și profane (adică în absența sensurilor), pe care le constatăm în manifestările simptomatice a ceea ce ne-am obișnuit să numim «criza postmodernă» a arhitecturii.

Analizînd un aspect particular al arhitecturii medievale românești, raportul pridvor/turlă în relație cu spațiul exterior al edificiului, Anca Vasiliu constată un tip exemplar de unificare a spațiului construit cu cel natural, cele două zone de interferență-transparență constituind repera cele două axe primordiale ale existenței umane (investite, în cazul analizat, cu sensurile date de iconografie și de regimul luministic al interiorului): «*orizontala existenței diurne, terestre, căreia îi este dizolvat polimorfismul în perspectiva morală a eshatologului, și care reprezintă un tip de transparență din categoria spațiului fizic și a corporalității acestuia, și cealaltă, verticala iluminării eterne, revelatorii, care absoarbe transparența spațiului construit către lumina pură*». Și tot pe exemple de arhitectură veche românească, medievală, în cazul arh. Radu Drăgan («*Arhitectura sub semnul oglindii sau despre celebrarea unei absențe*») — populară din zona de cîmpie, în cazul arh. Marcian Roman («*Fintina — topos al umane spațio-temporalități*»), se bazează largirea sferei de semnificații pe care le capătă raportul natură/arhitectură, structură caracterizată de două tipuri de relații: a) orientarea în spațiu pe direcțiile cardinale și — b) polaritatea masculin-feminin, determinînd toate valențele tensiunilor între forme și ale transparențelor de sens pe care le ignoră arhitectura contemporană.

Orașul a fost centrul atenției pentru un alt grup de comunicări ce au urmărit raportul special pe care îl instituie apariția spațiului urban în mediul natural, ca și imixtiunile acestuia din urmă în amenajarea urbanistică. Un exemplu istoric l-a dat Carmen Popescu («*Grădina — extinderea locuirii spre natură; Bucureștiul veacului al XVIII-lea*»), analiza sa mutînd de fapt tipul de abordare estetică și de pătrundere simbolică în lumea vechilor forme arhitectonice (din comunicările citate anterior) pe planul unei particularizări programatice a «naturii urbanizate», cu «manifestări diferite, condiționate de aspectele economice, sociale și politice ale comunității». Celelalte comunicări se opresc cu precădere la problemele teoretice care se nasc din apariția spațiului urban în cadrul naturii: dr. arh. Angela Filipeanu («*Spațiul urban — izvoare și semnificație*»); arh. Teodor Octavian Gheorghiu («*Orașul ca esențial reper al evoluției relației natură-cultură*»); dr. arh. Alexandru Sandu («*Particularizarea spațiului construit — proces de selecție între natura și cultura locuitului*»); dr. arh. Cornelia Berindan («*Decizia în sistemul om-arhitectură-natură*»). O

atenție specială în cadrul acestui capitol particular în conturarea raportului NATURĂ/CULTURĂ trebuie acordată comunicării lingvistice Aurelia Bălan-Mihailovici («*Etimologia cuvîntului „oraș” în perspectiva relației semn — semnificat — semnificanță*»), analiza scoțînd la iveală un înțeles ascuns al cuvîntului „oraș”, derivat din forma greco-bizantină hōra (gen. hōras) — ale cărei semnificații, atestate în formele vechi românești, aproprie sensul de «loc cultivat, teren agricol care asigură hrana cetății», (corespondent cu lat. «terra») de cel de oraș propriu-zis, conturînd astfel «profilul» inițial al orașelor medievale românești, caracterul lor agrar, integrarea funciara în mediul natural, de unde și aspectul de «grădină» pe care-l consemnau călătorii străini prin capitalele țării române.

Cea de a treia categorie de studii închinată relației NATURĂ/CULTURĂ este ilustrată de o serie de teorii ecologice privind integrarea arhitecturii în mediul ambiant, efectul acesteia asupra structurii diferitelor edificii și raportul dintre construcție și natura umană. Comunicarea prof. Solomon Marcus («*Este natural ceea ce este înăscut*»), plecînd de la o observație generată de etimologia cuvîntului «natură» (în asociere cu lat. «natus», născut), analizează natura umană din perspectiva celor trei distincții fundamentale: biologic-empiric-reflexiv, secvențial-nesecvențial, conștient-inconștient. «*De la natura umană la natură în genere nu-i decît un pas*», spune autorul, arătînd că manifestările umane care nu rezultă dintr-o acțiune conștientă extind relația omului cu natura la un raport de tipul obiect-subiect, în acest sens termenul-pereche al naturii fiind nu numai cultura, ci și, în egală măsură, artificialul. Pornind de la un nuanțat comentariu al limbajelor naturale față de limbajele artificiale, Solomon Marcus dezvoltă o teorie proprie asupra tipurilor de inteligență umană (proaspătă și conservată), care îl conduce în cele din urmă la concluzia că natura însăși are o culturalitate încorporată și că depedențele unilaterale — om → natură sau natură → om — care au fost alternativ absolutizate, trebuie înlocuite cu «o articularitate sinergetică, în care paradoxul și antinomia sînt la ele acasă». În această situație, «*locuința fiecăruia dintre noi devine un holomer (în sensul lui Noica) prin care recuperăm spațiul și timpul, întregul univers, devenind și noi un univers.*»

Problemele integrării naturii în arhitectura actuală și ale echilibrării intenției constructive («*de la oikos la sistem*») cu mediul pentru care casa a fost destinată și în care trebuie să se regăsească acel duh al locului, *genius loci*, au reprezentat nucleul comunicării prof. arh. Aurelian Trișcu («*Ecossistem și arhitectură*»). Indiferent că arhitectura se reduce la construirea unui edificiu sau se extinde la o așezare și la un proces ordonator de spații mai vaste, ea trebuie să rămînă o operă de artă deschisă, «*un organism autoreglabil, un cîmp de posibilități care poartă și reflectă dialogul continuu dintre cultură și natură*». Pentru ca modelul (viziunea, proiectul), care se așează între logos-visare și realitatea existentă, să fie modelul unei opere deschise, «*arhitectul, ca exponent al culturii timpului său, trebuie să aibă memoria fenomenelor naturii și sensibilitate pentru realitățile materiale*», concluzionează A. Trișcu. Tot asupra acestui proces intim de echilibrare cu forțele și cu modelul locului, în care vine să se insereze intervenția arhitectonică, se opresc și arh. Mihai Popescu și prof. dr. matematică-fizică Paul Constantinescu («*Despre arhitectura sistemelor auto-poietice*»), de data aceasta cu o analiză ceva mai implicată, în interiorul mecanismului de echilibrare-continuitate, între materialitatea realității naturale și aceea a «obiectului» construit. Iată un exemplu simptomatic: «*Secțiunea de aur încețoșă să mai fie privită ca o entitate metafizică, ci apare ca o constantă generată de procesul de autopoiesis a materiei și descrie, în fapt, un auto-reglaj sinergetic/semioid pe care sistemele materiale l-au generat pornind de la și în funcție de elementele lor constitutive. Astfel, pulsațiile simetric/asimetrice de creștere topocronică a sistemelor biotice (cochiliile, spirala, dispozițiile frunzelor și petalelor, proporțiile corpului omenesc etc.) se configurează spre a ne pune în lumină seria transformărilor ireversibile ale autogenerării, sinergiei și tendințelor structural emergente ale ierarhizării hipercomplexității în care ființează sistemele materiale*». Și autorii încheie în spiritul scrierilor heideggeriene: «*Dar cine știe, poate că după un proces oikologic îndelungat, cultura antropică va fi în măsură să transgreseze retorizarea semnificanță și reducățiile iluzionismului poietic, spre a*

porni să reintegreze în procesul de autopoiesis emergent materia în care locuiește.» În acest proces, integrarea personalității umane a constituit centrul atenției în alte două comunicări, cea a lui Victor Sălheanu («*LOCUIREA, într-o perspectivă cuprinzătoare a ecologiei umane*») și cea a lui Mihai Macavescu («*Arhitectura și personalitatea umană*»); prima dintr-o perspectivă larg antropologică aplicată asupra concretului cotidian, cealaltă din punct de vedere psiho- și socio-arhitectural, subliniindu-se interdependența dintre psihologie și arhitectură în procesul de refacere a «interiorizării psihice a spațiului» și de restabilirea a unei bune interacțiuni psihism — spațiu arhitectural. Un exemplu concret de arhitectură ecologică l-a dat arh. Radu Radoslav («*Spre o arhitectură ecologică*»), care și-a ilustrat teoriile cu câteva ansambluri de locuințe realizate de el la Timișoara.

Un grup aparte de comunicări, legate de integrarea subiectivă în sistemul ecologic NATURĂ/CULTURĂ, l-au constituit intervențiile celor trei artiști, care au conturat câteva din direcțiile importante pe care se situează arta contemporană în raport cu problematica naturii, a omului și a arhitecturii (construcție — locuire). Wanda Mihuleac («*Spații subiective*») a încercat să ordoneze tipurile de intervenții-artiști artistice instituționale de locuri calitative sau toposuri, care sînt fie simbiotice, fie simbolice și care, dispuse concentric, observă autoarea, au constituit zonele principale de atracție pentru diferite curente stilistice și personalități artistice ale ultimelor decenii. Aceste locuri calitative sînt: «*1. determinarea spațială a corporalității (de la triada metafizică trup/suflet individual/psyché colectiv — la body-art, cu nenumărate exemple); 2. VASTRA (construcții de Alice Aickcock); 3. CASA (Maria Merz); 4. AGORA (Horia Damian); 5. TERITORIUL (marcaje, delimitări, împachetări, cu numeroase exemple de la land-art la Christo); 6. SPAȚIUL VAST (iarăși Christo, Richard Long); 7. UTOPIA — locul care nu există nicăieri (cu semnificative realizări la Anne et Patrick Poirier)*». Aceste locuri calitative se convertesc în spații subiective ale căror simboluri revin obsedant în arta contemporană: «*a) loc intim, ocrotitor — peșteră, cameră, Arca lui Noe, insulă; b) loc convertibil — lumea exterioră este o lume interioară ridicată la condiția misterului; c) loc telescopat — calul troian, matroușca; d) locuri rivale; e) loc ambiguu — pădurea, labirintul, oglinda; f) locuri nemărginite — deschise prin ceea ce au obișnuit și închise prin ocel „strict” nevăzut*».

Spre deosebire de viziunea sistemică și vastă pe care o încearcă Wanda Mihuleac, Alexandru Chira («*Geometria și natura*») vine cu o intervenție teoretică de ordin confesiv, un fel de auto-artă-poetică în care punctul de convergență simetrică dintre cultură (interesant faptul că el asimilează cultura cu geometria) și natură este, în toate planurile și pe toate direcțiile spațiale, — «*ecranul sensibil al tabloului*», unde se petrece un proces dialectic în care «*geometria ca operație spirituală fixează transparent existența naturală, iar natura dezmarginăște continuu gîndul proiectiv*».

Un exemplu particular, dar cu funcție de fenomen cu exemplaritate largă în arta contemporană, l-a adus și tînrul pictor Dan Perjovski de la Oradea («*Prezentarea relației natură-cultură în mediul grupului de tineri ATELIER 35 Oradea*»), care s-a referit, prin intermediul unei serii de diapozitive, la acțiuni-performanțe și expoziții organizate de tinerii artiști orădeni în ultimii ani, manifestări ce au avut ca temă de gravitație problema naturii în context ecologic, social și artistic (Pro-Natura — 1987, DIALOG — 1987/88, Cazemate — 1989, Copacul — 1988), preocupările lor reluînd sau continuînd mai vechi subiecte care s-au constituit în importante manifestări expoziționale și colcviale în ultimul deceniu (cele două ediții ale Studiului, de la Timișoara, «Om-oraș-natură», Iași — 1981 etc.).

În concluzie, se poate spune că prin amploarea și diversitatea subiectelor abordate, prin consonanța quasi-unanimă a diferitelor puncte de vedere din care era privită problematica unitară și generoasă a temei propuse, prin deschiderea teoretică, ca și prin rapelul de strictă actualitate în care se ancorau o bună parte din comunicări, sesiunea interdisciplinară propusă de arhitectii s-a constituit într-un moment major al culturii românești contemporane: un moment de conștientizare și sinteză a principalelor direcții către care se orientează știința despre locuire, în consens cu știința despre om și creația arhitecturală ca operă; un moment de afirmare a crezului în valorile umaniste ale culturii spiritului.

meridiane

pavel mocanu

art protis sau arta tapiseriei progresiste

Termenul a apărut acum 20 de ani la Brno și, în ultima vreme, s-a încetățenit în Cehoslovacia, făcându-se totodată cunoscut și peste hotarele ei. «Art protis» este, prin tehnologie, un produs caracteristic al civilizației industriale; în același timp, prin intenții și rezultate, este o ramură nouă, un gen nou al creației artistice. Locul ei se situează între tapiseria clasică și pictură, dar nu e nici una nici alta. În variante determinate de personalitatea artistului, ea poate să ocupe în această zonă pozițiile cele mai diferite. Poate să fie o lucrare de folosință (pentru acoperirea sau încălzirea pereților) sau pur imaginativă (să creeze o fereastră într-un perete); în această privință nu există o delimitare apriorică. Adjectivul «progresistă» din denumirea acestei arte nu înseamnă ceva mai bun în sens valoric, ci pur și simplu că este ceva nou, că este altceva.

La începuturi, au fost cîțiva ingineri și artiști plastici care au experimentat posibilitățile de valorificare a lîinii dărăcite. Caracteristic este faptul că creatorul lucrează singur, de la început și pînă la elaborarea finală. Ca preț, lucrările de art protis sînt mult

mai accesibile față de gobelinuri sau tablouri. Aici, însă, zace primejdia ca momentul producției să prevaleze asupra momentului creației.

Expoziția «20 de ani de tapiserie art protis», organizată la Brno (decembrie 1987 – ianuarie 1988), a arătat că în Cehoslovacia sînt mult artiști plastici care se dedică acestei arte. La întreprinderea de stat «Vlnena» din Brno (oraș care are nu numai primul, dar și monopolul în domeniu) există o secție specializată în art protis, în atelierelor căreia se întîlesc creatorii cehoslovaci și din alte țări. Numele lor figurează în cataloagele expozițiilor organizate de aceste ateliere, împreună cu filiala din Brno a Uniunii artiștilor plastici cehi, în R.S.C., ca și peste hotare (R.F.G., R.D.G., Suedia, Grecia, U.R.S.S., Anglia, Franța, Austria, Spania, Cuba, Polonia, Italia), și care s-au bucurat de ecouri remarcabile.

arta sticlei din podișul ceho-morav

«...este nobilă, gingașă și curată», scria cu admirație Bohuslav Balbin, în «Miscellanea historica regni Bohemiae» (1679), despre sticla creată în podișul ceho-morav. Nu se știe exact cînd au apărut primele sticlării pe aceste meleaguri cu climă aspră, cu pămînt pietros și neroditor, dar cu oameni dăruțiți cu talent și simțul creației, cert este însă că ele sînt menționate încă în 1559. Sticlăriile vechi de la Vrist, Frysava, Svratouch și Heralc și-au păstrat tradițiile pînă prin 1920. Lucrările realizate aici de-a lungul a patru secole aveau, spre deosebire de creațiile sticlărilor din nordul Cehiei, un caracter popular, fiind destinate mai mult păturilor mijlocii ale populației. De abia în secolul XIX, în sticlăriile din Milvy, Heralc și altele încep să se producă carafe, pahare, vase de lux. Procesul industrializării, care a cuprins în secolul trecut toată sfera producției obiectelor de consum, a introdus producția cehă de sticlă în context european, dar în același timp a dus la dispariția treptată a sticlăriilor care n-au putut să concureze cu marea producție industrială. Așa că, treptat, a dispărut și producția de sticlă din podișul ceho-morav, ultima sticlărie închisă din această regiune, în 1920, fiind cea de la Heralc. Faptul că, astăzi, arta sticlei din podișul ceho-morav este din nou cunoscută și apreciată se datorește lui Emanuel Beranek, care a învățat tradițiile sticlăriei naționale în 1912 la Heralc, iar în 1940 a fondat sticlăria de la Skrdlovicka. În cei aproape 50 de ani scurși de atunci, obiectele de sticlă produse la Skrdlovicka s-au impus, așa cum s-a putut vedea la expoziția de la Zdar, din 1986.

Profilul actual al producției artistice de sticlă de la Skrdlovicka, specificul său constau în faptul că totdeauna s-a plecat de la cerința ca artistul plastic să fie un factor de concepție determinant. Încă de la fondarea sticlăriei, artiștii au fost aceia care au influențat hotărîtor programul de producție al întreprinderii, iar punctul lor de pornire au fost tradițiile regionale și posibilitățile tehnice. Schimbările care au avut loc în anii '70 în sfera artelor plastice aplicate în arhitectura exterioară și interioară au dus la apariția unei noi generații de artiști ai sticlei, iar fabrica de la Skrdlovicka a fost reconstruită și mărită. Dar esența producției s-a păstrat, ea a fost doar aprofundată și îmbogățită.

artistul și teatrul: alexandra exter

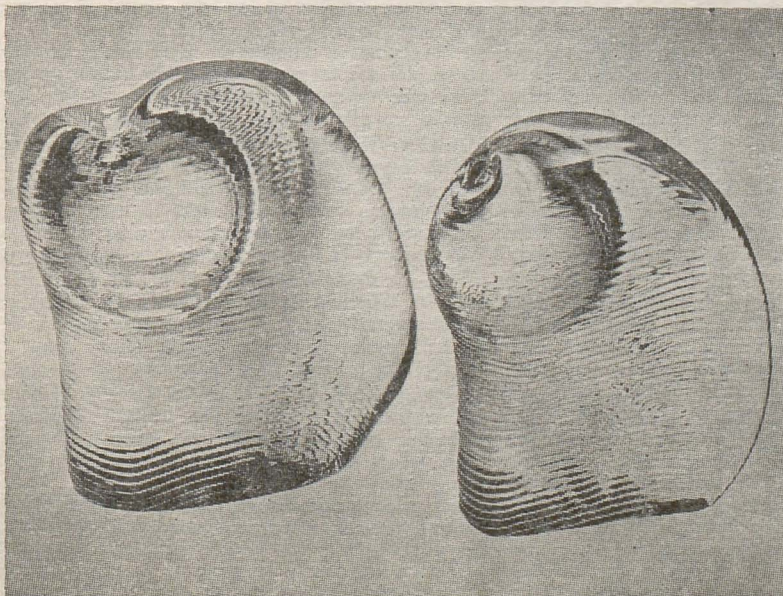
De curînd a avut loc la Moscova expoziția «Alexandra Exter. De la impresionism la cubism». Alexandra Exter (născută Grigorovici, 1882–1949) este una dintre cele mai strălucite reprezentante ale artei de avangardă din anii 1910–1920. Creația ei, însă, se deosebește de creația multora din confracți, printr-o seriozitate rar întîlnită și prin chibzuință în căutări.

Sfera preocupărilor artistice ale Alexandrei Exter a fost deosebit de largă, de la pictură, grafică de șevalet și de carte, construirea de marionete, confecționarea de costume, pînă la artele aplicate, dar locul cel mai important în creația artistei îl ocupă teatrul.

Realizările ei în domeniul decorurilor de teatru au deschis o direcție principală nouă în scenografia rusă sovietică. Artista s-a îndreptat spre căutarea unei estetici teatrale noi, a contribuit la materializarea în forme plastice a ideilor artistice înaintate, la afirmarea acțiunii scenice dinamice și expresive, în concordanță cu timpurile furtunoase, revoluționare.

Despre Alexandra Exter se spune că a adus cubismul pe scenă, de numele ei se leagă apariția pe scenă a tendințelor constructiviste. Regizorul A. Tairov, care a descoperit-o ca scenograf, scrie: «Din majoritatea pînzelor ei se vedea că se simt înghesuie în rame, că artista este dotată cu harul de a construi în spațiu. Cum să nu caut să mă aliez cu ea, cînd lucrările ei erau orientate spre decoruri tridimensionale și tocmai pe această idee spațială se întemeia principiul teatrului de avangardă?». Primul spectacol realizat de A. Tairov și A. Exter, «Thamira Kithared» de I. Anenski (premierea în 1916) a fost declarat de critica exigentă ca o «revoluție în teatru». Meritul lor consta nu atît în eliberarea spațiului scenic de decorurile desenate (asta s-a făcut și înainte), ci în faptul că au creat din forme geometrice foarte simple decoruri plastice tridimensionale, descoperind și noi posibilități scenice expresive ale plasticii corpului. După succesul debutului în «Thamira», A. Exter folosește în «Salomeea» de O. Wilde (premierea în 1917) arma sa principală – culoarea. Trei culori de bază – aurie, sîngerie și neagră – asigură încrederea tragică a schițelor ei profunzimea și puterea. În acest spectacol, artista realizează cu succes experiența decorurilor dinamice, iar în următorul – «Romeo și Julieta» de Shakespeare (premierea în 1921) – face o nouă experiență: construiește spațiul scenic pe verticală.

Alexandra Exter a aplicat, de asemenea, principiile constructiviste în costumele fantastice ale marșienilor din filmul «Aelita» al lui I. Protazanov (1924). Ea a rămas credincioasă acestor principii și în anii care au urmat, așa după cum se vede din paginile albumului «Alexandra Exter. Decoruri teatrale», editat la Paris în 1930, cu o prefață de A. Tairov, pe care marele regizor o încheie cu cuvintele: «Așadar, Alexandra Exter se prezintă ca o maestră de o rară probitate și de o cultură profundă, ca o inovatoare a teatrului contemporan. Imaginația ei creatoare, mereu reinnoită, harul ei excepțional de coloristă, dragostea pentru formă oferă creației Alexandrei Exter dinamismul care ne subjugă ritmului ei furtunos.»



ALEXANDRA EXTER
FRANTIJEK VIZNER
DAGMAR SOCHOROVA

mircea grozdea

radu ionescu



artistul cu care se înrudea prin eleganța spiritului și prin pasiunea pentru orizontul însoțit al Mediteranei. Noul său drum, astfel deschis — consolidat prin tîrzi, deși cu atît mai apreciabile studii de specialitate — s-a îndreptat către două dintre aspectele înnoitoare ale artei noastre: artele decorative și tînăra sculptură. Apărător al lor, judecător înțelegător și generos, Mircea Grozdea nu a obosit să-și îndeplinească o misiune de bunăvoință asumată, atît în țară cît și în străinătate. Acolo a lăsat imaginea unui intelectual distins care arunca o punte între trecutul care îl formase și prezentul

care-i anima sensibilitatea și-i ascutea simțul de observație. Cu claritate, fluentă și măsurată bunăvoință — îndemnat de încrederea în destinul artei românești — Mircea Grozdea a impus tinerei generații pe care o apăra un tip de critic a cărui structură tributară unui timp revolut s-a împrospătat prin înțelegerea noului spirit al artei.

Cercetîndu-i opera, ne reproșăm a descoperi abia acum, prea tîrziu, întinderea mare a preocupărilor sale: de la aplecarea atentă asupra antichității, trecînd prin rîdătorul Ev Mediu românesc și pînă la cele mai îndrăznețe deschideri contemporane pe care căuta să le înțeleagă. Vina este a noastră, justificată însă de farmecul discret al omului a cărui prezență revărsa o atmosferă de chietudine, de bunăvoință, de împăcare, nu lipsită însă, atunci cînd convingerile-i erau contrariate, de accente justițioase de o tăioasă severitate.

Om care, cînd îmbrățișa o cauză, și-o asuma în totalitatea ei, colegul nostru și-a impus prezența în obște artistică drept un bun organizator, cu largă viziune peste timp, căutînd, măcar prin organizarea documentării, să depună în mîinile timpului o imagine cît mai exactă a gîndurilor și realizărilor acelor oameni de a căror soartă își legase, și el, viața.

Cu puțin timp în urmă, numele lui Mircea Grozdea s-a înscris în fruntea unei cărți intitulate "Sculptura monumentală în România". Operă de maturitate, rezultat al constanței sale aplecări asupra sculpturii, acest volum ne îndreptățește să regretăm încă mai mult dispariția criticului, în momentul în care experiența sa îndelungată începea să se cristalizeze în studii de sinteză.

Cînd, cu puțin timp în urmă, prietenul și colegul nostru Mircea Grozdea, relatîndu-mi ultima sa călătorie în țări pe care le iubea și le cunoștea atît de bine, mi-a spus că a fost, cu siguranță, ultima sa călătorie, m-a surprins și nu mă gîndeam că, într-un fel, a avut dreptate. Și iată că acest om, de o perfectă eleganță și discreție, ne-a îndemnat să ne aplecăm asupra existenței sale, la a cărei lentă ascensiune am fost cu toții martori, însă fără a realiza temeinicia și ardoarea cu care el a adăugat, cu discreție, treaptă după treaptă.

Se născuse cu 67 de ani în urmă, fiind fiul unui jurist luminat, prezență publică nu lipsită de strălucire în societatea românească, și căruia, moralmente, nu i s-a putut reproșa niciodată nimic. Mircea Grozdea, la rîndu-i, s-a dedicat studiilor juridice și a practicat, pentru un scurt timp, elocința la bară. În 1951, împrejurările l-au legat de obște noastră — ca jurist și ca om de cultură — descoperindu-și aici vocația de a judeca și apăra oameni, de data aceasta animați de cele mai bune gînduri și care au aflat în el un apărător generos și destoinic.

Poate nu este lipsit de importanță faptul că primul text critic asupra căruia Mircea Grozdea a meditat a fost dedicat lui Mac Constantinescu,

dezbateri

criza postmodernă și concomitența modelelor

daniel prelici

În timpul unui colocviu care a avut loc, pe la sfîrșitul anului trecut, cu prilejul expoziției deschise de Constantin Flondor la Muzeul de artă din Timișoara, s-au făcut auzite opinii care ținteau nu numai la caracterizarea creației unui artist, la situarea ei în raport cu noile problematizări din cîmpul artei, dar și — mai ales — la formularea unor întrebări cu o deschidere mai vastă, în măsură să arunce noi lumini asupra conceptului greu de definit al postmodernității. Iată de ce ni s-a părut util să selecțăm din aceste opinii și să le prezentăm în sinteză, sperînd că dezbaterile va putea fi reluată și adîncită în paginile revistei.

Constantin Flondor, care s-a reîntors de cîțiva ani la Pictură, după un mare ocol pe terenul arid al ascezei moderniste, constructiviste, a orientat el însuși discuțiile, mărturisind sfiala și prospețimea recuperată ale celui pentru care Pictura înseamnă ea însăși o *năzuință*, o *idealitate*: «În faza de pedagogie a formei, de cercetare, necunoscutul era un dat care trebuia cucerit. Lucrurile s-au schimbat: necunoscutul a devenit o taină de contemplant, de ascultat... Rămîne de văzut dacă pictura este un scop sau nu este decît un mijloc de a atinge această înălțime: un canal cu sensul de înălțare, dar și unul prin care artistul poate fi vizitat de niște înălțimi».

Dacă în arta modernă — avea să remarce Liviu Ciocărlie — *gîndirea* era identificată cu *limbajul* și nu se putea gîndi altfel decît modificînd limbajul, «se pare că am intrat într-o epocă în care, din nou, artistul nu mai simte că ceea ce face este doar limbaj, ci cu limbajul vrea, la fel ca cei dinaintea modernilor, altceva». De fapt, artistul se *caută pe sine* și, de aceea, creația sa cunoaște o evoluție și niște etape. «Căutarea de sine — spunea Andrei Pleșu — dă libertatea unei perpetue modificări de sine, a unei perpetue negăsiri de sine și a unui drum imprevizibil de la un moment la altul. Iconarul bizantin nu-și punea problema asta, și nici frescarul egiptean, pentru că ei se pronunțau în numele unei găsiri, și nu al unei căutări, și atunci nu aveau etape. Pe de altă parte, artistul de azi caută o *idealitate* a expresiei — ceva care, prin definiție, nu se poate atinge, ceva mereu la orizont și către care te îndrepti, pe cînd artistul tradițional căuta *perfectiunea*, care preciza scopul; toată tatonarea, tot zumzetul dimprejurul gestului se închideau într-un lucru perfect încheiat, rotund.»

Idealitatea, Flondor a căutat-o și în anii de rigoare exclusivistă, de cercetare structurală și funcțională a formei epurate, deși s-ar putea spune — și o face Șerban Foarță — că intoleranța de atunci intra în contradicție cu «mediumnitatea» firii artistului, cu transparența sa interioară, cu visarea și lirismul. Astăzi, însă, «intangibilul» nu mai este căutat

cu metodă și tenacitate, ci mai degrabă așteptat, pîndit în vederea unei revelații posibile, pentru care artistul trebuie să se pregătească neîncetat. «E un fel de reticență — spune Șerban Foarță —, o rezervă și o timiditate față de tot ceea ce ar fi ultim... o umilitate igienică... nu o abnegație alienantă, ca aceea a lui Sisif, ci o *abnegație consimțitoare*».

Între pedagogia formei și actuala consimțire întru Pictură să fie, oare, o ruptură sau o continuitate? Lui Andrei Pleșu i se pare că toate etapele creației lui Flondor sînt legate de o *tensiune a depășirii concretului*, care s-ar putea numi, cu unul din termenii lui Noica, «ahoretie»: «generalul e mereu prezent, mereu anțurat de determinații, dar momentul individualului e întotdeauna evitat... pictura lui rămîne la o ploaie de determinații plutind în spațiul generalității... există un generic al spațiului care e cerul, un generic al mișcării care e zborul, pe de o parte, iar pe de altă parte, privirea — ea însăși un fel de zbor, o mișcare generică ce nu se întrușipează. Mereu, deci, o anumită *destruare* care leagă lucrurile.»

Liviu Ciocărlie remarcă o etajare de termeni înscrisi într-unul din desenele lui Flondor: *cugetare, abis, pînînt, neliniște, văzduh, vis*. Ar putea fi un tablou al valorilor care există pe toată durata activității artistului, chiar dacă, într-un moment sau altul, una sau alta dintre valori predomină și e accentuată. Prin punerea «abisului» în imediata vecinătate a «cugetării», se produce un fel de *pozitivare a negativului*: «dacă modernii trăiau, începînd de la Mallarmé, oroarea de vid, la postmoderni se întîmplă o lăsarare în vid, o acceptare a lui, ceea ce este o premisă a pozitivării lui». Flondor nu ținde atît la regăsirea «cosmosului», cît a «*văzduhului*», «a unui spațiu aerisit și, dincolo de el, a acestor ceruri albastre care sînt pentru artist visul, deci tot o nediferențiere».

Pentru Șerban Foarță, termenul de postmodernism e acceptabil într-un singur sens, și anume ca *eclectism luminat*, ceea ce presupune în primul rînd lipsa exclusivismului și a dogmatismului: «Am putea asimila într-un fel modernitatea cu formalismul vid al conduitei stoice, în legătură cu care Hegel scria, în Fenomenologie, că expresiile universale de adevăr și bine, de înțelepciune și virtute sînt în genere edificante, dar cum nu pot ajunge la nici o expresie a conținutului, ele ajung să nască uritul, plictisul. Stoicul opune forma pură a gîndirii determinațiilor vieții și experienței și se ajunge astfel la o negație pură, pe care o depășește *scepticul*».

Dacă se poate vorbi despre postmodernism și criză, aceasta este o rezultantă firească a modernității. Mihai Sârbulescu propune o schemă a istoriei artelor, ca o *construcție cu două nivele*: «La primul

nivel ar sta producțiile artistice, operele, iar la nivelul al doilea, modelele lor, ca niște tipare atemporale. Cercul apare între urechile zeului Toth, coborît la temelii sanctuarului de la Sarmizegetusa, cocoțat pe stîlpul porții lui Brâncuși, adică se multiplică de nenumărate ori, se încarcă de noi valențe, și totuși rămîne mereu el, cercul, fixat în atemporalitatea și spațialitatea nivelului de sus. Alt exemplu: periodică revenire, conform teoriei lui Wölfflin, a clasicului și a barocului, ca modele constante. Împrăștierea spațio-temporală a modelelor a fost caracteristică pentru istoria artelor, în desfășurarea ei de pînă acum. Novatorii erau aceia care simțeau criza și schimbau modelul: Renașterea redescoperea idealul grec, Picasso se îndrepta către arta neagră... Sarcina modernității a fost tocmai aceea de a *strînge laolaltă modelele* din risipirea lor și astfel ea trebuia să ducă la un *eclectism radical*. Or, practicarea simultană și sistematică a tuturor modalităților de exprimare stilistică, ubicuitatea la nivelul modelelor reprezintă însăși formula mentalității postmoderne. În această situație, însă, novatorului i s-a retras posibilitatea strategiilor conjuncturale, căci noul, înțeles ca mutație la nivelul modelelor, și-a pierdut sensul. Mișcarea nu mai e posibilă, de vreme ce *toate pozițiile sînt ocupate*, ca și cum jucătorului i-ar veni rîndul să mute, dar n-ar mai avea unde...».

Să fie aceasta o situație de «șah-mat», sau poate că ar mai exista șansa schimbării jocului, a găsirii unui nou limbaj? Importantă pare să fie, astăzi, tocmai conștientizarea crizei, asumarea ei într-o atitudine de angajare morală a artistului. Aceasta a fost și una dintre concluziile colocviului, formulată de Andrei Pleșu: «Pericolul pentru artistul contemporan este să nu simtă că e în criză și să funcționeze cu un de-la-sine-înțeles al meseriei și al reușitei, ca și cum totul ar fi în regulă și trebuia lui n-ar fi decît să producă în fiecare zi noi și noi succese artistice. Există acest tip de artist, mulțumit de el, liniștit cu ce face, nepricepînd de ce ne tot agităm, de ce tot vorbim despre criză, cînd el lucrează liniștit, face expoziții, are cronici și succese. Suficiența în care el a adormit în propria sa formulă, în propriul său confort interior, în repetiția unei dexterități pe care a deprins-o, este, astăzi, lucrul cel mai trist care se poate întîmpla într-un atelier.»

Este un lucru care, totuși, nu se întîmplă cînd începi să te întrebri dacă arta pe care o faci îți este scop sau doar *mijloc*. S-a spus la colocviul de la Timișoara — reluînd tot o vorbă a lui Noica — că așa cum șenila reprezintă mersul către un scop cu drum cu tot, și înaintarea prin Pictură este o înaintare împreună cu Pictura, odată cu ea: e ca un arc cu țintă cu tot.

În cursul lunii iulie, au fost oaspeți și au avut întrevederi la sediul uniunii:

Alfred Chauat, directorul Galeriei du Théâtre din Geneva (Elveția) și **Eilliam Conover**, colaboratorul său; **Theodor Dumitru**, reprezentantul firmei «Crescent»; **Galina Makhroff**, soția consilierului comercial C. Makhroff — Ambasada Franței; **Ziad Abu al Haija**, consilier — Organizația pentru Eliberarea Palestinei; **Mihail, Grecu** pictor, președintele U.A.P. din R.S.S. Moldovenească, delegat oficial, venit în cadrul schimburilor culturale.

Napoleon Tiron, sculptor, expozant la expoziția românească din cadrul Bienalei de artă de la Veneția (Italia), s-a aflat la Veneția, ca delegat oficial, în perioada 25 iunie—20 iulie.

calendar

grant, petre, 25 iulie 1904, grafician, București
hette, elisabeta, 7 iulie 1905, sculptor, București
popescu, ileana, 22 iulie 1906, artist decorator, București
micoș, frederic, 4 iulie 1907, grafician, București
zainea, șerban, 23 iulie 1907, grafician, București
kazar, vasile, 30 iulie 1913, grafician, București
nancuischi, lidia, 23 iulie, 1918, pictor, București
zidaru, gheorghe, 4 iulie 1923, pictor, București
lucaci, constantin, 7 iulie 1923, sculptor, București
popa, george, 7 iulie 1923, critic de artă, Iași
tellman, iosif, 24 iulie 1923, grafician, Petroșani
stoica, adriana, 1 iulie 1928, critic de artă, București
niculiu, florin, 10 iulie 1928, pictor, București
popov, vladimir, 4 iulie 1933, scenograf, București
fackner-kremper, hildegard, 8 iulie 1933, grafician, Timișoara
neagoie, ion, 8 iulie 1933, pictor, Iași
moise, emil, 27 iulie 1933, pictor-scenograf, București
nircă, margareta, 2 iulie 1938, artist decorator, București
răducan, teodor, 4 iulie 1938, pictor, București
spătaru, mircea, 17 iulie 1938, sculptor, București

Dans le courant de ce mois s'accomplissent 23 ans depuis le IX^e Congrès du Parti Communiste Roumain qui a élu à la fonction suprême de dirigeant du parti le camarade **NICOLAE CEAUȘESCU**, le grand timonier de notre pays. L'époque inaugurée par le IX^e Congrès se caractérise par un continuuel processus révolutionnaire de perfectionnement dans tous les domaines de la vie sociale. Ce processus, en permanence repensé sur des bases scientifiques, en accord avec les réalités nationales et les transformations qui ont eu lieu sur le plan international, est porté à un niveau élevé par les thèses, les idées et les orientations contenues dans deux documents d'extrême importance programmatique élaborés par le secrétaire général du parti: «L'exposé concernant quelques problèmes de l'activité organisationnelle économique et sociale, les méthodes du travail idéologique et politique-éducatif, ainsi que la situation internationale» et «L'exposé concernant le perfectionnement de l'activité organisationnelle, idéologique et politique-éducative, en vue de l'augmentation du rôle dirigeant du parti dans toute la vie économique et sociale».

VASILE KAZAR, l'un des plus grands dessinateurs actuels, vient d'accomplir 75 ans. Les illustrations (pp. 4—7) présentent une sélection de la création récente de cet artiste visionnaire, investigateur inlassable des secrets de l'intériorité psychique. Dans une interview accordée précédemment il déclarait: «La page blanche représente pour moi l'espace même et en conséquence ce n'est pas une page proprement-dite; il y a là une profondeur — je dirais même un abysse — où les figures apparaissent et disparaissent. Cet espace blanc du papier est ainsi non seulement le lieu de l'apparition, mais aussi de la disparition des images dessinées; quand je parle de disparition, il faut vous dire que je pense à des choses qui se sont dérobées aux regards, qui ne sont plus visibles. Au reste, je cherche à rendre visible ce qui se cache derrière, sous, ou bien à l'intérieur des formes de la réalité.»

Le Musée d'Art de la République a accueilli pendant deux mois une ample exposition d'œuvres de WANDA MIHULEAC, à laquelle notre revue consacre quatre chroniques et une abondante illustration. L'artiste est connue pour les expositions ouvertes en Roumanie et à l'étranger, aussi bien que pour sa participation à de nombreuses manifestations internationales d'art organisées en France, Italie, Grèce, Yougoslavie, Grande-Bretagne, Irlande, Espagne, Pologne, République Fédérale d'Allemagne, République Démocratique Allemande, Bulgarie, Hongrie, Etats-Unis, Japon. Nous publions ci-dessous une présentation de l'artiste, due au critique français Pierre Restany: «Wanda Mihuleac a transféré le problème du modèle grec à ce rapport nature et culture, *topos et nostos*, que'elle nous propose justement comme référence, ce qui est le fond de notre propre culture. D'ailleurs ces *topoi* nous montrent bien combien à travers la référence grecque se cachent finalement tous les fondements de l'expérience vitale; /.../ C'est ce qu'il y a en nous de plus humain dans l'essentiel, et l'idée que Wanda Mihuleac se fait du voyage, qui est si l'on peut dire, une sorte de *nostos* dans le *topos*, est évidemment extrêmement fascinante. Tout cela, parce que nous revenons, malgré les étiquettes référentielles accolées au différents espaces de l'art, à la maison, à l'Agora, à l'espace vaste, à l'utopie, à ce que l'artiste appelle les espaces contradictoires ou paradoxaux, ou télescopés, tous ces genres d'espaces finis qui modulent le fondement même de notre expérience, c'est-à-dire le rapport primaire à l'essentiel de notre approche du monde. Ce rapport primaire prend évidemment toutes les formes: ou de la solitude ou de la projection de soi en dehors de soi ou de l'introversión ou de la participation sociale».

ERATĂ

1. Autorul articolului *Covasna* din ARTA nr. 6 a.c., p. 13, este Octavian Barbosa. Ne cerem scuze și pe această cale pentru eroarea tipografică.

2. În numărul 6 a.c., din vina organizatorilor, la grupajul de reproducere la articolul *Salonul național de pictură și sculptură* conține o eroare: în loc de Vasile Tolan se va citi Vasile Troian.



1192
15.1.22