

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Omagiu. Oroveanu, Anca

Di suo' maniera e di suo' aria: studii în onoarea Ancăi Oroveanu /

ed.: Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaș, Ioana Măgureanu

București : Editura UNARTE, 2012

ISBN 978-606-8296-70-8

I. Demetrescu, Ruxandra (ed.)

II. Cărăbaș, Irina (ed.)

III. Măgureanu, Ioana (ed.)

7

Layout: Adrian Medeleanu

Corectura textului: Daria Ghiu

Ilustrația copertei: Personificarea lumii cu însemnele cunoașterii
umane, detaliu din ilustrația XXX din *Proscenium vitae humanae*
de Johann Theodor de Bry, Frankfurt, 1627

*Toate drepturile asupra textelor publicate aparțin autorilor. Nicio
parte nu poate fi reprodusă prin mijloace mecanice sau electronice
fără acordul lor scris.*

Di suo' maniera e di suo' aria

Studii în onoarea Ancăi Oroveanu

Volum coordonat de

Ruxandra Demetrescu

Irina Cărăbaș și Ioana Măgureanu



Editura UNArte,
București, 2012

Cuprins

Cuvânt înainte 8
Ruxandra Demetrescu

Di suo' maniera e di suo' aria... 10
Ioana Măgureanu, Irina Cărăbaș

Prezentarea autorilor 15

I. Cărți, *imprese*, imagini

În pragul sanctuarului. Iconografia spațiului de trecere spre absida altarului în ansambluri medievale moldovenești 22
Vlad Bedros

Who Inspired Book Four of Raffaello Borghini's *Il Riposo*? 38
Laura Popoviciu

Annibale Carracci și limbajul universal al picturii 58
Ioana Măgureanu

VIS AMORIS. Ipostaze ale iubirii în gravura cărților de embleme 72
Elena Pașcalău

Artă, comerț și inovație în pictura olandeză din secolul al XVII-lea 84
Diana Ursan

Peisaj cu ruine. Artificiu și natură în Franța veacului al XVIII-lea 100
Cosmin Ungureanu

II. Arta românească printre însemnări și citate

George Matei Cantacuzino și modernismul mediteranean <i>Ada Hajdu</i>	118
Ultimul Salon sau prima expoziție invizibilă a realismului socialist <i>Irina Cărăbaș</i>	130
Geta Brătescu: Călătorul <i>Mağda Radu</i>	144
Mișcarea artistică timișoreană și redefinirea canonului artistic în perioada de liberalizare politică <i>Mağda Predescu</i>	166
<i>Citatul este o formă a amânării de sine.</i> Conceptul de postmodernism în cercul criticilor de la <i>Arta</i> <i>Veda Popovici</i>	182
Dear □, <i>Adriana Oprea</i>	202
Din <i>Însemnările unui custode</i> <i>Daria Ghiu</i>	212

III. Dincolo de *paragone*

<i>Vorrei e non vorrei. Don Juan séduit, Zerline répond</i> <i>Rareș Zaharia</i>	226
<i>Paragone pictură-film. Citatul pictural și strategia postmodernă de vivificare a picturii în filmele lui Peter Greenaway</i> <i>Larisa Oancea</i>	234
<i>Câteva reflecții despre film în relație cu istoria artei</i> <i>Diana Marincu</i>	246
<i>Ruins and Replicas: the Movie Camera in the Artist's Studio</i> <i>Laura Sava</i>	254
<i>Stâlpi de sare. Strategii de reprezentare a memoriei în imaginea documentară</i> <i>Alexandru Solomon</i>	264
<i>Metagrafii cu influență pentru a repasiona viața</i> <i>Mica Gherghescu</i>	278
<i>Art History, Interrupted</i> <i>Mihnea Mircan</i>	288

Cuvânt înainte

Ruxandra Demetrescu

Un loc comun afirmă că un profesor este, prin vocație, o persoană lipsită de egoism, deoarece, alături de competență și erudiție, demersul său intelectual se caracterizează (și) prin generozitate, fiind cu precădere îndreptat către ceilalți. În cheie contemporană, când activitatea/misiunea universității este predarea centrată pe cercetare, dezideratul de mai sus pare inevitabil supus unei simptomatice reinterogări. Eficacitatea pare să înlocuiască dăruirea de sine. Într-un interviu din 2006, Georges Didi-Huberman comenta cu autoironie eșecul repetat al propriei habilitări ca pe o șansă: de eliberare de jugul servituților academice și, ca atare, de dezvoltare liberă a propriului parcurs intelectual.

În contextul vieții universitare, „servituțile” amintite de Huberman pot însă reprezenta o misiune asumată în folosul celorlalți. În acest sens, avem nevoie, mai mult decât în oricare alt domeniu, poate, de modele. Un astfel de model emblematic mi se pare întrupat în Anca Oroveanu, căreia îi dedicăm volumul de față. În mica lume a istoricilor de artă crescuți în tradiția instituită în actuala Universitate Națională de Arte, numele ei este echivalent cu exigența și competența, la care îndrăznesc să adaug angajamentul rațional și dezinteresat venit din tradiția humboldtiană a „discuției libere de seminar” (*das freie Diskussionsseminar*).

Biografia sa intelectuală se confundă în mare măsură cu Departamentul de istoria și teoria artei, pe care Anca Oroveanu îl slujește din 1970, în domeniul mare de competență al modernității (în sensul pe care termenul îl asumă în tradiția occidentală). Cursurile și seminariile au variat, de-a lungul timpului, de la istoria esteticii la istoria designului, de la istoria artei moderne la istoria teoriilor despre artă. În ultimele două decenii, opțiunile ei intelectuale s-au îndreptat către o prezentare problematizată a artei Renașterii (pentru ciclul de licență) și către o abordare a metodelor contemporane de analiză a imaginii (pentru studiile masterale). Cursurile Ancăi Oroveanu despre Renaștere nu transmit descriptiv/cronologic date despre artiști și opere: ele constituie, în primul rând, un discurs problematizat care asumă și istoria disciplinei. Numai perceput astfel efortul profesorului este cu adevărat înțeles și poate fi fructificat la nivel metodologic. Poate că nu este întâmplător că doar studenții serioși reușesc să termine cu bine cursurile și seminariile Ancăi Oroveanu; pentru ceilalți, ele reprezintă doar o „piatră de hotar”, o etapă adesea greu de parcurs și de traversat. Din păcate, pentru aceștia din urmă, întâlnirea cu profesorul Anca Oroveanu rămâne doar o șansă ratată. Profilul intelectual al Ancăi Oroveanu depășește statura profesorului, fiind definit de o pregnantă curiozitate și abilitate de abordare a universului imaginilor, de la momentul fondator renescentist până la aspecte ale artei contemporane, incluzând condiția dilematică a muzeului sau noile medii de expresie. Între „rememorare” și „uitare” (pentru a cita titlul unui remarcabil volum publicat de Editura Humanitas în 2005) pare a se situa atenția cu care autoarea s-a apropiat de structura epistemologică a câmpului „istoriei artei”, de neimaginat în

afara mutațiilor istorice din secolul XX: căci felul nostru de a privi arta se datorează poate, în primul rând, operei lui Erwin Panofsky (începând cu *Ideea*, publicată în 1924), fiind marcat apoi de metamorfozele disciplinei ce stau sub semnul „Pictorial - ” și „Iconic Turn”. Premisa de la care pornește Anca Oroveanu mi se pare a fi convingerea că emulația disciplinei din prima jumătate a veacului trecut nu poate fi explicată decât prin noile modalități ale cunoașterii, cum ar fi psihologia sau noile teorii ale percepției și expresiei. Astfel se explică interesul – unic la noi, în rândul istoricilor de artă – pentru fructificarea de către teoria artei a psihanalizei, interes care a generat cercetarea doctorală și cartea *Teoria europeană a artei și psihanaliza* (București, Meridiane, 2000). Profilul Ancăi Oroveanu ar fi incomplet dacă nu am aminti aici implicarea ei în construcția instituțională a Colegiului Noua Europă, al cărui director științific este din 1998. Programul GE-NEC, finanțat de Fundația Getty de studiu al imaginii i se datorează în exclusivitate: grație lui, spațiul cultural și academic românesc a beneficiat de prezența a numeroși cercetători marcanți din domeniul studiilor vizuale și al arhitecturii, de burse de cercetare și de o bibliotecă unică la noi în țară. Poate că cei mai importanți beneficiari ai programului au fost, în mica lume a istoriei artei autohtone, chiar studenții săi. Volumul de față cuprinde contribuții ale elevilor Ancăi Oroveanu: studenți care și-au redactat sub directa ei îndrumare lucrările de licență sau disertațiile masterale. Fiecare dintre ei a beneficiat de lectura sa critică, exigentă și generoasă. Sunt puțini profesori care (mai) au răbdarea și acribia de a revedea un text de nenumărate ori, corectându-l cu ochiul atent al unei minuțioase erudiții.

Cu toții i-au rămas profund recunoscători: promptitudinea cu care au răspuns apelului nostru este, probabil, cea mai bună dovadă. Faptul este cu atât mai impresionant, cu cât biografiile lor intelectuale sunt extrem de diverse. Mulți dintre ei sunt acum în străinătate, unde își finalizează studiile masterale și doctorale, sau sunt activi în diverse subdomenii ale studiilor vizuale. Alții, dimpotrivă, sunt azi tinerii noștri colegi în cadrul Departamentului de istoria și teoria artei al UNArte: împreună medităm asupra disciplinei și încercăm să alcătuim un program de studiu eficace, dar și atrăgător. A fost, fără îndoială, o întâmplare fericită ce a făcut ca o studentă de acum patru decenii să se fi întâlnit cu două dintre cele mai bune eleve ale Ancăi Oroveanu, Irina Cărăbaș și Ioana Măgureanu, în inițierea și alcătuirea acestui volum. Probabil că marea lecție pe care au împărtășit-o și fructificat-o toți autorii este meditația exigentă asupra sensului și semnificației imaginii.

Componenta metodologică este întotdeauna explicită, dincolo de subiectul și obiectul cercetării. Este ceea ce conferă volumului de față, spre deosebire de altele din aceeași familie, coerență și omogenitate: în locul unei inevitabile *Miscellanea*, textele se grupează, prin voința autorilor, într-o ordine coagulantă, menită să contribuie la reinterpretarea și deschiderea istoriei artei și a imaginilor.

Di suo' maniera e di suo' aria...

Ioana Măgureanu, Irina Cărăbaș

Formula din titlul volumului datează de la începuturile teoriei artei europene, făcând parte din *Tratatul de pictură* al lui Cennino Cennini. Pentru mulți dintre autorii prezenți în volum ea a marcat prima lor întâlnire cu teoria artei, la primul curs de „Evoluția și metodele istoriei, teoriei și criticii de artă europene” ținut de prof. Anca Oroveanu. Cennino Cennini discută în acest pasaj relația tânărului ucenic cu maestrul: dilema este între a studia mai mulți maeștri excelenți sau a urma îndeaproape pe unul singur, iar Cennino este adeptul ultimei soluții:

Dar îți dau un sfat: bagă de seamă și alege întotdeauna pe cel mai bun și care are cea mai mare faimă; și urmându-l zi cu zi, ar fi împotriva firii să nu prinzi ceva *di suo' maniera e di suo' aria*; în schimb, dacă te apuci să copiezi astăzi după meșterul acesta, mâine după celălalt, nu vei izbuti să prinzi ceva nici din felul de a lucra al unuia, nici din al celuilalt, și vei ajunge fără să vrei un om cu o închipuire cam ciudată (*fantastichetto*), căci fiecare mod de lucru al cutărui sau cutărui meșter îți va hărțui mintea. Azi vei vrea să faci ca meșterul acesta, mâine, cum face celălalt, și-n felul acesta nu vei ajunge vreodată să-l copiezi pe vreunul la desăvârșire. Dacă îl urmezi neîncetat pe unul singur, numai lipsa de deșteptăciune te-ar face să nu tragi din asta vreun folos¹.

Ampăstrat, aici și în titlu, formula în italiană, întrucât traducerea românească nu surprinde bogăția termenilor lui Cennino. De fapt, aceasta rezidă tocmai în caracterul eluziv al noțiunilor implicate de Cennino. Atât *maniera* cât și *aria* pot fi înțelese drept predecesoare ale noțiunii de stil, mai târziu-constituită, și poartă cu sine acel *je ne sais quoi* de care aceasta va fi însoțită în istoria ei nu întotdeauna simplă. Ele își au originea, pare-se, în ambianța curteană², conținând astfel încă de la începuturi conștiința artificialității ce definește modernitatea în artă.

În textele despre dans din secolul al XV-lea, arăta Michael Baxandall, termenul *aria* definește mișcarea figurilor, iar când este preluat în vocabularul artistic el este utilizat, în mod firesc, tot pentru a descrie caracterul mișcării³. În lumina relației indisolubile, pentru teoreticienii Renașterii, între mișcarea

fizică și *motti mentali*, formula se dezvăluie în toată multiplicitatea sa de sensuri; legătura intrinsecă între *aria* și *anima*⁴ permite constituirea unei arii semantice intelectual-spirituale, ale cărei reverberații impregnează volumul de față. Pentru că *aria* descrie prezența, fizică și mentală, a Ancăi Oroveanu printre studenții și colegii ei. Dar să continuăm să îl citim pe Cennino:

Și-atunci, ți se va întâmpla – dacă natura te va fi dăruit cât de cât cu închipuire –, să ajungi să ai un mod al tău, propriu, de a lucra, și acesta nu va putea fi altfel decât bun; deoarece, mâna și intelectul tău – obișnuite să adune flori –, n-ar ști să semene spini⁵.

Ca și în dezbaterile umaniștilor din secolul al XIV-lea – cu care Cennino trebuie fără îndoială să fi fost la curent – despre imitarea unui singur sau a mai multor modele retorice, confruntarea cu modelul mijlocește descoperirea de sine. Intuim în acest fragment cheia demersului pedagogic al Ancăi Oroveanu: a-i ghida pe studenți pentru a-și găsi propriul drum, așa cum *aria* maestrului contribuie la Cennino la constituirea unui mod personal de a picta. Varietatea textelor din acest volum o atestă. Pentru autorii lor, *aria* funcționează ca un ideal. Nu întâmplător, Vasari – poate cel mai rafinat utilizator al conceptului în Renaștere – socotește că împlinirea manierei individuale a artiștilor nu s-a produs decât în *terza maniera*, în epoca de maturitate a artei. Aflați în diverse stadii ale carierei, studenții Ancăi Oroveanu, poate nu toți ajunși încă la deplina maturitate de cercetători, se află însă cu toții angajați în acest proces de autoprospecție în vederea identificării manierei personale.

Și totuși, pentru un cititor atent și avizat, modelul gândirii profesorului este prezent, uneori în cele mai neașteptate feluri, în producțiile studenților. O genealogie intelectuală ale cărei mecanisme subtile tot închepturile Renașterii ni le dezvăluie; discutând imitația, Petrarca spunea:

În imitarea unui model literar [...] asemănarea trebuie să fie [...] ca aceea dintre un fiu și tatăl său. În acest caz, chiar dacă trăsăturile pot diferi mult, există totuși o anumită umbră, pe care pictorii noștri o numesc *aerem*, [...] care produce asemănarea ce permite, atunci când vedem fiul, să ne vină în minte amintirea tatălui, chiar dacă la măsurătoare fiecare trăsătură poate fi diferită [...] ceva ascuns acolo are acest efect⁶.

Mai mult decât dimensiunea de stil individual de la Cennino Cennini, *aria* are la Petrarca sensul unei calități – dezirabile pentru cei din urmă – pe care maestrul și discipolii o împart.

Și nu în ultimul rând, am vrea să atragem atenția asupra unui alt aspect, poate cel mai greu de depistat, implicat de fragmentul din textul lui Cennino: presupuziția că există o configurare personală care te apropie mai mult sau mai puțin de un maestru sau de un altul. O astfel de configurare personală – cu implicații de ordin afectiv – a motivat răspunsul entuziast al atâtor discipoli ai Ancăi Oroveanu la invitația lansată de a contribui la acest volum. Textele lor sunt o mărturie a admirației, recunoștinței și afecțiunii pe care o poartă maestrului, un gest de mulțumire față de generozitatea și permanenta încurajare cu care Anca Oroveanu i-a ghidat întotdeauna.

Varietatea subiectelor din volum sunt reflexia libertății de alegere a subiectului de studiu, care este un principiu central al demersului pedagogic al Ancăi Oroveanu, unul atât de rar în educația universitară. De aceea, coordonatorii acestui volum nici nu și-au propus o ordonare sistematică a materialului atât de variat. Textele sunt grupate în trei secțiuni, prima incluzând studiile ce privesc arta veche și cea din epoca modernă timpurie, a doua – arta românească modernă și contemporană, iar ultima grupând contribuții care se opresc asupra intersecțiilor, fie dintre arte, fie dintre domenii sau metodologii.

Textul lui Vlad Bedros reprezintă „pragul” primei secțiuni a volumului cu o cercetare despre iconografia spațiului ce leagă naosul de altar în bisericile moldovenești din secolele al XV-lea și al XVI-lea în care se pune tocmai problema trecerii, a intrării, a întâlnirii și a comunicării. Următoarele articole se ocupă de teme ale istoriei și mai ales teoriei artei din secolele al XVII și al XVIII-lea. Astfel, Laura Popoviciu a plecat în căutarea surselor părții a patra din cartea lui Raffaello Borghini, *Il Riposo* (1584), o sursă prețioasă pentru biografiile artiștilor italieni din *Cinquecento*. Contribuția Ioanei Măgureanu își propune să demonstreze că „universalitatea” pe care diverși comentatori au atribuit-o picturii lui Annibale Carracci nu a fost datorată numai unui anumit tip de practică artistică sau concepției despre pictură ca limbaj, ci și felului în care contemporanii săi se raportau la cunoașterea științifică și, mai ales, la rolul jucat aici de imagini. Raportul dintre text și imagine, însă în alt spațiu și alt context, constituie și tema studiului Elenei Pașcalău care se oprește asupra emblemelor de dragoste din cartea lui Johann Theodor de Bry, *Proscenium vitae humanae*, publicată la Frankfurt în 1627. Prin articolul Diane Ursan intrăm în lumea olandeză a secolului al XVII-lea, un spațiu privilegiat pentru cercetarea felului în care producția artistică a fost modelată de practici comerciale și de fenomenul colecționismului. Pornind de la exemplul celebrei grădini a marchizului René de Gérardin de la Ermenonville, Cosmin Ungureanu discută instituirea ruinei ca fragment autonom în secolul al XVIII-lea precum și modul în care teoria arhitecturii, pictura, dar și filosofia exploatează temporalitatea ei eterogenă ce trimite simultan către trecut și viitor.

Următoarea secțiune, dedicată artei românești, se singularizează prin îmbinarea unor varii genuri de discurs: pe lângă cele cu formă de articol propriu-zis, sunt incluse două ce recurg la forma epistolară și diaristică. Daria Ghiu continuă aici un schimb de e-mailuri cu Anca Oroveanu despre cercetările ei doctorale întretesute cu experiența de custode la Pavilionul României de la Bienala de la Veneția din vara anului 2011.

Scrisoarea către un destinatar fictiv i-a creat Adrianei Oprea contextul de a produce un eseu despre revista *Arta*, arhiva ei migratoare și grupul subREAL. Tematica celorlalte contribuții din această secțiune este la fel de diversă ca și a celei anterioare. Ada Hajdu încearcă să redefinească relația lui George Matei Cantacuzino cu modernismul mediteranean problematizând-o din perspectiva teoriilor regionalismului în arhitectură și a unui posibil model teoretic pe care arhitectul l-ar fi putut găsi în profesorul său Gustave Umbdenstock. Articolul Irinei Cărăbaș este interesat de instituirea realismului socialist în România și, pentru aceasta, urmărește transformarea practicilor expoziționale din anul de cotitură 1948. Magda Radu alege un studiu de caz – Geta Brătescu – pentru a investiga, pe de-o parte, conexiunile între Est și Vest în timpul perioadei comuniste, susținând că, în fapt, comunicarea dintre ele nu a fost niciodată pe deplin întreruptă. Pe de altă parte, autoarea pune practica artistică a Getei Brătescu, pe care o comentează în varii ipostaze, sub semnul modernismului. Și contribuția Magdei Predescu demonstrează, pe un alt studiu de caz – grupul III/Sigma –, că legăturile, căile de acces, racordările la scena artistică occidentală nu pot fi expediate în judecăți generale, ci necesită răbdare în urmărirea traseelor și o privire nuanțată asupra contextului. Veda Popovici propune o relectură a articolelor despre postmodernism sau care implică noțiuni vehiculate de acesta, apărute la sfârșitul anilor 1980 în revista *Arta*. Acestea își depășesc, sugerează autoarea, funcția pur teoretică deoarece joacă un rol semnificativ în constituirea unei identități de grup și a unei conștiințe asupra timpului care eludează trecutul.

Secțiunea ultimă conține o serie de articole în care istoria artei sau arta își extind problematica prin infiltrarea unor domenii proxime. Filmul este aici vedeta, constituind tema tratată de patru dintre autori. Perspectivele sunt fără îndoială diferite, ele variază de la invocarea câtorva poziții teoretice asupra relației filmului cu istoria artei pe care o face Diana Marincu până la argumentarea propriei cercetări din poziția autorului de film. Alexandru Solomon este preocupat de funcția memoriei în filmul documentar și în laboratorul producerii lui. Textul Larisei Oancea studiază utilizările picturii/taboulului în filmele lui Peter Greenaway, atât prin problematizarea imaginii-în- imagine, cât și prin recursul la mijloace cinematice pentru „animarea” imaginii statice a picturii. Laura Sava propune – oprindu-se asupra a două documentare recente despre Anselm Kiefer și Gerhard Richter – filmul ca mod de pătrundere în atelierul artistului (spațiu și proces artistic) și, în final, de interpretare a artei. În sens întrucâtva contrar, Rareș Zaharia pornește de la istoria artei pentru a interpreta libretul operei *Don Giovanni* de Mozart și mai ales personajul Zerlinei. Ieșind din termenii unui *paragone* ca atare, Mica Gherghescu investighează deturnările limbajului la artiștii din Internaționala Situaționistă cu accent asupra scriiturii metagrafice, care, virtual, ar putea integra orice obiect, eveniment, senzație etc. Tema ultimului text, cel al lui Mihnea Mircan, poate servi drept concluzie a volumului. Prin intermediul câtorva producții artistice, el problematizează istoricitatea artei și a istoriei artei precum și suspensia metodologică pe care aceasta o traversează. Chestionarea și rechestionarea disciplinei și a propriei poziții în raport cu istoria să fie cauza suspensiei, armistițiului, întreruperii?

Note: _____

1. *Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliare sempre il migliore, e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccerà la mente. Ora vuo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguiti l'andar di uno per continovo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propia per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina.* Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, trad. rom. de N. Al. Toscani, *Tratatul de pictură*, București, Ed. Meridiane, 1977, p. 50.

2. David Summers, „Aria II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art”, *Artibus et Historiae*, Vol. 10, No. 20, 1989, p. 18.

3. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 77-80.

4. D. Summers, „Aria II”, p. 18.

5. Vezi nota 1.

6. Francesco Petrarca, *apud* Martin Kemp, „Equal excellences: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts”, *Renaissance Studies*, Vol. 1, No. 1, 1987, p. 4, trad. n. Vezi, pentru discuția acestui pasaj, David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 121.

Prezentarea autorilor

Vlad Bedros este lector la Universitatea Națională de Arte, unde a urmat cursuri de licență, master și doctorat în istoria artei; în 2011 a susținut teza intitulată *Iconografia absidei altarului în bisericile moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea și din prima jumătate a secolului al XVI-lea*, iar între 2006 și 2007 a fost bursier al Colegiului *Noua Europă*. A publicat un album dedicat patrimoniului artistic armenesc din România, studii și recenzii (în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Revue des Études Sud-Est Européennes* etc.) și a participat la proiectul de cercetare *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. I: Județul Vâlcea*.

Laura Popoviciu a absolvit Facultatea de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București (2008). A urmat un masterat în istorie culturală și intelectuală (1300-1650) la Warburg Institute din Londra (2008-2009). În prezent este doctorand la Warburg Institute cu o teză intitulată *Tastes and Attitudes to the Art of the Past in Italy between 1550 and 1800*. În anul 2011 a obținut o bursă de trei luni la British Museum în cadrul departamentului de desene și gravuri, unde activează și în prezent. A urmat și un stagiu de șase luni la Courtauld Gallery din Londra (2011-2012). Publicațiile sale includ recenzii și traduceri din *Summa Theologica* de Toma din Aquino.

Ioana Măgureanu predă din 2005 cursuri și seminarii de istoria și teoria artei în Renaștere și secolul al XVII-lea la Facultatea de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București. A obținut diplome de master de la Courtauld Institute of Art din Londra și de la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, unde în 2012 a susținut teza de doctorat *Arta în competiție cu natura în literatura artistică italiană a secolului al XVII-lea*. Cercetările recente privesc relația dintre teoria artei și știință și dezbateră despre potențialul epistemic al imaginilor în epoca modernă timpurie. Lucrează de asemenea la traduceri de texte de teoria artei de secol XVII.

Elena Pașcalău a obținut în 2007 diploma în istoria și teoria artei la Universitatea Națională de Arte din București cu o teză despre gravura renascentistă și barocă. Între 2007 și 2010 a studiat artă

vizuală în cadrul Secției de desen și gravură la aceeași universitate unde urmasse studiul istoriei artei. A obținut burse de studiu la Pont-Aven (2009) și Kiel (2010). Între 2010 și 2011 a lucrat ca asistent universitar la Universitatea de Arte din București. În prezent este bursieră DAAD și urmează un master la Universität der Künste Berlin.

Diana Ursan este absolventă a Facultății de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București, unde în prezent își continuă studiile masterale. Activitatea ei profesională include voluntariat și colaborări în organizarea de expoziții de artă contemporană și în proiecte de cercetare. Articolele publicate se situează în sfera criticii de artă – „Nicu Ilfoveanu: în construcție” și „Berlin Biennale 7: forget fear?” în *Arta*, nr. 6-7, 2012 –, iar interesele personale vizează analiza istorică și critică a mecanismelor de funcționare a pieței de artă locale și internaționale și a implicațiilor artistice ale acestora.

Cosmin Ungureanu a urmat studii de licență și master în cadrul Facultății de Istoria și Teoria Artei de la Universitatea Națională de Arte din București. În 2012 și-a susținut, în cadrul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, teza de doctorat cu un subiect despre teoria arhitecturii în Italia și Franța secolului al XVIII-lea. În paralel, din 2005, lucrează la Muzeul Național de Artă al României. Cosmin Ungureanu a publicat o sumă de texte în *RIHA Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, *EAHN Newsletter*, *Studii și cercetări de istoria artei*, *Ideii în dialog*, *Arhitext*, *Observator cultural* etc.

Ada Hajdu este asistent universitar la Facultatea de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. În 2012 a susținut teza de doctorat cu titlul *Arhitectura de vilegiatură în România modernă*. A publicat un album despre Arta 1900 în România și unul despre stilul național românesc, precum și articole despre viața cotidiană din stațiunile termale românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. *Alumna* a *New Europe College*, în prezent este implicată în proiecte de cercetare privind stilurile naționale în arhitectura țărilor balcanice.

Irina Cărăbaș este lector la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte din București. În 2011, a încheiat un doctorat despre revista *Integral* și receptarea constructivismului în România. A publicat studii și articole despre avangarda românească în volume colective sau reviste de specialitate. Este implicată în mai multe proiecte de cercetare privitoare la relația dintre artă și putere și la regionalismul în arhitectură.

Magda Radu este istoric de artă și curator, trăiește și lucrează în București. Împreună cu Alexandra Croitoru, ea a inițiat programul curatorial „Salonul de proiecte” susținut de Muzeul Național de Artă Contemporană. Din 2010 predă la Universitatea Națională de Arte din București cursul intitulat „Arta românească în context est-european: 1945-1989”. Este editorul cărții *André Cadere / Andrei Cădere* și autoarea unor texte, articole, studii despre arta contemporană publicate în cataloage și reviste de specialitate precum *Artmargins* sau *Idea artă + societate*.

Magda Predescu este doctor în filologie (Universitatea București, 2008) și lucrează în prezent la un al doilea doctorat la Universitatea Națională de Arte din București. A făcut stagii de cercetare la Anvers (Musée de la Photographie, 2005), Milano (*European Course for Contemporary Art Curators*, 2009), Paris (Maisons des Sciences de l’Homme, 2009), Rennes (Archives de la Critique d’Art, 2011). Colaborează la revistele *Arta*, *Studii și cercetări de istoria artei*, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*. Din 2008 lucrează la Muzeul Național de Artă Contemporană.

Veda Popovici lucrează ca artistă și teoreticiană. Este preocupată de relații de putere în cadrul sistemului de artă, subiectivității negate și istorii coloniale. În prezent cercetează articularea identității naționale în arta și istoriografia artei românești din timpul regimului Ceaușescu în cadrul programului de doctorat al Universității Naționale de Arte din București.

Adriana Oprea este critic și istoric de artă. Scrie despre artiști contemporani în reviste și cataloage de expoziții, face cronică de artă în presă și e un colaborator constant al revistei *Arta*. Lucrează la o teză de doctorat despre discursul criticii de artă din România înainte și după 1989, fiind totodată cercetător și arhivist în cadrul Departamentului de documentare al Muzeului Național de Artă Contemporană din București. Colaborează cu galerii de artă și curatoiază expoziții.

Daria Ghiu a absolvit Facultatea de Litere a Universității București. În 2010 a absolvit masteratul de Istoria și Teoria Artei la Universitatea Națională de Arte din București. În prezent, este doctorandă a aceleiași universități și bursieră a SIK-ISEA (Institutul de cercetare a artei) din Zürich, cu o teză despre Pavilionul României la Bienala de artă de la Veneția. Este jurnalist cultural și critic de artă pentru diferite publicații (*Bucureștiul cultural*, *Dilema Veche*, *Arta*, *Idea artă+societate*, *Igloo*, *Kunsttexte.de*). Din 2008 colaborează cu Radio România Cultural, unde realizează documentare, reportaje și interviuri despre scena de artă contemporană.

Rareș Zaharia a studiat istoria artei la București (Universitatea Națională de Arte) și Paris (EHESS și Sorbona). Este autorul a numeroase articole în publicații din România, Franța și Anglia. În 2006 decide să se orienteze spre regia de operă. Colaborează ca asistent cu Irina Brook (2006), Petrika Ionesco (2011) și Silviu Purcărete (din 2007 până în prezent) pentru spectacole în Franța, Anglia, Germania, Belgia și România. În 2009 debutează ca regizor la Opera Națională din București cu spectacolul „Don Pasquale” de Donizetti. În urma unor selecții internaționale este invitat să participe la Academia Festivalului de la Aix-en-Provence (2011, 2012) și la Bayerische Theaterakademie „August Everding” de la München (2012).

Larisa Oancea este doctorandă în istoria și teoria artei la Universitatea Națională de Arte din București, cu o teză alternativă, care combină estetica filmului cu teoria și istoria artei, o extindere a cercetărilor sale anterioare privind atât raportul pictură – film (lucrarea „Între pictură și film: apropieri și transformări în filmele lui Peter Greenaway”), cât și legătura dintre film și societate (eseul „Prostituția în Franța anilor '60. Romanțarea și deromanțarea prostituției în filmele lui Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* și *Deux ou trois choses que je sais d'elle*” și lucrarea „Politici ale corpului feminin în filmele românești din ultima decadă”).

Diana Marincu a absolvit Facultatea de Arte și Design, Universitatea de Vest Timișoara și masteratul Facultății de Istoria și Teoria Artei la Universitatea Națională de Arte București. În prezent este doctorandă în cadrul acestui departament, cu o cercetare despre poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în *Dilemateca*, *Dilema Veche*, revista *Arta* și alte publicații.

Laura Sava este *Associate Fellow* la Departamentul de Studii de Film și Televiziune al Universității Warwick din Marea Britanie. Este doctor în studii de film, cu o teză axată pe probleme legate de reprezentarea teatrului în film, analizate prin prisma conceptului de intermedialitate. A publicat articole și recenzii în revistele de specialitate *Screening the Past*, *Excursions* și *Film-Philosophy*. În prezent pregătește o carte bazată pe cercetarea efectuată în timpul doctoratului.

Alexandru Solomon realizează și produce filme documentare din 1993. Filmele lui amestecă genurile, la granița dintre experiment artistic, ficțiune și investigație politică. Prima lui coproducție internațională, „Marele jaf comunist”, a avut premiera la Amsterdam în 2004 și a fost difuzată de

BBC, Arte, France 2 și alte 10 canale internaționale. De atunci, a mai realizat „Cold Waves” (2007) și „Kapitalism – rețeta noastră secretă” (2010), care au rulat în cinematografele din România și în diverse colțuri ale lumii. Este directorul festivalului One World Romania și predă la catedra Foto-Video a Universității Naționale de Arte din București.

Mica Gherghescu este istoric și critic de artă. Lucrează între București și Paris. A obținut un doctorat în istoria artei și estetică la Centre des Recherches sur l'Art et le Langage la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, cu o cercetare despre limbajele artistice inventate în arta franceză de după 1945. A fost curatoarea celei de-a patra ediții a Bienalei Tinerilor Artiști, București, 2010. În 2012, a obținut o bursă de cercetare în istoria artei de la Centre Georges Pompidou. Este laureată a premiului pentru un text critic, Fondation Prince Pierre de Monaco în 2012.

Mihnea Mircan este curator la Extra City Kunsthall, Anvers. A organizat expozițiile „Cross-Examinations” #1–#4, Extra City, 2012-2013, „A Slowdown at the Museum”, Extra City, 2011, „I:I – Hans van Houwelingen & Jonas Staal”, Extra City, 2011, „Image to be projected until it vanishes”, Museion, Bolzano, 2011, „History of Art, the”, David Roberts Art Foundation, Londra, 2010, „Low-Budget Monuments”, Pavilionul României, Bienala de la Veneția, 2007, „Sublime Objects”, MNAC, București, 2007. A editat volumul *Hans van Houwelingen: Undone* (Jap Sam Books, 2012) și a contribuit la catalogul expoziției „Six Lines of Flight”, San Francisco Museum of Modern Art, 2012.

Cărți, *imprese*, imagini

În pragul sanctuarului

Iconografia spațiului de trecere spre absida altarului
în ansambluri medievale moldovenești*

Vlad Bedros

În imediata vecinătate a turlei, prinsă între spațiul naosului și al altarului, traveea de vest a sanctuarului a fost interpretată simbolic de mistagogia bizantină târzie, încă din secolul al XV-lea, prin autoritatea sfântului Simeon al Salonicului, drept o trecere între două lumi, dinspre cea materială, sensibilă, spre cea spirituală, inteligibilă¹.

În calitatea sa de prag, de pasaj spre zona cu cel mai ridicat grad de sacralitate, această boltire răsăriteană a naosului a ilustrat, în mod tradițional, teme cu caracter teofanic; în perioada bizantină veche aici apare frecvent o *imago clipeata* a lui Hristos – însoțit de apostoli pe arcul de acces în bema, la San Vitale din Ravenna, sau de simbolurile evangheliștilor, pe arcul triumfal de la Sant Apollinare in Classe². Un asemenea habitus iconografic se păstrează și în epoci ulterioare, adeseori tipul hristic ales fiind Emanuel³. În secolul al XII-lea o imagine care devine tot mai frecventă este *Mandylion*, care, asemeni ilustrării lui Hristos-Emanuel, capătă prin vecinătatea cu Maica Domnului din concă semnificații legate de Întruparea Cuvântului⁴.

O altă temă legată prin excelență de spațiile-prag este Deisis⁵. Prezența ei este atestată pe arcul triumfal de la Sfânta Ecaterina din Sinai, unde este constituită din trei medalioane, în cel din ax fiind reprezentat Mielul. În intervalul medieval tema rămâne asociată cu zona înaltă a trecerii dinspre naos spre absida altarului, după cum atestă situațiile de la Sfânta Sofia din Ohrida și Sfânta Sofia din Kiev, iar în secolul al XII-lea cea de la Sfinții Anarghiri din Kastoria. Ulterior însă ea va descinde la nivelul iconostasului, printre icoanele în frescă din registrul inferior al zidurilor perimetrice ale soleei, așa cum este cazul la Sfântul Gheorghe din Kurbinovo și la Lagoudera⁶. Fuziunea dintre Deisis și icoanele monumentale se va păstra în unele biserici mai târzii, de pildă la Sfântul Nicolae Orphanos din Salonic sau la Phorbiotissa din Asinou, ale căror fresce datează din secolele XIV–XV⁷.

Tema Bunei-Vestiri este de asemenea privilegiată în cadrul programelor iconografice ale zonei înalte a arcului estic al naosului, fapt datorat evident rolului esențial pe care momentul evanghelic îl joacă în economia soteriologică. În mod semnificativ, această imagine este preluată, începând aproximativ din secolul al XII-lea, de iconografia ușilor împărătești ale iconostasului⁸.

Reprezentările asociate trecerilor funcționează ca promisiuni ale binecuvântării, intercesiunii și apărării, jalonând spațiul bisericii încă de la intrare, dar densitatea lor sporește în preajma iconostasului, loc de concentrare a imaginilor de prochinază și venerare. Deși nu poate avea acces direct la spațiul altarului, credinciosul contemplă totuși semnele lui Dumnezeu care marchează arcele și arhivoltele, conducând spre imaginea din conca – Maica Domnului, cea care „deschide ușa milostivirii”.

■ Repertoriul traveei de vest a altarului în Moldova

Monumentele moldovenești din intervalul „clasic” propun o varietate de selecții iconografice pentru spațiul traveei de vest a altarului, marcate de o deosebită vivacitate a folosirii modelelor târziu bizantine și de unele elemente de continuitate de la o formulă la alta.

Un exemplu timpuriu este cel de la Pătrăuți unde, în ciuda pierderii totale a picturii din conca altarului, cea de pe arcul vestic al sanctuarului se păstrează în integralitate. Structura arhitecturală a monumentului face ca acest arc să fie foarte îngust, fiind decorat cu busturi de mucenici printre care se inserează însă și sfinții împărați Constantin și Elena. Astfel, dinspre sud spre nord, sunt reprezentați: Mercurie, Orest, Mardarie, un sfânt neidentificat, Eustratie (?), Mina, Constantin, Elena, Teodor Tiron, Teodor Stratilat și Dimitrie. Pe pereți sunt reprezentate în două registre scene din ciclul hristologic: în cel superior, la sud ar părea că se află momentul Trimiterii apostolilor la propovăduire, iar la nord Vindecarea hemoroisesei sau Pocăința Mariei Magdalena; pe registrul următor, la sud este reprezentat Hristos în fața unui judecător (silueta acestuia este acoperită de grosimea iconostasului), iar la nord apare Biciuirea. Scenele din Patimi sunt relativ lizibile, însă pentru identificarea adecvată a celor de deasupra lor trebuie așteptată încheierea operațiunilor de conservare, aflate încă în derulare.

La Voroneț, monument apropiat de Pătrăuți ca structură, proporții și datare, compoziția boltirii se amplifică semnificativ. Astfel, un prim arc, îngust, care bordează conca, este ocupat de profeți cu simboluri mariale, întorși spre Maica Domnului. Sub acest arc, deasupra pastoforiilor, sunt reprezentați sfinții anarghiri Cosma și Damian, însoțiți de alți doi mucenici, amplasați fiecare pe décroșul hemiciclului absidei. Pe arcul triumfal propriu-zis reapar profeții, de această dată în medalioane, flancând o imagine caracteristică opțiunilor iconografice moldovenești: Mielul lui Dumnezeu. Zona superioară a pereților verticali este rezervată unor praznice împărătești: Cinzecimea la nord, respectiv Adormirea Maicii Domnului la sud. Dedesubtul acestora se află siluetele sfântului Ioan Botezătorul la nord – întors în profil spre Hristos care îl binecuvintează din slavă, în colțul superior din dreapta – și a profetului Ilie hrănit de corb la pârăul Cherit, la sud.

Un alt caz care pare a se apropia de cele două amintite mai sus este formula aleasă la Sfântul

Ilie lângă Suceava. Aici limita vestică a concii este rezervată unor medalioane cu profeți ai Întrupării, iar arcul triumfal propriu-zis este ocupat de alte medalioane cu sfinți a căror identificare este blocată de ecranul opac al murdăriei aderente; singurul nume lizibil este Trofim, sub care s-ar putea ascunde fie un martir, fie unul dintre cei 70 de apostoli. În virtutea selecției atestate la Pătrăuți, identificarea ca mucenic pare plauzibilă. Scenele care se desfășoară pe pereți amintesc din nou Pătrăuțiul, prin referirea la Patimi. Scena din registrul superior de la nord este ilizibilă, dar sub ea momentul prinderii lui Hristos poate fi identificat. Mai jos silueta unui sfânt este acoperită de aripa oblică a iconostasului baroc. La sud sunt reprezentate descendent episoadele Rugăciunii în Ghetsimani și al ostașilor căzuți la pământ în fața lui Hristos (identificare ipotetică); iconostasul baroc împiedică din nou citirea iconografiei registrului inferior, dar avem de-a face cu o reprezentare narativă din care a rămas la vedere doar Iisus, întors în profil, urmat de câțiva apostoli.

O formulă care readuce în prim-plan profeții este propusă la Popăuți. Asemeni selecției de la Voroneț, ei se grupează ca figuri întregi pe arcul îngust care bordează conca, și în medalioane ample, dispuse câte două pe arcul estic al naosului – fără a mai fi însă asociați cu vreo ipostază divină. O noutate o reprezintă în schimb rezervarea unei benzi pe intradosul concii – așa cum se procedează și la Sfântul Ilie pentru a face loc profeților – cuprinzând în ax o *imago clipeata* a unei sfinte femei orante, flancată de puteri cerești (serafimi și heruvimi). Grupajul reapare la Dorohoi, Hârlău și Probota unde, din fericire, restaurarea a recuperat și inscripția numelui: sfânta Ana (mama Fecioarei). Sub nașterea boltirilor este inserat un rând de medalioane cu mucenici, încheiat pe décroșurile hemiciclului absidei cu două reprezentări de martiri ca icoane în frescă. Mai jos se desfășoară ciclul Patimilor, a cărui curgere unește altarul și naosul; scenele corespunzătoare zonei arcului triumfal sunt Spălarea picioarelor și Rugăciunea din Ghetsimani, la sud, respectiv Coborârea de pe Cruce și Plângerea, la nord. În ultimul registru, unificat cu cel al sfinților martiri din naos, sunt înfățișați sfinți cuvioși binecuvântați de Hristos Emanuel în slavă.

Iconografia traveei vestice a altarului bisericii Sfântul Nicolae din Dorohoi pare îndatorată opțiunilor de la Popăuți: limita concii este rezervată medalionului sfinte Ana venerată de puterile cerești, registrul narativ formează un inel naos-altar prin reprezentările Spălării picioarelor, a Rugăciunii din Ghetsimani și, probabil, a dialogului lui Iuda cu preoții Templului, la sud, respectiv ale Coborârii de pe Cruce, Plângerii și Pazei mormântului, la nord, iar registrul inferior este rezervat cuvioșilor, printre care, la sud, își găsește locul și Ioan Botezătorul, în formula amintită la Voroneț. În schimb arcul estic al naosului propune o temă a cărei absență până în acest moment este greu explicabilă: Înălțarea. Ea este flancată de două alte ilustrări, amplasate pe zona nașterii arcului: la nord, Ioan Botezătorul – dublând reprezentarea identică din registrul inferior – și, la sud, *Anaperson* – din nou un dublet, căci tema ocupă și nișa estică a diaconiconului.

Această structură se amplifică la Sfântul Gheorghe din Hârlău, unde, între slava sfintei Ana, de pe marginea concii, și Înălțarea lui Hristos, de pe arcul estic al naosului, se interpune o serie de medalioane, pe intradosul arcului treptat. Aici în ax este plasat Tronul Hetimasiei pe care stă Duhul Sfânt ca porumbel, spre nord este înfățișat Hristos Pantocrator iar spre sud, Cel Vechi de Zile. Sfinții din medalioanele care flanchează această reprezentare a Sfintei Treimi sunt aproape ilizibili, dar similitudinea cu ansamblul de la Probota ajută la identificarea lor drept profeți. Trebuie subliniată prezența lui Ioan Botezătorul la nașterea arcului estic al naosului, spre nord, pandant cu *Anapeson*, la sud, flankând împreună Înălțarea, precum și inserarea episoadelor din Patimi pe pereții traveei vestice a sanctuarului: Spălarea picioarelor deasupra nișei diaconiconului, continuând cu Rugăciunea în Ghetsimani și dialogul lui Iuda cu preoții, respectiv Plângerea, deasupra nișei proscomidiarului, precedată de Coborârea de pe Cruce. În registrul inferior apar din nou cuvioși (Antonie și Eftimie), dar la sud sunt reprezentați mucenicii Gheorghe și Dimitrie pe tron, încununați de îngeri și binecuvântați de un arhanghel în slavă.

Acest sistem iconografic ajunge la o maximă extensie în traveea vestică a sanctuarului Probotei (fig. 2), a cărei boltire ilustrează în serie Înălțarea, Sfânta Treime (porumbelul Duhului Sfânt așezat pe Hetimasia, flankat de Hristos Pantocrator și de Cel Vechi de Zile), silueta orantă a sfintei Ana venerată de serafimi, heruvimi și arhangheli, adăugând însă, pe marginea intradosului semicalotei, un brâu de medalioane cu sfinți ierarhi. Un semn distinctiv al selecției de la Probota este scrupuloasa delimitare dintre naos și altar, niciuna dintre imaginile ciclului Patimilor nemaigăsindu-și locul în absidă. Rugăciunea din Ghetsimani este plasată în capătul estic al hemiciclului

fig. 1 Biserica Sf. Nicolae din Bălinești, arcul de vest al sanctuarului: *Genealogia lui Hristos*



absidei de sud, iar la nord registrul se încheie pe capătul estic al absidei cu *Elkomenos* (Iisus tras spre răstignire), doar *Anastasis* trecând pe perețele nordic al traveei care precede absida altarului. Corespunzător registrelor narative din naos, hemiciclul absidei înfățișează temele euharistice consacrate și un scurt ciclu al Evangheliilor Învierii, în relație cu care se află imaginile de pe pereții de nord și de sud ai traveei de vest a altarului, selectate dintre evangheliile Penticostarului: la nord, Iisus cu femeia samarineancă și Vindecarea orbului de la Siloam, iar la sud Vindecarea celui cu mâna uscată și Iisus în Templu la 12 ani (Înjumătățirea praznicului Cinzecimii). În ceea ce privește zona inferioară a montanților arcului estic al naosului, ei sunt decorați cu un *Deisis*, la nord (Hristos fiind înfățișat ca Mare Arhiereu), și *Filoxenia* lui Avraam, la sud.

O reducere a acestui amplu program este oferită de formula traveei vestice a absidei altarului de la Humor, unde în axul celor trei arce treptate dinspre turlă spre conca absidei sunt înfățișați Hristos flancat de apostoli, Cel Vechi de Zile flancat de profeți ai Întrupării și Duhul Sfânt ca porumbel pe tronul Hetimasiei, flancat de episcopi cu evangheliile închise. Sub nașterea arcelor, în unghiurile formate de pereții de nord și de sud cu decroșul hemiciclului, sunt ilustrate două dintre episoadele de la Probota: Vindecarea Orbului și Vindecarea celui cu mâna uscată. În continuare, pe montanții arcului estic al naosului ciclul Patimilor pornește, la sud, cu Rugăciunea din Ghetsimani și se încheie, la nord, cu *Anastasis*. Sfinții reprezentați în registrul inferior sunt Ilie și Ioan Botezătorul, la sud, respectiv cei doi martiri Teodori aflați în proskineză către Hristos în slavă, la nord.

Alte câteva programe ies din această serie urmărită până aici. Astfel, la Dobrovăț, traveea de vest a sanctuarului înregistrează decorul cu profeți, amplasați în medalioane pe arcul îngust care leagă conca de arcul estic, precum și secvențele din ciclul Patimilor care cupleză altarul cu naosul (la sud, Rugăciunea din Ghetsimani precede Prinderea, iar la nord Coborârii de pe Cruce îi urmează *Anastasis*), dar apar și alte teme legate de ciclul marilor sărbători, amplasate pe intradosul concii: Schimbarea la Față și Intrarea în Ierusalim. Pe de altă parte, se diversifică repertoriul de sfinți reprezentați în medalioane: ierarhi, sub Înălțare și deasupra acceselor spre pastoforii, alături de mucenici, sub nașterea boltirii. Registrul inferior al montanților arcului de est al naosului este ocupat exclusiv de martiri (Proclu, Ilarie, Trifon și, probabil, Flor).

La Sfântul Gheorghe din Suceava marile sărbători reapar, dar chiar pe arcul estic, unde Înălțarea și Schimbarea la Față flanchează reprezentarea Celui Vechi de Zile; din păcate, restul decorului boltirii s-a pierdut. O particularitate a acestui sanctuar o reprezintă adâncimea neobișnuită a bemei, ceea ce oferă un spațiu generos pe pereții de nord și de sud, zone pe care iconograful le-a rezervat ilustrării unor minuni legate din nou de ciclul Penticostarului: spre nord Vindecarea Soacrei lui Petru, Vindecarea Orbului de la Siloam și Vindecarea celor doi îndrăciți, deasupra Vindecării paralticului – reprezentată în luneta nișei caracteristice planului triconc –,

iar spre sud Iisus cu samarineanca, Vindecarea hidropicului și Blestemarea smochinului neroditor, deasupra Cinei celei de Taină. La capetele acestui registru, impunând o cezură față de naos, se află câte o icoană în frescă a unui sfânt mucenic. Pe montanții arcului, decorul original se conservă doar la nord; el cuprinde un Deisis cu Hristos Mare Arhieru – cu ciudata particularitate că, în pofida straielor episcopale, este înfățișat desculț – și *Anastasis* – o aparte amplasare a acestei teme în registrul inferior, dar cu un precedent atestat chiar în Moldova: peretele nordic al traveei de vest în naosul de la Pătrăuți. Peretele sudic a fost redecorat în timpul Movileștilor, cu prilejul depunerii moaștelor Sfântului Ioan cel Nou într-un baldachin amplasat în această zonă.

Anterioară selecției iconografice de la Suceava este cea de la Neamț, care prin includerea unor sărbători în registrul de sub nașterea boltirii, precum și prin prezența sfinților anarghiri deasupra pastoforiilor evocă formula de la Voroneț. Astfel, la nord, sunt reprezentate praznicele Învierii și Schimbării la Față, iar la sud, Nașterea Maicii Domnului și Înălțarea Sfintei Cruci. Pe décroșul hemiciclului sunt reprezentați sfinții Cosma și Damian, dar și apostolii Petru și Pavel. Sfinții din registrul inferior al montanților arcului triumfal sunt Constantin și Elena cu Crucea, alături de Ioan Botezătorul, la nord, respectiv sfinții mucenici Teodori înclinați simetric spre Hristos în slavă, la sud. Nota aparte a traveei vestice a sanctuarului de la Neamț este dată de reprezentările care ocupă arcul estic al naosului, pe cel de deasupra bemei și un registru rezervat pe intradosul concii – similar cu

fig. 2 Biserica mănăstirii Probota, arc de vest al sanctuarului: (de la est spre vest) sfinți ierarhi, Ana cu puteri cerești, Sf. Treime (Hetimasia, Pantocrator și Cel Vechi de Zile) cu profeți, Înălțarea Domnului





fig. 3 Biserica mănăstirii Neamț, arcul de vest al sanctuarului: (de la vest spre est) *Cel vechi de Zile cu profeți, Maica Domnului a Întrupării cu apostoli, Mielul lui Dumnezeu cu ierarhi*

cele în care apare sfânta Ana cu puterile cerești la Popăuți, Dorohoi și Hârlău. Dinspre vest spre est, în axul acestor arce sunt înfățișați Cel Vechi de Zile, Maica Domnului a Întrupării și Mielul lui Dumnezeu, în timp ce restul intradosului este populat de sfinți profeți – venerând teofania veterotestamentară –, apostoli – ca martori ai întrupării Cuvîntului – și ierarhi cu evanghelii închise – capi ai Bisericii care așteaptă A Doua Parousie (fig. 3).

O mențiune cu totul aparte merită arcul vestic al sanctuarului de la Bălinești, pe care se desfășoară patru reprezentări ale Genealogiei lui Hristos preluate din surse manuscrite bizantine (fig. 1). Arhivolta dintre bolta în leagăn a naosului și acest arc este decorată cu profeți în medalioane, flancând bustul Celui Vechi de Zile. Trebuie menționat că structura aparte a monumentului, o adaptare locală a unei capele de tip sală, face ca pe bolta naosului să se succedă, de la est spre vest, medalioane cu Hetimasia – pe care se află porumbelul Duhului Sfânt –, Hristos Pantocrator și Ioan Botezătorul. Primele două, dimpreună cu Cel Vechi de Zile, creează o iconografie trinitară. Traveea bemei mai cuprinde, sub ilustrările Genealogiei, două ilustrări de sărbători – Nașterea și Întâmpinarea Domnului –, apoi secvențe din ciclul Patimilor, care și aici funcționează ca liant iconografic al naosului și altarului – Prinderea, Iisus în fața sinedriului și Lepădarea lui Petru, la sud, respectiv Plângerea, Punerea în Mormânt și Paza Mormântului, la nord – și potrete de sfinți în registrul inferior: cuvioșii Antonie, Ghelasie și Paladie la sud, dimpreună cu martirii Gheorghe și Dimitrie, reprezentați la nord, sub binecuvântarea unui arhanghel în slavă.

■ Teofania Întrupării, mărturisirea Sfintei Treimi și sobornicitatea Bisericii

Redactarea iconografică excepțională de la Bălinești reclamă o analiză înaintea tuturor. Ea a fost deja oferită de Constanța Costea¹⁰, care a subliniat apropierea de tema Arborelui lui Ieseu și împrumutul vizual direct din modelul miniat constituit prin familia Parisinus Graecus 74, un manuscris de secol XI lucrat la mănăstirea Studion; filiația poate fi dedusă din compararea ilustrărilor în frescă cu cele ale capitolului I al Evangheliei după Matei din cuprinsul Tetraevanghelului slav British Museum Add. 39627, fost Curzon 153, scris în 1356 la Târnovo din porunca țarului Ivan Alexandru. Circulația acestui manuscris în Moldova este dovedită de inscripția de pe fol. 5, în care fiul lui Ștefan cel Mare, Alexandru, comemorează răscumpărarea prețioasei cărți¹¹. Întrucât, așa cum a demonstrat Michael Taylor, Arborele lui Ieseu are un prototip bine stabilit în secolul al XIII-lea la Orvieto¹², reprezentările Genealogiei nu pot fi luate în considerare ca precursoare ale acestui tip profetic al Întrupării, ci ca o variantă paralelă, livrescă. Ea se reîntâlnește în timpanele estice de la baza turlei naosului Voronețului, pe nașterea calotei naosului la Arbore și, mult abreviată, pe bolta gropniței de la Dobrovăț¹³; aceste contexte iconografice probează o implicație teofanică atribuită acestor ilustrări ale strămoșilor – ascendența regală a Cuvântului întrupat – în virtutea căreia ei „nu sunt simple personaje istorice, ci martori ai tainei Întrupării lui Hristos”. Însăși structura simetrică a compozițiilor evocă reprezentările trimerii apostolilor la propovăduire, „cea mai răspândită și mai populară reprezentare a teofaniei”¹⁴.

O similară evocare a Întrupării prin prezentarea ascendenței umane, privită tot din perspectivă teofanică, este manifestă în cazul înfățișării sfintei Ana orantă venerată de puteri cerești, dar, în chip semnificativ, fără a o purta la piept pe Născătoarea de Dumnezeu, așa cum este cazul în reprezentările ei din nartexuri¹⁵. Prezența părinților Maicii Domnului în preajma ei are precedente în lumea bizantină târzie, la Pantanassa, unde se alătură îngerilor din registrul de sub concă¹⁶. Chiar pe arcul estic al naosului, ei reapar la Mileșeva¹⁷, dar pot fi amplasați și în calota diaconiconului, de pildă la Sfânta Sofia în Trapezunt¹⁸; de altminteri chiar în Moldova apar împreună cu îngerii care o flanchează pe Maica Domnului în conca altarului de la Moldovița¹⁹.

Teofania ca temă majoră a boltirii bemei este susținută în special de redactările cu caracter vizionar, în care sunt implicate reprezentările Hetimasiei și ale Celui Vechi de Zile, sau a corurilor de profeți. Această preferință pentru amplasarea prorocilor pe arcul traveei de vest a sanctuarului este curentă în secolele XIII–XIV în lumea bizantină după cum arată exemplele de la Sfânta Sofia din Trapezunt²⁰ (unde profeții se grupează în jurul lui Emanuel), de la Studenica²¹, Sfântul Clement din Ohrida²² și Lesnovo²³. Prin similitudini cu cazuri arhaizante din Cappadocia – El Nazar, capela Sfinților Apostoli de lângă Sinassos, capela Sfântului Teodor de lângă Urgub, capela Sfintei Barbara de la Soghanle²⁴ – această selecție ar putea proba tendința paleologică de căutare a unor surse vechi bizantine²⁵.

Simbolismul în egală măsură trinitar și eshatologic al Hetimasiei este bine cunoscut, precum și legăturile stabile ale acestei teme cu spațiul absidei²⁶; asocierea ei cu reprezentarea Celui Vechi de Zile este de asemenea un loc comun în iconografia bizantină, după cum probează frescele de la Neredici, unde cele două imagini, flancate de arhangheli și puteri cerești, domină sanctuarul²⁷. Interpretarea nu trebuie însă să piardă din vedere faptul că Cel Vechi de Zile este tot un chip al lui Hristos și că alăturarea tipurilor hristice face referire de fapt la iconomia mântuirii (conform înlănțuirii Cel Vechi de Zile – Hristos – Emanuel semnificând progresia veșnicie – întrupare – jertfă)²⁸.

Or, dacă redactările trinitare de la Bălinești, Hârlău, Probota și Humor (poate acestei familii îi aparține și Sfântul Gheorghe din Suceava) folosesc Hetimasia și viziunea profetului Daniel spre a putea compune o ilustrare a Sfintei Treimi²⁹, o redactare aparent înrudită, care apare pe boltirea bemei la Neamț³⁰, deschide o perspectivă mult mai fecundă. Aici, cele trei medalioane centrale ale arcului estic al naosului, prelungit de intradosul concii absidei, evocă vizual cele trei epoci care caracterizează concepția creștină despre timpul ca istorie a revelației lui Dumnezeu și a mântuirii pe care a pregătit-o. Astfel, profeții contemplează viziunea veterotestamentară a Celui Vechi de Zile, apostolii asistă la taina Întrupării Cuvântului prin Fecioară, iar arhieriei Bisericii venerază Mielul, ca și cum ar fi deja părtași Împărăției veșnice. Această ilustrare a Bisericii triumfătoare amplasată deasupra mesei altarului evocă viziunea grandioasă a unui sacrificiu dezvoltat la scară cosmică și amintește cuvintele din *Historia Ecclesiastica*: „Biserica este cerul pe pământ, locul în care sălășluiește Dumnezeul cel ceresc [...]. Ea a fost prefigurată prin patriarhi, vestită prin profeți, fondată prin apostoli, desăvârșită prin martiri și împodobită prin ierarhi”³¹. Absența martirilor în cazul de față se explică prin răsturnarea raporturilor dintre ei și ierarhi, în favoarea celor din urmă, semnalată de Gabriel Millet³².

■ Raportul dintre temele absidale și cele ale naosului în traveea de vest a altarului

O constantă a multor ansambluri moldovenești este dată de integrarea în spațiul absidei a unor teme narrative aparținând ciclurilor hristologice din naos. Este un fenomen care debutează cu înscrierea tot mai frecventă a Înălțării – scoasă din seria celorlalte mari sărbători – pe bolta care precede conca absidei altarului³³. Faptul este atestat încă din secolul al XI-lea la Sfânta Sofia din Ohrida³⁴ și poate reaminti cutuma antică a ilustrării acestei scene în absidă, ca teofanie, așa cum se întâmplă de pildă în capela 17 de la Bawit sau în Cappadocia, la biserica celor 40 de martiri de lângă Souvech sau la Yılanli Kilise³⁵.

Monumentele balcanice mai târzii abundă în exemple de asemenea sincretisme iconografice. La Sfântul Clement din Ohrida³⁶ Înălțarea ocupă intradosul arcului triumfal, iar Patimile debutează în altar, pe peretele de sud al bemei, cu Cina cea de Taină, căreia i se succed Spălarea picioarelor

și Rugăciunea din Ghetsimani (pe pereții de est, respectiv de sud ai brațului sudic al crucii). Ciclul se încheie în brațul nordic al crucii, cu Coborârea de pe Cruce, la nord, și Punerea în mormânt, la est, dar continuă pe peretele nordic al bemei cu două apariții ale lui Hristos după Înviere (Hristos se arată apostolilor și Necredința lui Toma). În acest fel, altarul primește scenele cele mai adecvate (Cina, ca temă euharistică, și Eothine cu semnificație pascală), dar cuplarea celor două spații liturgice prin intermediul discursului iconografic este evidentă.

La Sfântul Nikita din Čučer³⁷, arcul de est al naosului este împărțit între Cinzecime, la sud, și Înălțare, la nord, iar pe pereții bemei apar din nou Eothine, la sud (Hristos se arată mironosițelor, Petru și Ioan la mormântul gol), ca o concluzie la ciclul Patimilor care se încheie la nord cu Punerea în mormânt, scenă căreia i se alătură o altă Eothină, Mironosițele anunțate de înger).

La Studenica³⁸, arcul estic este ocupat doar de Înălțare, alte două praznice fiind reprezentate pe ambrazura de deasupra concii absidei altarului: Buna-Vestire și Întâmpinarea Domnului. Un ciclu hagiografic, cel al Maicii Domnului, intervine ca liant între spațiile altarului și al naosului; pe peretele de sud al bemei acesta debutează cu ilustrările Respingerii darurilor, a Întoarcerii lui Ioachim și a Anei de la Templu și a izolării lui Ioachim în pustie, concluzia revenind în altar, pe peretele de nord al bemei, prin scenele Încredințării Maicii Domnului către Iosif, a Bunei-Vestiri la fântână și a Încercării apei amare.

La Staro Nagoričino³⁹ arcul triumfal este încredințat în întregime Înălțării, Învierea și Cinzecimea împart bolta bemei, iar mai jos o succesiune de registre leagă altarul de naos. Primul, un ciclu evanghelic, este pierdut în acest spațiu răsăritean, dar în continuare cel al aparițiilor de după Înviere este identificabil (la sud: Hristos se arată Mironosițelor, Hristos și Mironosițele la mormânt, Hristos și Maria Magdalena, respectiv Hristos pe drumul către Emaus; la nord: Necredința lui Toma și Trimiterea Apostolilor la propovăduire), iar ulterior cel al Patimilor este și el bine păstrat, înfățișând Cina și Spălarea picioarelor pe peretele sudic al bemei și Răstignirea urmată de ilustrarea Cererii trupului lui Hristos de către Iosif din Arimateea, la nord.

În vechiul catolicon al mănăstirii Schimbării la Față de la Meteore⁴⁰ arcul de deasupra bemei este ocupat de Înălțare și Cinzecime, iar în registrul narativ sunt plasate o Eothină (Pescuitul miraculos), spre nord, și Iisus la 12 ani învățând în Templu – ca reprezentare a Înjumătățirii praznicului Cinzecimii – spre sud.

O particularitate a spațiului moldovenesc constă în receptarea tradiției construirii de „centuri” iconografice între sanctuar și naos, cu precădere prin recurs la ciclul Patimilor – formulă care se afirmă la Popăuți, Neamț și Bălinești, fiind continuată de Dorohoi, Dobrovăț și Hârlău. Tot la Neamț, ca și la Voroneț, întâlnim și mari praznice care fac joncțiunea cu spațiul naosului – deși sintaxa arhitecturală aparte a boltirilor moldovenești leagă aceste episoade de sub nașterea arcului



fig. 4 Biserica Sf. Nicolae din Popăuți (Botoșani), absida altarului, hemisiclu, spre sud: *Împărțirea apostolilor, Cina cea de Taină*

conform comentariului lui Nicolae de Andida, ar putea să explice una dintre temele care completează iconografia sanctuarului la Bălinești; reprezentarea Nașterii se află aici deasupra nișei proscomidiarului, separată de aceasta prin ciclul Patimilor. Schimbarea la Față, reprezentată la Neamț într-un context similar, și-ar putea găsi și ea o explicație liturgică, întrucât epicleza liturghiei sfântului Vasile cel Mare folosește o invocare sugestivă: Duhul Sfânt este chemat să arate (*anadeixai*) pâinea ca Trup și potirul ca Sânge. Folosirea termenului *anadeixai* nu contravine sensului exprimat de epicleza liturghiei sfântului Ioan Hrisostom, care invocă mai pregnant preschimbarea materialității ofrandelor euharistice; pasajul echivalent al liturghiei sfântului Vasile cere ca Duhul să facă manifestă, într-o figură, realitatea pe care o simbolizează. Acest sens teofanic, apropiat de transfigurare, oferă o cheie de citire a imaginii Schimbării la Față deasupra nișei proscomidiarului la Neamț.

Subliniem însă că aceste imagini pot fi corelate și cu spațiul naosului. Într-adevăr, în preajma absidei regăsim adesea scene aparținând ciclului marilor sărbători; la Voroneț, Adormirea Maicii Domnului și Rusaliile apar în pandant sub arcul de est al naosului, în timp ce la Neamț imaginile se înmulțesc: în zonele superioare sunt reprezentate Înălțarea Sfintei Cruci (la nord) și Înălțarea Domnului (la sud), iar Rugăciunea în Ghetsimani (la nord) și Pogorârea la Iad (la sud) ocupă zonele inferioare. Recunoaștem în ultimele două debutul și finalul ciclului Patimilor.

Această interpenetrare a spațiilor își găsește expresia perfectă în libera circulație a ciclului Patimilor din altar în naos la Popăuți și Bălinești. Această selecție iconografică foarte îndrăzneță nu se poate baza decât pe o viziune liturgică prin care sinaxa euharistică este văzută drept taină a unității Bisericii; un asemenea mesaj transpare mai ales la Popăuți, unde friza Patimilor înglobează

chiar și Împărtășirea apostolilor, o imagine cu un pregnant caracter ecleziologic (fig. 4). O asemenea fuzionare trimite direct la textul Mistagogiei sfântului Maxim, care postulează un raport complementar între naos și altar, ca trepte ale inteligibilului orientate una spre cealaltă, într-un raport biunivoc (naosul fiind altar în potențialitate, iar altarul naos în desăvârșire)⁴². Într-adevăr, Patimile și Învierea lui Hristos reprezintă taina centrală în istoria mântuirii, anunțată de Scriptură și reînnoită în fiecare credincios prin jertfa euharistică⁴³. Comentariile bizantine medievale au pus în permanență accent pe aspectul comemorativ al liturghiei ca reprezentare a morții și Învierii Domnului, acordând anumitor rituri un simbolism pur reprezentational, care uneori interferează cu cel sacramental, fără a-i anula totuși eficacitatea⁴⁴; spre sfârșitul Bizanțului acest raport se schimbă însă radical prin avântul realismului liturgic în scrierile lui Nicolae Cabasilas. La el, semnificația comemorativă nu este separată de celelalte straturi ale semnului sacramental și liturgic, a cărui funcționare devine personală, întrucât liturghia vizibilă a Bisericii exprimă cultul interiorizat al sufletului⁴⁵. Tematica din *Mistagogia* sfântului Maxim este reluată de comentariul liturgic al Sfântului Simeon al Tesalonicului, centrat pe ideea universalității Bisericii, de această dată amplificată la dimensiunile întregii creații, unificate întru Hristos⁴⁶.

Înainte de a încheia, trebuie subliniată importanța includerii unei teme rare a iconografiei bizantine, *Anaperson*⁴⁷, în selecția arcului triumfal la Dorohoi și Hârlău. Inovație a artei bizantine de la începutul secolului al XIV-lea, ilustrarea Somnului lui Iisus se va plasa îndeobște fie în spațiul absidei sau în imediata ei vecinătate – mai ales în diaconicoane⁴⁸, dispunere întâlnită și în Moldova, la Dorohoi tema apărând în această anexă a altarului –, fie în spații de trecere. Asemenea amplasări sunt explicate de legătura pe care scena – în fond o prelucrare a unei teofanii vetero-testamentare în lumina interpretărilor ei liturgice – o are cu interpretările tipologice ale Patimilor și cu ritualul din Săptămâna Mare, care împreună conferă acestei reprezentări un profund sens liturgic și funerar⁴⁹.

O scurtă discuție merită și selecțiile de sfinți reprezentați în dreptul iconostasului, în registrul inferior al montanților arcului triumfal. Tradiția bizantină târzie și balcanică prescrie de obicei în această zonă ilustrarea unui Deisis combinat cu portrete ale sfinților locali, alegere consacrată încă din secolele XI–XII și care a încurajat și proliferarea modei de a imita în frescă icoane, uneori înrămate într-o iluzorie regie de templon⁵⁰.

În această ordine de idei, să menționăm că la Popăuți și la Sfântul Gheorghe din Suceava apar, deasupra primului registru de scene, busturi de martiri reprezentați în imitații de icoane; ele sunt izolate pe arcul triumfal, la Suceava, sau corespund registrului medalioanelor cu martiri, la Popăuți. Este o manieră de agrementare caracteristică unor ateliere arhaizante balcanice active în secolele XI–XIII, pusă de André Grabar pe seama unui reflex al decorației elenistice⁵¹. Acest tip de alternare a medalionului cu cadrul rectangular reappare în exonartexul bisericii Adormirii Maicii

Domnului din Baia, la Moldovița, la baza turlei naosului și în gropniță, iar la Episcopia Romanului în nartex⁵².

Revenind la selecția iconografică a sfinților de pe soleea, două aspecte frapante: grupajele favorizează martirii și cuvioșii (uneori în combinații), iar o pereche frecventă este cea formată de Ioan Botezătorul și profetul Ilie. Alternanța martirilor cu cuvioșii, sporadică (traveele vestice ale naosurilor de la Moldovița și Humor) sau sistematică (naosul Bălineștiului) evocă o linie de gândire a literaturii ascetice răsăritene pe care David Balfour o numește „martiriul în sens larg”⁵³. Pornind de la scrieri bizantine târzii – ale sfântului Grigore Sinaitul –, Balfour operează o arheologie a paralelismului dintre asceză și mucenicie, pe care îl regăsește chiar și în zorii monahismului răsăritean, ducând în cele din urmă la posibila lor echivalare în spiritualitatea de tradiție bizantină. Cât privește asocierea prorocului Ilie cu Ioan Botezătorul, ea este frecventă încă din Scriptură (pe baza pasajului din Maleachi 3:23), fiind așadar doar reactivată prin imagine⁵⁴.

■ Concluzii

La finalul acestei analize a formulelor iconografice configurate în mediul moldovenesc pentru trecerea dintre naos și absida altarului, este evident caracterul frontalier al traveei vestice a sanctuarului, deschisă simultan spre două nuclee simbolice, guvernate de selecții tematice diferite. Uneori, rolul de separare care îi revine este pus cu precădere în evidență, așa cum se întâmplă la Probota, unde temele de pe registrele montanților arcului dintre naos și absida altarului sunt alese în vederea stabilirii unei cezuri. Alteori, dimpotrivă, funcționează ca un liant între spațiile

fig. 5 Biserica Sf. Gheorghe din Suceava, naos: *Mandylion* (pandantivul mic răsăritean), *Nașterea Domnului* (luneta sud-estică)



învecinate, introducând în bema scene care aparțin ciclurilor prezente în mod tradițional în naos, formulă care debutează prin redactările de la Popăuți și Bălinești. Indiferent însă de strategia urmărită în registrele pereților verticali, o constantă a schemelor moldovenești aferente acestui spațiu o constituie accentele teofanice ale boltirii, dominate până târziu în secolul al XVI-lea de ilustrări ale viziunilor (Cel Vechi de zile, Mielul lui Dumnezeu) sau ale vizionarilor (profeți, adeseori ai Întrupării). Datorită acestei particularități iconografia arcului estic iradiază de multe ori spre zona înaltă a naosului.

Am amintit anterior, în analiza iconografiei de la Bălinești, dialogul dintre ilustrarea Celui Vechi de Zile în medalionul de pe arhivolta arcului de est al naosului și reprezentările Hetimasiei și a lui Hristos Pantocrator în medalioanele de pe bolta naosului, alcătuiind astfel o iconografie trinitară. Voi încheia menționând o altă vecinătate sugestivă: deasupra arcului triumfal de la Sfântul Gheorghe din Suceava, pe pandantivul mic dintre arcele piezișe, se desfășoară maiestuos un amplu *Mandylion*, sub care se ivește, în axul mării arhivolte răsăritene, Mâna lui Dumnezeu binecuvântând dintr-o slavă (fig. 5). Sensul vizionar al acestei sintaxe este evident de la sine și, în plus, se bazează pe o formulă târziu bizantină folosită și la Kalenić⁵⁵, dovedind astfel maturitatea și gradul ridicat de familiarizare cu sursele de tradiție bizantină atins de mediul teologic moldovenesc în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Note: _____

* Textul de față este preluat cu mici modificări din teza mea de doctorat, *Iconografia absidei altarului în bisericile moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea și din prima jumătate a secolului al XVI-lea*, coordonată de Prof. Corina Popa.

1. Gordana Babić, „O jvopisom ukrasu oltarskih pregrada”, *Zbornik za likovne umetnosti*, tom 11, 1975, pp. 3-49, cu rezumat în franceză „La décoration en fresques des clôtures de chœur”, p. 41.

2. Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd–7th Century*, Londra, Harvard University Press, 1977, fig. 109, 153, 185; Lydia Hadermann-Misguich, „Images et Passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843”, *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998)*, Jean-Marie Sansterre, Jean-Claude Schmitt (eds.), *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, tom LXIX, 1999, p. 29.

3. Cum este cazul la Sfinții Anarghiri din Kastoria (deasupra Maicii Domnului din concă), la Monreale (în axul portretelor de regi de pe ambradura concii) sau la Lagoudera (între pandantivii răsăriteni). Stylianos Pelekanidis, *Kastoria, I. Byzantinai toichographiai*, Salonica, Société d'études macédoniennes, 1953, pl. 6; E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo, Flaccovio, 1960, fig. 53, 57; Andréas Nicolaïdes, „L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192”, *Dumbarton Oaks Papers*, tom L, 1997, pp. 1-137, fig. 18, 62.

4. Imaginea apare pe arcul absidal (la Lagoudera), între pandantivii răsăriteni (la Spas Mirozskii din Pskov, în 1156, sau la Spas Neredica, în 1199, dar și în monumente din secolul al XIV-lea: Studenica și Sfinții Apostoli din Salonic), sau deasupra concii absidei altarului (la Sfântul Nicolae Orphanos din Salonic). A. Nicolaïdes, „Lagoudera”, fig. 34; Viktor N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XIVth Century*, Londra, Phaidon Press, 1966, pp. 101, 126, pl. 252, fig. 56; Sima M. Ćirković, Vojislav Korać, G. Babić, *Le monastère de Studenica*, Belgrad, Jugoslovenska revija, 1986, fig. 84, 88; A. Xyngopoulos, *He psiphidote diakosmis tou naou ton Hagion Apostolon Thessalonikes*, Salonica, Hetaireia Makedonikon Spoudon, 1953, pl. 1/2 și 8/1; Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou, Anastasia Tourta, *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Atena, Kapon Editions, 1997,

fig. 86-87. În secolele al XIII-lea și al XIV-lea opoziția dintre *Mandylion* și *Keramion* prinse între pandantivii de est, respectiv cei de vest, devine tradițională, așa cum probează cazurile de la Bogorodica Ljeviška din Prizren (1307-1313), Studenica (1313-1314), vechea biserică din Pavlica (sec. XIII-XIV), Kalenić (câtre 1420), Sfântul Nicolae Foundoukli din Rodos (sec. XV) etc. Draga Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrad, Srpska književna zadruga, 1975, pp. 118-119, fig. 2; Branislav Žirković, *L'ancienne et la nouvelle Pavlitzia. Les dessins des fresques*, Belgrad, Institut pour la Protection des Monuments Historiques de la République de Serbie, 1993, pp. 42-43; Draginja Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje, Matica Makedonska, 1995, p. 42; L. Hadermann-Misguich, „Images et Passages”, p. 32, n. 24.

5. Pentru problemele de terminologie legate de această temă, studiul fundamental este cel al lui Christopher Walter, „Two Notes on the Deësis”, *Revue des Études Byzantines*, tom XXVI, 1968, pp. 311-324; vezi și Christopher Walter, „Further Notes on the Deësis”, *Revue des Études Byzantines*, tom XXVIII, 1970, p. 169, dar și Anthony Cutler, „Under the sign of the Deesis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature”, *Dumbarton Oaks Papers*, tom XLI, 1987, pp. 145-154.

6. Cvetan Grozdanov, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Skopje, Makedonska kniga, 1992, fig. 19-21; A. Nicolaidis, „Lagoudera”, fig. 18 (vezi și pp. 107-109 pentru eventualul raport cu mănăstirea Pantocrator din Constantinopol).

7. A. Xyngopoulos, *Hoi toichographies tou Hagiou Nikolaou Orphanou Thessalonikes*, Atena, Epimeletrian Demosieumatov, 1964, pl. 2, fig. 2-3, pl. 41, fig. 76-78. Frescele din traveea mediană de la Asinou, care probabil reiau un program anterior, au fost datate fie în secolul al XIV-lea (David C. Winfield, *Asinou, a Guide*, Nicosia, Antiquities Dept. of the Republic of Cyprus, 1969, p. 27), al XV-lea (Judith A. Stylianou, *Panagia Phorbiotissa Asinou*, Nicosia, Zaballes, 1973, fig. 1), fie chiar al XVI-lea (Marina Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'icônographie*, Bruxelles, Éditions de Byzantion, 1966, p. 18).

8. Manolis Chatzidakis, „L'évolution de l'icône aux 11^e-13^e siècles et la transformation du templon”, *Rapports et corapports du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, III, Art et Archéologie*, Atena, Association Internationale des études byzantines, 1976, p. 180. Alte exemple timpurii semnalate sunt, printre altele, ușile de la Sfânta Cruce din Pano Lefkara, de la sfârșitul secolului al XII-lea (Athanasios Papageorgiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia, Holy Archbishopric of Cyprus, 1992, pl. 12) și cele din paraclisul Panaghiei, la Sinai, din secolul al XIII-lea (Kurt Weitzmann, „Crusader Icons and Maniera Greca”, *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Irmgard Hutter (ed.), Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984, pp. 143-170, fig. 32).

9. L. Hadermann-Misguich, „Images et Passages”, p. 40.

10. Constanța Costea, „Referințe livrești în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului XV”, *Anuarul Institutului de Istoria „A. D. Xenopol”*, tom XXIX, 1992, pp. 277-283; Constanța Costea, „Une nouvelle réplique slavonne du Parisinus graecus 74. Seven decades after”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, tom XXVIII, 2001, pp. 3-17; Constanța Costea, „John the Persian's Emperor”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, tom XLV, 2008, p. 31; Constanța Costea, „Comments on Continuity in Medieval Painting”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, tom XLV, 2008, pp. 127-128; cf. Emil Dragnev, *O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală. Tetraevangeliarul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului Parisinus graecus 74*, Chișinău, Civitas, 2004.

11. Emil Turdeanu, „Miniatura bulgară și începutul miniaturii românești”, *Buletinul Institutului Român de la Sofia*, tom 1, 1941, p. 409.

12. Michael D. Taylor, „A historiated Tree of Jesse”, *Dumbarton Oaks Papers*, tom XXXIV-XXXV, 1980-1981 pp. 141-143.

13. C. Costea, „Comments on Continuity”, p. 127.

14. Shigebumi Tsuji, „The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74”, *Dumbarton Oaks Papers*, tom XXIX, 1975, p. 191, *apud* C. Costea, „Referințe livrești”, p. 283, n. 19, p. 278, n. 10.

15. Asupra acestei redactări vezi Tereza Sinigalia, „Les peintures murales du sanctuaire de l'église St. Nicholas du monastère de Probota. Iconographie et liturgie”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, tom XXXVI-XXXVII, 1999-2000, pp. 4-5.

16. Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 25.

17. Svetozar Radojčić, *Mileševa*, Belgrad, Srpska književna zadruga, 1963, sch. 3, p. 81; Gabriel Millet, Anatole Frollov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Paris, de Boccard, 1954, I, pl. 64, 3.

18. David Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1968, p. 104, pl. 29B.

19. Ioan D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, pp. 111-112, pl. XLVI/I.

20. D. Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, pp. 93-95, fig. 60, pl. 26.

21. Richard Hamann-Mac Lean, Horst Halensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Geissen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1963, sch. 9 și 10.

22. Petar Miljković-Pepok, *Deloto na zographite Michailo i Eutihij*, Skopje, Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata, 1967, p. 48, fig. 15, sch. I-II.

23. Nikolaj L. Okunev, „Lesnov”, *L'art byzantin chez les Slaves. I. Les Balkans*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930, pp. 222-263, sch. 1.

24. Guillaume De Jephranion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925-1942, I, 1, p. 180, album I, pl. 40, I, II, 1 pp. 63-65, album III, pl. 150/1, 151/1.

25. S. Dufrenne, *Mistra*, pp. 27-28.
26. G. Millet, *La dalmatique de Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, pp. 39-40.
27. Jean Ebersolt, „Fresques byzantines de Néréditsi d'après les aquarelles de M. Brajlowskij”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tom 13, fascicula 1, 1906, pl. IV.
28. G. Millet, *La dalmatique*, pp. 42-44.
29. Această prezență a Sfintei Treimi, căreia i se adresează jertfa liturgică, trebuie văzută și în lumina repetatelor referiri trinitare din liturghie; vezi Emanuel Lanne, „Gli incisi trinitari nell'anafora di san Giovanni Crisostomo e nelle anafore imparentate”, *Eulogema. Studies in Honour of Robert Taft, S. J. (Analecta Liturgica 17)*, Roma, Pontificio Ateneo S. Anselmo, 1993, pp. 269-283.
30. Pentru acest ansamblu, vezi Teodora Spătaru-Ianculescu, Anca Vasiliu, „Biserica Înălțarea Domnului de la mănăstirea Neamț. Dosar de restaurare a picturii murale din absida altarului”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, tom 41, 1994, pp. 57-93.
31. Frank Edward Brightman, „The *Historia mystagoga* and other Greek commentaries on the Byzantine liturgy”, *The Journal of Theological Studies*, tom 9, 1908, pp. 257-258.
32. G. Millet, *La dalmatique*, pp. 86-87.
33. Pentru relevanța liturgică și euharistică a temei, vezi Boris Bobrinskoy, „Ascension et Liturgie: L'Ascension et le Sacerdoce du Christ en relation avec le culte”, *Contacts. Revue Française de l'orthodoxie*, tom 11, 1959, pp. 164-184.
34. R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 17.
35. S. Dufrenne, *Mistra*, p. 28.
36. R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 21-22.
37. R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 27-28.
38. R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 29-30.
39. R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 31-32.
40. Evangelia N. Georgitsoyanni, *Les Peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Atena, Université nationale et capodistriacque d'Athènes, Faculté de philosophie, 1993, pp. 63-77 *passim*.
41. Robert Taft (S. J.), „Understanding the Byzantine anaphoral oblation”, *Rule of Prayer, Rule of Faith. Essays in honour of Aidan Kavanagh O.S.B., Nathan Mitchell, John Francis Baldovin* (eds.), Collegeville, Minn., Liturgical Press, 1996, pp. 51-52; vezi și Erik Peterson, „Die Bedeutung von *anadeiknymi* in der griechischen Liturgien”, *Festgabe für Adolf Deißmann zum 60. Geburtstag 7. November 1926*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1927, pp. 320-326; cf. Josef A. Jungmann, *Pastoral Liturgy*, New York, Herder and Herder, 1962, pp. 277-282.
42. Referindu-se la acest pasaj, Anca Vasiliu vorbește despre „un raport de perichoreză și sinergie [...] între naos și sanctuar”. *La traversée de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVI^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994, p. 206, n. 76.
43. Robert Bornert (O. S. B.), *Les commentaires de la Divine Liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris, Institut français d'études byzantines, 1966, pp. 111-113.
44. R. Bornert, *Les commentaires*, pp. 173-175, comentând *Historia Ecclesiastica*.
45. R. Bornert, *Les commentaires*, pp. 238-242.
46. R. Bornert, *Les commentaires*, pp. 259-262.
47. Pentru acest subiect, vezi Branislav Todić, „Anapeson. Iconographie et signification du thème”, *Byzantion*, tom LXIV, 1999, pp. 134-165.
48. La Bogorodica Perivleptos din Mistra și numeroase alte monumente din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. B. Todić, „Anapeson”, p. 138.
49. B. Todić, „Anapeson”, pp. 140-155 *passim*.
50. G. Babić, „Décoration des clôtures”, pp. 41-49 *passim*; L. Hadermann-Misguich, „Images et Passages”, pp. 33-38 *passim*.
51. André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, pp. 55-66.
52. Marina Ileana Sabado, „La peinture d'icônes au temps de Pierre Rares”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, tom XXXI, 1994, p. 32.
53. David Balfour, „Extended Notions of Martyrdom in the Byzantine Ascetical Tradition”, *Sobornost. Incorporating Eastern Christian Review*, tom 5, nr. 1, 1983, pp. 20-35.
54. Vlad Bedros, „Notes on Elijah's Cycle in the Diaconicon at Neamț Monastery”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, tom XLV, 2008, pp. 122-123; pasajele de paralelism sunt Lc 1:17, In 1:21, Mt 11:14, Mc 6:5, Mt 16: 14, Mt 17:12; Edmond Voordeckers, „Élie dans l'art byzantin”, *Élie le prophète. Bible, tradition, iconographie, Colloques de 10 et 11 novembre 1985, Bruxelles*, Gérard F. Willems (ed.), Leuven, Editions Peeters, 1988, p. 182, n. 102. Un exemplu de paralelism în reprezentare este turla bisericii Spas Preobrajenie din Novgorod (1378), unde Ilie și Ioan Botezătorul sunt afrontați, unul spre nord și celălalt spre sud; Gerold I. Vzdornov, *Feofan Grek. Tvorčeskoe nasledie*, Moscova, Iskusstvo, 1983, pl. 115-116.
55. D. Simić-Lazar, *Kalenić*, p. 42; L. Hadermann-Misguich, „Images et Passages”, p. 32, n. 24. La Kalenić, *Mandyllion* apare de două ori între pandantivi, alternând cu mâna lui Dumnezeu binecuvântând în slavă.

Who Inspired Book Four

of Raffaello Borghini's *Il Riposo*?*

Laura Popoviciu

In the preface to Book Three of his fictitious dialogue between four gentlemen, entitled *Il Riposo* and published in 1584, the Florentine poet and playwright Raffaello Borghini explains how he elaborated his biographies of ancient and modern artists, recommending additional bibliographical references for those readers who wish to examine particular aspects in more detail:

And if someone says that in my writing of a brief summary of the lives of the ancient and modern sculptors and painters, I have left out many from those early periods and many present day ones too, let them not blame me, who retells what others have said, but blame the four gentlemen who did not discuss any others than those I am writing about or rather blame the lack of time, which limited their discussions and left them no time to be able to mention all of them. And if anyone indeed wants to know more about them, let him look at Pliny, who will provide him with a good knowledge of the ancient painters and sculptors, and for the moderns he will be fully satisfied with the Lives, which Vasari wrote with great care.¹

Giorgio Vasari's *Lives* is cited as the unquestioned reference work for the historiography of early modern Italian art, and it was – as Borghini himself tells us – one of the main sources for his own writing. He did not write Books Three and Four of his dialogue, however, merely to document the lives and works of Italian artists with a view to producing an updated version of Vasari's *Lives*. Rather, its main point of interest is the fact that it has been written by a non-artist for didactic purposes and specifically addressed to non-specialists, as the author explicitly states at the beginning of Book Two:

First, I say that if these writings of mine contain good and true and appropriate things about such arts, let them be grasped by those readers who practise with little concern to know if I am any good at putting into practice what I write.²

He then adds:

... the things I have written, I have written for those who do not know them and enjoy learning either for practical benefit or sheer pleasure; therefore those who know them let them not read them and leave them for those who are happy to understand them or learn how to discuss them.³

Borghini's statements represent developments in the field of art historiography. *Il Riposo* promotes the idea that even non-artists can discuss art, write about it in an honourable manner, appreciate good artists and guide and shape the taste of readers. In the light of this development, my intention is to elucidate the ways in which Borghini garnered the material about those artists who were still living (to be found in a section of Book 4 of his work) and to consider whether he was likely to have called upon his circle of friends for artistic advice and information about the artists working outside Florence. While the whole of Book Three and one half of Book Four seem to follow closely the content and order of Vasari's biographies, most of the last section of Book Four has been regarded as an original contribution of Borghini.⁴ Although the existing and relatively short studies devoted to Books Three and Four have gone some way towards clarifying several aspects of Borghini's work, I believe that a detailed examination of the later sections will lead to some significant new conclusions.

The details about Raffaello Borghini's life are scant; we know only that he was the son of a certain Francesco, who was apparently the nephew of Vasari's main collaborator and advisor for his *Lives*, Vincenzo Borghini.⁵ Raffaello Borghini's presence was recorded at Bernardo Vecchiotti's villa, the place where the imaginary dialogue of *Il Riposo* takes place.⁶ Moreover, the four protagonists of the dialogue, Bernardo Vecchiotti, Ridolfo Sirigatti, Baccio Valori and Girolamo Michelozzi were part of Borghini's circle of friends, which included Florentine noblemen interested in collecting art.⁷

Il Riposo was published in Florence in 1584 by the printing press of Giorgio Marescotti and dedicated to Don Giovanni de' Medici.⁸ It consists of four sections, each of which is preceded by a short introduction containing the dedication, along with definitions of the particular arts and explanations of art precepts. In the first two books, Borghini draws on writings from the Counter-Reformation period, where matters of decorum, style and religious art are discussed.⁹ The last two parts of the book contain biographies of ancient and modern artists.

In the second half of Book Four, Borghini not only writes about living Florentine artists, but dedicates a generous part of this chapter to Italian and non-Italian artists active from the 1560s onwards, who worked in Venice, Milan, Bologna, Urbino and Rome. He writes at the end of the life of Vasari:

As we have at this point finished discussing those painters and sculptors who seem to us to be the most excellent and who have passed on to a better life, and as we must now say something about those who are still with us, I will begin with those foreign artists about whom I have some information, although it may perhaps be the case that there are others, in addition to those about whom I will write, who are worthy of praise and remembrance. But since I have no knowledge of them, I will be forgiven if I do not mention them.¹⁰

■ Venice

Borghini begins his discussion of the biographies of non-Florentine artists with an extensive account of the life and works of Jacopo Tintoretto. The information is detailed and accurate, and in some cases even contains the dimensions of the paintings and their exact locations within the churches. For instance, in discussing Tintoretto's works in the Palazzo Ducale, the Palazzo Ducale, Borghini writes:

In an atrium going into the Collegio, going up the staircases, he has there four pictures with narratives of Vulcan, the three Graces, Pallas, Bacchus and Ariadne, and so he continues with the other rooms. And Jeronimo de' Priuli, Prince of Venice, is portrayed on the ceiling kneeling before Justice, St. Mark and Venice.¹¹

The passage continues with similar descriptions of the Sala del Anticollegio and the Sala del Gran Consiglio. Schlosser has suggested that in order to write the Venetian biographies Borghini must have drawn inspiration from the most obvious written source, Francesco Sansovino's book of 1581, *Venetia, città nobilissima et singolare*.¹² Having consulted both Vasari and Sansovino in order to verify whether Borghini resorted to any of these two sources, I am certain that he used Vasari,¹³ and am convinced that he evidently used Sansovino.¹⁴ Borghini, however, also includes information which does not appear in either of these sources. For instance, he adds 15 works by Tintoretto, consisting of public commissions in the churches of Venice and several paintings that he executed for Henry III of France and Philip II of Spain.¹⁵ Borghini's notes are sufficiently detailed to locate the works visually and identify their subject matter, and his descriptions contain very detailed technical information. Therefore, it is reasonable to suspect that some kind of documentation was made, not necessarily by Borghini himself (since there is no record of him travelling to Venice) but rather by somebody else who may have been in contact with Tintoretto.¹⁶ Borghini did not attempt to arrange

Tintoretto's works chronologically, nor did he follow a pre-established scheme when listing the churches of Venice which contained his works.

It appears that Borghini used the same pattern in the biography of Paolo Veronese, and (as in Tintoretto's case) did not discuss the paintings in chronological order.¹⁷ Similarly, he separated the public commissions from the private ones, but as an element of novelty he discussed works outside Venice.¹⁸ Both Vasari and Borghini mention Veronese's works in the Cathedral of Mantua, in the church of San Sebastiano, in the Consiglio dei Dieci and in the Sala del Gran Consiglio in Venice. Borghini's descriptions, however, differ slightly from those of Vasari. So, for example, when referring to a painting in Mantua Cathedral, Vasari tells us that Veronese painted a St Anthony in the chapel of St Margaret;¹⁹ but Borghini supplies additional information stating that the subject was *The Temptation of St Anthony* and that it was the best work in the church.²⁰

Borghini clearly drew on Sansovino's text when referring to the paintings in the church of San Francesco, San Zaccaria, San Gimignano and the Ospedale degli Incurabili; but his own input is evident in his inclusion of twelve works by Veronese which are not mentioned by either Sansovino or Vasari.²¹ He also seems familiar with Veronese's private works executed for the Duke of Savoy (*The Queen of Sheba Introduced to Solomon*, *The Adoration of the Magi*, *David and Goliath* and *Judith and Holofernes*) and for Maximilian II (*Venus, Mars and Cupid*, *Venus in the Mirror*, *The Death of Procris* and *Venus and Adonis*) from around 1580.²²

There is evidence, which seems to be satisfactory, that Borghini followed the same pattern when writing the biographies of two of the Venetian painters. This cannot, however, be said about the biography of Jacopo Palma il Giovane, who does not feature in either Vasari or Sansovino. The only elements common to the biographies of Palma, Veronese and Tintoretto are the distinctions made between the public and private commissions and the short notes about the paintings.

Borghini was also the first author to include a reference to Jacopo Tintoretto's daughter, Marietta. He speaks of her with the highest praise and mentions two of her paintings: a self-portrait and a portrait of Jacopo Strada, but then confesses that he has 'no detailed knowledge of her works'.²³ A similarly interesting case is that of Jacopo Bassano: when enumerating his paintings from Vicenza, Cividale and Bassano, Borghini makes no mention of the ones in Venice, again for the reason that he is not aware of them. In contrast to this, when discussing Francesco Bassano, he mentions only his Venetian commissions. It is therefore highly likely that Borghini obtained advice and information about the Venetian artists from his connections in Venice. Borghini's tendency to amass all kinds of detail indicates strongly that he did not employ strict selection criteria, but rather obtained and presented whatever information came to hand.

■ Milan

In the section dedicated to Milanese artists, Borghini documents only the work of Annibale Fontana. Considered a “worthy sculptor” by Borghini, Annibale was the main rival of the Florentine Stoldo Lorenzi, whom he worked with when providing the decoration for the Church of Santa Maria presso San Celso in Milan. Borghini dedicates a concise passage to Annibale Fontana’s works in the above-mentioned church, recording “two prone, larger-than-life, marble sibyls above the pediment of the middle door in the new construction of the Church”, “a narrative of the *Nativity of Christ* above the door with three angels over the stable in a marble picture carved with great care”, and two sculptures of the prophets Jeremiah and Isaiah.²⁵ According to some documents,²⁶ Annibale Fontana started working on the decorative sculptures of the church in 1574 and finished the two prophets between 1575 and 1576, followed a year later by the two sibyls and the relief of the *Nativity*, placed above the main portal, which was finished in 1580.²⁷ The Florentine Stoldo Lorenzi was the only other living artist documented by Borghini as having worked in Milan between 1575 and 1580. On Lorenzi’s activity in Milan, Borghini writes:

Then he was called to Milan, where these marble statues are seen of his hand on the façade of the Madonna di San Celso. Adam and Eve are figures done with very great diligence. There are the Glorious Virgin and the Angel making the celestial embassy to Her. Two narratives are in half-relief. In one, the Magi are seen offering gifts to the Saviour of the World, and the *Madonna Fleeing to Egypt* is in the other. And there is the *Prophet Ezekiel*, greater than life. All these figures are worthy of praise, and in them many considerations of the art are seen. Four statues within the church, representing *Moses*, *Abraham*, *David*, and *St John the Baptist*, were also done by him and held to be in great repute. And many others are given to him to do for that church which he will be able to do if God will lend him life. It is hoped that they will be as very beautiful as the others done by him since the excellence of his work is also expected to be seen in Pisa. He has returned to Florence and been put by Grand Duke Francesco [...] in charge of the works of the cathedral in Pisa.²⁸

From this passage it is clear that both Fontana and Lorenzi were in Milan at the same time, having been entrusted with the sculptural decoration of the same church. Kris has established that the first payment was made to Stoldo Lorenzi in 1573 for his execution of the statues of Adam and Eve, which were delivered in 1575;²⁹ and Borghini is clearly aware that after Stoldo Lorenzi had finished his

work for the cathedral, he returned to Florence. The documents cited by Kris and Pope-Hennessy acknowledge Lorenzi's presence in Florence in 1582 before he was appointed by the Grand Duke of Florence, Francesco de' Medici, to work on the Cathedral in Pisa.³⁰ Borghini, however, does not refer to any further works made by Fontana after 1582, even though he continued to work on *Il Riposo* for a further year before publishing the book in 1584.³¹ Therefore, Stoldo Lorenzi was indeed the person who provided Borghini with information both about the Milanese sculptor and about his own work before he left for Pisa.

In his life of Annibale Fontana, Borghini also includes a list of pieces carved in rock crystal. Fontana's activity as a gem engraver yielded the following items: "the four seasons of the year in a relief, half a palm in height, on a vase with two heads of the Medusa," "another oval vase [...] of Jason stealing the Golden Fleece," a chest with six narratives from the Old Testament, which was purchased by the Duke of Bavaria, Albert V, for 6,000 *scudi*, and, finally, another chest decorated with twelve scenes illustrating the labours of Hercules.³² In 1565 the inventory of the Duke of Bavaria's collection had not yet recorded the aforementioned chest; but, as Kris has observed, an addition was made to the inventory in 1579 upon the Duke's death that confirms the presence of the chest in his collection.³³ Again, this suggests that Borghini must have obtained his knowledge about these other pieces from Stoldo Lorenzi.

The biography of Annibale Fontana reveals an important way in which Borghini amassed his details in Book IV: lacking any available written sources about Milanese artists at that time (neither Vasari nor Sansovino mention Annibale Fontana) Borghini was dependent instead upon the knowledge of a Florentine artist who had worked in Milan.

■ Bologna

Writing about the Bolognese artists, Borghini focuses on the lives of Bartolomeo Passerotti and of Prospero and Lavinia Fontana. It is rather striking to notice that even though he enumerates the places where both Passerotti and Prospero Fontana worked, Borghini never mentions the subject of their paintings (I leave the case of Lavinia Fontana aside, as Borghini does not give any substantial information about her apart from acknowledging her talent). His accounts consist solely of lists of churches containing their paintings. For instance, in recording Passerotti's Bolognese paintings, Borghini writes:

... one of his panels is in San Bastiano, another in San Jacopo, one in San Giuseppe Fuori le Mura, one in San Pietro Martire, one in the Grazie, one in Santa Maria Maddalena, one in the Duomo, and one in San Pietro.³⁴

The biography of Prospero Fontana echoes the same pattern:

There are many panels by his hand in Bologna: two in the Church of San Jacopo, one in the Church of Gesuati, one in the monastery of Santa Maria degli Angeli, one in the monastery of San Giovambatista, one in that of Santa Caterina, and one in Santa Maria Maggiore.³⁵

In the preceding biographies of the Venetian and Milanese artists, we have noticed that Borghini always mentions the subject of the artworks, even if his accounts are occasionally brief. The same applies in the cases of the artists from Urbino, Rome and Florence, where the lives tend to become lengthier and more consistent. It appears, therefore, that Bologna is not only an isolated case within the group of his biographies of modern artists, but is also the least documented area regarding the paintings located in public places and no extra research was carried out by Borghini to make up for the lack of information. Since he did not follow Vasari's account on this occasion,³⁶ and since there is no documentation regarding a possible trip to Bologna to gather any material, it is highly likely that Borghini must have called upon someone else to provide the information, but that this person was not particularly preoccupied with the subject of the paintings. For a better understanding of how Borghini conceived and arranged this section, it is necessary to take a closer look at some of the other details that the author provided about the painters. For example, about Passerotti we are informed that while in Rome, he was in contact with Taddeo and Federico Zuccaro and that "he portrayed from life Pope Gregory XIII and Cardinal Guastavillano."³⁷ Borghini also tells us about some of the drawings and paintings he made that entered private collections:

... he has done two heads on imperial sheets, one of Christ and the other of the Virgin Mary, completed in all perfection in pen, and he has left the lights [to be shown upon] the paper. And these are found today in the hands of Brother Ignatio Danti, mathematician of his Holiness, who has put them in a book of drawings that he made by all the worthy men of art. In Florence, Giovambatista Deti, a man who greatly delights in the belles-lettres, has a large picture on canvas by Passerotti, vigorously coloured in oil. Here there are sailors in a boat proposing the enigma to Homer, who is on the shore, and a gypsy woman is on the other side. And Passerotti portrayed himself in the face of Homer, and the waters of the sea and some seashells and a dog that appears alive are seen there very naturalistically. [Deti] also has eight sheets drawn in pen in which

a vigorous style is seen with great three-dimensionality. And Deti gave a very beautiful head of a Gypsy Woman, also drawn in pen by the same master, to Sig. Don Giovanni de'Medici who, being someone who understands good things, holds it dear.³⁸

A noticeable difference between this particular passage and the lists of the paintings in the churches of Bologna is that in the discussion of Passerotti's private commissions, Borghini not only names the subject of the artworks but also provides very elaborate descriptions of them. The most illuminating example is Passerotti's painting of Homer in Florence in the possession of Deti. Borghini's mention of the naturalistic depictions of the seawater, the seashells and the dog is just one of several indicators that he must have observed the painting directly. Borghini also mentions eight other drawings of Passerotti in the same collection and refers to the one of a *Gypsy Woman* offered as a gift by Deti to don Giovanni de'Medici. Here it is again necessary to recall that Borghini dedicated *Il Riposo* to the same don Giovanni de'Medici. As far as can be ascertained, it was probably Borghini himself (or perhaps someone close to his circle of literati) who must have been aware of Deti's art collection and seen the painting and the drawings.

The other name mentioned in the above passage is that of Ignazio Danti, Pope Gregory XIII's mathematician. The name of Danti appears four times in Borghini's book. The first is in the biography of his brother, Vincenzo Danti, where Borghini mentions him as the editor of Vincenzo's treatises:

He [Vincenzo] wrote a work about *disegno* divided into fifteen books, of which one is seen in print. And it is hoped the others will immediately see the light through the efforts of Brother Ignazio, his brother. [Ignazio] is a very excellent mathematician and cosmographer, over and above his many virtues, of whose worth the world should one day take very great note.³⁹

His second appearance is in the life of Girolamo Danti as a contributor to the Gallery of Maps in Rome: "He [Girolamo Danti] helped his brother Frate Ignazio in setting up that Galleria that he began in Rome which is so famous today."⁴⁰ Borghini also refers to him on a third occasion as a possessor of two of Passerotti's drawings, the *Christ* and the *Virgin Mary*, where the artist exquisitely created an effect of light and shadow. Finally, Borghini talks about Ignazio Danti in the life of the painter Girolamo Muziano, in the separate section dedicated to the Gregorian Chapel in St Peter's: "That gallery of the Bevedere, in which Brother Ignazio Danti lays out all the provinces of Italy

in beautiful order, is done according to [Muziano's] direction with so many decorations."⁴¹ I will further discuss Danti's activity in Rome in the section below on Roman artists; but for now the focus will be on his Bolognese and Florentine connections.

Ignazio Danti was born in 1536 in Perugia and was a prolific writer and editor of treatises ranging from astronomy to architecture.⁴² He taught mathematics, but was also interested in church history and topography. He was in close contact with Cardinal Gabriele Paleotti, to whom he dedicated his work, *Anemographia*, which was published in 1578. Borghini was one of the proofreaders of Paleotti's treatise, *De imaginibus sacris et profanis* (1582), alongside Ulisse Aldrovandi and – not insignificantly – the painter Prospero Fontana.⁴³ Another important aspect of Danti's activity consisted in mapping the entire Papal states. As part of this work he surveyed the territories of Bologna and Perugia between 1580 and 1583 in order to design maps for Gregory XIII's Gallery in Rome. Borghini attests to Bartolomeo Passerotti's presence in Rome, where he painted portraits both of Gregory XIII and of Ignazio Danti.⁴⁴ It is therefore evident that Ignazio Danti and Bartolomeo Passerotti knew each other. Furthermore, Danti's activity as a topographer would have involved making notes in a rapid and precise style, and such a style corresponds to the one Borghini adopted in his account of Bolognese artists. It could be the case that, while surveying and taking measurements in Bologna, Danti also visited the Bolognese churches and made notes about the paintings of the artists whom he knew, without necessarily specifying their subject.

Danti also had strong connections with Florence, dating back to the time of Cosimo I, for whom he painted several maps in the Palazzo Vecchio.⁴⁵ He knew Vasari and Vincenzo Borghini, with whom he remained in contact after leaving Florence in 1577.⁴⁶ Although I have not been able to find any correspondence between Danti and Raffaello Borghini, the simple fact that Danti appears in Borghini's book four times in different contexts and at different stages may suggest that they were in contact in the years before the publication of *Il Riposo*. Even though we do not have the documentation to know for certain whether Ignazio Danti was Borghini's main source for the lives of the Bolognese artists, there are a number of coincidences which suggest this conclusion, making the Bolognese biographies stand out from the rest of the book.

■ Urbino

For Urbino, Borghini examined the lives and works of Federico Barocci and Federico Zuccaro.

The account of Federico Barocci's life begins with an enumeration of his early works executed in Urbino between 1555 and 1567 (*St Margaret with the Serpent* in the church of Corpus Christi, *St Cecilia* and *St Sebastian* in the Cathedral, *Madonna and Child* in the church of St. Francis and a *Crucifixion* in the church of San Crocefisso).⁴⁷ Borghini then recounts that the artist travelled to Rome where he

painted the vault of the Casino of Pius IV and a room of the Belvedere.⁴⁸ It is, however, the seventeenth-century writer, Giovan Pietro Bellori, who informs us that Barocci's visit to Rome took place in 1560 when he met Federico Zuccaro, who was working on the frescoes in the apartment prepared for the arrival of Cosimo de' Medici in the Vatican Palace.⁴⁹ According to Borghini, Barocci then returned to Urbino, where he stayed for four years because of an illness.⁵⁰ During this period he painted *The Virgin and Child with St John* for the Church of the Capuchins in 1565,⁵¹ after which his next commission was a *Deposition of Christ* for the Church of San Lorenzo in Perugia, which he delivered in 1569.⁵² Borghini also records a panel of the *Madonna of Mercy* in the Pieve of Arezzo.⁵³ According to Bellori, Barocci briefly visited Florence after he delivered the painting in Arezzo.⁵⁴ His stay in Florence, however, was fairly brief, since he had other engagements in Urbino. Before discussing Barocci's private commissions for the Cardinal of Urbino and for Duke Guidobaldo, Borghini briefly mentions the painting of the *Martyrdom of St Vitalis* in Ravenna, signed and dated 1583.⁵⁵

The distinguishing feature of Barocci's biography is that Borghini for the first time not only groups the paintings according to the places for which they were commissioned, but also arranges his material chronologically. This demonstrates that Barocci's painting in Pesaro, to which Borghini refers at the very end of his biography, must have been added subsequently, since it was a public commission for the Company of St Andrew and Barocci signed and dated it 1583, whereas the *Rest on the Flight into Egypt* made for Duke Guidobaldo dates from c. 1570-1573.⁵⁶ Nonetheless, it seems clear that Borghini worked systematically in order to compile this biography and somebody must have informed him about Barocci's life and perhaps suggested this arrangement.

The life of Federico Zuccaro extends over four pages and Borghini seems to have listed his works using the same criteria as the ones applied in the case of Barocci. He begins with the early works that he painted in Rome under the guidance of his brother, Taddeo:

... the angel announcing the Madonna, and the narrative of the Hebrew people fleeing from Egypt [...] the narratives of St Eustace, his conversion, baptism and death [...] on the vault of a room in the little palace of the Boschetto [...], the Transfiguration of the Lord, the faith of the Centurion, the wedding of Cana in Galilee, the multiplication of the five loaves and three fishes, and the expulsion of the pharisees from the temple...[and] the Justice that is painted in the office of the Rota.⁵⁷

Vasari also talks about Federico Zuccaro in his life of Taddeo and includes some of the same early works mentioned by Borghini; so, for instance, both authors refer to the paintings of *St Eustace*, the

Transfiguration, the *Faith of the Centurion*, the *Wedding of Cana*, and *Justice*.⁵⁸ Further on, the two authors discuss Federico Zuccaro's paintings for the Patriarch Grimani in his chapel in San Francesco della Vigna in Venice: the *Adoration of the Magi*, the *Resurrection of Lazarus* and the *Conversion of the Magdalene*.⁵⁹ Borghini adds new information about Zuccaro's artistic activity that is not included in Vasari: his contributions for the wedding of Francesco de' Medici and Joanna of Austria in Florence and the commissions in Rome, Caprarola, Tivoli, Urbino and Orvieto.⁶⁰ The chronological arrangement for Borghini's biographies of both Zuccaro and Barocci is the same. The author also mentions Federico's journeys beyond Italy, when he travelled to France (where he worked for the cardinal of Lorraine) then to Flanders and finally to England (where he depicted Queen Elizabeth and Lord Leicester).⁶¹ As has been shown, Federico's journey to England took place in 1574 and he was back in Italy in 1575.⁶² Indeed, in 1575 Bernardo Vecchietti addressed a letter to the Grand Duke of Florence, Francesco de' Medici, in which he introduced Federico and suggested that he would be the right candidate to paint the cupola of Santa Maria del Fiore, the Florentine Cathedral.⁶³ Furthermore, in Book I of his writing, Borghini devoted a lengthy paragraph to Zuccaro's painting of the cupola, which he discussed in the context of Counter-Reformation norms:

But coming to Federico Zuccaro, I say that it was very well done to paint the elect in his Judgement clothed... As for having rendered the saints of different ages, those old and those young, as not being in conformity with what the Scripture says, it does not seem to me a thing worthy of blame [...]. Then, his having made the damned in Hell all naked and tormented greatly pleases me.⁶⁴

One of Federico Zuccaro's friends, Ridolfo Sirigatti (who also featured in Borghini's book as one of the four protagonists) possessed several drawings made by him and his brother Taddeo.⁶⁵ It therefore becomes clear that, while in Florence, Federico Zuccaro was in close contact with Borghini's circle of friends; and it may be that he also knew Borghini. Zuccaro stayed in Florence for approximately four years before he went to Rome where he worked in the service of Pope Gregory XIII.⁶⁶ Federico's artistic activity in Rome will be further investigated in the section devoted to the Roman biographies.

In any case, it can be ascertained that somebody must have assisted Borghini when putting together the information about the artists from Urbino. It is also evident that Borghini had recourse to a written source, such as Vasari's *Lives*, where he would have found several details about the early works of Federico Zuccaro. In the first place, Borghini based his account on Vasari's references, but added new data to them. He could well have obtained the new information from Zuccaro himself, who lived in Florence between 1575 and 1579 (assuming that he was already planning the book at

that time).⁶⁷ Similarly, Federico Barocci's biography is organised chronologically and it is evident that somebody must have known the artist very well in order to provide such a detailed report about his activity. In my view, Federico Zuccaro would again be the most plausible source for the biography of Barocci, as they were both from the same city, met in Rome and then in Loreto (where they worked side by side) and they also exchanged letters.⁶⁸

Borghini's lives of the artists in Urbino demonstrate that, for the first time in Book Four, he was creating his biographies using a clear principle of arrangement: the information for both artists is ordered chronologically.

■ Rome

It is noteworthy that Borghini discusses the lives of the Roman artists, Girolamo Muziano and Scipione da Gaeta, using the same system he employed for those from Urbino. Again he is extremely accurate, largely presenting the information in chronological order. In Muziano's case, he expounds chiefly on the painter's activity in Rome, yet he also mentions the commissions in Orvieto, Foligno and Loreto. The biography begins with the earliest works in Rome, dating from 1551, such as *The Resurrection of Lazarus* for the church of Santa Maria Sopra Minerva, then proceeds to the ones produced in Orvieto in 1556 (the narratives from the life of Christ) and in Foligno in 1558 (the frescoes from the life of St Elizabeth).⁶⁹ Returning to Rome in 1560, Borghini painted an *Annunciation* in the chapel of the Palace of Monte Giordano for Ippolito d'Este, and a panel for the chapel of Matteo Contarini in San Luigi dei Francesi. The public commissions are intermingled with the private ones and the information Borghini gives about the paintings does not differ from the other biographies.

Borghini, however devotes a separate paragraph to an extremely detailed description of the Gregorian Chapel, where Muziano designed a mosaic for its decoration. Here, for the first time, Borghini inserts a long description which is separately marked using a short title:

Pope Gregory XIII had this rich work undertaken. Columns of African stone, finished in mixed material of many different kinds and very lustrous, are visible there in very beautiful compartmentalised orders. He has decorated the vault of gilded stuccos with very charming paintings. Very fine foliage decorations, the devices of the Pope, and other significant things are seen in the gallery. St Gregory of Nazianzus, whose sacred body reposes in this chapel, St Jerome, St Gregory and St Augustine are within the lunettes An *Annunciation* in mosaic appears on the wall above the altar, truly a marvellous thing [...]. Muziano has achieved from it very great and maximal praise.⁷⁰

Comparing this closely observed passage with some of the brief and incomplete notes from the previous biographies, it becomes evident that there has been a change in Borghini's style of writing and interests. Similar descriptions, which appear to be founded on well-documented and more systematic research, also feature in the biographies of the Florentine artists. For instance, Borghini delivers in-depth descriptions of the chapel of Cardinal Girolamo Pazzi,⁷¹ the fountain of Neptune by Bartolomeo Ammanati,⁷² the chapel of Niccolino and Camillo Albizi,⁷³ and the Studio of Grand Duke Francesco.⁷⁴ Borghini also discusses the gallery of the Belvedere, which was decorated under the supervision of Muziano and where, at the same time, Ignazio Danti designed the maps of Italy.⁷⁵ It is nonetheless clear that Danti knew the circle of Roman artists who were working for Gregory XIII, including Muziano and Scipione da Gaeta. The latter painted the portrait of Pope Gregory and of his son, Giacomo Buoncompagni (1574).⁷⁶ Borghini's account of Scipione da Gaeta is not as detailed as the one dedicated to Muziano; he mentions only a couple of portraits of the most important cardinals and a private commission for Marcantonio Colonna in Sicily.

Although Ignazio Danti cannot be ruled out as a potential source for the Roman artists, I believe that the information must have come to Borghini from a different source. The more elaborate style of these biographies, which differs from the Bolognese ones, points again in the direction of Federico Zuccaro, who was in Rome in 1581 when the most important Roman artists were working for the decoration of the Gregorian chapel.⁷⁷ At the same time, however, he maintained his connections with Florence; and the correspondence with the Grand Duke of Florence, Francesco de Medici, stands as proof.⁷⁸ In Rome, Zuccaro knew Muziano for certain, as they had worked together earlier at Orvieto.⁷⁹

It is nonetheless clear that the biographies of Federico Barocci, Federico Zuccaro, Girolamo Muziano and Scipione da Gaeta differ from the rest of Borghini's lives in that he takes a more systematic approach. It is significant that the Roman biographies have been placed after the biographies of the artists in Urbino as they allow certain conclusions to be drawn regarding Borghini's sources: in this case that the one who must have informed Borghini was Federico Zuccaro.

■ Florentine and Non-Florentine artists in Florence

Having discussed some of the most representative artists outside Florence, Borghini dedicates the last section of Book 4 to the artists working in Florence, stating that:

... it is now time that we take ourselves back to Florence, where the art of design is practised every day and has been in great supply from Cimabue up until now

and perhaps in greater excellence than is known in other cities of the world. But before we discuss, however, the Florentine craftsmen, who are many, we will treat some worthy foreign men. They, having advanced greatly in Florence and demonstrated their virtue in this city into which they have continually been welcomed, almost make it their own country.⁸⁰

The two foreign artists whose lives and works Borghini discusses are the painter Giovanni Stradano and the sculptor Giambologna. These accounts differ significantly from the previous ones and have been more carefully considered. For example, Borghini includes references to historical events which he connects to the works of Stradano:

The deeds of arms having occurred in the Chiane between the Marquis of Marignano and Piero Strozzi, and the forces of Grand Duke Cosimo having the victory, Giovanni painted that day in a panel in oil.⁸¹

Borghini discusses the artworks in greater detail than before and even mentions a future project of Giambologna: the Salviati chapel, about which he seems to have received precise information:

But a very rare thing will be the chapel that is being done by him in San Marco for Antonio and Averardo Salviati that he will construct of composite orders with six columns of mixed marble, each six *braccia* high.⁸²

It is nonetheless unsurprising that Borghini's accounts should have gained in consistency while discussing the artists and artworks that he must have seen in Florence. As Michael Bury has pointed out, Giambologna was one of the artists that Vecchiotti recommended to the Grand Duke of Florence, Francesco de' Medici, who later became the artist's patron.⁸³ Vecchiotti also commissioned several works from Giambologna, such as a marble personification of Fata Morgana, which Borghini discusses in great detail at the beginning of Book Three.⁸⁴

When Borghini writes about the group of living Florentine artists, he admits that the main ordering principle in his presentation of them is age, introducing them from eldest to youngest, beginning with Bartolomeo Ammannati and ending with Francesco da Poppi.⁸⁵ A careful reading of some of the lives here reveals that Borghini completely and independently masters his material. Indeed, the presentation of the precious cabinet of ebony and *pietre dure* of Francesco de' Medici demonstrates Borghini's substantial knowledge of the Duke's collection, to which he devotes a

description of three pages. The following passage is one such example:

Grand Duke Francesco has had a studiolo of ebony made to his design that is composed of all the orders of architecture with columns of lapis lazuli, bloodstone, agate, and other fine stones. And on the wall are some gold terms made in competition by Benvenuto Cellini, Bartolomeo Ammannati, Giambologna, Vincentio Danti, Lorenzo della Nera and Vincentio Rossi. There are marvels of art and richness in this work with many precious gems in beautifully ordered compartments.⁸⁶

It is against this background that Borghini takes up and records his contacts with a number of artists at the Florentine court. Names like Bartolomeo Ammannati, Giambologna, Vincenzo Rossi and Bernardo Buontalenti not only come up in the section about the studiolo, but they also appear individually.

In the Florentine biographies, the emphasis tends to move away from public to private commissions and Borghini seems to group the artworks according to their owners, most of them being part of Borghini's circle of friends. Their mention can be interpreted as an act of courtesy on the part of the writer.⁸⁷

Part Four of Borghini's book differs considerably from the rest of the lives he compiled, as the descriptions reveal substantial information about the artists and places that Borghini must have seen (or heard of) directly. As has been shown, Borghini used both written sources and information obtained from his acquaintances to elaborate his biographies. In some cases, it is possible to identify the persons who provided the information. For the life of Annibale Fontana, it is Stoldo Lorenzi; for the Bolognese biographies it is Ignazio Danti. The similarities between the biographies of the artists in Urbino and Rome and their systematic organisation lead to the conclusion that the person who provided Borghini with his information about the artists, and the person who perhaps suggested a chronological arrangement, was one and the same: Federico Zuccaro.

It is unlikely that Borghini asked all of his informants in advance to obtain the kind of information he wanted. Rather, he probably just asked his acquaintances what they knew, only later choosing what to include in his work.

Il Riposo has to be understood as a coherent ensemble with a precise function. The two distinct facets of the book – the theoretical and the historical – converge in Borghini's attempt to prove that a non-artist can write about iconography, indicate the qualities and imperfections of an

artwork, decide on the most representative artists of a certain epoch and add accurate elements of novelty when a written source is not available. All of this makes *Il Riposo* a significant and noteworthy piece of writing, and the biographies which it contains are an invaluable and unprecedented source for the study of late sixteenth-century Italian (and Italianised) artists.

Note: _____

* This study is a shortened and revised version of the MA dissertation entitled “Books 3 and 4 of Raffaello Borghini’s *Il Riposo* as a Historical Source,” which I wrote at the Warburg Institute in 2009 under the supervision of Professor Charles Hope. I am very much indebted to him for his help and advice in understanding the problematic passages of *Il Riposo*. Professor Anca Oroveanu from the National University of Arts in Bucharest encouraged and guided me with enthusiasm and great generosity during my undergraduate studies as I began my explorations of the art of the Renaissance. I would like to dedicate this article to her, in deep appreciation and admiration of her scholarly work and her truly inspirational and memorable lectures on the Renaissance.

1. Unless stated otherwise, all translations are mine; see also Lloyd Ellis Jr, *Raffaello Borghini’s ‘Il Riposo,’* Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 161-162; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, pp. 249-250: *E se sia chi dica, che scrivendo io in breve sommario le vite degli antichi, e de’moderni scultori, e pittori, molti di quei primi tempi, e di questi d’hoggi ancora ne ho lasciati indietro, non dia la colpa à me, che le cose da altri ragionate racconto, ma à quattro gentilhuomini, che di altri, che di quelli di cui scrivo, non ragionarono, anzi più tosto incolpinne il tempo brieve, che lor ristrinse i ragionamenti ne die lor agio a poter di tutti far menzione: e se alcuno pur desidera più largamente intenderne ricorra à Plinio, che de’pittori, e degli scultori antichi avrà buona notizia, e de’moderni rimarrà à pieno sodisfatte nelle Vite del Vasari da lui con gran diligenza scritte.*
2. See also L. Ellis, *Il Riposo*, p. 104; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 126: *Per lo primo dico che se in questi miei scritti si ritrovano cose buone e vere à tali arte dicevoli, quelle si prendano coloro à cui fanno di mestiere, poco curandosi di sapere s’io quello stesso, che nello scriverle in metterle in opera voglio.*
3. See also L. Ellis, *Il Riposo*, p. 105; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 127-128: *le cose ch’io ho scritte, le ho scritte per coloro, che non le sanno, e di sapere, ò per utile, ò per diletto si pigliano piacere, perciò essi, che le sanno non le leggano, e à coloro, che d’intenderle, ò di saperne ragionare si compiacciono le lascino.*
4. Modern scholarship has focused principally on the first two sections; the main studies include the following articles: Sandra Orienti, “Su *Il Riposo* di Raffaello Borghini,” *Rivista d’Arte*, XXVII, 1951-1952, pp. 221-226; Elena Avanzini, *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d’arte nel ‘500*, Milan, Gastaldi, 1960; Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, Florence, La Nuova Italia, 1937; Thomas Frangenberg, “The Art of Talking About Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII, 1995, pp. 115-131.
5. See E. Avanzini, *Il Riposo*, pp. 7-99, and Remo Cesarani, “Raffaello Borghini,” *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2010, vol. XII, pp. 677-681.
6. Bernardo Vecchietti’s villa, also known as villa *Il Riposo*, is the location where the dialogue itself takes place. In the beginning of the first Book Borghini dedicates a considerable number of pages to the description of the villa, its surroundings and interior. He offers a very precise tour of Vecchietti’s house and presents his collection of paintings, drawings, statues and bronzes; see Michael Bury, “Bernardo Vecchietti, Patron of Giambologna,” *I Tatti Studies*, I, 1985, pp. 13-56, and Lewis Einstein, “Conversations at villa *Riposo*,” *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1961, pp. 6-20.
7. Vecchietti, for instance, was a noble Florentine, an art collector, the patron of Giambologna and the owner of the villa *Il Riposo*; Sirigatti was the nephew of the Italian painter Ridolfo Ghirlandaio and a respectable sculptor; and Valori and Michelozzi were both interested in the art and literature of their time; see Michael Bury, “Bernardo Vecchietti, Patron of Giambologna,” *I Tatti Studies*, vol. I, 1985, p. 14.
8. Other Italian editions of *Il Riposo* were published during the eighteenth and nineteenth centuries in Florence, Siena, Milan and Reggio; see J. von Schlosser, *La letteratura*, pp. 372-373.
9. For instance, Andrea Gilio, *Degli errori dei pittori*, Camerino, 1564 and Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582.
10. R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 550-551: *Havendo noi finito à qui ragionato di quei pittori, e scultori, che ci son paruti più eccellenti, i quali sono a miglior vita trapassati, e dovendo hora alcuna cosa dire di quelli, che vivono, comincerò da quei forestieri, de’quali ho havuto qualche notizia; se bene per aventura potrebbe essere che d’altri, oltre à quelli di cui favellerò, se ne trovassero degni di*

lode e di memoria; ma non havendo io di loro contezza, sarò scusato se di quelli non farò mentione.

11. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 263; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 556: *N'un ricetta per andare nel Collegio salite le scale vi ha quattro quadri con historie di Vulcano, delle tre Gratie, di Pallade, di Bacco, e d'Ariadne.*

12. For a detailed account of the written material available to Borghini, see J. von Schlosser, *La letteratura*, pp. 349-373.

13. Vasari, for instance, lists 11 places in Venice which contain Tintoretto's works, 10 of which are mentioned by Borghini as well: Santa Maria Zubenigo, Santa Maria della Carità, San Sebastiano, Santa Maria de'Servi, San Francesco della Vigna, San Felice, Santa Maria dell'Orto, Scuola di San Marco, Chiesa di San Rocco, and Sala Grande del Gran Consiglio; however, it is only in the first 5 cases that one can tell for certain that Borghini reproduced Vasari's text as such, with slight variations.

14. Borghini has in common with Sansovino 13 references to Tintoretto of which 5 correspond entirely to Sansovino's text: San Severo, San Zaccaria, San Gimignano, Santa Margherita and Ospedale degli Incurabili.

15. Churches listed by Borghini solely: Sant'Anna, San Casciano, Chiesa de Preti del Gesù, Santa Trinità, Santo Spirito, San Marcelliano, San Simeone, San Polo, San Giuseppe, San Gervasio e Protaso, San Silvestro, San Moisè, SS Giovanni e Paolo, Scuola de Mercanti, Chiesa di San Marco.

16. I have not been able to find any documentation confirming whether Borghini actually travelled to Venice to see the paintings. He often says that he has no knowledge of certain artworks in Venice (for example, in the case of Marietta Tintoretto and Jacopo Bassano). I therefore suspect that someone else provided the information.

17. For the chronology of Veronese's works see Terisio Pignatti, *Veronese*, 2 vols., I, Venice, Alfieri, 1976.

18. Borghini mentions Veronese's works in Mantua, Verona, Vicenza and Padua.

19. Giorgio Vasari, *Le vite*, 1568, Gaetano Milanese (ed.), 9 vols., Florence, G. C. Sansoni, 1878-1885, VI, p. 367: *nel Duomo di Mantova nella cappella di Santa Margherita... di Paulino, che fece quella di Santo Antonio.*

20. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 561: *In Sant'Andrea della medesima città, una tavola entrovi Sant'Antonio batuto dal diavolo, la qual opera... è stata tenuta la migliore.*

21. The paintings discussed only by Borghini are in the Church of San Benedetto in Mantua, in San Giorgio and San Lorenzo in Verona, in Vicenza, Padua and Venice.

22. See Guido Piovene, *L'opera complete del Veronese*, Milan, Rizzoli, 1968, pp. 121-122.

23. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 265; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 559: *ma perche io non ho particular notitia delle opera sue, di lei in ragionando non passerò più avanti.*

24. See R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 564-565.

25. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 269; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 564: *sopra il frontespizio della porta di mezzo due Sibile di marmo a gracere maggiori del naturale: e sopradetta porta in un quadro di marmo alto quattro braccia una historia della Natività di Christo con tre Angeli sopra la copanna intagliata con gran diligenza.*

26. The archival documentation about the Milanese church, together with a detailed biography of Annibale Fontana and his artistic contributions, was first published by Ernst Kris in 1930 and later summarised by John Pope-Hennessy; see Ernst Kris, "Materialien zur Biographie des Annibale Fontana und zur Kunsttopographie der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mainland: mit einem archivalischen Anhang," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, III, 1930, pp. 201-253, and John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, Phaidon, 1970, pp. 87, 400.

27. E. Kris, "Materialien zur Bibliographie," pp. 210-211.

28. L. Ellis, *Il Riposo*, pp. 295-296; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 608-609: *Fu poscia chiamato a Melano, dove nella facciata della Madonna di San Celso si veggono di sua mano queste statue di marmo. Adamo e Eva figure con grandissima diligenza lavorate, la Vergine gloriosa e l'Agnolo, che le fa la celeste ambasciata, due historie di mezzo rilievo, nell'una si veggono i Magi che offeriscono al Salvatore del mondo, e nell'altra la Madonna, che fugge in Egitto, e Ezechiel Profeta maggiore del naturale, tutte figure degne di lode e in cui si veggono molte considerazioni dell'arte. Dentro in chiesa sono etiandio lavorate da lui, e tenute in gran pregio quattro statue, che rappresentano Moise, Abramo, Davit, e San Giovanni Battista, e molte altre ne deve fare per quella Chiesa, che se da Dio gli farà prestata vita che egli possa condurre. Si spera che saranno bellissime come l'altre fatte da lui: sicome ancora si aspetta di vedere in Pisa dell'eccellenti opera sue, essendo egli in ritornarsene a Firenze stato fatto dal Gran Duca Francesco [...] sopra l'opera del duomo di Pisa.*

29. E. Kris, "Materialien zur Bibliographie," pp. 248-249. In drawing up the chronology of Stoldo Lorenzi's statues in Milan, Kris employed the information he found in the registers of the Church. It emerged that the sculptor worked in Milan between 1573 and 1582.

30. E. Kris, "Materialien zur Bibliographie," p. 209 and J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance*, p. 87.

31. Stoldo Lorenzi died in September 1583; see E. Kris, "Materialien zur Bibliographie," p. 209, n. 3. Borghini, however, did not record his death, which suggests that Borghini must have collected the information and probably written his account on Annibale Fontana and Stoldo Lorenzi around 1582 on the occasion of the sculptor's return to Florence and before his departure to Pisa. Yet, as will be demonstrated in subsequent sections of this essay, Borghini does mention several artworks that were finished in 1583.

32. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 269; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 564-565: *Ha intagliato n'un vaso di rilievo i quattro tempi dell'anno di mezzo palmo di grandezza con due teste di Medusa. In un'altro vaso ovato ha fatto la historia di Giasone quando se quista il vello dell'oro.*

33. Ernst Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*, 2 vols., I, Vienna, Anton Schroll, 1929, pp. 107-110.
34. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 270; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 566: *In San Bastiano è una sua tavola; In San Jacopo un'altra, una in San Giuseppe fuor le mura: una in S. Pietro Martire, una nelle Grazie: una in Santa Maria Maddalena: una in San Girolamo: una in San Girolamo: una nel Duomo: una in San Pietro.*
35. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 271; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 567-568: *In Bologna sono di sua mano piu tavole, due nella Chiesa di San Jacopo, una nella Chiesa de'Giesuiti, una nel monasterio degli Agnoli, una nel monasterio di San Giovambatista, una in quella di Santa Caterina, e una in Santa Maria Maggiore.*
36. G. Vasari, *Le vite*, VII, pp. 82, 410, and VIII, p. 621. For Bartolomeo Passerotti, see G. Vasari, *Le vite*, VII, p. 432. Vasari mentions only a self-portrait drawing by Passerotti.
37. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 270; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 566: *ritrasse dal vivo Papa Gregorio XIII e Cardinale Guastavillano.*
38. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 270; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 566-567: *ha fatto due teste l'una di Christo, e l'altra della Vergine Maria in foglio imperiale finite in tutta perfettione con la penna, e ha lasciato i lumi della carta; e queste si trovan'hoggi in mano di Frate Ignatio Danti matematico di S. Santità il quale le ha accomodate in un libro di disegni ch'egli fa di mano di tutti i valentuomini dell'arte. In Firenze ha di mano del Passerotto Giovambattista Deti, huomo che si diletta molto delle belle lettere, un quadro grande in tela di colorito gagliardo à olio, dove sono in una barca i marinara, che propongono l'enigma à Omero, che è sul lito; e da altra parte è una Zingana, e nel viso d'Omero ha il Passerotto ritratto se stesso e si veggono naturalissime l'acque del mare e alcune conche marine, e un cane che par vivo: ha etiandio otto carte disegnate con penna, in cui si vede un far gagliardo, e con gran rilievo: e una testa di Zingana bellissima, pur disegnato con penna dal medesimo maestro, donò il Deti al Sig. Don Giovanni Medici, che come intendente delle cose buone, la tien cara.*
39. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 245; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 522: *Scrisse un'opera sopra il disegno diviso in 15 libri, di quali se ne è veduto uno in istampa, e tosto si spera di vedere in luce gli altri per mezzo di Frate Ignatio suo fratello matematico, e cosmografo eccellentissimo, oltre a molte altre virtu, che potrebbono un giorno maggiormente far noto al mondo il valor suo.*
40. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 246; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 524: *Aiutò in Roma a Frate Ignatio suo fratello nel principio che si cominciò la Galleria, che hoggi è sì famosa.*
41. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 277; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 577: *quella Galleria di Belvedere con tanti adornamenti di stucchi e di pitture, in cui Frate Ignatio Danti distende con bell'ordine tutte le Provincie d'Italia.*
42. Giorgio Tabarroni, "Ignazio Danti," *The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), Basingstoke, Macmillan, 34 vols., 1996, VIII, p. 513. For Danti's publications, see Margaret Daly Davis, "Beyond the 'Primo Libro' of Vincenzo Danti's *Trattato delle Perfette Proporzioni*," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVI, 1982, pp. 63-84.
43. Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, London, Yale University Press, 2005, p. 155.
44. F. Fiorani, *The Marvel of Maps*, pp. 155-156. Danti's portrait is dated around 1580 and is now in the Municipal Museum of Brest.
45. G. Tabarroni, "Ignazio Danti," p. 513.
46. Ignazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica*, Dubourg Glatigny (ed.), Paris, CNRS, 2003, p. 76, n. 135.
47. For the chronology of Barocci's paintings I have consulted Andrea Emiliani, *Federico Barocci. Urbino (1535-1612)*, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 6-7, 45; see also R. Borghini, *Il Riposo*, p. 568.
48. R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 568-589.
49. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite*, Evelina Borea (ed.), Turin, Einaudi, 1976, p. 183: *Trasferitosi di nuovo a Roma l'anno 1560 andò a visitare Federico Zuccheri, che dipingeva li fregi dell'appartamento ordinate alla venuta del duca Cosimo de'Medici nel Palazzo Vaticano.*
50. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 569: *e fu forzato à tornarsene a Urbino, dove stette quattro anni ammalato, e fece per suo voto un quadretto di Nostradonna col bambino, e san Giovanni, il quale è n'una Chiesa di Cappuccini vicina due miglia à Urbino.*
51. A. Emiliani, *Federico Barocci*, p. 29. The author quotes a letter sent from Florence by Clarici to Barocci in 1565 which he shows that Barocci was in Urbino at that time.
52. The document from the Archives of the Nobile Collegio was quoted by Harald Olsen in *Federico Barocci: a Critical Study in Italian Cinquecento Painting*, Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1995, pp. 132-135. It dates from 22 November 1567, when Captain Raniero Consoli was sent to Urbino to commission the painting: *condurre M. Federigo Barocci pittore per pegnere la tavola di detta cappella.*
53. Michelangelo Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritte da'più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 vols., Bologna, Jacopo Marsigli, 1844-1855, I, pp. 133-192: *dicendoli che ci saria molto grato che quella si degnassi accettare di dipingere et fare Lei di sua mano propria detta Tavola, con figure che rapresentino il misterio della misericordia o altro misterio et historie della gloriosissima Vergine.*
54. G. P. Bellori, *Le vite*, p. 188: *Trasorse a Fiorenza, e desideroso procurò di vedere il palazzo e la galleria del granduca, dominando in quell tempo il Granduca Francesco principe umanissimo ed amatore delle buone arti, il quale avvertito del valore di questo pittore e del quadro porato in Arezzo, pensò una cosa degna della gentilezza del suo animo cioè d'ingannarlo sconosciuto, per*

favellare e trattenersi seco liberamente; see also Jeffrey Fontana, "Evidence for an Early Florentine trip by Federico Barocci," *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1997, pp. 471-475.

55. A. Emiliani, *Federico Barocci*, p. 169. The inscription on the painting reads: "FEDERICUS BAROCIUS/URBINAS P.A.D. MDLXXXIII."

56. A. Emiliani, *Federico Barocci*, p. 189.

57. L. Ellis, *Il Riposo*, pp. 272-273; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 570-571: *l'angelo, che annuntia la Madonna, l'istoria del popolo hebreo, che fugge d'Egitto [...] la facciata della Dogana, e dentro fece historie di Sant'Eustachio, della sua conversion, del batesimo, e della morte...n'una stanza del boschetto...la trasfiguratione del Signore, la fede del Centurione, le nozze di Canagalilea, la multiplication de cinque pani e de'tre pesci, e lo scacciamento de'Farisei fuor del tempio [...]. Nell'Ufficio della Ruota è di sua mano quella Giustitia.*

58. G. Vasari, *Le vite*, VII, p. 89: *in una facciata, la storia di Santo Eustachio, quando si battezza insieme con la moglie e con i figli, and p. 92: la Transfigurazione, le Nozze di Cana Galilea, ed il Centurione inginocchiato.*

59. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 273; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 571: *dipinse una cappella faccendovi due historie à fresco, l'una della adoratione de Magi, e l'altra della resurrezione di Lazero e un'istoria à olio della conversion della Maddalena*; see also Vasari, *Le vite*, VII, p. 96: *Condusse a fresco nella detta capella le due storie di Lazero e la conversion di Madalena [...] Apresso, nella tavola della medesima capella, fece Federigo la storia de'Magi.*

60. For a complete chronology of Federico Zuccaro's paintings and journeys, see *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, Cleri Bonita (ed.), Sant'Angelo in Vado, Soprintendenza per i beni artistici e storici delle Marche, 1993, pp. 109-117.

61. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 573.

62. Roy C. Strong, "Federico Zuccaro's Visit to England in 1575," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1959, pp. 359-360.

63. Johann Wilhelm Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vols., Florence, G. Molini, 1839-1840, III, doc. CCCXLVI, p. 143: *Viene il presente latore Federigo Zuccharo, pittore, a bacciar la mano di V. A., pronto per quanto mi afferma a servirla in quello che da lei li sia comandato, ha dato una vista al facto nella cupola.*

64. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 78; Borghini, *Il Riposo*, pp. 84-85: *Ma venendo a Federigo Zuccherò, dico che è stato molto ben fatto al dipignere gli eletti nel suo Giudicio vestiti [...] quanto all'haver fatto i Santi d'età differenti cui vecchio e cui giovane, come che non sia conforme à quello che dice la Scrittura, non mi par cosa degna di biasimo [...] l'haver poi fatto i dannati nell'Inferno tutti nudi e tormentati molto mi piace.*

65. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 21: *alcuni disegni di Taddeo e Federigo Zuccaro.*

66. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 574: *fu chiamato a Roma da Papa Gregorio XIII, dove fu messo in opera alla cappella Paolina.*

67. There is no written evidence to certify the date when Borghini started working on his book.

68. Sabine Eiche, "Federico Zuccari and Federico Barocci at Loreto and Urbino," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz*, XXVI, 1982, pp. 398-400.

69. For the chronology of Girolamo Muziano's works, see Paola di Giammaria, *Girolamo Muziano: Brixien pictor in urbe da Brescia a Roma*, Brescia, Banca San Paolo di Brescia, 1997.

70. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 276; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 576-577. *È questa ricca opera stata fatta fare da Papa Gregorio XIII, dove si veggono con bellissimo ordini compartiti misti di fini piu forte, e colonne lucidissime di pietre Africane: ha le volte adorne di dorati stucchi con vaghissime pitture: dimostra la tribuna sottilissimi fogliami, e imprese del Papa alte cose significanti: sono entro alle lunette S. Gregorio Nazianzeno, di cui il sacro corpo è in questa cappella riposto, San Girolamo, San Gregorio, e Sant'Agostino: apparisce nella facciata sopra l'Altare una Nunziata di musaico di vero cosa maravigliosa [...] talchè Muziano ne ha riportato laude grandissima.*

71. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 583.

72. R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 593-594.

73. R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 602-603 and 636-637.

74. R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 610-611.

75. R. Borghini, *Il Riposo*, p. 576.

76. Antonio Vannugli, "Giacomo Buoncompagni duca di Sora e il suo ritratto dipinto da Scipione Pulzone," *Prospettiva*, vol. 61, 1991, pp. 54-66.

77. Girolamo Muziano, Ottaviano Mascherino, Cesare Nebbia, Paul Brill, Niccolò Circignani; see Fiorani, 2005, p. 43.

78. J. W. Gaye, *Carteggio*, III, pp. 444-445. The letter was sent from Rome on 24 November 1581.

79. P. di Giammaria, *Girolamo Muziano*, p. 37. Ridolfi also records that Muziano and Federico Zuccaro were friends; see C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Detlev von Hadeln (ed.), 2 vols., Berlin, G. Grote, 1914-1924, II, p. 280.

80. L. Ellis, *Il Riposo*, p. 278; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 578-579: *Ma tempo è horamai, che cene ritorniamo à Firenze, dove l'arte del disegno in maggior copia da Cimabue in quà, e peravventura in maggiore eccellenza, che in altra città del mondo si è fatta conoscere, e si fa tutto giorno; ma prima che degli artefici Fiorentini, che molti sono ragioniamo, tratteremo alquanto di alcuni valentuomini forestieri, che havendo molto profitto fatto in Firenze in essa città dimostrando la virtù loro, quasi fattalasi propria patria in quella continuo s'intrattengono.*

- 81.** L. Ellis, *Il Riposo*, p. 279; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 580: *Intanto essendo seguito il fatto d'arme nelle Chiane fra il Marchese di Marignano e Pietro Strozzi, e havendo la genti del Gran Duca Cosimo havuto la vittoria, dipinse Giovanni sopra una tavola a olio quella giornata.*
- 82.** L. Ellis, *Il Riposo*, p. 284; R. Borghini, *Il Riposo*, p. 588: *Ma cosa rarissima sia la Cappella che si fa da lui in San Marco per Antonio e Averardo Salviati, la quale sarà d'ordine composito con sei colonne di marmo mistio alte tre braccia sei una.*
- 83.** M. Bury, "Bernardo Vecchietti," pp. 13-56. For the letter in which Vecchietti recommends Giambologna to Francesco de' Medici, the Grand Duke's reply and his letter to Giambologna, see J. W. Gaye, *Carteggio*, III, pp. 143-144.
- 84.** R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 250-252.
- 85.** R. Borghini, *Il Riposo*, p. 589: *Hora dovendo io favellare degli artefici Fiorentini non vorrei che voi aspettate che io ordinamente procedendo di più eccellenti di mano in mano vi ragionassi, perchè à me difficilissimo sarebbe il fare tal distinctione. Però lasciando della più e meno eccellenza di quelli ad altre mediante l'opere loro giudicare più tosto de' più vecchi [...] e poi a più giovani discenderò.*
- 86.** L. Ellis, *Il Riposo*, p. 297; R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 510-511: *Ha fatto fare il Gran Duca Francesco col suo disegno uno Studiolo d'ebano, il quale è composto di tutti gli ordini di Architettura con colonne di Lapis lazzuli, di Elitropi, d'Agate, e d'altre pietre fini, e nulla facciata sono alcuni termini d'oro fatti à concorrenza da Benvenuto Cellini, da Bartolomeo Ammannati, da Giambologna, da Vincenzo Danti, da Lorenzo della Nerra e da Vincenzo de' Rossi: sono in queste opera maravigliosa d'arte e di ricchezza con bell'ordine compartite molto gemme preziose.*
- 87.** For example, he records four statues made by Battista del Cavaliere for the decoration of the garden of a Florentine gentleman called Guadagni, or the portrait of Bacio Valori made by Vincenzo de' Rossi, which belonged to Valori; see R. Borghini, *Il Riposo*, pp. 597-598.

Annibale Carracci

și limbajul universal al picturii

Ioana Măgureanu

În zilele noastre pictorii nu fac altceva decât să se certe între ei despre manieră, despre gust și despre stil, iar asta se întâmplă pentru că gândirea nu este fundamentată în principii solide¹.

Prin formula pe care volumul de față o poartă în titlu, Cennino Cennini oferă prima mărturie a conștiinței stilului individual în pictură din teoria artei europene. Modernitatea picturii europene însăși pare a se identifica cu dominația individualității artistice, iar istoria ei este, cel puțin de la Vasari încoace, concepută în termenii unei succesiuni de maniere individuale. În acest discurs, utopia constituirii unui *limbaj universal* al picturii sau apelul lui Passeri la „un fel de supra-stil individual care transcende stilul individual”² par a-și găsi cu greu locul.

În secolul al XVI-lea, manierismul a impus triumful individualității în pictură, atât la nivelul practicii artistice, cât și în planul teoretizării, Lomazzo construind un sistem explicativ pentru maniera individuală³. Reforma ce avea să se producă la sfârșitul secolului al XVI-lea în pictură, citită frecvent în termenii anti-manierismului⁴, avea să pună însă, inevitabil, lucrurile într-o altă perspectivă. Noțiunea de universalitate a picturii utilizată de teoreticienii care scriu despre arta lui Annibale Carracci poate fi așadar înțeleasă ca reacție la teoria manieristă, însă resorturile ei nu par a fi fost cu totul deslușite. Studiul de față își propune să evidențieze rolul determinant pe care statutul de instrument cognitiv acordat imaginii în ambianța științifică a secolelor XVI-XVII l-a jucat în conturarea aspirației spre un limbaj universal al picturii.

Motivul universalității picturii lui Annibale Carracci este formulat explicit pentru prima oară de Giulio Mancini: Annibale „a fost pictor universal, sacru, profan, ridicol, grav, un adevărat pictor, pentru că lucra din imaginație, fără să aibă modelul natural în fața ochilor”⁵. Fraza lui Mancini implică, credem, atât varietatea subiectelor (*sacro e profano*), deci sensul pe care îl dădeau Alberti și Leonardo universalității pictorului, cât și ideea unei ajustări stilistice în funcție de subiect (*ridicolo, grave*). Trebuie remarcat că și pentru Poussin varietatea stilistică – implicată de teoria modurilor pe

care el o expune într-o scrisoare către Chantelou din 1647 – nu poate fi concepută decât în sensul adaptării manierei față de subiect și nu în sensul varietății manierelor individuale.

Mai mult, Mancini și Agucchi sunt printre primii teoreticieni care vorbesc în mod explicit de maniere/limbaje diferite (Mancini introduce noțiunea de „școală”; când vorbește de maniera lui Caravaggio ca *modo non naturale*⁶ este de asemenea perfect conștient de natura convențională a formulei stilistice), făcând astfel explicită o tensiune mai veche care opune ambiția de universalitate în reprezentare varietății manierelor⁷ (pictorul Pietro Testa, spre exemplu, se face ecoul acestei concepții care domină teoria artei de la începutul secolului al XVII-lea, considerând că *manieracce* împiedică accesul la adevărul naturii și lipsesc pictura de universalitate⁸). În acest context, insistența pe „universalitatea” lui Annibale este cu atât mai semnificativă și trebuie citită în raport cu atitudinile contemporane față de stil – înțeles, după cum a arătat Philip Sohm în cartea sa dedicată subiectului, ca expresie, limitată din punct de vedere epistemologic, a subiectivității individuale⁹.

Arta lui Annibale este frecvent caracterizată ca „limbaj”, „unitate de accente lingvistice”¹⁰, „limbă vizuală”¹¹ etc., iar acest lucru nu este lipsit de justificare; el este susținut de concepțiile teoreticienilor din secolul al XVII-lea¹² – pentru care conceptul de stil însuși este croit după modele lingvistice¹³ –, însă este motivat în primul rând de analiza practicii artistice a lui Annibale.

Un scurt istoric al receptării critice a picturii lui Annibale Carracci în secolul XX se impune în acest moment. Obiectând împotriva etichetelor de „eclectici” și „academiști”, prin prisma cărora frații Carracci erau văzuți încă din secolul al XVIII-lea, istoricii de artă care scriu la mijlocul secolului XX propun o imagine „proaspătă”, anti-intelectualistă, a unor artiști care se „adapă” exclusiv de la „izvorul” naturii¹⁴; o imagine ce este rezultatul unei necesități istorice, aceea de a disocia înțelegerea acestor artiști de perspectiva teoretic-dogmatică ce ajunsese, în mod anacronic, să fie asociată fenomenului academiilor. Observația pură, naturalismul pur, sau *mimesis*-ul¹⁵ pur au fost însă demult taxate ca un mit, o utopie care bântuie istoria artei, neglijând convențiile culturale ce codifică, în fiecare epocă, reprezentarea.

Charles Dempsey, prin cartea sa din 1977, are marele merit de a fi recuperat dimensiunea „intelectuală”, „teoretică” – cândva considerată sterilă, astăzi văzută ca motor fundamental – a reformei fraților Carracci¹⁶. În viziunea sa, Carracci erau artiști care reflectau conștient la starea artelor și erau preocupați de schimbare. Naturalismul lor era, pentru Dempsey, nu numai o reacție la Manierism, ci era chiar „derivat din investigarea mijloacelor artificului” proprii tradiției nord-italiene¹⁷. Este vorba, s-a spus insistent, de o operație critică, „agresivă” și al cărei sens este dat de conștiința istorică a celor care au operat-o¹⁸ – în primul rând de poziția critică a celor trei Carracci față de afirmarea preeminenței școlii florentino-romane prin vocea lui Vasari și față de *maniera statuina* practică de pictorii florentini din generația acestuia.

Chiar formulele abrupt naturaliste²⁰ pe care Annibale le utilizează în scenele de gen din perioada bologneză sunt supuse unei filtrări sau chiar epurări, care cu greu mai permit o discuție în termenii unui ochi care receptează pasiv datul natural²¹. Ele trebuie înțelese mai degrabă ca o alegere stilistică deliberată, ca o *practică* conștientă; o practică care avea de altfel precedente importante în mediul bolognez, de exemplu în scenele de gen ale lui Passerotti²², care par a fi sursa stilului lui Annibale din primele sale incursiuni în zona scenei de gen. La Annibale Carracci ea devine însă o meditație asupra modului de a face, a picturii ca meșteșug²³, o glosă pe marginea actului de a picta și a *posibilităților* (multiple) ale picturii de a se angaja în redarea realului.

Frecventarea tradiției artistice (recursul la Correggio, la venețieni, mai târziu meditația pe marginea tradiției romane, antice și renascentiste) nu este altceva decât o investigare a posibilităților de diversificare a limbajului în moduri expresive diverse. Recuperarea lui Correggio operată de Annibale în anii '80, dar la care revine și în deceniul următor, nu înseamnă renunțarea la obiectul primelor căutări – *il vivo* –, ci filtrarea acestuia prin naturalismul mult mai sofisticat al lui Correggio, capabil de o redare complexă, articulată, nu numai a aparenței lucrurilor/corpurilor, ci și a afectelor, a dimensiunii emoțional-persuasive a imaginilor religioase. Inspirația venețiană, care la sfârșitul anilor '80 ia locul formulelor correggești în arta lui Annibale, înseamnă angajarea diverselor potențialități ale culorii și ale materiei picturale pe care artistul le subordonează căutărilor personale, într-un demers ce-i este propriu, lucid, de contracarare a tradiției manieriste central-italiene. Culoarea echivala în mare măsură în tradiția italiană, observa Donald Posner, cu reprezentarea aspectului „natural” al lucrurilor, deci cu naturalismul²⁴.

Toate aceste sugestii exterioare sunt puse în slujba aceluiași *vivo*, adevăr al naturii, care îl ghidase pe Annibale încă de la început. Ele reprezintă însă diversele moduri expresive ale acestui *vivo* pe care Annibale le experimentează²⁵, diversele filtre culturale, artistice, care îi permit o redare mai „naturalistă”. Ele nu sunt „citate” manieriste, ci concură la omogenitatea rezultatului ca substanță însăși a discursului pictural. Căci natura/*il vivo* este pentru Annibale nu doar punctul de plecare, ci și cel de sosire²⁶.

Din acest punct de vedere eticheta de „eclectic” trebuie supusă – și au făcut-o deja mulți autori – unei revizuii. Elementele lombarde, venețiene, correggești, rafaelești din arta sa sunt aservite naturalului. Nu este vorba de recuperare cât de căutare a unei sinteze personale – una însă cu ambiție de a transcende subiectivismul individual. Când va intra la Roma în contact cu operele târzii ale lui Rafael și cu statuaria clasică, Annibale va opera în mod similar. Tradiția artistică este utilizată ca o cheie esențială în perceperea și redarea naturalului.

Galeria Farnese, principala antrepriză artistică a lui Annibale la Roma, este un exemplu extrem de sugestiv pentru modul în care Antichitatea, tradiția picturală romană și naturalismul

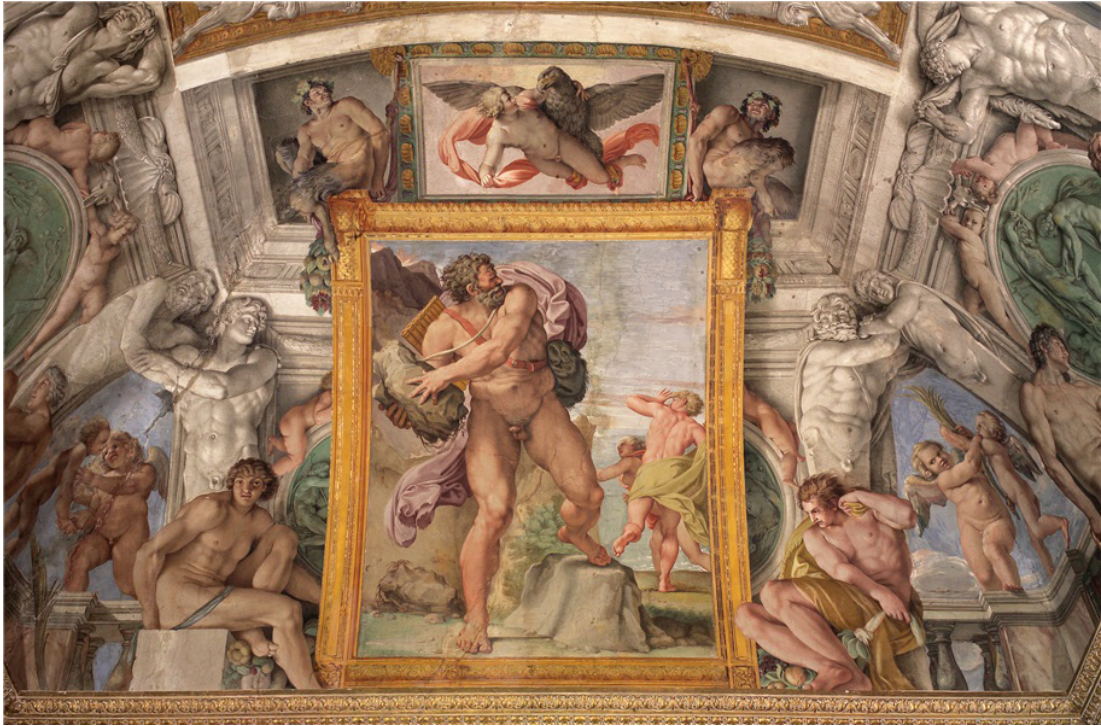


fig. 1 Annibale Carracci (cu colaborarea lui Agostino Carracci), detaliu din bolta Galeriei Farnese, 1597-1600, frescă, Palazzo Farnese, Roma (prin bunăvoința Ambasadei Franței în Italia, foto Z. Colantoni)

nord-italian sunt angajate în căutarea verosimilului, într-un fel de competiție savant pusă în scenă de Annibale. Bolta (fig. 1) problematizează tema iluziei: decorația sa include sculpturi pictate, medalioane de bronz pictate, pictură „pictată” (*quadri riportati*, referință la decorația rafaelescă a vilei Farnesina), „carne” pictată (*ignudi*, un motiv michelangiolesc, îmbogățit de un efect de palpabil) – o rețea extrem de densă de referințe la multiple niveluri de realitate. Rezultatul este un discurs despre diverse niveluri de prezență și diverse grade de iluzie, formulat prin angajarea – critică – a unei varietăți surprinzătoare de repere ale tradiției artistice²⁷ și prin chiar interogarea limbajelor artistice, printr-o operație de sinteză între cele două mari tradiții picturale din peninsula: *disegno* și *colore*.

Acest proces de sinteză între desenul florentin-roman și culoarea lombard-venețiană – pus în lumină pentru prima oară de Agucchi („își dădură seama că pentru a constitui o manieră de o supremă perfecțiune ar trebui să îmbine finețea desenului roman cu frumusețea coloritului lombard. [... Annibale] la prima sa venire la Roma și-a propus să îmbine finețea desenului școlii romane cu frumusețea coloritului școlii lombarde²⁸) – este doar unul dintre aspectele căutărilor întreprinse de Annibale în direcția unui limbaj pictural universal. Ele încep prin redactarea unui limbaj naturalist aplicabil la pictura religioasă, continuă prin căutățile variațiilor modale proprii fiecărei teme și permit formularea, în perioada romană, a unui limbaj unitar care să permită redarea

tuturor registrelor expresive, transferabil din sfera picturii mitologice în cea a tematicii religioase. Procesul presupune o chestionare a stilurilor abordate, puse în slujba „unui tip de experimentare în înalt grad auto-conștientă”²⁹, o chestionare, totodată, a noțiunii de stil în sine. În acest sens, Elizabeth Cropper și Charles Dempsey considerau că „cea mai importantă descoperire a Renașterii a fost stilul, cea a secolului al XVII-lea [și aici ei includ arta fraților Carracci] a fost investigarea și manipularea stilului”³⁰.

Aspirația către un limbaj „universal” se face simțită și la nivelul practicii de atelier, prin uniformizarea manierei diverșilor asistenți până la imposibilitatea distingerii mâinilor de către istoricii de artă de astăzi³¹, și asta în ciuda unei libertăți de concepție și de formulare stilistică neîntâlnită în alte situații.

Aceste eforturi ale lui Annibale de a contopi diversele tradiții din peninsula într-un „limbaj italian”, precum și ideea universalității artei romane a lui Annibale (implicând argumentul superiorității producției sale artistice romane față de cea bologneză³²) au fost considerate a face parte dintr-un tip de preocupări din secolul al XVI-lea târziu față de problema „națională”. Acestea transpar în primul rând în așa-numita *questione della lingua* – discuțiile despre o limbă italiană „națională”, superioară dialectelor locale – care aveau loc în academiile literare italiene³³, în mod special la Bologna și Roma; mai mult, în cercurile intelectuale romane din epoca lui Clement al VIII-lea Aldobrandini, a luat naștere un adevărat „proiect cultural italian” în sens politic, geografic, lingvistic și artistic (proiect la originea căruia se afla cardinalul Aldobrandini, care nu era străin de comanda frescelor din Galeria Farnese și cu care, se pare, era foarte bine familiarizat și Agucchi)³⁴.

Credem însă că problematica limbii naționale nu este singurul context care ne permite înțelegerea modului în care e discutată în literatura artistică din secolul al XVII-lea operația de sinteză din arta lui Annibale Carracci.

Utopia unei limbi perfecte, precum și ideea universalității limbajului imaginilor nu sunt, desigur, concepte noi în epoca modernă timpurie; Umberto Eco a urmărit destinul interesului pentru o unitate lingvistică universală de la Babel și până în zilele noastre³⁵. Însă ele erau cu siguranță deosebit de actuale în secolul al XVII-lea, care a cunoscut nenumărate proiecte de limbaje universale „filosofice” sau „științifice”.

Pentru *Respublica litterarum* latina funcționa, ca și pentru Biserica Catolică, drept garanție a universalității mesajului. Comunitatea științifică a secolelor XVI-XVII devine, însă, tot mai acut conștientă de incapacitatea limbii latine de a face față transformărilor din științele naturale³⁶. Mai mult, latina era percepută ca o limbă ne-naturală, o *locutio secundaria* artificială³⁷. Eforturile de a codifica limbile vernaculare țin așadar de căutările unei limbi nu doar universale, ci și naturale,

asemenea fantasmei limbii adamice ce bântuia mentalul european al vremii.

Limbajul adamic este unic – deci universal –, natural, atemporal și imuabil, pentru că reflectă starea de cunoaștere perfectă. Actul adamic de numire nu poate fi arbitrar, convențional, ci este fundamentat într-un „naturalism lingvistic”³⁸. De aceea, o limbă naturală – noțiune ce desemna nu o limbă vorbită, ci una capabilă de a reda *natura* lucrurilor³⁹ – este expresia cunoașterii perfecte a lucrurilor, a esenței lor. Întrucât misiunea științei perfecte era revelarea acestor esențe, ea avea nevoie de un limbaj care să îmbine criteriul universalității – să evite accidentele variațiilor lingvistice locale și instabilitatea temporală a limbilor vernaculare – cu condiția naturalității, pentru a evita caracterul arbitrar al semnului de după *confusio linguarum* babelică. Pentru gânditorii secolului al XVII-lea – să ne gândim doar la Galileo⁴⁰ sau Bacon –, limbajul comun, bazat pe convenționalitatea relației dintre cuvinte și lucruri, nu este capabil să reproducă structura naturii. Un caracter universal, „filosofic” trebuie, dimpotrivă, să fie „real”⁴¹ și astfel să *facă vizibilă* esența lucrurilor, căci numai astfel poate funcționa – cred gânditori ca Descartes și Leibniz – ca instrument de investigație și demonstrație⁴².

Se nasc astfel proiecte de a construi o limbă „perfectă” sau o „gramatică naturală”, și crește totodată atenția pentru posibilitatea imaginilor de a funcționa ca limbă universală perfectă. Hieroglifele egiptene sau ideogramele chinezești sunt înțelese în secolele XVI-XVII drept „caractere reale”, non-alfabetice și nearbitrare, dotate cu sens vizual și joacă astfel rolul unui model de limbaj universal sau filosofic⁴³.

Caracterul universal – din perspectiva europocentristă a epocii moderne timpurii – al limbajului imaginilor nu este, așadar, doar o preocupare a teoreticienilor artei; argumentele în favoarea utilizării imaginilor pentru transmiterea cunoașterii științifice se înscriu de multe ori în acest registru discursiv. Și în acest context caracterul natural al imaginilor joacă un rol crucial. Pentru că, arată Umberto Eco, complexe sisteme mnemotehnice ale secolului al XVI-lea nu funcționau în virtutea regulilor unei „limbi naturale” a imaginilor, ci mai degrabă conform principiilor doctrinei signaturilor⁴⁴. În momentul în care lumea științifică ajunge să definească natura ca unică sursă validă de dobândire a cunoașterii, dar să conteste totodată, în mod sistematic, demersul bazat pe studiul vizual al aspectelor superficiale ale naturii, raportul imaginilor cu natura devine crucial pentru rolul care le este atribuit acestora în procesul de transmitere a cunoașterii.

Conceptul de „limbaj natural universal” ne permite să înțelegem implicațiile demersului artistic al lui Annibale Carracci pentru teoreticienii începutului de secol XVII: așa cum limbile perfecte trebuie să se ferească de accidentele locale și mutabile ale dialectelor, naturalismul lui Annibale Carracci depășește variațiile stilurilor locale; nu se întemeiază în relația directă cu particularul și accidentalul din natură – căci înregistrarea datului natural singular (*il vero*) nu mai

asigură validitatea antreprizei artistice sau științifice –, ci vizează surprinderea verosimilului, a naturii lucrurilor. Categoria de *verosimil* – „prelungire a adevărului”, în cuvintele lui Giulio Carlo Argan – asigură picturii care o întruchipează (pictura ideală pentru teoreticienii secolului al XVII-lea, Agucchi și Bellori) o valoare „de ordin universal”⁴⁵. Naturalismul lui Annibale este prin necesitate limbaj, cod, pentru că numai astfel poate aspira la statutul de instrument cognitiv, iar caracterul *natural* este cel care îi conferă universalitate.

O incursiune în discursul științific despre imagini al epocii moderne timpurii ne va permite în cele ce urmează să lămurim relația dintre instanță auctorială și obiectivitate științifică și astfel să înțelegem natura raportului lui Annibale Carracci cu diversele maniere stilistice asupra cărora se apleacă și rațiunea aspirației sale către un limbaj universal în pictură.

Michel Foucault observa că, spre deosebire de ce se petrece în sfera literară, în epoca modernă timpurie autoritatea discursului științific se construiește în absența autorului, caracterul anonim funcționând, în mod paradoxal, drept garanție a obiectivității⁴⁶. În mod similar, în lumea imaginilor obiectul și subiectul se despart, marca individualității artistice riscând să înfrâneze aspirația imaginii către adevăr. Idei pluralității stilurilor nu i se opune – remarca Anca Oroveanu discutând constituirea noțiunii de stil individual în teoria artei – „uniformitatea suprapersonală a unui stil a cărui garanție de adevăr stă în fidelitatea sa față de prototip, ci obiectivitatea vizată – și intangibilă – a unei formulări a experienței contactului cu lumea (cu „natura”) care ar fi întinată, compromisă de idiosincraziile subiectivității”⁴⁷.

De aceea nu naturalismul iluzionist răspunde nevoilor științei, ci un „limbaj”, adică un sistem de transmitere a informației. Naturaliștii de până la Linnaeus sunt în căutarea unui astfel de „sistem unic, metodă unică de denumire și o singură abordare vizuală care să fie operativă indiferent de unde era folosită și de cine o folosea”⁴⁸. Analiza începuturilor istoriei ilustrației științifice pune în lumină atitudinea oamenilor de știință față de aspectele stilistice și caracterele individuale ale manierei.

Naturalismul iluzionist al acuarelelor lui Dürer și ale cercului său dezvăluie lumii științifice posibilități fără precedent în înregistrarea informațiilor naturale. Maniera lui Dürer, menită să capteze în contururi ferme și să transmită mai ușor informația, este totodată ușor de reprodus prin xilogravură. Chiar și transpuse în mediul mult mai lipsit de finețe al gravurii în lemn, ele își păstrează realismul și capacitatea de a surprinde caracteristicile specimenului individual. Ilustrațiile lui Hans Weiditz, unul dintre elevii lui Dürer, pentru tratatul lui Otto Brunfels⁴⁹, justifică – prin limbajul de un naturalism în înalt grad iluzionist (înregistrarea imperfecțiunilor, utilizarea umbrelor, a unor ușoare *raccourci*-uri) – titlul cărții, *Herbarum vivae icones ad nature imitationem, summa cum*

diligentia et artificio effigiate și sunt totodată sursa faimei sale.

Dar tocmai aspectul *summa cum diligentia et artificio effigiate* din titlul cărții a devenit curând sursa criticilor la adresa ilustrațiilor. Naturaliștii, permanent conștienți de tendința imaginii de a înregistra impresia vizuală pe care o lasă specimenul individual în detrimentul esențelor naturii, apte de a conduce la cunoașterea universalelor, sesizează imediat înclinația acestui tip de limbaj de a potența aspectul care îi îngrijora. Transpunerea imaginilor în xilogravuri ducea întrucâtva la pierderea unor detalii de finețe, imposibil de reprodus⁵⁰, însă elemente precum frunze imperfecte sau câte o tulpină ruptă, pe care le întâlnim uneori și în gravurile lui Hans Weiditz, nu doar în acuarele, mențineau vie impresia întâlnirii artistului cu specimenul individual.

Prin urmare, la mai puțin de două decenii distanță, naturalistul Leonhart Fuchs ajungea să evacueze convențiile realismului, „umbrele și alte lucruri mai puțin cruciale”⁵¹, considerate pasibile de a compromite claritatea imaginii (fig. 2). El își îndrumă artiștii, desenatorii Heinrich Füllmaurer și Albert Meyer și gravorul Veit Speckle, să evite impresia lăsată de specimenul individual printr-un proces de clarificare și ordonare a elementelor, ce elimină din produsul final accidentele individuale și îl face capabil de a transmite caracterele tipice pentru specie. Agnes Arber a remarcat cum elementele plantelor din cartea lui Fuchs sunt dispuse ordonat, fără să se suprapună, ceea ce induce uneori un aspect decorativ, plantele ocupând în mod forțat, ornamental, întreaga suprafață a paginii, aproape ca plantele presate într-un ierbar⁵².

Elementul cel mai important al rupturii cu naturalismul instantaneu constă însă în decizia lui Fuchs de a include aspecte din diverse stadii ale creșterii plantei (boboci, flori, fructe, semințe), imposibil de surprins prin studiul unui singur specimen într-un singur moment. Naturalistul bolognez Ulisse Aldrovandi explică această necesitate în scrierile sale:

E adevărat că pentru a picta planta în cel mai perfect stadiu este nevoie să o pictezi cu flori și cu câteva fructe: altfel pictura va fi mutilată și imperfectă și va fi greu privitorilor să o cunoască [...] se va putea dobândi utilitate mare, cum observ eu aceste trei stadii [ale evoluției plantei: copilărie, tinerețe, declin] în figurile mele de plante, făcând să se picteze o singură plantă cu feluri variate de frunze, conform diverselor vârste⁵³.

fig. 2 *Acanthus vera*, ilustrație din *De Historia Stirpium* de Leonhart Fuchs, Basel, 1542 (cu permisiunea Bibliotecii Universității din Glasgow, Colecții speciale)



Din aceeași categorie fac parte și alte convenții apărute în cursul secolului al XVI-lea din necesități practice ale istoriei naturale, precum reprezentarea mărită a unora dintre părțile plantei, de exemplu floarea sau fructul⁵⁴. Rezultatul este ceea ce Brian W. Ogilvie numește apariția „realismului științific” sau „analitic”⁵⁵, în detrimentul celui artistic și al impresiei de ansamblu. În ilustrațiile produse în primele decenii ale secolului al XVII-lea la Roma, în ambianța Accademiei dei Lincei, aceste caracteristici vor deveni definitorii pentru imaginea științifică⁵⁶.

Situația din botanică își are echivalentul în anatomie, unde, la doar un an după Fuchs, Andreas Vesalius face aceeași opțiune pentru imagini care privilegiază condensarea informațiilor din disecții și lecturi, în baza unei convingeri, pe care o împărtășea cu Leonardo, că superioritatea desenului anatomic asupra disecției constă în posibilitatea artistului de a combina rezultatele mai multor disecții⁵⁷. Imaginea căpăta astfel, ca și pentru Fuchs, calitatea de *absolutissima*⁵⁸:

Consider că seria de vene care apar foarte rar nu trebuie luată în considerare de studiosul în anatomie mai mult decât apariția ocazională a unui al șaselea deget, sau alt lucru monstruos oferit vederii. Până acum, dacă am observat acestea în disecții publice, le-am trecut sub tăcere, ca nu cumva candidații în această artă să creadă că se întâlnesc în toate corpurile. Și am îndrumat cu asiduitate ca lucrurile să fie făcute așa, nu doar în disecții, ci și în urmărirea istoriei omului perfect (*historia absoluti hominis*) [...] ar fi deplorabil ca acești studenți să întâlnească un corp pentru disecție care să difere mult de *canonul omului*, afară de cazul în care au asistat frecvent la disecții de *oameni perfecți și nemonstruoși*⁵⁹. (s.m.)

Ideea de corp canonic, reprezentant al unei vârste și al unui temperament medii și lipsit de variații individuale, este întărită de invocarea statuii lui Policlet⁶⁰, precum și de folosirea pentru reprezentarea viscerelor, într-una dintre ilustrații, a unui reper clasic celebru, Torso Belvedere, despre care se spunea că Michelangelo însuși l-ar fi calificat ca *absolutissimum*⁶¹.

Naturaliștii epocii moderne timpurii erau, prin urmare, deosebit de preocupați de încărcătura teoretică (*theory-ladenness*) a convențiilor implicite limbajului artistic naturalist și *medium*-ului artistic utilizat. De aceea, se implicau în alegerea artiștilor și a gravurilor responsabili de realizarea ilustrațiilor textelor lor. Leonhart Fuchs se mândrește că gravorul Veit Rudolf Speckle, cu care lucra, e „de departe cel mai bun din Strassbourg”⁶²; Ulisse Aldrovandi spune că a refuzat să folosească pictorul altcuiva, „pentru că știu sigur că nu mi-ar fi satisfăcut dorințele, căci, când e vorba de pictură, eu cer pictorului anumite lucruri, cărora el poate nu le-ar fi dat atenție”⁶³, iar

într-o altă ocazie afirmă că pentru ilustrațiile naturale e nevoie de „pictori experimentați în acest tip de pictură, pentru că sunt foarte rari cei apti de așa ceva, fiind nevoie ca ei să se fi ocupat foarte mult timp de aceste feluri de pictură”⁶⁴. De asemenea, nu o dată, naturaliștii au luat în sarcina lor supravegherea manierei de lucru a artiștilor⁶⁵. Aldrovandi și Federico Cesi, fondatorul Accademiei dei Lincei, s-au asigurat că pot controla procesul de producție al imaginilor, primul mutându-l pe tipograf la Bologna, lângă casa sa, celălalt ținându-l pe gravorul de origine germană Giorgio Nuvolostella în casa sa, în deplină consonanță cu ce gândea unul din prietenii săi: „Trebuie văzut dacă pictorul frunzei de piper a exprimat ceea ce se spune în adnotarea mea”⁶⁶. Cazul naturalistului Leonhart Fuchs este însă, probabil, cel mai cunoscut. În introducerea la *De historia stirpium commentarii insignes* din 1542 el își asigura cititorii:

Cât despre imagini, care sunt cu atenție redade conform conturilor (*lineamenta*) și aspectului (*effigies*) fiecărei plante vii [...], am avut mare grijă ca umbrele și alte lucruri mai puțin cruciale, pe care pictorii uneori le urmăresc pentru glorie artistică, să nu ascundă forma de bază a plantei; și nu le-am permis artiștilor să își urmeze toanele, ca nu cumva imaginile să corespundă mai puțin adevărului⁶⁷.

Un an mai târziu, anatomistul Andreas Vesalius se arată și el preocupat de interferența convențiilor *medium*-ului artistic – umbrele și hașurile, care nu trebuie înțelese ca elemente artistice de reliefare, ci ca mijloace de redare a structurii musculare⁶⁸ – cu claritatea ilustrației științifice:

O atenție deosebită trebuie dată tipăririi planșelor... vreau mai mult ca orice ca în tipărire să copiezi cât mai aproape posibil proba tipărită de gravor ca specimen (și pe care o vei găsi alături de plăcile de lemn); astfel încât nici un element, oricât de ascuns în umbră, să nu rămână tăinuit pentru cititorul atent și scrupulos. De asemenea, fii atent la ceea ce consider cel mai artistic și mai plăcut de privit în aceste imagini (*picturae*), astfel încât grosimea liniilor în anumite părți să se combine cu gradația elegantă a umbrelor (*eleganti umbrarum obfuscatione*)⁶⁹.

Juan Valverde, un anatomist de secol XVI – care, spre diferență de Vesalius, adoptă gravura pe cupru, capabilă de detalii mult mai fine – este și el, poate tocmai datorită posibilităților tehnice mult mai rafinate, foarte explicit cu privire la problema convențiilor liniare: „în hașuri arăt cursul fibrelor cărni, conform orientării proprii fiecărui mușchi”⁷⁰.

Convențiile (fie că sunt convențiile ilustrațiilor botanice sau convențiile cromatice din pictura

lui Annibale Carracci⁷¹⁾ nu privează, din perspectiva secolului al XVII-lea, limbajul de universalitate, ci îi conferă garanția de a putea transmite informația. Naturalismul lui Caravaggio este unul cu „rază mai limitată [...] de ordin particular”, cum observa Giulio Carlo Argan⁷²⁾, a cărui sursă nu constă în subiectele abordate ci în chiar maniera de a picta – rezultat al contactului direct cu modelul, al concentrării pe particulare. Un demers care se înscrie în sfera subiectivității⁷³⁾ – o subiectivitate care, fără să excludă sensul modern de viziune personală⁷⁴⁾, conotează acest demers, în mod caracteristic pentru epoca modernă timpurie, ca unul epistemologic limitat.

Putem, dimpotrivă, înțelege activitatea artistică a lui Annibale Carracci ca un demers conștient de evitare a acestui subiectivism, de investigare critică a posibilităților limbajului artistic de a se angaja în căutările epistemologice ale epocii moderne timpurii, asemenea discursului verbal. Credem, prin urmare, că interesul cu care teoreticienii artei din *Seicento* se ocupă de tema „universalității” artei lui Annibale Carracci își găsește justificări și în preocupările lor – împărtășite și de mediul științific – față de potențialul cognitiv al artei, în credința, pentru a relua cuvintele Ancăi Oroveanu, că „activitatea artistică e aptă de o obiectivitate comparabilă cu cea a științei, că există o formă optimă în care se pot întrupa rezultatele investigației în ordinea mijloacelor reprezentationale”⁷⁵⁾.

Note: _____

1. *A nostri giorni, non si costuma tra Professori di questa, che garire tra di loro della maniera, del gusto, e dello stile, e questo nasce perche non sono bene stabilite le ragioni con suoi saldi principij.* Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, ed. Die Künstlerbiographien von Giovanni Batista Passeri, Jacob Hess (ed.), Leipzig, Viena, Keller / Schroll & Co, 1934, p. 11. Fără o referință contrară, toate traducerile aparțin autoarei.
2. Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 21.
3. Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590, trad. rom. de Oana Busuioceanu în *Manierism. Artă și teorie*, Victor Ieronim Stoichiță (ed.), București, Meridiane, 1982. Pentru constituirea noțiunii de caracter individual al artiștilor vezi Martin Kemp, „Equal excellences: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts”, *Renaissance Studies*, Vol. 1, No. 1, 1987, în special pp. 18-26 pentru Lomazzo.
4. Este poziția critică a autorilor de la începutul secolului al XVII-lea, îndeosebi Giovanni Battista Agucchi, poziție recuperată de Walter Fiedlaender în „The Anti-Mannerist Style”, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Columbia University Press, 1957.
5. *Fu pittore universale, sacro, profano, ridicolo, grave e vero pittore poichè faceva di sua fantasia senza tener il naturale davanti.* Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, scrisă între 1618 și 1621, Adriana Marucchi (ed.), *Considerazioni sulla pittura*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Dott. G. Bardi, 1956, vol. I, p. 219.
6. ... *modo non naturale, nè fatto, nè pensato da altro secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Tiziano, Correggio et altri.* G. Mancini, *Considerazioni*, vol. I, p. 108.
7. Vezi pentru această discuție Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Ed. Meridiane, 2000, p. 190.
8. Vezi cartea lui Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984, pp. 103-105.
9. Ph. Sohm, *Style*, pp. 12-13, 20-23 et *passim*.
10. Silvia Ginzburg Carignani, „Il progetto italiano dei Carracci”, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli Editore, 2000, p. 17.
11. Charles Dempsey, „Gli studi sui Carracci: lo stato della questione”, *Arte a Bologna*, No. 1, 1990, p. 30.

12. Și nu doar pozițiile mai sus amintite ale lui Mancini și Agucchi; Bellori – arăta Argan – înțelegea și el, asemenea lui Agucchi, „arta ca limbă vorbită sau discurs”. Giulio Carlo Argan, „Lo sbaglio del Guttuso”, *La Repubblica*, 17 nov. 1984, p. 24.
13. Ph. Sohm, *Style*, p. 45.
14. În 1947 Denis Mahon a pus bazele aprecierii artei membrilor familiei Carracci în cartea sa *Studies in Seicento* disociind activitatea acestora de fenomenul academist. Această perspectivă este moștenită de Rudolf Wittkower (care a inițiat, prin catalogul său din 1952, studiul desenelor fraților Carracci), Walter Friedlaender (care în *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* din 1957 asociază arta fraților Carracci cu cea a lui Caravaggio însumându-le categoriei anti-manierismului, adică, în viziunea sa, naturalismului) și elevul său Donald Posner, autor, în 1971, al primului catalog *raisonné* al operei lui Annibale, un text încă fundamental pentru orice cercetător al subiectului. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra, The Warburg Institute, 1947; Rudolf Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, Phaidon, 1952; Walter Friedlaender, „The Anti-Mannerist Style”, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Schocken Books, 1969 (prima ediție 1957); Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Londra, Phaidon, 1971.
15. Ceea ce Donald Posner, de exemplu, numește *directness of presentation*. *Annibale Carracci*, p. 7.
16. Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Florența, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Edizioni Cadmo, 2000 (prima ediție 1977).
17. Charles Dempsey, „La riforma pittorica dei Carracci”, *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Andrea Emiliani (ed.), catalog de expoziție (Bologna, Washington, New York, 1986), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 246.
18. Elizabeth Cropper, „Tuscan History and Emilian Style”, H. A. Millon, A. Emiliani, E. Riccòmini, S. J. Freedberg, E. Cropper, G. Olmi, Ch. Dempsey, A. O. Cavina, B. L. Brown, *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries*. A Symposium, National Gallery of Art, Washington, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 52 și urm.
19. Invocăm, bineînțeles, celebrele *postille*, însemnări făcute de frații Carracci pe marginea unui exemplar al ediției din 1568 al *Vieților* lui Vasari. Ele au fost analizate de Charles Dempsey în *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, p. 43 și urm. și în „The Carracci's Postille to Vasari's Lives”, *The Art Bulletin*, 1986, pp. 72-76. Mai interesantă însă este problema, analizată de Dempsey în cartea sa, a absorbției acestei critici la adresa poziției vasariene în practica lor artistică.
20. ... *bold display of naturalistic techniques of representation*. D. Posner, *Annibale Carracci*, p. 13.
21. În cazul *Măcelăriei* de la Oxford filtrul este modelul michelangiolesc al *Sacrificiului lui Noe*, care, prin autoritatea michelangioloască și prin cea a temei, conferă demnitate scenei „minore” și chiar *practicii alese*, formulei *naturaliste* în care este codificată scena sacră. D. Posner, *Annibale Carracci*, pp. 14-15; Daniele Benati, „Il laboratorio del vivo”, *Annibale Carracci*, Daniele Benati, Eugenio Riccòmini (eds.), catalog de expoziție (Roma, 2007), Milano, Electa, 2006, pp. 89-90.
22. Majoritatea autorilor cad de acord asupra faptului că Annibale ar fi petrecut o perioadă în atelierul lui Passerotti. D. Posner, *Annibale Carracci*, p. 6.
23. D. Benati, „Il laboratorio del vivo”, p. 88.
24. D. Posner, *Annibale Carracci*, p. 47.
25. Sydney Freedberg observa diferența de „modalitate” în tratarea temei mitologice a răpirii Europei (o tratare mai senzuală) și tratarea temei istorice (tratare mai gravă, mai stilizată) a Istoriei lui Iason la Palazzo Fava, pictată de toți cei trei Carracci. *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 26-7.
26. D. Benati, „Annibale Carracci e il vero”, *Annibale Carracci*, D. Benati, E. Riccòmini (eds.), p. 25.
27. Numeroși istorici de artă s-au ocupat de identificarea aluziilor la opere de artă antice sau renaștiste, de o natură foarte diferită – sculpturi în *ronde-bosse*, reliefuri, geme, monede antice; picturi și gravuri din secolul al XVI-lea etc. – integrate de Annibale în discursul său. Charles Dempsey atrăgea însă atenția asupra modurilor infinite variate de combinare și integrare a citatelor în ansamblu. „*Et Nos Cedamus Amori: Observations on the Farnese Gallery*”, *The Art Bulletin*, Vol. 50, No. 4, Dec. 1968, p. 371.
28. ... *e giudicarono, che per costituire vna maniera d'vna sourana perfettione, conuerrebbe col disegno finissimo di Roma vnire la bellezza del colorito Lombardo [...] si propose, di congiugnere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quelle di Lombardia*. Giovanni Battista Agucchi, *Tratatto sulla pittura*, scris probabil în intervalul 1609-15 și publicat de Denis Mahon în apendice la *Studies in Seicento Art and Theory*, pp. 252, 257.
29. Clare Robertson, „Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings”, *Master Drawings*, Vol. 35, No. 1, Spring 1997, p. 34.
30. Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, „The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century”, *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 4, December 1987, p. 506.
31. Claudio Strinati, *Annibale Carracci, Art e Dossier*, Florența, Giunti, 2007, p. 44. Silvia Ginzburg Carignani, „Domenichino e Giovanni Battista Agucchi”, *Domenichino: 1581-1641*, Claudio Strinati, Almamaria Tantillo (eds.), catalog de expoziție (Roma, 1996-97), Milano, Electa 1996, pp. 129-130.
32. Este vorba de îndelungata dezbateră care i-a împărțit pe admiratorii lui Annibale în cei care apreciau operele perioadei sale bologneze și cei care luau partea dezvoltărilor romane din opera sa. Mancini confirmă existența acestei dezbateri încă de la sfârșitul celui de-al doilea deceniu al secolului (Alcuni credono che dipingesse più fresco e con maggior dolcezza mentre fu in

- Bologna, e cercan di demostrarlo con la S. Margarita in S. Catherina de' Funari in Bologna [...] ma credo che sempre operasse bene. G. Mancini, *Considerazioni*, vol. I, p. 219), iar Bellori, respectiv Malvasia, sunt cei mai importanți susținători ai celor două partide în a doua jumătate a secolului. Vezi Anton Boschloo, „La fortuna degli affreschi bolognesi dei Carracci nella letteratura artistica”, *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome, 1986, Roma, De Boccard, 1988, în special pp. 462-465.
33. Ch. Dempsey, „Gli studi sui Carracci”, pp. 21-31 și „National Expressions in Italian Sixteenth-Century Art: Problems of the Past and Present”, *Nationalism in the Visual Arts*, CASVA Symposium Papers XIII (National Gallery of Art, Washington), Richard A. Etlin (ed.), Hanover, Londra, University Press of New England, 1991, pp. 15-24.
34. S. Ginzburg Carignani, „Domenichino e Giovanni Battista Agucchi”, pp. 125-130 și „Il progetto italiano dei Carracci”, pp. 13-18.
35. Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, Iași, Ed. Polirom, 2002.
36. Peter Burke, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 78. Pentru declinul latinei ca limbă de comunicare în secolele XVI-XVII, vezi Capitolul III, pp. 61-88.
37. Acesta este argumentul lui Dante din *De vulgari eloquentia*, unde susține superioritatea limbii vulgare „ilustre” asupra latinei din punctul de vedere al originii: superioritatea este dată de caracterul natural al vulgarei.
38. Pentru subiectul cunoașterii și limbajului adamic, vezi Pierre Hamou, *La mutation du visible: essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, vol. 2: *Microscopes et télescopes en Angleterre de Bacon à Hooke*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 61-72.
39. Thomas C. Singer, „Hieroglyphs, Real Characters, and the Idea of Natural Language in English Seventeenth-Century Thought”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 50, No. 1, 1989, p. 50.
40. Mario Biagioli arată că pentru Galileo nu există nici o relație între limbajul uman și structura naturii. Cartea naturii nu este scrisă, din perspectiva sa, cu cuvinte, ci cu figuri geometrice. *Galileo's Instruments of Credit. Telescopes, Images, Secrecy*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 2006, n. 59, p. 238.
41. John Wilkins, autorul celui mai faimos proiect de limbaj universal din secolul al XVII-lea, *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, teoretiza astfel necesitatea transparenței dintre cuvinte și lucruri: ... *a Real universal Character that should not signifie words, but things and notions, and consequently might be legible by any Nation in their own Tongue*. Sidonie Clauss, „John Wilkins' Essay Toward a Real Character: Its Place in the Seventeenth-Century Episteme”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 43, No. 4, 1982, p. 536.
42. Jonathan Cohen, „On the Project of a Universal Character”, *Mind*, Vol. 63, No. 249, 1954, pp. 49-63; S. Clauss, „John Wilkins' Essay Toward a Real Character”, pp. 536-540.
43. T. C. Singer, „Hieroglyphs, Real Characters, and the Idea of Natural Language”, pp. 51-57.
44. U. Eco, *În căutarea limbii perfecte*, pp. 138-140.
45. Giulio Carlo Argan, „Realismul în poetica lui Caravaggio”, *De la Bramante la Canova*, București, Ed. Meridiane, 1974, pp. 186, 183.
46. Michel Foucault, „Qu'est-ce qu'un auteur?” [1969], *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 800.
47. A. Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, p. 190.
48. Daniela Bleichmar, „Training the Naturalist's Eye in the Eighteenth Century: Perfect Global Visions and Local Blind Spots”, *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*, Cristina Grasseni (ed.), New York, Oxford, Berghahn Books, 2007, p. 186.
49. Agnes Arber, *Herbals. Their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany 1470-1670*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1986, p. 206; Brian J. Ford, *Images of Science. A History of Scientific Illustration*, Londra, The British Library, 1992, pp. 89-91; Ilva Beretta, „Illustration and Representation: Botany in the Renaissance”, *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla Rivoluzione scientifica*, Fabrizio Meroi, Claudio Pagliano (eds.), Florența, Leo S. Olschki Editore, 2001, p. 55.
50. James Ackerman, „The Involvement of Artists in Renaissance Science”, *Science and the Arts in the Renaissance*, John W. Shirley, F. David Hoeniger (eds.), Washington, Londra, Toronto, Folger Books, 1985, p. 113.
51. Vezi *infra*, nota 67.
52. A. Arber, *Herbals*, pp. 212, 215; Brian W. Ogilvie, „Image and Text in Natural History, 1500-1700”, *The Power of Images in Early Modern Science*, Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn, Urs Schoepflin (eds.), Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag, 2003, p. 146.
53. Ulisse Aldrovandi, *apud* Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1992, p. 31.
54. Martin J. S. Rudwick remarcă o similară progresie de la reprezentări particulare și detaliate la unele ideale, mai abstracte, care folosesc simboluri și coduri cromatice în reprezentările geologice din secolele XVIII-XIX. „The Emergence of a Visual Language for Geological Science 1760-1840”, *History of Science*, Vol. XIV, No. 3, 1976, pp. 149-195.
55. Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 2006, pp. 201-202.
56. Pentru activitatea de înregistrare a lumii naturale în imagini întreprinsă de Accademia dei Lincei, vezi David Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, The University of Chicago Press, Chicago,

Londra, 2002.

57. Martin Kemp, „Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions”, *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Brian S. Baigrie (ed.), Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 1996, pp. 45, 54.

58. Brian W. Ogilvie traduce prin „absolut corecte”, dar Sachiko Kusukawa sesizează distincția între aspectul îngrijit și cel de deplinătate (*completeness*) al imaginii în formula *unice curavimus ut essent absolutissimae...* Sachiko Kusukawa, „The Uses of Pictures in the Formation of Learned Knowledge: The Cases of Leonhard Fuchs and Andreas Vesalius”, *Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, Sachiko Kusukawa, Ian Maclean (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 77-78.

59. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543, *apud* S. Kusukawa, „The Uses of Pictures”, pp. 84-85.

60. *Corpus itaque publicae sectioni adhiberi convenit, in suo sexu quam temperatissimum, at aetatis mediae, ut ad hoc tanquam ad Policleti statuum alia corpora possis conferre.* A. Vesalius *apud* S. Kusukawa, „The Uses of Pictures”, n. 33, p. 85.

61. S. Kusukawa, „The Uses of Pictures”, p. 86 și „Illustrating Nature”, *Books and the Sciences in History*, Marina Frasca-Spada, Nick Jardine (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 92.

62. Leonhart Fuchs, *apud* J. Ackerman, „The Involvement of Artists”, p. 113.

63. Ulisse Aldrovandi, *apud* G. Olmi, *L'inventario del mondo*, p. 58.

64. Ulisse Aldrovandi, *apud* G. Olmi, *L'inventario del mondo*, p. 31.

65. Deși, întrucât costurile de producție ale imaginilor cădeau în sarcina tipografilor, rareori naturaliștii aveau un cuvânt de spus în ceea ce privește ilustrarea cărților lor. S. Kusukawa, „Illustrating Nature”, p. 97.

66. Fabio Colonna, scrisoare către Francesco Stelluti, *apud* G. Olmi, *L'inventario del mondo*, n. 227, p. 374; pentru Cesi, vezi p. 374, pentru Aldrovandi, vezi p. 58.

67. Leonhart Fuchs, *apud* B. W. Ogilvie, *The Science of Describing*, p. 196.

68. M. Kemp, „Temples of the Body”, p. 57.

69. A. Vesalius, *apud* David Freedberg, „The Failure of Colour”, *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, John Onians (ed.), Londra, Phaidon Press, 1994, p. 249.

70. Juan Valverde, *apud* Martin Kemp „The mark of truth: looking and learning in some anatomical illustrations from the Renaissance and eighteenth century”, *Medicine and the five senses*, W. F. Bynum, Roy Porter (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 101.

71. Charles Dempsey a arătat că la Annibale Carracci culoarea, îndeobște percepută ca partea „naturală” a picturii, este supusă unei „analize științifice”, în termenii lui Annibale însuși „inteligenta degradării culorilor” (... *intelligenza nelle degradazioni si di colori*). Annibale Carracci, scrisoare către Ludovico Carracci, copiată, apoi publicată cu modificări de Malvasia. *Apud* E. Cropper, Ch. Dempsey, „The State of Research”, Appendix, p. 509); astfel, culoarea lombardă a lui Correggio, în înalt grad naturalistă, căreia Annibale îi este atât de îndatorat, este supusă unui proces de filtrare, unei „scheme abstracte de ordonare”, similară procesului de sinteză a Ideii din natură. Claudio Strinati observa, de pildă, diferența între fluiditatea cromatică a perioadei bologneze și economia și eficacitatea – „inovativă” – a culorii „pure și agresive”, într-o operă târzie precum *Înălțarea Fecioarei* de la Capela Cerasi. Ch. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, pp. 35, 55. Claudio Strinati, „L'Assunzione della Vergine di Annibale Carracci”, *Caravaggio, Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Maria Grazia Bernardini, Almamaria Tantillo Mignosi (eds.), Milano, Silvana Editoriale, 2001, pp. 77-85.

72. G. C. Argan, „Realismul în poezia lui Caravaggio”, p. 183.

73. Elizabeth Cropper, „Caravaggio and the Matter of Lyric”, *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, Genevieve Warwick (ed.), Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 47-56.

74. Pentru un interesant istoric al termenilor vezi Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, pp. 29-31.

75. A. Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, p. 191.

VIS AMORIS

Ipostaze ale iubirii în gravura cărților de embleme*

Elena Pașcalău

Studiul de față are ca punct de plecare un ciclu de gravuri aflat în Cabinetul de stampe din Muzeul Național de Artă al României, București. Imaginile menționate provin dintr-o carte de embleme editată la Frankfurt, în 1627, de Johann Theodor de Bry sub titlul *Proscenium vitae humanae*. Identificarea acestei surse de proveniență și descoperirea unui exemplar al cărții lui de Bry în colecția de embleme a Bibliotecii Herzog August din Wolfenbüttel mi-au permis să întreprind o cercetare a întregului material ilustrativ din *Proscenium vitae humanae*. Paginile care urmează se vor concentra asupra iconografiei emblemelor de dragoste tipărite în această lucrare.

Conceptul de emblemă a implicat, de-a lungul istoriei sale, o mare flexibilitate. Încercările teoriei actuale de a plasa acest gen în cadre bine delimitate se ciocnesc de bogăția și diversitatea tradiției emblematică, care pun abordările normative sub semnul întrebării.

Emblemele nu au avut un set stabil de instrucțiuni care să le reglementeze structura sau relația între părțile componente. Caracteristica esențială a genului consta în combinația dintre text și imagine: *Jedes Sinnbild sol bestehen in Figuren und etlichen beygeschriebenen Worten.[...] Hiedurch sind solche Sinnbilder von anderen Gemälden und Schriften abgesondert als welche entweder nur in Gemälden oder in Schriften allein bestehen*¹. Alăturarea dintre text și imagine s-a realizat în embleme cel mai adesea sub forma unei structuri ternare, alcătuită din *inscriptio*, *pictura* și *subscriptio*. Această structură nu a caracterizat însă emblema de la începuturi, ci s-a statornicit, mai degrabă, spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Formatul a avut destui precursori în tradiția de manuscris și în tradiția medievală a fabulei de bestiar și a proverbului ilustrat². În Franța, succesul rapid înregistrat de cartea lui Andrea Alciato (fondatorul emblematicii) s-a datorat în mare măsură și faptului că formatul primelor ediții ale *Emblematum liber* (1531) semăna cu genurile medievale mai sus-amintite, cu care spațiul francez era foarte familiarizat³.

Alciato nu se gândise inițial să-și însoțească textele cu imagini și, chiar după succesul ediției ilustrate tipărite de Steiner, *Emblematum liber* a continuat să apară și în variante alcătuite doar din *motti* și epigrame, modelul fiind preluat și de urmașii imediați ai lui Alciato. Astfel, genul *emblemata nuda* va coexista, ce-i drept pentru scurt timp, cu emblemele ilustrate.

Cadrele mobile în care s-a mișcat emblema, fluctuațiile permanente în raportul imagine-text (în favoarea ilustrației sau a cuvântului) se reflectă și în diversitatea definițiilor care i s-au dat. Intitulându-și, în 1552, emblemele *Picta Poesis*, Barthélemy Aneau atrăgea atenția asupra caracterului dublu al emblemei, aspect subliniat și de Mathias Holtzwardt, care se referea la acest gen cu termenul de *Gemälpoesy* (imagine-poezie)⁴. În *Grosser Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* (1690), Johann Heinrich Zedler definea emblema mai degrabă pornind de la imagine: *Sinnbild, Latein, Emblema, Symbolum, Frantz, Emblème, Devise, ist ein Gemählde, welches in einem Bilde, und wenig beygesetzten Worten, einen verborgenen Sinn erweist, welcher zu ferneren Nachdenken veranlasst*⁵. Claude Mignault, un autor de embleme din secolul al XVI-lea, concepea acest gen, în primul rând, ca pe o specie de epigrame care descrie o operă de artă ce ascunde un înțeles erudit.

Ilustrațiile de emblemă nu au avut neapărat niște proprietăți bine delimitate. Sub aspect tipologic, ele se încadrează în categoria imaginilor alegorice, iar la nivel tematic au cunoscut o mare diversitate. De fapt, *emblemata* nu constituiau o categorie distinctă în bibliotecile epocii moderne timpurii. În genere, emblemele erau cunoscute ca un gen literar-artistic cu caracter moralizator, dar domeniile de cunoaștere pe care le puteau mobiliza în acest scop erau diverse. Astfel, unele cărți erau catalogate drept etice, politice, devoționale, altele, privite ca enciclopedii de istorie naturală. Practic, domeniul referențial al emblemelor a fost nelimitat: *Nulla res est sub sole, que materiam Emblematis dare non possit*⁶. Alciato însuși exemplificase acest tip de abordare în *Emblematum liber*, unde repertoriul tematic se raportează atât la animale și plante (care, după modelul fabulei, fac trimitere la universul omenesc), cât și la aspecte din viața umană, laolaltă cu subiecte mitologice, biblice sau istorice.

Caracterul „de emblemă” al unei imagini era conferit de context, de versurile emblematice pe care le ilustra. Și tot în funcție de context, aceeași gravură putea căpăta semnificații diferite. Un proces asemănător se poate observa și în cazul cărților de embleme poliglote, unde aceeași gravură putea fi atașată, datorită anumitor particularități vizuale, unor texte vernaculare diferite, de altă nuanță interpretativă.

Perioada de mare popularitate a emblemelor se întinde de-a lungul a două secole – al XVI-lea și al XVII-lea – în care interesul pentru imagini a atins un punct culminant. Emblemele au avut mai mulți precursori în ceea ce privește concepția imaginii, a textului și a structurii fiindcă, încă înainte de inventarea lor „oficială” prin cartea lui Alciato, exista deja o cultură vizuală și verbală viguroasă în sens emblematic. Astfel, pe la începutul secolului al XVI-lea, noi forme simbolice au fost inventate sau redescoperite. Denumite în mod variat *imprese*, iconologii, *Imagini dei Dei*, *Mythologia*, hieroglifice, *symbola* sau *icones*, aceste genuri sugerează configurarea unui program sistematic de compunere, compilare și înregistrare a imageriei alegorice, sarcina fiind asumată de umaniști, teologi, poeți, artiști sau curteni.

Interesul antichității grecești și a celei romane pentru hieroglife catalizează acest proces, la amplificarea căruia contribuie descoperirea manuscrisului lui Horapollo – *Hieroglyphica* – și aducerea sa din insula Andros la Florența, în 1419. Hieroglifele au fost percepute încă de la început ca modelul desăvârșit al unui limbaj nonverbal, al cărui vocabular ar consta din „semne sfinte”. Deși prima dintre cele două cărți ale lui Horapollo trimite la adevăratul sistem al vechii scrieri egiptene, umaniștii Renașterii au continuat interpretarea hieroglifelor ca ideograme (concepție vehiculată de scriitorii antici), văzând în *Hieroglyphica* cea mai importantă contribuție la repertoriul simbolurilor descifrate până atunci. În acest fel au fost percepute hieroglifele și de către autorii de embleme, care s-au arătat fascinați de acest limbaj, din a cărui modalitate de funcționare și repertoriu simbolic s-au inspirat⁷.

Un alt gen simbolic înrudit cu emblema a fost *impresa*, a cărei structură, compusă dintr-o imagine și o sentință, o situează la granița dintre hieroglife și embleme⁸. Această modă trebuie privită tot ca un rezultat al interesului pentru simbol și pictografie, atât de răspândit în mediile cultivate italiene începând cu a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Imprese-le au ca precursor arta devizelor, o modă cavalierească decorativă care se conturează spre sfârșitul secolului al XVI-lea în Burgundia, fiind introdusă în Italia de căpitanii lui Carol al 8-lea și imitată, mai întâi, de războinicii italieni. *Impresa* se „literalizează” mai apoi și devine populară mai ales în sfera curții, datorită „caracterului său monden de mărturisire voalată”⁹. Din trecutul militar, *impresa* va păstra calitatea de simbol individual.

Dialogo dell’Imprese Militari et Amoroze (1555), de Paolo Giovio, e frecvent etichetat drept primul tratat de *imprese*. Chiar dacă nu a inventat *impresa*, Giovio i-a stabilit primele reguli: „sufletul” și „trupul” (sentința și imaginea) trebuie să fie într-un raport just; *impresa* nu trebuie să fie nici prea obscură, nici prea evidentă; trebuie să excludă figura umană; sentința să fie pe cât posibil într-o limbă străină și să nu depășească trei sau patru cuvinte, cu excepția cazurilor în care e vorba de versuri sau de hemistihuri ale unor autori cunoscuți¹⁰. La aceste reguli, se vor adăuga mai apoi contribuțiile teoretice ale lui Girolamo Ruscelli, Alessandro Farra, Luca Contile și Scipione Bargagli.

Atât în cazul emblemelor, cât și în cel al *imprese*-lor, influența hieroglifelor (eronat percepute ca ideograme) s-a resimțit în ceea ce privește modalitatea de construire „învăluită” a textului și a imaginii. Caracterul ezoteric al hieroglifelor a reprezentat, pentru autorii de embleme, modelul prin excelență al unui limbaj enigmatic, codificat, pe care au încercat să-l aplice și în cazul cărților lor, mai ales în secolul al XVI-lea. Chiar dacă secolul al XVII-lea va atenua din obscuritatea emblemelor în scopul înlesnirii lecturii, autorii de embleme vor rămâne preocupați de evitarea prezentării lucrurilor într-un mod banal, evident, continuând să-și formuleze mesajul în termeni alegorici.

Cărțile de embleme tipărite mai târziu nu reprezentau invariabil un avans în raport cu

precedentele. Practica de a copia – atât imagini cât și texte – din surse mai vechi devenise un obicei printre emblemațiști, care nu ezitau nici să se inspire unii de la alții. Dar, în numeroase rânduri, când era vorba de text, scriitorii de embleme își menționau sursele de inspirație (în special pe cele clasice) în adnotări marginale, ceea ce se întâmpla mai rar în cazul imaginilor. Colportarea ilustrațiilor era mai lesne de înfăptuit. Plăci vechi de lemn sau de cupru puteau fi reluate și reutilizate, mai ales că ilustrațiile nu erau proprietatea scriitorilor, ci a gravurilor, care puteau să folosească după bunul plac aceeași imagine în mai multe scrieri și chiar să le închirieze altor gravori (în multe cazuri, din alte țări)¹¹. Astfel se asigura perpetuarea fondului imagistic anterior.

Un caz asemănător constituie și *Proscenium vitae humanae*, care prezintă numeroase copii fidele după diferiți artiști, ceea ce, la o primă vedere, conferă cărții caracterul unei compilații. Johann Theodor de Bry nu menționează sursele după care și-a realizat gravurile, de unde și dificultatea de a distinge ilustrațiile cu subiecte concepute chiar de el (în caz că a inclus într-adevăr lucrări originale). Dublul statut de care se bucura Johann de Bry îi conferea o mai mare libertate de manevrare a imaginilor, spre deosebire de alți scriitori, care depindeau de artist și de tipografie. Ca gravor, de Bry hotăra ce anume să-i illustreze cartea și își realiza singur gravurile. Iar ca editor, el dispunea de un fond de plăci de gravură pe care, de-a lungul activității sale, le utilizase probabil și pentru ilustrarea altor cărți, printre care poate s-au numărat și cărți de embleme. După cum demonstrează prima ediție cunoscută a *Proscenium vitae humanae – Emblemata saecularia* (1596) –, care cuprindea exclusiv ilustrații emblematice, procesul care avea să ducă la varianta din 1627 a pornit tocmai de la un material ilustrativ aflat în posesia editurii. Epigramele au fost scrise de Johann de Bry pentru imagini preexistente.

Materialul ilustrativ din *Proscenium vitae humanae* stă sub semnul diversității. Numeroasele reproduceri după alți artiști determină o mare varietate stilistică a gravurilor, conferind cărții, din acest punct de vedere, un aspect neunitar. La rândul lor, aceste copii și, de fapt, întreg corpusul imagistic al cărții prezintă mai multe tipuri de ilustrații, care provin din surse variate.

Proscenium vitae humanae aduce în scenă, în numeroase rânduri, tema iubirii profane pe care, prin apelul la surse de inspirație variate, de Bry caută să o surprindă din unghiuri cât mai diverse. Iubirea figurează încă de timpuriu în repertoriul tematic al cărților de embleme și al genurilor înrudite cu ele. Paolo Giovio privea *impresa* ca parte a unui joc social amoros, în care îndrăgostitul își exersa iscusința în a găsi simboluri secrete care să-i exprime sentimentele¹². O serie de epigrame sunt consacrate iubirii și în *Emblematum liber*, unele traduse din *Antologia Greacă*. În edițiile *Emblemata omnia* ale acestei cărți, emblemele lui Alciato prezintă diferitele categorii de embleme clasificate în funcție de subiect, cele despre iubire reunindu-se sub titlul „Amor”. Alciato

e urmat de Acchile Bocchi, Guillaume de la Perrière, Gilles Corrozet sau Maurice Scève, ale cărui devize au meritul de a fi furnizat echivalente vizuale unor concepte pe care poezia de dragoste le vehicula de mai mult timp.

La începutul secolului al XVII-lea, apar cărți de embleme tot mai „specializate” pe anumite subiecte. Tema iubirii e scoasă și ea din contextul variat al emblemelor, pentru a forma o categorie emblematică de sine stătătoare, *Emblemata amatoria*, al cărei personaj principal e întruchipat de Cupidon, care apare în ipostaze diverse. Genul emblemelor de dragoste a înflorit mai ales în Olanda, unde a devenit o formă remarcabilă de literatură națională. Această modă a fost lansată de Daniel Heinsius (*Quaeris quid sit Amor?*, 1601, *Emblemata amatoria*, 1607/1608), urmat la scurt timp de Otto Vaenius cu *Amorum emblemata* (1608). Emblemele lui Heinsius, care avea o temeinică formație clasică, au la bază concepte vehiculate timp îndelungat de tradiția lirică. În *Studies in Seventeenth-*



fig. 1 J. Th. de Bry, *Proscenium vitae humanae*, il. XXII, Frankfurt, 1627 (cu permisiunea Bibliotecii Herzog August, Wolfenbüttel)

gravuri care însoțesc lucrările lui Daniel Heinsius, realizate de Jacques de Gheyn¹⁴. Este vorba, după toate probabilitățile, de *Quaeris quid sit Amor?* și de reeditările sale îmbogățite – *Emblemata amatoria* și *Ambacht van Cupido* (1616).

Emblema XXII poartă titlul *Identitas Amatorum/Liebes Bandt* („Contopirea îndrăgostiților”/ „Lanțurile iubirii”) și îl înfățișează pe Cupidon în calitate de grădinar, ocupat cu altoirea pe un trunchi de copac a unei ramuri cu fructe (fig. 1). În fundal e prezentată o scenă care contribuie la descifrarea alegoriei din prim-plan: un cuplu spre care Amor tocmai se pregătește să elibereze o săgeată. Epigrama ne spune: *Nicht anders als ein Reißlein jung / Gepfropffet wird auff einen Strunck / Und wirdt ihm gantzlich einverleibt / Daß fortwächst und druff stehen bleibt / So macht die Lieb auß zweyen eins / Und ist doch wie das ander keins*¹⁵.

Gravura lui de Bry diferă ca reprezentare de prototipul furnizat de Daniel Heinsius doar

în privința detaliului celor doi îndrăgostiți din fundal, care nu se regăsește la emblematistul olandez. Unul din cele două *motti* ale emblemei lui Heinsius proclamă – asemeni titlului ilustrației din *Proscenium* – aceeași idee a iubirii care contopește îndrăgostiții într-o singură ființă: *Les deux sont un* („Cei doi sunt unul”)¹⁶. Metafora iubirii ca un trunchi de copac altoit e pusă de Mario Praz în legătură cu un vers dintr-un sonet de Petrarca (*Canzoniere*, poemul 64: *Se voi poteste*): *Del petto, ove dal primo lauro innesta / Amor piu rami*¹⁷.

Iubirea în ipostaza de grădinar apare și la Otto Vaenius, în *Amorum emblemata* (1608), iar gravura e însoțită de un *motto* preluat, de această dată, din Vergilius (*Eclogae*, 10,54)¹⁸: *Crescent illae, crescetis amores*¹⁹.

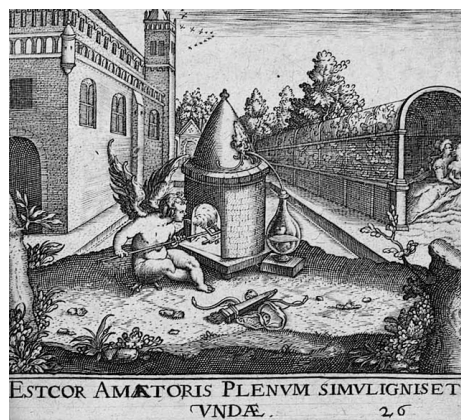
O posibilă sursă iconografică ar putea fi cartea lui Guillaume de la Perrière, *Le théâtre des bons engins* (1539), unde întâlnim cea mai timpurie reprezentare a lui Amor jucându-se cu altoirea pomilor; spre deosebire însă de gravurile lui Heinsius sau Vaenius, Iubirea e înfățișată aici purtând atributul iconografic medieval al legăturii de ochi (fig. 2). Emblemele lui Guillaume de la Perrière sunt printre primele exemplare ale genului (iar în cazul spațiului francez, constituie chiar întâia apariție de acest fel); e destul de probabil ca ilustrațiile cărții lui, care însoțesc partea scrisă începând cu 1544, să fi servit drept prototipuri iconografice pentru embleme mai târzii.

Ilustrația XXVI ni-l arată pe Cupidon în exercițiul abilităților sale de alchimist al iubirii; sub titlul *Est in Amore dolor / Liebes Bitterkeit* („În iubire este și durere” / „Amărăciunea iubirii”), el e înfățișat într-o grădină, întezind focul unui alambic care distilează lacrimi. În dreapta, sub o pergolă, se zărește o pereche de îndrăgostiți, care face aluzie la felul în care trebuie



fig. 2 Guillaume de la Perrière, *Le théâtre des bons engins*, il. LXXXI, Paris, 1544 (cu permisiunea Bibliotecii Universității din Glasgow, Colecții speciale)

fig. 3 J. Th. de Bry, *Proscenium vitae humanae*, il. XXVI, Frankfurt, 1627 (cu permisiunea Bibliotecii Herzog August, Wolfenbüttel)



interpretat misteriosul proces din prim-plan (fig. 3). Epigrama se constituie într-o confesiune a celui



fig. 4 Guillaume de la Perrière, *Le théâtre des bons engins*, il. LXXIX, Paris, 1544 (cu permisiunea Bibliotecii Universității din Glasgow, Colecții speciale)

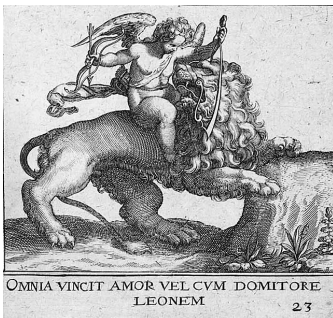


fig. 5 Th. de Bry, *Proscenium vitae humanae*, il. XXIII, Frankfurt, 1627 (cu permisiunea Bibliotecii Herzog August, Wolfenbüttel)

fig. 6 Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Paris, 1534 (cu permisiunea Bibliotecii Universității din Glasgow, Colecții speciale)



atins de focul iubirii: *Ach liebes Brunst / du süßes Feur / Du machst mir ja das lachen theur? / Wann mein Hertz nicht mit Liebe brennt / Kein Wasser jhr nicht spüren köndt / Je mehr das Feur auffwält vnd hitzt / Je mehr mein Aug mit Threnen schwitzt*²⁰.

Motto-urile emblemei lui Heinsius gravitează în jurul aceleiași idei a iubirii ca foc mistuitor ce provoacă lacrimi: *Ecquid adhuc dubitas? Testis sit lachryma flammæ, Semper ut occluso stillat ab igne liquor*²¹. Cel de-al doilea motto – *Mes pleurs mon feu decelent*²² – e preluat de Heinsius din deviza 23 a lui Maurice Scève (*Délie*, 1544), unde însoțea imaginea unui alambic. De la acest motiv iconografic s-a ajuns, așadar, la o alegorie mai amplă, ca cea a lui Heinsius; procesul evolutiv s-a desfășurat treptat, o etapă intermediară fiind ilustrată și în *Le théâtre des bons engins* (fig. 4).

Mario Praz semnalează că toposul focului lăuntric pe care îl declanșează iubirea a fost vehiculat vreme îndelungată în lirica de dragoste și transmis poeților francezi (Maurice Scève, Clement Marot, Pontus du Tyard și alții) de Serafino, al cărui *Se porto dentro una fornace ardente* constituie reluarea unui poem de Petrarca (*Quel foco*)²³.

O altă ilustrație din *Proscenium vitae humanae* preluată de Johann de Bry de la Daniel Heinsius poartă titlul „Puterea iubirii” (emblema XXIII) și îl prezintă pe Amor călărind un leu pe care-l strunește de căpăstru (fig. 5). Prima parte a motto-ului aflat dedesubt – *Omnia vincit Amor vel cum domitore leonem* – e alcătuită din foarte cunoscutul hemistih al lui Vergilius din *Eclogae* (bk./l. X/69), care însoțește și ilustrația lui Heinsius. Hemistihul virgilian e surmontat la emblematistul olandez și de un motto aparținând lui Hugo Grotius: *Vidi ego qui durum possit fraenare leonem: Vidi qui solus corda domaret Amor*²⁴.

Epigrama emblemei XXIII e gândită de Bry astfel încât să pună în evidență un al doilea mod de a privi imaginea: *O Lieb wie groß ist dein Gewalt / In aller Welt bey Jung vnd Alt / Jch hab ein starcken Helden kandt / Welcher ein Löwen vberwandt / Doch als die Lieb nur*

*an jhn setzt / Ward er vberwunden zu letzt*²⁵.

Iconografia lui Amor împlânzind leul își găsește un precursor chiar în *Emblematum liber*, imaginea cu pricina fiind, la rândul ei, inspirată dintr-o sursă clasică (fig. 6). Emblema lui Alciato are ca *motto* *Potentissimus affectus amor* („Iubirea, cel mai puternic sentiment”), iar ilustrația îl înfățișează pe Amor conducând un car la care e înhămată o pereche de lei. Textul constă într-o descriere a gemei antice care l-a inspirat: „Privește cum tânărul Amor, vizitiu neînfrânt, gravat pe o gemă, învinge puterea leului. Privește cum cu o mână el ține biciul iar cu cealaltă mănuieste frâiele. Privește cum pe chipul acestui băiat există multă frumusețe. Fie ca tristețea cutremurătoare să se țină departe. Oare el, care e capabil să înfrângă o asemenea fiară, s-ar da înapoi din fața noastră?”²⁶. Astfel, în *Emblematum liber*, Alciato anunța caracteristica genului emblematic de a apela la surse de inspirație diverse, asamblate apoi într-o nouă structură și conform unor noi înțelesuri.

Așa cum apare reprezentat în emblemele discutate până acum, Cupidon se situează în continuarea unei tradiții iconografice antice. Propertius, vorbind de felul în care iubirea e redată de artiști (*Elegii*, III, 12), îl descrie pe Cupidon ca fiind un copil nud, înaripat, ce poartă arc și săgeți, iar uneori o tortă²⁷. Aceste atribute sunt pomenite și de Seneca (*Octavia*), Apuleius (*Măgarul de Aur*) sau de multe epigrame elenistice²⁸.

Pe lângă gravurile care-l reprezintă pe Cupidon conform unei iconografii clasice, apare în *Proscenium vitae humanae* și o emblemă în care atributelor sale antichizante li se alătură unul de sorginte medievală: legătura de ochi (*benda/fascia*), ca simbol al iubirii oarbe. Emblema XXX e a doua ilustrație din *Proscenium* care are ca temă victoria iubirii asupra Lumii²⁹. În partea superioară a ilustrației – ce corespunde nivelului celest – îl vedem pe Amor cu ochii acoperiți care, de pe înălțimea unei sfere, se pregătește să elibereze o săgeată spre personificarea Lumii, la picioarele căreia se înșiră simboluri ale puterii și cunoașterii omenești³⁰; acțiunea lui e supravegheată de Venus, al cărei sceptru e îndreptat spre un curcubeu prevăzut cu semnele zodiacului, sub care tronează o inimă în flăcări, așezată pe un altar³¹ (fig. 7). Epigrama vorbește despre puterea iubirii: *Cupido mit seinem Geschoß / Ob er schon ist ein Kind und bloß / Bezwingt er doch beyd Jung und Alt / Darzu die Götter mannigfalt*³².

Motivul orbirii lui Cupidon a fost străin iconografiei grecești și romane. În literatura clasică, puterea iubirii de a-l orbi pe cel îndrăgostit, întunecându-i rațiunea, a constituit un topos curent, dar acest lucru nu a determinat asocierea lui Cupidon cu incapacitatea de a vedea și a rămas fără ecouri în sfera artelor vizuale³³. În *Studies in Iconology* (unde sunt urmărite etapele care au determinat includerea motivului orbirii în iconografia lui Cupidon), Erwin Panofsky stabilește geneza acestui atribut în mitografiile moralizatoare din evul mediu. Această categorie de texte medievale preia conotațiile pesimiste cu care fusese investit Cupidon în poezia romană – care descrie adesea iubirea ca pe o experiență periculoasă, datorită urmărilor dureroase pe care le poate implica – și

le dezvoltă³⁴. În *Mythographus III*, atribuit lui Alexander Neckham, caracteristicile negative ale lui Amor se înmulțesc. Urmașii imediați ai lui Neckham fac însă pasul decisiv, adăugând orbirea celorlalte atribute ale lui Cupidon³⁵.

În artă, orbirea începe să fie indicată prin motivul legăturii de ochi încă din secolul al X-lea, iar, pe parcursul evului mediu, va fi transferat și reprezentărilor lui Cupidon, care intră astfel în rândul personificărilor „oarbe”, înfățișate cu *fascia* (alături de Noapte, Sinagogă, Necredință, Moarte și Soartă).

Iconografia Renașterii târzii va folosi imaginea lui Cupidon atât în varianta transmisă de tradiția medievală, cât și în cea lipsită de *fascia*, fiindcă acest motiv încetase să poarte o semnificație specifică. Astfel și ilustratorii edițiilor din *Emblematum liber* neglijează, cu trecerea timpului, intențiile lui Alciato, abandonând în unele ediții târzii ale cărții lui indiciul orbirii lui Cupidon. Și chiar Alciato pune sub semnul întrebării necesitatea legăturii de ochi, din moment ce, afirmă el, Cupidon este deja orb³⁶.

Alți autori de embleme optează pentru un tip iconografic în care orbirea iubirii e redată într-un mod mai concret. Astfel, într-una din gravurile cărții lui Gabriel Rollenhagen (*Nucleus Emblematum Selectissimorum*, 1611), realizate de Crispijn van de Passe, Cupidon e reprezentat cu orbitele goale³⁷.

Cele două tipuri de reprezentare vor alterna și în emblemele de iubire din Țările de Jos ale secolului al XVII-lea, care-l plasează pe Cupidon într-o multitudine de noi contexte. Asocierea iubirii cu Soarta pe baza instabilității care le era atribuită nu reprezenta o noutate, dar Otto Vaenius adaugă o notă umoristică legăturii dintre cele două personificări atunci când concepe un scenariu în care Fortuna, înfățișată cu ochii acoperiți, îl așează pe Cupidon pe sfera ei și îl ajută să-și lege *fascia*³⁸. La Daniel Heinsius, „iubirea oarbă” (*Amor caecus*) e reprezentată ca un joc de-a baba-oarba, o aluzie la obiceiul lui Cupidon de a-și alege victimele la întâmplare³⁹. În *Sinne- en minnebeelden* (1627), Jacob Cats transferă motivul orbirii asupra victimei – un leu ai cărui ochi au fost acoperiți cu un văl și căruia Cupidon se pregătește să-i lege o zgardă. Această emblemă este o alegorie a puterii iubirii pe care am mai întâlnit-o și în *Quaeris quid sit Amor?* (și care se regăsește și în *Proscenium vitae humanae*), dar hemistihul *Omnia vincit Amor* a fost înlocuit aici cu o altă sentință din Vergilius (HL. X/69): *Captis oculis, capitur bellua* („Cu ochii acoperiți, fiara se supune”).

Dar voga emblemelor amoroase cu caracter profan va fi înlocuită în zona catolică a Țărilor de Jos cu o tendință opusă, menită să redirecționeze cititorul înspre o sferă sacră. Iezuiții se vor folosi de popularitatea genului emblematic anterior care, reformulat în termeni catolici, devine un instrument de propagandă religioasă⁴⁰. La invitația reginei Isabella a Spaniei, Otto Vaenius realizează trecerea spre noile embleme, prin *Amoris divini emblemata* (1615), unde personajele

principale devin Amor sacro și însoțitoarea sa, *Anima*. Cupidon nu va fi exclus total ci, în varianta sa „orbă”, va fi folosit pentru a sublinia antiteza dintre luciditatea unei iubiri pure, de caracter divin și iraționalitatea amorului profan.

fig. 7 J. Th. de Bry, *Proscenium vitae humanae*, il. XXX, Frankfurt, 1627
(cu permisiunea Bibliotecii Herzog August, Wolfenbüttel)



Note: _____

* Studiul reprezintă o variantă abreviată și revăzută a lucrării de diplomă realizată sub îndrumarea doamnei prof. univ. dr. Anca Oroveanu, în 2007 la Universitatea Națională de Arte.

1. „Fiecare emblemă să fie alcătuită din imagini și câteva cuvinte alăturate. [...] Astfel se diferențiază asemenea embleme de alte imagini și scrieri, care constau fie doar din imagini, fie doar din scrieri”. Philipp Harsdörffer, *apud* Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1964, p. 25. Fără referință contrară, toate traducerile aparțin autoarei.
2. Mario Praz amintește că obiceiul de a ilustra epigrame își are rădăcinile încă din antichitate, menționând vestigiile a trei epigrame din *Antologia Greacă* (ce se regăsesc în *Emblematum liber*), ilustrate fiecare de câte o pictură, pe pereții unui *cubiculum* dintr-o casă pompeiană. Mario Praz, *Studies in 17th Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.
3. John Manning, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002, p. 80.
4. A. Schöne, *Emblematik und Drama*, p. 25.
5. „*Sinnbild* (germ.)/*Emblema*, *Symbolum* (lat.)/*Emblème*, *Devise* (fr.) denumesc o pictură care, într-o imagine și câteva cuvinte alăturate, cuprind un înțeles ascuns, ce îndeamnă la cugetare”. A. Schöne, *Emblematik und Drama*, p. 62.
6. „Nu există lucru sub soare pe care emblematica să nu-l poată cuprinde”. Bohuslaus Balbinus apud Konrad Hoffmann, „Alciato and the Historical Situation of Emblematics”, *Andrea Alciato and the Emblem: Tradition Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, Peter N. Daly (ed.), New York, AMS Press, 1989, p. 31.
7. Robert J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 169.
8. Peter Carsten Warncke, *Sprechende Bilder, sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wolfenbütteler Forschungen, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987, p. 171.
9. Robert Klein, „Teoria expresiei figurate în tratatele italiene. Despre *imprese*, 1555-1612”, *Forma și inteligibilul*, București, Meridiane, 1977, pp. 187-188.
10. R. Klein, „Teoria expresiei figurate”, p. 190.
11. Patricia Vicari, „Renaissance Emblematica”, *Metaphor and Symbolic Activity*, Vol. 8, No. 3, 1993, p. 156.
12. J. Manning, *The Emblem*, p. 167.
13. M. Praz, *Studies in 17th Century Imagery*, p. 98.
14. Originar din Antwerpen, Jacques de Gheyn (1565-1625) a fost elevul lui Hendrick Goltzius la Haarlem. Lucrările lui marchează tranziția graficii flamande de la manierismul târziu la stilul mai naturalist al secolului al XVII-lea timpuriu. „Jacques de Gheyn”, *The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), New York, Grove, 1996, vol. 13, p. 530.
15. „Întocmai precum un vlăstar tânăr, / Care e altoit pe un trunchi de copac / Și se contopește în întregime cu el, / Astfel încât crește în continuare, rămânând totuși pe trunchi, / Creează și iubirea din doi o unitate, / Fără totuși ca unul să fie asemenea celuilalt”. Johann Theodor de Bry, *Proscenium vitae humanae*, Frankfurt, 1627, p. 29.
16. Daniel Heinsius, *Quaeris quid sit Amor?*, Amsterdam, 1601.
17. „Din pieptul unde iubirea altoiește multe ramuri ale celui dintâi laur”. *Apud* M. Praz, *Studies in 17th Century Imagery*, p. 97.
18. J. Manning, *The Emblem*, p. 170.
19. „Ele (sc. ramurile) vor crește, astfel și tu, iubirea mea, vei crește”. Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, Antwerpen, 1608. Având la bază cartea lui Daniel Heinsius, Otto Vaenius este primul autor în cadrul acestui gen care va acorda un rol central constant figurii lui Cupidon.
20. „Ah, ardoare a iubirii, / tu, dulce foc, / De ce râsul mi-l răpești? / Când inima mea nu arde de dragoste, / Nicio lacrimă nu se face simțită. / Cu cât focul se întțește și arde mai tare, / Cu-atât ochiul meu plânge mai multe lacrimi”. J. Th. de Bry, *Proscenium*, p. 33.
21. „De ce eziți? Lasă-mi lacrimile să dezvăluie că mă mistui, așa cum apa se scurge mereu dintr-un foc mocnit”. D. Heinsius, *Quaeris quid sit Amor?*, p. 19.
22. „Lacrimile mele stau ca dovadă a focului meu”. D. Heinsius, *Quaeris quid sit Amor?*, p. 19.
23. M. Praz, *Studies in 17th Century Imagery*, p. 89.
24. „L-am văzut pe cel care putea struni chiar și un leu feroce, / L-am văzut pe cel care singur putea îmblânzi inimi: Amor”. D. Heinsius, *Quaeris quid sit Amor?*, p. 15.
25. „O iubire, ce mare este puterea ta / Asupra Lumii, asupra tinerilor și bătrânilor. / Am cunoscut un erou puternic, / Care a îmblânzit un leu, / Dar, când l-a cuprins iubirea, / A fost învins în cele din urmă”. J. Th. de Bry, *Proscenium*, p. 30.
26. *Aspice ut invictus vires auriga leonis, / Expressus gemma pusio vincat Amor? / Utque manu hac scuticam tenet, hac ut flecti habenas, / Utque est in pueri plurimus ore decor. / Dirā lues procul esto: feram qui vincere talem / Est potis, a nobis temperat anne manus?* Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Veneția, 1546.
27. Pe lângă descrierea imaginii lui Cupidon, Propertius oferă și o explicație a caracteristicilor acestuia: aspectul infantil simbolizează comportamentul nerușinat al îndrăgostiților, aripile indică instabilitatea sentimentelor amoroase, iar săgețile fac aluzie la rănilor incurabile pe care le provoacă iubirea. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of*

the Renaissance, Boulder, Westview Press, 1972, p. 104.

28. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 96.

29. Motto-ul afirmă: *Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori* („Iubirea înfrânge totul, iar noi cedăm iubirii”). J. Th. de Bry, *Proscenium*, p. 38.

30. Sfera e un motiv împrumutat din iconografia Fortunei și, pus în relație cu Cupidon, apare ca un simbol al instabilității iubirii.

31. Inima în flăcări și, în genere, focul (în diverse variante – torță, lumânare, felinar etc.) este un motiv recurent în emblemele care au ca temă iubirea. Autorii de *emblemata amatoria* îl transformă adesea într-un instrument de tortură folosit de Cupidon pentru a chinui îndrăgostiții.

32. „Cupidon cu săgeata lui, / Chiar dacă e numai un copil, / Îi biruie pe tineri și pe bătrâni / Și pe feluții zei”. J. Th. de Bry, *Proscenium*, p. 37.

33. Panofsky menționează o singură poezie latină de dată târzie (provenind din *Anthologia Latina*) în care Cupidon este descris ca fiind orb. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 97.

34. O a doua categorie de surse literare dezvoltă o exaltare metafizică a iubirii, foarte diferită de imaginea clasică. În *Roman de la Rose* și la reprezentanții „Dolce stil nuovo” se realizează o fuziune între obiectul concret al iubirii și o entitate metafizică, cu un caracter mai mult sau mai puțin religios. Iar autorii alegoriilor epice în genul *Roman de la Rose* nu mai vizualizează iubirea ca pe un copil, ci ca pe un adolescent îmbrăcat în haine somptuoase, care nu ar putea fi niciodată orb deoarece – conform viziunii lui Platon, pe care această categorie de literatură medievală o asimilase – cel mai nobil dintre sentimente pătrunde în sufletul uman prin cel mai nobil dintre simțuri, văzul. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 99-103.

35. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 105.

36. A. Alciato, *Emblematum liber*, CXIII: *Si caecus, vittamque gerit, quid taenia caeco utilis est? Ideo num minus ille videt?* („Dacă el ar fi orb, ce folos ar avea legătura care ascunde ochii orbi ai băiatului? Ar vedea el mai puțin?”).

37. Bart Westerweel, „Cupids Blindfold: The Development of an Iconographical Topos”, *The European Emblem*, Leiden, E. J. Brill, 1990, p. 156.

38. O. Vaenius, *Amorum emblemata*, 1608.

39. Daniel Heinsius, *Ambacht van Cupido*, 1613.

40. B. Westerweel, „Cupids Blindfold”, pp. 161-162.

Artă, comerț și inovație

în pictura olandeză din secolul al XVII-lea*

Diana Ursan

În contextul favorabil tinerei și prosperei Republici Olandeze, care, în secolul al XVII-lea, se evidențiază prin supremație maritimă, sistem economic capitalist, toleranță religioasă, urbanizare și o dezvoltare artistico-culturală fără precedent, s-a constituit una dintre primele piețe de artă. Alimentată de o cantitate considerabilă de lucrări gestionate de o gamă largă de agenți artistici, piața de artă olandeză a pus în circulație, la nivel internațional, noi genuri și tehnici picturale ce au marcat parcursul ulterior al artei occidentale. Activând pe o scenă artistică ritmată de concurență, artiștii care au rămas în istorie cunoscuți drept „genii” și „maestri” au fost cei care au dat dovadă de ingeniozitate, generând inovații în pandant cu o abordare creativă a mecanismelor pieței de artă.

■ Câteva considerații metodologice

Abordarea noastră, plasată sub incidența și în descendența „noii istorii a artei”, consideră opera de artă în interiorul rețelei sociale în care a fost realizată și analizează gradul în care aceasta articulează nevoi și identități specifice unor varii grupuri sau clase sociale. Populația artistică a unei perioade poate fi extrem de diversă și nu se compune doar din artiști, ci și din alte personaje, de la fabricanți de rame, negustori, vânzători la mâna a doua la dealeri, connoisseurs și colecționari de artă. Aceste structuri socio-profesionale ale mediului artistic, ca și relațiile de colaborare sau rivalitate ce se creează între diverșii agenți artistici, sunt, în general, ignorate de istoria artei tradițională, care se axează pe monografiile de artist sau studii iconografice, ocolind o abordare interdisciplinară a istoriei artei.

În sprijinul acestei perspective – tributare mai ales sociologiei artei, care investighează mecanismele socio-economice și mentalitățile din rândul cărora acestea s-au conturat în primul rând –, am recurs la instrumente și studii din sfera istoriei artei cantitative¹, fără a insista însă pe datele numerice și cuantificările ce stau la baza acestei abordări și care pot fi consultate în studiile citate.

În studiul picturii olandeze din secolul al XVII-lea, am început prin circumscrierea contextului social, economic, politic și religios al Republicii Olandeze, proaspăt constituite, cu o

atenție sporită pe centrul acestei scene artistico-comerciale – Amsterdam. Dezvoltarea comercială și culturală a acestui oraș a atins un vârf către mijlocul secolului, fiind explicabilă pe fundalul unei republici descentralizate care favoriza schimbul liber de mărfuri, la nivel local, european sau peste mări. Particularitățile comerciale ale Amsterdamului, oraș ridicat prin negoț, îl transformă într-o veritabilă metropolă a veacului al XVII-lea, ceea ce a avut implicații adânci la nivelul vieții culturale și al pieței artistice.

În continuare, am investigat probleme specifice legate de comerțul artistic, pornind de la o perspectivă macro asupra genurilor și temelor ce s-au dezvoltat în pictura olandeză din această epocă, susținute, în perfecționarea lor, de emergența unei piețe artistice libere, deschise și competitive, accesibilă unei game largi de segmente sociale. Pictura naturalistă sau descriptivă, practică de artiștii olandezi în acest secol a avut un grad înalt de adresabilitate; astfel s-a constituit un nou tip de public – format din clasele de mijloc, din pătura de negustori orășeni – care a început să-și dedice parte din venit achiziționării de tablouri pentru decorarea locuințelor sau să se angajeze în comerțul de picturi ca în oricare altă afacere, cu aceleași riscuri și investiții de capital.

Am descris mecanismele de funcționare a comerțului operelor de artă prin investigarea metodelor de valorificare economică a picturilor în circulația lor pe piața liberă sau în vânzarea la licitațiile publice. Dacă funcționarea unei piețe artistice, prin excelență speculativă, haotică, instabilă, se dovedește a fi, pe alocuri, dificil de reconstituit, ea poate fi dedusă, cu mai multă certitudine, din activitatea agenților activi la nivelul ei.

Studiul de caz privitor la strategiile artistice și comerciale ale lui Rembrandt funcționează ca un supliment ce oferă o dimensiune aplicată prin focalizarea atât asupra negustorului, cât și asupra artistului, în special în dimensiunea sa de coordonator al unui prolific și renumit atelier de pictură.

■ Cerere și ofertă în pictura olandeză în secolul al XVII-lea

Precocitatea culturii olandeze este explicabilă prin prisma activităților întreprinse de cetățenii Republicii: schimburi intense cu alte țări atât la nivel comercial, prin mărfuri, cât și la nivel cultural, prin informații și mentalități, viață cotidiană ritmată și impulsionată de protestantism și de o politică permissivă la nivel confesional ce a atras valuri de imigranți din zonele nordice ale Europei, precum și evrei din Peninsula Iberică. Republica Olandeză a funcționat ca un filtru de capital, bunuri și tehnologii care a selectat și acumulat treptat tot ce era mai nou la nivel european și extraeuropean, dezvoltarea culturală producându-se firesc și treptat în acest mediu dinamic și activ.

La nivel artistic, principalul beneficiar a fost pictura, înregistrând cea mai accelerată dezvoltare și, totodată, cel mai pregnant succes comercial². Deoarece în Republica Olandeză comanda publică oficială era redusă și se manifesta preponderent la nivelul conducerii locale³, iar comanda religioasă

dispăruse în urma răspândirii confesiunii protestante în rândul populației olandeze, opera de artă a devenit treptat un bun privat, achiziționat de prospera clasă de mijloc a orașenilor.

Dezvoltarea picturii poate fi urmărită simultan pe două niveluri: cel cantitativ, la mijlocul secolului al XVII-lea activând în jur de 750 de pictori în întreaga Republică cu o producție de opere situată între 63.000-70.000 de picturi pe an, și cel calitativ – perfecționarea stilistică și diversificarea tematică în interiorul unor genuri picturale preexistente. Acest ritm dublu de afirmare a picturii olandeze poate fi citit, într-o lectură simplificată, în termeni economici de cerere, ofertă și inovație, care se influențează reciproc la nivelul pieței artistice. Deoarece, în secolul al XVII-lea, piața de artă era încă tânără, experimentală, instabilă, iar tranzacțiile la nivelul ei se bazau, cel mai adesea, pe speculație, încercările de reconstituire a unui tablou veridic al dezvoltării acesteia în sectorul comerțului cu picturi sunt susținute de construcții artificiale, în interiorul cărora obiectul artistic este tratat la fel ca oricare alt bun de consum.

Acest punct de vedere poate fi util în prezentarea modului în care forțele abstracte ale cererii și ofertei se înfruntă și se combină la nivelul pieței artistice, alături de factorii stilistici colaterali acestor interacțiuni. Obiectele artistice introduse pe piață comunică cu potențialii clienți și trezesc reacții din partea publicului; cuantificarea producției picturale, a prezenței acesteia în inventarele epocii și coroborarea acestor date ne permit să observăm creșterea ofertei artistice de-a lungul secolului al XVII-lea, fenomen ce poate fi relaționat cu prezența unei cereri susținute⁴.

Cererea, ca manifestare a preferințelor și a gustului publicului cumpărător, poate fi relaționată cu schimbarea paradigmei stilistice din pictura secolului al XVII-lea olandez: trecerea de la un manierism târziu la un stil mai pictural, numit și realist sau, mai corect, naturalist⁵. Inovațiile stilistice, alături de diversificarea temelor compozițiilor picturale, au apărut independent de cerințele de pe piața artistică, dar, odată stabilizate ca variante ale ofertei accesibile publicului, au fost susținute de cererea creată în jurul lor.

Terenul inovațiilor picturale a fost pregătit de „iconoclasmul” secolului al XVI-lea când, odată cu lucrările religioase, a dispărut și comanda artistică din partea Bisericii. Noua clientelă artistică era formată din orașeni posesori de capital mobil, obținut din diverse activități comerciale, pe care îl repuneau în circulație pe piață sau îl acumula în rezerve ce deveneau astfel substanțiale în timp. Datorită politicii permissive a Bisericii calviniste olandeze, investirea capitalului în bunuri de consum n-a fost privită ca o cheltuire nerațională a banilor⁶ și, deoarece nu s-a căutat aristocratizarea prin trecerea la obiceiuri de viață feudale, averile nou dobândite nu erau transformate, în mod regulat, în proprietăți funciare și astfel nu au fost sustrate valorificării capitaliste. Publicul urban a început treptat să achiziționeze tablouri atât pentru a-și decora reședințele⁷, cât și ca o formă de traducere a bogăției în valori stabile, vizibile, ceea ce se întâmplă, mai ales, în cazul colecționarilor.

După semnarea armistițiului de doisprezece ani cu Spania, din 1608, un număr mare de tablouri din Antwerpen a invadat piața din Amsterdam, odată cu agenții specializați în promovarea și vinderea lor. Majoritatea exemplificau noile tehnici și genuri picturale și înregistrau succes la licitațiile artistice, în ciuda prețului mare – considerat ca atare de către membrii ghilldelor locale din punct de vedere al criteriilor tehnico-temporale. Succesul comercial al acestor picturi străine a atras proteste din partea pictorilor locali care criticau calitatea inferioară și efectul înșelător pe care asemenea sortimente puteau să-l aibă în fața unor burghezi olandezi „necunoscători într-ale picturii”. Acuzația de înșelăciune adusă acestor lucrări ținea și de faptul că majoritatea negustorilor care le comercializau proveneau tot din Antwerpen și deserveau o clientelă formată preponderent din imigranți⁸, care apreciau această pictură. Astfel, s-au instituit noi standarde pentru calitate și valoare pe piața artistică din Amsterdam, pentru noi tipuri de pictură ce se adresau unei noi audiențe⁹.

Studiul inventarelor din Amsterdam și din celelalte orașe importante ale Republicii din perioada 1620-1679 atestă faptul că pictura nouă a avut tot timpul un preț scăzut în raport cu cea manieristă, ceea ce a determinat, în timp, o reducere a prețului acesteia din urmă, prin presiunea manifestată pe piață¹⁰. La creșterea cererii a contribuit, în primul rând, gradul înalt de adresabilitate a noii picturi¹¹, care, în lipsa comenzii colective și datorită protestantismului, implica toate segmentele sociale¹².

Cererea poate afecta conținutul și calitatea lucrărilor de artă atât într-un sens negativ, generând lucrări produse în serie, de o calitate îndoielnică și destinate pieței libere, cât și într-un sens pozitiv, încurajând și încorporând inovațiile pictorilor talentați. Cei care adoptă o abordare creativă în vederea generării unor noi segmente de piață, deschizând noi drumuri, nișe de activitate artistică și comercială sunt cei ce vor intra în memoria colectivă sub titlul de maeștri¹³.

Inovațiile de orice fel se produc într-un mediu în care informația curge liber atât în cadrul unei comunități, cât și între interior și exterior. Amsterdamul reprezenta mediul ideal de germinare a unor noi tehnici artistice, fiind, în secolul al XVII-lea, orașul olandez cel mai deschis imigranților și cu piața artistică cea mai liberă¹⁴. Deși inovațiile creative sunt, de obicei, considerate a fi meritul unor artiști talentați care creează mode și tendințe noi în pictură, acestea nu ar fi fost posibile fără activitatea masei de artiști mai puțin celebri care au contribuit, și ei, într-o anumită măsură, la dinamica acestui mediu. Învățători, imitatori, copişti sau ucenici de atelier, acești artiști uitați sau ignorați de istorie au constituit baza, solul fertil din care s-au ridicat maeștrii celebrați ai picturii olandeze din secolul al XVII-lea.

Pentru înțelegerea mai aplicată a mutațiilor inovatoare produse la nivelul picturii, în general, și a picturii olandeze din veacul al XVII-lea, în particular, este utilă introducerea, în studiul istoriei

artei, a unor noțiuni din teoria economică: *process* și *product innovations*¹⁵, care vizează distincția dintre inovațiile ce survin la nivelul procesului de producție și cele care intervin la nivelul produsului în sine.

Inovațiile de produs se referă, în teoria economiei, la crearea de produse noi, ale căror caracteristici diferă esențialmente de cele ale obiectelor produse anterior. În câmpul artistic, ele ar putea fi detectate în operele izvorâte din ingeniozitatea și inventivitatea artiștilor individuali, opere care se disting, la nivel vizual, de lucrările existente. Rezultatele acestui tip de inovații sunt cele spre care se îndreaptă cel mai adesea interesul istoricilor de artă, vizând operele unice și originale ale marilor maeștri.

Inovațiile de proces vizează micșorarea costurilor sau îmbunătățirea tehnicilor de producție a unor obiecte preexistente, fără a afecta dimensiunea calitativă a rezultatului¹⁶. Îmbunătățirea procesului de creație a unei opere de artă se poate face prin diviziunea muncii, procedeu ce vizează diverse strategii: specializarea pictorilor în anumite segmente reprezentationale, fructificate prin lucrul în cadrul unui atelier comun¹⁷, colaborarea dintre diverși specialiști în cadrul aceleiași lucrări¹⁸ și, mai ales, specializarea pe diverse genuri¹⁹. Alături de diviziunea muncii, pictorii pot apela la utilizarea de șabloane și tipare în scopul măririi vitezei de lucru sau pot experimenta tehnici simplificate de execuție²⁰, perfecționate prin repetiție inventivă.

Noutatea stilistică de bază detectabilă în pictura olandeză la începutul secolului al XVII-lea, introdusă pe filieră flamandă²¹, constă în trecerea de la o redare lineară, printr-o compoziție secvențială, la o tehnică mult mai picturală și o compoziție simplificată, modulată prin culoare și tonuri, care oferea rapiditate în execuție.

În paralel cu strategiile de eficientizare a procesului pictural, în interiorul unor genuri ce permiteau reducerea timpului de execuție prin simplificarea și repetiția unor motive compoziționale, se dezvoltă și fenomenul picturii finisate, *fine painting*, practică de Gerrit Dou și Johannes Torrentius, într-o primă fază, în 1630, în Leida, continuat de Frans van Mieris și Johannes Vermeer, între 1650-60. Acest gen de pictură avea să devină popular printre colecționarii bogați de a căror susținere financiară depindea, datorită prețului ridicat determinat de timpul îndelungat de lucru și de calitatea finală.

Un efect secundar, la nivelul pieței artistice, al inovațiilor creative se exprimă prin stilul recognoscibil al fiecărui artist. Succesul individual în interiorul unei oferte diverse de opere de artă vizează capacitatea cumpărătorilor sau a connoisseurilor de a asocia o pictură cu un nume atât în cazul atribuirii tablourilor în inventare, cât și în situația emiterii de judecăți de valoare privind opera în cauză. Prin marca lor distinctivă, datorată perfecționării într-un anumit gen pictural, utilizării unei tușe caracteristice sau practicării unei picturi extrem de finisate, artiștii obțineau recunoaștere pe piață.

Fenomenul inovator cu cele mai adânci implicații istorice pentru pictura olandeză din secolul al XVII-lea a fost specializarea pictorilor care, prin concentrarea eforturilor artistice într-un singur tip de demers pictural, a determinat dezvoltarea genurilor în sine și diversificarea subiectelor per ansamblu. Specializarea vizează o abordare creativă a pieței artistice: majoritatea pictorilor erau capabili să activeze în oricare dintre aceste genuri, dar se perfecționau în cel care li se potrivea sau care era mai popular în acel moment²². Totodată, specializarea în interiorul unui segment profesional poate fi văzută și ca o implicație laică a viziunii protestante asupra mântuirii individuale. Specializarea profesiilor duce la sporirea îndemnării, la creșterea cantitativă și calitativă a randamentului muncii și, ca atare, slujește binelui comun urmărit de credinciosul protestant²³.

Pictura de gen a devenit unul dintre segmentele cele mai de succes ale comerțului artistic atât la nivelul pieței libere, cât mai ales în rândurile colecționarilor înstăriți²⁴. Artiști ca Gerard ter Borch, Jan Steen, Gerrit Dou și, mai târziu, Frans van Mieris, Gabriel Metsu sau Pieter de Hooch au dus acest tip de pictură la perfecțiune. Varianta extrem de finisată de redare a acestor scene, practică de Gerrit Dou, van Mieris, de Hooch, Vermeer, vizează seducția, iluzia, devenind o reflecție a artei asupra ei înseși. Subiectele reprezentate variază de la scene din viața mării mase de oameni, scene de han, tavernă sau piață, la scene din sfera domestică privată, care era, prin tradiție, domeniul femeilor. Acest tip de reprezentări poate căpăta tente anecdotice la Gabriel Metsu sau se configurează în veritabile capodopere la Vermeer. Scenele de gen au apărut în pictura flamandă din secolul al XVI-lea, dar, în Olanda, se dezvoltă dimensiunea specifică a scenelor de interior cu domni și domnișoare angajați în activități sociale de relaxare, fără trimiteri religioase sau alegorice explicite, care ilustrează noul stil de viață al unei clase burgheze înstărite.

Un alt gen de pictură dezvoltat de artiștii activi în spațiul olandez, practicat în Antwerpen înainte de veacul al XVII-lea, este cel al naturii moarte, care a atins un vârf de popularitate în anii 1640-60 prin maeștri ca Jan Davidsz de Heem, Willem Kalf, Pieter Claesz sau Willem Claesz Heda. În aceste redări naturaliste de fructe, alimente, flori sau alte obiecte, banale sau valoroase, lumea este împietrită, pentru a putea constitui subiectul reprezentării. Juxtapunerea mai mult sau mai puțin verosimilă de elemente introduse în planul pictural ca demonstrație de măiestrie artistică ilustrează plăcerea deținerii obiectului în sine²⁵.

Încercarea artistului de a se identifica cu meșteșugul reprezentat este mai vizibilă în exemplele de natură moartă în care diverse obiecte reflectă imaginea pictorului la șevalet care își atestă, în acest fel, omnipotența picturală ca deținător, subiect și autor al imaginii²⁶. Cheia acestor picturi poate fi citită în raport cu contextul profesionalizării pictorilor în Olanda: emancipare în interiorul ghidei nu împotriva ei, ceea ce însemna valorificarea picturii ca meșteșug suprem, prin laudarea valorilor artizanale, a îndemnării, a capacității imitative a acesteia²⁷. Cei mai timpurii

colecționari de natură moartă aparțin cercurilor curtene și aristocrate, care au contribuit financiar la stabilizarea ei ca gen de sine stătător. Succesul înregistrat de naturile moarte în cercurile înalte ține și de reprezentarea obiectelor rare și de lux, care puneau accent pe superioritatea imitativă a picturii și care transformau tabloul în sine într-un obiect de lux.

O altă variantă de interpretare a naturilor moarte privește demersul pictorului olandez în pandant cu cel al experimentatorului secolului al XVII-lea: studiul direct al naturii, utilizarea meșteșugului tradițional, descoperirea ca scop, generatoare de entuziasm²⁸. Imaginea devine o nouă modalitate de cunoaștere și percepție a lumii²⁹, esențialmente diferită de cea textuală, iar picturile olandeze din această perioadă pot fi văzute ca descrieri ale lumii înconjurătoare.

Un gen nou și cu implicații profunde la nivelul mentalităților publicului protestant olandez îl reprezintă pictura de perspectivă și arhitectură. În cazul interioarelor albe și „minimaliste” ale bisericilor protestante, pionier a fost Pieter Saenredam, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea dezvoltându-se o adevărată modă, perpetuată de Gerard Houckgeest sau Emanuel de Witte. Acest tip de reprezentări are și o certă dimensiune de documentare, de arhivare, de înregistrare, caracteristică mai largă a picturii olandeze din acest secol³⁰, determinată de dorința de a cunoaște lumea înconjurătoare prin imagini. Vederile topografice de orașe³¹, peisajele cu întinderi vaste și plate de terenuri pot fi văzute ca nișe tablouri-hărți, generate de un impuls de cartografiere a terenului proaspăt smuls din apă.

Peisajul panoramic a devenit genul cel mai popular al secolului al XVII-lea, cu cea mai mare frecvență de apariție în inventarele epocii. Printre cei mai de seamă reprezentanți se numără Jan van Goyen, în anii '40, Jacob van Ruisdael, Meyndert Hobbema și Philips Koninck, în anii '50-'60. Aceste peisaje cu aparență naturalistă se bazau, în mare parte, pe stereotipizări în redarea de dune, râuri, păduri sau anotimpuri, ca tehnică de simplificare și eficientizare a procesului de producție. Deși porneau de la desene făcute în excursii de studiu sau în călătorii, acestea erau lucrate apoi în atelier pentru a crea iluzia și nu redarea fidelă a realității³². În cazul peisajelor marine, sector în care au excelat pictori ca Simon de Vlieger sau Jan van de Cappelle, se remarcă gustul dictat de virtuozitate, alături de o evidentă dimensiune emoțională, în redarea mării liniștite, a furtunilor sau a băătăliilor navale.

În discuția despre peisajul olandez dezvoltat în acest secol, este necesar să introducem distincțiile făcute de Svetlana Alpers în *The Art of Describing*, între modelul perspectival nordic și cel italian. Astfel, peisajul olandez se caracterizează prin frecvența absenței a unui punct de vedere fix, jocuri cu mari contraste de scară a obiectelor, absența unui cadru prestabilit; imaginea pare să se extindă dincolo de ramă, rezultând într-o pictură-hartă, mai ales în cazul peisajelor panoramice, cu aceeași insistență pe meșteșugul unei reprezentări cât mai exacte. Aceste trăsături îi opun acestui

model perspectival nordic, în care imaginea este percepută cu ajutorul luminii printr-un ochi dezantropomorfizat, pasiv, modelul albertian, italian, în care ochiul activ construiește lumea de la distanță³³. Perspectiva utilizată în Nord captează astfel un instantaneu al timpului prezent, pe când pictura italiană prezintă evenimente trecute ca și cum s-ar desfășura în prezent³⁴.

Cu toate acestea, majoritatea picturilor din veacul al XVII-lea erau realizate în atelier, artistul retrăgându-se, în mod paradoxal, în spațiul atelierului său pentru a studia realitatea înconjurătoare. Deși peisajele, scenele de gen și naturile moarte au acaparat piața artistică, pictura descriptivă coexistă cu cea narativă – scene biblice și mitologice –, care înregistra, în continuare, comenzi în rândul elitelor. Se remarcă grupul de pictori narativi din Amsterdam, activi în primele trei decenii din secolul al XVII-lea, prin mici scene narrative, mai ales biblice, cu teme aduse în atenție de Biblia protestantă. Printre ei se numără și Pieter Lastman, profesorul lui Rembrandt, fapt ce îl plasează pe acesta din urmă în descendența picturii narrative, ca variantă la pictura naturalist-descriptivă, dar cu strategii picturale diferite.

Succesul picturii olandeze din veacul al XVII-lea se datorează efectului acestor inovații tehnico-stilistice. Diversitatea calitativă existentă pe piață se exprima și prin prezența unor exemplare de duzină, cu un preț accesibil claselor cu un venit mediu spre redus, care-și permiteau astfel să achiziționeze măcar un tablou pentru decorarea locuințelor. Întrucât competiția existentă la nivelul pieții artistice făcea ca noile compoziții, maniere și tehnici picturale să fie imitate la un moment dat după introducerea lor în circuitul artistic, profitul adus de inovația inițială se diminua în timp. Productivitatea crescută a pictorilor a dus la scăderea prețului lucrărilor mediocre, făcute pentru piața liberă, fenomen ce nu i-a afectat însă pe maeștrii consacrați sau pe practicanții picturii extrem de finisate, care erau căutați de comanditari și colecționari și remunerați în conformitate cu munca depusă.

■ Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Un studiu de caz despre Rembrandt este, din start, problematic: o operă amplu și îndelung discutată a unei figuri artistice remarcabile, ridicată la rangul de geniu, erou al „modernității” picturale, pare imposibil de cuprins în formatul inevitabil restrâns al unui studiu de caz. Pentru a depăși orice posibilă ambiguitate, trebuie menționat scopul vizat de acest studiu de caz în contextul abordării cantitative asupra artei olandeze din veacul al XVII-lea. Analiza efectuată se focalizează asupra antreprenorului Rembrandt Harmenszoon van Rijn, asupra negustorului rezident în Amsterdam³⁵, conducător al unui atelier de pictură prolific. Personalitatea artistică a lui Rembrandt este urmărită pe fundalul și în raport cu realitățile mercantile ale epocii, nu din intenția de a-i diminua meritele picturale, ci în vederea nuanțării lor în raport cu sistemul deschis al unei piețe de artă care stimula creativitatea și care favoriza strategii și abordări inovatoare.

Studiile care-l abordează pe Rembrandt din altă perspectivă decât cea tradițională adoptă viziunea demitizată, ancorată în social și în contextul specific al epocii în cauză, practică de nouă istorie a artei, care se îndepărtează de evaluarea autenticității și calității lucrărilor produse de un artist singular, numit adesea și geniu. Deja în 1964, istoricul de artă olandez Jan Emmens³⁶ chestionează eticheta, de factură romantică, de geniu neînțeles și marginal atașată lui Rembrandt în secolul al XIX-lea, folosind argumente preluate din teoria artei secolului al XVII-lea și din criticile contemporane artistului. Conform acestor mărturii, Rembrandt nu era perceput esențialmente diferit de ceilalți pictori ai epocii, nici nu se situa în afara rețelei de artiști activi pe piață, ci era bine ancorat și activ în interiorul ei.

Demarat în 1968, *The Rembrandt Research Project* a ajuns să demonstreze, contrar premiselor inițiale, că opera lui Rembrandt nu este reductibilă la dimensiunea sa autografă, ci se definește și prin transmiterea manierei sale de a picta, prin intermediul practicilor de atelier. Experimentele realizate prin aplicarea celor mai noi tehnologii de investigare a picturilor cu scopul de a separa originalele de exemplarele colaborative sau realizate de ucenici și asistenți în maniera lui Rembrandt au demonstrat imposibilitatea atingerii unei certitudini sau a unor delimitări clare. Numărul de tablouri atribuite lui Rembrandt a scăzut de la începutul secolului XX de la 1000, la 700, 630, 420 și continuă să scadă, dar acest proiect a demonstrat că diferențele dintre original și copie au fost cel mai adesea estompate de către artistul însuși și că criteriile de judecare a operelor de artă din secolul al XVII-lea ar trebui racordate la practicile de atelier din epocă.

În 1985, Gary Schwartz³⁷, în descendența directă a lui Emmens, a urmărit dinamica socială a operei lui Rembrandt prin studierea documentelor și mărturiilor ce explicitează relațiile și influențele dintre pictor și rețeaua de persoane cu care a interacționat în epocă. Aceste date sunt abordate însă dintr-o perspectivă negativă, asumată și nu argumentată, prin care autorul alege să-l perceapă pe artistul Rembrandt ca frustrat de neîmplinirea ambițiilor lui, ca pe un Rubens sau un Van Dyck ratat din punct de vedere al statutului social. Măsurarea succesului numai în termeni sociali constituie însă o abordare incompletă și improprie în raport cu mentalitățile epocii care vizau mai ales perfecționarea în interiorul profesiei alese³⁸, cu rezultate la nivel economic, statutul social fiind o manifestare secundară a acestora³⁹.

Svetlana Alpers urmărește, în studiul ei din 1988, dimensiunea antreprenorială a atelierului condus de Rembrandt care a stat la baza succesului antum și postum, național și internațional al artistului prin producerea unei arte potrivite unei piețe noi, ce funcționa după criterii capitaliste⁴⁰. Dacă, în *The Art of Describing*, Alpers îl plasase pe Rembrandt în afara culturii olandeze predominante⁴¹, în *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, maestrul este interpretat în interiorul acesteia, prin activitatea sa inovatoare la nivelul strategiilor de producere și comercializare a artei.

Discuția despre Rembrandt ca pictor care funcționa, totodată, ca agent artistic care se promova și se comercializa pe sine, în interiorul contextului favorabil creat de piața de artă liberă și dinamică din Amsterdam în secolul al XVII-lea, se axează pe trei aspecte ale activității sale: modul în care își organiza și conducea atelierul, relația cu posibii comanditari sau colecționari și modul în care aceștia reacționau la criteriile după care Rembrandt își valorifica, din punct de vedere economic, opera.

Rembrandt și-a deschis de timpuriu un atelier, imediat după finalizarea pregătirii sale artistice, când locuia încă cu părinții săi în Leida. În această antrepriză, a colaborat, la început, între 1624-1625, cu colegul său de studii Jan Lievens⁴², producând mici picturi narrative cu teme biblice. Din 1627, accepta deja elevi, printre primii numărându-se celebrul pictor de scene de gen extrem de finisate Gerrit Dou. După ce s-a mutat în Amsterdam, în jur de 1630, în căutarea unei piețe mai mari și mai deschise, Rembrandt a lucrat, din 1632, în atelierul pictorului și art-dealerului Gerrit Uylenburgh, de la care a putut învăța practicile de producție și de comercializare a operelor de artă, necesare unui pictor novice pe piața de artă dintr-o metropolă⁴³.

După ce s-a mutat din casa lui Uylenburgh în propria locuință și a devenit membru al gildei Sfântului Luca din Amsterdam, Rembrandt și-a inaugurat atelierul propriu, care s-a dovedit a fi extrem de activ și prolific: a numărat peste 50 de elevi sau asistenți documentați în decursul carierei sale⁴⁴, care au creat un corpus consistent de tablouri și desene în maniera maestrului coordonator al atelierului, în ciuda plății ridicate cu care acesta își taxa elevii⁴⁵.

Strategia didactică a lui Rembrandt era diferită de cea uzuală în epoca sa care privilegia preponderent studiul după maeștri. În atelierul său, Rembrandt se considera unicul maestru: deși avea o colecție impresionantă de picturi, își punea ucenicii să studieze după desenele și invențiunile sale. Valorificarea invențiunii, care contribuie la creșterea reputației artistului și alimentează rivalitatea, generând, între colegii de breaslă, o competiție productivă din punct de vedere creativ, va fi recomandată mai târziu și de elevul său Samuel van Hoogstraten în tratatul său despre pictură⁴⁶, cu mențiunea că emulația repetată a unui maestru îl face pe artist să stagneze în procesul său formativ⁴⁷.

În legătură cu această abordare a procesului didactic, se ridică problema autenticității, pe care a încercat să o rezolve *The Rembrandt Research Project*, dar care rămâne, în continuare, ambiguă. Se conturează astfel patru mari categorii în care se pot încadra operele produse de atelierul lui Rembrandt: lucrări făcute de asistenți după desene sau schițe concepute de maestru, lucrări transpuse pe pânză de Rembrandt și continuate de un ucenic, portrete realizate de maestru în care costumul sau mâinile erau făcute de asistenți sau opere pictate integral de ucenici și doar retușate de Rembrandt⁴⁸. Căutarea autenticității poate deveni paradoxală în contextul intențiilor artistului

însuși care știa că, încurajându-și asistenții plătiți sau elevii să picteze în maniera sa, își făcea stilul recognoscibil pe piață, construind, în timp, o cerere specifică pentru tablouri pictate în acest fel căreia îi putea răspunde prin activitatea atelierului său⁴⁹.

Rembrandt se comporta ca un maestru liber în interiorul atelierului său, dar, în afara lui, era inevitabil dependent de piața artistică. Abordarea personală a pieței se situa între cea a pictorilor descriptivi care lucrau pentru piața liberă sau pentru un art-dealer și modelul patronal preferat de *fijnschilders*, practicanții unui stil extrem de finisat. Rembrandt aborda strategii nu atât originale, cât alternative: dăruia lucrări persoanelor importante⁵⁰ sau își plătea creditorii prin picturi sau desene.

Rembrandt a lucrat și pentru comanditari, cu care nu a avut însă cea mai bună relație, mai ales în ce privește comanda de portret: pretindea ore excesiv de lungi de stat în poză, iar rezultatul era uneori contestat din cauza imperfecțiunii execuției sau lipsei de asemănare cu modelul. Spre exemplu, relația sa bună cu Jan Six, colecționar din elita socială și economică a Amsterdamului, poet, dramaturg și regent al teatrului din Amsterdam, s-a răcit după momentul portretizării din 1654. Portretul pare făcut în grabă, probabil datorită refuzului modelului de a se supune ședințelor îndelungate de stat în poză⁵¹.

Există și exemple de relații pozitive sau neutre între Rembrandt și comanditarii portretizați. Ultimul portret de grup făcut de Rembrandt⁵², cel al *Sindicatului ghildei postăvarilor*, este rezultatul unei comenzi colective din 1662, perioadă în care reputația lui Rembrandt începuse de ceva vreme să pălească. Pictura în sine poate fi văzută ca o încununare a încercărilor de a rezolva conflictul dintre iconic și narativ, nereușite în portretele de grup anterioare. Rembrandt a creat aici o imagine ce se vede pe sine însăși, ce se reflectă asupra ei înseși⁵³, în care maestrul este ascuns în detaliile ingenioase și subtile ale compoziției sale. Comanda acestui portret ilustrează aprecierea de care Rembrandt se bucura încă, spre finalul carierei, din partea unor negustori nonconformiști, în ciuda insuccesului său din acea perioadă.

Rembrandt a fost un reprezentant de seamă al stilului dur, aspru, nefinisat, care se adresa unui privitor mai sofisticat, dar care, spre 1650, era considerat demodat în raport cu succesul înregistrat de stilul finisat, preferat de mediul curtean internațional și de elitele olandeze. Adoptând stilul aspru, Rembrandt atrage atenția asupra meșteșugului picturii ca artă produsă într-un atelier, dar, spre deosebire de dimensiunea artizanală a naturilor moarte produse de pictorii descriptivi care proclamau pictura drept cel mai înalt meșteșug, Rembrandt nu urmărește celebrarea posesiei prin iluzie.

Rembrandt refuză, odată cu jocul social al patronajului, să practice o pictură ce putea fi valorificată după criteriile meșteșugărești ale epocii: dimensiune, timp de lucru, finisare. La Rembrandt, maniera caracteristică și recognoscibilă de a picta stă în utilizarea materiei picturale

atât la nivel cromatic prin pigment, cât și la nivel fizic prin vopsea, atrăgând atenția asupra picturii ca prezență fizică, materială, palpabilă. Deoarece numai artistul însuși poate hotărî când este gata un tablou, numai el poate stabili prețul. Amânarea termenului de finalizare a unei lucrări era astfel o strategie de ținere sub control a prețului final al lucrării, care nu funcționa însă de fiecare dată⁵⁴.

Falimentul lui Rembrandt a fost tot o strategie financiară. Autodeclarat, falimentul putea limita pretențiile privitoare la achitarea datoriilor către creditori. Înființarea afacerii artistice conduse de Hendrickje Stoffels și fiul său Titus îi permitea lui Rembrandt să continue schimburile financiare cu cei cărora le datora bani, sub umbrela protectoare a antreprizei domestice.

Deși Rembrandt a fost acuzat de contemporanii săi de a fi fost ahtiat după câștig și privit de posteritate ca un boem care cheltuia mai mult decât producea, comportamentul lui economic se situează, de fapt, între aceste extreme. Strategiile comerciale legate de vânzarea tablourilor sale nu erau puse, neapărat, în slujba îmbogățirii⁵⁵, ci vizau, mai ales, creșterea valorii lucrărilor sale pe piață. Rembrandt intuia că, pentru societatea capitalistă în care trăia, valoarea se traducea prin bani, indiferent că era vorba despre o persoană, o afacere sau o operă de artă. Se poate considera că și-a atins acest scop încă din timpul vieții (conform inventarelor din Amsterdam din perioada 1607-80, Rembrandt se plasează pe locul al doilea în topul prețului mediu pe lucrare, înregistrând totodată și cea mai mare sumă plătită pentru o lucrare⁵⁶) și mult după aceea.

Suspiciunea cu care a fost privit în legătură cu atingerea acestui scop devine firească în interiorul unei societăți în formare, animate de un spirit tânăr capitalist, în care inovatorul nu este întotdeauna înțeleș⁵⁷. Pentru a nu cădea în capcana tradițională în discuția despre inovatorul neînțeleș, se întrevede necesitatea revizitării conceptului de geniu, care poate fi înlocuit cu termenii „ingeniozitate” și „îndemânare”⁵⁸. Aceste calități sunt mai adaptabile, mai ușor comunicabile și transmisibile între comunități sociale și perioade istorice decât geniul care, de obicei, abate atenția de la caracteristicile specifice ale operei la marea narațiune mitică despre artist. Iar ingeniozitatea și îndemânarea lui Rembrandt se manifestă atât la nivelul operei sale, cât și la nivelul pieței artistice.

Concluziile ce converg din aceste direcții diverse de abordare a picturii olandeze din veacul al XVII-lea, pe care am analizat-o ca pe un fenomen social, economic, religios și artistic complex, se instituie din însăși perspectiva pe care am aplicat-o acestui studiu. De aceea termenii de context, cadru, fundal ar trebui folosiți cu mai mare atenție și analizați mai în detaliu în interiorul studiului fenomenelor artistice sau a operelor de artă. Scena artistică nu reprezintă doar un ecran pe care se proiectează operele unice sau colaborative ale artiștilor, ci și mediul în care aceștia s-au format, în care au trăit, au activat și din care s-au inspirat. Nu consider operele de artă drept produsele vizuale ale unei ecuații matematice dintre componentele acestui mediu, ci le văd ca o contribuție personală a unor personalități creative la diversitatea și dinamica acestui mediu. La această contribuție

vizibilă a artiștilor, concretizată prin opere de artă, se adaugă și activitatea mai greu de reconstituit a agenților artistici și cea, aproape invizibilă, a unei largi populații artistice.

Putem considera astfel că, în definitiv, caracterul special al artei olandeze din secolul al XVII-lea s-a creat la confluența dintre ingeniozitatea artiștilor, gustul publicului și forțele active pe piață, într-o epocă pe care, din acest punct de vedere, ne permitem să o intitulăm „de aur”⁵⁹.

Note: _____

* Articolul este o parte din lucrarea de diplomă *Artă, comerț și inovație: o perspectivă cantitativă asupra picturii olandeze din veacul al XVII-lea*, coord. prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu și prof. univ. dr. Anca Oroveanu, susținută la Universitatea Națională de Arte, București, 2010.

1. Abordarea cantitativă sau serială este mai potrivită pentru subiecte extinse – cum este studiul artei olandeze din secolul al XVII-lea – și poate fi înțeleasă cel mai bine prin contrast cu perspectiva calitativă, care analizează artiști, opere sau stiluri singulare, uneori contextualizate, dar rareori inserează opera de artă în contextul în care a fost produsă. Integrarea artei ca producție culturală în contextul societății care a generat-o rămâne una dintre problemele nerezolvate, sau de nerezolvat, ale istoriei artei, deoarece, de obicei, în acest demers, opera de artă rămâne pasivă în lămurirea contextului. Pentru această discuție, vezi, de exemplu, David Freedberg, „Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History”, *Art in History / History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, David Freedberg, Jan de Vries (ed.), Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, pp. 377-429.

2. În secolul al XVII-lea, arhitectura a reprezentat prin excelență programul preferat de regalitate și Biserica catolică pentru a-și exhiba puterea și dominația, având un potențial mai mare de a exprima gloria comanditarului în comparație cu o colecție de picturi (spre exemplu, cazul francez: patronajul arhitectural preferat de Ludovic al XIV-lea prin construcția programatică a Versailles-ului, în detrimentul asamblării unei colecții regale de tablouri. Vezi Antoine Schnapper, „The King of France as Collector in the Seventeenth Century”, *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, nr. 1, 1986, pp. 185-202). Afirmarea prestigiului este, totodată, și una dintre funcțiile cu care a fost investită sculptura atât cea monumentală, cât și cea religioasă din interiorul bisericilor catolice. („Pentru palate și pentru sculptura monumentală este nevoie de suverani, de cardinali, de *grands seigneurs*, dar astfel de personaje nu existau aici”. J. Huizinga, *Cultura olandeză în secolul al XVII-lea*, București, Meridiane, 1991, p. 56). În lăcașurile de cult olandeze, de confesiune protestantă, sculptura era tolerată doar la un nivel decorativ, iar monumentele de for public erau nefolositoare guvernării republicane exercitate la nivelul fiecărui oraș în parte. Pe acest fundal politico-religios, sculptura s-a emancipat mai greu și a rămas, mai ales în prima jumătate a secolului, la un stadiu meșteșugăresc: în Olanda, existau cioplitori în piatră și lemn, dar prea puțini sculptori în sensul „modern” al cuvântului, adică artiști care să-și producă propriile desene sau modele.

3. Comanda artistică publică era, în general, în secolul al XVII-lea, un atribut al autorității, iar în cazul monarhiilor catolice, al autorității religioase și princiare; în Republica Olandeză comanda religioasă dispăruse încă din secolul al XVI-lea ca efect al răspândirii confesiunii protestante, iar comanda artistică a statuerului din casa de Orania era redusă și limitată la zona orașului Haga; comanda publică cea mai activă era cea practică de conducerea orășenească, axată însă pe promovarea artiștilor locali și având drept scop decorarea primăriilor.

4. Relaționat cu, nu cauzat de cerere: prezența unei oferte consistente poate fi independentă de cerere, și invers; raporturile dintre cerere și ofertă sunt schimbătoare la nivelul unei piețe tinere, de aceea, ele trebuie înțelese nu în termeni de cauzalitate, cât de posibilă influență reciprocă.

5. Pentru trecerea de la *linear depiction*, *additive composition* – called *mannerist*, la a *more painterly technique*, a *simplified composition* – called *realist*, vezi Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velazquez and Others*, New Haven, Londra, Yale University Press, 2005, pp. 94-102.

6. Asceza protestantă laică a acționat împotriva consumului, în special a celui de lux, împotriva utilizării neraționale a banilor, promovând utilizarea averii pentru lucruri utile din punct de vedere practic. „Dar și în Olanda, care a fost strict dominată de calvinism numai 7 ani, în cercurile mai riguroase din punct de vedere religios, simplitatea accentuată a vieții, concomitent cu achiziționarea de bogății enorme, a dus la o pătimașă și excesivă acumulare de capital”. Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, București, Humanitas, 2007, p. 172.

7. Picturile achiziționate de cetățeni individuali pentru a-și decora locuința pot fi percepute ca o formă de rezolvare a unei frustrări inconștiente cauzate de dimensiunea iconoclastă a protestantismului: *For Calvinists, the process of substitution was*

more subtle, and perhaps subconscious: they could collect religious histories without fear of criticism by their pastors and satisfy a latent demand for art which their whitewashed churches could no longer fulfill. John Michael Montias, „Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art”, *Art History*, vol. 10, nr. 4, 1987, p. 459.

8. Fenomenul imigrației protestanților de origine flamandă sau germană și a evreilor portughezi s-a intensificat încă din 1585, atrași fiind de toleranța religioasă și de dezvoltarea comerțului; acești imigranți introduceau în oraș atât capital, cât și informații, practici, mentalități și gusturi noi.

9. Vezi Eric Jan Sluijter, „Determining Value on the Art Market in the Golden Age”, *Art Market and Connoisseurship*, A. Tummers, K. Jonckheere (ed.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 20.

10. Vezi principalul cercetător în acest sens, J. M. Montias, „Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions”, *Art in History / History in Art*, pp. 331-377.

11. Spre exemplu, în Haarlem, 57% din locuințe aveau cel puțin un tablou în anii '20-'40, procentul ajungând la 90% în anii '60-'70. Marijke Spies, Willem Frijhoff, „Architecture and the Visual Arts”, *Dutch Culture in a European Perspective*, vol. 1: 1650: *Hard Won Unity*, Willem Frijhoff, Marijke Spies (ed.), Assen, Londra, New York, Royal van Gorcum & Palgrave Macmillan, 2004, pp. 491-492.

12. „Pictura și-a găsit rațiunea de existență în bogăția și în pofta de viață a cercurilor burgheze înstărite; și-a găsit în aceste cercuri și inspirația, și protectorii, și clienții. În Republica noastră nu erau mecenați mari, ci un număr nelimitat de amatori de artă. Tabloul pictat era atârnat pretutindeni: la primărie, în sala de tir, la orfelinat, la birou, în salonul casei patriciene, în camera de primire a casei burgheze, dar nu și în biserici”. J. Huizinga, *Cultura olandeză*, p. 95.

13. În cazul picturii din Țările de Jos, acest parcurs poate fi urmărit încă din secolul al XV-lea până în secolul al XVII-lea, prin folosirea revoluționară a unei noi tehnici de pictură în ulei de către frații Van Eyck, dimensiunea fantasmagorică din picturile lui Hieronymus Bosch, utilizarea unui proces productiv colaborativ eficient în atelierul lui Rubens sau la Rembrandt, prin împrumutarea strategiilor reprezentative specifice picturii istorice în redarea portretelor de grup. J. M. Montias, „Cost and Value”, pp. 455-466.

14. Aproximativ 50% dintre pictorii activi la Amsterdam proveneau din alte orașe, între 1620-50, iar, spre 1670, procentul se stabilizează la 40%. J. M. Montias, „Cost and Value”, p. 458.

15. Termeni propuși de J. M. Montias în „Cost and Value”, pp. 456-458.

16. *A process innovation must either leave the product unchanged or provide an acceptable substitute without a very perceptible decline in quality.* J. M. Montias, „Cost and Value”, p. 457.

17. Spre exemplu, modelul atelierului lui Rubens, încununare a diviziunii muncii practică încă din secolul al XVI-lea în atelierelor din Antwerpen.

18. Precum arhitectul-pictor de interioare de biserici Bartholomeus van Bassen, activ în Haga în prima jumătate a secolului al XVII-lea, care era ajutat de pictorul de curte Esaias van de Velde la redarea de siluete umane.

19. Pictori de peisaje marine ca Jan Porcellis, de interioare de biserici ca Pieter Saenredam, de naturi moarte cu flori ca Jan Davidsz De Heem și alții.

20. Spre exemplu, pictorul de peisaje Jan van Goyen, care lucra direct pe un vernis transparent aplicat pe panoul de stejar, prin straturi de vopsea udă pe vopsea udă, ceea ce necesita atenție mărită în execuție, *volder van werk* – „mai plin de muncă”, formulă folosită de Samuel van Hoogstraten în descrierea unui concurs între peisagiștii din Leida, desfășurat în decursul unei zile, în 1630 (la care a câștigat Jan Porcellis, deoarece a gândit cel mai mult pictura în capul său, formulă ce trădează influența retoricii teoriei artistice italiene). J. M. Montias, „Cost and Value”, p. 460.

21. Exemple în acest sens: Gillis van Coninxloo III – pictor în al cărui stil se întrevede trecerea de la peisajul manierist la cel naturalist, Jacob Grimmer, sau David Vinckboons – pictor din Antwerpen stabilit în Amsterdam la începutul secolului al XVII-lea, ale cărui peisaje și scene de gen ilustrează aceeași mutație la nivel stilistic.

22. Se poate vorbi și despre specializare la nivel geografic, pictorii din Leida fiind vestiți pentru producția lor axată pe mici scene de gen, cei din Delft, pentru vederile arhitecturale și scenele domestice redată cu măiestrie, iar cei din Haarlem, mai ales pentru peisaje. Aceste specializări pe orașe rămân însă o construcție relativă, întrucât mobilitatea pictorilor și diversele momente de turnură stilistică experimentate de-a lungul unei cariere fac din aceste eforturi de structurare cel mult generalizări cu rol de cărjă mentală.

23. Existența celui fără o profesie stabilă este privată de caracterul sistematic-metodic pe care îl cere asceza laică, deci inefficientă: „Potrivit schemei puritane interpretate pragmatic, scopul providențial al împărțirii pe profesii se recunoaște după roadele ei”. M. Weber, *Etica protestantă*, pp. 163-164.

24. Scenele de gen sunt expresia setei pictorilor de reproducere a oricărui aspect al lumii înconjurătoare și a dorinței colecționarilor de proprietate asupra picturii, deoarece aceasta reprezintă un obiect și exprimă un sens, redat cu iscusință. Cf. J. Huizinga, *Cultura olandeză*, pp. 95-122.

25. *By mid-century, Dutch still lifes move beyond questions of visual literacy to attempt to mediate between high artistic craft and a tremendous pride in possession.* Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 100.

26. Printre primele astfel de exemple de natură moartă se numără cele ale Clarei Peeters, femeie-pictor din Antwerpen,

care s-a mutat, în 1612, în Amsterdam. Vezi Celeste Brusati, „Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, nr. 2/3, 1990-1991, pp. 168-182.

27. Această atitudine privitoare la profesia de pictor nu era împărtășită de toți practicanții picturii; unii artiști luptau pentru ridicarea statutului picturii, așa cum reiese din tratatul despre pictură al lui Samuel Dirksz van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst (Introducere în Academia Picturii)*, Rotterdam, 1678; deși, în practică, își demonstra îndemânarea, excelând în *trompe l'oeil*, în tratat, autorul căuta să confere legitimitate intelectuală picturii printr-un discurs compus din expresii cosmologice medievale, elemente din noua filosofie empirică – idei din Bacon și Descartes –, citate din diverși autori de tratate antice de retorică și din amănșiți care promovaseră pictura ca artă liberală, în acord cu scopurile Reformei și cu implicarea perspectivei contemporane despre teatru și pasiuni. Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, pp. 353-359.

28. Caracteristici ce denotă o posibilă paralelă între modul de funcționare a microscopului și demersul artistului: multiplicarea și divizarea lumii văzute care este tratată ca o suprafață vizibilă ce trebuie secționată pentru a se putea vedea ce conține (spre exemplu: lămâile decojite din naturile moarte de Kalf). S. Alpers, *The Art of Describing*, pp. 72-119.

29. Argument invocat și de Van Hoogstraten în promovarea îndeletnicirii picturii ca formă de cunoaștere asemănătoare filosofiei, prin redarea lumii vizibile ca investigare a naturii inconjurătoare, pictura devenind astfel o variantă valoroasă a vieții contemplative, în raport cu viața activă predicată de protestantism. T. Weststeijn, *The Visible World*, pp. 91-95.

30. *The interest in mapping, archeology, and botany that are present in a landscape by Van Goyen, a church interior by Saenredam, or a vase of flowers by Bosschaert.* S. Alpers, *The Art of Describing*, p. 24.

31. Introduse în pictură de Carel Fabritius și Vermeer, perpetuate în anii '60 de frații Job și Gerrit van Berckheyde, ilustrează importanța acordată orașului într-o cultură preponderent urbană.

32. Distincția între reprezentarea după viață (*naer het leven*) și din minte (*uyt den geest*) se referă la diferența dintre sursele de percepție folosite, redarea fără model vizând o imagine stocată în memorie, nu o construcție mentală artificială. S. Alpers, *The Art of Describing*, pp. 26-72.

33. *The eye of the northern viewer inserts itself right into the world, while the southern viewer stands at a measured distance to take it all in.* S. Alpers, *The Art of Describing*, p. 85.

34. Dar, pentru operele „descriptive” din secolul al XVII-lea, s-a modificat dimensiunea temporală: de la prezent, pentru privitorul contemporan lor, la trecut, pentru privitorul actual; David Carrier propune mai multe tipuri de relație între spectator și imagine, în locul polarizării albertian-nonalbertian: spectatorul stă în fața unei opere (modelul albertian: imaginea, obiect pasiv al unei priviri active), spectatorul vede opera și ea îi răspunde, spectatorul este absorbit în operă (privitor impersonal, imaginea este văzută) și opera anulează, coolește prezența spectatorului (când privitorul dispăre pentru a se identifica cu pictorul). David Carrier, „Art and Its Spectators”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 45, nr. 1, 1986, pp. 5-17.

35. Într-un act notarial din orașul nord-olandez Edam și datat 1 noiembrie 1642, pictorul Rembrandt este menționat cu titlul „Rembrandt van Rijn, negustor din Amsterdam”. A. Th. Van Deursen, „Rembrandt and His Age: The Life of an Amsterdam Burgher”, *Rembrandt: the Master & His Workshop*, Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel (ed.), New Haven, Londra, Yale University Press, 1992, p. 40.

36. Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1964.

37. Gary Schwartz, *Rembrandt: His Life, His Paintings*, New York, Viking, 1985.

38. „Așadar, în conceptul de profesie își găsește expresie dogma centrală a tuturor variantelor protestante [...] care cunoaște ca singur mijloc de a trăi cum îi este plăcut lui Dumnezeu nu o supralicitare a moralității laice prin asceză monahală, ci exclusiv îndeplinirea datoriilor laice, așa cum rezultă ele din poziția în viață a individului și care tocmai astfel devine *Beruf* (profesia sa)”. M. Weber, *Etica protestantă*, p. 60.

39. Singura ipostază în care Rembrandt a dat greș a fost cea de negustor, afacerile și speculațiile lui ducându-l, în final, la faliment, dar valoarea ridicată a tablourilor sale pe piață a fost, în mod cert, un scop împlinit: *As a merchant, Rembrandt has failed.* A. Th. Van Deursen, „Rembrandt and His Age”, p. 45.

40. *Rembrandt succeeded in this [being the best in Europe], but the evidence for it is found in the work produced in, and the influence of his studio, rather than a successful career in the public sphere. His art was fit for the studio and the market, not for aristocratic patrons and kings.* Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 62.

41. Alături de Vermeer: *Rembrandt and Vermeer are polar opposites in this respect: Rembrandt rejects the notion of knowledge and of human experience that dominates Dutch images, while Vermeer makes a meditation on its nature the center of his work. Thus if Rembrandt's art provides a critique of the art of describing from without, the art of Vermeer takes its measure from within.* S. Alpers, *The Art of Describing*, p. 222.

42. Relațiile dintre Rembrandt și Jan Lievens au fost competitive atât timp cât au lucrat într-un atelier comun, însă, mai apoi, au ales căi diferite de afirmare artistică: Jan Lievens a avut o carieră de succes din punct de vedere social, de la debutul la curtea regală engleză, alături de Van Dyck, la comenzile oficiale primite la Amsterdam și Haga, pe când Rembrandt a urmărit

clădirea unei reputații prin profesia sa de pictor, nu prin jocul social al patronajului.

43. *An aspiring painter must first secure a place in the market, and establish his own circle of customers and patrons.* A. Th. Van Deursen, „Rembrandt and His Age”, p. 42.

44. Printre care se numărau nume devenite ulterior celebre: Ferdinand Bol, Carel Fabritius, Govert Flinck, Samuel Dirksz van Hoogstraten, Abraham Janssens, Philip de Koninck și alții.

45. Plata pe care o cerea în schimbul învățaturii sale era de 100 de guldeni pe an, sumă destul de mare, mai ales dacă luăm în calcul faptul că nu includea și cazarea elevilor, așa cum se obișnuia în acea epocă. A. Th. Van Deursen, „Rembrandt and His Age”, pp. 40-50.

46. Vezi nota 27.

47. T. Weststeijn, *The Visible World*, pp. 164-167.

48. Anna Tummers, „By His Hand: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship”, *Art Market and Connoisseurship*, pp. 34-36.

49. Cu toate că Rembrandt a încurajat și promovat răspândirea și perpetuarea stilului său pictural, a ales să păstreze gravura ca mediu propriu de expresie, pe care nu îl preda elevilor săi. Strategia gravurilor în serie, obținute prin re-lucrarea unei plăci schimbând doar mici detalii de compoziție, capătă caracterul unei *work-in-progress*, care s-a dovedit, totodată, a fi și cel mai profitabil mod de producție abordat atât datorită naturii reproductive a gravurii în sine, cât și faptului că nu necesita sprijinul unui patron: *By creating a demand for his works in progress, Rembrandt as an etcher established a remarkably successful marketing operation.* S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise*, p. 100.

50. Cum a procedat cu Constantijn Huygens, căruia a încercat să-i dăruiască o pictură, probabil, *Orbirea lui Samson*, pentru a întări relația de colaborare și pentru a avea un tablou expus în casa unui reprezentant important al elitei; Huygens a refuzat cadoul, dar Rembrandt l-a trimis oricum. Eric van Sluijter, „Determining Value”, p. 14.

51. *The speed of painterly execution and the imminent departure of the sitter dressed in his own street clothes represent Six as a sitter who got away.* S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise*, p. 93.

52. După *Lecția de anatomie a doctorului Nicolaes Tulp* din 1632, *Rondul de noapte* din 1642 și *Lecția de anatomie a doctorului Deijman* din 1656, distrusă ulterior într-un incendiu și cunoscută prin intermediul unui fragment și al unui desen pregătit.

53. Imagine care îmbină cele două modele reprezentative (perspectiva italiană albertiană și cea nordică), așa cum se întâmplă și în *Meninele* lui Velázquez, în lectura Svetlanei Alpers din „Interpretation Without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*”, *Representations*, I, nr. 31, 1983; Benjamin Binstock consideră că *Sindicatul gildei postăvarilor* de Rembrandt rezolvă mai bine conflictul dintre „eu văd lumea” și „lumea este văzută”, deoarece pictorul interacționează cu cei portretizați și se plasează pe sine în poziția privitorului. B. Binstock, „Seeing Representation: Or, The Hidden Master in Rembrandt's *Syndics*”, *Representations*, nr. 83, 2003, pp. 28-31.

54. Acest lucru se întâmplă în relația cu nobilul Francesco Maria Sauli, care comandă două panouri de altar pentru o biserică din Genova, între 1666-67, cu negocieri purtate prin Giovanni Lorenzo Viviano, căpitanul unui vas ce se ancorase în Amsterdam. Acesta din urmă s-a plâns neîncetat patronului Sauli de promisiunile variabile și de răgazul excesiv de lung de lucru pe care îl pretindea acest pictor excentric. Atunci când comanda a fost, în sfârșit, finalizată după opt luni, Rembrandt și-a motivat întârzierea prin cunoștințele sale excepționale legate de arta picturii, care presupuneau un îndelungat proces mental și deci răbdare din partea patronilor; și, totuși, primește doar 1023 de guldeni pe lucrare. Eric van Sluijter, „Determining Value”, pp. 14-15.

55. Nu neapărat îmbogățire cât acumulare de bunuri care se constituie în colecțiile sale de opere de artă, obiecte artificiale sau naturale: inventarul falimentului său menționa peste 70 de tablouri, 50 de albume de desene, miniaturi indiene, scoici, statuete, armuri, instrumente muzicale etc.; de altfel, după mutarea sa în casa de pe Rozengracht, în urma falimentului, s-a apucat din nou de colecționat.

56. Cu prețul mediu de 174 de guldeni și cea mai scumpă lucrare în valoare de 1500 de guldeni, provenind din inventarul art-dealerului Johannes de Renialme. J. M. Montias, „Artists Named in Amsterdam Inventories, 1607-80”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 31, nr. 4, 2004-2005, p. 329.

57. „Primul inovator era întâmpinat cu un val de neîncredere, uneori de ură, mai ales de revoltă: adeseori începea urzirea de legende despre umbre misterioase în trecutul respectivului”. M. Weber, *Etica protestantă*, p. 51.

58. *Ingenuity, skill*, termeni propuși de Ivan Gaskell în „Rembrandt's Genius, Wittgenstein's Warning”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 52, 2007, pp. 97-106.

59. În discuția despre secolul al XVII-lea olandez, am ocolit sintagma „epocă de aur”, utilizată uneori de către autori din necesitatea de a diversifica lexicul sau, cel mai adesea, din dorința de legitimare a demersului urmat. Deși mitul epocii de aur s-a construit pe realități indiscutabile – debutul spectaculos al unei istorii olandeze printr-un moment de vârf din punct de vedere politic, economic și cultural ce a durat aproximativ 75 de ani și care nu a mai fost egalat de atunci –, el domină și eclipează istoria olandeză; secolul al XVIII-lea a fost acut conștient de faptul că nu va putea egala nicicând secolul anterior, iar secolul al XIX-lea – secolul constituirii miturilor naționale – a transformat veacul al XVII-lea în mit național. Eticheta de „epocă de aur” poate deveni, pe termen lung, un blestem pentru o cultură, deoarece fixează apogeul evoluției într-un timp trecut, glorios, deci imposibil de resuscitat sau de depășit.

Peisaj cu ruine

Artificiu și natură în Franța veacului al XVIII-lea*

Cosmin Ungureanu



fig. 1 Hubert Robert,
„Templul filozofiei”, Ermenonville



fig. 2 Hubert Robert,
„Templul filozofiei”, Ermenonville

Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt.

Denis Diderot, *Salon de 1767*

În luna mai 1778 Jean-Jacques Rousseau se retrăgea, la invitația marchizului René Louis de Gérardin, admirator al teoriilor sale revoluționare¹, pe domeniul acestuia de la Ermenonville, unde avea să-și petreacă ultimele săptămâni din viață. Partizan al conceptului de *landscape park*, relativ nou, el însuși autor al unui tratat publicat cu un an înainte sub titlul *De la composition des paysages*, marchizul de Gérardin îl convocase deja pe Hubert Robert – pictor, scenograf, numit nu peste mult timp în funcția de *dessinateur des jardins du Roi*² – spre a-i amenaja un parc pitoresc după moda britanică. Între feluritele piese (*fabriques de jardin*) concepute de artistul francez – un obelisc, un *tempietto*, grote, cascade, o „colibă primitivă” etc. – două merită o mai atentă considerare: „Templul filozofiei” (fig. 1, 2) și „Insula plopilor” (fig. 3, 4)³.

Primul dintre acestea este o structură circulară ruinată, ridicată din blocuri de piatră sumar făcute și înconjurată de șase coloane intacte și una fragmentară. Fiecare dintre coloanele întregi poartă numele câte unui filozof însemnat, laolaltă cu câte o formulă definitorie (Newton – *lucem*, Descartes – *nil in rebus inane*, Voltaire – *ridiculum*, Rousseau – *naturam*, William Penn – *humanitatem* și Montesquieu – *justitiam*), în vreme ce pe restul celei de-a șaptea, anonimă, stă scris *Quis hoc perficiet?* („Cine o va completa?”)⁴. La moartea lui Jean-Jacques Rousseau, proiectul cenotafului ce urma să-i păstreze vie memoria pe domeniul marchizului îi este încredințat aceluiași artist, care instalează, pe o insulă din apropiere, un sarcofag antichizant împrejmuț de arbori. După căderea Vechiului Regim, osemintele filozofului, purtate într-o procesiune solemnă, au fost mutate în Pantheonul proiectat de Germain Soufflot la Paris, fără ca vidarea mormântului – o altă formă de „ruinare” – să stăvilească pelerinajul la „Insula Plopilor”.

Ansamblul de la Ermenonville este un excelent teritoriu pentru examinarea relațiilor complexe dintre fragment și ansamblu, natură și artificiu,

temporalitate și spațialitate, sau dintre completitudine (clasică) și starea fragmentară. Totodată, el face manifestă deja aproape de încheierea secolului și la capătul unei lente metamorfoze, o nouă sensibilitate ale cărei forme originale sunt catalizate de/prin ruină⁵. Înfiripată treptat, de-a lungul veacului al XVIII-lea, noua formă de receptivitate are ca vector principal reorientarea temporală dinspre trecut către viitor. Astfel, reveriei nostalgice întreținută, în secolele XIV-XVII, de imaginea delabrată a câte unui sit arheologic sau monument, i se substituie gradual proiecția recuperatoare. Pe de altă parte, *fabricarea* unei ruine este în sine un fapt plurivalent, în primul rând datorită punerii între paranteze a



fig. 3 Hubert Robert, „Insula Plopilor”, Ermenonville



fig. 4 Hubert Robert, „Insula Plopilor”, Ermenonville

istoriei obiectului arhitectonic. Oricare i-ar fi fost traseul parcurs – fie uzura timpului, fie impactul distructiv – ruina nu poate fi separată de experiența bulversantă, de golul dens, istoricizat, a cărui carcasă este⁶. Alături de durata istorică imprimată în materialitatea ei, relația dialectică între dislocare, pierdere, păstrare și recuperare este definitorie pentru statutul (și natura) ruinei. Dacă reconstituirea ruinei, fie și de o manieră fantezistă, reprezintă finalmente un efort cognitiv îndreptat către recuperarea golului istoric, construirea *ab initio* a unei concrețiuni scenografic-vestigiale, privată de posibilitatea de a-i fabrica totodată și destinul, echivalează cu o dublă vidare – a formei și a semnificației deopotrivă.

La Ermenonville, această problematică este pusă în relație cu filozofia și moartea, cu fragilitatea sistemului (templul ruinat) și cu evacuarea conținutului (integralitatea fictivă a ruinei, dar și mormântul pustiu al lui Jean-Jacques Rousseau). Cele două entități monumentale își completează reciproc sfera semantică, în aceeași măsură în care se oglindesc și se prelungesc una în cealaltă. Astfel, sarcofagul golit din „Insula Plopilor”, în ciuda integrității sale fizice (*all'antica*), nu este esențialmente diferit de templul ruinat al filozofiei („moderne”), în vreme ce șirul circular de ploi devine replica vegetală a colonadei de piatră⁷, afirmând vitalitatea arborescentă în contrast cu degradarea arhitectonică.

Aici, disputa eternă dintre natură și arhitectură este rezolvată, aparent, în favoarea celei dintâi; șirul de arbori străjuind un sarcofag gol actualizează simbolic teza „înapoi la natură”, abreviind gândirea lui Jean-Jacques Rousseau mai elocvent decât coloana unei ruine. „Templul Filozofiei” – inspirată metaforă pentru arhitecturalitatea gândului, pentru ideea de sistem – expune, la rândul său, o problematică paradoxală: eșecul filozofiei și, în același timp, latența desăvârșirii ei (*Quis hoc perficiet?*). Ceea ce, în fond, pare a fi tematizat este tocmai disoluția teoriei clasice – provocată de sextetul filozofilor moderni – și triumful subiectivității⁸.

Definiția pe care veacul luminilor o dă ruinei cuprinde mai multe niveluri semantice. Astfel, potrivit articolului „ruine” din *Encyclopédie*, primul înțeles are o valoare abstract-morală, implicând decadența, viciul, crima sau tragedia și referindu-se, în genere, la „natura umană”⁹. În această accepțiune, trebuie să remarcăm, termenul „ruină” devine pandantul substantivului „catastrofă” al cărui sens – în limba franceză – se limitează preponderent la destinul uman individual până după 1750, când începe treptat să desemneze bulversarea, calamitatea – colectivă – deopotrivă în sens fizic și abstract¹⁰.

Cel de-al doilea sens al termenului „ruină”, în schimb, privește în mod nemijlocit arhitectura: „materiale amestecate ale clădirilor însemnate, decăzute de-a lungul timpului”¹¹. După această enunțare lapidară, autorul – filozoful Louis de Jaucourt, responsabil, alături de contele De Buffon,

de secțiunea științifică a vastei antreprize enciclopedice – furnizează o serie de exemple faimoase, atestate istoric sau imposibil de verificat, precum turnul Babel, un palat al lui Ahasveros din Persia sau ruinele de la Palmyra¹². Remarcăm în treacăt, din această înșiruire, predilecția autorului pentru spațiul oriental, de vreme ce nici o ruină „clasică” (Coloseumul, Parthenonul etc.) nu se regăsește printre exemple. Această opțiune – evident, în primul rând personală – dă seama, în același timp, de o anumită mutație survenită de-a lungul deceniilor premergătoare anului 1765, care a dus la extinderea imaginarului vestigial în afara spațiului european.

În sfârșit, cea de-a treia semnificație a substantivului „ruină” nu (mai) vizează concretețea fizică a fragmentului delabrat ci, dimpotrivă, ipostazierea lui vizuală: „reprezentarea edificiilor aproape în întregime ruinate. [...] Numim *ruină* tabloul însuși care reprezintă aceste ruine”¹³. Din cel puțin două rațiuni, însemnătatea acestui enunț nu poate fi trecută cu vederea. Mai întâi, pentru că imaginea și obiectul ei sunt numite la fel; altfel spus, simpla redare vizuală este suficientă pentru instituirea unui regim de existență (adevărată sau inventată, ruina *este* întrucât este pictată)¹⁴. Al doilea temei privește însăși menționarea picturii de ruine în sine, care confirmă încheierea, în cea de-a șaptea decadă a veacului luminilor, a îndelungatului proces de transformare a ruinei în obiect estetic¹⁵.

Această succintă trecere în revistă a semnificațiilor ruinei în perioada care ne interesează cu precădere (1750-1780) fixează un punct de vedere din care putem scruta evoluția imaginii și receptării ruinei de-a lungul modernității timpurii.

Atunci când începe să fie valorizată, în zorii Renașterii, ruina fixează o anumită stilistică a reflexiei, valabilă până târziu: ea este percepută în mod fundamental ca *vestigiu*, ca mărturie de neprețuit rămasă în urma unei catastrofe survenite la sfârșitul antichității care, de altfel, ar fi deschis îndelungatul Ev Mediu. Este inaugurată, astfel, marea temă a cunoașterii recuperate, prin intermediul ruinei (*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*), din „filele” unei antichități ipostaziate geografic (Roma), iar această dimensiune didactică, concentrată în metafora „cărții”, se va menține cel puțin până spre sfârșitul veacului al XVIII-lea. În 1796, spre exemplu, Quatremère de Quincy încă putea să exclame: „Ce este antichitatea Romei, dacă nu o carte măreață ale cărei pagini au fost distruse sau rupte de timp, lăsată cercetării moderne spre a fi completată?”¹⁶.

Prin urmare, înainte de a căpăta o dimensiune estetică, receptarea ruinelor este un fapt esențialmente etic, iar imaginea unui sit arheologic suscită reflexia privitoare la cădere și supraviețuire, pedeapsă divină sau resurrecție, în interiorul unei problematice mai ample și acute în epocă: raportul cu trecutul (antic), responsabilitatea și libertatea umană, relațiile dintre istorie și natură etc.¹⁷. Pe de altă parte, „scurtcircuitarea urbană” – (re)amintirea Romei antice – nu explică,

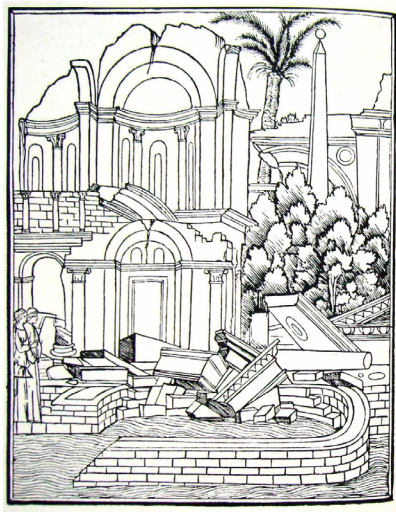


fig. 5 Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili,
Veneția, Aldus Manutius, 1499

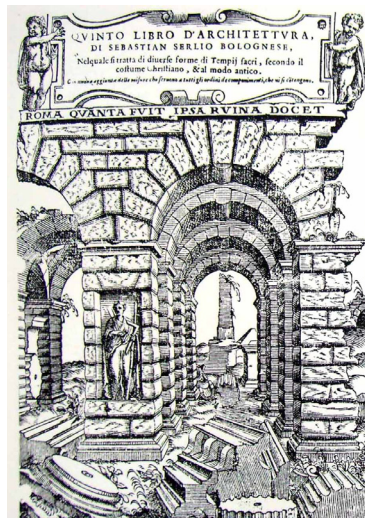


fig. 6 Sebastiano Serlio,
Quinto libro d'architettura,
1547, frontispiciu

ea singură, includerea vestigiilor într-un proces recuperator; tot în Renaștere se înfiripă cele două modalități principale de raportare la tema ruinei, a căror concurență va deveni vizibilă mai ales în veacul al XVIII-lea: *curiozitatea arheologică* (cercetarea științifică) și *reveria* (reconfigurarea poetică)¹⁸. Din punct de vedere iconografic, ambele tipare sunt reprezentate cam în aceeași vreme, la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor: primul dintre ele într-o carte definitorie pentru cultura și estetica Renașterii, *Hypnerotomachia Poliphili*, care tematizează – în fundalul desfășurării narative – venerația pentru ruine și iubirea pentru antichitate¹⁹ (fig. 5), iar cel de-al doilea pe frontispiciul primului text din istoria teoriei arhitecturii dedicat antichității – Sebastiano Serlio, *Quinto libro d'architettura*, 1547 (fig. 6).

De-a lungul modernității timpurii, imaginea Romei ca „sit ruinat” exercită și întreține fascinația în pictură, în literatură, dar și în rândul umaniștilor și al anticarilor. Pe de o parte, secolele XVI-XVII asistă la transformarea orașului într-un veritabil atelier în aer liber – care anunță tema luministă a „muzeului în aer liber” – acomodând un considerabil aflux de artiști (mai ales) nordici. Efortul conjugat al acestora produce un uriaș corpus de imagini ce înregistrează atât atracțiile vestigiale cât și transformările urbane succesive, instituind deja tema juxtapunerii comparative (în unitate) dintre Roma antică și cea modernă. Pe de altă parte, literatura vremii – mai ales cea franceză, prin reprezentanții Pleiadei, dar și prin reflecțiile lui Michel de Montaigne – inaugurează tradiția „poeziei ruinelor” care exaltă Roma în dimensiunea ei memorial-fragmentară, introducând, pe un ton în general pesimist, imaginea ruinei-cenotaf²⁰. În această optică, ruina nu este atât un obiect în sine, cu realitatea (și vitalitatea) lui proprie, cât mai curând o imagine catalizatoare, aproape

abstractă, mediatoare între observatorul umanist și cultul aproape mitic al antichității.

Secolul al XVII-lea temperează această viziune eroică, virând pe alocuri către burlesc, în contrast cu proliferarea imaginarului arhitectural în pictură, în special în cea practică de artiștii francezi rezidenți la Roma – Nicolas Poussin, Gaspard Dughet și Claude Lorrain. Această etapă este, de altfel, determinantă atât pentru evoluția iconografiei ruinei după 1700, cât și pentru fabricarea imaginii despre Italia – ca teritoriu arcadian – în interiorul practicilor culturale ale fenomenului cunoscut ca *The Grand Tour*.

Chestionarea și valorificarea imaginii/metaforei ruinei după 1700, și mai ales în intervalul 1750-1800, se petrece la o scară fără precedent. Deosebirea majoră în raport cu secolele trecute este nu doar una cantitativă, ci în primul rând una calitativă, *corpus*-ul uriaș de texte și imagini produse în această epocă reflectând o seamă de mutații survenite în mai multe domenii în același timp.

În pictură, spre exemplu, „peisajul cu ruine” se fixează definitiv ca gen autonom în anii 1710-1750, în special prin contribuția pictorului italian Giovanni Paolo Panini, al cărui atelier roman funcționează ca o veritabilă placă turnantă în construirea și distribuirea, mai ales în spațiul francez, a unei iconografii specifice.

Pe de altă parte, această situație devine posibilă prin instituirea anumitor practici culturale (în siajul „marelui turneu”), încă într-un stadiu incipient în secolul anterior, care transformă Roma într-un teritoriu al circuitului și schimbului, punându-i în evidență monumentele antice. Evoluția reprezentării ruinei în pictură depinde într-o foarte mare măsură de repertorierea și studierea acestor vestigii, activitate amplă și laborioasă ce mobilizează o numeroasă societate internațională de anticari, *connaisseurs* și amatori și al cărei rezultat, la mijlocul veacului, este o serie semnificativă de lucrări științifice și de popularizare ale căror ilustrații participă, la rândul lor, la constituirea imaginarului vestigial. Unul dintre efectele acestor transformări este chiar integrarea, în articolul din Enciclopedie, a celui de-al treilea sens al definiției termenului „ruină”.

În ultimele decade ale veacului al XVIII-lea, cu deosebire în spațiul francez, motivul ruinei suscită în literatură o problemă amplă, eliberată în bună măsură de referința constrângătoare la antichitate și care variază de la analiza „plăcerii ruinei” (Bernardin de Saint-Pierre) până la meditația asupra „succesiunii imperiilor” la scara istoriei universale (Constantin-François de Volney)²¹. În sfârșit, tot în spațiul literelor, este elaborată, prin textele critice ale lui Diderot, și prima poetică a ruinei, construită pe o estetică a emoției și a plonjeului existențial, precum și pe meditația morală asupra „treierii”, evanescenței și resurecției²².

Această amplă reevaluare a ruinei, în răstimpul a doar câteva decenii, este posibilă printr-un complex de împrejurări. Spre exemplu, definitorie este convingerea, larg răspândită, că Natura

întregă (ca „sistem al lumii”) poate fi cunoscută, repertoriată și clasificată, un tip de conștiință care alimentează atât spiritul enciclopedic al vremii, cât și o anumită tendință analitică regăsită, spre exemplu, în critica kantiană, prin căutarea lucrului în sine, a nucleului ascuns al unei lumi fenomenale²³. Dacă această structură cognitivă poate explica, cel puțin în parte, evoluția arheologiei și chiar logica internă a alcătuirii repertoriilor de antichități, ceea ce modifică substanțial receptarea ruinei este o nouă perspectivă asupra *totalității formei*, care conduce la formarea unei veritabile dialectici a dezintegrării și, finalmente, la ceea ce s-ar putea numi „fragmentul modern”²⁴.

În fapt, pentru a relua o expresie consacrată, fragmentul nu este altceva decât o „metaforă a modernității”, inaugurând – și marcând astfel – o epocă instituită printr-o violentă dezmembrare și demantelare a celei/celor precedente. În planul culturii, sfârșitul secolului al XVIII-lea stă sub imperiul anxietății în raport cu trecutul eroic, al crizei provocate tocmai de anvergura lui patrimonială. Una dintre manifestările acestei crize, evident conotată politic, este tocmai distrugerea artefactelor simbolice²⁵. Această epocă de ruptură (1780-1800), reflectată într-un imaginar al catastrofei și ruinei²⁶, devine, în același timp, un loc al regenerării: pe aceste *dissecta membra* ale trecutului urmează a fi (re)clădită modernitatea.

Dislocarea violentă a (unității) trecutului la granița dintre secolele XVIII-XIX este, în fapt, expresia accelerată a unei fragmentări mai lente care începe cel puțin din secolul al XVII-lea. Este vorba, la o scară mult mai vastă, de segmentarea concepției despre lume, de segregarea epistemologică (o *mathesis universalis* destrămată în domenii științifice din ce în ce mai autonome), precum și de o individualizare a culturii (reprezentată de conceptul de „monadă”)²⁷. În secolul al XVII-lea, această dezintegrare era încă mascată într-o aparentă unitate precum, de pildă, cea a spațiului arhitecturii baroce, care înglobează și articulează o evidentă pulverizare a formei; de asemenea, reprezentarea



fig. 7 Giovanni Battista Piranesi, „Scenographia Campi Martii”, planșa a II-a, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, 1762

fragmentelor arhitecturale stătea încă sub semnul unei coeziuni poetice. După 1700, unitatea dispare gradual iar individualizarea formei se accentuează – ca, de pildă, în cadrul stilisticii *rocaille* – așa cum fragmentul începe să fie eliberat treptat de contextul generator/integrator. Tocmai această erodare a referinței la context este tematizată, în imaginarul epocii, de unele gravuri ale lui Giovanni Battista Piranesi, reprezentând câmpuri discontinue de elemente aglutinate aparent fără o logică obiectivă (fig. 7).

O altă cale de a înțelege dialectica dezintegrării și constituirea „fragmentului modern” presupune recursul la ideile estetice ale epocii, mai precis la teoretizarea sublimului. O vreme destul de îndelungată după 1700, cel puțin până la publicarea cărții lui Charles Batteux, cultura europeană este încă dominată de o estetică a integralității, a idealizării formei brute, naturale (*la belle nature*) și a receptării strict intelectuale a actului artistic. Rezistența acestei viziuni integratoare este cel mai lămuritor demonstrată de Johann Winckelmann care, în mod paradoxal, configurează o estetică a completitudinii pornind de la studierea unor fragmente; în fapt, ceea ce face el este să intuiască, în fragment, unitatea originară²⁸.

Dacă la acea vreme teza autonomiei fragmentului nu era încă pe deplin asimilată, începuseră în schimb să circule ideile despre „frumos și sublim” ale lui Edmund Burke²⁹, care puneau în discuție un alt mecanism al receptării, bazat nu pe intelect ci pe afectivitate. Mai mult decât atât, atunci când vorbește despre sursa propriu-zisă a sublimului și frumosului, la începutul părții a patra a eseului său, Burke schițează mecanismul unei sensibilități estetice al cărui model pare să fie teoria lui Isaac Newton despre proprietatea atracției corpurilor:

Așadar, când vorbesc despre sursă, și despre o sursă propriu-zisă, mă refer doar la anumite impresii asupra spiritului care generează anumite reacții în trupul nostru, sau la anumite însușiri ale corpurilor care produc o reacție în spiritul omului. Ca și cum atunci când ar trebui să explic mișcarea unui corp care cade pe pământ, aș spune că a fost pricinuită de gravitație și m-aș strădui să arăt în ce mod a funcționat această forță³⁰.

Explicarea producerii emoției prin acest model mecanic subîntinde reprezentarea sublimului ca mod de a acționa al naturii, în tensiunea unor forțe implacabile menită, în cele din urmă, să conducă către haos și dezintegrare. Din această perspectivă, sublimul își găsește echivalentul în estetica ruinei care, desprinsă de contextul original, capătă o nouă unitate: cea dintre opera umană și procesualitatea naturii³¹.

În veacul al XVIII-lea, așadar, la capătul acestui vast și complex proces de fragmentare a

cunoașterii și a concepției despre lume în general, precum și în contextul contestării esteticii clasice și al anxietății în raport cu trecutul eroic, fragmentul arhitectural este instituit ca *unitate autonomă*. În această optică deja modernă, el devine o formă liberă de orice determinații, susceptibilă de a fi inserată în varii contexte sau, dimpotrivă, *de a-și genera propriul context*.

Stadiul-limită al acestei autodeterminări este conceperea decavării ca desăvârșire a unui edificiu întreg (modern?). Într-unul din textele sale critice din a doua jumătate a anilor '60, Diderot face o curioasă afirmație, aproape normativă pentru estetica fragmentării în veacul al XVIII-lea: „trebuie să ruinezi un palat pentru a-l face un obiect interesant”³². Cu alte cuvinte, spre deosebire de virtualitatea ruinării sale, starea de completitudine devine redundantă, lipsită de orice capacitate de a suscita emoție sau de a evoca o realitate anume.

În receptarea ruinei, drumul către acest stadiu sau, mai bine spus, tranziția de la „emblematic” la „expresiv”³³ trece, de-a lungul secolului al XVIII-lea, printr-un amplu fenomen cultural care circumscrie investigația arheologică, constituirea unui imaginar al ruinei, reinterprețarea ei estetică și, în cele din urmă, inserarea ei în peisaj ca „formă naturală”.

Un text scris de Denis Diderot cu prilejul Salonului din 1767, în legătură cu un tablou pictat de Hubert Robert (*Grande Galerie éclairée du fond*), conține o curioasă reflecție: „Doar obscuritatea, măreția edificiului, grandoarea construcției, întinderea, acalmia, reverberația surdă a spațiului m-ar fi înfiorat. Nu m-aș fi putut stăpâni să rătăcesc visător sub această boltă, să mă așez între aceste coloane, să intru în tabloul dumneavoastră”³⁴. După toate aparențele, impulsul de a păși într-un metaforic „dincolo” al picturii este stârnit de o anumită configurație a peisajului, precum și a concrețiunilor sale arhitecturale. Pe scurt, filozoful este la un pas de a se abandona într-o scenografie pitoresc-monumentală, printre ruine. Mai mult chiar, Diderot consideră că în centrul acestui tip de retorică picturală stă întocmai capacitatea de a „atrage”/„împinge” spectatorul în tablou, ca modalitate optimă de acces la „esența poetică” a picturii de ruine³⁵.

Cei doi poli ai acestei experiențe estetice sunt – pentru a relua termenii lui Michael Fried – absorbția și teatralitatea. Pătrunderea fictivă în câmpul imaginii – mai curând un artificiu literar – poate fi interpretată drept o tentativă de a evalua pictura printr-o senzorialitate reîntregită, în care cunoașterea vizuală este consolidată de prezență, mobilitate, parcurs etc. Teatralitatea, în schimb, pare să aibă o pondere mai mare în raționamentul filozofului, dând seama nu doar de asumarea condiției de „actor” în tabloul care face obiectul evaluării critice, dar și, implicit, de caracterul scenografic al realității figurate³⁶. În această privință, situl arheologic pare să dețină un statut privilegiat, conferit în mod direct de potențialul spectacular al fragmentelor arhitectonice. Este semnificativ, de pildă, faptul că o antrepriză editorială precum cea a lui Julien David Le Roy (*Les*

ruines des plus beaux monuments de la Grèce, 1758) acordă spectatorului (autorul însuși) simultan rolul de „regizor” și „actor” în parcurgerea și receptarea sitului arheologic³⁷, strategie reflectată deopotrivă în text și în ilustrația grafică, la fel cum sugestivă este și analogia dintre receptarea unui edificiu și desfășurarea unei piese de teatru pe care o regăsim, două decade mai târziu, într-un text despre arhitectură³⁸.

În textul lui Diderot însă, mai interesantă decât această teatralitate de primă instanță este considerarea imaginii ca scenă pentru un grandios *Theatrum mundi* ce se desfășoară ineluctabil:

Ideile pe care ruinele mi le suscită sunt mari. Toate dispar, toate pier, toate trec. Doar lumea rămâne. Doar timpul durează. Ce veche e această lume! Pășesc între două eternități. [...] Ce este existența mea efemeră în comparație cu cea a acestei stânci [...] cu aceste mase suspendate deasupra mea, care se clatină? Văd marmura mormintelor preschimbată în praf; [...] Un torent târăște națiunile, unele peste altele, în fundul aceluiași abis; eu, doar eu, îmi închipui că mă opresc pe margine și despici acest șuvoi ce curge din toate părțile!³⁹

Această meditație exaltată, de indiscutabilă forță expresivă, asociază realității și idei ultime – precum prezentul și timpul istoric, locul particular și spațiul universal – într-o viziune ce prefigurează deja estetica romantică. Într-un atare discurs apocaliptic, fascinația pe care ruinele o suscită, și pentru care Diderot configurează o veritabilă poetică, este explicabilă – dincolo de contextul imediat – în primul rând prin *implicațiile fragmentării* ansamblului arhitectural (tectonică și spațialitate deopotrivă): estomparea limitelor dintre interior și exterior sau dintre artificial și natural, cuplarea dialectică între geneza și extincția unui edificiu, între destinul individual și cel colectiv etc.⁴⁰.

Într-o formă sau alta, galeria-tunel în diverse stadii ale ruinării apare frecvent în pictura lui Hubert Robert. Uneori luminată dramatic, punând în scenă un spectaculos efect de profunzime, ea are meritul – potrivit lui Diderot – de a oferi „puncte de vedere”, de a plasa spectatorul, altfel spus, într-o situație potrivită pentru „incursiunea în tablou”. Același efect de retragere accelerată către linia orizontului sau de conturare a golului unui tunel se regăsește câteodată în peisajele propriu-zise ale pictorului francez, înfățișând parcuri, alei sau peluze, cu sau fără ruine⁴¹.

Două realități conlucrează în compunerea acestei categorii de imagini: pe de o parte, modelul lor direct pare a fi parcul *à la française*, cu galerii lungi și vegetație excesiv geometrizată, denunțat de Jean-Marie Morel ca replică prea fidelă a arhitecturii civile; pe de altă parte, este sesizabilă aici și metafora „arhitecturii vegetale”, destul de răspândită la acea vreme, ca temei al teoretizării originii

silvestre a modului constructiv (și al aparatului ornamental) clasic sau gotic⁴².

Aceste exemple aduc în discuție, în contextul secolului al XVIII-lea, relația ambivalentă dintre genul pictural al peisajului și amenajarea teritoriului, în măsura în care pictura depășește statutul de simplă imitație a naturii, participând în mod activ la evoluția arhitecturii peisagere. În bună măsură, o atare situație este explicabilă și prin statutul acestei discipline: în 1776, un autor precum Jean-Marie Morel își afirmă, la capătul a două decenii de practică, încrederea că amenajarea grădinilor s-ar putea ridica la înălțimea artelor liberale⁴³. Prin urmare, statutul inferior subînțeles, de „artă mecanică”, putea fi ameliorat prin contactul cu artele-surori, anume cu pictura și poezia. În chip semnificativ, cam în aceeași perioadă, marchizul René Louis de Gérardin vorbea despre „peisajul poetic” – generat de natură sau, dimpotrivă, „reprodus” de om – precum și despre „situația pitorescă” și „situația romantică”, cea din urmă cumulând picturalitatea și poezia naturii⁴⁴.

Sintagma *Ut pictura hortus* trimite către o realitate istorică a cărei evoluție subîntinde avatarurile noțiunii de „pitoresc”, preluată din vocabularul picturii la începutul secolului al XVIII-lea și adaptată la descrierea naturii în sens larg, inclusiv la definirea peisajului amenajat (*jardin pittoresque*)⁴⁵. Spre exemplu, parcul britanic al secolului al XVIII-lea – ce deturneză, începând din anii 1760-70, geometria carteziană a grădinilor franceze proiectate de André Le Nôtre – era adeseori conceput ca o versiune *in situ* a peisajelor romane ale lui Claude Lorrain sau Gaspard Dughet⁴⁶. Prin urmare, o semnificativă corespondență poate fi reperată între peisajul (cu ruine) pictat și cel amenajat, cu atât mai mult cu cât ambele domenii cunosc apogeul în Franța celei de-a doua jumătăți a anilor 1700, iar un artist precum *Robert des ruines* își verifică abilitățile de regizor al unei promenade metaforic-teatrale nu doar în pictură ci și ca *dessinateur des jardins*.

Departa de a fi o simplă supoziție, ancorarea unui domeniu în celălalt este sesizabilă în chiar discursul teoretic despre amenajarea grădinilor, referințele la pictură fiind relativ frecvente. Astfel, încă din 1755, înainte chiar ca moda grădinii pitorești să pătrundă în Franța, Marc-Antoine Laugier identifica anumite afinități între compoziția unui tablou și dispunerea tufişurilor pe o peluză⁴⁷. Şaisprezece ani mai târziu, Horace Walpole compara activitatea novatoare a arhitectului William Kent – unul dintre partizanii conceptului de *landscape park* – cu cea a unui pictor, din penelul căruia se concretizau felurite construcții, pavilioane, temple etc.⁴⁸. În aceeași perioadă, Jean-Marie Morel recomanda artiștilor să-și conceapă grădinile ca pe o suită de „tablouri”⁴⁹, în vreme ce altcineva, sedus de „vastul tablou” al grădinii, îndemna arhitecții să devină pictori⁵⁰. În sfârșit, spre finalul veacului, originalul teoretician Camus de Mézières consideră grădina (*angloise*) un fel de depozit pictural din care pot fi delimitate tablouri la nesfârșit⁵¹. Astfel, fie și numai pe temeiul acestui rapid inventar de ocurențe, grădina pitorească se dovedește a fi o modalitate de a „însena” natura, de a-și configura un aspect „natural” convingător, pornind însă de la pictură.

Pe lângă împrumuturile de vocabular artistic, precum și de sensul original al termenului „pitoresc”⁵² prin care grădina *à l'anglaise* era definită, mai există un element comun, anume termenul *fabrique*, prin care Diderot desemnează în mod constant concrețiunile arhitecturale din tablourile lui Hubert Robert.

În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, cel de-al șaselea tom al mării Enciclopedii franceze definește termenul *fabrique* atât în legătură cu arhitectura cât și cu pictura, secțiunea dedicată acestuia din urmă fiind cu mult mai cuprinzătoare. În fapt, sensul arhitectural al acestui cuvânt se restrânge mai curând la construcție decât la arhitectura propriu-zisă. În schimb, în vocabularul picturii, aria sa de semnificare este mult mai largă, incluzând orice alcătuire arhitectonică, de la colibă până la palat și ruină; altfel spus, tot ce nu intră în domeniul naturii dar contribuie la potențarea efectelor ei este, prin urmare, *fabrique*, iar autorul articolului recomandă tuturor pictorilor să introducă asemenea artificii în tablourile lor, mai cu seamă în cele cu subiect istoric⁵³. În mod simptomatic, orice referință la grădină lipsește.

Cu sensul de „ornament” adăugat peisajului, cuvântul *fabrique* pare să fie, de altfel, relegat în zona imaginii; cel mult, își păstrează sensul primar, de „construcție”. Astfel, în *Encyclopédie méthodique*, el nu este inclus în secțiunea *Art naratoire et du jardinage* (1797), așa cum ar fi fost de așteptat, ci în cea privitoare la arhitectură, iar definiția lapidară dată de Quatremère de Quincy se rezumă la cele două sensuri deja cunoscute⁵⁴. Ocolit de instrumentele de referință ale vremii, termenul *fabrique* este totuși explicat în literatura de specialitate.

În cunoscutul său tratat despre „arta compunerii peisajelor”, marchizul René de Gérardin dedică acestei noțiuni un capitol întreg – al XIII-lea – în care întocmește chiar un set de cinci principii de urmat în amenajarea peisajului cu astfel de *fabriques*. Dintre acestea, ultimul este cu deosebire semnificativ: „efectul pitoresc relativ la masă, la genul construcției și la obiectele din jur”⁵⁵ – care trebuie să fie urmat cu predilecție, pentru a conferi acestor construcții „farmecul prin care să poată seduce și fixa privirea”⁵⁶. Din paginile lui Gérardin lipsește un catalog al acestor piese ornamentale, pe care îl regăsim, în schimb, în tratatul lui Jean-Marie Morel: temple, biserici gotice, pietre tombale, inscripții, monumente alegorice și emblematice⁵⁷.

În mod curios, ruina nu se regăsește printre ele decât eventual subînțeleasă în formularea *bâtiments d'imitation & de caprice*. O imagine mai clară desprindem însă tot din tratatul lui Gérardin:

Mai există un fel de construcții (*fabriques*) pe care ești mai întâi tentat să le privești ca pe o bizareerie. Acestea sunt ruinele de felurite sortimente; dincolo însă de posibilitatea de a le aranja astfel încât să obții un fel de locuință sau un adăpost la fel de comod ca orice altă clădire, ele sunt folosite cu plăcere în

peisaj întrucât ele se unesc cu acesta mai bine prin tonul culorii, varietatea formelor și verdeața cu care pot fi ornamentate [...] În plus, mai putem adăuga efectului pitoresc al acestor ruine, un aspect emblematic (*un air d'emblème*) care să întrețină în mod delectabil imaginația sau reamintirea⁵⁸.

În această cuplare dialectică între natură și ruină două regimuri ale realității sunt, prin urmare, articulate. O realitate ficțională (peisajul cu ruine pictat) este trecută în planul realității imediate (grădina pitorească) ca preambul și temei pentru proiecția altei realități ficționale. Deja simbolică, întrucât ea este un microcosm în care istoria și geografia sunt condensate⁵⁹, grădina „englezească” devine, în Franța ultimelor decade ale veacului al XVIII-lea, un veritabil spațiu al reflexivității.

Cele două modalități de anticipare a ruinei (pictată, respectiv construită) – pe lângă ispita investigației prospective și a meditației istorice – trădează dorința de a controla, la nivel conceptual, opera timpului, distrugerea, schimbarea⁶⁰. Ca metaforă, ca imagine sau ca formă palpabilă, ruina poartă cu sine latența sfârșitului. Ea este însă, în același timp, tocmai prin suspensia dezintegrării – unei ruine nu i se poate identifica începutul ruinării, nici aproxima ceasul final – un teritoriu neutru care, de o manieră sau alta, poate răsturna *degenerarea în regenerare*.

Note: _____

* Acest text preia o parte din argumentația tezei mele de doctorat, intitulată *Natură și ruină. Geneză și regenerare în textele teoretice și imaginarul arhitectural al secolului al XVIII-lea*, coordonată de prof. univ. dr. arh. Ana-Maria Zahariade. Îi sunt recunoscător doamnei prof. univ. dr. Anca Oroveanu pentru lectura și observațiile făcute în calitate de referent.

1. Hans Dieter Schaal, *Ruinen. Reflexionen über Gewalt, Chaos und Vergänglichkeit*, Stuttgart, Édition Axel Menges, 2011, p. 44.

2. Philippe Junod, „Ruines anticipées. Ou l'histoire au futur antérieur”, *Chemins de traverse. Essai sur l'histoire des arts*, Paris, Éditions Infolio, 2007, p. 375.

3. În legătură cu amenajarea grădinii de la Ermenonville, a se vedea Günter Herzog, *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989, pp. 75-94; Juan Calatrava, „La idea del jardin en la Francia delas Lumières”, *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 102-103; David L. Hays, „Figuring the Commonplace at Ermenonville”, *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Martin Calder (ed.), Bern, Peter Lang, 2006, pp. 87-108.

4. Michel Makarius, *Ruins*, Paris, Flammarion, 2005, p. 126; Nina L. Dubin, *Futures and Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, pp. 24-27; H. D. Schaal, *Ruinen*, p. 11. Nu putem omite observația că, în mod paradoxal, epistema modernă se construiește prin ruinare.

5. Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 106.

6. Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, p. 28.

7. *Mutatis mutandis*, „Insula Ploilor” pare a fi un fel de templu vegetal (un Stonehenge modern?), anume conceput pentru un „sacerdot al cultului naturii” precum Jean-Jacques Rousseau. H. D. Schaal, *Ruinen*, p. 46.

8. N. L. Dubin, *Futures and Ruins*, p. 27.

9. *RUINES*, s. f. pl. (*Gram.*) *décadence, chute, destruction [...] La ruine de cet homme ; la ruine de ma fortune*. Vezi *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de Gens de Lettres*, Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert (ed.), Neuchâtel, S. Fauche & C^e, Tome XIV, 1765, p. 433.

10. Voltaire, spre exemplu, folosește termenul „catastrofă” și cu sensul de răsturnare politică. Pentru o analiză a implicațiilor acestui substantiv în secolul al XVIII-lea, vezi Michel O’Dea, „Le mot «catastrophe»”, *L’invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtimeant divin au désastre naturel*, Anne-Marie Mercier-Faivre & Chantal Thomas (eds.), Genève, Librairie Droz, 2008, pp. 35-44.
11. RUINES, s. f. pl. (Archit.) ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables dépérissés par succession de tems. Vezi *Encyclopédie*, D. Diderot & J. d’Alembert (eds.), p. 433.
12. *Telles sont les ruines de la tour de Babel, ou tombeau de Belus [...] les ruines d’un fameux temple ou palais, que les antiquaires disent avoir été bâti par Assuerus, & que les Persans nomment aujourd’hui Tchelminar, c’est-à-dire les quarante colonnes [...] celles de Palmire, ancienne république de la Syrie palmyrénienne, bâtie par Salomon, embellie par Seleucus, successeur d’Alexandre.* *Encyclopédie*, D. Diderot & J. d’Alembert (eds.), p. 433.
13. ... se dit en Peinture de la représentation d’édifices presque entièrement ruinés. De belles ruines. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces ruines. Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point ruine en parlant d’une maison particulière de paysans ou bourgeois; on diroit alors bâtimens ruinés. *Encyclopédie*, D. Diderot & J. d’Alembert (eds.), p. 433.
14. Al treilea nivel semantic nu este înregistrat în ultimul dicționar francez dinaintea de *Encyclopédie. Le Dictionnaire de l’Académie française*, À Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1694, tome seconde, p. 426.
15. M. Makarius, *Ruins*, p. 81.
16. Quatremère de Quincy face această afirmație în volumul *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l’art de l’Italie*, publicat în 1796. *Apud* M. Makarius, *Ruins*, p. 7.
17. R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, p. 18. Vezi și Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. L’éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 14.
18. R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, p. 12.
19. În limba greacă, „Polia” înseamnă chiar „antichitate”, iar căutarea Poliei în vis (prefigurare a reveriei și fanteziei în receptarea ruinei) ia forma unui traseu inițiat bazat pe raportul biunivoc dintre cunoașterea dragostei și dragostea pentru cunoaștere (a antichității). Vezi M. Makarius, *Ruins*, pp. 13-15.
20. Figura centrală a poeziei ruinelor în veacul al XVI-lea este Joachim de Bellay, autorul volumului *Antiquités de Rome* (1558). A se vedea R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, pp. 60-69.
21. O foarte utilă sinteză este furnizată de R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, pp. 126-146.
22. R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, pp. 88-97.
23. Karen Lang, „The Dialectics of Decay: Rereading the Kantian Subject”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 3, September 1997, p. 419.
24. Expresia îi aparține lui Dalibor Veselý. A se vedea Dalibor Veselý, „The Nature of the Modern Fragment and the Sense of Wholeness”, *Fragments, Architecture and the Unfinished. Essays Presented to Robin Middleton*, Barry Bergdoll & Werner Oechslin (eds.), Londra, Thames & Hudson, 2006.
25. Linda Nochlin, *The Body in Pieces: the Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londra, Thames & Hudson, 1994, pp. 8-10. Este interesant de observat că noțiunea de „vandalism” a apărut aproape simultan cu cea de „conservare” a patrimoniului. În privința vandalizării patrimoniului francez, în sialul Revoluției de la 1789, vezi Françoise Choay, *Alegoria patrimoniului*, București, Simetria, 1998, pp. 79-86.
26. Victor Ieronim Stoichiță, „Museum und Ruine. Museum als Ruine”, *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, Reto Sorg & Stefano Bodo Würffel (Hrsg.), München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, p. 67. Autorul se referă mai ales la frecvența (și obsesia) reprezentării, în pictură, a calamităților, incendiilor, deluviilor etc. O altă ipostază a imaginarului ruinar, de data aceasta în acord cu primul sens al „ruinei” din *Encyclopédie*, precum și cu sensul inițial al „catastrofei”, o reprezintă dezmembrarea corpului uman. Vezi L. Nochlin, *The Body in Pieces*, pp. 10-22.
27. D. Veselý, „The Nature of the Modern Fragment”, pp. 43-44.
28. Moshe Barasch, *Modern Theories of Art. From Winckelmann to Baudelaire*, New York, New York University Press, 1990, p. 113.
29. Este vorba, desigur, despre cartea *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicată în 1757 și deja tradusă în limba franceză în 1765.
30. Edmund Burke, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, București, Meridiane, 1981, p. 175.
31. K. Lang, „The Dialectics of Decay”, p. 428; Florence M. Hetzler, „The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 16, No. 2, Summer 1982, p. 105.
32. Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, revues sur les éditions originales, Paris, Garnier frères, 1876, Tome XI, p. 229. Vezi și D. Veselý, „The Nature of the Modern Fragment”, p. 43.
33. M. Makarius, *Ruins*, p. 81; D. Veselý, „The Nature of the Modern Fragment”, p. 48.
34. D. Diderot, *Oeuvres complètes*, p. 229.
35. Michael Fried, *La place de spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, p. 129. Hubert Robert eșuează în a-l reține „în tablou” tocmai pentru că nu asimilase încă poetica ruinei: „Monsieur Robert, vous ne savez pas pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu’elles montrent; et je vais vous en dire

ce qui m'en viendra sur-le-champ". D. Diderot, *Oeuvres complètes*, p. 229.

36. Despre relația dintre pictură și teatru, pe care Diderot o teoretizează pe larg, într-un registru cuprins între ficțiunea dispariției publicului și cea a evacuării personajelor din tablou – bunăoară chiar dintre ruinele lui Hubert Robert – a se vedea, în ansamblul ei, cartea lui Michael Fried.

37. Încă din prefață, Le Roy își previne cititorul că îl va feri de monotonia descrierilor, întrerupându-le pe alocuri cu digresiuni relative la voiajul său, la particularitățile câte unui loc sau cu reflecții ocazionale. Julien Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, À Paris, chez H. L. Guerin & L. F. Delatour, 1758, p. vij.

38. „Chaque piece doit avoir son caractère particulier. L'analogie, le rapport des proportions decident nos sensations; une piece fait désirer l'autre, cette agitation occupe & tient en suspens les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait". Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, À Paris, chez Benoit Morin, 1780, p. 45. Vezi și Sigrid de Jong, „Staging Ruins: Paestum and Theatricality”, *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Caroline van Eck & Stijn Bussels (eds.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 140-141.

39. *Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! [...] Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!* D. Diderot, *Oeuvres complètes*, pp. 229-230.

40. În legătură cu poetica lui Diderot a se vedea R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, pp. 88-106. Despre implicațiile filozofice ale temei ruinei în secolul al XVIII-lea, Ph. Junod, „Ruines anticipées”, p. 382 și Jeannot Simmen, *Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1980, pp. 9-10.

41. Această observație, ca și cele două exemple, îi aparține lui André Corboz. Vezi André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel und Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1978, pp. 33-35.

42. Trimit aici la problematica idealului greco-gotic prezentă în discursul unor teoreticieni precum Cordemoy, Laugier sau Ribart de Chamoust.

43. *Aujourd'hui [...] l'art des Jardins [...] put s'élever au rang des Arts Libéraux les plus estimées, par les connoissances qu'il suppose, les talens qu'il exige et le goût dont il est susceptible.* Vezi Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins*, À Paris, chez Pissot, 1776, „Avant-propos”.

44. *... une telle situation rassemble tous les plus beaux effets de la perspective pittoresque, & toutes les douceurs de la scene Poétique [...] la situation Romantique doit être tranquille & solitaire afin [...] s'y livrer toute entiere à la douceur d'un sentiment profond.* René Louis de Gérardin, *De la Composition des Paysages ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, À Genève, 1777, pp. 128-129.

45. Despre evoluția noțiunii de „pitoresc” în pictură, dar și în domenii conexe, a se vedea Wil Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Librairie Droz, 1991, pp. 21-80.

46. M. Makarius, *Ruins*, p. 125. În legătură cu raportul dintre peisajul pictat și cel amenajat Bram van Oostveldt, „*Ut pictura hortus/ut theatrum hortus*: Theatricality and French Picturesque Garden Theory (1771-95)”, *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, C. van Eck & S. Bussels (eds.), pp. 165-167 și Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 38-39. În esență, potrivit lui Alain Roger, cele două regimuri ale intervenției asupra naturii – *in visu* și *in situ* – sunt complementare, ambele operând, cu mijloace specifice, asupra unei materii – „gradul zero” al peisajului – determinate de relația activă dintre natură și artificiu/cultură. Vezi A. Roger, *Court traité*, pp. 16-19.

47. *Le pittoresque peut se rencontrer dans la broderie d'un parterre, comme dans la composition d'un tableau.* Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Nouvelle édition, revue, corrigée, & augmentée, Paris, chez Duchesne, 1755, p. 223.

48. *... il réalisa les compositions des grands peintres. Ses fabriques, ses pavillons, ses temples étoient plutôt l'ouvrage du pinceau que du compas.* Horace Walpole, *Essai sur l'art des jardins modernes*, imprimé à Strawberry-Hill, 1785, p. 58. Prima ediție a lucrării *Essay on Modern Gardening* a apărut în 1771, iar în 1785 a fost publicată o ediție bilingvă engleză-franceză.

49. *Attendre des scènes intéressantes; espérer des tableaux, des points-de-vue variés.* J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, p. 10.

50. *Un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau. Soyez peintre! Les champs, leurs nuances sans nombre.* Această frază îi aparține lui Père Rapin (*Les Jardins*, 1782). Apud W. Munsters, *La poétique du pittoresque*, p. 53.

51. *Que de scènes agréables & quels tableaux n'offrent pas les Jardins de cette espece, lorsqu'ils sont heureusement conçus, qu'ils sont analogues au genre qu'on s'est proposé & enfin calqués sur la belle Nature!* N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture*, pp. 14-15.

52. Cuvântul *pittoresque* calchiază adjectivul *pittoresco*, cu varianta *alla pittoresca*. În secolul al XVII-lea, prin acest termen era evaluat efectul unui tablou. Preluarea și adaptarea în spațiul francez s-a produs prin dublul impact al prezenței artiștilor italieni în Franța și al celor francezi rezidenți în Italia. Vezi W. Munsters, *La poétique du pittoresque*, pp. 24-25.

53. *FABRIQUE, s. f. (Archit.) maniere de construire quelqu'ouvrage, mais il ne se dit guere qu'en parlant d'un édifice [...] Il désigne*

en Italie tout bâtiment considérable : il signifie aussi en françois la maniere de construire, ou une belle construction [...] dans le langage de la Peinture [...] ce mot réunit donc par sa signification, les palais ainsi que les cabanes [...] tous les Peintres ont droit de faire entrer des fabriques dans la composition de leurs tableaux, & souvent les fonds des sujets historiques peuvent ou doivent en être enrichis. Vezi *Encyclopédie*, D. Diderot & J. d'Alembert (eds.), tome VI, 1756, p. 23.

54. FABRIQUE, f. f. [...] synonyme en français du mot fabrication, qui toutefois ne s'emploie guère en architecture. [...] s'emploie aussi dans le langage de l'art [...] pour dire un bâtiment; & il est particulièrement d'usage pour exprimer ces édifices qui ornent les fonds de tableau ou les paysages. Vezi Quatremère de Quincy, *Encyclopedie Méthodique. Architecture*, À Paris, chez M^{me} veuve Agasse, tome II 1801-20, p. 382.

55. R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages*, p. 104.

56. R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages*, pp. 104, 112.

57. J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, pp. 234-235.

58. R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages*, pp. 114-115.

59. R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, p. 107.

60. S. Lacroix, *Ruine*, p. 34.

Arta românească
printre însemnări și citate

George Matei Cantacuzino

și modernismul mediteranean

Ada Hajdu

Mărginind cuvântul „tradiție” în câmpul imaginilor, îl fac să crească în acel al spiritului. Universul este un tot organizat. Lumea se mișcă după anumite legi; în același ritm se mișcă și stelele și inima oamenilor. Nici tradiția nu este o stea nemișcătoare. Întocmai cum ritmul naște armonia, conștiința dă naștere tradiției, dar nu în chip imperios, căci „fiecare din noi a moștenit un lot de eroare” (Catul), iar spiritul se împiedică prea ușor de lucruri pe care, din lipsă de experiență, le crede statornice și câteodată esențiale. Timpul este pentru întâmplări ceea ce noaptea este pentru monumente. El le reduce trăsăturile lor esențiale, așa cum noaptea desenează monumentele în masele lor principale, întunecând particularitățile epocilor, ca să le rânduiască sub aceeași lege a proporției. „Tradiție” nu înseamnă „reacțiune”. Tradiție înseamnă echilibru critic¹.

■ Introducere

George Matei Cantacuzino, Josep Coderch, Aris Konstantinidis, Adalberto Libera, Dimitris Pikionis, Sedad Eldem sau Josep Lluís Sert au fost studiați, în general, din perspectiva unei modernități monolitice definită, în exclusivitate, în termeni de repudiere a trecutului. Opera lor este puțin cunoscută în afara țărilor din care provin, iar raportul lor cu tradiția a fost privit fie ca o lipsă de coerență, ca o permanentă oscilare între tradiție și modernitate, fie ca o „sinteză” între tradiție și modernitate, relevantă doar pentru contextul local, el însuși „insuficient modern”, ambivalent. Istoriografia arhitecturii secolului al XX-lea tinde să plaseze în opoziție eclecticul, istorismul, stilurile naționale și regionale, pe de o parte, respectiv mișcările de avangardă și modernismul interbelic, pe de altă parte². Însă tot mai frecvent, poate și drept consecință a tensiunilor contemporane dintre fenomenele de globalizare și renașterea naționalismelor și regionalismelor³, această abordare dihotomică este pusă în discuție, stilurile „retrograde” sunt reevaluate, considerându-se că reprezintă o altă față a modernității, iar raportul modernismului cu tradiția este reinvestigat⁴.

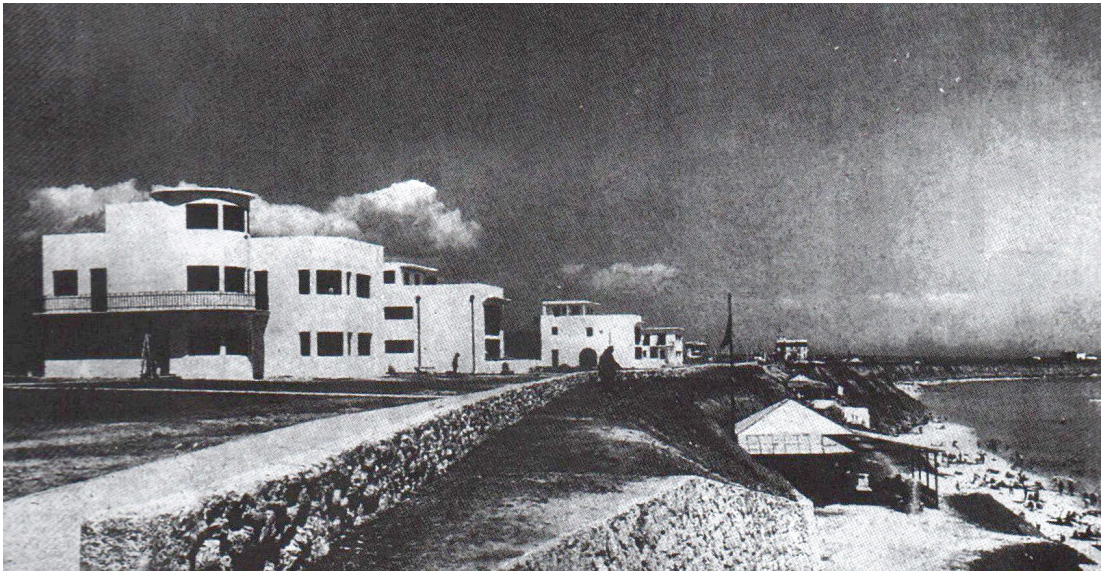


fig. 1 G. M. Cantacuzino, Vile pe faleza de la Eforie Nord, 1929-1933 (sursa: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 5, 1934, p. 55)

Literatura despre G. M. Cantacuzino abordează, în general, producția arhitectului ca îmbinând modernismul cu un filon clasicist și cu interesul pentru arhitectura vernaculară, considerându-se uneori că această îmbinare ar opune teoria și practica lui Cantacuzino (și a altor arhitecți ca Octav Doicescu sau Henrietta Delavrancea) perspectivei „europene” asupra modernismului⁵. Însă nu este vorba despre o îmbinare, ci despre faptul că G. M. Cantacuzino, la fel ca mulți dintre contemporanii săi din întreaga Europă, practică un modernism ce nu exclude tradiția, fie ea clasică sau a vernacularului. De asemenea, nu cred că poate fi vorba despre faptul că G. M. Cantacuzino ar premerge regionalismul critic al lui Kenneth Frampton⁶, în orice caz nu într-o măsură mai mare decât o fac și alți arhitecți europeni contemporani lui. Mai relevantă poate fi plasarea lui în contextul epocii și al curentelor regionaliste europene.

O subtilă și temeinic documentată reconsiderare a rolului pe care l-a putut juca tradiția în modernismul românesc este oferită de recenta carte editată de Carmen Popescu, *(Dis)continuități. Fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20-lea*⁷; aceeași autoare sugerează, în alte două ocazii, ca plauzibilă abordarea lui G. M. Cantacuzino în relație cu modalitățile de apropiere a arhitecturii vernaculare de către arhitecți asociați de curând unui „modernism mediteranean”⁸. Din această perspectivă, raportarea lui G. M. Cantacuzino la teoria elaborată de profesorul său de la Paris, Gustave Umbdenstock, pe de o parte, și la „modernismul vernacular” al lui Le Corbusier, pe de altă parte, se dovedește mai utilă pentru înțelegerea activității sale decât abordările tradiționale.

Vilele de mici dimensiuni pe care Cantacuzino le ridică între 1929 și 1933 pe faleza de la Eforie Nord (Vila Aviana, cele trei vile-culă, Vila Turn și celelalte construcții identificate de Dan Teodorovici ca fiind proiectate de G. M. Cantacuzino⁹; fig. 1, 2) pot oferi un punct de plecare în analiza raportului

elastic dintre tradiție și modernitate pe care îl concepe arhitectul. Aceste vile permit apropierea lui Cantacuzino de ceea ce s-a numit „modernism mediteranean”, pe baza caracteristicilor formale: vilele-cule, de exemplu, pot fi comparate cu proiectul nerealizat al lui Adolf Loos pentru vila Moissi (1923), care a inspirat mai mulți arhitecți asociați modernismului mediteranean; înșirarea clădirilor pe faleza de la Eforie poate fi apropiată de casele ridicate de Rafael Bergamin în Colonia El Viso, Madrid, sau de Vila Oro construită de Luigi Cosenza la Napoli. Comun este, în primul rând, apelul de o manieră antipitoarească la o arhitectură vernaculară apreciată pentru calități abstracte în care sunt recunoscute valorile modernismului: scara umană, compozițiile asimetrice, volumele simple lipsite de elemente decorative, care se folosesc de forța expresivă a peretelui gol, ferestrele horizontale, coerența dintre funcție și tehnică, funcționalitatea „naturală”, verificată în timp.

În imaginea pe care această arhitectură vernaculară o are în perioada interbelică se amestecă vernacularul cu arhitectura clasică greacă și romană, imaginându-se uneori o continuitate între antichitate și prezent axată în jurul existenței unor armonii ancestrale¹⁰. Această continuitate imaginară îi oferă lui Cantacuzino justificarea găsirii unor similitudini între arhitectura vernaculară, pe care o descoperă în călătoriile sale în Orient, și cea a culelor oltenesti. De asemenea, important este și faptul că, deși uneori instrumentalizat ca *romanità*¹¹, modernismul mediteranean evită, în general, asocierile naționale sau regionale: „moștenirea comună a arhitecturii vernaculare i-a ajutat pe moderniștii mediteraneeni să se identifice cu un etos colectiv fără să impună identități naționale sau pan-regionale”¹². Însă, în interiorul acestui modernism mediteranean care își propune să „tempezeze modernitatea cu tradiția, opunându-se în același timp tuturor formelor de istorism”¹³, modalitățile de raportare la vernacular prezintă importante diferențe. În cazul lui G. M. Cantacuzino, cred că punerea în legătură a scrierilor sale cu teoria elaborată de Gustave Umbdenstock poate fi relevantă pentru nuanțarea modernismului său „hibrid”.

■ Gustave Umbdenstock și critica „esteticii mașinii”

Investigând relațiile dintre regionalismul politic și cel cultural, Geert Palmaerts menționează un articol publicat de arhitectul Jean Favier în *La Construction Moderne* din 1938, în care, printre principalii promotori ai arhitecturii regionaliste, se află Gustave Umbdenstock¹⁴. Elev al lui Julien Guadet și profesor al lui G. M. Cantacuzino, Gustave Umbdenstock susține o abordare eclectică a arhitecturii bazată pe o cunoaștere cosmopolită ce include și diversitatea regională. Această idee, general împărtășită de teoriile eclecticice¹⁵, își găsește ecoul și la G. M. Cantacuzino. În *Introducere la studiul arhitecturii*, Cantacuzino critică respingerea clasicismului de către contemporanii săi printr-un argument devenit loc comun al teoriilor eclecticice, și anume că arhitectul este dator să cunoască întreaga istorie a arhitecturii („să atingi toate subiectele, covârșitor de grele, asupra cărora

a îmbătrânit înțelepciunea”¹⁶), de la antichitatea romană la arta populară. Însă maniera prin care arhitectul trebuie să apeleze la această cunoaștere este teoretizată de Cantacuzino în mod diferit: „Cunoașterea trecutului trebuie să îmbogățească posibilitățile noastre critice, fără a ne întuneca viziunea viitorului”¹⁷.

Într-un capitol dedicat monumentalului *Cours d'architecture* publicat de Gustave Umbdenstock în 1930¹⁸, Estelle Thibault analizează modul în care eclectismul și regionalismul se articulează în discursul acestuia¹⁹. Pornind de la perspectiva lui Poincaré asupra unei științe deschise către intuiție și împrumutând retorica medicinei experimentale, Umbdenstock elaborează o teorie sofisticată care propune o metodă cvasiștiințifică de determinare a legilor artei și arhitecturii. Astfel, așa cum omul de știință izolează în natură elemente ale căror caracteristici se pot generaliza prin analogii și extrapolări, arhitectul transpune în practica sa, văzută ca experiment activ, principii naturale ce funcționează drept „directive comode”. Umbdenstock împrumută din psihologia experimentală „efectele de sugestie”, prin care desemnează maniera în care formele vizuale sugestionează oamenii la nivel cerebral, considerând arhitectura o modalitate de a influența „psihologia maselor”, un mijloc de stimulare a dezvoltării unui „popor sănătos, bine construit”²⁰. Arhitectul ar fi dator deci să fie conștient de forța de disciplinare a corpului social pe care o posedă arhitectura și să aibă o atitudine etică, folosind-o numai în scopuri „nobile”. G. M. Cantacuzino exprimă convingeri similare atunci când critică arhitectura sovietică din Tiraspol, ale cărui fațade neoclasice le interpretează ca exprimând „puterea și prezența statului”²¹.

Conform viziunii mecaniciste asupra fiziologiei percepției pe care Umbdenstock o împărtășea cu majoritatea arhitecților, indiferent de apartenența lor la mișcări sau tendințe particulare, forma abstractă a unei opere de artă sau de arhitectură face să rezoneze aparatul psihologic. Însă, fiindcă sugestia implică obligatoriu memoria privitorului, înțeleasă ca fiind determinată de diferențe de natură rasială, națională și regională, elementele concrete ale operei, cele care au forță sugestivă, trebuie să fie „expresive sau estetice”. Făcând un inventar al efectelor sugestive produse de elementele care compun o operă, Umbdenstock ajunge la concluzia că verticalele și curbele evocă lumea vie, iar ortogonalitatea și suprafețele nude sunt artificiale, deprimante, ceea ce justifică menținerea elementelor decorative și descalifică estetica mașinii, amenințată de pericolul de a nu evoca decât angoase. Drept consecință, arhitectura modernistă riscă să fie inumană, lipsită de identitate, pe când arhitectura regionalistă este vie și încarnează libertatea individuală. Cu toate acestea și deși limitează relevanța noii estetici la vulg²², Umbdenstock se entuziasmează în fața vapoarelor, a automobilelor și a locomotivelor, ceea ce nuanțează portretul pe care i-l face Le Corbusier în *Croisade ou le crépuscule des Académies*²³.

Din teoria lui Umbdenstock, se poate ca G. M. Cantacuzino să fi preluat convingerea că în

arhitectură există niște „mari legi tradiționale” în afara cărora arhitectul nu poate opera decât dacă renunță la valoarea artistică a acesteia. Existența acestor reguli abstracte, atemporale îi oferă arhitectului justificarea abordării arhitecturii clasice și a celei vernaculare dintr-o perspectivă contemporană, fără ca acest lucru să pară forțat. În virtutea faptului că, pe modelul pe care îl aplică și Umbdenstock, în analiza arhitecturii se pot izola forme și calități abstracte a căror generalizare dă naștere unor legi, atât arhitectura clasică, cât și cea vernaculară pot fi considerate prin prisma intereselor contemporane pentru simplitate și funcționalism și pot fi valorificate din aceeași perspectivă.

G. M. Cantacuzino manifestă o neîncredere similară în „estetica mașinii”, criticându-i caracterul inuman cu același tip de argumente: standardizarea duce la monotonie, iar monotonia sugerează inanimatul. De asemenea, chiar dacă producțiile industriale pot fi considerate frumoase, valoarea lor estetică este marcată strict de funcționalitate și, de aceea, este inferioară frumuseții spiritualizate de care arhitectul este dator să se preocupe:

Mașina e azi în luptă cu omul. Frumusețea logicei sale materialiste ne-a uluit, iar puterea ei evoluează după legi proprii cari nu se mai găsesc sub controlul spiritului. [...] Mașina cere o producție standard [...] monotonie. Pentru a încadra viața în acea disciplină economică ne uzăm spiritualicește, căci încercăm totuși să ne împotrivim unei totale abdicări a fanteziei, a personalului, a sensibilului. [...] Un avion, un vapor, o locomotivă, un automobil pot avea o 'linie frumoasă', această linie nu rămâne decât grafic al vitezei, deci utilitară, neintegrându-se în ceea ce numim FORMĂ [...]. Interiorul caselor se face după economia spațială a vagoanelor și a vapoarelor. [...] Astfel, se ajunge la distrugerea noțiunii de valori durabile și a simțului de continuitate, de siguranță sufletească.²⁴

Dar, mai ales, estetica mașinii este lipsită de etică fiindcă, preocupându-se doar de latura utilitară a arhitecturii, de eficiență în termeni economici, ignoră efectul pe care îl produce asupra psihicului celor care locuiesc această arhitectură:

Ceva din estetica automobilelor de lux, a marilor steamere transoceanice, a locomotivelor și a rapidelor, a intrat în arhitectura noastră. Toate elementele vitezei par a se fi introdus în statica arhitecturii, toate elementele neliniștei par a se introduce în adăpostul oamenilor, de parcă omenirea plictisită caută iluzia călătoriei chiar și în decorul vieții de toate zilele. Intimitatea se reduce la un neo-lux de cabină de vapor, iar căminul se identifică adesea cu o cameră de hotel²⁵.

Funcționalismul strict are ca rezultat o arhitectură internațională într-un sens greșit înțeles, adică lipsită de individualitate „valabilă și la Ecuator și la Polul Nord”²⁶. Reacția la acest internaționalism nu este însă un stil național, iar, din acest punct de vedere, discursul lui Cantacuzino se desparte de cel al lui Umbdenstock:

O reacțiune sănătoasă, în contra maniei ornamentale, o hotărâtă adaptare a capitalei la necesitatea vieții moderne și o părăsire cât mai grabnică a vanității unui stil ‘național’ (deja această apelațiune e ridicolă) ar putea salva estetica noastră balcanizată în prezent. [...] Sau ne vom pune în armonie cu civilizația vremurilor prezente, sau vom dispărea, pierzând poate pentru totdeauna frumoasa și discreta zestre a trecutului nostru dureros. Căci a face țărănim sau a face naționalism, a fugi după specificul românesc sau a elabora eu știu care altă formulă oficială născută în atmosfera fetidă a cluburilor politice ar însemna o apropiată sinucidere... din prostie. [...] Regionalismul a fost întotdeauna o reacțiune cu marile mișcări și cu marile epoci intelectuale. Regionalismul poate colora o artă cu discreție, poate aduce leit-motivul specific al unei țări în orchestrația generală, dar nu poate fi în nici un caz baza de compunere și principiul creator²⁷.

■ Modernism și vernacular

În general, istoria modernismului de secol XX apare mai degrabă ca un fenomen complex, divers, în care periodizarea, care propunea succesiunea vernacularism antebelic – Stil Internațional pur abstract în anii 1920 – un nou vernacularism în anii 1930, nu mai pare funcțională. Reevaluarea rolului teoriilor despre vernacular vehiculate de antropologia de început de secol²⁸ a determinat o nouă înțelegere a locului pe care vernacularul îl ocupă atât în arhitectura antebelică, cât și în cea interbelică.

Interesul pentru arhitectura vernaculară apare în Anglia secolului al XIX-lea, ca mijloc de subminare a dihotomiei dintre arta „cultă” și cea „spontană”, în contextul în care industrializarea provocase tendința reîntoarcerii către „natură”. La sfârșitul secolului, arhitectura vernaculară este considerată ca autogenerându-se natural, organic, în directă legătură cu locul în care apare, cu clima, geografia și obiceiurile oamenilor care o locuiesc și, de aceea, este expresia cea mai autentică a *genius loci*. Din această perspectivă, arhitectura vernaculară este adesea implicată în crearea diverselor stiluri naționale sau regionale. Însă există și o arhitectură modernistă intim legată de vernacular. Pentru Ludwig Hevesi, arhitectura țărănească este deja secesionistă, fiindcă e în afara

teoriei academiste. Făcând distincție între „arhitectura ca stil” și „arta de a construi”, Hermann Muthesius scrie în 1902:

Și în Anglia arhitectura vernaculară a fost disprețuită și batjocorită, la fel cum bisericile gotice fuseseră disprețuite în perioada dominației italiene. Dar șarmul artistic inerent al acestor clădiri este acum recunoscut și odată cu el și calitățile pe care le au de oferit ca prototip pentru casa modernă de mici dimensiuni. Ele au tot ceea ce se caută și se dorește: simplitatea sentimentului, adecvare structurală, forme naturale în locul adaptărilor unor forme arhitecturale din trecut, design rațional și practic, încăperi cu forme agreabile, culoare și efectul armonios care în timpurile trecute rezultase spontan dintr-o dezvoltare organică bazată pe condițiile locale²⁹.

Francesco Passanti demonstrează faptul că vernacularul este esențial pentru modernism nu doar atunci când e luat ca model explicit, dar și atunci când, deși se resping orice referințe formale tradiționale, acesta este luat drept model conceptual pentru o relație „naturală” între societate și artefactele ei. Autorul analizează modul în care se raportează Le Corbusier la vernacular în excursia lui în Balcani și cel în care arhitectul se raportează la produse standardizate strict funcționale (cabine de vapor, vagoane de dormit). Le Corbusier pleacă inițial de la ideile vehiculate de William Ritter, conform cărora identitatea nu se construiește ci se moștenește, și conexiunea arhitecturii cu identitatea unei societăți trebuie găsită și nu inventată. Contactul cu Balcanii i-ar fi demonstrat lui Le Corbusier că modernitatea occidentală industrială este inevitabilă, ceea ce l-ar fi condus spre convingerea că vernaculară, „naturală” este și realitatea urbană occidentală exprimată în modul cel mai eficient de noii creatori anonimi, de ingineri. Astfel, societatea industrială ar fi reprezentată de un vernacular modern, ce răsare natural din sânul ei în același mod în care răsare vernacularul tradițional în sânul altor societăți³⁰.

O astfel de abordare a ideii de vernacular sugerează o continuitate și nu o opoziție conceptuală între „estetica mașinii” din anii 1920 și cea „brutalistă” a deceniului următor, ce părea o reînnoire la referințele rurale. Dacă importanța arhitecturii vernaculare din Anglia și Germania pentru arhitectura modernistă produsă în aceste țări a fost reevaluată în ultimele două decenii, rolul arhitecturii vernaculare mediteraneene și modernismul mediteranean în general au fost puse în discuție într-o carte dedicată în întregime acestui subiect abia în 2010³¹. În *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities* editată de Jean-François Lejeune și Michelangelo Sabatino, modernismul mediteranean este definit ca arhitectură modernistă

ce implică referințe la arhitectura vernaculară mediteraneană, în așa fel încât să îmbine preocupările legate de spațiu și materiale cu cele pentru context și cultură. Unele dintre realizările arhitecților asociați modernismului mediteranean sunt bine cunoscute (Vila Mandrot a lui Le Corbusier, 1931, Vila Malaparte, ridicată de Adalberto Libera și Curzio Malaparte la Capri, între 1938-1942 sau Hotelul Nord-Sud construit de André Lurçat în 1931, în Calvi, Corsica³²); alți arhitecți precum Sedad Eldem sau Dimitris Pikionis sunt însă mai puțin studiați în afara granițelor țărilor din care provin³³.

Atât pentru arhitecții lucrând în nordul Europei, cât și pentru arhitecții activi în sud, caracterul anonim al arhitecturii pe care o numesc vernaculară, țărănească, rurală, populară sau spontană reprezintă un model de urmat. Pentru James Maude Richards, eroarea majoră a arhitecților ultimelor secole constă în perpetuarea idealului renașcentist al arhitectului-autor și transformarea arhitecturii într-o „afacere personală”: „doar când inovațiile personale sunt asimilate într-o tradiție regionalistă arhitectura poate fi considerată validă din punct de vedere cultural”³⁴. În 1934, Josep Lluís Sert scria:

Fiecare țară are o arhitectură atemporală care se numește, de obicei, vernaculară, dar nu în sensul înțeles în școlile de arhitectură, unde înseamnă regională, ci, mai degrabă, vernacularul celei mai de jos clase. [...] Funcționalismul pur al *machine à habiter* a murit. [...] Arhitecții și teoreticienii, mai ales cei germani, au dus experimentele funcționaliste până la extreme absurde³⁵.

Michelangelo Sabatino identifică o strategie asemănătoare de apropiere a arhitecturii vernaculare în cazul unor arhitecți italieni interbelici, pentru care atemporalitatea și anonimatul arhitecturii rurale reprezintă o modalitate de evitare a istoricismului, considerând că „arhitectura primitivă invită la speculații antiierarhice și comparații sincronice”³⁶. Generația de arhitecți care lucrează în timpul fascismului, încercând însă să evite grandilocvența clasicismului instrumentalizat ca stil național, este lăudată de Lionello Venturi pentru ceea ce el numește *l'orgoglio della modestia*. Și pentru G. M. Cantacuzino, „e bine ca un arhitect să aibă curajul să fie banal. Banalitatea născută din renunțarea unor manii ornamentale și țâfneli temperamentale se poate astfel ridica la rangul de



fig. 2 G. M. Cantacuzino, Vila Aviana, Eforie Nord, 1929-1931
(sursa: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 5, 1934, p. 61)

virtute³⁷, iar scriind despre călătoria în Persia admiră faptul că „arta arhitectului este adesea una și aceeași cu arta olarului”³⁸.

Însă asemeni lui Umbdenstock, Cantacuzino nu renunță la ierarhii și prețuiește distincția dintre artă și meșteșug, iar, pentru el, adevărata tradiție este cea a Arhitecturii. Renunțarea la decorație este, din perspectiva sa, una dintre erorile esteticii mașinii ce are drept consecință nu numai uniformizarea arhitecturii, dar și repoziționarea meseriei arhitectului pe o treaptă inferioară:

În locul ornamentului, arhitectura modernă se reduce adesea la studiul maselor și la adaptarea cât mai adecvată a utilității construcțiilor. De aceea titlul ei este funcțional. Dar aceste însușiri nu înseamnă un stil, ci, cum am mai spus, o metodă de construcție³⁹.

În eseul său despre Palladio, Cantacuzino sugerează care este abordarea adecvată a arhitectului creator de forme și nu doar constructor, iar această abordare este una care continuă teoria eclectică promovată de profesorul său de la Paris, potrivit căreia limbajul arhitecturii nu se inventează ci este dat, iar arhitectul nu poate decât să opereze în interiorul său, fără ca acest lucru să-i afecteze originalitatea:

[Palladio] se exprimă în felul de a potrivi, de a întrebuița, de a alege, de a compune, adică tot ceea ce reprezintă suprema expresie a artei. Căci a crea forme nu înseamnă a inventa forme. [Palladio poate] să aleagă din trecut acele rigori și legi ce se potrivesc cu armonia sa interioară. [...] Arhitectura lui pare să porceadă în întregime din el, deși nici unul dintre elemente n-a fost creație a lui originală. Kepler spunea că a vrăjit stelele, după ce a formulat mecanica lor cerească. După cum astronomul n-a inventat stelele, tot așa arhitectul nu și-a inventat elementele⁴⁰.

Astfel, dacă arhitectura vernaculară poate constitui un model pentru arhitect, aceasta nu este pentru că arhitectul ar trebui să tindă să coboare în anonim, ci pentru că arhitectura vernaculară posedă calități subtile legate de noțiunile de ritm, simetrie și armonie, care o fac să funcționeze după aceleași legi universale ca arhitectura cultă și care o pot înălța la nivelul acesteia. Viziunea lui Cantacuzino este mai lucidă și mai puțin utopică decât cea a arhitecților care exaltă anonimul și care, deși își propun ca producțiile proprii să se insereze în societate în același mod în care o face arhitectura vernaculară, se referă la arhitectura contemporană ca fiind una de autor. În perspectiva

lui Cantacuzino, arhitectul modern are acces la arhitectura vernaculară tocmai datorită educației sale, care îl distinge de meșterul care lucrează inconștient în interiorul unei tradiții. Arhitectura vernaculară este utilizabilă pentru că arhitectul poate, în mod conștient, să-i descompună calitățile formale, să le reducă la esență, abstractizându-le, să descopere armoniile, proporțiile, ritmurile după care funcționează această arhitectură vernaculară și să folosească apoi aceste legi interne în mod original și totuși ancorat în tradiție în modul cel mai profund. Fără acest travaliu conceptual prin care tradiția este asimilată de modernitate, arhitectura riscă să se depersonalizeze și să moară: ea devine un proces mecanic prin care fie se produc copii ale trecutului – „cavourile arhitectului Mincu”⁴¹ –, fie se produc „mașini de locuit”, inanimate.

■ Concluzie

În România interbelică, ideea că spiritul locului poate fi exprimat prin încorporarea unor aluzii formale la trecutul medieval sau la lumea rurală este privită cu tot mai mare suspiciune. Într-o conferință radiofonică din 1932, G. M. Cantacuzino afirmă eșecul stilului național în a manifesta specificitatea:

Nu sunt pentru atitudinile retrospective, dar cred că priveliștile punctate de operele trecutului sunt locuri prielnice în care gândul se simte în securitate pentru a visa viitorul. Această securitate, fecundă pentru imaginație, mi-a părut întotdeauna a fi elementul cel mai bogat al operelor din trecut, care au mai mult valoarea unui îndemn decât a unui exemplu pur. Căci noi credem că a fi Român nu înseamnă numai a ne identifica cu statul de astăzi, ci a accepta în totalitatea ei și evoluția trecută cu suferințele și reușitele ei inerente. Nu ești Român de astăzi încolo, ci produs al acestui trecut, oricare ți-ar fi râvnele de viitor. A pune arta, sub pretext de internaționalism, pe un plan pur abstract și intelectual, tăind orice rădăcină cu sentimentalismul local, e un joc pe cât de inutil, pe atât de periculos. A preconiza un stil autohton care să se mulțumească cu elementele scoase din arta trecutului și adaptate, cu mai mult sau mai puțin succes, nevoilor de azi, ne duce la un impas, căci aceasta ar însemna epuizarea prea de vreme a unor forme evolute din trecut și condamnarea oricărei posibilități de evoluare în viitor⁴².

Interesul pentru arhitectura vernaculară, vizibil la Ion Mincu, este puțin prezent la generațiile de arhitecți care îi urmează, iar până în anii 1920 ai secolului al XX-lea se manifestă cu precădere la

nivelul superficial al folosirii unor detalii pitorești ca elemente decorative. Considerând că tradiția de care trebuie să țină cont ar fi caracterizată de elemente mai subtile decât cele formale, pentru elaborarea unei arhitecturi în același timp „modernă”, „funcțională” și „specifică”, arhitecți ca G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu sau Henrietta Delavrancea caută o „inspirație spirituală”. În acest sens, reorientarea către arhitectura vernaculară se înscrie într-un fenomen paneuropean, însă diversele strategii de apropiere a vernacularului necesită atențe nuanțări.

Note: _____

1. George Matei Cantacuzino, *Introducere la studiul arhitecturii*, București, Editura Socec, 1926, p. 1.
2. Adecvarea periodizărilor tradiționale utilizate în istoriografie este chestionată de Laurent Baridon în articolul „L'historiographie de l'architecture du XIXe siècle: périodiser l'historicisme?”, *Perspective*, nr. 4, 2008, pp. 715-732 și 793-797; pentru problematizarea periodizării în general, vezi Thomas DaCosta Kaufmann, „Malaise dans la périodisation”, *Perspective*, nr. 4, 2008, pp. 597-601 sau actele colocviului *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA, 2005, URL: <http://inha.revues.org/1312>, consultat la 09.06.2012.
3. Vezi Berry Bergdoll, „Foreword”, *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino (eds.), Londra, New York, Routledge, 2010, pp. xv-xix.
4. De exemplu, Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture since 1889*, Londra, Phaidon Press, 2012; Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Rotterdam, 010 Publishers, 2009; Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008.
5. Vezi monografia Mirelei Duculescu, *George Matei Cantacuzino (1899-1960). Arhitectura ca temă a gândirii*, București, Simetria, 2010.
6. Vezi, de exemplu, M. Duculescu, *George Matei Cantacuzino*, p. 30, sau Augustin Ioan, „Despre o estetică a reconstrucției”, *Atelier LiterNet*, 28.06.2006, URL: <http://atelier.liternet.ro/articol/3543/Augustin-Ioan/Despre-o-estetica-a-reconstrucției.html>, consultat la 12.06.2012.
7. Carmen Popescu, „Modernitatea în context”, Carmen Popescu, Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaș, *(Dis)continuități. Fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20-lea*, București, Simetria, 2010, pp. 11-100.
8. Carmen Popescu, „Ruralità as a locus of modernity. Romanian inter-war architecture”, *Rural and Urban. Architecture Between Two Cultures*, Andrew Ballantyne (ed.), Londra, Routledge, 2010, pp. 145-159 și „Henrietta Delavrancea: la modernité roumaine de l'entre-deux-guerres”, *Histoire de l'art*, nr. 63, octombrie 2008, pp. 89-99. În primul articol, Carmen Popescu pune în legătură „reevaluarea casei balcanice [...] cu un interes crescând pe plan internațional pentru arhitectura mediteraneană tradițională”. În cel de-al doilea articol, vorbind despre vilele Henriettei Delavrancea de la Balcic care se inspira din arhitectura vernaculară locală, autoarea atrage atenția asupra faptului că „vernacularul balcanic este o cale de acces către *spiritul mediteranean* care îi băntuie și pe intelectualii români ai epocii”.
9. Vilele X, Y, Violeta, Flora, Tilea, pavilionul farmaciei și pavilionul frizeriei. Vezi Dan Teodorovici, *G. M. Cantacuzino (1889-1960). Dialogik zwischen Tradition und Moderne*, Teză de doctorat susținută în iulie 2010 la Städtebau-Institut der Universität Stuttgart, URL: http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2010/5813/pdf/teodorovici_dissertation_2010_16_mb.pdf, consultată la data de 09.06.2012.
10. Pentru „mitul Mediteranei”, vezi Benedetto Gravagnuolo, „From Schinkel to Le Corbusier. The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture”, *Modern Architecture and the Mediterranean*, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), pp. 15-40. Autori ca Paul Valéry și Matila Ghyka sau arhitecții italieni ai Gruppo 7 consideră că, indiferent de epoca în care este creată, în arhitectura din jurul Mediteranei s-ar putea identifica o anumită înclinare către simplitate și armonie, către „o relaxată simetrie a volumelor”, după cum o numește Carlo Enrico Rava.
11. Pentru raportul complex dintre arhitectura colonială italiană și arhitectura vernaculară mediteraneană, vezi Mia Fuller, *Moderns Abroad. Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Londra, New York, Routledge, 2007.
12. Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino, „North versus South. Introduction”, *Modern Architecture and the Mediterranean*, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), p. 4.
13. Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 23.

14. Geert Palmaerts, „Nineteenth-Century Regionalism and the Idea of Decentralisation in the Arts”, *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century*, Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer, Tom Verschafel (eds.), Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 48-57.
15. Încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, César Daly, care conduce între 1840 și 1888 *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, probabil cea mai influentă revistă franceză de arhitectură din vremea respectivă, considera că arhitecții sunt datori să se familiarizeze nu numai cu toate epocile istorice, ci și cu arhitectura vernaculară. Pentru o discuție a raporturilor care se pot stabili între programul revistei condusă de Daly și ideile regionaliste, vezi Yves Schoonjans, „Regional Architecture as an Element of Cosmopolitanism in César Daly's Vision of Eclecticism”, *Sources of Regionalism*, L. Van Santvoort, J. De Maeyer, T. Verschafel (eds.), pp. 32-47.
16. G. M. Cantacuzino, *Introducere la studiul arhitecturii*, p. 1.
17. George Matei Cantacuzino și Octav Doicescu, „Orient-Occident”, *Simetria*, nr. VII, 1946, pp. 13-17.
18. Gustave Umbdenstock publică cele patru volume de curs în 1930, însă textul este elaborat începând din anul 1910, conform articolului lui Jean-Claude Vigato, „Gustave Umbdenstock, professeur d'architecture”, *Bulletin de la Sabix*, nr. 16, 1996, pp. 29-50.
19. Estelle Thibault, „Analogies et suggestion: Le Cours d'architecture de Gustave Umbdenstock”, *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Paris, Mardaga, 2010, pp. 115-154.
20. G. Umbdenstock, *Cours*, apud E. Thibault, „Analogies et suggestion”, pp. 130-147.
21. George Matei Cantacuzino, „Note despre Basarabia și Transnistria”, *Simetria*, nr. IV, 1942, pp. 179-188.
22. E. Thibault, „Analogies et suggestion”, pp. 147-154.
23. J.-C. Vigato, „Gustave Umbdenstock”, p. 31.
24. G. M. Cantacuzino și Octav Doicescu, „Contra mașinismului”, *Simetria*, nr. II, 1940, pp. 15-16.
25. George Matei Cantacuzino, „Tradiționalism și modernism”, *Izvoare și popasuri*, București, Editura Eminescu, 1977, pp. 69-72.
26. George Matei Cantacuzino, „Declarație”, *Simetria*, nr. I, 1939, pp. 11-13.
27. George Matei Cantacuzino, scrisoare adresată lui Marcel Iancu, *Contemporanul*, an X, nr. 96-98, 1931, pp. 9-10.
28. Pentru o trecere în revistă a acestor teorii și a relevanței lor pentru discursurile centrate pe ideea de *Volkgeist*, vezi Eric Storm, „Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach”, *European History Quarterly*, vol. 33, nr. 2, 2003, pp. 251-267.
29. Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Inneraum*, Berlin, E. Wasmuth, 1904-1905, consultată în traducere, *The English House*, Denis Sharp (ed.), New York, Rizzoli, 1987, pp. 15-16.
30. Francesco Passanti, „The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier”, *Vernacular Modernism. Heimat, Globalization and the Built Environment*, Maiken Umbach, Bernd Hüppauf (eds.), Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 141-156.
31. *Modern Architecture and the Mediterranean*, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.).
32. Benedetto Gravagnuolo, „From Schinkel to Le Corbusier. The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture”, *Modern Architecture and the Mediterranean*, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), pp. 15-40.
33. Vezi, în *Modern Architecture and the Mediterranean*, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), Sibel Bozdogan, „The Legacy of an Istanbul Architect. Type, Context and Urban Identity in the Work of Sedad Eldem”, pp. 131-146, respectiv Ioanna Theocharpoulou, „Nature and the People. The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture”, pp. 111-130.
34. James Maude Richards, „The Condition of Architecture and the Principle of Antinomy”, 1937, apud Michelangelo Sabatino, „Norden versus Süden: Das andere Bauhaus”, *Bauhaus global: Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom September 2009*, Annika Strupkus (ed.), Berlin, Mann, 2010, p. 163.
35. Josep Lluís Sert, „Arquitectura sense estil i sense arquitecte”, *D'Ací i d'Allà*, 179, decembrie 1934, apud J.-F. Lejeune, M. Sabatino, „North versus South”, p. 5.
36. M. Sabatino, *Pride in Modesty*, pp. 25-57.
37. George Matei Cantacuzino, „Palladio”, *Izvoare*, p. 44.
38. George Matei Cantacuzino, *Pătrar de veghe*, București, Cartea Românească, 1938, p. 36.
39. George Matei Cantacuzino, „Considerațiuni asupra arhitecturii funcționale”, *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, ianuarie 1935, pp. 192-194.
40. G. M. Cantacuzino, „Palladio” p. 72.
41. George Matei Cantacuzino, Octav Doicescu, „Declarație”, *Simetria*, nr. I, 1939, p. 11.
42. Textul conferinței radiofonice din 23 iulie 1932 este publicat ulterior în G. M. Cantacuzino, *Izvoare*, pp. 13-19.

Ultimul Salon

sau prima expoziție invizibilă a realismului socialist

Irina Cărăbaș

■ Salon și contrasalon

Iunie 1947 a fost, în București, o lună plină de evenimente culturale – expoziții, concerte, teatru –, toate organizate de Ministerul Artelor, în încercarea de a epta, pe de-o parte, și de a seduce, pe de alta. Această manifestare centralizată nu părea însă să poarte, într-un mod ostentativ, însemnele unei noi ideologii sau ale unei noi ordini instituționale. Accentele de acest tip sunt minime și se opresc la nivelul discursurilor introductive, fără a propune un conținut aparte feluritelor domenii artistice. Între aceste evenimente a fost inserat și Salonul Oficial a cărui configurație generală a rămas aceeași de la înființare. Instituirea lui reprezentase, alături de fondarea Academii de Arte Frumoase, desăvârșirea modernizării sistemului artistic românesc. Întrerupt de războaie, dar de fiecare dată reluat, cu o reputație din ce în ce mai ștearsă, dar având întotdeauna printre participanți măcar un nume sonor¹, Salonul a continuat până în 1947, când are loc a treia ediție după încetarea războiului. Aceasta a fost cu siguranță privită ca un element de continuitate și restaurare. Catalogul confirmă cel puțin în parte acest lucru, chiar dacă este un obiect aparte ce combină, în fapt, mai multe expoziții. Formula combinată, aleasă, probabil, din economie, contextualizează foarte bine Salonul. De aici aflăm că, simultan, se desfășurau, pe lângă o miniretrospectivă Nicolae Grigorescu, nu mai puțin de șapte expoziții de mici dimensiuni dedicate artiștilor decedați recent și o expoziție de gravură franceză la Muzeul Toma Stelian. Se adăugau redeschiderea Muzeului Național și inaugurarea Colecției Zambaccian. Aceasta din urmă purta, cel mai probabil, unele valențe demonstrative fiind, acum și mai târziu, elogiată drept prima colecție particulară donată statului după 1945. Expoziția care atrage, poate, cel mai mult atenția, bogat ilustrată, căreia i se acordă primul loc în succesiunea catalogului, este cea de artă iugoslavă, prefațată de ambasadorul de la București. Organizarea unui astfel de eveniment, prin căi oficiale, face parte dintr-o serie mai largă de schimburi artistice care includeau Bulgaria și Ungaria (după cum devăluie tot catalogul) și, posibil, alte țări. Era începutul unei cooperări care va încerca să forjeze o identitate comună „blocului” socialist. Lucrările trimise de iugoslavi nu se deosebeau prea mult de cele românești, înscriindu-se pe o linie generală postimpresionistă. Totuși, introducerea ambasadorului le prezenta

într-o lumină a progresului și transformării datorată schimbării statutului artistului ca urmare, se poate subînțelege, a instaurării regimului comunist: „Artistul iugoslav a devenit un erou al poporului, purtând în fruntea lui drapelul rezistenței morale, semnul luptei”². O funcție asemănătoare joacă și introducerea generală a catalogului semnată de ministrul artelor din România, Ion Pas, deoarece zăbovește tot asupra artistului și a relației lui cu statul: „Este marele merit al slujitorilor artei că, înțelegându-și misiunea în viața poporului cu ale cărui necazuri și năzuințe sunt înfrățiți, nu se lasă pradă descurajării, și este deopotrivă marele merit al regimului democrat că, în pofda sarcinilor copleșitoare ale momentului prezent, își recunoaște îndatorirea de a stimula manifestările artistice și de a-i sprijini pe artiști”³. Un contrapunct al acestui gen de discurs îl constituie contribuțiile care comentează într-un mod mai aplicat fenomenul artistic sau artiști anume din cadrul Salonului sau a expozițiilor adiacente. Ionel Jianu conferă Salonului, prin textul său introductiv, o dimensiune retrospectivă, regăsind printre expozanți toate cele patru generații pe care le delimitează în istoria picturii românești din cei aproape 50 de ani scurși de la începutul secolului. Indiferent de distincțiile nete sau neclare dintre acestea, ele constituie, pentru Jianu, o expresie a voinței estetice a epocii, precum și a caracterului european al artei românești⁴. Ca și temele sau genurile picturii (așa cum reies din titluri), aceleași ca cele preferate în perioada interbelică, introducerea lui Jianu pare să întărească ideea că aproape nimic nu intervenise în liniaritatea acestei istorii. Așa se încheie istoria oficială a Salonului: el nu va mai fi, începând cu anul următor, niciodată organizat.

Dacă 1947 a părut să se afle, cel puțin în cazul unor evenimente culturale, sub semnul unei continuități cu perioada antebelică, 1948 a stat sub semnul rupturii. Schimbările majore (proclamarea republicii, noua constituție, naționalizarea etc.), prin care PCR monopoliza și totodată își afirma puterea politică, au făcut ca acest an să fie considerat un timp cu calități originare, instauratoare pentru istoria ulterioară⁵. Scena culturală, inclusiv organizarea expozițiilor, reflectă și participă la reformularea unor practici și criterii artistice în acord cu principiile noului regim. Se produce, în fapt, o balansare între epurare – o violență îndepărtare a trecutului și a oamenilor considerați a-i aparține din punct de vedere ideologic – și conservare – oameni și practici cu un statut construit în perioada anterioară care sunt încorporați în noul sistem. Tot astfel, într-un mod ce poate părea paradoxal și e, în orice caz, creator de tensiune, propaganda ce anunța ruptura totală de trecut și ridicarea unei culturi cu totul noi conviețuia cu oameni și practici vechi, aflați la un nivel mai mult sau mai puțin public, care dădeau exact impresia contrară, de continuitate și chiar de securitate. Exista o nevoie concretă de profesioniști, dar și de personalități care să servească procesului de legitimare a noului sistem, devenind exemple de transformare personală.

Toate aceste aparente paradoxuri, continuități și rupturi, prezervări și înlăturări se regăsesc în marile expoziții ale anului 1948, moment în care ele devin mai active, mai pronunțate,

mai accelerate decât în perioada imediat anterioară. Începutul și sfârșitul anului sunt marcate de expoziții colective ambițioase ce semnalizează instaurarea ideologiei comuniste în câmpul artelor, precum și reorganizări instituționale menite să o sprijine. În aprilie, se deschide expoziția *Flacăra*, inițiată de grupul artistic cu același nume, pe care îl preluase, la rândul său, de la recent înființata publicație a USASZ (Uniunea Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor). Un articol din ziarul *Națiunea* prezintă grupul Flacăra, inițiat de M.H. Maxy, ca pe o avangardă a transformării artei dintr-o ocupație elitistă și degrevată de realitate într-una angajată, deschisă către colectivitate și conectată la noile instituții și noua ideologie⁶. Juriul expoziției și unii dintre expozanți se regăsesc între membrii grupului citați de articol. Se profilează două direcții la intersecția cărora este proiectat artistul: prima are ca punct de plecare inițiativa personală sau, în acest caz, a grupului care, spune textul, „a hotărât să puie bazele unei mișcări concordante cu ideologia democratică dominantă”⁷. Cealaltă direcție este definită de o autoritate normativă nelocalizată și impersonală, așa cum dau impresia frazele din ultima parte a textului care anunță parametrii viitoarei expoziții: „tematica [...] se precizează într-un conținut progresist” și mai ales „s-au lămurit pictorilor [...] deosebiriile dintre realismul plat și realismul critic” și „dimensiunea pânzelor a fost hotărâtă” (subl. mea)⁸. Această dublă perspectivă va fi reluată, într-un mod mai elaborat, de introducerea micului catalog redactat de poetul comunist Marcel Breslașu, funcționar, în acea vreme, al Ministerului Artelor și Informațiilor. El localizează însă sursa autorității – ea este USASZ – a cărui menire primă ar fi „clarificarea ideologică”. În noua ecuație a artei mai include, pe de-o parte, sprijinul direct al statului prin achiziționare de lucrări și, pe de alta, publicul, într-o singură ipostază – clasa muncitoare –, dar într-o dublă calitate – de spectator și de subiect al artei⁹. Rolul de avangardă al expoziției sau al grupului apare, de această dată, cu precauție atenuat, într-o formă în care se poate recunoaște tipicul criticii și autocriticii. Astfel, în ciuda progresului, se constată persistența formalismului, definit concis atât din punct de vedere moral („artă decadentă”, „deviere”), cât și al conținutului (asociat în mod ciudat cu impresionismul sau expresionismul), și necesitatea reînnoirii eforturilor de a-l înlătura. Dincolo de retorica textului, faptul că expoziția constituia doar o „etapă”, o „confruntare” și un „examen” pentru artiști rămâne, fără îndoială, valabil.

Eforturile de a îndepărta din producția artistică neconcordanțele cu un set de norme – și ele pe cale de constituire – care transpar în articole de presă și în alte tipuri de texte, dar și în selecțiile expozițiilor se vor conjuga mai departe cu centralizarea și instituționalizarea activităților artistice. În ultima lună a anului 1948, Ministerul Artelor și Informațiilor va organiza *Expoziția anuală de stat*, prima dintr-o lungă serie, cu intenția de a aduna într-un singur loc producția artistică din toate regiunile geografice ale RPR și de a instaura modele și ierarhii. Anvergura oficială va fi accentuată de campania desfășurată pe o perioadă relativ îndelungată (cca. 2 săptămâni) în principalele publicații

ale momentului, care a țesut în jurul evenimentului o aură unică. Sistemul unei expoziții anuale, generale, cu juriu și premii, organizate de stat prelua modelul Salonului. Dimpotrivă, evenimentul era prezentat drept un contrasalon, o expoziție care schimba radical destinația artei: „Se rupe astfel vechiul obicei al regimurilor burghezo-moșierești care făceau din expoziții într-adevăr un *salon* pentru o mână de fabricanți și bancheri”¹⁰. După cum se anunță și se ilustrează în mai multe numere din *Scântea*, cozi imense de „oameni ai muncii” se formau la intrarea în expoziție. Deși raportarea unui număr mare de spectatori era, fără îndoială, esențial pentru propaganda din jurul expoziției, putem crede că nu era totuși departe de adevăr, datorită locului de desfășurare care trebuie să fi stârnit curiozitatea multora. Organizarea expoziției în fostul palat regal a constituit o mișcare inteligentă de a-l desacraliza, de a face astfel și mai evidentă absența stăpânului¹¹. Totodată, reconversia clădirii nu părea atât de drastică precum în alte cazuri, căci regalitatea era înlocuită cu ceva care, în imaginarul popular, nu era mai puțin nobil. O altă expoziție de referință, de această dată recunoscută, este *Flacăra*, pe care aceeași retorică a progresului o consideră depășită de evenimentul actual. Iată un cronicar: „Însușindu-și criticile juste aduse expoziției din primăvară a grupului Flacăra, artiștii au făcut în actuala expoziție de stat un pas serios înainte mai ales în cuprinderea unui sector mai larg al realității și totodată în privirea mai atentă și mai adâncă a vieții conștiente a omului”¹².

Istoria anului expozițional 1948 s-ar putea încheia aici, iar o comparație între cele două mari expoziții ar duce la concluzii interesante în privința relației dintre artă și statul comunist. Un eveniment invizibil, de fapt, o expoziție niciodată realizată, rămasă ascunsă în arhive reconfigurează această comparație și rafinează înțelegerea mecanismelor care au legat viața artistică și puterea. Invizibilitatea conferă acestei expoziții un caracter special deoarece nu a intrat în mecanismele propagandei.

Nemuțumirea față de *Flacăra*, manifestată în numeroase articole de presă, a condus, cel mai probabil, la concluzia că era nevoie de o implicare mai organizată a statului în politica artistică. Ocazia s-a oferit la pregătirea Salonului Oficial. Fiind organizat de Ministerul Artelor, juriul a fost ales în funcție de disponibilitatea de a-și însuși retorică oficială. Este ceea ce confirmă și procesul-verbal al primei întâlniri a juriului prin discursurile lui Lucian Grigorescu – „juriul s-a instituit de minister în concordanță cu tendințele actuale în artă” și Leliei Rudașcu – „salonul se face sub directă supraveghere a ministerului”¹³. Nu știm prin ce mijloace s-a anunțat acest salon și prin ce formulă s-au făcut cunoscute artiștilor „tendințele actuale în artă”, știm însă că, în conformitate cu ele, numai 60 din cele 1100 de lucrări depuse au fost selecționate. După *Flacăra*, noul eșec îndeamnă la prudență și astfel Salonul va fi amânat. Nu va fi niciodată reluat, ci se va transforma, la sfârșitul lui 1948, în *Expoziția anuală de stat*. Din perspectiva eșecului, istoria realismului socialist în România

poate fi nuanțată, iar procesualitatea instaurării lui apare și mai evidentă. În cadrul lui, salonul invizibil reprezintă prima încercare de a oficializa realismul socialist, de a-i crea un prim sistem instituțional care să-l propage și să-l mențină. *Flacăra*, adeseori creditată de istoria orală drept primă expoziție a realismului socialist, nu presupusese o structură birocratică constituită direct de un organism al statului, susținerea acestuia fiind, mai degrabă, indirectă. Eșecul salonului a însemnat și eșecul statului, reparat mai târziu cu ocazia *Expoziției anuale de stat*, de a se impune ca mediator principal al relațiilor și practicilor artistice. Alegerea acestei expoziții, a cărei existență se rezumă la documente de arhivă, ca punct de plecare al unei narațiuni despre evenimente contemporane este extrem de atrăgătoare nu numai datorită ineditului. Chiar dacă astăzi Ultimul Salon este invizibil, el nu era astfel pentru contemporani, fiind cunoscut artiștilor, criticilor, oficialităților, fie că au fost sau nu implicați. Deși ultima fază a organizării lui a fost înghețată, experiența lui a făcut, pentru toți cei de mai sus, corp comun cu cea de la *Flacăra* și *Expoziția anuală de stat*.

■ Intersecții

Cu toate că au fost tratate diferit de oficialități, cele trei expoziții erau foarte asemănătoare nu numai ca gen (expoziție de mari dimensiuni cu încercări de acoperire națională), ci și în multe detalii privind juriul, participanții și tematica. Discutarea punctelor de întâlnire poate arăta felul în care s-au poziționat artiștii în procesul de centralizare a artelor și cum au răspuns presiunii de a aborda anumite teme, consacrate de realismul socialist deja consolidat din URSS.

În toate cele trei expoziții, întâlnim aceleași categorii de artiști, de la cunoscuți și consacrați la foarte tineri care folosesc aceste ocazii pentru a debuta. Listele din cataloage sau documente conțin multe nume puțin sau deloc amintite astăzi, aparținând mai ales unei generații formate în timpul războiului și imediat după, fragilă în fața presiunilor. Cei cu capital de prestigiu vor expune în număr mare mai ales la *Expoziția anuală*, dar personalitățile nu lipsesc în niciunul dintre cele trei prilejuri. Există un număr însemnat de artiști de toate categoriile care migrau de la o expoziție la alta, semn că încercau să se adapteze noului context, dar și să îi testeze limitele. În funcție de expozițiile la care au participat (incluzând-o, desigur, și pe cea invizibilă; mă voi referi mai ales la cei ale căror lucrări au fost acceptate), se pot delimita mai multe tipuri de traiectorii. O parte dintre ei au depus lucrări la toate expozițiile, printre care Rudolf Schweitzer-Cumpăna, Nutzi Acontz, Marius Bunescu, Rodica Maniu, Gheorghe Glauber, Maximilian Schulmann. Erau, fără îndoială, cei pe care criticile aduse expoziției *Flacăra* nu îi demoralizaseră. Acestea nu fuseseră totuși devastatoare, ci amestecaseră lauda cu critica în numele unei instanțe plasate în viitor¹⁴. Apoi, după cum crede Ana Selejan, în jocul dintre laudă și critică intrau și anumite reglaje politice sau lupte pentru putere ce urmăreau subminarea puterii personale dobândite de anumiți artiști tocmai prin asocierea cu

regimul comunist¹⁵. Autoarea îl are, în acest caz, în vedere pe Maxy, însă nu este el singura țintă a articolelor critice. Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Marcela Cordescu, Ligia Macovei, Arthur Vetro, Ion Vlad și alții au parte de comentarii similare, dar nu și de aceeași soartă. Are loc o retragere și mulți nu se mai prezintă la selecția pentru Salon. Rămân totuși în culise personaje care au fost chiar aspru criticate precum Lucian Grigorescu sau Ligia Macovei și care vor fi numite în juriul Salonului. Retragera a fost parțială pentru toată lumea căci *Expoziția anuală* va reuni pe mulți dintre artiștii admiși, respinși sau absenți de la manifestările anterioare. Din cei 56 de artiști admiși la Salon, aproximativ jumătate expuseseră și la *Flacăra*. Expoziția anuală va prelua acest lot ca atare, devenind astfel moștenitoare nu numai a tipologiei Salonului, ci și a selecției lui. În rare cazuri – Milița Petrașcu, Alexandru Țipoia, Constantin Vlădescu, Alexandru Poitevin-Scheletti –, lucrările admise anterior au fost excluse. Având în vedere că *Expoziția anuală* a fost concepută ca eveniment fondator al relației dintre stat și artă/artiști și a avut, din această cauză, un caracter mai tolerant, putem bănuși că motivele excluderii lor ar trebui căutate în altă parte. La sfârșitul anului 1948, regimul nu își putea permite un nou eșec și optează pentru o formulă deschisă ce putea să-i demonstreze capacitatea de control asupra funcțiilor și posibilităților câmpului artistic. În plus, se putea legitima acum și prin artiști cu notorietate (ca exemplu: Iser, Cecilia Cuțescu-Storck, Nicolae Dărăscu, Corneliu Baba, Geza Vida) care stătuseră deoparte la expozițiile anterioare și care răspuseseră, în sfârșit, presiunii și negocierii venite dinspre structurile oficiale.

Selecția, după cum arată unele documente de arhivă, s-a desfășurat în valuri, iar artiștilor le-au fost solicitate cât mai multe lucrări la momentul inițial și până la încheierea procesului¹⁶. De asemenea, au avut loc mai multe revizui și ceea ce fusese în prealabil respins a fost trecut în categoria „acceptat”, cum s-a întâmplat cu *Peisaj din Curtea de Argeș* de Nicolae Dărăscu. În mod evident, juriul nu vrea să lase aproape pe nimeni pe dinafară. Totodată, și artiștii păreau să fi înțeles ce se aștepta de la ei și, așa cum arată cel puțin titlurile/temele lucrărilor de la o expoziție la alta, se străduiau să răspundă adecvat. Tematica generală are de-a face, în toate cele trei momente, cu munca – locurile și personajele sale: ea a fost, într-un fel sau altul, prestabilită și transmisă artiștilor. Nu era neapărat o temă absentă din arta românească antebelică, era însă, mai degrabă, secundară. Acum, accentele sunt altfel puse și, progresiv, aceasta devine cea mai abordată temă, poate și pentru că era una dintre cele mai simple din repertoriul realismului socialist. În plus, crearea unei iconografii locale a muncitorului trebuie să fi fost încurajată deoarece putea fi integrată discursului general despre industrializare, una din obsesiile pe care URSS le exportase în țările „blocului” estic. Din această perspectivă, se poate înregistra o gradație a tematicii muncitoresc-industriale, în care *Flacăra* deține secțiunea cea mai slabă. Titlurile lucrărilor trimit la personaje generice: „muncitori” din „cazangerii”, „atelier”, „croitorii”, mai rar din „uzină”. Li se adaugă felurite ipostaze ale țăranului,

reprezentat în mod tradițional în desfășurarea unei munci sau măcar cu atributele ei. Toți aceștia par a aparține unui imaginar încă „neindustrializat”, așa cum era și România acelei vremi. Datorită timpului scurt, de circa o lună, între *Flacăra* și Salon, scenografia și personajele muncii nu diferă foarte mult. Totuși, apar și noutăți precum turnătoriile și șantierele, subiecte direct legate de programul politic, mai exact, de industria grea și de reconstrucția postbelică. La fel ca la *Flacăra*, se adaugă un grup însemnat de portrete – puține cu caracter oficial (Eugen Gâscă, *În întâmpinarea mareșalului Tito*; Gheorghe Popoiu, *Lenin – Stalin*, respins, deși era printre primii autohtoni care se încumetaseră să îi reprezinte pe cei doi) –, peisajele aproape lipsesc (Marius Bunescu, *București, peisaj periferic*), iar temele istorice sunt mai degrabă timide (Adolf Adler, *Republica*; iarăși un curajos deoarece rezolvarea aceleiași teme de către Al. Ciucurencu pentru *Flacăra* fusese aspru criticată). Foarte puține sunt cu desăvârșire noi: Alexandru G. Ionescu, *Tovarășul Urzică lucrează la strung* sau Ioan Bertolon, *Un moment de gândire spre un trai mai bun* (ambele respinse!). Aceste subiecte au luat naștere la intersecția dintre un set de directive și posibilitățile de documentare și/sau imaginație ale artiștilor. Modul de propagare a directivelor nu putea fi atât de sistematic sau precis cum va fi, în bună parte, din anii 1950, prin concursul Uniunii Artiștilor Plastici, însă USASZ și Sindicatul Artelor Frumoase trebuie să fi jucat un rol important. Mijloacele au fost diversificate, cel puțin o parte le amintește propunerea de amânare a Salonului semnată de membri ai juriului ce sugera posibilități de remediere a situației (marea majoritate a lucrărilor depuse considerate neadecvate): „prelucrări sub toate formele a problemelor plastice, în presă, prin conferințe și adunări sindicale, precum și cu ajutoare prin Fondul creației”¹⁷. Dacă citim fie și numai câteva titluri din *Expoziția anuală*, putem bănui că toate acestea, alături de criticile sau excluderile de la evenimentele anterioare, au dat roade: Titina Călugăru, *La conferința UFDR*; Samuel Mützner, *Soldat al RPR și Sondă la Păcureți*; Gheorghe Ivancenco, *Muncitorii repară uneltele țaranilor*; Lucian Bratu, *Activist tânăr UTM*; Carmen Răchițeanu, *Înfrățire în muncă și luptă*; M.H. Maxy, *Dans din Ghelar*. Un caz aparte este titlul lucrării lui Roni Noel, acceptată la Salon și absorbită apoi în *Expoziția anuală*, care a trebuit să fie actualizat, căci, între timp, avusese loc naționalizarea: din *Cazangeria Wolf* a devenit *Cazangeria Fabricii Steaua Roșie*. De asemenea, împărțirea/sugerarea/comisionarea subiectelor a fost cel mai probabil făcută într-un mod mai organizat, dar mecanismele propriu-zise îmi rămân încă necunoscute.

■ Criterii de evaluare

Pe parcursul experienței expoziționale din 1948, se conturează un corpus de criterii de evaluare a lucrărilor de artă care, deși se vor universale, sunt totuși guvernate de o anume imprecizie care permite contradicția fără ca aceasta să ducă la desființarea lor. Criteriile operează la mai multe niveluri care nu sunt sau nu pot fi conectate într-un mod direct sau transparent. O primă formă

a acestora se găsește în articole din publicații, scrise cu scopul propagării unor date generale ale realismului socialist, care nu propun exemple concrete și se mulțumesc cu repetarea unor cuvinte-cheie precum realism, contemporaneitate, om, muncă, optimism, angajament. Celelalte niveluri vor absorbi acest tip de discurs, îl vor detalia, îl vor confrunța cu practica artistică și cu exigențele organizării unei expoziții. De asemenea, în funcție de context, criteriile pot fi mai permissive sau mai aspre. La *Flacăra*, ele au acționat incluziv, acceptând lucrări ce se atașau, fie și într-un mod mai degrabă oblic, la tematica muncii. La Salon, excluderile masive făcute tocmai pentru a evita un eșec – o dublare a expoziției *Flacăra* – au condus la amânare și, apoi, la desființare. Pentru a putea organiza un eveniment glorios, criteriile laxo se reîntorc cu ocazia *Expoziției anuale*, considerându-se, probabil, că anvergura are un efect mai mare asupra câmpului artistic decât adecvarea lucrărilor individuale la un anumit standard. Din perspectiva receptării critice, aprecierea poate varia atât în timp, cât și de la o publicație la alta. În acest caz, critica poate juca rolul mesagerului care atenționează și asupra unor chestiuni care nu sunt legate strict de artă, ci mai curând de dobândirea puterii și influenței (așa cum am amintit mai sus despre Maxy). Pe de altă parte, critica a contribuit prin astfel de strategii la exercitarea unor presiuni asupra artiștilor de a se conforma criteriilor, chiar dacă vagi, ale realismului socialist. Așa s-ar putea explica „dubla față” a *Expoziției anuale* – strălucitoare în *Scânteia*, deci pentru publicul larg, și mult mai puțin entuziastă, cu multe reproșuri, chiar și față de lucrările premiate, în *Contemporanul*, ai cărui cititori făceau parte din cercuri literare sau artistice, sau *Națiunea*, un cotidian de rang secund. Un model nondiscursiv al acestor criterii, considerat întruparea lor nemijlocită, trebuie să fi fost exemplare ale artei sovietice, reproduse în multe contexte, inclusiv în presa de mare tiraj. Nu numai că erau propuse, prin publicare, drept termen de comparație, dar și în judecarea unor lucrări trebuie să fi fost repere importante, poate, mai la îndemână decât cele discursive.

Un agent esențial în stabilirea și utilizarea acestor criterii de evaluare, prin însăși menirea lui, a fost juriul expozițiilor. În toate cele trei ocazii, el nu a fost un simplu „executor” al unui set de criterii, chiar dacă unele linii directoare precedau jurizarea, ci, prin selecția lucrărilor, un „creator” de criterii și ierarhii. Componenta juriilor atestă preocuparea pentru o anumită structură și pentru alegerea unor oameni „verificați”. Astfel se explică recurența unor membri în două sau chiar în toate juriile fără a se ține seama de eșecul sau reușita evenimentului.

Autointitulatul „comitet de inițiativă” al expoziției *Flacăra*, cum era listat chiar în catalog, cuprindea nume sonore de artiști cu opțiuni stilistice diferite (M.H. Maxy, Lucian Grigorescu, Alexandru Ciucurencu, Cornel Medrea, Mac Constantinescu, Boris Caragea), la care se adaugă mai tinerii Ligia Macovei, Eugen Ispir, Gheorghe Labin, Zoe Băicoianu, precum și colecționarul K.H. Zambaccian și criticul Nicolae Argintescu-Amza. Parte dintre ei fuseseră membri și în juriul Salonului Oficial din anul anterior.

În cazul *Expoziției anuale*, „comitetul de inițiativă” este înlocuit cu un juriu, prezidat de Zaharia Stancu, a cărui alcătuire voia să reflecte noua configurație a câmpului artistic, neîncetat pomenită în articolele de presă: statul (reprezentat de Lucian Grigorescu și M. T. Vlad, funcționari ai Ministerului Artelor), artiștii (Alexandru Ciucurencu și Boris Caragea, de la Sindicatul Artelor Frumoase), criticii (provenind dintr-o entitate colectivă – USASZ: Radu Bogdan, dar și din Minister, Krikor Zambaccian și Sorin Toma), și clasa muncitoare (Tudor Comănici, delegat al Confederației Generale a Muncii). Categoriile se suprapuneau și este posibil ca rolul unora dintre membri să fi fost de reprezentare, cum am putea bănui în cazul lui Sorin Toma, redactor-șef al *Scânteii*. Arta pare să fi devenit un domeniu guvernat laolaltă de specialiști și nespecialiști. În ciuda diversității, toți proveneau din medii controlate, sprijinite de PCR sau aflate în pregătire pentru a fi îngurgitate de instituții de stat.

Acest tip de alcătuire a juriului fusese inventat la Salon, în parte, cu aceiași membri: Lucian Grigorescu, președinte, Lelia Rudașcu (inspector general, șefa Serviciului expoziții din Ministerul Artelor și Informațiilor), Radu Bogdan (inspector, șeful Serviciului îndrumării din același minister), Krikor Zambaccian și Argintescu Amza (critici de artă, delegați ai USASZ), Ligia Macovei și Boris Caragea (delegați ai Sindicatului Artelor Frumoase) și Zaharia Ivan și Hans Koch (muncitori, delegați ai Consiliului General al Muncii).

Așa cum juriile se suprapuneau, tot astfel interferau și nivelurile în care acționau criteriile de evaluare ale producțiilor artistice: Lucian Grigorescu nu este doar reprezentant al Ministerului, ci și artist, membru al USASZ. Sau Radu Bogdan, membru al juriului *Expoziției anuale*, joacă ulterior rolul unei voci din exterior în comentariile critice publicate în foileton în *Contemporanul*¹⁸. Reconstituirea felului în care aceste duble poziții au afectat formularea unor criterii de evaluare ar fi, poate, subiectul unei alte cercetări. Dacă natura discursivă a criticii permite extragerea criteriilor cu care pretinde că operează, judecățile juriului nu pot fi reconstituite decât *post festum*, pornind de la selecția devenită expoziție. Există legături frânte în ambele situații, pentru că articolul critic operează adeseori și cu criterii subterane, iar juriul nu dă, de obicei, explicații asupra alegerilor pe care le face. Arhivele Salonului conțin o categorie de date care contrazice „nondiscursivitatea” obișnuită a juriului, deoarece lucrările respinse și, în parte, cele admise sunt însoțite de o scurtă justificare. E o situație rar întâlnită cu explicație la îndemână. Juriul Salonului aplică această formulă, care presupune numeroase întâlniri și un timp îndelungat, nu pentru a oferi o justificare *in abstracto* pentru eternitate sau arhive, ci pentru a se autojustifica în fața unei autorități superioare (ministrul artelor – căruia îi sunt adresate parte din documente, secretarul general al Ministerului, pe atunci Nicolae Moraru – el aprobă cererea de amânare a Salonului). Respingerea mării majorități a lucrărilor depuse și amânarea unei expoziții care se voia fondatoare necesita elaborarea unor

argumente care să fie de specialitate și totodată suficient de concise pentru a fi turnate în structura birocratică a unui proces-verbal. Această situație aparte păstrată în arhive creează un acces către un nivel în care se formulează criteriile de evaluare, ce nu este în mod curent public. Totuși, din punctul de vedere al instrumentelor cu care operează, se apropie foarte mult de cel public (cronici), fapt ce se datorează verbalizării argumentelor, dar mai ales presiunilor exercitate pe diferite căi și în diferite moduri de a adopta realismul socialist.

Preocuparea juriului pentru clarificarea propriilor criterii de evaluare, fie și doar la nivel birocratic, este evidentă în formularea lor dublă: o dată la întâlnirea inaugurală, în discursul Leliei Rudașcu și în documentul final care cerea amânarea expoziției. Inserez aici numai prima variantă, mai orală, însă absolut congruentă cu cealaltă: „Judecata trebuie să fie făcută după principiul *artă pentru popor*. Lucrările bune din punct de vedere ideologic sunt bune și din punct de vedere artistic, deci lucrările care sunt pe linia realismului. Totuși se va avea în vedere și felul în care este exprimată”¹⁹. Cele două componente, conținutul ideologic și exprimarea sa adecvată, aparțineau în egală măsură producției artistice și celui care judeca – erau și calități ale obiectului și criteriile de raportare la el. Intrau și în instrumentarul articolelor critice care sugerează, de altfel, imposibilitatea separării lor: deși distincte, păreau uneori interșanjabile. Defnirea realismului socialist, pe de-o parte, ca stil și, pe de alta, ca metodă, încă de la începuturile lui în anii 1930, în URSS²⁰, hrănește această dualitate, întărită și de distincția tradițională între forma și conținutul unei opere de artă. Preeminența criteriului referitor la conținut anunțată de Lelia Rudașcu indică o posibilă nefamiliarizare cu nuanțele discursului despre realismul socialist, dar și faptul că, în acel moment, cea mai mare urgență o constituia introducerea și stabilizarea unei tematici care să reflecte ideologia comunistă. O atitudine similară se poate citi și în unele cronici la expoziția *Flacăra* ce sesizau lipsuri aproape exclusiv în aria de conținut, cel mai mare păcat fiind inadecvarea la actualitate sau realitate. Acesta era localizat mai ales în detalii precum „tristețea” brigadierelor reprezentate de Lucian Grigorescu, „severitatea” portretului Anei Pauker, de Maxy sau în gratuitatea unui gest sau fapt (amendată ca lipsă de semnificație). Mijloacele formale apar aproape exclusiv sub spectrul negativ, capabile să submineze tema, transformând-o în pretext pentru cercetări cromatice sau decorative²¹. În ciuda anunțului Leliei Rudașcu privitor la preponderența criteriului legat de conținut, explicațiile pe care juriul Salonului le atașează lucrărilor respinse și, în parte, celor admise par, de cele mai multe ori, a-l contrazice. Rar o lucrare „nu reflectă actualitatea realității noastre sociale”, cele mai multe au probleme la culoare, compoziție, desen – calificate drept artificiale – sau dovedesc studiu insuficient sau „realizare” deficitară („insuficient realizată”; „sub orice nivel artistic”; de exemplu, *Schiță la ora de educație* a lui Octav Iliescu este „antisculpturală prin interpretare, compoziție, factură; prost gust; patină”). Sunt incluse și unele atenționări cu privire la genurile acceptate – un peisaj de Marius

Bunescu reprezintă o „pictură acceptabilă, dar ne semnificativă din punct de vedere al preocupărilor actuale”; ea este, cu toate acestea, admisă. Marele inamic al realismului socialist, formalismul, încă neclarificat, este rar utilizat singur și constituie, mai degrabă, o adăugire după enunțarea considerațiilor formale, iar, uneori, el poate fi chiar neglijabil ca la Nutzi Acontz, ale cărei lucrări dovedesc „remarcabile calități de culoare și compoziție care compensează elementele formaliste”. La fel, *Snopi de grâu* de Rodica Maniu, o „pictură convențională, dar cu calități de compoziție,” este selecționată și ulterior integrată *Expoziției anuale*. În mod similar sunt tratate și lucrările artiștilor străini, și ele respinse în număr mare. Ideea expunerii artiștilor din țările comuniste la Salon, inaugurată cu doi ani înainte, își va sfârși cariera aici, nefiind reluată la *Expoziția anuală*. Astfel de caracterizări lasă să se subînțealegă că alegerile juriului sunt guvernate de principii fluide, precum și de teama tragerii la răspundere, pe de-o parte, și de imposibilitatea personală sau strategică de a respinge artiști de renume. Lui Camil Răssu i se acceptă trei lucrări ale căror descrieri variază de la un *Autoportret* „isbutit”, la „interesant din punct de vedere al compoziției și al problemei logice în ciuda coloritului convențional” (*O proclamație*) și, mai departe, la „compoziție artificială; realism fals, retoric” (schiță pentru *Revoluția de la 1948*). Spre deosebire de alți artiști, Răssu își va depune alte lucrări pentru *Expoziția anuală*, ca și cum ar fi fost pus la curent, neoficial, cu sentințele juriului. Sunt numai doi cei cărora li s-a acordat o adeziune fără rezerve, explicată și ea extrem de succint: Naum Corcescu cu *Brigadierii RPR la reconstrucție*, o „lucrare realizată din punct de vedere ideologic, ritmic și compozițional”, și Ștefan Szönyi, ale cărui lucrări dovedesc „remarcabile calități de studiu, compoziție și mișcare. Foarte justă asimilare a temei. Impresionante dovezi de studiu și de conștiință artistică. Poate fi luat ca exemplu”²². Laudele vor avea un efect întârziat, dar important odată cu *Expoziția anuală* când cei doi vor fi comentați amplu în presă, iar Szönyi, premiat.

Pentru *Expoziția anuală*, singurele criterii sunt de găsit în presă căci juriul nu a mai recurs la calificarea succintă a lucrărilor, procesele-verbale păstrate conțin doar liste de lucrări admise și respinse. Cele două criterii, tematic și formal, sunt din nou active, cu accente diferite, utilizate împreună sau separat, fără a se decide întotdeauna o ierarhie. Petru Comarnescu, autor al unei serii lungi de cronici în *Națiunea*, le fixează încă de la începutul primului articol, atunci când definește succint expoziția prin tema care „răspunde vieții poporului nostru” și prin forma realistă, adică o „tratare viguroasă, dinamică, veridică”²³. Vocabularul lor se nuanțează și noțiunea de realism socialist capătă mai mult contur; înseamnă o „ogindire tipică a realității”, „adâncire a semnificației și a expresiei”, precum și o serie de desemnări negative: nu este echivalent cu „verismul”, se opune formalismului, nu este „artă pentru ochi” etc. Este vorba de formule preluate din critica sovietică, disponibilă în traducere sau rezumat, în felurite publicații pe care și autorii români încep să le manevreze cu destulă suplețe. Mulți termeni rămân într-un registru vag, lăsând cititorul/privitorul

să înțeleagă doar că producția respectivă trebuie amendată. Citind textele lui Petru Comarnescu, devine dificil de spus ce era considerat mai grav într-o lucrare, lipsa unei construcții organice, pe care el o reproșează, de pildă, majorității portretelor expuse sau semnificația superficială a reprezentării. Exemplul lui Lucian Grigorescu care, potrivit aceluiași autor, nu poate face „portret semnificativ” tocmai datorită lipsei unei „tehnică de desenator”, evidențiază imposibilitatea celor două criterii de a supraviețui în chip autonom²⁴. Astfel de articole, ca și seria la fel de lungă de cronici a lui Radu Bogdan de la *Contemporanul*²⁵, expun și alte criterii care țin fie de definirea realismului socialist, fie de necesități contextuale mai precise. Ierarhia genurilor picturii așa cum era concepută de realismul socialist devine limpede încă din titlurile articolelor lui Comarnescu, pe primul loc situându-se *historia*, apoi portretul și, în cele din urmă, peisajul²⁶. În schimb, privilegierea artiștilor tineri de către Bogdan se face ecoul masivei campanii de recrutare a celor aflați la început de carieră sau chiar înaintea oricărei cariere (Andrei Szobotka, de pildă, nu terminase încă facultatea) desfășurată cu ocazia *Expoziției anuale* și a altor evenimente asociate. De altfel, spun ambii autori răspicat, tinerii sunt mai flexibili în adoptarea noilor cerințe (mai ales în pictură) decât maeștrii interbelici cu formație și practică artistică ce nu avea aproape nimic de-a face cu meșteșugul academist recuperat de realismul socialist²⁷. Deși, poate, maeștrii au parte de critici mai dure decât cei tineri, niciun artist, nici chiar premianții nu sunt exclusiv lăudați, toată lumea trebuie să învețe și să fie dispusă să se transforme.

■ Epilog fără sfârșit

Așa cum socialismul se afla „pe drum”, pentru a relua un clișeu din ziarele epocii, tot astfel realismul socialist era proiectat asemenea unei spirale temporale, prezent (prin modelele și criteriile lui) și, totodată, niciodată atins, perpetuu înaintând către viitor. Critica menține și ea, prin strategii care combină reproșul cu lauda, o stare de instabilitate asociată, doar aparent în mod paradoxal, cu o autoritate care veghează și amenință. Cele trei expoziții care au avut loc într-o perioadă problematică a istoriei românești ilustrează tocmai procesualitatea constituirii anumitor practici, politici și instituții artistice și, în definitiv, procesualitatea instaurării realismului socialist în România, niciodată terminată decât, poate, odată cu sfârșitul lui (care a presupus, la rândul-i, un proces). Fiecare dintre ele reprezintă o entitate compozită care încorporează mai multe niveluri temporale, un amalgam de lucrări, criterii de facturi diferite, lupte pentru putere și mecanisme politice. Arhivele rămase de pe urma Salonului care nu a mai fost niciodată organizat lasă o porțiță deschisă către culisele acestui proces în care au existat și eșecuri, și schimbări de tactică. Chiar dacă în subteran, expoziția invizibilă a fost începutul unor cariere artistice, dar și a unor practici și criterii de selecție.

Majoritatea cercetătorilor realismului socialist au subliniat aspectul său instituțional

11. Acest lucru este afirmat direct în unele articole de presă, mai ales în cele care vorbesc despre publicul vizitator. A se vedea, spre exemplu, Traian Lalescu, „Eri, Palat al regilor – azi palat al artei în slujba poporului”, *Națiunea*, 10.12.1949, pp. 1-3.
12. Nestor Ignat, „Expoziția Anuală de Stat a artelor plastice”, *Scântea*, 24.12.1948, p. 2.
13. ANIC (Arhivele Naționale Istorice Centrale), Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, dosar 157/1948, f. 5. În acest fond s-a păstrat un dosar întreg cuprinzând acte privitoare la pregătirile Salonului: numirea juriului, procese-verbale ale selecției, justificarea amânării.
14. A se vedea, spre exemplu, Radu Bogdan, „Probleme și realități în Expoziția grupului de artă Flacăra”, *Flacăra*, 1.05.1948, pp. 10-12 sau „Problema înfățișării umane în lumina rezultatelor expoziției Flacăra”, *Contemporanul*, 30.04.1948, pp. 7 și 10.
15. Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Cartea Românească, 2005, pp. 458-475.
16. ANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, dosar 169/1948, f. 47-48. Așa cum rezultă din presă, pentru expoziție s-a tipărit și un catalog care este astăzi de negăsit în bibliotecile bucureștene. Multe din informațiile despre lucrări sau selecție se bazează pe dosarul citat mai sus.
17. ANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, dosar 169/1948, f. 16.
18. „Expoziția anuală a artelor plastice”, *Contemporanul*, 7.01.1949, p. 3; 14.01.1949, pp. 9-10; 21.01.1949, pp. 11-13; 28.01.1949, pp. 10 și 13.
19. ANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, dosar 157/1948, f. 5. S-au păstrat două variante ale acestui proces-verbal, una manuscrisă (f. 5) și alta dactilografată (f. 7). Interesant, din transcriere lipsește tocmai acest pasaj.
20. Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven, Londra, Yale University Press, 1998, p. 141.
21. R. Bogdan, „Probleme și realități”, pp. 10-12.
22. ANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, dosar 157/1948.
23. Petru Comarnescu, „Expoziția anuală a artelor plastice”, *Națiunea*, 12.12.1948, p. 2. Vezi și Nestor Ignat, „Expoziția anuală a artelor plastice”, *Scântea*, 24.12.1948, p. 2.
24. P. Comarnescu, „Expoziția anuală a artelor plastice. Reușite și dificultăți în portretistica realistă”, *Națiunea*, 17.12.1948, p. 2.
25. R. Bogdan, „Expoziția anuală a artelor plastice”, *Contemporanul*, 07.01–28.01.1949.
26. Pe lângă cele două articole citate în notele anterioare, vezi și P. Comarnescu, „Expoziția anuală a artelor plastice. Scene cu mulțimi la muncă sau la luptă”, *Națiunea*, 16.12.1948, p. 2 și „Portrete și peisaje la Expoziția anuală a artelor plastice”, *Națiunea*, 18.12.1948, p. 2.
27. Susan E. Reid discută nemulțumirile artiștilor angajați să participe la expoziția *Industria socialismului* inițiată, în 1935, la Moscova și dificultățile întâmpinate în producția de *kartina* (pictura de istorie) deoarece nu mai aveau abilitățile practice necesare. Acestea își pierduseră deja importanța la mijlocul anilor 1930 și, cu atât mai mult, la sfârșitul deceniului următor. Vezi „Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41”, *Russian Review*, 2, 2001, p. 164. Situația sculpturii, cel puțin în spațiul românesc, arată cu totul diferit deoarece, așa cum remarcă și Petru Comarnescu în cronică dedicată sculpturii („Spre o sculptură realistă la Expoziția anuală de stat”, *Națiunea*, 21.12.1949, p. 2), artiștii consacrați ai perioadei interbelice, tocmai datorită orientării către o sculptură clasicizantă, pot, cu mai puține dificultăți, să își adecveze practica la realismul socialist.
28. Antoine Baudin, *Les arts plastiques et leurs institutions*, Bern, 1997; Jørn Guldberg, „Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period”, *The Culture of the Stalin Period*, Hans Günther (ed.), Londra, Macmillan, 1990, pp. 149-177; M. C. Bown, *Socialist Realist Painting, passim*.
29. Puținii cercetători care au acordat o atenție aparte expozițiilor realismului socialist au subliniat caracterul lor instaurator sau, dimpotrivă, subversiv și potențialul lor de propagandă: S. E. Reid, „Socialist Realism in the Stalinist Terror”, pp. 153-184 și „The Exhibition Art of the Socialist Countries, Moscow 1958-9 and the Contemporary Style of Painting”, *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, S. E. Reid, David Crowley (eds.), Oxford, New York, Berg, 2000, pp. 101-132. De asemenea, vezi Wladimir Gussev, „Wo die Wahrheit und wo die Lüge ist”, *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Hubertus Gassner (ed.), cat. exp. Documenta Halle, Kassel, 1993-1994, Bremen, Temenn, 1994, pp. 17-19.
30. Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, Londra, Collins Harvill, 1990, pp. 81-102 et passim.
31. M. H. Maxy, „Cum să pictăm”, *Flacăra*, 10, 1948, p. 5: „Fiecare artist va descoperi pentru sine mijloacele tehnice necesare pentru realizarea artei sale, sigură de valoarea și conținutul ei social, mijloacele care vor lămuri cel mai direct expresia conținutului respectiv”.

Geta Brătescu: Călătorul*

Magda Radu

Arta Getei Brătescu obligă la nuanțări importante ale perspectivelor – mai vechi sau mai noi – care prevalează cu privire la arta realizată în timpul comunismului în țările central și est-europene. Ea merită a fi discutată în contextul noilor problematizări aplicate producției artistice din estul Europei, problematizări ce aduc în prim-plan teoretizări și politici legate de gen. Între acestea: analiza specificului producției artistice realizate de femei în contexte sociale, politice și culturale care au generat – în grade diferite, în funcție de trăsăturile locale – o serie de constrângeri, restricții și limitări, cu impact asupra activității artistice și a statutului (și rolului) femeii în societățile foste comuniste; investigarea sincroniilor, decalajelor sau „diferențelor” care separă manifestările artei cu agendă feministă în Occident de cele care se revendică – mai mult sau mai puțin explicit – de la o astfel de afiliere „dincoace” de cortina de fier.

Survolurile regionale – și am aici în vedere expozițiile având ca temă arta realizată în fostul „bloc” sovietic (deja un construct în sine, care se adaugă proiecțiilor și miturilor care au sedimentat în timp identitatea regională a „Estului”) – au însă, de cele mai multe ori, un efect nivelator. În astfel de situații sunt evidențiate, mai degrabă, direcțiile comune și producțiile artistice care împărtășesc, într-un mod imediat recognoscibil, limbajul artei occidentale. Astfel de producții au calitatea de a demonstra – pentru a da exemplul unei formulări recente – o „uimitoare asemănare cu arta feministă și cu arta realizată de femei în Vest”¹. În general, sunt expuse și analizate activitățile de tip *performance*, documentări fotografice sau filme video care înregistrează diverse acțiuni „progresive”, proprii manifestărilor de neoavangardă, iar lucrările care nu atacă frontal probleme ale reprezentării și identității feminine își găsesc destul de rar locul în astfel de selecții. Nu vreau să subestimez importanța unor artiste din „Est” precum Sanja Iveković sau Ewa Partum (care au transgresat într-o anumită măsură această identificare regională); atitudinea lor critică, de multe ori radicală, denotă curajul cu care aceste artiste – și sunt departe de a fi singurele – au deconstruit în practica lor diverse tabuuri, atrăgând atenția asupra stereotipurilor feminine care condiționează imaginea și locul femeilor în societate. Contribuțiile lor la canonul artei feministe sunt cu atât mai semnificative cu cât barierele instituționale, reticența sau indiferența de care s-au lovit în contextele locale în care

ele au activat au fost mult mai drastice comparativ cu obstacolele întâmpinate de artiste în cadrul democrațiilor occidentale. Dacă în prezent dezbaterile din zona artei feministe aduc în discuție problema lărgirii canonului, a unei cartografieri extinse care să revizuiască nu numai problema incluziunii pe criterii geografice, dar și a diversificării spectrului de practici asociate feminismului, atunci poate că nu e lipsit de interes ca arta Getei Brătescu să fie inclusă/recuperată într-un astfel de context.

Într-un text recent, Marsha Meskimmon atrage atenția asupra pericolului perpetuării unui canon feminist devenit rigid, care propagă autoritatea centrului, renunțând la interogarea critică a ideilor – devenite clișeu – asociate cu practica feministă: „Când anumite lucrări diferă semnificativ de normă, definiția centrului nu este pusă în discuție, ci dimpotrivă, ele [lucrările] sunt considerate a fi mai puțin avansate și ‘derivative’ sau marginalizate până a deveni invizibile datorită caracterului lor de fenomene singulare – astfel că ele încetează a mai fi numite ‘artă feministă’ sau ‘artă’. Pe de altă parte, dacă gândim în termeni spațiali, putem admite coexistența în timp a unor narațiuni distincte la nivel local, conectând temporalități diferite, punând astfel o serie de întrebări cruciale cu privire la rețele de relații, procese prin care se produc schimburile, afinități de sens”². Cum altfel, dacă nu printr-un astfel de unghi de interogare putem aborda arta Getei Brătescu, o artistă care păstrează/utilizează o serie de proceduri din arsenalul vizual și conceptual al modernismului, dar care modulează și transformă această moștenire, avansând (concomitent) în direcția unor moduri „contemporane” de expresie și de conceptualizare a actului artistic, punând accent pe performativitate, procesualitate, autoreprezentare sau serialitate. Nu susțin ideea că arta „estică” trebuie să facă dovada separării/desprinderii ei de canonul occidental; și nici nu cred că e neapărat posibil și necesar să se inventeze concepte sau categorii noi pentru a analiza parcursul (sau pentru a construi istoriile) artei central și est-europene după 1945.

Diviziunea spațială și ideologică produsă de războiul rece nu a avut drept consecință izolarea completă a Estului de Vest sau întreruperea comunicării culturale între cele două zone separate de cortina de fier; „geografia simbolică” și „bovarismul geocultural”³ – pentru a prelua două concepte utilizate de teoreticianul și politologul român Sorin Antohi – au fost infinit mai importante și mai active decât geografia reală, iar această afirmație se sprijină, în cazul României, pe o analiză istorică și culturală care merge înapoi în timp până la constituirea statului național modern în secolul al XIX-lea. Un număr semnificativ de artiști și intelectuali din România, chiar dacă drastic limitați în posibilitățile lor de informare și de circulație în afara granițelor țării, au avut sentimentul puternic al conexiunii/proximității lor cu cultura europeană occidentală, în special cea franceză, iar acest sentiment a fost cultivat și transmis în parte de generația interbelică, o generație de care Geta Brătescu (născută în 1926) a fost – formativ, intelectual – profund legată. La începutul

volumului ei de scrieri, *Atelier continuu*, artista vorbește, pe un ton nu lipsit de melancolie și regret, despre propria ei generație – a „cavalerilor postbelici” – care a făcut în mod firesc joncțiunea cu tradiția culturală interbelică, dar care a trăit, pe de altă parte, experiența unei rupturi istorice. E una dintre puținele situații când problema izolării, determinată de condițiile istorice pe care Geta Brătescu nu le numește explicit, este deschis menționată de ea: „Prietenul meu este eșecul și gloria generației mele, a celor care ar putea fi numiți ‘cavaleri postbelici’. Cavaleri – atât de impuri – ai gestului gratuit. Porțile s-au închis prea devreme; am fost separați de Timp. Timpul aleargă; nu-l mai putem prinde! Și totuși, cămara bordeiului nostru e plină cu aur”⁴.

Geta Brătescu refuză afilierea cu feminismul⁵, însă arta ei poate fi discutată în conexiune cu diverse moduri de înțelegere și teoretizare a feminității în artă. Orice tentativă de a analiza parcursul Getei Brătescu trebuie să țină seama de faptul că artista a activat, pentru o perioadă considerabilă de timp (în care sunt incluși anii maturizării ei artistice) într-o țară comunistă din estul Europei. Dictatura și totalitarismul au modelat sfera culturală, socială și politică locală, acționând cu intensități diferite de-a lungul timpului în direcția constrângerii libertății de acțiune a indivizilor. Perspectivele esențialiste, ca privilegierea (retrospectivă) a unor modele de „rezistență” în fața unor circumstanțe problematice, trebuie cântărite în funcție de o multitudine de factori care corespund interacțiunilor infinite nuanșabile între public și privat, precum și conjuncturilor diverse și complexe sub impactul cărora se constituie „subiecții sociali”.

Geta Brătescu a trăit și a lucrat sub incidența unor condiții socio-istorice complexe, însă ea a ales să lucreze în interiorul sistemului (într-o țară care a trecut prin lungi perioade de izolare, în cadrul unui mediu artistic care poate fi caracterizat, *grosso modo*, drept patriarhal) „cu ceea ce a avut la îndemână” și a realizat lucrări care, din punct de vedere „material, structural și formal”, prezintă afinități cu producțiile altor artiste care au activat în cu totul alte contexte, fără ca explicațiile posibile ale unor astfel de afinități să fie transparente/lesne detectabile. Însă diferențele care o separă de aceste practici similare nu sunt mai puțin semnificative. Geta Brătescu nu s-a considerat o victimă și nici nu a activat în opoziție sau în marginea sistemului artistic, dar s-a ținut întotdeauna departe de arta oficială. Ea a funcționat după o logică afirmativă și a căutat să-și desfășoare activitatea ținând cont de condițiile unui context dat: a expus cu regularitate, „și-a văzut de treabă”, a continuat să lucreze netulburată atunci când alți artiști din jurul ei beneficiau, poate, de mai multă vizibilitate și atenție. Însă, chiar dacă artista nu a formulat o atare problemă, practica ei a fost totuși circumscrișă de un set de limitări datorită cărora poate fi detectată, de pildă, o anumită „întârziere” în felul în care ea a putut deveni conștientă de existența unor posibilități de lucru care deveniseră curențe în arta occidentală (și în anumite țări estice). Semnalarea unor decalaje nu este, bineînțeles, menită a analiza/înțelege lucrările ei din perspectiva normativă a centrului (sau a „Vestului”).

Desigur, Geta Brătescu nu e un caz izolat în contextul artei românești. Ea a activat la o oarecare distanță față de „constelația” de artiști, critici, discuții, întâlniri, cărți și reviste care compun mediul activ, crucial pentru „atmosfera” teoretică și conceptuală „la zi”, prin care pulsează arta contemporană. Această stare de fapt – nu aș vrea să o numesc neapărat o lipsă – e valabilă pentru majoritatea artiștilor care au trăit în România în timpul comunismului. Sursele lor de informare despre arta contemporană occidentală constau în cărți, cataloage și cele câteva expoziții internaționale care au fost itinerate la București în scurtul interval de timp al liberalizării. Din când în când, nu foarte des, se ivea și șansa de a călători.

În urma „dezghețului” survenit după 1965, Geta Brătescu a beneficiat de primele „ieșiri” în Italia, în 1966 și 1967, în calitate de bursieră a Accademiei di Romania de la Roma. Cu acest prilej, ea a întreprins o sistematică explorare a muzeelor și monumentelor din mai multe zone ale Italiei, unde a putut vedea, pentru prima oară, artă veche, de la antichitate la baroc. Jurnalul ei de călătorie, publicat la Editura Meridiane sub titlul *De la Veneția la Veneția*⁶, conține descrieri și analize detaliate ale operelor de artă și locurilor vizitate. Întâlnirea „pe viu” cu istoria artei ne arată cât de important era pentru ea acest tezaur vizual; la fel, captarea (prin scris, prin realizarea de schițe și fotografii) și depozitarea lui într-o memorie activă, capabilă să arhiveze/asimileze un număr impresionant de soluții reprezentative pe care să le mobilizeze, în diverse moduri, peste timp. Acuratețea și minuțiozitatea acestor descrieri transmit plăcerea experienței vizuale, dezinvoltura în a crea asociații transtemporale (ritmul uniform al profeteselor dintr-un mozaic bizantin din Ravenna îi comunică artistei impresia de artă serială *avant-la-lettre*), precum și setea de a privi/acumula/diseca după o lungă perioadă de „închidere”, marcată de restricții. În 1949, Geta Brătescu fusese nevoită să-și întrerupă pregătirea artistică, deoarece statutul social al familiei ei o plasa în categoria persoanelor cu origine socială necorespunzătoare. Reforma învățământului din 1948 impunea excluderea din universități a celor care aparțineau clasei de mijloc și de sus a fostei societăți burgheze. Familia Getei Brătescu făcea parte din mica burghezie a orașului Ploiești (tatăl ei era farmacist), iar acest lucru a fost suficient pentru a justifica excluderea ei din învățământul artistic. În 1957, ea a fost acceptată în Uniunea Artiștilor Plastici, iar în 1969 s-a reînscris la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” pentru a-și termina studiile în mod oficial. Călătoria în Italia precede reluarea carierei ei artistice.

Geta Brătescu a fost apropiată de unii dintre artiștii care, asemenea ei, au fost asociați cu neoavangarda românească: ea a colaborat cu Ion Grigorescu la realizarea filmelor ei experimentale, l-a cunoscut bine pe Ion Bitzan, care avea un atelier învecinat cu al ei, a apreciat lucrările lui Ilie Pavel sau ale lui Horia Bernea, a organizat și o expoziție de desene având ca temă corpul uman, în colaborare cu Silvia Radu⁸. Dar mediul intelectual care a contat, poate, cel mai mult pentru ea a fost redacția revistei de cultură *Secolul 20* (devenită după 1989 *Secolul 21*), unde, timp de mulți

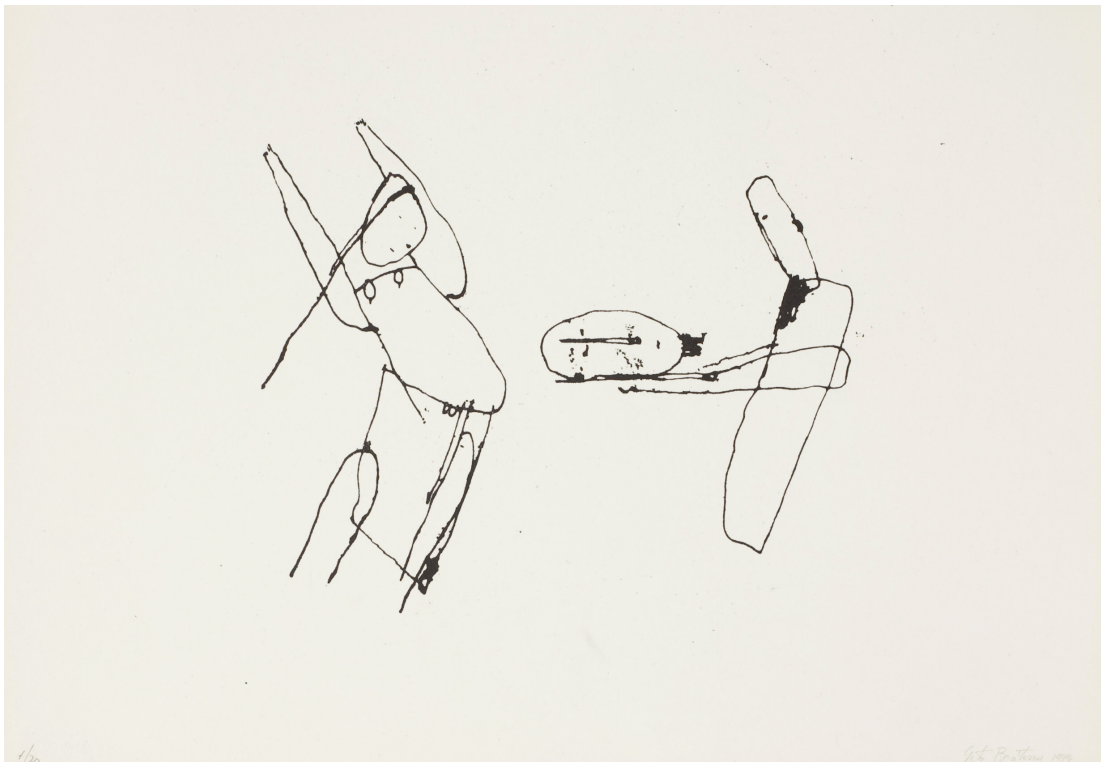
ani – până în prezent – ea a răspuns de concepția grafică a revistei. Curiozitatea intelectuală a Getei Brătescu a fost hrănită și stimulată de revista *Secolul 20*, o revistă cu un profil extrem de divers, care a reprezentat în anii comunismului o sursă prețioasă de informare, ce publica în fiecare număr, alături de texte selectate sau comandate special pentru tema numărului respectiv, traduceri din texte literare, din filozofie sau teoria artei, care, altminteri, ar fi fost complet inaccesibile publicului din România. În perioadele bune ale revistei, erau introduse în sumarul ei subiecte de maximă actualitate, cum ar fi, de pildă, dosarul „Introducere în structuralism”, publicat într-un număr din 1967⁹, ce conținea fragmente din textele lui Michel Foucault și Claude Lévi-Strauss. Un studiu aprofundat – care să analizeze specificul, impactul și receptarea revistei *Secolul 20* în contextul vieții culturale din România în timpul comunismului – ar fi nu numai util, ci și necesar. O astfel de cercetare ar contribui, fără îndoială, la nuanțarea percepției cu privire la interacțiunile culturale Est-Vest, dar și Est-Est. În ceea ce o privește pe Geta Brătescu, deschiderea culturală a revistei a răspuns eclecticismului propriei ei formații și orientări; în plus, lucrul la revistă a ajutat-o să își construiască o zonă de autonomie pe care a dorit-o întotdeauna.

În contextul cultural autohton, nu mai puțin important a fost contactul Getei Brătescu cu revista *Arta*, singura revistă dedicată artelor vizuale din România, susținută de Uniunea Artiștilor Plastici. Un moment propice al revistei – când ponderea materialelor cu conținut politic era mult atenuată, iar politica editorială se putea decide cu mai puține temeri față de intervenții intruzive – s-a petrecut în prima jumătate a anilor 1970. Revista era atunci condusă de echipa formată din criticii de artă Anatol Mândrescu și Anca Arghir, beneficiind de implicarea constantă a lui Mihai Drișcu – cel care a introdus în paginile revistei profilurile unor artiști tineri care explorau modalități noi de lucru, racordate la neoavangarda momentului, mergând pe o linie apropiată de conceptualism, instalație și obiect; între aceștia: Ilie Pavel, Ana Lupaș, Ovidiu Maitec. Echipa de la *Arta* a lucrat, de asemenea, la construirea unei platforme teoretice și curatoriale, organizând grupaje tematice în interiorul revistei precum *Artistul și cuvântul*¹⁰, prilej cu care a fost alcătuită o antologie de texte scrise de artiști, între care figura și Geta Brătescu (alături de Horia Bernea și foarte tânărul pe atunci Ion Grigorescu). În introducere, Anca Arghir justifică „rostul” antologiei, pledând pentru „instruirea în *modul și cota* nevoii de gândire conceptuală”. Tot ea a avut un rol central în organizarea unor expoziții tematice inițiate de Biroul secției de critică al U.A.P. și desfășurate la Galeria Nouă, expoziții care erau concepute în jurul unor teme mari precum *Artă și energie* (1974), *Arta și orașul* (1974-75). Artiștii erau invitați să propună lucrări noi care porneau de la premisele teoretice enunțate de critici. Geta Brătescu a participat la fiecare din aceste expoziții, arătând, de pildă, lucrările cu magnetii în expoziția *Artă și energie*.

Aceste câteva repere conturează – sumar – profilul unui cadru „instituțional” și sunt menite

să contracareze ideea potrivit căreia în România ar fi existat o separare clară între arta oficială și arta non-oficială; artiștii „alternativi” nu au lucrat în izolare față de sistemul artistic reprezentat de U.A.P., așa cum s-a întâmplat, spre exemplu, în Rusia. E drept, intervalul de timp pomenit mai sus a marcat un moment foarte bun – am putea risca să spunem excepțional – pentru arta contemporană românească, iar constrângerile politice au acționat destul de curând asupra mediului cultural, producând o treptată înrăutățire a condițiilor de viață și de lucru ce a atins apogeul la finele anilor 1980. Această perioadă scurtă și benefică – în care s-au resimțit cel mai puternic efectele liberalizării în sfera artei – a favorizat coagularea unor circumstanțe propice, generând întâlniri și colaborări esențiale, a permis lărgirea cadrului de înțelegere a artei, precum și acele câteva ieșiri din țară care puteau fi cruciale pentru evoluția modului de gândire al unui artist. În acest context, aș aminti călătoria Getei Brătescu în Polonia, în 1975, unde ea l-a cunoscut personal pe Tadeusz Kantor¹¹, i-a vizitat atelierul și a luat contact cu producțiile lui de teatru-*happening*¹². La Cracovia, ea a asistat la reprezentarea piesei *Clasa moartă* (a cărei premieră avusese loc în anul respectiv), iar cu această ocazie a realizat o serie de desene care surprind diverse momente din desfășurarea piesei. Desenele transmit plăcerea cu care au fost făcute – poate chiar în timpul spectacolului – și denotă o anumită

fig. 1 Geta Brătescu, *Mitologie*, 1974, dintr-o serie de 14 litografii, 33,8 x 45 cm (prin bunăvoința artistei și Ivan Gallery; foto Ștefan Sava)



libertate pe care Geta Brătescu și-a asumat-o în fața caracterului „expresionist” al teatrului lui Kantor; liniile sunt schematice, detaliile – reduse la minimum, iar încărcătura sexuală a acțiunilor și personajelor e însoțită de o doză de umor.

Potrivit curatoarei și istoricului de artă Catherine de Zegher, „arta nu este doar o parte a producției sociale – este ea însăși productivă. Ca atare, arta este un forum esențial de contestare a alcătuirilor sociale. În această concepție, arta nu este statică și fetișizată, ci, mai presus de orice, dinamică: ea e constitutivă, mai degrabă decât constituită”¹³. Mergând pe urmele unor teoreticiene din câmpul psihanalizei precum Griselda Pollock sau Bracha Ettinger, de Zegher pledează pentru un mod de înțelegere a feminității invocând o structură matricială; astfel, identitatea feminină nu mai este caracterizată în termenii unei opoziții absolute față de „celălalt” (subiectivitatea masculină, patriarhală, dominante), ci se constituie într-o permanentă negociere și „întâlnire cu diferența”, pe care „nu încearcă să o domine, să o asimileze, să o respingă sau alieneze”¹⁴. În felul acesta, posibilitățile de identificare și de interpretare a „femininului” se largesc considerabil, iar acest lucru contribuie la „eroziunea sensurilor stabilite și a diferențelor devenite naturale, destabilizând categoriile fixe ale genului”¹⁵.

Catherine de Zegher vorbește, de asemenea, despre un mod de manifestare, propriu feminității, care poate fi înțeles prin conceptul de „bricolaj”. Termenul poate fi pus în conjuncție cu arta Getei Brătescu, iar bricolajul e de înțeles aici în sensul dinamismului și flexibilității modului ei de lucru, a unei creativități plurimediale care mizează pe desființarea granițelor dintre genuri. Pulverizarea barierelor și a ierarhiilor dintre genuri a reprezentat, desigur, un deziderat al mișcărilor de avangardă, iar curente artistice din anii 1960-70 au preluat și au dus mai departe dimensiunea conceptual-experimentală a artei, pentru ca în prezent să se vorbească de stadiul „postmedial” al artei. În România însă, supremația mediilor tradiționale și privilegierea de către artiști a unui mediu de expresie specific nu a fost cu adevărat interogată sau contestată, cel puțin nu la un nivel care să antreneze o reconfigurare (măcar parțială) a modului de funcționare a sistemului artistic.

Ce s-ar putea spune într-o primă instanță despre practica Getei Brătescu este tocmai faptul că ea a făcut și face dovada unei complexități remarcabile prin dezinvoltura cu care a abordat o gamă extrem de variată de materiale și medii de expresie: desen, colaj, obiect, gravură, fotografie, film experimental, *happening*, tapiserie etc. Aceștia li se adaugă producțiile textuale care pot fi privite în conjuncție cu (dar și ca având o identitate autonomă față de) arta ei. Înclin spre o citire împreună a celor două dimensiuni – textuală și vizuală – ale operei Getei Brătescu. În acest fel, așa cum s-a remarcat în legătură cu practica lui Agnes Martin, „se deschide un spațiu al inteligibilității între gândirea, scrierea și desenul ei. A citi și a vedea devin două forme de atenție pe care estetica ei le direcționează asupra partenerului pe care îl convoacă”¹⁶.

Într-adevăr, un cuvânt-cheie pentru a intra în gândirea Getei Brătescu e verbul „a convoca”. De multe ori, artista descrie felul în care mintea și corpul ei sunt prinse, interpelate, atrase în mecanismul creației. Autoreflexivitatea îndreptată asupra circumstanțelor producerii actului artistic e exprimată de ea prin recursul la personajul emblematic Esop – eroul din fabulele antice – care e deopotrivă personaj imaginar și *alter ego*. Esop e agentul care îi „agită mintea”, e un factor destabilizator – pentru că declanșează și împinge energia creatoare în variate direcții, producând, în primă instanță, dezorientare – și totodată catalizator, pentru că el dă impuls, generând idei și exteriorizări ale ideilor. Iată ce spune Geta Brătescu: „Nu pot să mă împiedic să traduc lumea esopică în imagini, dar și în cuvinte, în muzică și mai ales în dans. Această dispersare – până la un punct profitabilă – periclitează munca în natura care îmi este proprie. Lumea lui Esop refuză limitele, barierele între genuri; este o lume totală, perfect liberă, confundată cu natura, natură. Mă simt depășită”¹⁷.

E întotdeauna interesant de urmărit dialogul/întreșeserea între cuvânt și imagine, felul în care cele două registre de text se articulează independent sau se completează unul pe celălalt. În viziunea Getei Brătescu, Esop își depășește statutul de semn cultural: el devine aproape sinonim cu producerea artei, dar și cu reflecția despre artă, iar identitatea lui fluctuează între statutul de personaj (extras din narațiunea fabulelor, proiectat în imaginație, adăugându-se astfel universului de personaje care alcătuiesc mitologia personală a Getei Brătescu) și cel de entitate lipsită de conotații aparente, culturale sau figurative, dar care, prin sublimare, se constituie într-un „semn al artei”. Seria de desene intitulată *Esop* (1967) vizează traducerea în imagini – prin trasarea gestuală a liniilor care compun într-un mod liber și dezinhbat conturul personajului Esop – a întâmplărilor din fabulele esopice, dar această transpunere se dispensează de vreo exigență ilustrativă, într-o „emancipare față de text”: Esop e desenat la fel de liber pe cât de liber și de ireverent se comportă eroul fabulelor în vârtejul de situații și personaje care compun universul acestor „plăsmuiri” care abundă în efecte comice. Desigur, seria de desene cu Esop dobândește un sens suplimentar dacă e privită în contextul istoric al producerii ei; aproximativ în aceeași perioadă, în 1965, Octav Grigorescu expunea desenele cu Păcală – personaj din povestirile populare autohtone – care puteau fi citite într-o cheie subversivă ca parabole ale înfruntării „celor puternici” de către cei slabi și marginali, prin umor, curaj și viclenie.

Însă, treptat, Esop se metamorfozează în pura manifestare a unei stări, acționând pe un alt plan, dincolo de contingențe sau concretizări formale – o stare care face posibilă apariția/„survenirea” artei și care, într-o anumită măsură, precipită și transformarea concepției Getei Brătescu despre artă. Într-un text din *Secolul 20*, scris cu prilejul publicării desenelor cu Esop, la câțiva ani după realizarea lor, Geta Brătescu afirma că pentru ea, „acum [Esop] și-a pierdut chipul”, devenind „un ansamblu de noțiuni active, un climat”¹⁸. Altundeva, ea îl caracterizează pe Esop prin intermediul unui inventar de verbe: „Esop s-a strecurat în atelier; un salt, apoi altul, se rostogolește,



fig. 2 Geta Brătescu, *Ipostaze ale Medeei*, 1980, dintr-o serie de 7 buc., desen cu mașina de cusut pe material textil, 90 x 60 cm (prin bunăvoința artistei și Ivan Gallery; foto Ștefan Sava)

înaintează, se poticnește, s-a îndreptat, aleargă, se oprește, se lățește, se târăște, se ridică, se subțiază, țopăie, se înalță, tremură, dispare”¹⁹. Astfel, identitatea lui Esop s-a transformat aproape complet: el a devenit o colecție de impulsuri și acțiuni care se desfășoară în imaginație; în plus, Esop e elementul care generează starea propice pentru declanșarea procesului de creație în atelier, și, de fapt, el direcționează atenția către acest proces, către circumstanțele producerii lui. Acțiunile lui Esop, descrise prin limbaj, ne revelează faptul că mecanismul creației încorporează o dimensiune ludică (Esop a păstrat trăsături ale identității lui originare, de farseur stângaci), iar artistul e simultan participant și observator al modului în care se compune și se decompune, în etape succesive, continuum-ul producției artistice. Arta nu mai există (doar) ca obiect sau ca formă, ci, în primul rând, ca proces; pentru Geta Brătescu, arta e în esență performativă, indiferent de

mediul în care ea se concretizează. Și, după cum vom vedea, desenul se impune ca semnificant al oricărei forme de gândire și exteriorizare artistică.

Recursul la imaginar, încrederea în puterea artei de a transcende și transfigura în imaginație datele realității reprezintă, bineînțeles, și un mijloc de a evada din realitate prin construirea unei lumi interioare – bogată, fabuloasă și „liberă”. În acest sens, Geta Brătescu împărtășește credința artistului modern în puterea creativității, a unei creativități ale cărei resorturi se află în interior²⁰. De aceea textele ei sunt semnificative, pentru că, prin parcurgerea lor, lumea ei interioară capătă concretețe și se dezvăluie în toată complexitatea ei; în același timp, tot prin intermediul textelor, se întrevăd, uneori, limitele evadării, precum și circumstanțele care alcătuiesc cadrul exterior al acestei evadări.

Iată cum descrie ea procesul (auto)sublimării prin artă, pasaj care explică, într-o anumită măsură, recursul său la autoreprezentare prin acoperirea chipului ei cu masca albă – imagine emblematică pe care a utilizat-o în diverse serii de fotografii, colaje, filme și obiecte: „Nu suport să-mi fie atins creștetul; o cât de ușoară mângâiere lezează integritatea ființei mele și atunci, firește, simt durere. Când scârba cotidiană și depresiile amenință să se solidifice, atunci mă tund; cu cât mă tund mai scurt, cu atât revigorarea mea psihică se produce mai repede. Părul căzut îl arunc

cu răutate și mândrie. Astăzi, după ce m-am tuns foarte scurt, am văzut că fruntea mea largă și arcadele ochilor cer, pe arcade, verdea. Figura mea devine mască, m-am lepădat de naturalul atât de stânjenitor și am murit²¹. Desigur, „autoreprezentarea e o tematică prevalentă în arta realizată de femei”, iar Geta Brătescu poate fi asociată cu acele strategii ale autoreprezentării care vizează o zonă a „impersonalului”, insistând asupra prezentării artistei ca *persona*²². Există și un alt mod de a înțelege dualitatea natural-artificial, apropiind „artificiul” de feminitate, prin invocarea unei tradiții care pornește de la Baudelaire, „pentru care natura unei femei rezidă în artificiul ei, esența ei, în lipsa ei de esență”²³. La Geta Brătescu, masca albă – care acoperă chipul și ocoltează, de fapt, interioritatea, fiind la antipodul portretului „psihologic” – reflectă deopotrivă misiunea artistului de a se detașa de „falsul existenței”, „construind minuțios o lume complexă”.

Lumea interioară a Getei Brătescu se constituie la intersecția între realitate, imaginație și cultură. Ea nu își investighează în mod obsesiv procesele psihice și nici nu insistă în direcția unor confesiuni autobiografice, însă crâmpie de autobiografie apar inevitabil, tocmai pentru că travaliul memoriei și cel al imaginației funcționează într-o comunicare permanentă („memoria e întotdeauna o ficțiune retrospectivă”, spune Griselda Pollock), iar reflecția se construiește prin transferul circular între două planuri: pe de o parte, viața și realitatea, pe de altă parte, registrul artei, aflat sub specia imaginației și artificiului.

Trebuie totuși făcută diferența – pe care o consider crucială – între profuziunea asociativă și narativă a imaginației, așa cum apare ea în texte (prin inventarea unor povești, prin rememorarea unor situații și personaje) și felul în care fantezia e mobilizată în procesul fabricării artei. Invențiunea artistică (dacă putem s-o numim astfel) nu se manifestă decât arareori prin recursul la narațiune și figurație. Geta Brătescu refuză cel mai adesea abordarea reprezentatională a unei teme: narațiunea Medeei e, de pildă, blocată/întreruptă prin utilizarea unei forme fixe în interiorul căreia pot fi percepute modificări infimite care modulează aproape imperceptibil forma de la un stadiu la altul (fig. 2). În alte cazuri, când seria e concepută într-o succesiune narativă, desfășurarea poveștii e schițată printr-o economie impresionantă de mijloace care îi sugerează conținutul. Astfel de situații sunt însă destul de rare în ansamblul operei Getei Brătescu, tocmai pentru că ea evită recursul la „reprezentări” narative care să nu fie mijlocite de un concept apt să le transpună într-un plan diferit de înțelegere, într-un alt sistem de referință (așa cum se întâmplă cu ilustrațiile la *Faust*). Aș da aici exemplul ciclului de litografii intitulat *Mitologie* (1974; fig. 1), pe care Geta Brătescu l-a expus (destul de surprinzător, de altfel) în cadrul expoziției *Către Alb*. Titlul pare incongruu în raport cu narațiunea – imediat recognoscibilă – a acestor desene litografiate: *Mitologiile* sunt, de fapt, ilustrații la Noul Testament.

În textele și lucrările ei, Geta Brătescu articulează o viziune proprie despre lume. Pentru ea,

lumea poate fi contrasă/sublimată în expresie artistică: orice obiect exterior, orice formă naturală (chiar și personajele din mitologie și literatură) pot fi „reduse” la stadiul unor forme geometrice. Astfel, ele participă la limbajul convențional al artei, deoarece, pentru Geta Brătescu, arta e convenție – ea e limitată prin convenție și în mod fundamental distinctă de natură –, așa cum artistul e simultan producător de artificiu și personaj artificial. Lucrul în cazangerie (o sarcină impusă în perioada în care artiștii erau obligați, în virtutea apartenenței lor la UAP, să intre în mediile industriale pentru a le documenta prin desen) declanșează o meditație plastică asupra formei cercului, extrasă/epurată din silueta circulară a cazanelor, o formă pe care Geta Brătescu o va explora ulterior prin realizarea unor serii care abordează problema geometriei cercului, asociindu-le o constelație de semnificații. Asta nu înseamnă că ea ignoră concretețea fizică a obiectelor reale: dimpotrivă, Geta Brătescu e atrasă de explorarea materialității și a calității formale a unor obiecte pe care le întâlnește în imediata ei proximitate, fiind interesată, de pildă, de „scenografia”, de atmosfera unui mediu de lucru precum tipografia. Astfel, ea alege să fotografieze obiecte din tipografie reprezentând „părți ale mașinilor tipografice” sau recipiente cu vopseluri, care dobândesc, prin fotografiere, calitatea unor portrete: „obiectul”, spune ea, „te abordează cu o privire fixă și persistentă”²⁴.

Ocupându-se de realizarea concepției grafice a revistei *Secolul 20* și având, ca atare, sarcina de a fi prezentă frecvent în tipografie, Geta Brătescu și-a apropiat acest mediu de lucru, devenind atentă la parametrii lui, așa cum și spațiul atelierului e conceptualizat și abordat de ea ca subiect în sine, constituindu-se în timp ca o entitate metaartistică. Vreau să invoc, în conjuncție cu mediul tipografiei, exemplul atelierului, nu însă pentru a epuiza aici implicațiile lui, ci pentru a urmări felul în care, în practica Getei Brătescu, spațiul fizic, real fuzionează cu spațiul intim-interior, alcătuind un angrenaj care intră în câmpul artei. Un panou fotografic din 1974 e compus din imagini ce captează diverse fragmente de realitate din jurul atelierului (cerul, strada pe care trece tramvaiul, fațada clădirii care găzduiește atelierul, casa scării, curtea plină de materiale abandonate), alături de fotografii care înfățișează atelierul ca spațiu de lucru (lucrări sprijinite de pereți, rafturi și șasiuri, cadrul ferestrei închise); în mod gradat, dinspre margine înspre centru, urmând un traseu oarecum concentric, ajungem în punctul central al montajului. Aici se află o fotografie a artistei, întoarsă cu spatele spre privitor, ținând în fiecare mână câte un obiect dreptunghiular, parțial îmbrăcat în pânză. În centrul suprafeței acestor obiecte, două dreptunghiuri mai mici, neacoperite cu textil, revelează culoarea lor reală: alb, respectiv negru. Dualitatea alb-negru – schițată în acest montaj – sugerează apropierea de o lucrare ulterioară, realizată cu prilejul expoziției *Către Alb 3* (1976), unde tot prin intermediul unei serii de fotografii, construită însă pe alte coordonate, este pusă în act trecerea gradată de la negru la alb, de la natură (realitate), la artificiu (artă). Agentul acestei „transfigurări” e

artistul, iar montajul fotografic din 1974 conține deja ideea de bază care va fi lărgită și aprofundată în expoziția din 1976, eveniment ce va marca un moment important în cariera Getei Brătescu.

Mediile de lucru discutate aici – tipografia și atelierul – circumscriu, fizic, activitatea Getei Brătescu. Ea le colonizează prin prezența ei și se lasă totodată contaminată/modelată de ele, ceea ce are ca finalitate, printre altele, atragerea în orbita artei a unor obiecte/fragmente din realitate. Pe de altă parte, prin invocarea acestor exemple, poate fi detectată și înclinația Getei Brătescu de a reflecta asupra sferei artei într-un mod aproape literal, producând lucrări care investighează convențiile, instrumentele, cadrul artei, precum și propria ei implicare în acest proces. Nu doar spațiul ca atare al atelierului, obiectele, rafturile, masa de lucru din interiorul lui figurează ca elemente ce dobândesc vizibilitate în cadrul reflecției despre condițiile/posibilitățile de existență ale artei, ci și corpul artistei, care se autoanalizează în încercarea de a genera „expresie”. Printr-o restrângere graduală a relației ei cu lumea înconjurătoare și, concomitent, prin reducerea instrumentelor artei la elementul ultim, socotit indispensabil, Geta Brătescu ajunge inevitabil la explorarea – fenomenologică, psihologică, artistică – a propriilor mâini. În cel mai cunoscut exemplu, mâinile ei lucrează sau, mai bine spus, „dansează” deasupra mesei de lucru, absorbite de propria lor coregrafie, în filmul experimental *Mâna trupului meu* din 1977; ele formează și subiectul altor lucrări asupra cărora voi poposi în următoarele paragrafe.

E interesant de constatat în câte moduri și pe câte niveluri de sens pot fi urmărite și interpretate circumstanțele producerii actului artistic la Geta Brătescu; acest act se constituie în/printr-o permanentă interacțiune cu ceea ce artista întâlnește în spațiul real. Ea utilizează în multe situații materiale luate „de-a gata”, pe care le încorporează în diverse lucrări: astfel, pliculețele scurse și golite de ceai devin – prin geometria și precaritatea texturii lor – elemente care compun suprafața eterogenă a cercurilor din seria *Vestigii* (1978). Sau, caietele și proviziile de hârtie de care ea dispune – mânuite cu o atenție sporită din pricina rarității lor – determină, prin format și materialitate, tipul de demers artistic pe care artista îl urmează. Astfel, un caiet de la Muzeul Luvru, primit cadou, suscită – din pricina dimensiunii paginilor și a proprietăților lui fizice („materialitatea [paginilor] în acord cu mărimea lor constituie un spațiu neindiferent”²⁵, spune artista) – imboldul de a începe o serie de desene care au ca subiect mâna stângă. Desenele au fost realizate într-o perioadă de disconfort psihic și, potrivit afirmației Getei Brătescu, această stare a furnizat motivul care a determinat-o să-și focalizeze atenția asupra „obiectului” aflat cel mai la îndemână – propria mână. „Concentrându-mă asupra ei am îndepărtat-o, am reușit să o individualizez (amputare)”²⁶.

Repetarea solitară a formei mâinii prin desen – la scară reală – dobândește la Geta Brătescu o încărcătură existențială, căreia i se adaugă rigoarea generată de exigențele și limitele impuse de suport: „Numărul limitat de pagini, a cărui epuizare știu că este, pentru mine, definitivă, propune

fiecare pagină cu un aer fatal ca teren al unicității definitive.” Sau, mai departe: „Natura paginii cere să se cuprindă obiectul în mărimea lui: nu micșorat, nici mărit optic. [Ea] cere un model dens, încărcat și rezistent, în spiritul portretului”²⁷. Într-adevăr, conform direcțiilor prescrise de suport, desenele sunt realizate într-o manieră clasică și pot fi, eventual, percepute ca niște analize obiectiv-clinice ale mâinii, ca rezultate ale unui efect de distanțare, de obiectivare. Anatomia precisă a mâinii, redarea carnației ei prin efecte subtile de clarobscur fac ca aceste desene să aibă fizionomia unor schițe extrase din dosarul de lucru al unui artist renascentist. Condiția lor fragmentată până la extrem (uneori suprafața paginii e ocupată doar de o porțiune din podul palmei, cuplată cu încheietura, iar în alt caz sunt redată trei degete care presează un obiect) ar putea sugera faptul că aceste desene reprezintă o colecție de studii executate cu minuțiozitate, conform unei paradigme mimetice, dacă proporția atent calculată, perfect gândită, între „țesutul” desenului și golul paginii nu ar indica faptul că ele sunt lucrări autonome. După cum remarca cu un prilej Svetlana Alpers, „statutul reprezentational al mâinii e fluid și nerezolvat. Deși parte a corpului, mâna e reprezentată în așa fel încât nu pare să-i aparțină, și nici nu e întru totul un obiect din lume sau o imagine pictată”²⁸.

Putem să speculăm mai departe pe marginea motivațiilor care au declanșat această pornire. Într-un anumit sens, desenul reprezintă (sau se asociază cu) dorința/nevoia reconectării cu lumea. Teoretizarea actului desenului propusă de Catherine de Zegher inspiră o astfel de posibilitate de interpretare: „Desenul, ca răspuns primar față de lumea înconjurătoare, este un gest exterior care leagă impulsurile și gândurile noastre interioare de celălalt, prin atingerea unei suprafețe cu urme grafice repetate”²⁹. Caracterizat de „ruptură și reciprocitate”, desenul revelează, înainte de orice, „importanța gestului”, care are întâietate în fața privirii (*gaze*) sau a urmei lăsate pe o suprafață. Gestul, „mișcarea repetată înainte-înapoi”, „pura descărcare cinetică [...] deschide calea spre procese de simbolizare și participă la construirea unui cadru mental care produce și reînnoiește sensul”³⁰. În actul desenului, „gestul implică separarea mâinii de corp”, de unde și impresia de „ruptură” sau chiar „amputare”, după cum spune Geta Brătescu.

Ajungem astfel la un alt mod posibil de interpretare a redării mâinii prin desen. „Amputarea” înseamnă desprinderea/separarea/înstrăinarea mâinii de corp (și, ca atare, perceperea ei ca obiect în urma unui proces de „defamiliarizare”) și poate avea drept corolar, la nivelul percepției fenomenologice, „destabilizarea corpului ca entitate fixă”³¹ – pentru a prelua o expresie utilizată în conjuncție cu arta Lygiei Clark. Nu doar Lygia Clark (în colaborare cu Hélio Oiticica), dar și Bruce Nauman, Richard Serra sau – mult mai devreme – Hans Bellmer au realizat lucrări în care mâna (mâinile) par/e să se exhibe pe sine, în contextul unor acțiuni filmate sau fotografiate, asemeni unui organism dotat cu propria independență și autonom în relație cu corpul³².

Conceptul de „obiect parțial”, preluat din psihanaliză, a fost utilizat în vederea analizei acestui mecanism de exteriorizare artistică, ce țintește înspre o zonă aflată dincolo de tropul modernist al reprezentării (sau autoreprezentării) prin intermediul unui fragment corporal. Corpul nu mai e perceput ca unitate organică, ci ca o colecție de organe, fiecare având propria dorință și propriul scop. Într-o astfel de logică, acțiunile umane nu mai sunt dublate de „actul imanent al autoprezenței”, ci devin manifestări arbitrare ale unui ansamblu dezarticulat, lipsit de coerență internă. În diverse strategii artistice, completa dezmembrare a unității corporale își găsește o formulare vizuală în moduri de redare a corpului uman în care părți anatomice descompuse par a fi prinse într-o inexplicabilă mișcare și interrelaționare, producând impresia că aceste fragmente corporale sunt potențial interșanjabile și infinit substituibile între ele. Sculpturile „informe” realizate de Louise Bourgeois în care sânii, sexul, chipul se combină și se suprapun în nesfârșite variante; structurile fluide și, în același timp, precise ale Evei Hesse care evocă sistemul intern de funcționare a corpului uman (vase de sânge, intestine, țesuturi, membrane etc.), fiind totuși imposibil de fixat, de

fig. 3 Geta Brătescu, *Atelierul*, scenariu, 1977, cărbune pe hârtie, 88 x 116,5 cm (prin bunăvoința artistei și Ivan Gallery; foto Ștefan Sava)



recunoscut și identificat într-un corespondent precis din „mașinăria” corpului – sunt exemple care au inspirat introducerea noțiunii de obiect parțial în comentarea și teoretizarea artei contemporane.

Bruce Nauman, de pildă, a adoptat un mod performativ de lucru care pune accent pe durată, mizând pe producerea unor acțiuni simple, repetitive, executate cu propriul corp, dincolo (sau dincoace) de orice sens aparent, producând un efect de „desincronizare”, astfel încât „totalitatea persoanei este transformată într-o serie de obiecte parțiale, care se dizolvă, la rândul lor, într-o secvență de asociații organice, fiecare revelându-se la fel de instabilă ca cea pe care o înlocuiește”³³. Tot el a realizat o serie de fotografii (*Finger Touch*, 1966) în care mâinile se oglindesc pe o suprafață care „pivotează” la orizontală, pipăind-o cu vârful degetelor, dublarea mâinilor în oglindă comunicându-i privitorului o senzație de dezorientare, deoarece acesta încetează să-și dea seama care registru corespunde realității și care imaginii reflectate. Un efect similar este suscitată și de fotografiile lui Hans Bellmer, în care mâna stângă și mâna dreaptă produc un efect de „non-congruență”, amplificat de acțiunile „inversate” ale mâinilor, prinse în încrucișări spasmodice, absurde, care transmit nu numai ideea de autonomizare a lor în raport cu corpul, ci și faptul că are loc o „disoluție a subiectului, o întoarcere burlescă la animalitate”. Mai mult, ceea ce comunică aceste non-reprezentări ale corpului uman e ideea că „fără conștiința 'simetriei în raport cu un plan', subiectul se dizolvă în spațiu, iar universul, care e antropocentric pentru omul care creează [care dă formă/*Gestalt*], devine un univers oarecare, izotrop”³⁴.

Prin contrast, în filmul Getei Brătescu în care privim mâinile artistei executând diverse mișcări deasupra mesei de lucru, raportarea lor la planul orizontal – «planșeta» – e întotdeauna stabilă. În plus, „aparatură de filmat se substituie pe cât posibil poziției ochiului”³⁵; are loc deci o suprapunere (virtuală) între ochiul artistei, care își observă mâinile, și punctul de vedere al spectatorului urmărind imaginea. Dincolo de constatarea că privitorul e de la început atras în jocul de identificare-dezidentificare cu subiectivitatea/corpul artistei (așa cum ea însăși pare simultan legată și înstrăinată de propriile mâini), ceea ce poate fi remarcat este faptul că, în contrast cu practicile menționate anterior, dispozitivul viziunii și al construcției imaginii nu se întemeiază pe un proces de descompunere a totalității corpului în fragmente care infirmă/refuză posibilitatea recompunerii lor într-o unitate organică. Interpretând demersul Evei Hesse, Mignon Nixon semnalează recurența obiectului parțial în arta secolului al XX-lea, astfel că – spune ea – „obiectele parțiale ‘împung’ estetica modernistă în mod repetat; ele constituie un punct de rezistență la un întreg ansamblu de sisteme totalizante: utopia, abstracția, Oedip”³⁶. Pornind de la această constatare, s-ar putea formula ipoteza că, în cazul Getei Brătescu, ne situăm pe terenul unei concepții despre artă mai apropiată de paradigma modernismului, în interiorul căreia „arta e identificată cu autonomia subiectului/individului într-un context social”. Totuși, liniile despărțitoare nu pot fi atât de clar trasate.

Filmul *Mâna trupului meu* indică faptul că a avut loc o deplasare înspre o înțelegere și o utilizare a noțiunii de suport – reprezentat de suprafața orizontală, plată, a mesei de lucru – diferită de idealul modernist al suprafeței picturale³⁷, iar această deplasare se înscrie în suita unor mutații care au marcat parcursul artei occidentale încă de la sfârșitul anilor 1950, îndreptând progresiv atenția dinspre obiectul artistic către circumstanțele producerii lui. În urma lecturii scenariului filmului, constatăm că masa de lucru e numită „câmp al acțiunii”, iar, pe întinderea ei, mâinile intră în contact cu „liziera obiectelor”, luându-le rând pe rând în posesie și abandonându-le în scurt timp. Fantezia transformă obiectele în personaje, iar suprafața mesei devine peisaj, astfel încât nu e deloc neverosimilă identificarea mesei de lucru cu o planșetă de joc. Totul e deopotrivă serios și ludic. E ceva serios în acest joc, pentru că acțiunile mâinilor par să ne reamintească faptul că suntem martorii unui „act al facerii”, chiar dacă separarea între artă și „ne-artă” e dificil de stabilit. Suprafața orizontală de lucru apare în diverse contexte în parcursul (deja istoric) al artei contemporane. Un exemplu cunoscut e fotografia lui Mel Bochner cu masa de lucru a Evei Hesse – o imagine care a intrat în corpusul de fotografii emblematice, realizate în timpul vieții artistei, care furnizează indicii importante pentru înțelegerea modului de lucru și a felului în care Eva Hesse schița diverse configurații ale raportului dintre lucrări, spațiu și corp. Iată, de pildă, cum comentează Briony Fer interacțiunea dinamică, mereu schimbătoare, în care sunt prinse obiectele aflate pe masa ei de lucru din atelier: „Mâna e implicată în aranjarea obiectelor pe o suprafață, iar faptul de a le așeza, deplasa și replasa e unul dintre aspectele importante ale facerii la Hesse”³⁸.

Pentru Geta Brătescu, acest tip de performativitate – jocul febril, lipsit de finalitate ca stadiu preliminar al operei – se constituie ca un „câmp” de reflecție, ca act artistic în sine, și corespunde unei atitudini care renunță – parțial – la orgoliul facerii, dar care nu abandonează niciodată încrederea în formă, înțeleasă ca „formă care are – și ne face părtași la – conștiința propriei formări”, pentru a prelua o formulare a lui Jean-Luc Nancy³⁹.

Dinamismul continuu, starea perpetuă de flux, fuziunea artă-realitate sunt trăsături definitorii pentru practica Getei Brătescu. La fel e și concepția ei asupra actului artistic, ca fiind indisolubil legat de spațiul în care se constituie, de cadrul care îl generează. Montajul compus din cele nouă fotografii cu „secvențele *happening-ului*” *Către alb* (1976), prezentat în cadrul expoziției omonime din același an, oferă un exemplu lămuritor în acest sens. Fotografiele captează stadiile metamorfozei prin care corpul artistei și spațiul înconjurător sunt tratat învăluite, până la completa lor acoperire cu un strat de materie albă. Asamblajul astfel creat se transformă într-o sculptură atotcuprinzătoare amintind de *Merzbau*. Dacă în filmul cu mâinile, discutat anterior, masa de lucru era terenul de manifestare a „jocului” întreprins de artistă, în fotografiile din seria *Către alb*,

masa (cu toate „uneltele” împrăștiate pe suprafața ei) e mai mult decât atât. Ea devine o sinecdocă a atelierului, având rolul de a semnifica totalitatea spațiului și a lucrărilor aflate în interiorul lui. Suportul ca atare (folosit pentru scris, desenat, decupat, bricolat, lipit etc.), cu toate conotațiile lui, a fost absorbit într-o unitate, într-o fuziune cu corpul artistei. Una din ideile care au determinat-o pe Geta Brătescu să realizeze instalația *Către alb* pornea tocmai din impulsul ei de a anula, de a „șterge” lucrările din atelier. „Conviețuirea cu propriile lucrări este dificilă”, spunea ea, oferind un indiciu privind motivația de a realiza această lucrare amintind de perioada în care „camera de locuit era totodată și cameră de lucru”⁴⁰.

Am putea deduce că *happening*-ul fotografiat pornește dintr-un gest iconoclast, de negare a artei. Înainte de orice, el revelează însă o contradicție care poate fi extrapolată la ansamblul lucrului Getei Brătescu: contradicția între ideea de mișcare, pe care ea o vede ca pe un principiu primordial al artei și al vieții, aflate într-o interacțiune perpetuă (textele ei vorbesc deopotrivă despre mișcarea pulsională a gestului și mișcarea intelectului ca despre două componente esențiale ale mecanismului creației) și imobilitatea proprie caracterului artificial al sferei artei: masca albă, decorul înghețat al atelierului, artista transformată în personaj.

Geta Brătescu activează într-un spațiu care nu și-a pierdut coerența – e singurul spațiu care își menține coordonatele stabile, și e așa pentru că îl creează ea însăși. Mai mult, ea îl construiește și îl conceptualizează ca atare – ca spațiu circumscris/limitat/delimitat *de ea*; cu alte cuvinte, îi recunoaște limitele și natura convențională, reflectând neîncetat asupra acestui cadru fix(at) prin intermediul lucrărilor pe care ea le realizează. Un exemplu lămuritor e oferit de filmul *Atelierul*, în care poate fi urmărit felul în care ea își delimitează, literalmente, cadrul de acțiune prin configurarea schematică a unui spațiu tridimensional în interiorul căruia devine posibil actul artistic/acțiunea. Spațiul respectiv se constituie la intersecția a două planuri perpendiculare, dar el nu devine un spațiu activ, propice artei (inițial e un „spațiu nespecific”, așa cum și paginile care primesc desenul sunt considerate un „spațiu nediferențiat”) decât în momentul când artista îi trasează perimetrul – două pătrate, în plan orizontal și vertical, cu diagonalele aferente –, luându-se pe ea însăși ca etalon al mărimii pentru construirea muchiiilor acestui cub virtual. Iată cum sună instrucțiunile pe care Geta Brătescu le formulează (în scris) și pe care ea le execută în film: „Mă întind la intersecția celor două panouri și am grijă ca talpa să-mi fie chiar în dreptul liniei verticale; din nou însemn nivelul creștetului; de la acest punct ridic a doua verticală și când ea întâlnește orizontala superioară, perimetrul pătratului din planul vertical s-a încheiat. În același fel desenez proiecția acestuia pe planul orizontal; cele două pătrate determină imaginea unui cub la dimensiunea staturii mele. [...] Acționez în acest cub al trezirii”⁴¹.

Filmul *Atelierul* rezumă și condensează „poetica” Getei Brătescu: el reprezintă o concretizare fizică a „atelierului mental”, dar e dublat totodată și de registrul de text, care oferă o descriere a

subiectului filmului; poate mai mult decât atât, textul e o completare, un supliment. Nu doar în sensul clarificării unor acțiuni e important ca textele să fie corelate cu lucrările (mai ales atunci când există o legătură directă între ele), ci și pentru că anumite lucrări dobândesc o extensie semantică prin lectura în paralel a conținutului lor exprimat în text. E evidențiată astfel uimitoarea capacitate de modulare a sensului prin jocul semnificațiilor care glisează neconținut unul către/în celălalt, prinși într-o narațiune (un „monolog interior”) pe care desfășurarea vizuală nu o surprinde – și nici nu caută să o suprindă, pentru că nu caută să se constituie ca o ilustrare narativă – în integralitatea ei.

Până acum, în analiza lucrărilor Getei Brătescu, a fost acordată o atenție destul de redusă textelor ei, ca și cum acestea ar avea un rol secundar în raport cu producția vizuală. În mai multe situații, artista vorbește despre faptul că a scrie și a desena sunt pentru ea activități reciproc substituibile. Dar există și cazuri în care recursul la text aduce în mai mare proximitate anumite practici de o dimensiune conceptuală, așa cum se întâmplă cu *Atelierul*, unde „scenariul” precede filmul și poate fi citit ca un set de instrucțiuni pe care artista le execută fidel în timpul filmării, lăsând relativ puțin loc improvizației sau hazardului (fig. 3). Aici poate fi detectată o diferență importantă între demersul ei și cel al lui Ion Grigorescu – colaboratorul ei; în cazul lui, filmul implică înregistrarea unor acțiuni spontane (fie realizate cu propriul corp, fie rezultate din captarea brută a realității exterioare), fără vreo structură narativă, fără început și sfârșit.

Segmentul de mijloc al filmului *Atelierul* e compus dintr-o serie de acțiuni care au loc în „cubul trezirii”, iar una din aceste acțiuni e intitulată *Cutia lui Pafnutie*; în film, o vedem pe artistă deschizând o cutie cu obiecte, de unde ea extrage o cutie mai mică, în interiorul căreia se află o spirală înfășurată de postav pe care „o lasă să cadă de la înălțime”⁴². Prin forța căderii, ajunsă pe jos, spirala se răsuște și pare a fi activată de un dinamism propriu; putem conchide că spirala de postav e un obiect animat, ce aparține arsenalului de obiecte „vii” care populează atelierul Getei Brătescu. Din aceeași categorie face parte scaunul „zoo-antropomorfic” (pliat și depliat în timpul jocului „dezlănțuit” care urmează în atelier după secvența cu Pafnutie), pe a cărui suprafață ovală vor fi la un moment dat lipite două decupaje fotografice cu ochii artistei – în acord cu ideea antropomorfizării și a personalizării obiectelor din jurul ei; în plus, obiectele învestite cu un dinamism propriu (vezi și lucrările cu magneții), cu o structură mai mult sau mai puțin mobilă, flexibilă, contribuie la accentuarea disoluției între subiect și obiect.

Citind textul, ne sunt dezvăluite câteva elemente care compun identitatea lui Pafnutie: „călugărul Pafnutie este o limită, în el își dă duhul Nastratin care ține ultima suflare a lui Esop. Pafnutie nu știe să se roage; este murdar și mut; e omul de corvoadă al mănăstirii, muncește așa cum respiră; noaptea, Pafnutie își adună mințile dincolo de cuvinte, într-un maldăr de sutane vechi: alege,

croiește, coase, înnoadă, răsucește, împletește. Lucrează, adică, un fel de jucării pentru nimeni”⁴³. Precum Esop, Pafnutie are calitatea de a fi un *alter ego* al artistei – el derivă chiar din Esop, însă are o sumă de alte trăsături care îl diferențiază de acesta. Se poate spune că Pafnutie e o încarnare umilă a lui Esop; dacă Esop e responsabil cu/pentru stârnirea fluxului creației, Pafnutie se manifestă la un nivel inferior, îndeplinind o muncă lipsită de vreun scop aparent; creațiile lui nu au destinatar, nu au public sau receptor: ele sunt obiecte „pentru nimeni”. Munca lui Pafnutie e o îndeletnicire aproape compulsivă, repetitivă și meticuloasă – o muncă ce rezonază, în anumite privințe, cu parcursul artistic al Getei Brătescu. Arta ei e o artă în care se combină dedicația obstinată, efortul continuu, dar și modestia mijloacelor/materialelor utilizate în această îndeletnicire.

Un exemplu care corespunde suficient de convingător profilului lui Pafnutie – fără a pretinde totuși că modul lui de „a acționa” ar putea fi în vreun fel echivalat/indicat cu precizie de vreun obiect artistic – este oferit de seria de colaje, numită tot *Vestigii* (1978), compuse din resturi de materiale textile culese dintr-un sac în care au fost depozitate aceste rămășițe, sac ce aparținuse mamei artistei, descoperit de ea la un moment dat prin casă. Aici, „creativitatea”, în sensul apelului la formă, e redusă la minimum, iar posibilitățile combinatorii sunt limitate la ceea ce conține sacul de materiale. Totul se rezumă la a alege, a compune și a suda între ele fragmente de materiale: petice, zdrențe, cârpe pătate, resturi deșirate din care curg ațe (cu cât mai descusute, pare a gândi artista, cu atât mai bine), cu texturi și culori diferite, aglomerate într-o dezordine aparentă pe suportul de hârtie. Dacă nu am cunoaște acest substrat autobiografic, ele ar putea fi privite ca pure exerciții de exuberanță vizuală – o mostră de creație „din nimic”, cu aproape nimic. Plăcerea și umorul se întrezăresc în această însăilare de resturi: griul mohorât și plin de pete, cărămiziiul înnegrit cu urme de ulei primesc alături stridența unor imprimeuri elaborate, cu modele ce amintesc de tiparul intricat al decorațiunilor orientale.

Concomitent cu faptul de a fi „alese” ca elemente ce intră în compoziția unei suprafețe, aceste resturi sunt salvate, reciclate, reconvertite în mecanismul memoriei. Nu doar amintirea mamei e activ invocată prin „țeserea” compoziției și coaserea peticelor de materiale pe care mama artistei le-a atins și le-a lucrat cândva (nu vreau să insist aici asupra „caracterului feminin” al mediului textil), ci și un întreg conglomerat de constructe imaginare care au jucat un rol esențial în felul în care s-a constituit subiectivitatea artistei: tărâmul mitic și fabulos al Balcanilor și Mediteranei (de unde provin Esop, Nastratin și Pafnutie), forfota pitorească a Ploieștiului, orașul natal, în perioada interbelică, poezia și senzualitatea orașului decăzut – Bucureștiul –, așa cum e el descris în romanul *Craii de Curtea Veche* (apărut în 1929) de Mateiu Caragiale.

Craii i-au furnizat artistei imboldul de a realiza primele ei colaje, în 1971, moment ce corespunde redescoperirii acestui roman în cultura românească, după ce un timp fusese interzis,

fiind recuperat apoi de generații succesive de intelectuali care au apreciat rafinamentul prozei, precum și amestecul de „decădere, mizerie și promiscuitate”, specifice Balcanilor și Orientului, cu dandysm-ul *fin-de-siècle*, de extracție occidentală, reprezentat de unele personaje din roman⁴⁴. Această ficțiune istorică a fixat în imaginar identitatea reală și simbolică a Bucureștiului, ca loc supus entropiei și distrugerilor ciclice, dar care, datorită instabilității și dezordinii lui perpetue, își dezvăluie o serie de trăsături fascinante, cum ar fi, de pildă, „amestecul de straturi sociale” sau „poezia trăirii imediate” – elemente pe care Geta Brătescu a căutat să le capteze în colajele ei⁴⁵. Data realizării colajelor se încadrează într-o perioadă „de deschidere” pentru domeniul artei în România, perioadă în care reconectarea cu moștenirea avangardei a devenit posibilă; pornind de aici – iar colajele de factură modernistă cu *Craii de Curtea Veche* (1971) par să deschidă acest drum – Geta Brătescu a început să experimenteze într-o multitudine de direcții, desprinzându-se de exigența unui mediu sau a unui suport. Comentându-l pe Proust, care în proza lui „utilizează tușa mișcării” pentru „a trăi spațiul și obiectele”, ea își comentează, de fapt, propria implicare în procesul artei: „nici un lucru nu se află izolat, ci prelungit în altele, nici o ambianță nu se constituie definitiv și închis, totul se împletește, formează un țesut viu, în ale cărui artere timpul este principiul vieții”⁴⁶.

Note: _____

* Acest text a apărut în publicația care însoțește expoziția *Geta Brătescu: Atelierele artistului*, 25 octombrie–2 decembrie 2012, organizată la Salonul de proiecte, Anexa Muzeului de artă contemporană București, curator Magda Radu.

1. Martina Pachmanová, „In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory”, *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Central Europe*, Bojana Pejić, Erste Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena (eds.), Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, pp. 37-49.

2. Marsha Meskimmon, „Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally”, *Wack! Art and the Feminist Revolution*, Lisa Gabrielle Mark (ed.), Cambridge, Massachusetts, Londra, MIT Press, 2007, p. 324. Catalogul însoțește expoziția omonimă organizată de Cornelia Butler la The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 4 martie–16 iulie 2007.

3. Sorin Antohi, „Romania and the Balkans. From Geocultural Bovarism to Ethnic Ontology”, *European Influenza*, Marius Babias (ed.), București, 2005, p. 153 și urm. (cat. Pavilionului României la cea de-a 51-a ediție a Bienalei internaționale de artă de la Veneția).

4. Geta Brătescu, *Atelier continuu*, București, Cartea Românească, 1985, pp. 10-11.

5. Geta Brătescu face o distincție între feminism și feminitate. Ea asociază caracterul feminin în artă cu „condiția de mumă – în sens goethean – gestantă inepuizabilă”, ceea ce implică, din punctul ei de vedere, depășirea condiției feminine care e supusă condițiilor biologice și sociale. „... erotismul mumei”, spune Geta Brătescu, „e liber de orice servitute biologică. Mumele sunt ‘libere de contrarii’ (H. G. Jung). Bisexualitatea e absorbită în entitatea erotică ce le definește. [...] De aceea, Jung asociază feminitatea creativității artistice. El spune: ‘psihologia creației artistice este, la drept vorbind, o psihologie feminină, căci opera creatoare țâșnește din profunzimi inconștiente care sunt de fapt domeniul murelor’”. Pe de altă parte, Geta Brătescu identifică feminismul cu „militantismul” și îl vede ca acționând în sensul reificării producțiilor artistice care cad sub incidența acestui concept: „Feminismul înseamnă uniformă – și face parte din manevrele politice. [...] În tipare preconcepute, femeile devin obiecte”. (Vezi Geta Brătescu, *Copacul din curtea vecină*, București, Editura Fundația Culturală Secolul 21, 2009, pp. 83-84). Respingerea sau reticența în asumarea neechivocă a feminismului, privit ca o etichetă reductivă și constrângătoare, se produce și în cazul altor artiste, a căror operă a fost adeseori discutată în conexiune cu studiile de gen sau cu problematica artei feministe. Iată cum comentează Elizabeth Lebovici atitudinea ambivalentă a Louisei Bourgeois în fața tentativelor

exegeților de a-i descifra arta și personalitatea în conjuncție cu feminismul: „Ea știe că pentru bărbați ea e înainte de orice femeie, chiar dacă, fiind femeie, ea e înainte de orice artist”. (Vezi Elisabeth Lebovici, „Is She? Or isn't She?”, *Louise Bourgeois*, Frances Morris și Marie-Laure Bernadac (eds.), cat. exp., New York, Rizzoli, 2008, p. 133). O problemă similară semnalează și Cornelia Butler în eseu introductiv al catalogului expoziției *Wack! Art and the Feminist Revolution*: „Multe din artistele prezente în *Wack!* nu se identifică pe ele însele sau arta lor ca fiind feministe” (Cornelia Butler, „Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria”, *Wack!*, Lisa Gabrielle Mark (ed.), p. 15). Geta Brătescu se identifică, înainte de orice, cu condiția de artist, iar acest „statut” implică depășirea planului cotidian, a realității imediate. De altfel, pledând pentru o înțelegere a feminității în artă dincolo de idei *a priori*, Geta Brătescu menționează câteva puncte de tangență între ea și Louise Bourgeois (o artistă pe care o „descoperă” destul de târziu): dispoziția introspectivă manifestată prin scrierea de texte „cu conținut autoanalitic, confesiv” și faptul că Louise Bourgeois „nu a căutat o formulă”, descoperind „expresii diverse în naturalul mișcător al naturii ei” (*Copacul din curtea vecină*, p. 85 și p. 158).

6. Geta Brătescu, *De la Veneția la Veneția*, București, Editura Meridiane, 1970.

7. Ion Grigorescu a fost cameraman al filmelor ei experimentale realizate pe peliculă de 8 mm: *Atelierul* (1976) și *Mâna trupului meu sau Mâini* (1977).

8. Expoziția s-a intitulat *Corpul uman: desene* și a avut loc la Facultatea de Medicină și Farmacie din București, în perioada aprilie-mai 1975. Expoziția conținea un număr semnificativ de studii de nud și a fost organizată în acel spațiu deoarece galeriile U.A.P. nu ar fi acceptat o expoziție cu o astfel de temă.

9. *Secolul 20*, nr. 5, 1967, p. 68 și urm.

10. *Arta*, nr. 12, 1973, pp. 11-42.

11. Informație aflată de la Geta Brătescu.

12. În numărul 5-6, 1975 al revistei *Secolul 20*, s-a publicat dosarul „Cultura spectacolului și originalitatea poloneză”. Anca Arghir a publicat extrase din textele lui Kantor și un articol cuprinzător despre arta și teatrul lui, iar Geta Brătescu a realizat un interviu cu scenograful polonez Krzystof Wejman.

13. Catherine de Zegher, „Introduction: Inside the Visible”, *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine*, Catherine de Zegher (ed.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996, p. 23 (cat. exp. The Institute of Contemporary Art, Boston, The Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Belgia).

14. Griselda Pollock, *apud* C. de Zegher, „Introduction”, p. 22.

15. C. de Zegher, „Introduction”, p. 23.

16. Griselda Pollock, „Agnes Dreaming: Dreaming Agnes”, *3 x Abstraction: New Methods of Drawing – Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, Catherine de Zegher, Hendel Teicher (eds.), New Haven, Londra, Yale University Press, 2005, p. 159 (cat. exp. The Drawing Center, New York).

17. G. Brătescu, *Atelier continuu*, p. 61.

18. Geta Brătescu, „De ce mereu Esop?”, *Secolul 20*, pp. 214-215.

19. G. Brătescu, *Atelier continuu*, p. 65.

20. Donald Kuspit, „Words as Transitional Objects: Louise Bourgeois's Writings”, *Louise Bourgeois*, F. Morris, M.-L. Bernadac (eds.), p. 298.

21. G. Brătescu, *Copacul din curtea vecină*, p. 68.

22. Abigail Solomon-Godeau, „The Face of Difference”, *Katharina Sieverding: Close Up*, Klaus Biesenbach (ed.), cat. exp., Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2005, p. 33.

23. Carol Armstrong, „Francesca Woodman: A Ghost in the House of the 'Woman Artist'”, *Women Artists at the Millennium*, Carol Armstrong, Catherine de Zegher (eds.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006, p. 369.

24. G. Brătescu, *Atelier continuu*, p. 70.

25. Afirmăție extrasă dintr-un album intitulat *Desene: 1945-1983*, creat de Geta Brătescu în care sunt selectate lucrări/momente pe care ea le-a considerat semnificative pentru problematica desenului. Albumul conține reproduceri de lucrări, fotografii din expoziții, legende explicative, cartoanele invitațiilor la expoziții, concepute de Geta Brătescu, scenariile desenate, tip *story-board*, ale filmelor ei experimentale, texte scrise de critici pe marginea lucrărilor ei.

26. G. Brătescu, *Desene: 1945-1983*.

27. G. Brătescu, *Desene: 1945-1983*.

28. Svetlana Alpers, „The View from the Studio”, *The Studio Reader, On the Space of Artists*, Mary Jane Jacob, Michelle Grabner (eds.), Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 135.

29. Catherine de Zegher, „The Inside is the Outside: the Relational and the (Feminine) Space of the Radical”, *Women Artists*, C. Armstrong, C. de Zegher (eds.), p. 215.

30. C. de Zegher, „The Inside is the Outside”, p. 215.

31. Monica Amor, „From Work to Frame, in Between, and Beyond: Lygia Clark and Hélio Oiticica, 1959-1964”, *Grey Room*, nr. 38, 2010, p. 33.

32. Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, „Objet partiel”, *L'informe: mode d'emploi*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 139-147.

33. R. Krauss, Y.-A. Bois, „Entropie”, *L'Informe*, p. 162.
34. R. Krauss, Y.-A. Bois, „Entropie”, p. 163.
35. G. Brătescu, *Desene: 1945-1983*.
36. Mignon Nixon, „Ringaround Arosie: 2 in 1”, *Eva Hesse*, Mignon Nixon (ed.), October Files, Cambridge, Massachusetts, Londra, MIT Press, 2002, p. 197.
37. Vezi Briony Fer, *Studiowork*, cat. exp., The Fruitmarket Gallery, Londra, 2009, p. 76.
38. B. Fer, *Studiowork*, p. 72.
39. Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.
40. G. Brătescu, *Desene: 1945-1983*.
41. G. Brătescu, *Atelier continuu*, pp. 131-132.
42. G. Brătescu, *Atelier continuu*, p. 133.
43. G. Brătescu, *Atelier continuu*, p. 133
44. S. Antohi, „Romania and the Balkans”, p. 138.
45. Conversație cu Geta Brătescu, iunie 2011.
46. G. Brătescu, *Atelier continuu*, p. 96.

Mișcarea artistică timișoreană

și redefinirea canonului artistic în perioada de liberalizare politică

Magda Predescu

■ Heterotopii comuniste și utopii capitaliste

Caracterizați printr-o relativă autonomie economică și politică, urmare a re poziționării strategice la nivel mondial a României, anii 1960 aduc deschiderea canalelor de comunicare culturală cu Occidentul și transformarea celor deja existente cu blocul comunist. Dacă, în anii 1950, mecanismele identitare sunt mai degrabă de excludere, în deceniul următor, ele sunt de relaționare cu ambele facțiuni ale războiului rece. Relația speculară cu Occidentul conduce la apariția unor spații mai libere care, fără să reprezinte zone de contestare autentică, ci enclave caracterizate de valori (reale sau imagine) atribuite celeilalte societăți, au acționat în cadrul ideologiei oficiale, deși împotriva acesteia¹. Acolo unde ideologia totalitară se identifică cu politica de stat, societatea nu poate să construiască alte utopii, ci spații mai libere, în care puterea acceptă, eventual, să negocieze. Aceste spații „altfel” apar în România comunistă la sfârșitul deceniului 7, mai precis în intervalul 1968-1972, când regimul politic se consolidase, își formase managerii și era pregătit, dacă nu să integreze, cel puțin să tolereze cu sancțiuni minime comportamentele considerate până nu demult deviate. Dar calculul troian recunoscut ca atare este acceptat în cetate doar pentru a putea fi controlat. Contestând totalitarismul societății care le produce, aceste spații, deși funcționează în rețea, nu reușesc totuși să se extindă la nivelul întregii societăți, păstrând un caracter marginal, experimental, lipsit de discurs radical. Ele nu capătă niciodată statutul de alternativă viabilă, ci rămân parte a ideologiei dominante prin care aceasta controlează potențialul nomad al societății. Aceeași relație speculară, însă de data aceasta cu societățile comuniste, determină apariția, în Occident, a unor spații utopice, cu retorică „totalitară”, îmbinând ideologia și cultura într-un discurs anarhist și radical².

Instituțiile de cultură și producția artistică joacă un rol foarte important în construirea acestor spații „altfel”, în anii 1960, re poziționarea internațională a României fiind însoțită de o modificare rapidă a câmpului artistic (creație, discurs critic, organizare instituțională). Fără să fie vorba de o adevărată reformă a canonului, pot fi identificate variații consistente ale acestuia, în încercarea regimului politic de a promova o artă actuală, cu specific național. În aceeași perioadă, Occidentul a creat în câmpul artei enclave ideologice de stânga, cu retorică mai mult sau mai

puțin mesianică, proclamând rolul revoluționar al artistului și potențialul creator al maselor (Internaționala Lettristă, Mișcarea pentru un Bauhaus Imaginist, Internaționala Situaționistă), care au influențat mișcările studențești de la sfârșitul deceniului 7. Fără să propună programe politice alternative, heterotopiile au jucat un rol important în procesul de modernizare și în cel de construcție națională care, în România, au continuat în perioada comunistă. Temporalitățile rezultate din re poziționările față de perioada interbelică și față de contextul internațional se regăsesc și în câmpul artei, determinând nu o renunțare la realismul socialist, ci o creștere a toleranței față de elemente care, în trecutul destul de recent, ar fi fost considerate reacționare. Înnoirea are loc doar la nivel formal, fără substrat ideologic. Concesia pe care a făcut-o statul comunist a fost nu de a promova o artă colorată ideologic „altfel”, ci o artă acceptabilă tocmai datorită caracterului neideologizat: părea neutră politic și servea de minune procesului de restabilire a dialogului cu Occidentul. Actorii implicați în construirea spațiilor „altfel” au înțeles că, pentru a supraviețui cu statut diferit, trebuie să dezvolte un demers fără valoare politică. Însă, pentru unii, tocmai această neutralitate a reprezentat o contestare a valorilor politice dominante. Reflectând (deformat) societatea în care au apărut și, în egală măsură, valorile occidentale, heterotopiile comuniste au creat o zonă hibridă între Est și Vest, o zonă în care polii opoziției încep să fie gândiți în termeni de diferențe. Aici au fost reactualizate tendințele abstracte în lucrările artiștilor formați în anii 1950. Resimțit inițial ca o ruptură în cultura noastră, un deceniu mai târziu, realismul socialist își păstrează statutul de artă oficială, însă reușește să funcționeze simbiotic cu diferite alte forme de discurs plastic preluate din trecut sau dintr-un context internațional incipient postmodern. Abstracția a reprezentat maximum de alteritate cu care a trebuit să conviețuiască realismul socialist, fiind promovată (mai degrabă, tolerată) în România într-o perioadă în care Occidentul începe să promoveze realismele. Tot ceea ce în România s-a manifestat ca artă „altfel” în perioada de liberalizare politică nu a negat convențiile realismului socialist și nu a atacat instituțiile statului, ci le-a folosit drept culoare de promovare. În câmpul artistic, heterotopiile au fost spațiile cele mai mobile, spații în care frontierele între licit și ilicit au devenit din ce în ce mai suple, favorizând apariția unor noi mediatori culturali care au acționat uneori în exteriorul circuitelor oficiale. În aceste spații, au circulat idei, resurse, practici, modele instituționale, produse intelectuale și artistice. Aici s-au produs mutațiile și schimburile culturale în condiții de oglindire și nu de mimetism. Arta considerată în urmă cu doar câțiva ani non-conformistă a fost diseminată, în a doua jumătate a anilor 1960, prin schimburi oficiale, dar și prin culoare alternative, puterea politică încurajând dezvoltarea ambițiilor artistice chiar la nivel internațional. Iar ofertele din Occident nu au întârziat să apară, concretizându-se în posibilități de expunere și de achiziție. Deschiderea politică a favorizat procesele de internaționalizare a produselor culturale „alternative”, artiștii români din zona „tolerată” beneficiind de o oarecare mobilitate

transnațională care le-a permis să pătrundă, pentru scurt timp, în diagrama artei internaționale.

■ Momentul Timișoara – un exemplu de heterotopie comunistă

Timișoara s-a construit treptat ca spațiu artistic „altfel”, începuturile procesului putând fi plasate la jumătatea anilor 1960, când membrii viitorului grup *I.I.I.* reușesc să expună alt gen de lucrări. Marcată de un mediu de receptare sensibil la influențele *Jugendstil* și *Art Déco* central-europene, școala de artă timișoreană se înnoiește la începutul deceniului 7 cu o generație de profesori, absolvenți ai institutelor de artă din București și Cluj. În curând, aceștia descoperă un spațiu informal care permitea dialogul interdisciplinar: cercul de bionică al profesorului dr. Eduard Pamfil de la Institutul de Psihiatrie. Întâlnirile se desfășoară în decursul a câțiva ani, timp în care se leagă prietenii și se structurează programe de lucru. Profitând de momentul de ezitare a autorităților cu privire la posibilitatea transgresării doctrinei realismului socialist, artiștii timișoreni expun lucrări abstracte. Tendința este atât de repede instituționalizată, încât aproape se poate eluda momentul *underground*, respectiv perioada de gestație a grupului *I.I.I.* Statutul de heterotopie artistică se consolidează pe măsură ce apar tot mai mulți actori și relații transversale cu spații similare: frecventarea cursurilor de cibernetică la Institutul Politehnic, expoziții naționale și internaționale promovate de critici de artă având o altă deschidere, demararea programului experimental în cadrul Liceului de artă din localitate.

■ Policronia

Heterotopiile sunt policronii, spații caracterizate de o temporalitate eterogenă, fapt confirmat de modificarea canonului prin înglobarea de elemente provenind din spații și timpi culturali diferiți. Regăsim în heterotopia artistică timișoreană temporalitatea modernității tehnologice, raționaliste și experimentale, temporalitatea în *après-coup* a neoavangardelor occidentale, dar și atemporalitatea caracteristică versantului conservator al modernității care urmărește întoarcerea la esențe (în cazul acesta, înțelese ca structuri).

Anii 1960 continuă un proces declanșat cu un deceniu mai devreme, acela de recuperare a formelor de artă națională din perioada interbelică. Negocierile pentru modificarea canonului debutaseră prin includerea elementelor provenind din folclor și din zona diverselor realisme locale, resimțite ca mult mai potrivite pentru a exprima identitatea națională. Abia spre sfârșitul deceniului 7, canonul artistic începe să recupereze elementele versantului cosmopolit al modernității locale, abandonat în perioada de realism socialist inclusiv de cei care îl promovaseră în timpul avangardelor istorice³.

Încadrarea artei de la Timișoara în filonul recuperator este oarecum problematică pentru

simplul fapt că această artă recuperează o absență a artei interbelice locale. Din păcate, în spațiul românesc, modelele teoretice constructiviste și echivalentul unei pedagogii de tip Bauhaus au cam lipsit, motiv pentru care nu a fost recuperat un model local, ci unul străin⁴. O recuperare a absenței unui model local ar fi trebuit să fie destul de dificil de justificat în epocă. Un rol însemnat în acest sens l-a jucat, probabil, experiența realismului socialist care nu fusese nici pe departe o formă națională, dar reușise să devină în doar câțiva ani. Legitimarea rapidă avea un precedent, nu mai reprezenta o surpriză. Experiența pedagogică de tip Bauhaus de la Timișoara este specifică aceluși timp și spațiu, respectiv etapei de consolidare a societății totalitare comuniste. Regăsim aici aceeași temporalitate stranie marcată de anticipări și reconstrucții în care trecutul capătă sens în funcție de necesitățile prezentului. „Bauhaus-ul timișorean” este o lectură a Bauhaus-ului istoric – de la care preia cursurile preliminare, problemele de limbaj vizual, inițierea elevilor în aspectele elementare ale formei și materialelor, textele fondatoare și tehnica socratică de „moșire” a discipolului ca model de pedagogie participativă – și mai puțin o sincronizare cu programe pedagogice occidentale, și ele reinterpretări ale Bauhaus-ului istoric, despre care timișorenii aveau destul de puține informații⁵. Statutul special, deloc de neglijat, al experimentului pedagogic timișorean este dat de interpretarea textelor fondatoare Bauhaus în grilă structuralistă, fapt care a determinat conjugarea dimensiunii tehnologice cu o anumită căutare a permanențelor prin identificarea structurilor primare ale realității. Acest aspect a conferit complexitate momentului, arta produsă la Timișoara servind proiectului de modernizare a formelor de artă națională prin racordare, în grilă de lectură structuralistă, la un model teoretic al avangardei istorice internaționale, fapt care a slujit din plin deconectării, pe un anumit segment de timp, de la arta realismului socialist. Artiștii care s-au

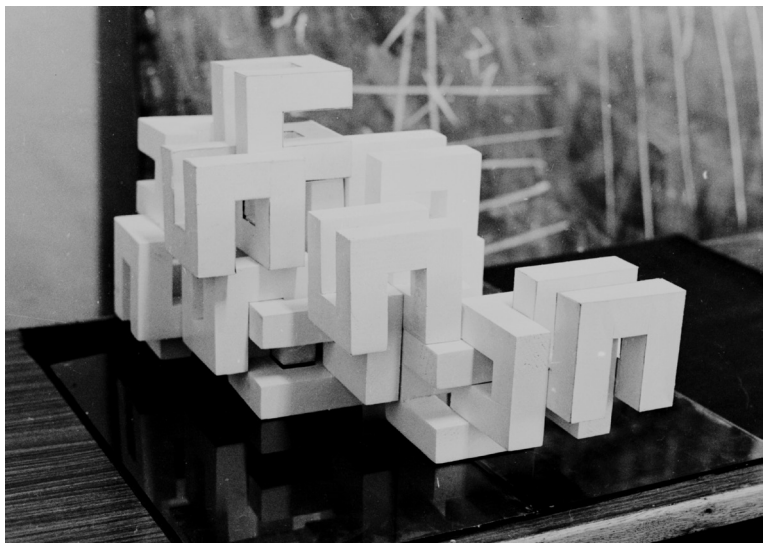


fig.1 Iosif Kiraly,
Sisteme modulare, 1974,
Arhiva Iosif Kiraly

orientat spre neoconstructivism au fost, în majoritate, pictori care au descoperit că limbajul picturii are legi. Următorul pas a constat în înlocuirea reprezentării mimetice a realității cu reprezentarea structurală. Jucând rolul de interfață între artist și forțele invizibile ale naturii, obiectul de artă devenea rezultatul capacității de a explora structurile realității. Dezvăluind construcția logică a lumii, structurile disimulate în spatele suprafeței lucrurilor, această artă pozitivistă în forme și declarații s-a construit, de fapt, pe un fundament metafizic susținut de lecturile din Klee, Kandinsky și structuraliștii contemporani⁶. În cazul lui Roman Cotoșman, nu ar fi de neglijat nici formația de teolog. Cotoșman a fost, de altfel, singurul care a distrus referentul, orientându-se însă nu spre informal, ci, căutând formele pure, spre o artă geometrică, eliberată de balastul reprezentării mimetice (un rol important în preferința pentru arta concretă l-au jucat, fără îndoială, și studiile de matematică), în timp ce Flondor și Bertalan au trecut prin manifestări hibride, îndepărtându-se treptat de referent, dar fără a-l abandona cu adevărat vreodată. Recunoscând în natură adevărata forță de creație, artiștii timișoreni s-au orientat către studiul bionic. Puterea politică nu a înțeles niciodată fundalul metafizic al acestei arte, observând doar raționalitatea demersului, dimensiunea prospectivă, latura tehnologică și disponibilitatea pentru design⁷. Eludarea fundalului metafizic a permis încadrarea acestui tip de artă în teleologia modernității socialiste. Deși nu a fost nevoie de o justificare a acestei arte prin conceptul de „realism”, cu siguranță, acest lucru ar fi fost posibil deoarece, pe de o parte, această artă își propunea sondarea structurilor realității, iar, pe de altă parte, acest lucru se întâmpla într-o perioadă în care conceptele-umbrelă ale esteticii autohtone (printre care și cel de „realism”) treceau printr-o extrem de mare variație semantică determinată de influența „realismelor” occidentale. Identificarea vocabularului de forme vizuale (o ultraraționalizare a demersului artistic în care câștigă teren elementele discrete, nu cele de sinteză) a fost urmată de evidențierea dinamicii acestor forme, ceea ce a condus la realizarea unor lucrări de artă optică, cinetică (dar fără substratul ludic și iluzionist pe care l-a avut această artă în Occident) și chiar la intervenții în spațiu (natural sau urban): ambient, *land art*, elemente de arhitectură peisageră, încercări de integrare a operei de artă în arhitectură și urbanism. Deși sosesc oarecum pe sfârșit de curent, artiștii români găsesc, în contextul artistic internațional, un sistem de referințe cunoscut⁸. Roman Cotoșman a fost primul artist timișorean interesat de experimente constructiviste contemporane. Cercetările optico-dinamice ale grupului *I.I.I.* (1967-1969), continuate de grupul *Sigma*, au produs cam tot ceea ce era cunoscut de Occident în materie de *op art* și cinetism: suprapuneri de elemente geometrice repetitive sau suprapuneri de culori pentru a crea vibrații ale suprafețelor, efecte de spațializare a luminii, lucrări de artă ambientală prin integrarea cinetismului în spațiul arhitectural (v. lucrarea lui Roman Cotoșman expusă la Nürnberg sau proiecțiile de lumini în cadrul unui *happening* la Teatrul Mic, proiectul *Turnului Informațional* etc.).

■ Timișoara în rețeaua de heterotopii naționale

Activitatea artistică de la Timișoara a fost prinsă într-o rețea de spații „altfel” care funcționau la nivelul întregii țări. Cele mai multe erau structuri ale UAP (anumite galerii, activitățile Cenaclului de tineret, taberele de creație etc.), fapt care confirmă gradul de autonomie pe care această instituție îl dobândise după aproape 20 de ani de la înființare. Grupul cu cea mai mare deschidere din Uniune era reprezentat de Secția de critică de artă care, din 1966, era afiliată la Asociația Internațională a Criticilor de Artă (AICA). Criticii au fost cei care au reușit să promoveze cel mai bine la nivel național și internațional arta timișorenilor, pregătind terenul⁹, organizând expoziții¹⁰, publicând articole¹¹, acordând premii¹². Venirea lui Mircea Malița la conducerea Ministerului Învățământului a creat posibilități pentru dezvoltarea unor programe didactice experimentale¹³. Tot el a creat momente de vizibilitate pentru lucrările elevilor Liceului prin organizarea de expoziții naționale¹⁴.

■ Contactele cu „exteriorul”

Spațiile „altfel” au servit repoziționării României la nivel internațional, au pregătit fenomenul și au fost transformate de el, în sensul complexificării. Într-o primă etapă, contactul cu arta din Occident (dorit ca fruct interzis), dar și din alte țări comuniste, a fost mai degrabă mediat, livresc. Însă izolarea informațională a făcut ca asimilarea să fie rapidă și fără prea mare putere de selecție. Noul heterotopiilor comuniste, înțeles ca mutație și nu ca imitație sterilă, s-a produs în zonele în care informația s-a propagat viral, modificând laboratorul de gândire și de creație al artiștilor. Deși Roman Cotoșman nu a stabilit un contact direct cu membrii grupului *GRAV* și, cel mai probabil, a văzut doar niște expoziții, experiența pariziană (1963) i-a determinat orientarea către experimente constructiviste. Racordarea lui Cotoșman la arta Occidentului a coincis cu întoarcerea lui Flondor și Bertalan la textele fondatoare Bauhaus. Au urmat participarea la Bienala constructivistă de la Nürnberg (1969)¹⁵ și contactul cu scoțianul Richard Demarco, unul dintre puținii, dar constanții promotori ai artei românești în Occident¹⁶.

Importante au fost și contactele cu ambasadele a două țări: Franța (organizatorii Expoziției de artă contemporană franceză de la Muzeul Național de Artă și atașatul cultural al Ambasadei acestei țări vizitează expoziția timișorenilor de la Kalinderu, în 1968) și SUA (ai căror reprezentanți au revenit în mod constant la Liceul din Timișoara și în atelierele artiștilor, aducând materiale didactice: cărți de arhitectură și artă cinetică, discuri cu muzică simfonică și electronică). Un contact cultural mai puțin menționat și care ar fi putut deveni extrem de important în cazul în care s-ar fi concretizat în acțiuni comune a fost cel cu Galeria „Denise René”, promoatoarea artei optice și cinetice în capitala franceză. După prezența la Nürnberg, pe adresa personală a lui Constantin Flondor au sosit din partea acestei galerii, timp de câțiva ani, cataloage de geometrie

optică și artă constructivă. Artistul timișorean nu a primit niciodată răspuns la scrisorile trimise, semn că cineva a întrerupt dialogul în mod voit¹⁷. În ciuda tuturor așteptărilor, contactele cu Estul comunist au fost extrem de reduse pe segmentul de artă alternativă. Știau câte ceva despre sovietici, polonezi și iugoslavi. În momentul aprobării de către Minister a programului didactic experimental, Constantin Flondor, din 1969 director al Liceului de artă, face o călătorie de studiu în RDG prin Ministerul Culturii. Având posibilitatea de a-și alege traseul, artistul a căutat urmele Bauhaus-ului istoric, vizitând Weimar (unde a văzut exteriorul clădirii *Bauhaus* și a vizitat Casa Goethe), Dessau, dar și Halle, unde a descoperit o școală modernă de design și estetică industrială. Tot la Dessau, i-a întâlnit pe câțiva dintre prietenii lui Wassily Kandinsky, printre care dr. Hans Harksen, inițiator al Societății „Prietenii Bauhaus-ului” și Marianne Brandt, o fostă elevă a lui Moholy-Nagy. La muzeul din localitate a putut să admire câteva dintre proiectele lui Kandinsky și câteva monotipuri El Lissitzky. Călătoria s-a dovedit fructuoasă și pentru că i-a adus primele contacte cu artiști activând în rețeaua *mail art*¹⁸.

În ciuda tuturor acestor contacte, cantitatea de informație era destul de limitată, sosind, cel mai adesea, pe cale livrescă și în limba germană (este vorba, mai ales, de cataloagele pe care Ștefan Bertalan le obținea prin contactele personale). A contribuit la acest fapt și o anumită sensibilitate generată de influențele de tip central-european destul de puternice în vestul țării. Informații despre arta contemporană găseau în revistele poloneze (*La Pologne*) și franceze (*L'Humanité*, *Lettres françaises*) la care erau abonați. În a doua jumătate a anilor 1960, UAP a oferit artiștilor posibilitatea să achiziționeze un număr limitat de cataloage străine, Constantin Flondor amintindu-și că, printre primele comenzi, s-au numărat materiale despre lucrările lui Victor Vasarely, Nicolas Schöffer și Yaacov Agam. Dar absența altor informații esențiale despre arta internațională a acelor ani demonstrează cât de limitată era, de fapt, capacitatea de documentare a artiștilor români. Lipseau, în primul rând, informații despre marile expoziții de artă optică și cinetică organizate în anii 1950-60¹⁹. Tot în zona absențelor, se numără și informațiile despre noile tendințe în artă prezentate de revista *Studio International*, începând din 1969, în rubrica lunară „Technology and Art”. La Nürnberg, au descoperit artiști cunoscuți (Hugo Demarco, Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, Yvaral, François Morellet, Gianni Colombo, Grupul *Zero* din Düsseldorf, Max Bill), pe unii chiar i-au întâlnit personal (din păcate, deși li s-au rezervat spații pentru expunerea lucrărilor, au lipsit artiștii din URSS – Lev Nusberg și grupul *Dvidjenie* și Nicolas Schöffer). Însă nici după acest moment, timișorenii nu au știut nimic despre *Gruppo N* de la Padova, *Gruppo T* și *Grupul MID* din Milano, *Equipo 57* din Cordoba, *Bauhaus-ul Imaginist* sau *Internaționala Situaționistă*²⁰.

În ansamblul fenomenului optic și cinetic internațional, putem distinge similarități și

diferențe între grupurile de artiști români și cele occidentale. La Timișoara, regăsim atât demersul raționalist, obiectivitatea experimentală a artiștilor din *Gruppo N*, cât și atitudinea ludică, temperamentele expresioniste, spontaneitatea, eliberarea prin irațional, importanța acordată valorilor spirituale și imaginației, caracterizând lucrările grupurilor *GRAV* și *Zero*. Românii dau dovadă și de un oarecare elitism și sensibilitate la individualitatea creatoare (sunt conștienți că nu produc o artă de masă și pentru mase) care lipsește în cazul unor grupuri din Occident, precum și o anumită maturitate dată, poate, tocmai de izolarea politică și de experimentul didactic în care erau implicați. Autodidacți, vin către noul tip de formare artistică la o anumită vârstă, înțelegând altfel și utilizând grupul de discuții pentru a dezvolta competențe interdisciplinare. Inițial, grup spontan și informal, *I.I.I.* (ulterior *Sigma*) s-a maturizat artistic înțelegând dimensiunea colectivă a muncii, accentuată de programul didactic, în ciuda absenței unui manifest (așa cum a existat în cazul grupului *GRAV*). Grupurile de la Timișoara au participat la deschiderea breșei experimentale în arta românească. Prezentând opera de artă ca modalitate de sondare a realității și proces de cunoaștere, demersul timișorean părea că se înscrie de minune în transformarea socială și tehnologică dorită de puterea politică. Tipul acesta de abordare se regăsește însă și în manifestul *Internaționalei Situaționiste* și, ceva mai devreme, în programul *Mișcării Internaționale pentru un Bauhaus Imaginist*. De asemenea, artiștii care au expus în cadrul expozițiilor *Noua tendință* organizate la Zagreb (1961, 1963, 1965) utilizau din plin resursele tehnologiei. Considerând că arta și mijloacele tehnice trebuie să fie contemporane, artiștii timișoreni utilizează materiale noi (sticlă, plastic, aluminiu), aparate foto și, din 1972, camere pentru peliculă Super 8 mm. Folosit, în general, pentru documentarea acțiunilor, instrumentarul tehnologic a dobândit, uneori, valoare artistică în sine²¹.

În paralel cu această tendință și fără să fie vorba de critica unor aspecte ale modernității tehnologice, la începutul anilor 1970, artiștii timișoreni dezvoltă o anumită sensibilitate pentru natură înțeleasă însă nu pornind, ca până atunci, de la formele și procesele sale, ci prin relația pe care o stabilește cu comunitatea umană. Este momentul în care vocabularul de forme cunoscut creează obiecte de artă integrabile în categoria artă contextuală și procesuală – tot atâtea intervenții în spații noi de acțiune precum orașul și natura. Tendința a început ca preocupare pentru ambient, înțeles ca intervenție în spații închise, și s-a dezvoltat după Bienala de la Nürnberg, unde artiștii au venit în contact cu arta ambientală produsă de Soto, Colombo și Julio Le Parc²². În 1970, la Galeria Helios, este expusă prima instalație ambientală. În același an, este realizată lucrarea spațială de la Casa studenților din Timișoara. Structurile gonflabile, la mare modă în Occident în acea perioadă, datează din 1974. În cazul proiectului *Multivision*, în toate cele trei situații în care s-a realizat proiecția (în 1978, la Timișoara, în 1979, la Cluj și, în 1980, la București), artiștii au gândit dimensiunea arhitecturală a instalației. Adevărata schimbare se produce în creația lui

Ștefan Bertalan, artistul care, în realizarea studiilor bionice, arătase mai mult interes proceselor decât formelor. La începutul anilor 1970, Bertalan are primele acțiuni în natură, pe malul Timișului. Începând din anul următor, vreme de un deceniu, Liceul de artă organizează practici de vară în care elevii experimentează aplicarea în natură a unor principii dobândite în cadrul cursurilor teoretice. În general, sunt construite obiecte sensibile la mișcarea apei, vântului, soarelui, care devin astfel forme plastice.

Dezvoltarea unei sensibilități ecologice în rândul artiștilor români a coincis cu apariția unui rudiment de legislație privind protecția mediului înconjurător. Există însă o diferență fundamentală față de ceea ce se întâmpla în Occident, unde intrarea în postmodernitate a adus renunțarea la tehnologiile poluante. Țările comuniste, aflate în plin proces de industrializare, nu-și puteau permite luxul protestului ecologic, ci doar firave încercări de estetizare a mediului ambiant. De mișcări de contra-cultură și stiluri de viață alternative nici nu putea fi vorba. În anii 1970-80, *Sigma* și urmașii continuă să folosească natura și orașul ca spații de intervenție, expunând rezultatele în cadrul unor expoziții importante precum *Studiul 2. Omul și natura, locul și lucrurile* (Timișoara, 1981), la care Liceul participă la secțiunea *Natura : joc și obiect pentru o pedagogie a imaginii* sau expoziția mai conceptuală *Om – oraș – natură* (Iași, 1982), care a fost urmată de intervenții de tip arhitectură peisageră pe malul Timișului. Lipsite de mesianismul revoluționar al unor neoavangarde occidentale și departe de a se încadra într-o estetică relațională, unele acțiuni au jucat totuși un oarecare rol în reînvestirea/reaproprierea spațiului public, angajând un dialog cu colectivitatea sub forma unor intervenții participative.

■ Designul timișorean: calul troian al esteticii relaționale

Puterea politică nu risca să permită apariția unui tip de artă cu potențial revoluționar, contestatar. Schimbările acceptate erau, mai degrabă, la nivel formal, iar discursul care le-a însoțit a fost unul moderat. De fapt, s-a profitat de existența, măcar la nivel declarativ, a unei estetici relaționale promovate chiar de realismul socialist, care nu se afirmase ca artă autonomă, ci ca artă capabilă să reunifice nevoile sociale și cerințele ideologice ale noii ordini comuniste. Apariția unui tip de artă „altfel” a fost considerată o variație a formelor vizuale care exprimau acest deziderat²³. Conform principiilor realist socialiste, arta nu putea să fie autonomă, ci implicată social, anticipând o societate mai bună și mai dreaptă. Deși retorica este cea a avangardelor istorice, realismul socialist nu a avut niciodată potențialul utopic al acestora și nici pe cel al neoavangardelor de stânga din Occident. Momentul de liberalizare politică aduce o schimbare a fundamentelor ideologice: regimul politic rămâne unul comunist și totalitar, dar de factură națională. Această schimbare (parțială) de fond a cerut o schimbare de forme: la ideologie nouă – artă nouă: o artă care să corespundă unei societăți în

plin progres tehnologic, dar la fel de ușor de controlat de puterea politică. Așa încât arta timișoreană, înnoind canonul la nivel formal, a rămas ponderată în afirmații : nu pregătește o lume mai bună, ci se mulțumește să modeleze un univers posibil; lucrările nu trimit la o realitate imaginară sau utopică, ci constituie un mod de acțiune în interiorul realului existent.

Contextul favorabil pentru Timișoara a constat în faptul că preocupările unor profesori pentru învățământul de tip Bauhaus au coincis cu dezvoltarea la nivel național a interesului pentru design industrial (comisie națională, studiouri și învățământ superior de design). În perioada 1960-1970, UAP semnase protocoale de colaborare pentru a asigura accesul artiștilor în industrie. Au existat colaborări, dar cu rezultate slabe, în domeniul producției în serie. Preocuparea pentru design industrial și design ambiental este enunțată pentru prima dată la conferința pe țară a UAP din 1968²⁴. Printre cei care abordează subiectul se numără Paul Bortnovski, devenit ulterior șeful Catedrei de estetică industrială și scenografie (înființată în 1969) de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, Dan Hăulică și Ion Oroveanu. În toamna lui 1970, în cadrul programului de schimburi culturale româno-americane, la propunerea UAP, prin Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, arhitectul Mircea Corradino efectuează un stagiu de documentare în SUA în domeniul designului industrial, prilej cu care vizitează marile școli americane de design. La întoarcerea în țară, Corradino propune înființarea unei comisii naționale de design industrial, afiliată ICSID-UNESCO, care să funcționeze, eventual, pe lângă UAP. În paralel, se duce o amplă campanie de promovare a designului și a esteticii industriale prin revistele *Arta*, *Secolul 20* și *Arhitectura*. În librării, apar cărți precum *Estetica vieții cotidiene* (1968) de Grigore Smeu și *Introducere în estetica industrială* (1970) de

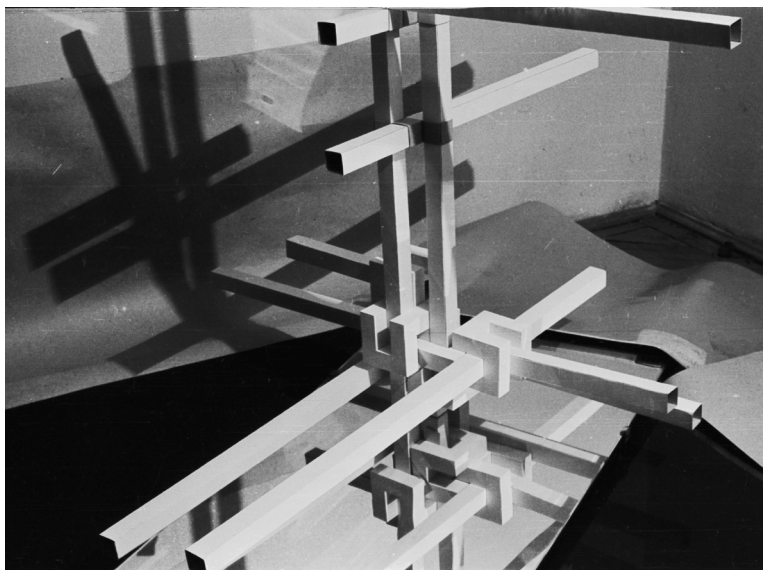


fig.2 Iosif Kiraly,
Sisteme modulare, 1974,
Arhiva Iosif Kiraly

Ionel Achim. Înființată în 1971 prin Decizia nr. 7515 din 5 octombrie, Comisia Națională de Design, subordonată Biroului executiv al UAP, elaborează planuri de lucru care arată preocupări legate de designul de produs serializabil și design ambiental. Acest plan corespunde dorinței UAP de a intensifica și rentabiliza producția Combinatului Fondului Plastic, precum și cerințelor diferitelor departamente din industrie. Se vorbește despre constituirea unei documentații privind normele de design în țările socialiste, scop pentru care se consideră necesară deplasarea membrilor Comisiei în RDG, Cehoslovacia, Ungaria și Polonia. În 1971, a fost înființat Institutul de Creație Industrială și Estetica Produselor pe lângă Ministerul Industriei Ușoare, institut dezvoltat ulterior în Centrul de Estetică a Produselor Industriei Ușoare și Centrul de Cercetare și Inginerie Tehnologică pentru Articole Casnice și Jucării. În 1973, moment în care se înființează o Secție de estetică industrială la Institutul de Artă din Cluj și termină facultatea prima serie de designeri de la București, conducerea UAP ajunge la concluzia că nu există suficienți membri pentru a înființa o secție de design în cadrul Uniunii. Această secție va apărea mult mai târziu, în 1979. Însă planurile pentru promovarea și dezvoltarea designului continuă: pentru etapa 1974-1975, UAP propune un plan de producție editorială iar, în 1974, este organizat primul seminar național în domeniu cu tema „Design și dezvoltare economică”.

Artiștii timișoreni și elevii Liceului de artă au participat la toate acțiunile UAP dedicate designului²⁵. Cu ocazia activităților legate de design, artistul Constantin Flondor s-a apropiat de Paul Bortnovski, pe care l-a cunoscut în 1968, la București, de scenograf legându-l o prietenie mai trainică decât de profesorii cu preocupări în domeniu de la Liceul „Nicolae Tonitza” (Ștefan Sevastre, Mihai Horea, Teodor Dan). Constantin Flondor și Ștefan Bertalan au participat la primul seminar național de design, iar materialul *Atitudini spre design*, conceput cu acest prilej de Constantin Flondor, a fost introdus în bibliografia școlară. De asemenea, Institutul de Creație Industrială și Estetica Produselor a editat o revistă de profil în care au publicat și artiștii timișoreni. Expozițiile *Arta și orașul* (București, 1974) și *Artă și industrie* (București, 1975), la care participă și timișorenii, evidențiază modul în care artiștii redefinesc ambianța urbană în spirit contemporan. Devine evident faptul că, prin dezvoltarea unui nou tip de cultură urbană, se modifică și cadrul în care are loc experiența estetică. Preocupați de integrarea operei plastice în urbanism și pasionați de lucrările și scrierile lui Nicolas Schöffer²⁶, grupul *Sigma* realizează proiectul *Turnului Informațional* (1970-1971), inclus în planul de sistematizare a orașului, a cărui machetă a fost prezentată la Edinburgh (1971) și București (expozițiile menționate).

Fundalul metafizic accentuat de structuralism a făcut ca tipul de artă produs la Timișoara să aibă un înalt grad de autonomie (artă descriptivă, care evidențiază structura realității), în ciuda esteticii relaționale pe care pretindea că o ilustrează (artă participativă, care intervine în realitate).

Acesta a fost motivul pentru care artiștii timișoreni și elevii lor nu s-au putut orienta cu adevărat spre design. Absența unei adevărate preocupări în domeniu a fost accentuată de lipsa documentației de specialitate: o întâlnire cu arhitectul Corradino nu a existat, iar programele de design poloneze și iugoslave puse la dispoziție de Minister în momentul aprobării programei experimentale descriau, mai degrabă, fenomene provocate și urmărite decât producerea de obiecte funcționale. Singurul mod posibil în care timișorenii au putut evolua spre design a fost introducerea studiului bionic în Cursul de estetica formelor utile. Astfel, prin 1973, vocabularul de forme extrase din natură a început să fie reprodus în obiecte de uz casnic și proiecte de arhitectură stradală (reclame luminoase, vitrine, spații de joacă pentru copii, gândite în funcție de etapele dezvoltării psihomotorii). Abia în acest moment se poate vorbi despre probleme de estetică relațională²⁷. Deși, cu excepția câtorva profesori (Doru Tulcan, Ion Perciun), la Timișoara nu a existat un interes real pentru design și estetică industrială, directorul Liceului din vremea aceea, Constantin Flondor, nu a ezitat să folosească designul ca supapă strategică pentru aprobarea programului experimental, fapt care le-a permis să-și continue experimentele artistice. Sub acoperirea producției în serie de obiecte utile, timișorenii își doreau, de fapt, o artă liberă, experimentală și fără prea mare legătură cu producția industrială²⁸. Astfel încât, în ciuda schimbării denumirii anumitor cursuri, abordarea a rămas formală. Bun designer era considerat cel care îmbogățește vocabularul de forme, nu cel care crea obiecte funcționale. Ceea ce a produs școala timișoreană a fost, mai degrabă, design ambiental, iar acest fapt s-a datorat și colaborării cu arhitecții angajați la Institutul de Proiectare din localitate.

În perioada 1970-1978, Vasile Oprișan, Dan Chinda și Șerban Sturdza au introdus în școală noțiuni de *basic design*: structuri modulare, structuri tensionate etc.²⁹. Liceul a avut colaborări cu diferite institute de proiectare, iar soluțiile oferite de elevi au fost destul de apreciate. Însă colaborările cu recent înființatele secții de estetică industrială din cadrul institutelor de profil au fost un eșec: admiterea se realiza în urma unui test „tradițional”, pentru care elevii timișoreni nu erau pregătiți.

■ O artă condamnată la localism ?

Aflați într-un permanent proces de negociere cu statul, fără rebeliuni, proteste sociale și elemente de contra-cultură, fără ironie sau denunțarea vreunei morale, artiștii timișoreni au cunoscut foarte bine limitele libertății de care se bucurau. Se depășise stadiul personalei Flondor din 1968, când a existat o analiză ideologică și s-a discutat gradul de accesibilitate a lucrărilor, dar artiștii au știut întotdeauna că statutul lor este unul ambiguu, de tolerați-promovați. Pătrunderea în sistemul artei internaționale s-a dovedit, în scurt timp, iluzorie, iar miza vizibilității în Occident nu putea reprezenta un scop al creației. Despre totalitarism vorbeau vizele greu de obținut, corespondența

ratată cu galerii din Occident, imposibilitatea de a achiziționa materiale de specialitate, supravegherea constantă a Securității și incapacitatea de integrare în dinamica artistică internațională³⁰. Dialogul cu Occidentul a fost posibil, dar sub control strict, adică cu un grad mare de „zgomot”. Negocierea cu puterea se simte cel mai bine în discrepanța care apare între declarațiile oficiale, din epocă, ale membrilor grupului și declarațiile ulterioare. Artiști care, în anii 1970, se justificau prin concepte precum „progres”, „design”, „estetică industrială” mărturisesc în prezent că adevăratele preocupări erau, de fapt, de natură formală. Pentru a avea libertatea de a experimenta formal, au adaptat programa școlară, au participat la colocvii de design și au publicat în reviste de specialitate. Faptul că spațiul artistic timișorean era o enclavă condamnată la localism a fost o revelație nu atât pentru cei care îl construiseră, cât pentru elevii lor. Aceștia din urmă au resimțit acut imposibilitatea de a se integra în învățământul superior de artă care nu era pregătit, în ciuda declarațiilor, să primească studenți școliți „altfel” și să le ofere un debușeu profesional pe măsura formării lor. Pregătiți nu pentru eșec, ci pentru a deveni artiști în zone precum artă optică și cinetică, artă conceptuală, *land art* etc., ei au experimentat incapacitatea institutelor de profil de a-i absorbi în programe specializate³¹.

Artiștii timișoreni au introdus în arta românească un alt tip de producție artistică pentru care scurtul moment de relaxare politică a favorizat procesele de internaționalizare. Dar nu se poate vorbi de o veritabilă întoarcere în circuitul internațional, ci doar de o porozitate a frontierelor care permite apariția unui alt tip de actor cultural care reușește, potrivit propriilor interese, să construiască un spațiu de relații transnaționale, ideile și lucrările circulând chiar și în condiții de control politic. Arta celor de la Timișoara a fost condamnată la localism încă din anii 1960. Deși a reprezentat un uriaș potențial de schimbare pe plan local, în rarele momente în care au dobândit vizibilitate în Occident, timișorenii nu au reprezentat decât o surpriză plăcută. Au sosit pe finalul mișcării de artă optico-cinetică și nu au adus mari inovații la nivelul formelor. Producerea unui vizual asemănător era departe de a-i face candidații doriți la pătrunderea în canon. Ceea ce le-a creat un mic moment de glorie a fost doar exotismul sosirii din Estul comunist, iar scurtul moment de vizibilitate nu a fost urmat de altele pentru că artiștilor români nu li s-au mai oferit șanse de a dialoga cu Occidentul. Au fost repede uitați³².

Ușor anacronici în raport cu arta occidentală, artiștii timișoreni au reprezentat foarte mult pe scena artistică românească în scurta perioadă de liberalizare politică, datorită tipului de artă pe care l-au creat: producții artistice procesuale dublate de foto-documentare, intervenții în spațiul public diferite de arta oficială de for public din țările comuniste, o artă experimentală cu accente de sondare științifică a realității, dar cu substrat metafizic accentuat de lecturi structuraliste. Spre sfârșitul deceniului 8, heterotopia timișoreană își cam epuizase resursele, dar își lăsase amprenta asupra câtorva generații de absolvenți ai Liceului, în special în ceea ce privește latura experimentală și tendințele colaborative.

Note: _____

1. Michel Foucault în „Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nr. 5, oct. 1984, pp. 46-49 descrie aceste spații „altfel” care funcționează în raport cu un loc real sau imaginar la care se raportează, suspendând, inversând sau neutralizându-i valorile: utopii (locuri ireale care reflectă o societate perfectă) și heterotopii (locuri reale care contestă societatea care le produce).
2. Celălalt „altfel”, reflectat (căci dorit), capătă în Franța trăsăturile Chinei lui Mao.
3. Exemplificatoare în acest sens sunt articolele publicate de Petru Comarnescu în revista *Arta* (numerele din 1967), precum și expozițiile din seria *Atitudini. Coordonate ale artei plastice românești reflectate în creația tinerilor artiști*, organizate de Anca Arghir în 1973 la Atelier 35, sala Orizont (*Clasicul ca atitudine, Expresionismul ca atitudine, Fantasticul ca atitudine, Constructivismul ca atitudine, Noi situații ale imaginii, Conceptualismul ca atitudine*). Fără să fie vorba de o recuperare postmodernă, prin citat, ci de un simptom al unei modernități neîncheiate, aceste întoarceri lipsite de virulență la tradiția locală în scopul unei reale înnoiri a câmpului artei au fost singurele posibile într-o societate totalitară.
4. Întoarcerea artiștilor timișoreni la textele fondatoare ale profesorilor care au predat la Bauhaus este explicată de Constantin Flondor prin conștiința ratării propriului proces de formare la școala realismului socialist. Se pare că această conștiință a necesității racordării la un alt model pedagogic o dobândiseră și alte segmente ale câmpului artistic. Contextul era extrem de favorabil dezvoltării acestui tip de gândire și manifestare artistică, fapt demonstrat de o ședință a UAP din 1969, în cursul căreia Anatol Măndrescu, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Adina Nanu, Dan Grigorescu și Amelia Pavel discută proiectul Bauhaus și actualitatea acestuia pentru mișcarea plastică din România. Arhivele Naționale, Fondul UAP, dosarul 12/1969, stenograma *Masa rotundă Bauhaus* din 4.03.1969. Tot în 1969, la București, este organizată o expoziție Paul Klee. De asemenea, revista *Arta* publică numeroase articole despre modelul pedagogic Bauhaus.
5. Deși aveau informații (limitate) despre programele de design poloneze și iugoslave și despre Hochschule für Gestaltung de la Ulm, profesorii-artiști de la Timișoara nu au reușit să reconstruiască harta internațională a „revenirilor” Bauhaus-ului istoric. Conform declarațiilor lui Constantin Flondor, nu știau nimic, de pildă, despre polemica iscată între școala lui Max Bill de la Ulm (care promova miturile tehnocratice și funcționalismul în arhitectură și design industrial) și reprezentanții Internaționalei Lettriste, ai Bauhaus-ului Imaginist și ai Internaționalei Situaționiste (care promovau dimensiunea politică a artistului în societate, practicile ludice, cercetarea, fantezia, proiectul utopic).
6. Lipsa lecturilor poststructuraliste combinată cu o anumită predispoziție intelectuală și o anumită sensibilitate artistică au făcut ca matricea de gândire să rămână aceeași, asigurând continuitatea de creație pe deasupra aparentelor cezuri. Fără să fie foarte vizibilă, această continuitate este justificabilă în cazul creației lui Constantin Flondor din anii 1980, o combinație între o artă cu un fundament în mod declarat metafizic și acțiuni în zona experimentală alături de foștii elevi sau de colegi mai tineri.
7. Ar fi fost, de altfel, destul de greu de justificat, în epocă, un demers anistoric, în evidentă contradicție cu modelul marxist istoricist. Structuralismul, îmbrățișat atunci de o mulțime de intelectuali (Solomon Marcus, Toma Pavel, Sanda Golopenția, Virgil Nemoianu, Paul Miclău, Sorin Alexandrescu, Sorin Stati, Emanuel Vasiliu, Alexandru Rosetti și alții), a fost acceptat cu rezerve de autorități. Nr. 5 din 1967 al revistei *Secolul 20*, deși conține un dosar generos dedicat structuralismului, îl prezintă ca tentativă nereușită, anistorică, de a submina marxismul. Cu toate acestea, articole dedicate structuralismului sau interpretări structuraliste sunt publicate în *Arta*, *Contemporanul*, *Amfiteatrul*, în librării se găsesc studii de estetică informațională aplicată literaturii, iar Universitatea București și Academia Română organizează conferințe și cercuri de lectură.
8. Decalajul de peste un deceniu în raport cu mișcarea artistică similară din Occident se justifică prin faptul că sincronizările cu prezentul artei internaționale au fost mai lente decât racordările la trecut. La începutul anilor 1960, în revista *Arta* apar articole negative la adresa tendințelor „decadente” ale artei occidentale, respectiv a „inovățiilor” din sculptura apuseană. Dar, în măsura în care blamează acest tip de artă, revista reproduce lucrări de Calder, Tinguely, Soto, Vasarely și alții.
9. Criticii români sunt cei care deschid în presă discuția despre reevaluarea unor concepte precum „artă modernă”, „formă de artă națională”, „realism” etc., fapt care va conduce inevitabil la modificarea canonului artistic.
10. Secția de critică a UAP i-a selectat pe timișoreni pentru Trienala de arte decorative de la Milano (1968) și pentru Bienala internațională de artă constructivă de la Nürnberg (1969, comisar Octavian Barbosa). Eugen Schileru a organizat expoziția *Cinci artiști din Timișoara* (1968, Kalinderu) și personala Roman Cotoșman, *Proiecte de artă cinetică* (1968, Casa Ziariștilor din București).
11. În revista *Arta*, au apărut în mod constant articole despre activitatea grupurilor timișorene. Amintim un material publicat în nr. 2 din 1967 despre expoziția regională de la Timișoara în care numele lui Cotoșman și Flondor sunt legate de tendința *op art*, precum și un text despre specificul pedagogiei timișorene publicat în nr. 8, 1970. De menționat și contribuția lui Paul Neagu la promovarea grupului 1.1.1. Neagu a fost primul care a semnalat „noile cuceriri în domeniul spațiului și luminii” datorate artiștilor timișoreni (*Știința*, 3 ianuarie 1968), atrăgând atenția lui Octavian Barbosa și a lui Eugen Schileru.
12. În 1970, premiul Secției de critică a UAP revine artiștilor Constantin Flondor Străinu și Ștefan Bertalan (Cotoșman este „uitat” din cauza emigrării în Occident) pentru participările la Nürnberg (1969) și Belgrad (1969). Menționând evenimentul, *Buletinul de informații al UAP* din 1971 introduce o notă eronată legată de expoziția filialei Timișoara la sala Dalles, dar adaugă

și motivul real al acordării premiului: „pentru caracterul prospectiv al lucrărilor semnate de cei doi artiști” (p. 12).

13. Un alt om din sistem care a jucat un rol important pentru Liceul timișorean a fost Nicolae Filoteanu, inspector pentru artele plastice, care a procurat documentație în domeniul designului și a facilitat deplasarea lui Constantin Flondor în Finlanda, la un congres internațional al învățământului de artă (1971).

14. Menționăm participările timișorene la expoziția organizată în Pavilionul C din Parcul Herăstrău și Liceul „Nicolae Bălcescu” (1970), precum și la expoziția *Tehnologia instruirii* la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” (1972). În martie 1984, la Timișoara, a fost organizată o retrospectivă a producțiilor artistice aparținând elevilor și profesorilor-artiști de la Liceul de artă.

15. Vezi o descriere detaliată a evenimentului (participanți, organizatori, impresii) în catalogul *Flondor, de la 1+1+1 & Sigma la Prolog* (2005), care are meritul de a identifica contactele reale pe care artiștii români le-au stabilit cu acest prilej. Mai puțin cunoscut este evenimentul ulterior momentului Nürnberg: solicitarea lucrărilor pentru o expoziție internațională de artă constructivă în Norvegia, eveniment organizat de Galeria „Sonja Henje” din Oslo. Vest-germanul Michael Mende, cadru didactic într-o instituție de învățământ având ca orientare artele și industria, îl întâlnește pe Constantin Flondor la Bienală și îl vizitează ulterior la Timișoara, interesat fiind de activitatea artiștilor de aici și de programa didactică experimentală.

16. Revista *Arta* menționează prezența lui Demarco în România și îi publică un articol în 1970. Scoțianul a lucrat cu Ion Bitzan, Peter și Ritzi Jacobi, Ovidiu și Sultana Maitec, Marcel Chirnoagă, Pavel Ilie, Vladimir Șetran, Ion Caramitru, Marin Sorescu, Radu Varia. Tot Demarco a facilitat rezidența engleză a lui Paul Neagu. În 1971, grupul *Sigma* va fi prezent cu documentația fotografică a unor lucrări la festivalul *Romanian Art Today* din Edinburgh, organizat de Galeria „Richard Demarco”. Contactele scoțianului cu artiștii timișoreni au continuat și după 1989.

17. Conform mărturiei lui Constantin Flondor, Doru Bucur, profesor la Liceul „Nicolae Tonitza”, a fost invitat să expună sau, poate, chiar a expus la Galeria „Denise René”. Din păcate, Doru Bucur, pe care timișorenii l-au cunoscut în 1968 la București, cu ocazia expoziției de la Kalinderu, s-a stins din viață un an mai târziu.

18. Interviu cu artistul Constantin Flondor realizat în aprilie 2012.

19. Mă refer la expoziția organizată de Pontus Hulten în 1961, la Amsterdam, expozițiile *Directions in Kinetic Sculpture* (Berkeley), *Kunst Licht Kunst* (Eindhoven), *Lumière et mouvement* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) în 1967, expoziția *The responsive Eye* (1965, MOMA), expoziția *Bauhaus* (Musée d'Art Moderne, Paris, 1969). Artiștii timișoreni au aflat abia la Nürnberg despre expozițiile organizate de Galeria „Denise René” din Paris. Lipseau informațiile despre Bienala de la São Paulo din 1951, care a consacrat curentele sud-americane de abstracție geometrică, și despre marele premiu obținut de Victor Vasarely la aceeași Bienală, în 1965. Informațiile despre acest artist au sosit mai degrabă pe filieră maghiară, Constantin Flondor menționând chiar un popas la Pécs, orașul natal al lui Vasarely, în cursul unei călătorii pe care a efectuat-o la începutul anilor 1970. Este însă foarte probabil ca lucrări de Vasarely să fi fost expuse în cadrul Expoziției de artă franceză contemporană, organizată la Muzeul Național de Artă în 1968. De asemenea, artiștii români știau câte ceva despre prezența grupurilor optice și cinetice la Bienala de la Veneția (1964 și 1966) și la Documenta 3 (1964), dar nu și despre Primul Congres internațional de design industrial, organizat în cadrul celei de-a X-a Trienală de la Milano sau despre expozițiile din seria *Noua tendință* organizate la Zagreb de Matko Meštrović.

20. În mod bizar, în momentul creării grupului *1.1.1*, artiștii români au avut impresia că se sincronizează cu o mișcare similară din Occident. Se pare că era vorba despre modelul grupului *GRAV*, despre care, la momentul respectiv însă, aveau extrem de puține informații.

21. Fotografia a jucat atât rolul de fotodocument, ca în toată arta conceptuală a acelor ani, dar și de operă de artă cu statut complet, în special în cazul fotogramelor, rayogramelor și solarogramelor. Filmul *Eu-Tu-Martor*, realizat în 1979 de Constantin Flondor (cu sprijinul lui Doru Tulcan ca operator), este un exemplu de cinema analitic în care accentul cade pe poziția privitorului în dispozitivul reprezentării. Experimentul (trei ecrane și trei camere, dintre care două mobile) a fost un *performance* cu circuit închis care a evidențiat relativitatea percepției și opoziția „a vedea – a fi văzut” prin dramatizarea camerei de filmat care a jucat diferite roluri. Zona de film și fotografie experimentală a anilor 1960-70, încadrabilă în arta post-obiect, a fost valorificată prin câteva importante expoziții naționale și internaționale. Le amintim pe cele organizate la Institutul Goethe în anii 1970 de Ionică Grigorescu și Ingo Glass, expoziția *Film și fotografie experimentală* (Căminul artei, 1979), precum și expoziția *Fotografie experimentală în Europa de Est* (Eindhoven, 1977) la care Constantin Flondor a participat cu o solarogramă.

22. Tot la sfârșitul anilor 1960, artiștii timișoreni obțin și primele informații despre *land art*.

23. Definită de Nicolas Bourriaud, la începutul anilor 1990, ca tendință artistică ce privilegiază producția de relații interumane și contextul său social mai degrabă decât afirmă un spațiu simbolic autonom și privat, estetica relațională este o consecință a transformărilor postbelice din câmpul artei. La noi, în comparație cu majoritatea producțiilor artistice lipsite de fundament ideologic care l-au precedat, realismul socialist a reprezentat o formă de estetică relațională.

24. Vezi arhiva UAP de la Arhivele Naționale, index 2239.

25. Cooptat în Comisia națională în noiembrie 1971, Constantin Flondor nu își amintește să fi participat la întrunirile programate inițial bilunar, de unde se poate deduce că această comisie nu a avut, de fapt, activitate.

26. Cărțile *Turnul-lumină cibernetic* (1973) și *Noua cartă a orașului* (1974) și lucrările *Marele turn cibernetic* din parcul Saint Cloud (1954) și *Turnul spațiodinamic* de la Liège (1961).

27. Asemenea forme de experiment care creează noi ambianțe și provoacă atitudini ludice se regăsesc în Occident mai ales în acțiunile Bauhaus-ului Imaginist și ale situaționiștilor, despre care artiștii timișoreni nu știau nimic. Ajungând însă în Finlanda cu prilejul congresului din 1972, Constantin Flondor a fost uimit de formele bionice, organice ale arhitecturii acestui ținut nordic. O anume disponibilitate a timișorenilor pentru forme organice s-a datorat, cu siguranță, și influenței școlilor de design și arhitectură din Ungaria.

28. Prin adresa numărul 7 din 15 ianuarie 1970 către Ministerul Învățământului, Constantin Flondor motivează necesitatea introducerii în programa Liceului a unui atelier de specialitate în vederea unor viitoare colaborări cu Secția de estetică industrială a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, dar și cu întreprinderi din județul Timiș. (Vezi teza de doctorat a Andreei Flondor, *O nouă viziune în învățământul de artă românesc. Liceul de Arte Plastice din Timișoara, 1960-1980*, susținută în noiembrie 2010 la Universitatea de Vest din Timișoara).

29. Modulii erau una din temele preferate pentru că realizau legătura între studiul formei și temele de design. Structurile tensionate (*tensegrity*), împrumutate de la Buckminster Fuller, au fost utilizate și de grupul *Sigma* în expoziția de la Galeria Helios (1969, după Nürnberg) și au rămas o preocupare constantă pentru Laurențiu Ruță, unul din elevii liceului.

30. „Relația [cu puterea politică] a fost complexă: s-a pornit prin anii 1960 de la un factor extraestetic. În încercarea lui de a se autonomiza, într-un fel, în câmpul socialist, partidul a avut nevoie a nu mai fi atât de popular și atunci a aruncat leș în diferite sectoare printre care și în artă. Și a procedat cam cum ar face o echipă de fotbal care, pentru a nu-și speria adversarul, îi scoate din joc pe cei mai agresivi. Scoți Securitatea din joc, scoți constrângerea, teroarea. Ceea ce nu s-au așteptat, însă, a fost să găsească niște adversari atât de rapizi, pentru că reacția a fost foarte rapidă din partea celor care se simțeau constrânși. [...] De altfel, e destul să compari ce se făcea în anii 1950 și prin 1962-64 și îți dai seama de ruptură. Partidul și-a dat seama destul de repede nu că a greșit, ci că a riscat... a lăsa libertate în orice domeniu e foarte periculos. Și atunci, în anii 1970, și-au pus problema despre care dumneavoastră spuneți că este manipulare, să facă altceva, să amortizeze, adică pierduseră partida din propria lor pornire de a nu mai veni cu jucătorii cei mai puternici, iar acum nu mai puteau să ia lucrurile înapoi. Și tot ce puteau face era să obțină un șah etern...” (Intervenția lui Livius Ciocărlie în cadrul programului *Arte Marțiale* din 14 aprilie 2008, Institutul Cultural Român, București).

31. În legătură cu acest subiect, Iosif Kíraly, fost elev al Liceului de Artă din Timișoara, declara într-un interviu din 1 decembrie 2010: „Acest proiect educațional nu a avut impactul social pe care l-ar fi meritat din cel puțin două cauze: factorii politici de la sfârșitul anilor 1970 nu mai erau capabili să înțeleagă și să exploateze în mod pozitiv energia creatoare pe care o degaja acea instituție și oamenii ce o populau; nu numai că activitatea școlii orientată către social nu era încurajată, dar se făceau presiuni ca programa școlară să fie nivelată și adusă în rând cu a celorlalte școli de artă din România. Instituțiile artistice de învățământ superior nu erau pregătite să preia elevii cei mai buni din această școală și să continue cu ei, la un nivel corespunzător, același tip de educație artistică. În consecință, elevii se îndreptau de cele mai multe ori spre facultățile de arhitectură sau design care, din multe puncte de vedere, erau sub nivelul Liceului din Timișoara’.

32. Grupurile timișorene nu sunt menționate în sintezele de artă optică și cinetică ale acelor ani, cum ar fi lucrările lui Frank Popper, și nici în sintezele mai recente. Există însă o reproducere a lucrării *Miraj ondulatoriu* executată de Constantin Flondor în 1968 și expusă un an mai târziu la Nürnberg, care apare la p. 259 în capitolul „Temps, lumière, mouvement” redactat de Otto Bijali-Merlin pentru *L'art après 1945, l'art de notre temps* (Ernest Goldschmidt (ed.), Éditions La Connaissance, Bruxelles, 1969, vol. 1). Poate că soluția pentru vizibilitate ar fi abordarea acestei producții artistice dincolo de universalisme sau particularisme, inițial, prin sinteze locale, care să ofere o imagine mai completă a artei naționale și, ulterior, prin studii comparatiste care să depășească tentația exotismului.

Citatul este o formă a amânării de sine

Conceptul de postmodernism în cercul criticilor de la *Arta**

Veda Popovici

Trăim în modernitatea târzie sau în postmodernitate?

Trăim în vremuri epistemic diferite de modernitate?

Aceste întrebări rezumă o dezbaterie intensă pe plan internațional în mediile academice ale anilor 1970, 1980, 1990. Astăzi, dincolo de instituționalizarea sa prin departamente universitare dedicate sau clasificări ale artei contemporane în colecții importante, postmodernismul ca instrument teoretic este considerat cel puțin dificil de utilizat. Departate de a încerca o apologie a postmodernismului astăzi, acest text propune o privire istorică asupra felului în care postmodernismul a fost o opțiune identitară a unui grup de critici de artă din România anilor 1980 asociați revistei *Arta*, cea mai importantă publicație de specialitate din epocă, aparținând Uniunii Artiștilor Plastici.

O asemenea cercetare este relevantă nu pentru că ar adăuga încă o perspectivă galeriei deja arhiglomerate a definițiilor postmodernismului. Mai degrabă, considerăm relevantă înțelegerea rolului pe care acest concept l-a jucat în conturarea unei identități de grup în peisajul cultural și politic specific în care s-a format. Din perspectiva conceptualizării postmodernismului, această cercetare propune o micronarațiune ce apropiază „marile” teorii postmoderne pentru a le recrea, contextualiza conform nevoilor comunității ce o generează.

Ne propunem să investigăm în ce mod postmodernismul, prin teoriile sale aferente, a servit la conturarea unei identități culturale alternative în contextul perioadei târzii a regimului Ceaușescu, perioadă care cunoaște și cea mai puternică represiune¹. Ideologic, perioada este dominată de un discurs naționalist virulent, construit astfel încât să legitimizeze deținerea puterii de către aparatul de stat contemporan în fruntea căruia se afla Nicolae Ceaușescu. Identitatea națională este subiectul dominant în dezbaterile culturale din epocă. „Modernismul”, „abstracționismul”, „protocronismul” sunt doar câteva din discursurile culturale provenind din literatură, artă, istorie sau filosofie care își revendică fiecare o altă definire a identității naționale².

Autenticitatea este însușirea de a fi conform adevărului și/sau realității. Aceasta reprezintă un subiect de discuție destul de aprins pe scena intelectuală românească înainte chiar de înființarea statului național. Problema „formelor fără fond” și a imitației constituie o problemă recurentă pentru intelectualii români. De-a lungul secolului XX, din orice domeniu cultural ar fi, aceștia se întorc la problematica aceasta ca la un nod esențial pe care nu reușesc să îl descâlcească³. Ascensiunea și virulența ideologiei naționaliste în perioada Ceaușescu trebuie înțeleasă și din perspectiva acestei continuități⁴.

Poziția intelectualilor români în perioada regimului Ceaușescu față de ideologia națiunii este analizată pe larg de Katherine Verdery. Autoarea argumentează că această poziție de-a lungul secolului XX a însemnat „un loc privilegiat în formarea și transmiterea discursurilor și astfel în constituirea mijloacelor prin care societatea este ‘gândită’ de membrii ei”⁵. Problematică ce datează dinaintea instaurării regimului comunist autoritar, crearea sau „descoperirea” identității românești revine în prim-planul dezbaterilor culturale la începutul anilor 1970. Discursul despre Națiune este arena principală pe care se dau bătăliile intelectuale, se stabilesc tabere, se delimitează frontierele și prin care grupurile formate își urmăresc avantajele. Argumentul principal în susținerea activității pe plan oficial este cel al „representativității culturale, ce adeseori implica invocarea identității naționale”⁶.

Sfârșitul anilor 1970 și anii 1980 înseamnă totodată și răspândirea teoriei postmodernismului în mediile literare și artistice. Postmodernismul oferă o variantă nouă și, în acel context, cu adevărat rebelă, pentru raportarea la trecut, istorie, identitate națională, autenticitate, imitație, autonomie artistică. Grupul criticilor de la *Arta* va utiliza postmodernismul și instrumentele sale conceptuale pentru a articula o nouă identitate culturală. Tematica prioritară este conturarea unei critici a autorității *Istoriei*, fie ea istoria artei moderne occidentale, fie ea istoria națională codificată prin ideologia naționalistă din epocă. Vom încerca să argumentăm că atitudinea critică devenită paradigmă a noii sensibilități este dezvoltată și în raport cu ideologia regimului politic. Astfel, declararea apartenenței la postmodernism înseamnă asumarea atitudinii critice ca fiind programatică.

Revista *Arta* este spațiul în care un nou tip de discurs este creat, discurs ce încearcă să reacționeze la problema identității naționale colective. Grupul format din Magda Cârneci, Adrian Guță, Călin Dan, Anca Vasiliu, Anca Oroveanu și Wanda Mihuleac contribuie constant la articularea unui discurs colectiv coerent și solid întemeiat despre ei înșiși și prietenii lor artiști. Parcurgând revista număr de număr, este evidentă conturarea conștiinței de sine a grupului și a artei pe care aceștia o reprezintă, cu alte cuvinte conștiința unui proiect: proiectul articulării unei noi sensibilități estetice și critice, expresia unei generații.

■ **Autorefecția: cine, cum e criticul?**

Redefinirea rolului criticului poate fi considerată un prim pas în eforturile grupului. Acest rol se definește pornind de la un nou tip de relație între critic și artist, în care criticii sunt prieteni ai artiștilor, colaborează în ceea ce se articulează a fi un proiect comun: definirea identității unei generații. Andrei Pleșu exprimă astfel felul în care își dorește a se contura această relație: artistul nu ar trebui să se aștepte „să-și vadă rezumată identitatea, ci să descopere alteritatea identității sale, iradierea ei exterioară, diferită de intențiile sale conștiente”⁷. Comentariul critic devine exterioritatea operei, însemnul în sfera publică. Discursul critic este pus în continuarea articulării operei, el condiționând apariția sa și participând la articularea sa în conștiința colectivă. Astfel, rolul criticului e strâns legat de independența și autonomizarea lucrării de artă. Discursul său devine cel în măsură să contureze independența sau subordonarea în mecanismele ideologiei. Analiza plastică și conceptuală este elaborată conform acestei autonomizări.

Criticul cu stil personal, implicat intim în ceea ce scrie este cel care realizează, atunci când scrie, o pledoarie pentru un anumit artist. Alegerile sale sunt profesiuni de credință. Acestui tip de critic îi este caracteristică adeseori și intenția de a influența mișcarea istorică prin intervenția sa.

Nevoia de „critică a criticii” și de articulare colectivă a unei noi direcții se numără printre motivele organizării *Colocviului de artă plastică și critică de artă tânără* de la Sibiu în 1986. Inițial, colocviul era un eveniment cunoscut doar de participanți, organizat, în mare măsură, clandestin⁸. De această întâlnire vor afla și artiștii ce făceau parte din rețeaua Atelier 35 și vor veni la Sibiu pentru a plasa efortul teoretic cu lucrări special concepute. Colocviul s-a transformat spontan într-un fel de festival unde, timp de o săptămână, în fiecare seară, se realizau *performance-uri* și instalații urmate de prezentările teoreticienilor cu privire la critica contemporană. Desfășurat *underground*, într-un spațiu subteran, evenimentele au fost oprite de intervenția autorităților, după *performance-ul* lui Alexandru Antik. Coeziunea generației era evidentă, nevoia participării, implicării într-o manifestație inițial axată pe teorie dovedește o anume conștiință a solidarității și a comunității artistice.

Un an mai târziu, apare în revista *Arta* un material despre cele petrecute la Sibiu⁹. Magda Cârneci scrie o secțiune introductivă în care comentează succint prezentările mai multor critici. Urmează recenzii ale câtorva lucrări realizate de artiști la colocviu. Magda Cârneci observă „o pronunțată conștiință de sine” a criticii de artă „ca domeniu specific al creației culturale, ca o funcție vitală a acesteia”. Astfel, criticii tineri sunt înclinați către dezvoltarea scrierii cu un stil personal, în care discursul implică o responsabilitate interioară și o moralitate a actului critic (despre Liviana Dan). Actul critic e văzut ca act de creație. La nivelul subiectului, se observă tendința dizolvării granițelor tradiționale ale disciplinei, incluzând și domenii adiacente (despre Anca Vasiliu și Adrian

Guță). De asemenea, Magda Cârneci constată un sincretism al „conștiinței creatoare a actului critic [cu] exacerbarea conștiinței critice a artiștilor tineri”. Conștiința timpului este bine conturată prin istoricitate și, mai ales, prin „tendințe anticipativ-prospective, indicii ale trecerii de la o condiție pasivă de înregistrare a artisticității la o condiție activă, de canalizare și eventuală modelare sau direcționare a acesteia”¹⁰.

Aceeași tendință o manifestă Călin Dan când opune „criticul inocent” celui emancipat¹¹. Primul este manipulat de istoria artei, se subordonează caracterului său linear, progresiv, și își înscrie propriul discurs în metanarațiune istorică. Cel de-al doilea „încearcă să direcționeze [istoria artei]”. El caută să acordeze structura sa mentală cu demersul cultural. Critica rezultată are meritul de „a conștientiza acea realitate difuză pe care am numi-o acțiunile mediului”. Aceste *acțiuni ale mediului* sunt, de fapt, presiuni ale mediului, determinări variate ce îngrădesc considerabil independența și posibilitatea de acțiune atât a criticului, cât și a artistului. Factorii determinanți au ca principal efect dirijarea creativității. În acest context „scopul comun al criticului și artistului este re-modelarea contextului cultural și a celui social”. Astfel, presiunile mediului sunt deturnate și acțiunea inversată: ele ajung să fie determinate de subiectivități emancipate, independente.

■ Noul expresionism: „Setea de real”

Limbajul estetic pe care criticii și teoreticienii își sprijină discursul este cel al transavangardei sau neoexpresionismului. Artiștii din cadrul acestui limbaj sunt „tineri ce au redescoperit pe cont propriu adevărul unei picturi violente, cu rupturi bruște între lumină și umbră, cu impastări masive și forme cultivând o urgență etică ce nu mai permite intrarea în labirinturile dicționarelor de simboluri, preferând să analizeze dramele individuale ale omului”¹².

Sensul găsit pare într-atât o soluție, încât Călin Dan pledează pentru un stil al scrierii critice care ar corespunde tehnicii expresioniste. El sesizează „lipsa unei replici de prestigiu la violența semantică propusă de ‘textul’ plastic. Mi-ar place, de pildă, să citesc (să scriu) un text de critică punk, neoexpresionistă, conceptualistă, pop etc. [...] E necesară o empatizare progresivă a relației critic-obiect, operând însă nu la nivelul discursului ci la nivelul limbajului însuși”¹³. Această tendință este pusă în relație de autor și cu încercarea fugii de determinările mediului¹⁴, determinări asupra limbajului și conceptelor folosite de critici. Schimbarea la nivelul limbajului pe care o dorește Călin Dan este o ancorare în realul scrierii, ca experiență vie, trăită în momentul citirii.

Magda Cârneci, scriind despre Marilena Preda-Sânc, găsește demersul artistei ca simptomatic pentru o întregă generație: „un refuz și o sete întemeiate într-o istorie personală”¹⁵. Autoarea o relaționează și cu scena internațională, în raport cu care o găsește, de asemenea, simptomatică. Astfel, Preda-Sânc este propusă ca model pentru restul generației, fiindu-i

caracteristic „un refuz de a mai despărți imaginea de atitudinea vitală și existențială care o provoacă și o certifică”. Refuzul pare a fi față de atitudinea etică dominantă. Creația artistei intră în conflict cu „rețeaua securizată a convențiilor vizuale deja consacrate” deoarece propune „faliile periculoase ale putinței expresive genuine”. La ea există „o sete de ‘real’ și nu de ‘limbaj’”. Avem de-a face cu un „realism salvator”¹⁶.

Expresionismul devine astfel alternativa la limbajul corupt sau coruptibil. El devine *celălalt limbaj*. Imaginea este forma prin care alternativa limbajului se produce și se menține ca garant: „Imaginea devine atunci pelicula fragilă, locul subțire de trecere al unor imense zguduirii analogice prin care concretul cel mai atroce poate deveni exorcizare, invocare și întrupare a Sensului”¹⁷. Susținerea sa este însă obligatorie, discursul ce îi urmează trebuie să-l ajungă din urmă. Scrierea Magdei Cârnechi este exemplul tipic pentru felul în care reflecția asupra unui artist devine conștiința ce îl lansează ca reper. Și totul realizat nu oricum, ci cu adâncă implicare personală, cu miză. Cuvinte și expresii ca „refuz”, „realism salvator”, „conflict”, „concretul cel mai atroce” sunt grave și cu siguranță cântăreau greu în spațiul public. Totuși, criticul riscă tocmai pentru că în joc nu este o simplă cronică ci o profesiune de credință.

Călin Dan identifică în contemporaneitate o criză profundă: criza postmodernă. Aceasta determină coexistența unor tendințe conflictuale: deplinul control asupra scenei de artă, materializată prin eficiența și accelerația istoricizării prezentului și neîncrederea față de determinări, control și putere. „Leșirea din criza postmodernă se poate opera doar printr-o intransigență nedogmatică față de această ruletă a stilurilor; în momentul de față am impresia că intransigența s-ar putea numi Neo-Expresionism”¹⁸. Autorul continuă: „Această structură paradoxală, această îmbinare de noutate agresivă și de memorie culturală, de coerență și nebulozitate, mi se pare, pentru un ‘moment mai lung’ cel mai stabil reper pe care îl oferă postmodernismul”.

Tot el va scrie despre expoziția lui Teodor Graur la Atelier 35, unde artistul expune seria de picturi ce reprezintă realist bucăți de carne crudă: „Artistul ne arată țesuturi cândva vii, acum măcelărite și răstignite pentru a se oferi astfel cât mai complet lacomei noastre priviri”¹⁹. Tot cu privire la Teodor Graur, același critic va vorbi despre un „expresionism funciar”²⁰. Este vorba de un expresionism conceptual, asumat conștient, ca program. Acest expresionism, spre deosebire de cel istoric, depășește astfel „latura patetică, grotescul necontrolat” și devine o practică conștientă de afundare în real și de răzvrătire împotriva acestuia. Neoexpresionismul se anunță ca o „metodologie a libertății” prin care se realizează o producere a sinelui, o construcție a sa, o „auto-construcție”. Afundarea în realul expresionist este o producere a acestui sine prin „fracturarea sistematică a determinismelor”. Sensibilitatea profund rănită de realul strivitor generează strategiile ce sunt caracterizate ca fiind „reacții de apărare/modelare față de/a realității”²¹.

Realul relevă pentru critici dimensiunea tragicului: „Privirea ca o formă a speranței de sublim, ca o suprimare a absurdului, privirea din tine către tine însuși, o privire care vede până la orbire, pentru că a văzut al doilea război mondial, televiziunea, genetica, revoluția sexuală, microtehnologia, rachetele spațiale, noul feminism”²².

■ Conștiința timpului: a fi în timp și totodată în afara lui

Anca Oroveanu, într-un bogat eseu despre timp în arta contemporană²³, identifică un nou tip de conștiință a timpului specific postmodernismului. Artistului tradițional, încadrat într-o tradiție modernistă, îi corespunde o structură a parcursului creativ evolutiv. Întins pe o perioadă lungă de timp, creația sa cunoaște stadii succesive ale căror sensuri decurg unul din celălalt. Această curgere scoate la iveală o „logică a evoluției”. Există o „persistență a problemelor”, artistul păstrând o unitate în semnificații a operei. În această narațiune a artistului modernist, timpul linear este o componentă indispensabilă. Acest timp ce desemnează succesiunea naturală a etapelor creației devine „dificil recognoscibil în arta contemporană”²⁴.

Artei contemporane îi corespunde o atitudine de ruptură cu trecutul. Trecutul nu este pulverizat, omorât, ca în strategiile avangardei istorice, ci devine, pur și simplu, irelevant: „În spatele operei detectăm nu un individ dotat cu stabilitate și continuitate temporală [...] ci o stare de moment care în ea însăși nu leagă nimic și nu obligă la nimic și care este, în acest sens, anonimă”²⁵. Trecutul este, pentru artistul postmodern, nu o moștenire greoaie, apăsătoare, dimpotrivă, pentru el, trecutul e ușor, chiar fragil. Trecutul este slab și deci irelevant. Anca Oroveanu critică această poziție și atrage atenția asupra pericolului anonimității. Dacă nu știi de unde vii, nu știi cine ești. Prin suspendare, istoria anonimizează. Această poziție este cu atât mai interesantă cu cât, în teoria postmodernă²⁶, autoritatea timpului și istoriei, odată suspendată, transformă individul din subiect-ideologizat, determinat temporal, în subiect-agent, capabil de inventarea unei infinități de realități. Așadar, de unde acest pesimism?

În contextul regimului totalitar din România, istoria era deja suspendată. Cuvântul ca unitate de articulare a conștiinței era deturnat²⁷. Istoria, trecutul, naționalitatea erau cuvinte-cheie în dublura limbii de lemn. Semnificațiile lor, reconfigurate ideologic, desemnează discursuri-instrument. Instrumentalitatea lor constă tocmai în generalizarea unei conștiințe rupte de timp. Timpul trecut, incert, pătruns de ficțiunea ideologică este premisa unui prezent golit de actualitate, în care acțiunea, schimbarea, împlinirea se întâmplă mereu mâine. Iar mâinele se întrevede ca un ieri deja petrecut: ruptă de istorie, conștiința timpului generează un viitor într-o perpetuă amânare. Lipsa de agentivitate a subiectului ideologizat e totală. El este, din punctul de vedere al puterii, cu desăvârșire un anonim.

În ce măsură acest mecanism al conștiinței temporale generat de sistemul totalitar se

suprapune cu comentariul critic al Ancăi Oroveanu? Suspendarea, irelevanța istoriei determină în arta contemporană „un acum fără trecut și fără prezent” a cărui rațiune de a fi este exacerbarea. Prezentul devine un hiperprezent, unde valoarea este dată de șoc și noutate. Conștiința timpului este menținută artificial prin senzaționalism: „timpul e aici prezent [...] sub chipul său devorator”²⁸.

Călin Dan va prelua acest punct de vedere critic și îl va elabora în eseu „Sentimentul insulei”²⁹. Artă contemporană are o conștiință de sine acutizată, actanții scenei artistice sunt dublați de o conștiință critică. Ei se grăbesc să confirme, să valideze propriile produse într-un proces imediat de teoretizare și raportare la istorie. Artă contemporană își fabrică propria istorie, „și-o elaborează cu frenezie [...] Sistemul se grăbește să depoziteze rezultatele eforturilor sale într-o istorie a artelor bine articulată și cu o viteză de sedimentare simultană aproape producerii evenimentelor”³⁰. Astfel, anii 1960 văd apariția în Occident a unei discipline paradoxale: „istoria artei încă actuale”. Critica de artă este inclusă în disciplina istoriei artei și acest fenomen „ar putea fi unul dintre simptomele cele mai sigure ale unei stări anormale, numită ‘neîncrederea în posteritate’”. Astfel post-ul din postmodernism devine slăbire a viitorului.

A fi în timpul postmodern înseamnă a dizolva atât trecutul, cât și viitorul. Acestei atitudini îi corespunde aceeași exacerbare a prezentului luând forma, după Călin Dan, a „unui sentiment subsidiar dar teribil de rezistent – al ‘mileniului’, o premoniție ‘catastrofică’”. Există astfel o „aviditate de prezent” ca reacție la „neîncrederea în durată”. Călin Dan visează la o răzbunare a culturii mai dură chiar decât cea ecologică prin relevarea funcționării sistemului de valori în artă. Sfârșitul secolului XX determină o deconspirare, o dezvăluire, o limpezire a mecanismelor prin care se face arta: la nivel tehnic, la nivelul semnificației, la nivelul critic, nivelul economic și de piață, și în final, nivelul istoric. Artă nu se întâmplă pur și simplu, nu este natură; ea este o construcție de la un capăt la altul, este un artificiu pe deplin controlabil. Actanții acestui sistem câștigă o iluzie a puterii, a unui control cvasiabsolut asupra fenomenelor. Pentru aceasta, Dan așteaptă o răzbunare.

Acestei răzbunări, el îi identifică potențiala sursă: postmodernismul contemporaneității. Postmodernismul este reacția profundă în fața „preciziei, a determinărilor și a determinismelor, a succesiunii logice, a legităților de tot felul”. Postmodernismul este, în această citire, reacția în fața timpului linear și a ideii implicite a progresului. Subiectul este unul ce caută mereu să-și slăbească determinările fie prin ironie, fie prin ignoranță (determinând „irelevanța” trecutului). Cele două paradigme identificate în aparent conflict coexistă totuși. Călin Dan observă rece că „autocrația abil mascată a criticii și haosul fecund al postmodernismului s-au generat și se stimulează reciproc”. El continuă cu o mărturisire, adoptând programatic stilul „confesiv”: „observ la mine o satisfacție și simultan o neliniște, ambele datorate plonjării în postmodernism”³¹.

Soluția situațiilor conflictuale este paradoxul. Paradoxul devine o strategie de soluționare

frecvent utilizată în reflecția contemporană. Pe această direcție ar putea fi soluționat și conflictul între ideea Ancăi Oroveanu asupra timpului și conștiința temporală generată de sistemele totalitare.

Wanda Mihuleac încearcă, în eseuul său „Paris”³², o posibilă morală a raportării la timp. Ea pledează pentru nevoia dualității în conștiința timpului: trecut și prezent. Structura paralelă a timpului se poate citi în cele două „vieți paralele” ale operei artistice „așezate pe trupul unei alcătuirii arhitecturale: cea efectiv trăită, un a fi în prezent al operei și un a avea o istorie”. Însă acel „un a avea o istorie” este de factură postmodernă, și anume „strategia barocă a situației postmoderne recuperează formele, vidându-le de conținutul lor propriu; strategia puritană ca o repliere pe valorile estetice tradiționale”. A te revendica de la o istorie devine strategia prin care trecutul este manipulat liber. Morala ar putea sta în păstrarea acestei raportări la trecut ca respect, model și repere, varianta la „irelevanța” trecutului. A fi în timp este acțiunea artistului de a investi lucrarea de artă cu prezență, operată cu conștiința înscrierii în existență.

■ Eliberarea de trecut: istoria ca genealogie intelectuală este o creație

Anca Oroveanu reflectează pe un ton critic-pesimist asupra presiunii istoriei resimțită în contemporaneitate, ca moștenire a postmodernismului³³. Pentru un artist este esențial să se simtă „în solidaritate cu tagma [sa], cuprinzând-o mental în multiseularitatea ei”, păstrând astfel o conștiință a acestei istorii fără a se simți „locuit de întreagă această mulțime” și a avea sentimentul că „la fiecare gest, oricât de spontan, mâna altcuiva l-a descris deja”. Astfel, autoarea critică folosirea citatului ca scop în sine, ce ar duce nu doar la slăbirea autorității istoriei, ci la suspendarea relevanței sale și transformarea sa într-un bagaj apăsător. Dacă arta contemporană a reușit să-și vindece fractura cu istoria realizată de avangardă, riscă să rămână „în impas câtă vreme privește istoria ca pe un cerc închis”. Astfel „a nu uita nimic, a resimți istoria ca precondiția, limita înăuntrul căreia operează și conținutul cu care operează arta ajunge să priveze arta de conținutul ei vital”³⁴.

Alternativa s-ar constitui printr-un dialog cu istoria, „indispensabil pentru ca arta să continue să fie (să redevină, ar spune oponentii ‘modernismului’) o întreprindere umanistă”³⁵. Acest dialog, departe de a se constitui ca o relație ierarhizantă, ar presupune tratarea istoriei ca „reversibilă”. Aici ar fi necesar ca prezentul, permeabil la această istorie, să o reconstruiască permanent, creând mereu noi trasee. Acesta este noul sentiment al istoriei propus de contemporaneitate.

Magda Cârneci reia același punct de vedere vorbind despre relația cu trecutul din perspectiva postmodernă, cu ocazia unui articol despre arta istorică în România³⁶. Reflecția despre trecut presupune simultaneitatea a două conștiințe temporale oarecum în conflict: „conștiința continuității în timp” și cea a „discontinuității, a distanței temporale”. Sensibilitatea postmodernă folosește acest conflict pentru a defini trecutul ca un „depozit” de fapte și clișee vizuale, unde

artistul, ca subiectivitate privilegiată, „construiește o ‘mitologie personală’, o variantă personală și adesea imaginară asupra istoriei”. Suspendarea obiectivității trecutului presupune definirea sa ca „‘ficțiune’ determinată de limbajul, de optica, de comandamentele ideologice ale celui care îl ‘construiește’”³⁷. În acest sens, este necesară asumarea acestor determinări ale reprezentării istoriei, valorizând-o într-un context specific, al prezentului, creând „o structură comunicativă cu impact imediat”. Artistul contemporan operează o reapropriere a istoriei, neutralizându-i autoritatea. Aceasta devine „loc al actualizării sale subiective, afective sau ‘practice’ eficiente în prezentul social”. Joaca postmodernă poartă o responsabilitate a modului specific prin care istoria recreată constant într-o multitudine de istorii slabe sau personale se răsfrânge în prezent, o responsabilitate „ideologică” și „socială”³⁸.

Mai departe, în același articol, Magda Cârneci realizează o dramatică schimbare de registru. Ea continuă să scrie despre arta locală cu subiect istoric, enumerând lucrări de artă publică, monumentală, create la comanda regimului, și analizându-le pozitiv. Folosirea unor formulări-tip precum „continuitatea conștiinței istorice și a responsabilității sociale a neamului” trădează caracterul neasumat al acestei secțiuni.

Într-un alt text, autoarea folosește din nou cuvinte-cheie și expresii des utilizate de către discursul oficial, cuvinte ce și-au pierdut sensul inițial, ajungând să desemneze niște irealități. De data aceasta însă, le folosește într-o încercare de a le redefini, de a le da un înțeles ce se poate regăsi în realitate, chiar și una doar proiectivă. Autoarea își dezvăluie speranța pentru:

Începutul unei ere noi, eliberate de elitismul avangardei, de tirania succesiunii istorice și stilistice, eliberate de ideile de evoluție istorică lineară, de monism ideologic, de cauzalitate îngustă, de norme fixe și stabile de orice fel – o eră a unei arte total ‘democratice’, eliberate de istorie. [...] o artă în sfârșit ‘liberă’, început al unei comunicări ‘populare’ și colective³⁹.

Putem citi în aceste rânduri identificarea reprezentării tipic postmodernă conform căreia istoria este o instanță autoritară, este o *Istorie*, exercitând o „tiranie” a determinării cu regimul politic contemporan autoritar, ce funcționează printr-un „monism ideologic”. Era nouă pe care o invocă M. Cârneci este cea postmodernă, înțeleasă neapărat și ca o transformare politică: ghilimele folosite la cuvintele „democratice”, „libere”, „populare” indică o chemare către redefinirea acestor termeni goliți de conținut de către ideologia de stat.

Centralitatea problemei *Istoriei*, redefinirea și slăbirea autorității sale în discuțiile postmoderne ale grupului trebuie neapărat înțelese în contextul uzului specific al istoriei de către

regimul Ceaușescu. Controlul disciplinei istoriografiei pentru rescrierea trecutului⁴⁰ era esențială în efortul ideologic naționalist al aparatului de stat. Naratiunea naționalistă trebuia să legitimizeze puterea printr-o componentă teleologică: istoria ca un drum al devenirii „neamului român” către împlinirea „statului modern socialist”. A chestiona autoritatea însăși a istoriei, indiferent de cine e scrisă, a o relativiza ca fiind mereu constructul unei entități umane determinate ideologic și social este un instrument indispensabil creării unei alternative discursive reale în epocă.

■ Conștiința spațiului: pivnița, periferia și subteranul

Spațiul simbolic unde se desfășoară toate aceste tentative și reușite de construcție este deosebit de important: el marchează conștiința marginalului, a alternativului, a celui ce se vrea redus la tăcere. Din acest punct de vedere, intervine un important element ce distanțează teoria din sfera postmodernismului de aici de cea din Occident, fondatoare. Caracterul marginal, subteran este marcant și înlocuiește dinamica de colaborare a mediului academic cu cultura populară prin care se constituie postmodernismul ca teorie în Occident.

Cele mai importante evenimente ce marchează istoria constituirii generației de artiști și teoreticieni din sfera artelor vizuale convențional numiți „postmoderni”⁴¹ sunt: *Expoziția tinerilor artiști*, Oradea, 1984, *Colocviul de artă plastică și critică de artă tânără*, Sibiu, 1986, *Expoziția națională a tineretului*, Baia Mare, 1988, expoziția *Alternative*, Galeria Orizont, București, 1987. În afară de ultima expoziție care a și fost închisă de autorități în scurt timp de la deschidere, aceste evenimente s-au desfășurat doar în orașe depărtate de capitală, într-o „provincie” ce permite o sporită libertate. De altfel, rețeaua Atelier 35 funcționa cel mai bine în „provincie”, Bucureștiul fiind sub atenta supraveghere a aparatului de stat. Spațiile folosite în aceste evenimente sunt întotdeauna clandestine, cât mai dificil de bănuite, potrivite totuși pentru desfășurarea intențiilor. E vorba în general de pivnițe și subsoluri⁴². Conștiința posibilității de a acționa doar în subteran se suprapune cu conștiința amplasării în provincie.

Călin Dan găsește locul culturii românești în paradigma postmodernistă prin tendința Europei de a se redescoperi⁴³. El trasează rudenii la nivelul expresiei artistice (neoexpresionismul) cu spațiul *Mittleeuropa*. Poziția este cea a unei culturi mici, căreia îi găsește avantajul insulei față de continent: „lupta dintre apele înconjurătoare este mai activă, deci mai fertilă pentru punctul fix al țărmurilor”. Imaginea, deși neconcludentă, ne trimite totuși la o conștiință a marginalului, a lăturalnicului și deschide posibilitatea asumării sale pozitive. În acest fel, reluarea dimensiunii victimei, oricât de tentantă, nu se mai produce.

Provincie, subteran, marginal devin dimensiuni esențiale ale identității și oferă premisa asumării creative, de redefinire a identității și posibilității sale de acțiune.

■ Reflecția asupra postmodernismului

Numărul 2 din 1989 al revistei *Arta* conține un dosar despre postmodernism⁴⁴. Destul de extins, materialul cuprinde texte eseistice ale diferiților teoreticieni, eseuri semiliterare și o antologie de fragmente din teoriile cele mai vehiculate în lume asupra conceptului. Se remarcă efortul de a integra perspective din diferitele zone ale culturii: cea literară (Ion Bogdan Lefter, Florin Iaru), teoria arhitecturii (Dragoș Gheorghiu), a muzicii (Liviu Dăncean), teorie culturală (Mihai Sârbulescu, Monica Spiridon), teoria artei (Anca Oroveanu, Dan Grigorescu) și critică de artă (Mihai Ispir). Cu această ocazie, se încearcă în plus accentuarea zonei artelor vizuale. Varietatea se poate simți și la nivelul luării de poziții: găsim poziții definitiv critice (Radu Florian), de mijloc, încercând să găsească nuanțări (Anca Oroveanu, Mihai Ispir) și cele entuziaste față de noile idei discutate (Călin Dan). Predomină abordările interdisciplinare, postmodernismul devenind un domeniu de dezbatere culturală, un soi de arenă conceptuală unde binomuri de genul avantaje/dezavantaje, local/global, tradiție/inovație sunt consistent dezbătute.

Poziția față de trecut în contextul teoriei postmoderne pare a fi zona cea mai relevantă și aici. Anca Oroveanu sesizează că strategiile de tip *tabula rasa* ale moderniștilor nu mai pot fi folosite:

Nu se poate să crezi (cum credeau Malevici, Mondrian) că poți prin efort individual descoperi adevăruri majore, că poți atinge de unul singur esențele; nu se poate să pictezi (sculptezi, construiești) ca și cum nimeni n-a făcut-o înaintea ta⁴⁵.

Și aceasta pentru că însuși acest gest a devenit istorie, și adevărul căutat și pretins găsit de avangardiști este o iluzie a istoriei devenită determinism:

Adevărul nud e inaccesibil, expresia individuală e vanitate ilegitimă, convențiile sunt de nedeazădăcinat, orice schimbare ('revoluție') e internă artei și trebuie – nu poate altfel – să se slujească de stiluri, proceduri, mesaje pe care ea le-a emis multiplicându-le, emfaticându-le, ironizându-le, pastișându-le, 'deconstruindu-le'⁴⁶.

Anca Oroveanu anunță dizolvarea autenticității ca fiind generală, orice imaginată spontaneitate artistică fiind „deja istorie: parcurgi albi parcurse”, în care „execuți un act care e istorie încă înainte de a deveni actualitate”. Melancolia conștiinței că totul s-a făcut și că ceea ce faci este deja încărcat de istorie se poate transforma în furie existențialistă. Mihai Ispir observă că disimularea, ascunderea în spatele deja-văzutului, deja-știutului poate fi semnul, „în pictură în mod sigur, a căutării identității”⁴⁷.

Se remarcă efortul explicit al unora de a raporta teoriile generale la realitățile locale. Mihai Ispir scrie despre expoziția *Alternative*, trasând confluențele cu teoria postmodernă. Florin Iaru redactează un articol îndrăzneț⁴⁸ unde formulează explicit motivul imposibilității postmodernismului în contextul românesc, și anume lipsa libertății. Istoria curentelor literare locale este, în mare parte, o istorie a „înlocuirii actului literar cu cel propagandistic”. Moștenirea constă într-un mecanism deprins al „morții la termen a ‘produsului’ artistic o dată cu prilejul fabricării sale”. De altfel, mecanicitatea caracterizează viziunea ideologică a puterii asupra artei: „Dorința secretă a fost să supună și literatura unui ciclu industrial: elaborare, adecvare la nevoi imediate, consumare, uzură morală, moarte”. Postmodernismul, ca alternativă, e văzut ca un orizont salvator:

O veche legătură cu viul, ruptă neîncetat, din orgoliu, se reface în zona postmodernismului. O mare libertate de expresie și de implicare, o toleranță nemaîntâlnită la diversitate, bucuria originară de a acționa prin artă. [...] Descoperim cu surprindere că universul nu este dominat de dogmă, că nu este epuizat, că un dialog afectiv mai este posibil în lume⁴⁹.

Totuși, autorul susține că, în contextul românesc, un asemenea postmodernism este imposibil. Din zona literară, unde textul e limbă și limba este monopolul autorităților, verdictul este că „nu există postmodernism românesc”. Autorul atașază postmodernismului o presupusă libertate a discursului.

Ion Bogdan Lefter încearcă o sintetizare a scrierilor teoreticienilor de artă locali⁵⁰, în special Magda Cârneci și Călin Dan. În lumina spațiului comun dintre literatură și arte vizuale, autorul caracterizează astfel noile tendințe ale artiștilor: „o sportivă directețe a mesajului – expozitiv, dramatic, tensionat – și o ‘întoarcere la real’”. El suprapune antropocentrismul din tendințele literare neoexpresionismului din pictură. El vede în acesta din urmă un „efort de ‘umanizare’ a imaginii”.

Efortul orientării specifice către contextul local este evident. Un postmodernism *à la lettre* este imposibil și este, de altfel, de nedorit. Efortul local se articulează coerent dublu: prospectiv și proiectiv. Atitudinea față de trecut este una de deconstrucție. Postmodernismul oferă suportul conceptual pentru o împăcare și eliberare totodată de trecut. Istoria are și sensul de trecut dar și pe cel de prezent prin determinările impuse la nivelul ideologic al regimului totalitar. Realul generat de aceste determinări produce o criză la nivelul sensibilității artistice. Acesta este punctul de unde tragicul realului exprimat artistic devine reconstrucție. Vidul este înlocuit cu umanul, și antropocentrismul, cu o autenticitate a trăirii concretului.

Între plictisul totalitar, alienant și pasiv și plictisul postmodern în care totul s-a făcut, unde nu mai e nimic de spus și totul are aceeași valoare, această generație de teoreticieni și artiști aleg

strategia realului acutizat, a umanului confesiv în luptă cu concretul strivitor. Acesta reușește să se constituie ca o fisură, o breșă de unde se poate repopula sterilitatea celor două orizonturi.

■ Conștiința slabă sau despre vag

Wanda Mihuleac scrie, pe urmele simbolului oglinzii, despre categoria vagului ca fiind caracteristică operei de artă contemporană. Preluând din teoriile lui Ihab Hassan, artista atribuie operei un necesar „stadiu al oglinzii” în care aceasta rămâne într-un „stadiu intermediar între virtual și realizat”. Aceasta determină o conștientizare *slabă* a realității, „o anume înstrăinare, o descoperire a puținei realități a realității”. Artiștii operează atunci, în mod necesar, cu concepte ca „difuzie, disoluție, interacțiune, impun o anumită retorică a tăcerii, a ironiei, a rupturii”. Mai mult:

Există în această comemorare eminentamente postmodernă o imensă voință de desființare. Deja cunoscuta vocabulă ‘eu este altul’ suspendă în mod radical logica și deschide posibilități vertiginoase de aberație diferențială⁵².

Wanda Mihuleac găsește acest „eu este altul” simptomatic pentru întreaga paradigmă postmodernă. Sinele se revendică de la altceva, ceva deja înscris în existență și, mai ales, în istorie. Vagul devine, dincolo de un termen dificil de utilizat altfel decât literar, o categorie a sensibilității, de unde relativizări și alternative pot fi articulate. Identitatea și definiția deja stabilite devin, prin filtrarea vagului, eminentamente relative. Orice câștigă potențialul de a fi revizuit.

Călin Dan identifică o anumită sfială ca fiind tipic postmodernă „pudoare în fața ideii de a spori un corp cultural suprasaturat”⁵³. Astfel, atitudinea postmodernă urmărește mai degrabă o încercare de punere în discuție decât o afirmare dincolo de orice îndoială. Soluțiile găsite la această continuare a problematizării sunt întotdeauna *propuneri* și nu adevăruri descoperite, epifanii. Vagul desemnează aici potențialul unei dimensiuni ce este ignorată într-un discurs tipic modern: „întotdeauna nerostitul are aceeași importanță cu rostirea, dacă nu cumva mai mare”. Călin Dan găsește în forma eseului simptomul culturii postmoderne, „o zonă vagă, un *no man’s land* unde se pot întâlni toate formele de manifestare ale spiritului”. Eseul devine replica „marilor construcții”, prin care este adusă în față potențiala semnificație a detaliului. Detaliului îi este astfel descoperită vocația subversivă, nu de a susține sensul dominant al discursului ci de a *deconstrui* scriitura. „Eseul rămâne o jumătate de enunț, o întrebare continuă, în expectativa răspunsului”⁵⁴. Astfel, forma eseului devine reprezentativă pentru sensibilitatea contemporană, prin excelență fragmentară, și, prin aceasta, capabilă de a fragmenta deja-instituitul.

■ Oglinda

Paradoxul, oximoronul sunt structuri lingvistice prin excelență asociate postmodernismului. Unitatea e înșelătoare, monosensul, marea narațiune sunt iluzii și, în variantele lor duse până la capăt (proiectele extreme ale avangardei istorice, ideologiile regimurilor totalitare), sunt profund antiumane. Subiectul determinat de modernitate dar conștient de capacitatea sa de a deturna sensurile, de posibilitatea de a o lua de la început se poate exprima oricând contradictoriu. A trăi cu istoria în timp ce ea a murit este o rupere cu care individul contemporan nu doar știe să trăiască, ci chiar se identifică.

Aceasta ar fi interpretarea venind din teoria postmodernă asupra dublului, a oglinzii. Însă „subiecții” noștri nu se încadrează perfect în această postmodernitate. Conștiința dublă a regimului totalitar este sciziune, ruptură cu sinele împotriva sinelui. Nu este spre eliberare, ci este spre încarcerare. Schizofrenia generalizată, începând cu limbajul de lemn până la conduita în sfera profesională și la definirea identității într-o societate, este impusă din exterior. Este rupere dirijată a eului pentru ca acesta să rămână imobilizat în această ceartă cu celălalt eu, să nu își mai aducă aminte că poate și trebuie să acționeze. Aici oglinda este „mască și zid”.

Atât teoreticienii invocați aici, cât și artiștii pe care aceștia îi reprezintă resimt motivul oglinzii și al dublului ca pe un meta-motiv, ca pe o structură simptomatică pentru lumea în care trăiesc. Ei găsesc posibilă suprapunerea, măcar parțială, a celor două variante ale oglinzii.

Călin Dan publică eseu „Despre Oglinzi” în *Arta* în 1986⁵⁵. Fidel stilului confesiv, fragmentar, consideră oglinda simptomatică pentru arta contemporană și găsește un simbol concret pentru nașterea generației postmoderne în cuptorul solar de la Odeillo, Franța. Acest obiect este materializarea unui hău conceptual. Cuptorul este o oglindă gigantică impresionant de prezentă însă marcând un nimic: obiectul reflectă lumea din jur, el neavând altminteri sens, semnificație nouă. Acest vid este același cu vertijul plonjării în postmodernism. Artistul postmodernist (din contextul românesc, am adăuga noi) se aseamănă oglinzii, este „o virtualitate fecundă ce devine realitate doar când poate să reflecte”⁵⁶. Ceea ce acest artist reflectă este realul unei lumi ce scapă, ce vrea să se sustragă înțeleșului și sensului, societatea totalitară, o realitate prin excelență parțială.

Semnificația oglinzii nu constituie un adevăr al cunoașterii, în sensul tradiției filosofice continentale „tari”, ci este variantă la cunoaștere, chiar „subterfugiu al cunoașterii”. Artistul nu proclamă un adevăr asupra lumii, ci propune propria sa variantă. În lumea controlată ideologic, sensurile, adevărurile, valorile vehiculate sunt deturnate, prefabricate pentru a servi puterii, golite de uman. Sensul individual, personal, intim non-monolitic pe care îl propun teoreticienii și artiștii este o strategie cu adevărat non-ideologică. Ei nu atacă, printr-o nouă ideologie ce imită „tăria”, puterea celei în funcțiune, ci propun dez-ideologizarea, ieșirea din marile narațiuni. Propunerea

este aici cuvântul-cheie, coerciția dispărând pur și simplu. De unde și aparenta slăbiciune a ideilor. În contextul realului ce strivește, „propunerea” poate părea slabă, moale.

Dimensiunea slabă este însă esențială. Deconstrucția este un procedeu ce se poate realiza doar din interior, cu un gest al fisurii. Astfel, pasivitatea este regândită ca acțiune a tăcutului, a dedesubtului. „Inerția oglinzii devine agresivitate prin răspuns”. Expresionismul, confesivul, antropocentrismul artiștilor locali este strigăt mut. Agresivitatea lor este agresivitatea oprimatului, a colonizatului care nu fuge de responsabilizare și nu se autovictimizează: „O agresivitate a cărei unică perversiune/persiflare este citatul”⁵⁷.

Decebal Scriba folosește motivul oglinzii în elaborarea atât a formei, cât și a conținutului articolului său⁵⁸. Dincolo de încercarea de a clarifica o stare existențială a culturii contemporane, realizează și o ilustrare, un exercițiu, o punere în act a acesteia. Textul are un caracter fragmentar și este așezat într-o formă grafică specială. El găsește în motivul oglinzii o structură ontologică a lumii contemporane: „Imaginea lumii, reflectată în noi, regăsește imaginea noastră reflectată în lume, ca un șir infinit de oglinzi, reflectând o imagine ce, multiplicându-se la nesfârșit, are de fapt o singură țintă: să se regăsească pe sine”. Această căutare de sine devine sensul preponderent al simptomului oglinzii.

■ **Neoexpresionism: dizolvarea originalității și a autenticității**

Rolul criticilor în contextul articulării neoexpresionismului nu este cel de a analiza lucrări. Rolul lor este de a oferi conștiință istorică creației⁵⁹. Ei oferă raportarea conceptuală la istorie, pe de-o parte, la istoria locală în varianta ideologizată, inconsistentă și, pe de altă parte, la istoria artei occidentale încărcată cu sensuri deja spuse.

Generația spontană a neoexpresioniștilor este, pe de-o parte, una „fără conexiuni aparente în imediatul culturii românești, iar pe de alta desfășurându-se în sincronism (aproape) perfect cu alte fenomene similare [...] excluzându-se astfel suspiciunea unei preluări demonstrative”⁶⁰. Expresionismul implică o asumare la nivel existențial, o identificare a creației cu viața, acest lucru scutindu-i pe protagoniști, remarcă Dan, de „obsesivele discuții proto-, post- ori sin-croniste”⁶¹. Neoexpresioniștii sunt un moment de ruptură față de istoria locală, ei o deturneză, renunțând pur și simplu la ea. Aceasta este suspendată ca sursă a afilierii, a continuității creative, însă este revendicată într-o altă dimensiune: istoria grea, apăsătoare, profund politică cu arta sa politizată. Efectul său este acea coliziune cu realul. Aici rezidă onestitatea, un nou sens al autenticității, intim, confesiv, profund umanizat.

Întâlnirea cu realul este o căutare a stării existențiale dinaintea determinărilor, iar aceasta întâlnește sentimentul sublimului⁶². Spre deosebire de avangardă însă, care construiește sublimul

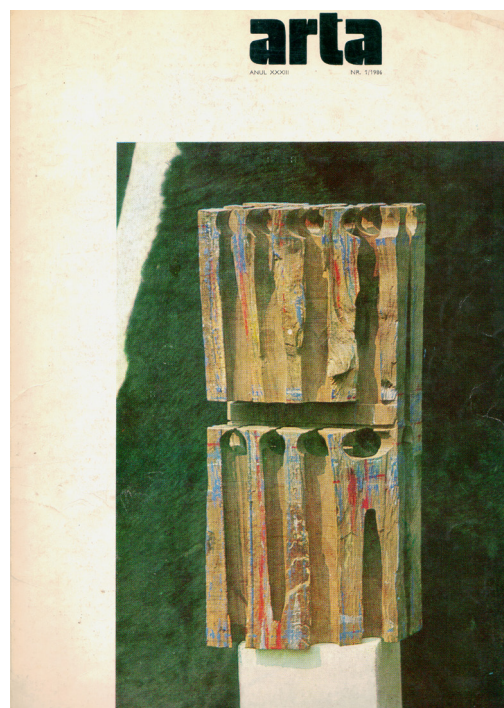
În structura internă a istoriei artei, transavangarda construiește acea întâlnire cu realul în urma presiunilor sociale și istorice contemporane. Ideologia hegemonică și instrumentele sale estetice din epocă predetermină la un nivel disciplinar gândirea critică și sensibilitatea. Transavangarda și reflexia asupra acesteia constituie o căutare a momentului, a stării de dinaintea acestei determinări. Critica pornește într-un drum invers, de demontare, deconstrucție a determinărilor conceptuale operate în anii de formare-deformare. Rezultatul acestei căutări este copleșitor: în spatele determinărilor stă condiția postmodernă: infinitele posibilități, multiplicarea neobosită a realului într-o puzderie de sensuri.

Istoria creației de la care ei se revendică nu aparține localității. Neoexpresionismul este, din punctul de vedere al relației cu istoria, afirmarea prin revendicare a unei istorii artistice a secolului XX ce ocolește spațiul românesc. Astfel este implicită ideea universalității artei și a istoriei sale. Neoexpresionismul presupune astfel dizolvarea autenticității etnice sau naționale și revendicarea istoriei culturii occidentale ca nefiind occidentală, ci universală. Alternativa între obsesia sincronismului cu orice preț față de o *Istorie* autoritară, superioară cu paternitatea sa occidentală și alunecarea pe panta autenticității naționaliste, localizate pare să fie sugerată prin asumarea postmodernă a istoriei ca fiind a tuturor, nu pentru a fi admirată și consolidată, ci deconstruită și fragmentată.

■ Concluzii sau „Citatul este o formă a amânării de sine”⁶³

Postmodernismul devine pretext pentru acești intelectuali. El este verbalizarea estetizată, analizabilă și mai ales dispusă la integrarea într-un anumit discurs a unei problematice dificile: căutarea identității. Aceasta e văzută ca un proces fluid ce nu necesită soluții, ci constituie în sine un vast câmp de investigare și inspirație. Căutarea identității, ca problematică subtextuală a cercetărilor românești pe terenul postmodernismului, devine cheia către o reluare și încadrare în câmpul cultural internațional.

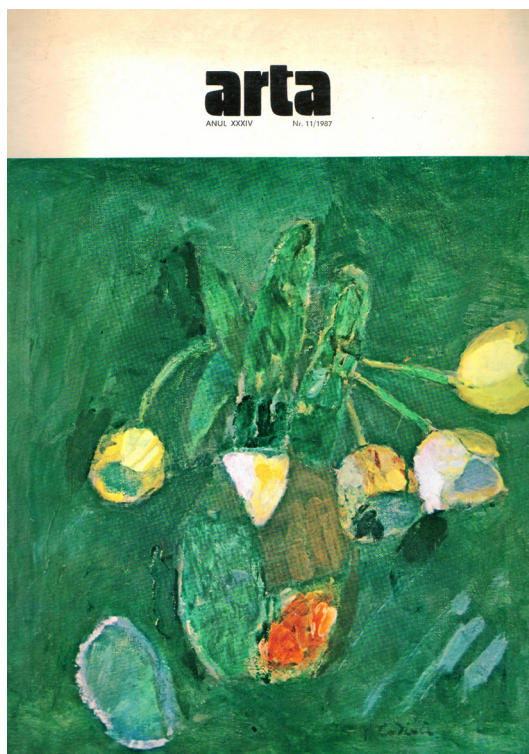
Discursul construit de acest grup de teoreticieni inaugurează o atitudine cu totul



nouă față de istorie. Schizofrenia sau dubla gândire este combătută prin strategia sintezei dintre viață și operă, discurs și viață, real și expresie. Ei înglobează în noua lor identitate dimensiunea politică asupritoare. Aceasta nu mai este un element definitiv determinant ci devine parte ce poate fi digerată, ce participă în sens trans-moral la crearea unei noi sensibilități. Această generație nu simulează că această dimensiune nu există, ci caută suprapunerea cu ea, exprimată prin acea realitate sufocantă și strivitoare.

Conștiința timpului e reinventată în această lumină. Regimul totalitar dizolvă conștiința timpului într-o eternă amânare, ciclicitate și pasivitate. Ei au construit pe acest vid conștiința postmodernă a timpului, unde subiectul este stăpânul istoriei ce trece. Au înlocuit perpetua amânare și pasivitatea cu nevoia acțiunii, a determinării prezentului prin crearea generației contemporane.

Teoretizarea neoexpresionismului în contextul conceptelor rizomatice ale postmodernismului constituie, la început, o reacție în sensul de adversitate la otrava limbii, a ideologiei, la încrângătura bizară a istoriei locale, însă, cu timpul, ajunge să o înglobeze, identitatea pe care ei o construiesc include dimensiunea oprimantă. Aceasta nu este o afiliere ideologică, ci este curajul exprimării oneste a unei identități contorsionate și pledoaria trăirii cu ea și a exprimării ei în discursuri creative sincere.



ale metafizicii absurdului, în templele pe care le construiau fragil conștiințele acestui absurd și tragic *modus vivendi*, la care eram reduși și pe care ni-l asumam astfel. Valurile din ce în ce mai violente de expresionism, 'noul realism' și 'pictura urâtă', veneau, în contextul nostru, în întâmpinarea nevoii de expresie plastică adecvate unui tragic care nu se mai putea izbăvi în sublim".

23. Anca Oroveanu, „Timpul, componentă internă a imaginii”, *Arta*, nr. 11, 1986, pp. 17-20.

24. A. Oroveanu, „Timpul”, p. 18.

25. A. Oroveanu, „Timpul”, p. 20.

26. Cu privire la slăbirea autorității istoriei în constituirea individului, Michel Foucault propune metoda genealogiei în eseu „Nietzsche, Genealogy and History”, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, D. F. Bouchard (ed.), New York, Cornell University Press, 1977. Genealogia este o metodă ce conferă subiectului care investighează posibilitatea de a traversa narațiunea dominantă a istoriei. Istoria este concepută ca fiind originea și dezvoltarea unui subiect unic, modernitatea, și deci o ficțiune creată de discursul modern pentru a se autolegitima. Istoria progresivă ascunde discontinuitățile și întreruperile ce marchează succesiunile în timpul linear. Genealogia este metoda ce relevă tocmai aceste discontinuități. Definitivă pentru această perspectivă este teoria neîncrederii în metanarative a lui Jean-François Lyotard expusă în *Condiția postmodernă: Raport asupra cunoașterii* [1979], Cluj, Editura Idea Design & Print, 2002. Metanarativele, marile povești ale istoriei, sunt slăbite în postmodernism și este oferită alternativa micronarativelor, variante și relativizări ale celor mari, cărora le lipsește caracterul total și de adevăr absolut. Subiectul contemporan demască ficțiunea discursului modernității și creează, la rândul său, ficțiuni ale istoriei, micronarative, ce își asumă caracterul netotalizator, neabsolut.

27. Controlul cuvântului prin ideologie și, în acest fel, influențarea conștiinței sunt analizate pe larg de Françoise Thom în *Limba de lemn*, București, Editura Humanitas, 1994.

28. A. Oroveanu, „Timpul”, p. 20.

29. C. Dan, „Sentimentul insulei”, *Arta*, nr. 12, 1986, p. 27 și nr. 2, 1987, p. 26.

30. C. Dan, „Sentimentul insulei”, 1986, p. 27.

31. C. Dan, „Sentimentul insulei”, 1986, p. 27.

32. W. Mihuleac, „Paris”, p. 38.

33. Anca Oroveanu, „Rememorare și uitare”, *Arta*, nr. 2, 1989, p. 11.

34. A. Oroveanu, „Rememorare și uitare”, p. 11.

35. A. Oroveanu, „Rememorare și uitare”, p. 11.

36. Magda Cârneci, „Artă și Istorie”, *Arta*, nr. 12, 1987, pp. 13-14.

37. M. Cârneci, „Artă și Istorie”, p. 13.

38. M. Cârneci, „Artă și Istorie”, p. 13.

39. Magda Cârneci, „Spațiul imaginii”, *Caiete critice*, nr. 1, 1986, p. 109.

40. Vezi Keith Hitchins, *Mit și realitate în istoriografia românească*, București, Editura Enciclopedică, 1997; Alexandru Zub, *Discurs istoric și tranziție: În căutarea unei paradigme*, Iași, Institutul European, 1998 și *Orizont închis: Istoriografia română sub dictatură*, Institutul European, Iași, 2000.

41. L. Dan, interviu.

42. Pentru Anca Vasiliu, subteranul este mai mult decât o forțare a împrejurărilor oprimate, este un simbol ce se suprapune cu plastica expresionistă și cu semnificația politică a acțiunilor întreprinse: „Ne-am întâlnit (cel mai adesea, locul 'conspirativ' era subsolul de la Orizont) în orgii de culori agresive, împăstate greoi, cu voite, disgrațioase alăturări de tonuri disonante, în game imunde de noroiuri și cenușe, între măști hidoase și spații grotești. [...] câtă nevoie era de adâncirea până la fund în disperarea de a nu avea nici o ieșire din marasmul inextricabil al cotidianului resemnat și laș, a dovedit-o convertirea în real a tot ce fusese prefigurată în aceste expoziții 'subterane'”. Editorial, *Arta*, nr. 10, 1989, ce apare în februarie 1990.

43. C. Dan, „Sentimentul insulei”, 1986, p. 27.

44. Modelul este preluat din dosarul despre postmodernism apărut în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

45. A. Oroveanu, „Rememorare și uitare”, p. 11.

46. A. Oroveanu, „Rememorare și uitare”, p. 11.

47. Mihai Ispir, „Opțiuni alternative”, *Arta*, nr. 2, 1989, p. 15.

48. Florin Iaru, „O toleranță amănată”, *Arta*, nr. 2, 1989, p. 22.

49. F. Iaru, „O toleranță amănată”, p. 22.

50. Ion Bogdan Lefter, „Privind dinspre literatură: o chestiune de accent”, *Arta*, nr. 2, 1989, p. 30.

51. W. Mihuleac, „Paris”, pp. 38-39.

52. W. Mihuleac, „Paris”, p. 39.

53. Călin Dan, „Eseul, note despre criza postmodernă”, *Arta*, nr. 2, 1989, p. 31.

54. C. Dan, „Eseul”, p. 33.

55. Călin Dan, „Despre Oglinzi”, *Arta*, nr. 10, 1986, pp. 26-27.

56. C. Dan, „Despre Oglinzi”, p. 26.

57. C. Dan, „Despre Oglinzi”, p. 26.

58. Decebal Scriba, „Oglinda fără sfârșit”, *Arta*, nr. 2, 1989, p. 26, în cadrul dosarului despre postmodernism.
59. Călin Dan, „Geta Brătescu, portret, autoportret, precipitare”, *Arta*, nr. 7, 1986, p. 24.
60. Călin Dan, „Ioana Bătrânu”, *Arta*, nr. 1, 1986, p. 17.
61. Călin Dan, „Aspecte ale unei generații”, *Arta*, nr. 11, 1986, p. 30.
62. Vezi Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford, Stanford University Press, 1994. Lyotard reia ideea sublimului de la Kant și apoi, în *Condiția postmodernă și Inumanul*, relevă importanța avangardei secolului XX pentru această nouă concepție a sublimului. Ea presupune revelația existenței indeterminatului, care este ocurența însăși. Acest im prezentabil este „ceva”-ul ce se întâmplă înaintea conștiinței, este „acum”-ul în care conștiința este încă neînstituită, este în stadiul întrebării „Acum: se întâmplă oare?”. Acest stadiu trezește sentimentul contradictoriu al uimirii și spaimei, sentiment numit al sublimului. În această citire, avangarda se ocupă de articularea ocurenței, de căutarea goliciunii sale. În postmodernism, sentimentul sublimului se extinde din domeniul artei spre domeniul întregii raportări sensibile a omului la cunoaștere. Sublimul duce la transportul gândirii către limitele sale. În sublim, gândirea se recunoaște în stadiul dinainte de a fi supusă determinărilor sau unor legi, scheme, concepte. Către acest stadiu încearcă să revină sensibilitatea postmodernă. Desființarea adevărilor este descoperirea unei lipse de realitate a realității și invenția altor, multiple realități.
63. C. Dan, „Eseul”, p. 30.

Dear □,

Adriana Oprea

Cum îți spuneam, ARTA era, înainte de 1989, unica revistă românească dedicată artei vizuale de la noi; îi voi reda aici numele cu capitale, e mai de efect. Revistele au nevoie întotdeauna de un studiu aparte, sunt convinsă că știi la ce mă refer. Îți trebuie o panoramă a publishing-ului cultural și o bună istorie a mass-mediei pentru a le mânui în context. N-aș spune că sunt as nici într-una, nici în cealaltă. Ai văzut cum arăta ARTA înainte de 1989, pentru mulți – ca și pentru mine – era o revistă frumușică. Formatul i s-a schimbat de-a lungul anilor odată cu schimbarea graficienilor care au lucrat în redacția ei, la fel, și ceea ce azi numim lay-out-ul din interior. Revista era pe lung inițial, a devenit landscape prin anii '60, apoi a redevenit portrait și așa a rămas până azi, dar întotdeauna a fost un obiect pătrășos și lat, pe care îl luai în mână ca pe un tablou. Era suplă, ușoară și cel mai mult îmi place de ea așa cum arăta în anii '80, avea un look de obiect artistic discret și avea ceva de icon, de fetiș cultural. Vei râde, dar tot ceea ce aflu despre ea, despre distribuția și consumul ei atunci infirmă impresia estetizată pe care o are asupra-mi acum. ARTA și-a construit un capital de prestigiu pe care se sprijină și azi, dar, dacă vorbim despre impactul ei „pe teren” și prezența ei pe noptierele artiștilor, well, asta e o altă poveste.

De fapt, nu aspectul ei de atunci îmi place, cât tactilitatea: avea o copertă dintr-un carton elastic – dacă există ceva cartonat și elastic în același timp – pe care încă îl mai pipăi pe acele exemplare care au ajuns până azi nerăsfoite, deci încă noi și neconsumate la câteva zeci de ani după apariție (prin diverse locuri, biblioteci, muzee, încă mai poți da peste stocuri de dublete intacte și acest simplu fapt spune ceva despre distribuția și receptarea revistei). Nu am nicio intenție să le desfac, să le produc ridurile acelea de tipăritură citită, le las așa. Atingerea acestor coperte, când băjbâiam prin colecția dezordonată de reviste ARTA cumpărate capricios de maică-mea de-a lungul timpului, m-a făcut să vreau să studiez treaba asta. Mda, există un început suav pentru orice, aveam 18 ani și am urmat un raționament rotund: dacă arta e atât de plăcută la piele, atunci poate că merită să te ocupi de ea un timp ☺.

Mă uit la ARTA și îi cântăresc din ochi imaginile. Încerc să dau de istorii ale presei ilustrate (picture press) care să-mi explice cum își rezolvă redacțiile de reviste tipărite problema imaginilor

reproduse, de-a lungul timpului. Din câte am citit, istoria presei scrise lasă cumva deoparte imaginea, păstrându-se fidelă concepției de inspirație iluministă asupra jurnalismului, ca vehicul al limbajului, al textului și nu al imaginii. Prin ceea ce e valorizat în ea, direct appeal-ul, imaginii îi rămân atașate semnificații ale trivialului, ale arealului și impactului popular, care o plasează pe lângă text, într-o postură ancilară (mă gândesc că și istoria artei face același lucru atunci când subordonează culoarea formei, fotografia de presă e culoarea care asigură impactul direct, imediat, deci de mâna a doua – o dublă valorizare paradoxală, și bună, și rea – a formei jurnaliste). Uită-te la felul în care este ilustrată presa scrisă cu reproduceri după lucrări de artă, cum sunt plasate ele în paginile revistelor culturale (mai ales ale celor literare, pentru că literatura și vizualul întrețin o relație complicată, cel puțin în cultura română). Textul își pune șoșoni și cheamă imaginile domesticite să-i țină companie. Cunoaștem paradigma. Ceea ce părea să decidă imaginea revistei ARTA era textul ei, toți aceia care au lucrat la ARTA pe care am reușit până acum să-i contactez mă asigură de asta. (Deși eu totuși mă întreb răsfoind-o dacă revista nu și-a creat o identitate vizuală a ei dincolo de presiunea și condiționarea a ceea ce s-a scris în ea, un fel de discretă rezistență și autonomie a reprezentării sau, poate, mai mult a imaginii de reproducere, adică a fotografiei, față de limbaj și text. Mă întreb ca Mitchell, dar ceva mai năucă decât el, what do ARTA pictures want from us?).

Redacția a avut și oamenii ei, o succesiune de fotografi care lucrau pentru revistă, însă ar fi mult prea simplu dacă ar fi fost doar așa, contextul complică mereu lucrurile. Mi-a luat ceva să înțeleg că precaritatea tehnologică în cultura vizuală autohtonă, de care vorbește Călin Dan în „Estetica sărăciei”, privește mai mult filmul decât fotografia. Mă întreb dacă există texte comuniste de directivă ideologică în România care să-și fi propus să normeze uzul și practica fotografiei la noi, așa cum sunt cele sovietice. Am cunoștința de asemenea texte sovietice timpurii care pledează pentru propagarea unei photographic literacy în rândul cetățenilor, promovând fotografia drept practică dezirabilă și necesară în programa educației omului obișnuit, a omului nou, a muncitorului. Fotoclubul și fotografia de amatori ar merita istoriografiate la noi, cum au fost în alte părți, și e cert că nici fotojurnalismul românesc nu e departe de acest subiect. Prin intermediul lor nu fac decât să dau rotocoale în contextul imediat al modalităților în care se produceau și se publicau imagini în revista ARTA, problema care mă preocupă mai nou. Și nu mă amăgesc cu gândul că vei trece cu vederea prea ușor felul ambiguu în care îți scriu: familiar dar totodată irepresibil intelectualizat și cult. Desigur, ai putea detecta aici nevoia contradictorie de a mă apropia și a mă detașa, în același timp, de problemă. Păi, exact despre asta e vorba.

Revin. Dacă nu artiști, atunci ce erau fotografi, cine erau ei, the proletarians of creation cum au fost numiți (nu mai știi de cine)? Existența mediului artistic fotografic (o exprimare pe care o las intenționat stridentă și chinuită) e înregistrată în paginile ARTEI până către sfârșitul perioadei

Dear □,

comuniste ca fotografii de amatori și sub forma reportajelor de la conferințele și saloanele Asociației Artiștilor Fotografi. Există și o publicație de specialitate („Fotografia”? – trebuie să verific). Cert e că altă ocurență, altă invocare și discutare a fotografiei în cea mai mare parte a perioadei 1953–1989 nu ai în ARTA. Cu excepții importante: fotografia discutată începând de la mijlocul anilor '70 în dosare tematice sau chiar în numere ale revistei integral dedicate teoriei imaginii și comunicării mass-media, prilejuri cu care sunt citați, traduși, publicați, în fragmente, McLuhan, René Berger sau Barthes și sunt publicate totodată eseuri despre fotografia de război, despre fotografia pictorilor sau, cu o bătaie mai amplă, despre însăși estetica și tehnologia camerei de luat vederi. Altminteri, fotografia era practică de câțiva artiști români încă din anii '60 (grupul Sigma), de Ion Grigorescu și Geta Brătescu în anii '70, vezi și expozițiile de la Casa Schiller, Dan Mihălțianu, grupul de la Oradea și așa mai departe. Îmi amintesc când, făcând o prezentare cronologică a mediilor tematizate în revista ARTA de-a lungul acestor decenii, odată cu discutarea fotografiei, i-a venit rândul articolului Ancăi O. „Fotografia 1939–1989”. În clipa aceea, m-am uitat, pasămite, degajată la colegii mei care mă ascultau. Din motive obscure, simțeam un impediment. Dar nu puteam să evit să privesc acolo unde era cel mai firesc să privesc, așa că m-am uitat către Anca Oroveanu. Era înspăimântată! 😊 M-am liniștit, cineva în sală era mai încordat chiar decât mine! Totul e în regulă, mi-am zis.

Uneori artiștii despre care se scria în ARTA erau convocați sau se ofereau să aducă portofolii documentare cu mai multe reproduceri ale lucrărilor proprii, inclusiv ale celor care urmau să apară în tipar. Fotografiele le aparțineau în cazul ăsta și erau făcute fie de amici, fie de alți fotografi, cunoștințe contactate din om în om, fie de ei înșiși. Dar ei, fotografi care livrau acest material, lucrau constant în presă? (E o întrebare similară cu cea privitoare la criticii de artă: de unde veneau ei, dinspre jurnalism, dinspre literatură, dinspre alte domenii ale culturii, pe ce rute își construiau carierele?) Fotografia arhivei ARTA e o fotografie tehnică, se spune. Ceea ce nu înseamnă neproblematică, deși asta sună intelectualizant când prima impresie la răsfoirea revistei poate fi că nu e mare filozofie în privința fotografiilor acolo. Tu ce zici?

Eu una îmi amintesc asemenea sesiuni fotografice pe balconul apartamentului meu de acasă, în urma cărora rezultau mănunchiuri de fotografii, bune de publicat în presă și în cataloage de artă. Dar asta nu era atât fotografia tehnică, cât „fotografia cu degete”. În mintea mea de acum ea este echivalentul uriașei și incontrollabilei industrii domestice actuale a digitalizării cărților. Toate cărțile copiate astfel, trecute de la un researcher la altul, sunt pline de mâini și degete. Urmăresc mereu manichiuri, studiez morellian personalitatea posesorului lor, a mea, de exemplu. Prezența mâinii celui care reproduce obiectul sau cartea are întotdeauna ceva bășcălios, ca melcul acela (pictat) care se târăște pe marginea (reală) a unei scene sacre de Francesco del Cossa din secolul XV, complet

detașat de lumea imaginii: el se plimbă pe imagine, nu în ea, e reprezentarea și simbolul lumii reale. (Îți place comparația? Nu e cine știe ce, dar m-am străduit. Melcii și degetele vor reapărea în mail mai încolo.)

Ei bine, în lumea reală din jurul ARTEI s-a adunat în timp o arhivă de asemenea fotografii tehnice. Li se mai spune „fotografii-martor”, un termen de muzeu (eu cel puțin acolo l-am auzit) care îmi place mai mult. Aceasta este arhiva pe care grupul subREAL a exploatat-o în mai multe proiecte, cum bine știi. Călin Dan insistă asupra inadecvării termenului „arhivă”. Nu era și nu este vorba de o arhivă, îmi zice el. În regulă, dar atunci ce era acea acumulare de imagini aduse la redacție cu ocazia pregătirii fiecărui număr nou, ca o concentrare și afluență de resurse, altfel destul de trivială, îmi pare mie, în pragmatismul ei?

Sunt pe punctul de a construi o paralelă comportamentală: între artiștii care aduc portofolii la arhiva MNAC – un alt fenomen de arhivare „de la sursă”, cu istoria lui la fel de discontinuă și imprevizibilă ca și a arhivei ARTA – și artiștii care își aduc lucrările reproduse pentru a fi tipărite în revistă. Muzeul cu arhiva lui, constituită și ea de pe la sfârșitul anilor '60 înapoi (deci, doar puțin mai tânără decât arhiva ARTA), iese prin comparație, așa cum iese el întotdeauna, deasupra contingentului, supra-documentar, peren și consacrat. Prin contrast, aduci poze la o redacție strict pentru a fi tipărite, bătaia e scurtă și pragmatică, de unde senzația de trivial pe care ți-o mărturiseam. Însă, pe de o parte, și documentarea de către muzeu e interesată și utilitară (muzeul promovează), iar, pe de alta, și tipărirea imaginilor în ARTA poate suspenda puțin pragmatismul imediat: s-a creat în timp un fel de aură similară celei muzeale în jurul lucrărilor și artiștilor care au figurat în paginile revistei (lumea spune că ei sunt singurii care o citeau, de altfel), ceea ce face din arhivă, a muzeului și a revistei deopotrivă, un instrument dacă nu de consacrare în sensul tare al termenului, cel puțin de investiție cu relevanță istorică. De canonizare (și vorbeam cu AO despre existența „unui canon, care va să zică!”, în absența Canonului în arta recentă românească. E o discuție de departe neepuizată.)

Arhiva ARTA este orice, dar numai o arhivă nu, zice Călin Dan. Eu n-aș fi atât de radicală. Termenul „arhivă” aparține aceluși vocabular excesiv polisemantic de care arta contemporană are nevoie constitutiv, pe care ea se sprijină. Arhivă în arta contemporană nu înseamnă pur și simplu arhivă. Mai degrabă strategiile proprii arhivei sunt la lucru în arta contemporană și nu atât arhiva ca atare, care devine un fel de referent mai mult sau mai puțin îndepărtat al lor. De acord? Îl înțeleg însă și pe Călin Dan, dar în felul meu: precum memoria, identitatea sau puterea, arhiva e un buzz word pe care dacă nu-l rostești pe scenă, ai o problemă de inadecvare: ce cauți în arta contemporană?

Dear □,

Memoria, identitatea, puterea, arhiva sunt cuvinte întrebuințate în neștire, ele și-au pierdut într-o asemenea măsură naturalețea semantică, încât simți că ești iremediabil stupid numai pronunțându-le. O.K., participi cu și prin ele la marea familie conceptuală a artei contemporane, dar ești terminat, nu crezi? Noțiunile astea sunt atât de ferfeniță, încât eu una nu știu ce să fac cu ele. Cu toate astea, zic că acel lucru la care se referă subREAL în „Art History Archive” este o arhivă. Nu un sistem, ci o colecție amorfă de documente vizuale. O masă densă de imagini, o materie coagulată într-un fel sau altul în spațiul vizual. O arhivă în sensul ei lejer, contemporan, o arhivă nearhivistică.

Și entropică. Sensul entropiei aici nu e unul singur, și atât declarațiile grupului subREAL, cât și ceea ce s-a scris despre proiectele lor cu arhiva ARTA antologhează aceste trimiteri pe rând. În marea ei majoritate, atunci când nu sunt considerații curatoriale și eseuri de autori străini, foarte sensibile la polisemantismul arhivei, bibliografia asta e dată de articole în presa românească, semnificativ mai puțin sensibile la polisemantismul cu pricina. Diferența e relevantă pentru felul în care s-a discutat problema arhivei la noi după căderea regimului comunist. Ciudat, entropia arhivei ARTA pare, pentru toată lumea, asociată mai curând destinului ei de după 1989, când, de fapt, ea era acolo de la bun început, de la constituirea ei, deși aflu că, în anii '50, arhivarea în redacția ARTA („Arta Plastică” pe atunci) a imageriei care să illustreze cronicile la saloanele oficiale și traduceri din autorii sovietici, cu toate îndrumările lor ideologice pentru desăvârșirea artei în noua societate comunistă, a fost mult mai riguroasă. Programul realismului socialist și întru chiparea lui în practica artistică se sprijinea efectiv, pare-se, pe o rigoare a evidenței, a documentului, actului, raportului și dosarului, care s-a pierdut ulterior. Cineva vorbea la un moment dat despre metodele unei muzeologii sovietice pe care instituțiile muzeale din România ar fi fost nevoite să le aibă în vedere după 1945, așa că mă întreb în privința existenței unor metode similare în arhivistică, dincolo de albul și negrul ideologic (binele și răul, ce se păstrează și ce se interzice sau se aruncă). Nu știu dacă există o arhivistică sovietică la modul tehnic, non-ideologic. Dar, poate, ar fi cazul să citesc și eu lucruri despre arhivă, ca toată lumea. Oricum însă, arhiva ARTA nu a fost făcută de arhivari, iar ceea ce se știe despre ea și se arată în proiectele subREAL i-a creat imaginea unei arhive amorfe, lăbărțate și „libere”. Arhivele libere ale comunismului românesc, cum îți sună?

Știu că nu pot continua prea mult astfel, fără să fiu luată de guler: firește că arhiva Securității e referința cea mai forte într-o asemenea discuție, modelul de control și supraveghere prin documente al poliției secrete, cu registrele ei kafkiene, incomensurabile. Spunând: „The history of the '90s starts and ends under the sign of the ARCHIVE” (în catalogul Pavilionului României la Bienala de la Veneția din 1999), subREAL problematiza, în anii '90, chestiunea arhivei, și pe cea a revistei ARTA included, în termeni morali, termenii în care ar fi trebuit să aibă loc toate acele reevaluări care să contribuie împreună la acel working through colectiv: la procesul comunismului

în România. Știi ce se întâmplase în schimb cu ARTA. Sau nu?

Din încăperea redacției ARTA unde se adunau cu fiecare nou număr alte și alte fișete cu imagini, dintre care câteva ajungeau în tipar, iar restul rămâneau să îngroașe o documentație vizuală „de rezervă”, un surplus bun la nevoie („Știu eu o lucrare fotografiată pentru un număr ARTA de luna trecută, o putem folosi.”), arhiva de imagini a fost mutată într-o altă încăpere a redacției ARTA, într-un nou sediu al acesteia. Și apoi în altul, și tot așa (subREAL invocă șapte asemenea mutări). Nici revărsarea materialului acumulat astfel, nici mutarea lui succesivă – momentele de schimbare au darul de a genera bilanțuri, socoteli, evaluări, „chemări la ordine” – nu au adus necesitatea ordonării arhivei. Astfel că ea a crescut ca un mușuroi, prin simplă adădire, prin suplimentare, item peste item. Deci, a crescut mult. Ordonarea lor supune arhivele la cură de slăbire, o arhivă sistematizată e mai suplă și cumva mai sportivă, mai flexibilă decât una haotică și excesivă. Îmi pot doar închipui cât de grăsună a putut să ajungă arhiva ARTA lăsată să dospească astfel în redacție, molatecă și greoaie ca un urs. Numai că, so the story goes, succesiunea mutărilor s-a oprit la un moment dat și s-a oprit nefast: arhiva ar fi urmat să fie evacuată, fără a i se oferi alternativă de locație. Acesta e momentul în care o preia subREAL.

Deci așa, arhiva revistei ARTA a Uniunii Artiștilor Plastici din România urma să fie distrusă. Sună dramatic. O arhivă care, fără a fi secretă, nu era totuși publică, ci aparținea instituției care reprezenta breasla artiștilor vizuali din România și care, pe cale de consecință, ar fi meritat nu numai o cu totul altă soartă, susține subREAL, dar și o discuție publică în jurul statutului și importanței ei în raport cu instituțiile de artă din România, în raport cu Uniunea. Subscriu. Discuția nu a avut loc însă niciodată, iar acum e depășită fără să se fi consumat; dinamica mediului artistic românesc în anii '90 și proiectele subREAL nu au făcut decât să coloreze moral încercările de a o provoca. Nu s-a întâmplat. Parte din explicația acestei șanse ratate poate fi și faptul că arhiva aceasta, dacă despre o arhivă vorbim, are un caracter, subREAL dixit, amoral. Este o formă de patrimonializare în interiorul căreia, pe versantul etic, indiferența îi este constitutivă, ca un efect direct al condiției ei entropice, simetrice plictisului pe care ea îl suscită masiv pe celălalt versant al ei, estetic. Sub toate aparențele, arhiva ARTA e o arhivă orizontală, entropică, energia ei se conservă, adică nu face nimic, subzistă doar.

Chiar așa e? Eu aș înclina să cred că, dimpotrivă, cheia complexității arhivei, o profunzime a ei oarecum ascunsă, nemanifestă, e de găsit altundeva, înapoi în timp. Înapoi față de momentul scoaterii ei la lumină în 1995, când subREAL face primul proiect la Berlin, precizând cu acea ocazie că este prima oară când se îngăduie accesul public după 1989 la o arhivă românească. („A.H.A., Lesson 1: How to Change Your Wall Paper Daily”, Künstlerhaus Bethanien, Berlin). Îți fac o listă

Dear □,

abreviată a proiectelor subREAL cu arhiva ARTA. În 1995, atelierul rezidenței în care se afla subREAL la Berlin e acoperit aproape complet – tavanul și cei patru pereți – cu fotografii alb/negru. Urmează tot în 1995, la Künstlerhaus Bethanien „A.H.A., Lesson 2: What Does A Project Mean?”, proiect reluat tot acolo în 1996 și apoi, în 1997, la Institutul Goethe din București: reproduceri fotografice miniaturizate ale unor sculpturi de Ion Irimescu, care nu cred că știi cine e: președintele din 1978 până în 1990 al Uniunii Artiștilor Plastici, adică al instituției care publica revista ARTA, o revistă care, la rândul ei, firește, arhiva masiv producția lui sculpturală. (Ironia grupului subREAL e incontinentă, transpiră nu doar din aerul general a ceea ce face, dar și din display: e plin de etichete cu texte ironice în retrospectiva actuală de la MNAC. Dar, în cazul lui Irimescu, ironia e factuală, realistă, istorică, adică inevitabilă.) La acest proiect, fotografiile travestite în sculpturi sunt decupate și așezate ordonat pe socluri ca pentru o expoziție personală, în timp ce marele sculptor român apare într-o documentație formatată asemenea unei serii ceva mai ample de scene din viața sfinților (în fapt, momente din activitatea lui profesională), grupate în jurul unei fotografii-portret centrale. Sculptură și fotografie, o „pereche magică”, o „combinație fatală”, mi se pare, aș reveni mai încolo la ea. În 1996, „Dataroom” (Neuer Berliner Kunstverein) și „Datacorridor” (Manifesta, Kunsthall Rotterdam) reîncenează arhiva în formatul containerului. Seria de proiecte „5 Suitcases” (Muzeul de Artă din Arad, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, în 1997) și „Serving Art” (Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Berlin Biennale, Postführamt Berlin, în 1998) au dus mai departe lucrul cu arhiva, decupând și scoțând în față, de data asta, tot ceea ce arhiva era menită să lase pe margine, degetele și melcii ei: detaliile contextuale ale producerii fotografiilor, mâinile, scaunele, suportii, draperiile, oamenii, plantele, radiatoarele (încă n-am detectat vreunul, dar trebuie să mă mai uit: tu le-ai văzut în expoziție?) care se aflau în preajma operelor de artă fotografiate. Decupate și mărite astfel încât să lase gol între ele locul unde se aflase obiectul de artă luat în vizor, fotografiile acestea, cum s-a remarcat, se distanțează de momentul particular al expunerii (dezvăluirii) lor, anii '90 ai unui context preponderent occidental (marcat de un semnificativ exhibition frame prin care se făcea cunoscut atunci Estul în Vest). Dimpotrivă, fotografiile întorc problema la ea acasă, la origine, adică la perioada comunistă, dinainte de 1989, care a generat arhiva în context specific românesc. O.K., se poate spune că lucrurile culminează tot în Vest, pentru că, după proiectul „Serving Art” de la Schloss Plüschow - Mecklenburgisches Kunstverein, urmează Pavilionul României de la Bienala de la Veneția, care marchează, cum spune subREAL, recunoașterea oficială a întregii întreprinderi „Art History Archive”. Dar, dacă nu ai obosit deja, eu m-aș întoarce la Est. Poate, pentru că îmi place mai mult acolo, cine știe?

Și la fotografie m-aș întoarce, de altfel. Am impresia că proiectele subREAL au creat, au încurajat (involuntar, cred) o suprapunere mentală între cuprinderea materialului acumulat în arhiva

ARTA și cuprinderea materialului pe care se sprijină efectiv subREAL: toate proiectele grupului referitoare la arhivă par, de aceea, să stea pe un maldăr uriaș de documente vizuale, unul și același, presupus a fi ținut undeva la îndemână pentru ca ei să poată scoate cu penseta mănunchiuri mai mari sau mai mici de imagini, ad libitum. (Și iată un scenariu conspirativ care exclude „involuntarul” meu de mai sus și care, de altfel, gădilă la răstimpuri receptarea felului în care subREAL a folosit uriașul material). Prin simplul fapt că a fost problematizată, anvergura, toată, a arhivei pare să adaste greu prin preajmă, gata să le înghită cu totul demersurile cu „Art History Archive”, cu „Serving Art”, whatever. Or nu e așa. Din mai multe motive, una e arhiva ARTA și alta e „Art History Archive”, deși fizic cele două coincid.

Și cărui lucru dacă nu fotografiei i se datorează această conflație? Nu este ea marea vinovată? Nu dă ea buzna în istoria artei cu tehnologiile și esteticile close-up, crop, focus (toate albumele acelea de patrimoniu, mai ales în Franța sfârșitului de secol XIX, pline de fotografii din ce în ce mai detaliate ale monumentelor)? Nu redefiniște ea imaginea obiectului artistic, devenind mediul de analiză a istoriei artei, care ar fi de atunci încoace, cum zice Preziosi, „un copil al fotografiei”? Muzeul ei fără ziduri sau istoria artei ca istorie a ceea ce poate fi fotografiat, principiul montajului de la Warburg la Richter, montajul ca principal vinovat pentru deplasarea timpilor istoriei artei, pentru rapidizarea pasului ei care, prin comparație, era mai lent fără fotografie. Timpul istoriei artei s-a schimbat, zice-se, de la un timp al textului, central multă vreme pentru discursul ei, la un timp al imaginii, al vizualului fotografic care pune imaginile în mișcare (fără să fie vorba aici de mișcarea din temporalitatea cinematografică). On display în București, concomitent cu retrospectiva subREAL, este o expoziție numită „Artistul și puterea”, o plajă uriașă, supraaglomerată de lucrări din istoria artei românești sub comunism, și mă voi duce să o văd tocmai pentru a compara cele două colecții, cele două panorame, cele două arhive: pe de o parte, lucrările fotografiate așa cum le cunosc din revista ARTA, pe de altă parte, lucrările văzute pe viu acolo. Diferă ele? Este reproducerea imaginilor în istoria artei românești doar „un martor”, cum se zice în muzeu, simplă fotografie tehnică? (Și e a doua oară când mă întreb asta. Mă ramolesc.)

Mă mai citești? Doar încă ceva. Dacă poți găsi în istoria artei un paragon al sculpturii cu fotografia, ceva similar comparației picturii cu sculptura sau picturii cu fotografia, să-mi spui (se zice că nu există, am citit asta într-unul din textele volumului minunat al Roxanei Marcoci, *The Original Copy. Photography of Sculpture. 1983 to Today*). Una din modalitățile în care se poate mitologiza sculptura e, fără îndoială, fotografia. Sunt multe fotografii de sculptură în „Art History Archive”, deși, dacă ea oferă o reducere corectă la scară a ansamblului producției artistice românești între 1945 și 1989, mi-ar fi greu totuși să cred că acolo ni se arată mai multă sculptură

Dear □,

decât pictură. Dar, până una-alta, fotografierea pune probleme diferite pentru fiecare din cele două în parte. (Lasă-l pe Brâncuși. Fără să fiu expertă, mie mi se pare că există ceva asemenea unei tradiții a fotografierii sculpturii în descendența lui, o imagerie sexy a sculpturii românești mai ales de prin anii '70 încoace. Nu știu dacă ți-am arătat poze cu taberele de creație, un fel de sculptură în plein-air, parcuri de sculpturi pe care le cunoaștem acum numai din fotografii, nimeni nu mai calcă acolo. Sculptură monumentalizată, sculptori monumentalizați, mitologizare a sculpturii românești prin fotografierea ei.) Dar, sinceră să fiu, ce citești aici e teorie: habar nu am efectiv care sunt aceste probleme specifice și practice, tehnico-profesionale și punctuale ce privesc fotografia în istoria artei și arta în istoria fotografiei. Le știu din cărți. Cred că se simte asta. Nu știu nici cât știa cineva de la Asociația Artiștilor Fotografi, deși comparația poate fi incorectă pentru că acela putea fi, se pare, un excelent tehnician. Nimic nu e însă pierdut, poate mă apuc. Vorba cuiva cunoscut: voi aștia tineri faceți expoziții fără să știți fotografie? ☺

Până atunci, citesc într-un chestionar al revistei ARTA (seria nouă, de data asta) ce zice galeristul Marian Ivan, pe care îl cunoști: „e foarte la modă acum să citești revista ARTA” (îți redau aproximativ din memorie). Ia uite, așa să fie, oare ceea ce fac, toată moșmondirea cu aceste obiecte lătărețe – și capricioase, ca toate revistele – să fie o modă fără să știu? Dacă da, să fi produs această modă o problematizare care n-ar exista altfel? ARTA, cu care te-am plictisit până acum, livrează o istorie artei românești, un fel de master narrative ca cele pe care le critică James Elkins. Mă gândesc că, poate, ar trebui să dăm o formulă acestei narrative, nu știu deocamdată care. Ce știu e că ceea ce mi-a sărit în ochi e, după cum vezi, chestiunea fotografiei. Și a sculpturii. Și a arhivei ARTA. Dar și lor, artiștilor subREAL, le-au sărit în ochi. Ce îți sare în ochi nu e întâmplător (acceptă, te rog, și scuză această psihanaliză de duminică pe care o expediez din oboseală). Poate că problemele – issues, topics, questions – istoriei artei românești recente coincid, se nasc efectiv odată cu oamenii care au profesat pe parcursul ei. Așa cum se spune că în România nu sistemele ci oamenii fac instituțiile, poate că la fel se întâmplă, s-a întâmplat și cu istoria artei. Fără metafore. Și atunci cheia acestei narrative ar fi acolo, nu în cărți. Și iată un adevăr pe cât de zdrobitor, pe atât de banal.

La o întrebare de-a mea, mi-ai răspuns că tu ești un orfan, nu ai milieu. Eu sunt orice, numai orfană nu. Asta e ☺. Nici subREAL-ii nu sunt orfani, dar te rog să nu le dai să citească asta pentru că se vor prăpădi de râs.

Dă-mi un feed-back când ai timp.

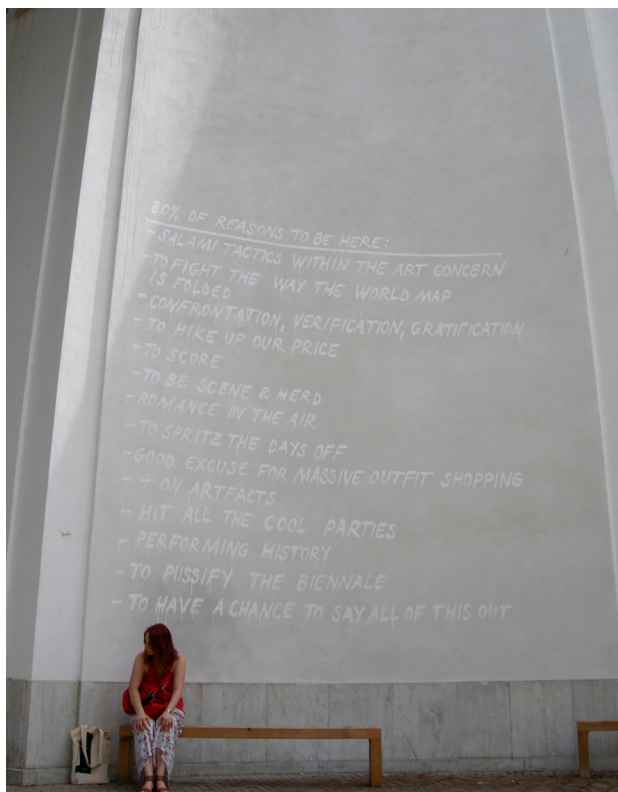
Adriana

PS. Dacă mă întrebi, conflație e un termen pe care îl știu de la Anca O. Da, sună O.K. și în engleză și în română. Dar are ea o chestie cu cuvintele. Îți spun altădată.



Din Însemnările unui custode

Daria Ghiu



de la: **Daria Ghiu**

către: **Anca Oroveanu**

data: 19 octombrie 2011, 22:44

subiect: update de la veneția

Sărut-mâna, doamna profesoară,

Voiam să vă spun că aici, la Veneția, totul e OK: două zile pe săptămână (marțea și miercurea) merg la Arhive, unde am găsit foarte foarte multe documente – inclusiv fotografii, chiar din expoziții, din '24, '38 și de mai târziu. și documente cu vânzări de lucrări, prețurile lucrărilor, despre crearea Pavilionului, scrisori, articole din presa vremii, multe materiale! În restul timpului, sunt custode în Pavilionul României. E și asta o experiență interesantă – unii oameni îmi cer să le fac tururi ghidate prin expoziție, pun întrebări. A fost cald până acum, abia de azi s-a făcut mai frig și va fi mai complicat statul în Giardini.

Vă mulțumesc mult și pe curând!

Daria

de la: **Anca Oroveanu**

către: **Daria Ghiu**

data: 20 octombrie 2011, 18:41

subiect: RE: update de la veneția

Dragă Daria,

Mă bucur că ai găsit atâtea lucruri la Arhive și sper ca ocupația de custode să nu fie prea solicitantă.

Cu drag,

AO

de la: **Daria Ghiu**

către: **Anca Oroveanu**

data: 24 octombrie 2011, 11:10

subiect: Re: update de la veneția

Sărut-mâna,

Astăzi e ziua mea liberă și mă adun să mai fac lucruri. În restul săptămânii, mi-e greu să mă concentrez asupra treburilor prea serioase. Jobul de custode e solicitant, dar chiar cred că e o experiență importantă pentru doctoratul meu. Văd sute de vizitatori pe zi și asta mă consumă destul de mult. Dar, pe scurt, nu regret experiența asta, din contră. Țin un jurnal aici cu ce comentarii aud în jur, cu ce mi se întâmplă etc.

Revin curând.

Cu mult drag,

Daria

de la: **Anca Oroveanu**

către: **Daria Ghiu**

data: 25 octombrie 2011, 00:34

subiect: RE: update de la veneția

Dragă Daria,

Aștept povești pornind de la Însemnările unui custode...

Cu drag,

AO

■ Luni, 10 octombrie

Am sosit ieri la Veneția. Ne-am dus să învățăm cum se deschid ușile, cum se închid, cum se pornesc video-urile, care este ritualul fiecărei zile. Din ușa Pavilionului, Isola Sant'Elena arată altfel. Încep să mă apropii de ea, să o ocup puțin câte puțin. *Nel 1932, il parco della Biennale ai Giardini di Castello è ormai prossimo alla saturazione; di qui la decisione di utilizzare l'area al di là del canale, nell'isola di Sant'Elena, per costruirvi, nello stesso anno, il padiglione delle arti decorative veneziane, della Polonia e della Svizzera.*

Pavilionul României e, în schimb, cum l-am lăsat în luna iunie. Mesajele scrise de Anetta și Lucia (supravegheate, filmate de Ion Grigorescu) pe pereții interiori în ziua vernisajului și fără știința curatorilor au rămas neschimbate, graffiti-ul are aceeași prospețime, același aer de protest. Deși totul pare acum, după patru luni de la deschidere, și ușor pietrificat, muzeificat. Un acvariu. Poziția mea acum e ciudată. Trebuie să păzesc, să am grijă, să vorbesc despre artiști și curatori, despre *Performing History*, atunci când sunt întrebată. Să pornesc și să opresc o expoziție, să pun, la final, lacătul.

Apoi, am stabilit scurtătura, traseul labirintic care te duce de la Casa Iorga în Giardini în 35-40 de minute. Am făcut câte o fotografie fiecărui Campo, fiecărei răsuciri la stânga sau la dreapta. Drumul e destul de complicat, dar o să ne intre în sânge. E un traseu fără turiști, te pierzi printre locuitori și mici magazine de cartier, și asta e minunat.

■ Miercuri, 12 octombrie

Jumătate de zi în Arhive, jumătate de zi în Giardini. Pavilionul este vizitat de sute de oameni în fiecare zi. În weekenduri se bat propriile recorduri. Îmi amintesc cum Enzo di Martino, istoricul Bienalei de la Veneția, povestește cum numărul vizitatorilor a crescut spectaculos cu fiecare nouă ediție.

La Arhive, am de făcut un cu totul alt traseu, în partea opusă, dincolo de gară. Din Piazzale Roma iau autobuzul pe pământ, spre Mestre. Cobor pe Via della Libertà, la a doua stație. Odată suit în autobuz, te simți în alt film. De la o lume curată, cu turiști, artiști, curatori, ipoteze de lucru în pavilioane îngrijite, la lumea imigranților înghesuți, care merg spre un lucru incert. Vodafone face reclamă înăuntru la tarife speciale foarte mici pentru convorbiri către trei țări, trei steaguri: România, Albania și Bangladesh.

Tânăra din Bangladesh are un bebeluș la piept și un coș cu bijuterii tradiționale. Se întoarce după-amiaza acasă. Copilul e agitat, îi e foame. Italienii îi oferă mamei locul pe scaun. Ea preferă să se așeze pe jos, să scoată un sân cafeniu, să alăpteze acolo.

Un domn bătrân însoțit de un cățel se urcă în autobuz, se așază, cățelul se instalează cuminte sub scaun. În secunda următoare, stăpânul câinelui începe să-și acopere cu meticulozitate fața: își ascunde nasul în gulerul înalt al puloverului, scoate din sacoșă un fes, și-l trage pe cap, deasupra fesului își pune o glugă de fâș, apoi se înfășoară temeinic cu un fular gros de lână. Nu i se mai văd nici măcar ochii. E foarte bine protejat. E o scenă absurdă. Cele aproape zece minute cât mergem cu autobuzul spre Veneția nu vede nimic, nu spune nimic, nu face nimic. E omul invizibil! Dar cu atât mai vizibil. La un moment dat, își scoate un ochi din camuflaj pentru a observa dacă ne apropiem. Da, nu mai e mult, suntem pe mare încă pentru câteva minute. *Vi da fastidio il cane?* o întreabă pe domnișoara de lângă. *No, non si preoccupi, signore.* Scena e de Fellini, și nu-mi prea vine să cred că o trăiesc pe viu. Ajunși în Veneția, desface tacticos strat cu strat, îi explică vecinei sale că aerul condiționat e foarte periculos, încep o discuție lungă în timp ce coboară din autobuz, din care aflăm că tânăra este studentă la design. *Ah, lei lavora con le tessiture...*

■ Joi, 13 octombrie

Grupuri de adolescenți zgomotoși, englezi, francezi, italieni.

Câteva întrebări. O tânără mă întreabă aproape disperată, fără să o intereseze altceva: *Where is Cindy Sherman?* E în Pavilionul central, în expoziția ILLUMInazioni, curatoriată de Bice Curiger.

Un vizitator îmi confirmă ceea ce cred și eu: că intervenția Anettei și Luciei, care acoperă ca un

brâu întregul Pavilion, creează o atmosferă de protest studentesc, ele par un pic în sistem, un pic în afara lui. Astăzi am lăsat reportofonul deschis mai mult timp. Tobele din fața Pavilionului care bat diabolic, în sfârșit, au tăcut. Probleme tehnice. Miroase a ace de pin. Soarele iese, intră.

Reacțiile vizitatorilor sunt dintre cele mai diferite, entuziaste, dezgustate, indiferente.

Văd toate tipurile de vizitatori cu puțință. Ignoranți, profesioniști, unii care vor să știe mai mult despre personalitatea lui Ionică Grigorescu, alții, interesați mai mult de scrisul Anettei și Luciei de pe zidurile exterioare ale Pavilionului – motivele să fii și să nu fii artist la Bienala de la Veneția – unii, curioși de relația dintre cei trei artiști, alții, curioși de prezența graffiti-ului, *Is it part of the show? Was it there before or after?* Trebuie să știe clar ce e operă și ce nu. Fără complicații. Sau îi intrigă mesajul *Vie ta vie*. Unii îl cred și pe el parte din expoziție. De fapt, l-am remarcat la sfârșitul unei zile, scris cu cariocă permanentă pe podeaua de ciment a Pavilionului. Am încercat să-l ștergem, apoi am renunțat și am decis că face parte din arheologia venețiană.

Vado a vedere la Romania...

Romania – Romeinia – Rumunia – RO-mania

■ **Vineri, 14 octombrie**

Destul de mulți se împiedică pe scări, unii se mai înpotmolesc în draperia grea și neagră de la intrare. Darius, prietenul nostru pe care l-am cunoscut din întâmplare ieri printre vizitatori, îmi spune seara că Pavilionul României i se pare the most unaesthetic one. La polul opus e Pavilionul Austriac al lui Markus Schinwald, *the most clean and aesthetic one*.

■ **Sâmbătă, 15 octombrie**

Scriu, îmi iau notițe unde prind, pe hârtiuțele aduse de vânt și vizitatori de la Pavilionul Poloniei, de la Yeal Bartana. Au avut un destin scurt, doi pași, până poposesc la mine în vestibul. Mă gândesc că noi nu avem foi pe care vizitatorii să le poată lăsa în Pavilionul Greciei, avem doar un statement plastifiat, în engleză, în timp ce vizitatorii cei mai mulți sunt italieni...

Dimineața poți încă mătura scările, atunci când Bienala s-a deschis deja. Poți întârzia. Primii vizitatori ajung la tine cam o oră mai târziu.

Măturarea scărilor e ritualică, la fel și curățarea urmelor de porumbei.

Mă gândesc la lucrarea video a lui Mircea Cantor, cele șapte femei în alb, așezate în cerc, care mătură fiecare urmele pe care le lasă cea dinainte și tot așa, la infinit, ștergi zi de zi urmele lăsate

de vizitatori, urmele lăsate peste noapte de porumbei și de vântul care a adus fuioare de ace de pin, cuiburi în miniatură. Victor Man în 2007, atunci când Pavilionul a fost curatoriat de Mihnea Mircan, cu expoziția *Low-Budget Monuments*, a îndesat petice de blană în literele din beton de deasupra, litere care compun cuvântul „România”, ca să nu se mai poată instala deloc porumbeii în cotloane, să nu-și mai poată face cuib cu acoperiș de literă. R-O-M-A-N-I-A.

■ Duminică, 16 octombrie

Stând aici, în holul Pavilionului, așteptând vizitatorii, mă gândesc fără glumă la Iorga: cum, în 1938, a achiziționat acest Pavilion și a vorbit despre importanța unei prezențe continue la Bienala de la Veneția, cum a fost construit Pavilionul, sub supravegherea fiului, Valentin Iorga. „Ceea ce n-a știut să facă atâta vreme Statul, iată s-a îndeplinit de Liga Culturală, ceea ce înseamnă, de ce n-aș spune-o?, mâna mea neconținut întinsă pentru cerșit, spre folosul culturii românești”, va scrie Iorga după acest moment.

Mă gândesc la prima expoziție în Pavilion, la spațiul mare împărțit în trei, la bustul în bronz pe care Oscar Han i l-a făcut lui Iorga, și comisarul l-a așezat frontal, chiar pe axa privirii, să fie primul lucru pe care îl vezi atunci când intri. La „marea recepție în Palatul Școalei Române”, de pe 1 iunie 1938, unde elevele misionare de la Vălenii de Munte au cântat, așa cum a consemnat Agenția Rador, „cântece naționale, admirabil executate și au încheiat cu Imnul Regal român și cu imnul fascist *Giovinazza*, ceea ce a stârnit entuziasmul asistenței”. Fotografia, fără alte date, pe care am găsit-o în Arhivele venețiene, cu un grup de femei frumoase, în costume populare impecabile e de la acest vernisaj istoric, oare? Mă gândesc cum, patru ani mai târziu, în 1942, Ministerul Propagandei Naționale a așezat, pe aceeași axă a privirii, bustul mai mic al Regelui Mihai și, mai în spate, pe cel supradimensionat al Mareșalului Antonescu, amândouă în bronz, de Ion Grigore Popovici. Ironia istoriei.

Apoi, la întoarcerea glorioasă în 1954, într-un Pavilion care de-atunci va fi ocupat constant. „E cel mai bun Pavilion al artei și al vieții”, „magnifică manifestare unde arta este legătura dintre adevăr și sinceritatea artistului”, „în sfârșit, artă”, „anacronici”, „orice artă trăiește în afară de arta dictaturii”, vor fi câteva dintre *Însemnările din registrul Pavilionului R.P.R. la Bienala din Veneția, 1954*. În 1966, comisarul Petru Comarnescu va avea ecouri foarte bune pentru Pavilionul unui singur artist, Ion Țuculescu, „revelația Bienalei” pentru criticul Mario de Micheli. La intrare, acolo unde stau acum, Comarnescu așezase „sursele”, originile artistului.

În 1972, expoziția colectivă a douăzeci de graficieni care, de comun acord, nu și-au semnat lucrările, va avea și ea succes. Ion Frunzetti e comisar, Wanda Mihuleac e unul dintre artiști, prezentă la

deschidere. *All'Ufficio Vendite, presso la Segreteria della Biennale si trovano in vendita esemplari appartenenti a ogni artista espositore.* Brâncuși e și nu e la Veneția de-a lungul anilor. Cum ar arăta tabăra de sculptură imaginată de Alexandra Croitoru și Ștefan Tiron în fața Pavilionului, în Giardini? În 2009, proiectul lor a rămas doar în stadiul de propunere.

■ Marți, 18 octombrie

Deschiderea Pavilionului României, pe 1 iunie, a avut scandalurile ei. Îmi amintesc că am documentat fiecare voce implicată chiar atunci, aici, în fața Pavilionului. Stăteam cu spatele la marea de oameni și îl interviewam pe Ion Grigorescu. Am aflat apoi că l-am ratat, printre alții, pe Boris Groys. În jur, termitile au devorat totul. Apoi, a fost cearta de pe trepte între doi curatori. Orgoliile nemăsurate și modestia nemăsurată. Veneția, Jocurile Olimpice ale lumii artei – deja o frază care a devenit folclor.

■ Joi, 20 octombrie

Pe ușa de incendiu le-am făcut intrarea în Bienală prietenilor mei. Cum au răsărit ei în spatele pumnului mare din video-ul Anettei și Luciei! Nu e aproape o blasfemie să intri din stradă într-un *setting*, într-un loc construit de la zero, într-un spațiu care, pentru unii, pare unul de reculegere? Dar *Gripa europeană*, proiectul lui Babias și al lui Knorr din 2005, care lăsase ușa din spate mereu deschisă către viața de afară și care scosese la vedere tocmai găurile, scrijeliturile, defectele, pereții nevâruiți ai Pavilionului? Un loc gol, din care rămăsese doar aerul, o expoziție care punea nimicul în loc, încerca să potențeze memoria spațiului, straturile lui trecute. Cu o ușă deschisă către lumea reală, către Veneția din afara Bienalei, arătându-ne, ironic, că ne aflăm la capătul unui drum. Suntem la marginea unui Imperiu, pe-atunci pe cale să intrăm în Uniunea Europeană.

■ Vineri, 21 octombrie

Ușa de incendiu nu e doar secretul meu (accesul la lumea reală, ieșirea din Zoo), nu, ușa de incendiu e secretul meu și al pompierilor, *i vigili del fuoco*. Ei îmi fac cu ochiul și pleacă dimineață de dimineață pe-acolo să-și bea *espresso*-ul la barul din apropiere, fac o pauză de la patrularea simbolică. Simbolică? Am auzit cu urechile mele cum, în Pavilionul Elveției, nebunia lui Thomas Hirschhorn, aglomerarea de obiecte a acoperit ușa de incendiu, *Il Padiglione Svizzero è pieno di errori*, mi-au spus custozi de la alte pavilioane.

■ Sâmbătă, 22 octombrie

Povestea de dragoste a durat o zi. Orele trec greu la umbra copacului din față (aceiași cu cel din fotografia de arhivă din 1938, primul an al Pavilionului?). Intri în vorbă și abia aștepți să o faci, apoi Giardini – locul de plimbare al burghezimii începutului de secol XIX și, începând cu anul 1895, terenul Bienalei în expansiune – devine pentru mine și



locul cu banca unde am poposit puțin, cu podul declarațiilor de dragoste subite și puțin absurde. Spațiul Bienalei trebuie marcat și de prezența mea. Peste harta așezării pavilioanelor în Giardini se așază harta traseelor mele acolo.

O tânără îmi mulțumește pentru că Pavilionul României i se pare cel mai frumos, e un loc unde a stat aproape o oră, ghemuită, într-un colț, în mijlocul lucrărilor lui Grigorescu și cu sunetul discret al bății de vânt din video-ul Anettei și Luciei, *Try Again. Fail Again. Fail Better.*

Colegi custozi de la alte pavilioane vin uneori în vizită și vor să le spui povești secrete și detalii picante.

Fata care lucrează pentru Pavilionul central și-a adus azi bunicul care-vrea-să-știe-tot, să audă tradusă în italiană fiecare frază scrisă de artiste pe zidurile exterioare.

20% of Reasons Not to Be at the Venice Biennale:

Venice Biennale = Showroom of Western Hegemony;

Because we are 1 communist + 1 socialist feminist;

Venice Biennale is a choking-on-money mercantilist fossil etc.

80% of Reasons to Be at the Venice Biennale:

To hike up our price;

To pussify the Biennale;

To have a chance to say all of this out etc.

Îi spun, îi traduc, îi explic și râde, aprobă, spune un *certo* plin după fiecare cuvânt al meu.

De altfel, „poza cu maimuța” funcționează aici, zeci de vizitatori se fotografiază alături de cele două ziduri cu motivele pentru care să fii la Veneția sau să nu fii, scrise discret alb pe gri. Eu încă mai sap după motivele care au condus la absența noastră din Bienală pentru perioade mari de timp. Invitații neonorate, ignoranță, sau – surprinzător – refuzuri din partea organizatorilor Bienalei. *Avec le plus grand regret nous ne sommes pas à même d'accueillir votre aimable proposition, car elle nous arrive trop tard.*

■ **Duminică, 23 octombrie**

La final, închid încet-încet tot spectacolul (ai grijă, când închizi *player*-ul pentru o anumită lucrare video, să nu îl deschizi din greșală iar pe cel de lângă, și tot așa!).

Ridic perdeaua grea, fac un pic de lumină înăuntru și mătur, spăl pe jos (s-a cojit vopseaua de pe podea, e neprietenoasă, se curăță greu și îmi dă satisfacții zero).

Îmi amintesc de Daniel Knorr spunându-i la Sinaia, în 2009, Alinei Șerban că el se gândește să conceapă un manual cu instrucțiuni de folosire a Pavilionului României la Bienala de Artă de la Veneția. Mă gândesc câți ar putea contribui la el... Am în minte și sfaturile prudente ale Mirelei Duculescu. Poveștile picarești care doar mi-au trecut pe la ureche, Frunzetti, Hăulică, Napoleon Tiron, artiștii SubREAL... Am toată istoria Pavilionului nostru din articole, care, dincolo de considerațiile estetice, scot uneori la iveală și „problemele” Pavilionului.

Dar grădina cu adevărat o trăiesc doar eu, îi știu perfect ritmul, orele când americanii dau drumul performer-ului care aleargă pe tanc ca într-o sală de fitness – proiectul *Gloria*, al artiștilor Jennifer Allora și Guillermo Calzadilla – momentele când tobele se opresc, orele cu mulți vizitatori, pauzele prelungite în față, pe scări, ritmurile soarelui, în funcție de care îmi mut scaunul în fața Pavilionului, în jurul copacului. Privirile încântate, cele ignorante, cele indiferente, „fugarii” sau cei care petrec mai mult de cinci minute în întunericul dinăuntru Pavilionului.

Am deja tabieturile mele, timpul trece în ritmul lui, stabilit de mine.

■ **Miercuri, 26 octombrie**

Dimineața trag de ușile grele – mă lupt, mă agăț de ele, am satisfacția secolului că eu, neîndemânatica, le pot deschide. Parcă am un palat, dețin un secret, sunt „din interior”. Seara le închid la loc după o zi lungă cu foarte mulți vizitatori. Majoritatea au intrat doar în fugă în Pavilion, puțini se opresc în hol și răsfoiesc revistele *IDEA*. Funcționează și ca o bibliotecă. Azi a mai dispărut un catalog. Trebuie să fiu mai vigilentă. Deși îmi place să îl știu luat...

Plec, o salut pe paznica de noapte deja instalată în dreptul podului, o iau pe lângă Pavilionul Israelului. M-am obișnuit să îl văd încă deschis la închiderea programului. Toți au închis în jur, credeam că sunt ultima care pleacă din grădinile goale (și ce nebunie a fost până atunci!), dar nu, Pavilionul Israelului îi are încă pe custozii lui, care mătură și fac curat. Dimineața, oricât de devreme aş ajunge, ei sunt deja acolo. Suntem o comunitate a celor din spatele țărilor. Oamenii din umbra țărilor. Cei care îngrijesc fiecare Pavilion rareori aparțin țării respective, asta contează mult prea puțin. Sunt italieni care lucrează pentru o țară, pentru câteva luni, în această competiție. Căci spiritul competiției rămâne mereu la Veneția, orice s-ar spune. Oamenii văd, în primul rând, țări, o națiune, abia apoi văd arta... *Adesso vediamo la Romania.*

■ **Joi, 27 octombrie**

”Mami, m-am atașat de Pavilionul României și de Giardini.”

“Eh, cum ești tu... atașantă...”

Stau în Giardini, în stânga mea e Pavilionul României, în fața mea, cel al Greciei.

Un copil era să mă lovească cu un avion de hârtie. Aiii!

■ **Vineri, 28 octombrie**

Un român emigrat în Statele Unite. A citit despre polemica născută în Pavilion – intervenția neașteptată a artiștilor, cu graffiti pe toate lucrările din expoziție, o critică la adresa modului de lucru al curatorilor, Maria Rus Bojan și Ami Barak – pe *criticatac.ro*. Stăm mai mult de vorbă. Îmi povestește despre comunitatea cea mare de români de la New York, atât de împărțită politic.

E lume multă și azi. Familii, grupuri de tineri. Mulți francezi, germani. Rareori pun întrebări în plus. Tatăl de familie italian e intrigat de automutilarea artistului.

■ **Sâmbătă, 29 octombrie**

Primii vizitatori sunt români, la 10.13. Încă mai măturam scările. Nu vorbesc deloc cu mine. Mă salută din zbor și aproape pe ascuns. Șușotesc.

Se aude încontinuu zgomotul alergatului pe banda-tanc, performance-ul de la ore fixe din fața Pavilionului Statelor Unite. Timp de o săptămână, am fost convinsă că e un stol punctual de ciori. Nu prea înțelegeam mare lucru.

E o zi cu soare. De dimineață, la 6.13, a fost cutremur care s-a simțit în toată Regiunea Veneto. Casa



Iorga se clătina încet.

Papà, ma perché è vietato ai minorenni?

È vietato perché decapitano un gatto...

C'e uno chi tromba un gatto, poi si taglia la pelle del cazzo.

■ Duminică, 30 octombrie

Scusi, signorina, Louis Vuitton è qui? Nu, e în Padiglione Venezia, cel mare, din centrul acestui ansamblu, flancat de Polonia și Egipt. E cel mai urât Pavilion. Dacă e Veneția, nu puteau lipsi gondolele dinăuntru lui.

E in qualle anno è fatto questo padiglione? În 1938, arhitectura fascistă a lui Brenno del Giudice.

Grazie, sai?

È disgustoso.

O fetiță intră în Pavilion cu părinții și o auzi cântând voioasă. Iese și continuă să cânte ritmat.

Minunat.

Ma non c'è niente nella Romania! revoltat, un vizitator.

Un bărbat m-a întrebat dacă graffiti-ul cu portocaliu din interiorul Pavilionului a făcut parte din proiectul inițial.

Un copil mic iese în fugă din Pavilion, unde s-a strecurat pe ascuns (scrie clar la intrare că expoziția e interzisă minorilor, deși mie mi se pare nedrept). *Bellissima la Romania, c'era uno che si tagliava il pisello.*

Patru italieni în vârstă pun multe întrebări despre expoziție, vor să știe mai mult despre contextul în care aceste lucrări au apărut, vor un tur ghidat detaliat.

O doamnă mă întreabă despre video-ul *Ame* din 1977, al lui Grigorescu. Corpul: singurul material de lucru al artistului, țâșnește sângele, culoarea... Sacrificiul.

Non c'è niente lì. La prima vedere, se pare că nu e nimic de văzut, dar trebuie să te gândești, să te întrebi, să citești un pic despre context. Lucrurile așa încep să capete sens.

Mama: *Il contenuto non è adatto ai minorenni, come te.* Fiica: *Allora entro.*

Începe frigul, ploaia, întunericul. Ultima duminică din octombrie, deci s-a schimbat ora. Ai nevoie de o veioză, de ceva să te încălzești.

■ 31 octombrie

Au venit alți custozi de azi, au alte tabieturi, alte ritmuri.

* Fotografiele fac parte din arhiva personală a autoarei.

Dincolo de *paragone*



Vorrei e non vorrei

Don Juan séduit, Zerline répond

Rareș Zaharia

*Don Giovanni est un vertige*¹.

Lors d'un des ses merveilleux cours d'histoire de l'art de la Renaissance, celui dédié à la représentation du mouvement, cours que mes notes datent le 4 mars 1997, Mme Anca Oroveanu parlait de *l'Annonciation* de Simone Martini (datée 1333 et conservée aujourd'hui au Musée d'Offices à Florence) et analysait la sinuosité de la ligne du peintre qui caractérise le personnage de la Vierge Marie avec une allusion qui m'avait marqué. Mme Oroveanu décrivait l'attitude de la Vierge avec quelques mots tirés du *Don Giovanni*² de Wolfgang Amadeus Mozart et Lorenzo da Ponte : *vorrei e non vorrei*. Il s'agit des premiers mots que Zerline prononce pendant le célèbre duo *Là ci darem la mano*, en réponse à la tentative de séduction de Don Juan (Acte I, Scène 9). L'image est forte, par l'association des contraires (le sacré et le profane, le virginal et l'érotique, etc.), précise et surprenante à la fois et, tout en restant une parenthèse qui aurait pu passer inaperçue ou, tout au plus, rester une belle volute linguistique, témoigne d'une richesse d'idées et de l'esprit, d'un sens de la formule qui m'ont toujours fasciné et qui ont nourri mon admiration définitive pour ses cours. En écrivant sur le *Don Giovanni* de Mozart et da Ponte et surtout sur la réponse de Zerline à la séduction que le personnage principal exerce, j'espère réussir à rendre, à ma façon, un hommage qui ne pourra pourtant jamais s'élever à la hauteur de ma gratitude envers Mme Oroveanu.

Écrire sur *Don Giovanni* aujourd'hui n'est pas chose facile, la bibliographie est immense, le mythe touche des domaines très divers et la scène et l'écran n'arrêtent pas d'en donner de nouvelles versions. Les commentateurs et les artistes qui se sont penchés sur le sujet à travers les âges semblent plus enclins à parler de leurs propres idées et obsessions qu'ils défendent à travers le texte et/ou la musique plutôt que de s'appuyer sur les informations que ceux-ci fournissent. Et, pour tout couronner, on dispose aujourd'hui de deux variantes jouées du vivant du compositeur, celle de Prague (1787) et celle de Vienne (1788) entre lesquelles les deux auteurs ont opéré des modifications significatives³, et la variante qu'on présente d'habitude sur les scènes du monde est un étrange hybride entre les deux. Ainsi tout discours analytique doit prendre en compte les avatars des personnages entre les versions. Commençons donc avec Zerline, celle qui prononce le *vorrei e non vorrei* du titre de notre article.

Zerline, la paysanne que Don Juan tente de séduire, reste aujourd'hui encore un peu à l'ombre de deux autres personnages féminins de l'opéra. Une raison est peut-être la différence de statut social, les deux autres appartenant à la noblesse. Une autre pourrait être le fait que la musique de Zerline est plus simple, moins spectaculaire, elle ne déploie ni vocalises stratosphériques pour éblouir, ni sauts périlleux pour impressionner, elle ne bénéficie pas avant ses airs de magnifiques récitatifs accompagnés pour exprimer ses sentiments (ceux d'Anna⁴ et d'Elvire⁵ comptent parmi les plus beaux exemples du répertoire lyrique). Et pourtant, du temps de Mozart, Zerline était le rôle principal féminin de l'opéra⁶. L'interprète de la création fut Caterina Bondini, la femme de l'imprésario Pasquale Bondini, commanditaire de l'œuvre et *prima donna*⁷ de la compagnie du Théâtre Nostitz ; elle avait aussi chanté le rôle de Susanne dans la première pragoise des *Noces de Figaro* un an auparavant. En plus d'être chanté par la *prima donna* de la compagnie, Zerline se démarque des autres rôles féminins de l'opéra non pas par le nombre d'airs (deux, tout comme Anna et Elvire), mais par le fait que des trois femmes elle est la seule à avoir un duo avec le rôle-titre⁸. Si l'on ajoute le duo écrit pour la version de Vienne, dans un registre essentiellement comique, l'importance du rôle prend une tout autre dimension. Puisque les deux duos sont situés à la moitié de chaque acte, comme s'ils étaient mis en miroir. Si le premier est très connu (*Là ci darem la mano*), le second (*Per queste due manine*) reste presque toujours dans l'ombre. Une raison est le fait qu'il intervient à la place de deux airs (un de Leporello et un de Ottavio) et qu'on lui préfère en général les airs. Une autre pourrait être précisément le fait qu'il s'agit d'un duo comique et que, à tort, on a tendance à penser que le *dramma giocoso* de Mozart et da Ponte est plutôt drame que jeu. Or, en réalité, c'est plutôt l'inverse, le *dramma giocoso* est une catégorie que la critique situe dans le registre comique (avec des éléments sérieux, voir inquiétants) et même Mozart, lorsqu'il conçoit le catalogue de ses œuvres, l'appelle un *opera buffa*⁹.

Non seulement le duo donne une occasion à l'interprète de Zerline de mettre en avant ses dons comiques, mais il démontre un autre aspect de sa personnalité. Il s'agit de sa manière d'agir avec les hommes. Les vers de da Ponte que Zerline chante à la fin du duo, après avoir attaché Leporello à une chaise et l'avoir menacé de lui arracher le cœur avec un rasoir de barbier, sont très évocateurs : *Di gioia e di diletto / Sento brillarmi il petto. / Così, così cogli uomini, / Così, così si fa*¹⁰. Nous sommes loin de la *giovin principiante* si chère à Don Juan¹¹. Quelque chose, qui n'était que suggéré lors de la variante de Prague, est renforcé par cet ajout viennois : Zerline sait très bien manipuler les hommes, et elle sait utiliser ses charmes, et elle le fait avec les autres hommes, dans d'autres situations, non seulement avec son fiancé Masetto. Dans la variante de Prague cela n'est suggéré que par l'attitude devant l'approche de Don Juan à la fin du premier acte et la possibilité que Masetto découvre ce qui s'était passé lors du duo *Là ci darem la mano*. Mais le tumulte des

événements du finale du premier acte aurait pu laisser passer cet aspect que le duo de Vienne révèle, et la mise en miroir des deux duos comme parties centrales des actes I et II ne fait que le renforcer : Zerline est un double de Don Juan¹².

Zerline, un double de Don Juan ? La belle, la douce et naïve Zerline, celle qui est toujours comparée à Susanne des *Noces de Figaro* ? Sauf que Zerline, tout comme Susanne¹³, est beaucoup plus que cette image type, que ce stéréotype de jeune femme naïve dont la beauté et la jeunesse en font une victime de la méchanceté d'un homme puissant. Heureusement, les personnages mozartiens, et surtout ceux féminins qui peuplent les opéras de maturité du compositeur, sont des êtres de chair et d'os, complexes même sous une apparence de simplicité. Et si nous insistons dans les pages suivantes sur les aspects un peu plus sombres et troublants de la personnalité de Zerline, c'est afin d'en souligner d'une part précisément la complexité et d'autre part pour offrir un contrepoint à la littérature qui s'acharne toujours à l'idéaliser ; et ce choix n'est dû ni à une réflexion uniquement guidée par l'esprit de contradiction, ni à une vision réductrice (et, du coup, faussée) du personnage.

Si Zerline est le double de Don Juan, même les premiers mots qu'elle prononce sur la scène, dès son entrée (pourtant bucolique, solaire, dans un rythme de 6/8)¹⁴, accompagnée par le chœur des paysannes, prennent une autre dimension : *Giovinette che fatte all'amore / Non lasciate che passi l'età* (Acte I, Scène 7)¹⁵. Chez elle on voit tout de suite, comme chez Don Juan, le désir de vivre et de profiter de la jeunesse. Elle s'approche ainsi plus de Manon Lescaut que d'une jeune ingénue, une bergère bucolique et assez stupide, comme on veut la présenter. Et, présenté sous cet angle nouveau, même le *La ci darem la mano* semble transformé.

Mais encore, si Zerline est un double féminin de Don Juan, on comprend mieux la facilité avec laquelle, dans ses deux airs, elle apaise Masetto, elle le manipule pour faire et obtenir ce qu'elle veut. Et les allusions sexuelles de ses deux airs ne semblent plus si innocentes. Si dans le premier elle le supplie de la battre, *Batti, batti, o bel Masetto, / La tua povera Zerlina : / Starò qui come agnellina / Le tue botte ad aspettar*¹⁶, dans le deuxième elle fait exactement l'inverse (signe qu'elle peut, tout comme Don Juan, s'adapter et passer d'une hypostase à celle opposée si son intérêt l'impose) – elle offre ses soins pour mieux séduire Masetto qui vient de recevoir une correction physique de la part de Don Juan déguisé en Leporello. Les paroles sont volontairement ambiguës et se prêtent à toutes sortes de doubles sens : *Vedrai carino / Se sei buonino, / Che bel rimedio / Ti voglio dar. È naturale, / Non dà disgusto, / E lo speciale / Non lo sa far. / È un certo balsamo / Che porto addosso, / Dare tel posso / Se il vuoi provar*¹⁷. Michel Noiray remarque la progression rythmique entre la première partie de l'air et les battements de cœur (qu'il attribue à Zerline) de la partie médiane, avant que le long « postlude orchestral » reprenne la première partie pour clore l'air¹⁸. Et comme l'orchestre n'a quasiment jamais une fonction purement illustratrice chez Mozart¹⁹, la musique tranche vers l'indicible, vers ce que

les paroles suggèrent et il est probable d'envisager la possibilité que le trouble ne soit pas celui de Zerline, mais celui de son fiancé.

Revenons un moment sur le premier air de Zerline, le *Batti, batti*. Noiray remarque plusieurs aspects intéressants²⁰. Le premier est que l'air a la même structure que le duo *Là ci darem la mano*²¹, « comme si Zerline répétait ici une stratégie de séduction dont elle a déjà pu constater l'efficacité, quoique à ses dépens ». Puis, le fait que « la première strophe est un modèle de coquetterie maîtrisée » et que « la voix de Zerline tisse méthodiquement sa toile autour de Masetto » qui doit se reconnaître « vaincu par une féminité toute puissante »²². On peut se rendre compte facilement que répéter les stratégies de séduction, tisser sa toile autour de sa proie et conquérir l'autre sexe par la confiance en ses propres moyens sont exactement les armes que Don Juan utilise pour séduire ses victimes. Et même si le couple Zerline-Masetto termine cet air avec le triomphe de Zerline et que le bonheur du couple paysan est suggéré²³, le finale du premier acte qui débute juste après cet air montre la coquine sous une lumière moins favorable, calculatrice et essayant de sauver sa peau, tout comme Don Juan avait fait depuis le début de l'opéra.

Ceci explique aussi le cri de Zerline quand Don Juan l'emmène à la fin du premier acte, geste vocal par lequel elle va passer définitivement aux yeux de tous les autres personnages pour une victime de sa soit-disant naïveté. Même aux yeux de Masetto qui lui avait adressé des mots durs, au début du finale du premier acte *capisco, briconcella, / Hai timor ch'io comprenda / Com'è tra voi passata la facenda*²⁴. Le cri de Zerline durant le finale du premier acte est un cri non-musical. La légende dit que Mozart, insatisfait du cri que Caterina Bondini chantait, lui avait appris à émettre le son voulu en lui pinçant le postérieur, lors d'une des répétitions générales²⁵. Ce cri est symbolique aussi par le fait qu'il est apparenté par sa position dans le finale du premier acte à celui que Don Juan va produire dans le finale du deuxième acte (qui est aussi un cri non-musical). Dans la structure de chaque finale, si l'on prend en exemple la version de Prague, les deux cris sont juste avant la dernière partie de chaque finale ; ainsi, dans chacun de ces deux cas, le dénouement n'est que la conséquence directe du cri. Sans ces cris, les finales auraient eu une autre forme. De nouveau, par la dramaturgie et la musique, Zerline et Don Juan sont liés étroitement, mis en miroir, confrontés l'un à l'autre. On pourrait donc se demander pourquoi ces deux personnages sont autant dépendants l'un de l'autre, pourquoi la séduction qui s'opère entre eux est tellement importante pour les deux et surtout pourquoi les analyses ne se sont pas encore penchées sur cet aspect de l'œuvre de Mozart qui nous semble évident.

Un début de réponse nous est offert par Michèle Finck²⁶ et situe le débat à un autre niveau. Elle voit dans le duo de Zerline et Don Juan, clef de voûte de l'ensemble de la partition, le symbole des relations tumultueuses entre la musique et la poésie, avec Don Juan qui représente la musique

et Zerline qui est l'image de la poésie. L'attraction entre les deux personnages, leur façon de s'attirer et de se répondre, leur besoin mutuel, ainsi que leurs différences et leurs contradictions reçoivent une explication savante et intéressante, qui change la perspective de l'ingénue bergère en l'idée abstraite de la beauté-même. Zerline passe d'un type (paysanne fraîche et piquante, davantage amoral qu'immoral) à l'individu. Cela rejoint une réflexion de Theodor Adorno qui la voyait non seulement entre deux instances éthiques, mais aussi entre deux époques, comme une figure miraculeuse, arcadienne d'une « histoire en suspens » entre le rococo et la modernité, soulignant son attraction : « Quiconque s'éprend d'elle vise cet indicible qui résonne dans sa voix argentée, en ce ' nulle part ' situé entre deux époques »²⁷.

Revenons maintenant, en gardant à l'esprit tous ces éléments que nous venons d'énoncer, au duo qui fait la célébrité de Zerline, le *Là ci darem la mano*. Il est préparé par un récitatif durant lequel Mozart a écrit pour Don Juan des structures répétitives, hypnotiques, lorsque celui-ci énumère les attraits physiques de la belle qui représente pour lui la sexualité pure, l'appât le plus irrésistible comme Jane Glover l'a si bien remarqué²⁸. La musique de Zerline est comme transformée, lyrique et élégante, ce qui ne la caractérise pas. On peut se demander, avec Michel Noiray²⁹ et Jean-Victor Hocquard³⁰, si Zerline n'est pas, elle aussi, dans une stratégie de séduction³¹. De ce point de vue, son *Vorrei e non vorrei*³² change de sens. Zerline sait très bien ce qu'elle veut et elle feint la situation d'une ingénue. Elle réussit un coup de maître et séduit le séducteur. Son indécision n'est que calcul, et le *presto, non son più forte*³³ (d'ailleurs on peut se demander si elle se parle à elle-même ou si cette phrase n'est adressée qu'à Don Juan) n'est que de la paille rajoutée sur le feu. Nous sommes dans une situation contraire à celle de la Vierge de Simone Martini, qui hésite encore à l'annonce de l'archange Gabriel.

Note: _____

1. Charles Gounod, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Ed. d'Aujourd'hui, 1980, p. 54.
2. Pour distinguer entre *Don Giovanni*, l'opéra de Mozart, et le personnage principal de l'œuvre, nous avons choisi de nous référer à ce dernier en utilisant la graphie française de son nom (Don Juan) et de garder la graphie italienne pour désigner l'opéra.
3. Pour une discussion à cet égard, voir Philippe Olivier, « Autres éclairages sur la naissance d'un chef-d'œuvre », *Avant-Scène Opéra*, 'Mozart Don Juan', numéro 24, 1989, pp. 12-18. Dans la version de Prague, Elvire a un seul air (*Ah, fuggi il traditor*, Acte I, Scène 10), tout comme Ottavio (*Il mio tesoro*, Acte II, Scène 10). L'air d'entrée d'Elvire (*Ah, chi mi dice mai*, Acte I, Scène 5) est, malgré la désignation des auteurs « Aria », avec les interventions de Don Juan et Leporello, en réalité un trio. Pour la version de Vienne, Elvire reçoit un nouvel air (*Mi tradi*, Acte II, Scène 10e), Ottavio voit le sien remplacé par un autre (*Dalla sua pace*, Acte I, Scène 14). Leporello se voit un des ses airs remplacé (*Ah, pietà, signori miei*, Acte II, Scène 9) par un duo avec Zerline (*Per queste due manine*, Acte II, Scène 10b). L'autre différence marquante entre les deux versions est la probable absence du final moralisateur de Prague, à Vienne les deux auteurs optant de finir l'opéra avec la mort de Don Juan. Pour une discussion sur les finales de Prague et de Vienne et un résumé des débats sur cette problématique dans la musicologie actuelle, voir Brian Soucek, « Giovanni auf Naxos », *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 195-196. Pour les versions hybrides, d'habitude on garde tous les airs ajoutés (donc les deux airs d'Ottavio), et on préfère l'air de Leporello à son duo avec Zerline. En ce qui concerne le finale de l'opéra la règle est arbitraire et c'est une question de goût personnel pour les metteurs en scène et les chefs d'orchestre et surtout une de mode (après avoir été décrié du romantisme à l'époque moderne, le finale moralisateur a tendance à être rétabli même pour la version de Vienne). On arrive par conséquent à des aberrations du point de vue de la dramaturgie telles que l'enchaînement des airs sans que l'action avance dans le deuxième acte (Leporello, Ottavio, Elvire), chose qui est plus proche de l'opéra baroque que de la production de maturité de Mozart.
4. Notamment son premier récitatif, celui où elle réalise que Don Juan est le meurtrier de son père – *Don Ottavio, son morta!* [...] *Era già alquanto...* (Acte I, Scène 13).
5. Le fameux *In quali eccessi* qui précède l'air *Mi tradi* (Acte II, Scène 10d). Pour une analyse de ce récitatif, voir, par exemple, Jean Starobinski, « Quali eccessi », *L'Avant-Scène Opéra*, 'Don Giovanni – Wolfgang Amadeus Mozart', no. 172, 1996, p. 134-140. Dans ce qui suit, nous allons distinguer ce numéro de la revue de l'autre dédié au même opéra (voir note 3) en citant les années de parution.
6. Voir Jane Glover, *Mozart's Women. His Family, His Friends, His Music*, Londres, Pan Books, 2006, pp. 264-265, ainsi que Timothée Picard, « Zerline », *Tout Mozart*, Bertrand Dermoncourt (éd.), Paris, Robert Laffont, 2005, pp. 1038-1039.
7. Pour le terme de *prima donna*, voir par exemple, Rupert Christiansen, *Prima Donna: a History*, Londres, Viking, 2004 ou, dans une approche complètement différente, Catherine Clément, *L'Opéra, ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1978.
8. L'importance dans les duos est un trait qui caractérise les rôles des *prime donne*. Voir à cet égard, John Rosselli, « Prima Donna », *The Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (éd.), vol. III, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 1096-1097.
9. La dénomination de *dramma giocoso* vient de la première publication du livret, où *Don Giovanni* est ainsi caractérisé. Pour l'histoire du terme et surtout chez Mozart, voir Daniel Heartz, « Goldoni, *Don Giovanni* and the *Dramma Giocoso* », *Mozart's Operas*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990, pp. 105-205.
10. « De joie et de plaisir / Je sens bondir ma poitrine. / C'est ainsi, avec les hommes, / C'est ainsi qu'on agit ». La variante française pour la traduction du texte du livret dans l'article suit (sauf indication contraire) la nouvelle traduction française du livret de da Ponte par Pierre Malbos et Michel Noiray publié dans *L'Avant-Scène Opéra*, 1996.
11. « jeune débutante ». Se référant à Don Juan, pendant le célèbre air « du catalogue » (Acte I, Scène 5), après avoir énuméré les conquêtes et les avoir classées par physique et rang social, Leporello avoue à Donna Elvire que « Sa passion prédominante / Est la jeune débutante ». Il faut aussi dire que non seulement Zerline, mais Donna Anna et Donna Elvire sont (ou, plutôt, ont été), elles aussi, des « jeunes débutantes », ce qui a suscité l'intérêt de Don Juan pour elles.
12. Pour la question des doubles de Don Juan voir Otto Rank, *Don Juan, et le double*, Paris, Payot, 1997, (1^{ère} éd. Paris, Denoël, 1932). Rank, dans cette étude qui à fait date, se concentre plutôt sur les personnages masculins et surtout Leporello et Le Commandeur.
13. Sur la comparaison Susanne-Zerline, voir, par exemple, J. Glover, *Mozart's Women*, p. 259 : *Zerlina retains the essential servility of Susanna* (« Zerline garde la servilité essentielle de Susanne »). Les traductions des textes anglais nous appartiennent, sauf contrairement indiqué.
14. Voir J. Glover, *Mozart's Women*, p. 264 : *her music is appropriately peasant-like, with uneven, 7-bar phrases, in a rustic 6/8 metre. (This contrasts sharply with the aristocratic dignity – however unstable – of the music, for Anna and Elvira)*. « sa musique est adéquate, paysanne, avec des phrases inégales de sept mesures, dans un mètre rustique de 6/8. (Cela contraste nettement avec la dignité aristocratique – pourtant instable – de la musique pour Anna et Elvire) ».
15. « Fillettes prêtes à l'amour, / Ne laissez pas passer votre jeunesse ! ».
16. « Frappe, frappe, beau Masetto, / Ta pauvre Zerline ; / Je resterai ici comme une agnelle / A attendre tes coups. » (Acte

I, Scène 16). Pourtant le mot italien « botte » se traduit par « bottes » en français. Le sens ne change pas si on adopte la traduction proposée (« coups » au lieu de « bottes »), qui doit pâtir un peu de sa prudence, mais les allusions sont encore plus fortes si on respecte l'original.

17. « Tu verras mon chéri, / Si tu es gentil, / Quel beau remède / Je veux te donner. / Il est naturel, / Il ne provoque pas de dégoût, / Et l'apothicaire / Ne sait pas le préparer. / C'est un certain baume / Que je porte sur moi, / Je peux te le donner / Si tu veux l'essayer. » (Acte II, scène 6).

18. « La première partie de l'air est une sorte de sicilienne (on peut grouper deux par deux les mesures de 3/8 pour faire un 6/8), un mètre convenant indistinctement à tous les habitants du monde pastoral, sans différence de condition [...] Après une seconde partie consacrée à la représentation des battements du cœur de Zerline, un long postlude orchestral enchaîne le matériel thématique du début avec celui de la fin de l'air ». Michel Noiray, « Commentaire musical et littéraire », *Avant-Scène Opéra*, 1996, p. 84.

19. L'exemple le plus cité dans ce sens pour l'œuvre de Mozart est le trio *Soave sia il vento*, dans *Così fan tutte*, Acte I, Scène 6 où le contraste est entre d'un côté les vers sereins et la mélodie que les trois personnages chantent et, d'un autre côté, l'agitation par laquelle l'orchestration (et surtout les vents) commente ce qui se passe sur la scène, en indiquant le contraire de cette sérénité. Sur le raffinement de l'orchestration avec justement la présence des vents et son importance, voir Jean-Victor Hocquard, « Commentaire littéraire et musical », *Avant-Scène Opéra*, 1989, p. 94 : « Si Mozart avait traité l'*aria* en s'en tenant au sens littéral, nous aurions un morceau amusant et charmant sans doute, mais lénifiant dans sa première partie d'expression populaire et, mièvre dans la seconde avec ce cliché italien du cœur qui bat. Pourtant Mozart l'a traité avec un grand raffinement de rythme et de couleur : le jeu des timbres (tous les vents sont présents) est particulièrement enchanteur. Cela prouve qu'au yeux du dramaturge le rôle de Zerline n'était pas secondaire : l'évolution qui va dans le sens d'une catharsis progressive atteint aussi bien la petite paysanne que les personnages nobles, Donna Anna et Donna Elvire ».

20. M. Noiray, « Commentaire », pp. 56-57.

21. Sur cette similarité voir aussi Kristi Brown Montesano, *Understanding the Women in Mozart's Operas*, Berkeley, University of California Press, p. 69.

22. Sur la stratégie de séduction de Zerline dans cet air, voir également J.-V. Hocquard, « Commentaire », p. 69 : « Est-elle sincère ? Pourquoi pas ? Du moins pour le moment... Tout le charme de cette *aria* réside en un mélange très féminin – très mozartien – d'affection réelle et de ruse. [...] Avec ce balancement qui berce le grand enfant, ses arpegges ondoyants, ses lianes de vocalises, la coquine se trahit et dit exactement le contraire... ». Sur la manipulation de Zerline, voir aussi Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gestures in Mozart : Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, Chicago University Press, 1983, p. 269 qui dit que l'air est *an arch-parody of submission* (« une archi-parodie de la soumission »). Voir aussi K. Brown Montesano, *Understanding the Women*, p. 70 qui parle de *skilfully manipulative and irresistible pretense. Zerlina symbolically relinquishes power to Masetto [...] But Zerlina always maintains control* (« prétexte habilement manipulateur et irrésistible. Zerline cède symboliquement le pouvoir à Masetto [...] Mais Zerline garde toujours le contrôle »).

23. Une des théories qui fait carrière pour l'interprétation de *Don Giovanni* est que l'espoir (le bonheur) est réservé à la fin de l'opéra au couple Zerline-Masetto, qui est le couple le plus bas sur l'échelle sociale. On cite pour argument une similarité avec la fin des *Noces de Figaro* et le bonheur annoncé pour le couple Susanne-Figaro. Voir, par exemple, J. Glover, *Mozart's Women*, pp. 259-260 : *Again in the final outcome, the greatest optimism for the future resides in the in the representatives of the lower orders, in Figaro in the marriage between Susanna and Figaro and their fundamental decency and happiness; and in Don Giovanni, amidst a scattered wreckage of so many lives, in the union between Zerlina and Masetto* (« De nouveau, dans le dénouement final, le plus grand optimisme pour le futur réside dans les représentants de classes plus basses, dans *Figaro* dans le mariage de Susanne et Figaro et leur décence et bonheur fondamentaux ; et dans *Don Giovanni*, parmi le naufrage dispersé de tant de vies, dans l'union entre Zerline et Masetto »). Un corollaire des arguments que cet article fournit est l'apparition d'un questionnement quant au bonheur présumé du couple Zerline-Masetto, et, du coup, de cette lecture sociale des œuvres de Mozart, que nous trouvons réductrice.

24. « Je comprends, petite coquine, / Tu as peur que je sache / Comment s'est passé l'affaire entre vous ». Encore une fois, la traduction du livret reste dans le convenable, choisissant de traduire *bricconcella* par « petite coquine », qui est correct, mais l'autre sens du terme est « petite friponne » qui me semble plus adéquat pour la situation.

25. Voir J. Glover, *Mozart's Women*, p. 265.

26. Michèle Finck, *Poésie moderne et musique. Vorrei e non vorrei : essai de poétique du son*, Paris, H. Champion, 2004.

27. Je dois les réflexions sur Adorno à T. Picard, «Zerline», p. 1039 qui cite les propos qu'Adorno tient dans un des ses écrits appelé « Hommage à Zerline » et publié dans le recueil *Moments musicaux*, Paris, Contrechamps Editions, 2003. Sur le texte d'Adorno, voir aussi Berthold Hoekner, « Homage to Adorno's Homage to Zerlina », *Musical Quarterly*, vol. 87 no. 3, automne 2004, pp. 510-522.

28. J. Glover, *Mozart's Women*, p. 264.

29. M. Noiray, « Commentaire », p. 40-41 : « La réponse de Zerline se fait sur la même musique, ce par quoi Mozart nous signifie d'entrée de jeu un acquiescement tacite, en contradiction apparente avec le contenu temporisateur des paroles. Mozart s'amuse donc gentiment aux dépens de son personnage, superposant à ses hésitations convenues le discours

véridique d'un consentement acquis d'avance. On retrouve le même humour dans la pirouette incrédule dont les deux violons ponctuent la phrase 'Masetto me fait pitié' et, plus encore, dans la longue descente chromatique sur 'non son più forte', où la résistance de Zerline semble fondre comme neige au soleil ».

30. J.-V. Hocquard, « Commentaire », p. 54 : « Cette fille est bien coquette et bien prompte à s'allumer ! Ce n'est donc point avec une parfaite innocence qu'elle joue avec le feu ».

31. Ce serait intéressant de noter la séduction que Zerline exerce aussi sur les spectateurs (et donc y compris sur les commentateurs). Adorno dans son hommage semble y avoir tombé victime. Cela expliquerait aussi l'approche uniquement positive du personnage. K. Brown Montesano, *Understanding the Women*, p. 78 notait *her greatest triumph may be the seduction of all the spectators who have watched her cross the stage. Many of them believe she deserves better than Masetto* (« son plus grand triomphe pourrait être la séduction de tous les spectateurs qui l'ont regardée traverser la scène. Beaucoup d'entre eux pensent qu'elle mérite mieux que Masetto »).

32. « Je voudrais et je ne voudrais pas ».

33. « Vite, je ne suis plus forte ».

Paragone pictură-film

Citatul pictural și strategia postmodernă de vivificare a picturii în filmele lui Peter Greenaway*

Larisa Oancea

Noțiunea de *paragone* între pictură și film devine posibilă în momentul în care limita dintre cele două câmpuri este transgresată printr-o serie de zone de interferență: harta percepțiilor, identitatea culturală, forma vizuală, motivele iconografice și construcțiile iconologice, modurile de articulare spațiu-timp, procedeele iluzioniste etc.. Studiul comparativ al celor două arii presupune acceptarea legitimității culturale a cinematografului și *analiza filmelor ca mesaje artistice*¹. Situat în continuarea unei lungi tradiții culturale vizuale, filmul are ca principală resursă locomoția controlată a imaginii, fiind capabil să vivifice o pictură, situând-o într-un nou context, transformând experiența picturală într-una cinematică. Există mai multe categorii de filme în care pictura este citată, invocată de regizori: biografii (Maurice Pialat – *Van Gogh*, 1966, Derek Jarman – *Caravaggio*, 1986, Julian Schnabel – *Basquiat*, 1996, John Maybury – *Love is the Devil. Study for a Portrait of Francis Bacon*, 1998), iconofilia lui Andrei Tarkovsky (*Andrei Rubliov*, 1966), iconofobia lui Jean-Luc Godard (*Pierrot le Fou*, 1965), inserțiile de peisaje romantic-friedrichiene la F. W. Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), afinitatea lui Vincente Minnelli pentru expresionismul abstract american (*An American in Paris*, 1951). Mai mult decât atât, pictura este investită de unii regizori cu capacitatea de a declanșa – ea însăși – o intrigă filmică, așa cum se întâmplă cu *Pluta meduzei* a lui Théodore Géricault în *Le radeau de la Méduse* (Iradj Azimi, 1998) sau cu *Rondul de noapte* al lui Rembrandt în *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) și în *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007).

Privind filmografia lui Peter Greenaway din perspectiva istoriei și teoriei artei, am putea spune că pictura este condusă către un nou nivel de reprezentare. Peter Greenaway aduce estetica picturii în câmpul cinematografului și, mai ales, utilizează procedee și tehnici specifice picturii: compoziție, spațiu înrămat, travaliu formal. Regizorul vine în câmpul picturii statice cu resursa locomoției controlate a imaginii, animând pictura și transformând-o într-un tablou vivanț. Filmele lui Peter Greenaway propun o astfel de dramatizare artificială a unor opere de artă (Rembrandt – *Rondul de noapte*, Frans Hals – *Banchetul ofițerilor*, Étienne-Louis Boullée – *Cénopathe de Newton*, Vermeer – *Tânăra citind o scrisoare la fereastră* etc.), tratate ca punct de pornire în declanșarea unei intrigi narative.

■ Citate picturale directe și indirecte. Pictura ca referință și pictura ca decor

Citatul pictural este exemplul cel mai evident al suscitării unor relații intertextuale, exemplu care, într-un anume sens, concentrează și reduce la esență strategia filmică a lui Greenaway. *Rețeaua intertextuală, metatextuală și paratextuală* cuprinde o serie mult mai largă de procedee înrudite – copie, parafrază, pastişă, aluzie, insinuare –, dar ceea ce frapează ochiul unui istoric de artă în filmele lui Peter Greenaway este vivificarea operei de artă prin resursele locomoției controlate. Conform lui Antoine Compagnon, citarea își are originea într-o practică a decupajului și a colajului și poate fi privită ca exciziune, mutilare, prelevare și grefare². Recursul la citate în opera lui Peter Greenaway nu are ca scop corijarea acestora, ci punerea lor într-un nou context: cel al limbajului filmic. Discursul său cinematografic găsește în istoria artei un teren fertil atât pentru decorurile principale ale filmelor sale, cât și pentru declanșarea, în mod direct, a intrigii narrative.

În acest muzeu al tablourilor vivante, pe care Greenaway le face să retrăiască pe banda de celuloid, putem vorbi de trei ipostaze ale picturii, în funcție de felul în care ea este făcută părtașă la narațiune: pictura ca decor (*Banchetul ofițerilor* de Frans Hals în *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, 1989), citatele indirecte sau parafrazele (*Biblioteca Laurenziana, Sfântul Ieronim în celula sa, Marele val* al lui Hokusai în *Prospero's Books*, 1991, naturile moarte în *The Cook, the Thief...* sau trimerile la Vermeer din *A Zed and Two Noughts*, 1986) și citatele picturale directe care susțin intriga (*Cenotaful lui Newton* în *The Belly of an Architect*, 1987), ba mai mult, sunt capabile să genereze *plot*-ul (*Rondul de noapte* de Rembrandt în *Nightwatching* din 2007 sau în *Rembrandt's J'accuse* din 2008). Formarea lui Peter Greenaway într-o școală de artă se simte și în felul în care regizorul problematizează, prin aceste citate directe și indirecte, aspecte concrete din istoria artei: relația artist-comanditar (în *The Draughtsman's Contract* și *Nightwatching*), politică și patronaj în secolul de aur olandez (*Nightwatching*), apariția portretelor colective în spațiul olandez (*The Cook, the Thief...*).

Fascinația lui Greenaway pentru arta flamando-olandeză este evidentă: „Consider că cea mai valoroasă pictură este cea din secolul de aur olandez – la care apelez deseori în filmele mele. A fost o perioadă în care arta era cu adevărat democratică, cu adevărat înțeleasă de oameni, atât în sens propriu, cât și din punct de vedere alegoric. Îmi doresc ca filmele mele să funcționeze asemenea picturii olandeze, la nivel simbolic și literal”³. Trei dintre filmele sale din anii 1980 sunt structurate în jurul culturii vizuale olandeze: *A Zed and Two Noughts* (1985) citează o serie de picturi de Vermeer, în *Drowning by Numbers* (1988) regăsim *Jocurile de copii* al lui Pieter Bruegel, iar principalul decor al filmului *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* este o enormă reproducere după *Banchetul ofițerilor* al lui Frans Hals (fig. 1). Mai mult decât atât, în cel din urmă exemplu, se poate vorbi de o structură de imitație izbitoare între decor și personajele filmului. Acest *supper painting* dialoghează cu banchetul filmic; festinul ofițerilor din pictură este dublat, în prim-plan, de ospățul personajului



fig. 1 Cadru din *The Cook, the Thief, his Wife and Her Lover* (Peter Greenaway, 1989). Pictura ca decor și structură de imitație. Frans Hals, *Banchetul ofițerilor* în oglindă cu festinul personajelor din film

Albert Spica și al anturajului său. Ofițerii lui Hals și banda lui Spica dau impresia că locuiesc unul și același spațiu, observă Ruth D. Johnston⁴: cromatică picturii se regăsește și în ambianța restaurantului *Le Hollandais*, mărimea figurilor e aceeași cu cea a personajelor, drapajul din pictură se continuă cu draperiile din prim-plan, iar ofițerii par că ascultă monologul lui Albert, transformându-se din spectacol în spectatori. În analiza portretului de grup olandez în secolul de aur, Alois Riegl insistă asupra acestui ultim aspect: pictura lui Hals, înfățișând personaje care iau masa împreună și socializează, presupune un spectator implicat, activ⁵. În acest sens, *Banchetul* se aseamănă cu *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt, în care construcția haptică implică un astfel de spectator; unul dintre relee ar putea fi corpul amantului ucis, gătit și expus publicului (pe de o parte, personajelor din spațiul filmic, pe de alta, spectatorilor filmului). De altfel, în teoria percepției⁶ a lui Riegl nivelul optic și cel haptic trasează cumva două tipuri de experiențe care se întâlnesc și la nivelul filmicului. În *The Cook, the Thief...* experiența vizuală funcționează în tandem cu experiența haptică. Este de menționat și raportul de oglindire la nivel ideatic; apariția portretului colectiv în spațiul olandez este asociată cu apariția burgheziei, iar filmul lui Greenaway este, în același timp, și o critică adusă societății de consum britanice⁷.

Ghidate de un alt principiu intertextual, cel al parafrazei, decorurile secundare ale filmului sunt compuse după modelul naturilor moarte olandeze de secol XVII. Momentele de ocurență ale acestor aluzii transformă filmul într-o *enciclopedie a naturilor moarte*. Nu e întâmplător că Greenaway alege ca decoruri secundare trimiteri la picturi *pronkstilleven*, de vreme ce acest subgen era asociat cu abundența, luxul, ostentația și opus tipului *vanitas*. Svetlana Alpers accentuează faptul că semnificația acestui gen de pictură nu trebuie căutată în alegorii subtile, ci la nivelul suprafeței

imaginii, la nivelul pur reprezentational: este – crede ea – un gen de pictură care trebuie *privită*, nu neapărat *citită*⁸. Pe de altă parte, Greenaway explorează, pe lângă acest *efect de realitate*, și potențialul alegoric al acestui gen de naturi moarte, care, prin opulența lor, îi susțin critica. Bucătăria lui Richard (bucătarul șef al restaurantului *Le Hollandais*) e un adevărat colaj de astfel de naturi moarte în stilul *pronk*: Gerrit Dou – *Magazinul vânzătorului de păsări*, Willem van Aelst – *Natură moartă cu vânat*, David Teniers cel Tânăr – *Interior flamand*, sau aluziile la naturile moarte ale lui Willem Kalf. Această supralicitare a tuturor simțurilor spectatorului transformă filmul, în mod voit, într-un *discurs despre dezgust*⁹.

Un nivel asemănător de reprezentare a picturii este explorat și în *Prospero's Books*, unde citatul direct și pictura ca decor fac loc parafrizei și picturii ca referință. Filmul e încărcat de astfel de aluzii picturale; confient, Peter Greenaway mizează aici pe muzeul imaginar al spectatorului potențial. Coincidențele sunt frapante: biblioteca lui Prospero e întocmai ca Biblioteca Laurenziana a lui Michelangelo, Prospero în laboratorul său este *Sfântul Ieronim în celula sa* al lui Antonello da Messina, marea involburată aduce în minte, fără echivoc, *Marele val* al lui Hokusai. Spațiul de studiu al lui Prospero este inspirat de atelierul în care Antonello își integrează personajul, dar e și un *topos* pe care Greenaway îl asociază întotdeauna în filmele sale cu intelectul; în *The Cook, the Thief...* de exemplu, depozitul de cărți al lui Michael e conceput într-un mod asemănător, ca un *locus amoenus*.

Parafrază a peisajului englez de secol XVII, grădina familiei Herbert din *The Draughtsman's Contract* se situează pe același palier al citatelor indirecte. Peisajul la Greenaway are ca punct de plecare fascinația sa pentru pictorii peisagiști englezi – Wilson, Constable, Turner, Gainsborough, Palmer – și ajunge până la mișcarea *Land Art* de la sfârșitul anilor 1960: „Odată ajuns la o școală de artă, realizezi că Anglia a fost pictată, desenată, fotografiată mai mult decât orice alt loc. Apoi îți dai seama că subiectul este epuizat. Cum ai putea picta un peisaj, fără să-i copiezi pe cei care te-au precedat?”¹⁰. Dacă în *L'Année dernière à Marienbad* (1961) Alain Resnais reprezenta grădina geometric, mai degrabă ca pe un spațiu posibil, un labirint mintal, în care numai personajele, nu și copacii, au umbră, Greenaway o citează printr-o dublă reprezentare: prin desenele lui Neville și prin limbaj filmic.

The Draughtsman's Contract reia tema peisajului din mai timpuriul său *A Walk through H*: din punct de vedere filmic, ca decor, grădina familiei Herbert e confirmată și dublată, într-un alt registru reprezentational, cel pictural, prin desenele lui Neville (*The Draughtsman...*), și nu oricum, ci prin mijlocirea unui *cadraj* de care se folosește desenatorul.

A Zed and Two Noughts poate fi văzut ca o galerie de citate sau, mai degrabă, mizanscene à la Vermeer: *Lección de música*, *Alegoria picturii*, *Artistul în atelierul său*, *Astronomul în tandem cu Geograful*, *Tânără citind o scrisoare la fereastră*, *Tânără la clavecin*. Toate aceste lucrări sunt citate fie



fig. 2 Gemenii Oswald și Oliver Deuce din *A Zed and Two Noughts* (Peter Greenaway, 1986) asociați cu *Geograficul* și *Astronomul* lui Johannes Vermeer

direct, prin reproducerea pe care Greenaway le inserează în filmul său, fie indirect, prin adevărate puneri în scenă a unor pânze de Vermeer. Filmul mizează pe o idee voit naivă, citată în film: „femeilor lui Vermeer nu li se văd niciodată picioarele”. Intriga filmului pare să derive de aici; în urma unui accident, personajului feminin, Alba Bewick, îi sunt amputate, pe rând, ambele picioare de un chirurg pe nume Van Meegeren, care subliniază într-o replică: „aici zace un corp, amputat pentru a fi cuprins într-o pictură”. Coincidența de nume nu e deloc întâmplătoare: chirurgul Hans van Meegeren e obsedat și posedat de femeile lui Vermeer. Pe asistenta personajului Van Meegeren o cheamă Catharina Bolnes, ca pe soția pictorului, iar apariția ei în film, cu o pălărie roșie, e o trimitere la *Femeia cu pălărie roșie*. Simulacrul lui Greenaway merge și mai departe: Van Meegeren e prezentat în film ca fotograf, iar pânzele lui Vermeer citate de regizor devin mizanscene. Alba Bewick, pacienta chirurgului-fotograf, e personajul principal al orchestrărilor acestor tablouri vivante: „Van Meegeren spune că arăt ca *Tânăra la clavecin*. Bănuiesc că din cauza faptului că nu îi vezi niciodată picioarele – ea nu stă pe scaun – este lipită și cusută de instrumentul ei muzical. Iar Van Meegeren e cunoscut pentru cusăturile și suturile din intervențiile lui chirurgicale”, se autoironizează Alba.

Ivan Gaskell atrage atenția asupra faptului că momentul reprezentat în *Tânăra la clavecin* e nedeterminat din punct de vedere muzical, iar această indeterminare face parte din structura picturii¹¹. Tot astfel, mizanscenele din *A Zed and Two Noughts* sunt mereu suspendate; asistăm la momentul pregătirii lor, dar nu ne sunt arătate și fotografiile lui Van Meegeren. „Fiecare Vermeer ne invită să creăm o poveste”¹², afirmă Peter Greenaway. În film, primul tablou „interpretat” de Alba Bewick este *Lección de muzică*, însă reproducerea după *Mijlocitoarea* lui Dirck van Baburen din secvența de mai sus ne duce mai degrabă cu gândul la *Concert* sau la *Tânăra la clavecin*, unde Vermeer însuși reproduce această lucrare. Ca și Greenaway, Vermeer obișnuia să citeze în reprezentările sale

diferite picturi; *Mijlocitoarea* aparținuse soacrei lui Vermeer, Maria Thins, despre care se știe că avea o mică colecție de tablouri ale așa-numiților caravaggiști din Utrecht. Singurul element care pare să susțină faptul că ceea ce Greenaway pune în scenă este totuși *Lecția de muzică* este oglinda. Lawrence Gowing spunea că fața tinerei din tabloul lui Vermeer nu se reflectă numai în oglindă, ci și în atitudinea profesorului care o asistă¹³. Tot astfel, personajul Alba e flancat în mizanscenă de cei doi gemeni, Oswald și Oliver Deuce, personaje-cheie atât pentru *plot*-ul filmului, cât și în aceste orchestrări de tablouri de Vermeer; tandemul *Geograful* și *Astronomul* este animat, în spațiul filmic, de gemenii Deuce (fig. 2).

Grija lui Greenaway pentru detalii e mai grăitoare în această a doua secvență; de exemplu, pardoseala locuinței diletantului Van Meegeren e întocmai cu pavimentul reprezentat în picturile lui Vermeer¹⁴, iar lumina vine în această scenă din stânga, ca la Vermeer.

Autoreferențialitatea, specifică filmelor lui Greenaway, poate fi înțeleasă în *A Zed and Two Noughts* în două moduri: pe de o parte, Greenaway se situează pe linia unei continuități pictură – fotografie – film (Vermeer – Hans Van Meegeren – Greenaway), dar, pe de altă parte, se recunoaște și în postura unui falsificator de artă, a unui falsificator de Vermeer, întocmai ca Van Meegeren. Oare nu cumva regizorul Greenaway e un „Van Meegeren” al istoriei artei? Consider că nu, de vreme ce, spre deosebire de acesta, Greenaway nu produce „Vermeeri” inexistenți, ci îi vivifică. Dacă Ernst Bloch vedea în cinema o imensă galerie de artă („Cinemaul este cea mai încăpătoare galerie de artă”¹⁵), atunci filmografia lui Greenaway poate fi văzută ca un imens muzeu de tablouri vivante.

■ Animarea dinăuntru și declanșarea intrigii: *Rondul de noapte*.

Abordarea filmică, teatrală și digitală

Dacă de cele mai multe ori funcția acestor citate picturale este fie de a susține intriga (Étienne-Louis Boullée – *Cenotaful lui Newton* în *The Belly of an Architect*, peisajul englezesc de secol XVII în *The Draughtsman's Contract*), fie de a dubla, printr-o structură de imitație, ceea ce se întâmplă în prim-plan (*Banchetul ofițerilor* de Frans Hals, principalul decor din *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*), *Rondul de noapte* este tratat astfel încât să devină generatorul unei intrigii polițiste: „Există o conspirație în *Rondul de noapte* al lui Rembrandt. Însăși denumirea sa sinistră ne-o indică”¹⁶. *Nightwatching* (film narativ) și *Rembrandt's J'accuse* (documentar eseistic) propun ideea de locuire în tablou; Peter Greenaway respinge similitudinea rigidă a pozei în favoarea unui „tablou vivan”, în care portretistica este subordonată nu numai compoziției, ci și narațiunii filmului.

O abordare similară, de vivificare a *Rondului de noapte*, se întâlnește și în cazul filmului

Passion (inițial denumit *A la recherche de la lumière perdue*) al lui Jean-Luc Godard, unde tabloul este „reactualizat” prin jocul actorilor. Filmul lui Godard nu este preocupat în mod preeminent de interpretarea propriu-zisă a pânzei, ci mai degrabă de modul de organizare a spațiului pictural și de maniera aproape regizorală a lui Rembrandt de a așeza lumina: „De unde vine lumina? Lumina se află în partea dreaptă, vine de la stânga la dreapta, puțin de sus, puțin din spate”¹⁷.

Rondul de noapte (inițial *Compania căpitanului Frans Banning Cocq și a locotenentului Willem van Ruytenburgh*) este pus într-un nou context prin strategiile filmice ale lui Greenaway – lumină artificială, locomoția controlată a imaginilor, sunet – și prin intriga polițistă. Rembrandt este privit ca maestru al luminii; ce este cinemaul însuși, dacă nu proiecția unor umbre pe o suprafață luminoasă? Filmul debutează cu visul personajului Rembrandt, orbirea, o viziune coșmarească a pictorului în întuneric: „Mă uitam în întuneric. Vedeam noaptea. Vegheam”¹⁸. Trezirea din vis este marcată de insinuarea treptată a luminii: „pentru că și în regie, întâi e întunericul și apoi creăm lumina”, subliniază Greenaway. Prin regia luminii și accentuarea impresiei de scenă, Greenaway, asemeni lui Godard, vede în Rembrandt un „protocineast”: „Ce este cinemaul? Un grup de oameni în întuneric. Asta se întâmplă și în *Nightwatching*”¹⁹. *Rondul de noapte* prezintă și o mare varietate de teme în mișcare legate de marș, de mânuirea puștii (încărcare, tragere), de prezentarea drapelului. Ba mai mult, pe lângă sunetul produs de forfota personajelor portretizate, pictura reușește să se transmită și auditiv, prin reprezentarea câinelui care latră și a toboșarului: „ar trebui să ascultăm muzica interioară a picturii: câinii lătrând, toboșarii sunând”²⁰, insistă Greenaway. Două dintre cele 34 de personaje reprezentate se uită înspre privitor, idee pe care Greenaway o pune în legătură cu experiența cinematică: „singurul lucru pe care cinemaul l-a inventat cu adevărat este privirea insistentă”²¹. Decorurile secundare ale filmului sugerează atmosfera interioarelor olandeze de secol XVII, iar lumina este plasată meticolos.

Acțiunea filmului lui Greenaway are loc în 1642, anul în care a fost realizat *Rondul de noapte*. Potrivit filmului lui Greenaway, Rembrandt descoperă că Hasselburgh a fost ucis și că subalternii și colegii săi au aranjat ca asasinatul să pară un simplu accident din timpul unor exerciții de tragere. Deconstruind compoziția și punând accent pe detalii, regizorul animă, pe rând, toate cele 34 de figuri reprezentate în tablou și le transformă în actanți ai filmului. *Nightwatching* este mai degrabă o reprezentare teatrală decât una filmică: spectatorului i se dă impresia unei plimbări prin atelierul artistului, văzut ca un decor de teatru: „să fie oare o pictură, o piesă de teatru sau un cadru de film?”²². Fiecare cadru filmic este prezentat pe o scenă și impactul este ușor claustrofobic. Și cum „nu există niciun element pe care Rembrandt să-l fi pus la întâmplare”, spune Greenaway, *Nightwatching* angrenează în narațiunea sa cele trei personaje din partea stângă (Clement van Torque, Floris van Torque, Piers Hasselburgh) care fuseseră eliminate odată cu micșorarea și mutarea pânzei la

Primăria din Amsterdam. Accentul pe conspirație se mută în această parte a compoziției, unde se află atât victima (Piers Hasselburgh), cât și călăul (Clement von Torque). O reproducere a tabloului din albumul de familie al lui Frans Banning Cocq prezintă starea inițială a compoziției, așa cum era ea expusă în Cloveniersdoelen, clădirea Gărzii Civile.

Demersul investigativ al lui Greenaway este transferat *personajului-portavoce*, Hendrick Uylenburgh, unchiul Saskiei, care, asemeni unui regizor, stabilește, din culise, distribuția personajelor pe pânză. Regizorul accentuează faptul că artistul olandez a fost plătit, o dată de cei înfățișați în compoziție, în funcție de importanța lor în cadru, și a doua oară de Uylenburgh. Relația artist-comanditar este redată în film prin dialogul lui Uylenburgh cu Rembrandt: „Am cerut un comision de opt la sută, ei mi-au dat cinci, am bătut palma la șase. Din 60 de monede de aur pentru un portret în mărime naturală, mie nu mi-ar ieși decât trei sau patru monede. Dacă aș putea pune în pictură 10 comandanți, asta ar însemna 30 de monede”. Faptul că Rembrandt acceptase această comandă pe când Saskia rămăsese însărcinată nu este numai o coincidență, ci poate fi pus în legătură cu încercarea pictorului de a negocia cât mai abil, prin Uylenburgh, prețul compoziției. La fel ca în mai timpuriul său *The Belly of an Architect*, Greenaway stabilește un paralelism între reproducerea umană și gestația unei opere de artă: travaliul realizării *Rondului de noapte* durează nouă luni, cât sarcina Saskiei.

Prin intermediul pânzei lui Rembrandt, Greenaway îl introduce pe spectator în Amsterdamul secolului al XVII-lea, o lume democratică în principii, dar bazată, în fapt, pe un sistem oligarhic: „Consider că Rembrandt a dorit să facă o pictură satirică despre Amsterdam”²³. Incoerența despre care vorbea Fromentin²⁴, dubla compoziție²⁵, coexistența unor registre eterogene din punct de vedere temporal²⁶ – unul trecut, celălalt prezent, unul violent, celălalt pacifist – își găsesc o posibilă rezolvare în conspirația pe care Greenaway o construiește. Plecând de la indiciul dispariției subite a lui Piers Hasselburgh și de la cel furnizat prin preluarea imediată a conducerii companiei militare de către Banning Cocq, regizorul dezvoltă, în interiorul pânzei, o intrigă polițistă.

Scena îl înfățișează pe căpitanul Cocq (în centru) comandând locotenentului Willem van Ruytenburgh (în auriu palid) să înainteze cu compania. Mâna căpitanului se întinde spre privitor și creează o umbră pe haina locotenentului, detaliu pe care Greenaway îl pune în relație cu înclinațiile homosexuale ale lui Banning Cocq. Celelalte 32 de personaje sunt reprezentate nu numai în funcție de contribuția lor la costul portretului colectiv, ci și în funcție de complicitatea lor; câteva personaje sunt în umbră, altele sunt parțial acoperite. Repetițiile pentru poza finală a *Rondului* sunt astfel uneltite de personajul Rembrandt încât să creeze impresia unui demers de investigație foarte subtil. Și nu mă refer aici numai la deconspirarea anturajului criminal, ci și la dezvăluirile afacerilor ilicite ale membrilor companiei lui Cocq: traficul cu pietre prețioase (personajul Jan Van Der Heede,



fig. 3 Macheta instalației *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2006), Rijksmuseum, Amsterdam

cel care, în reprezentare, poartă pe cap un coif antic), comerțul cu fildeșuri (Harman Jacobsen Wormskerck, bufonul voios), orfelinatul lui Rombout Kemp care funcționa, în fapt, ca bordel. Prin această din urmă aluzie Greenaway explică inserarea celor două apariții feminine – în film, surorile Mareike și Marita – în centrul compoziției. În *Nightwatching* ele nu sunt nici pitice, nici vivandiere, ci două dintre minorele pe care Rombout Kemp le exploatează. Marita, asociată cu personajul feminin secundar, obturat de Mareike, este astfel reprezentată pentru că îi acoperă fața desfigurată. Marita fusese singurul martor inocent al asasinării lui Hasselburgh; drept urmare, Rombout Kemp a mutilat-o, aruncând apă clocotită peste fața ei.

Rembrandt însuși apare în compoziție: este ochiul care pândește din umbră, situat între Jan Cornelisz Visscher și Jean Egremont. Din această poziție privilegiată, ochiul lui Rembrandt investighează, înregistrează, avertizându-ne că ceea ce vedem noi, din față, este diferit de ceea ce se petrece înăuntru. Greenaway își construiește interpretarea pe acest raport; vorbim, pe de o parte, de un „lector hylis”²⁷, care privește doar în structura de suprafață, și, pe de altă parte, de un „lector pneumatic”²⁸, care aspiră la adevăr și care plonjează în structura de adâncime. Există două paliere de lectură a textului, spune Roland Barthes²⁹, *l’obvie* (ceea ce se vede) și *l’obtus* (ceea ce trebuie interpretat). Ochiul lui Rembrandt este ochiul dinăuntru, iar propunerea lui Greenaway este să privim cu acest ochi suspicios. La puțin timp după moartea Saskiei, Rembrandt termină lucrarea. Cei 34 sunt convocați la Cloveniersdoelen pentru inaugurarea portretului colectiv. Acesta

este momentul deconspirării: „Eu și opera mea vă acuz, domnilor, pentru zgomotul din tablou: o împușcătură de muschetă. Unde s-a dus glonțul?” spune Rembrandt în film. Verdictul lui cade ca o fatalitate: „Vă acuz, domnilor, de crimă!”.

Spre deosebire de *Nightwatching*, film narativ cu o structură polițistă, *Rembrandt's J'accuse* este un documentar eseistic, în care caracterul conspirativ este mult mai pregnant. Dacă *Nightwatching* pune accent pe travaliul și contextul realizării *Rondului de noapte*, *Rembrandt's J'accuse* este un proces închipuit al misterioasei asasinări a lui Piers Hasselburgh. Judecător? Însuși Peter Greenaway, care aduce în instanță, pe rând, toate personajele din filmul anterior. Avem, pe de o parte, interogatoriul propriu-zis al regizorului, iar, pe de alta, pe Greenaway ca *talking head*, deconspirându-i pe acuzați și totodată susținându-și teoria, prin diferite indicii vizuale (în majoritate efecte de *travelling*).

Pe lângă filmul narativ (*Nightwatching*) și documentarul eseistic (*Rembrandt's J'accuse*), Peter Greenaway sondează *Rondul de noapte* și printr-un *video-performance*, la Rijksmuseum (fig. 3): „O combinație de artă și tehnologie realizată pentru un public atent, care va fi intrigat de lumea luminii, a imaginilor în mișcare și de momentul unic surprins”³⁰.

Nightwatching in the Rijksmuseum face parte dintr-un proiect mult mai amplu, *Nine Classic Paintings Revisited*, în care regizorul și-a propus animarea a nouă capodopere (Leonardo da Vinci – *Cina cea de taină*, Paolo Veronese – *Nunta din Cana*, Diego Velázquez – *Meninele*, Pablo Picasso – *Guernica*, Jackson Pollock – *Number 1*, Georges Seurat – *O duminică la Grande-Jatte*, Claude Monet – *Nuferi*) cu ajutorul ecranelor simultane și proiectarea unor lumini artificiale pe suprafața picturii originale. Peter Greenaway își propune să creeze o nouă experiență picturală, „un nou tip de exaltare vis-à-vis de istoria artei”³¹. O astfel de abordare digitală a picturii se întâlnește și în cazul unui proiect video aparținând lui Bill Viola, *The Passions*, din 2003, în care infografia și arta video se substituie resurselor proprii ale picturii. Noile media reactualizează pictura. Punerea în scenă a *Rondului de noapte* fragmentează compoziția: fiecare ecran insistă asupra unui detaliu din pictură, relevant în sensul interpretării în cheie conspirativă pe care Greenaway o construie în filmele precedente.

În toate cele trei încercări de animare a *Rondului de noapte*, există un parcurs constant (crimă–scenă–investigație), pornind de la intriga polițistă, găsindu-și indiciile în interiorul pânzei lui Rembrandt și rezolvându-se printr-o investigație verosimilă și totuși subiectivă. În acest nou nivel de reprezentare a *Rondului de noapte* este coroborată experiența vizuală a trei generații: „personajul din interiorul unui cadru [ochiul lui Rembrandt] privește o imagine din interiorul unui cadru, pe care noi înșine o privim din exterior”³².

Stimulat de istoria artei, Peter Greenaway aduce estetica picturii în câmpul filmului. Citatele picturale sunt elementele centrale ale discursului său vizual. Având ca punct de plecare

resursa principală a filmului – locomoția controlată a imaginii –, regizorul se concentrează asupra mișcării „manipulate” a operei de artă. Formula sa de neobaroc cinematografic mizează, pe de o parte, pe supralicitarea ecranului printr-un repertoriu larg și variat de referințe și, pe de altă parte, pe explorarea noilor mijloace de editare digitală. Modul în care Peter Greenaway citează o pictură și o conduce către un nou nivel de reprezentare cu ajutorul noilor posibilități vizuale (colaj electronic, ecrane multiple etc.) transformă discursul său filmic într-un *future-in-the-past*.

Note: _____

* Studiul face parte din lucrarea mea de licență *Între pictură și film: apropieri și transformări în filmele lui Peter Greenaway*, coordonată de prof. univ. dr. Anca Oroveanu și susținută la Universitatea Națională de Arte din București, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, în 2009.

1. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica filmului*, Cluj, Idea Design & Print, 2007, p. 9.
2. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 17-18.
3. Marcia Pally, „Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway”, Marguerite Gras, Vernon W. Gras (eds.), *Peter Greenaway: Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2000, p. 108: *I think the most successful of all painting has been that of the Dutch golden age – I refer to it in much of my work. It was the time when art became most democratic and so most understood by the most people on both its literal and allegorical level. I would like my movies to work the way Dutch painting did, on literal and metaphorical levels.* Fără referință contrară, toate traducerile în limba română aparțin autoarei.
4. Ruth D. Johnston, „The Staging of the Burgeois Imaginary in *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*”, *Cinema Journal*, 41, No. 2, 2002, pp. 19-40.
5. Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, New York, Oxford University Press, 2000.
6. André Bazin și Walter Benjamin vedeau în percepția cinematică un amestec de situații haptice și optice: „imaginea filmului e deopotrivă o iluzie optică și un fapt haptic”. Mike Gubser, „Time and History in Alois Riegl’s Theory of Perception”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 66, No. 3, 2005, p. 463.
7. R. D. Johnston, „The Staging of the Burgeois Imaginary”, pp. 19-40.
8. Svetlana Alpers, „Picturing Dutch Culture”, *Looking at Seventeenth Century Dutch Art*, W. Franits (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 59.
9. Robert Sinnerbrink, „*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*: A Discourse on Disgust”, *Continuum: the Australian Journal of Media & Culture*, 5, No. 2, 1990, p. 48.
10. Peter Greenaway, *apud* Paul Melia, Alan Woods, *Peter Greenaway: artworks ’63-’98*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 136: *As soon as you get to art school you realize that England has been painted, drawn and photographed perhaps more than any other place in the history of the world. Then you realize that the lexicon has been exhausted. How can you paint the landscape without imitating those who have come before?*
11. Ivan Gaskell, „Vermeer and the Limits of Interpretation”, *Vermeer Studies*, Ivan Gaskell, Michiel Jonker (eds.), New Haven, Londra, Yale University Press, 1998, pp. 225-235.
12. Peter Greenaway, *apud* Amy Lawrence, *The Films of Peter Greenaway*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 91.
13. Lawrence Gowing, *Vermeer*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 97.
14. C. Willemijn Fock spunea despre acest tip de marmură că era folosit mai degrabă pentru decorarea coridoarelor locuințelor de secol XVII decât pentru cea a saloanelor, cum pare să rezulte din picturile timpului; iar această a doua punere în scenă are loc în film pe un hol. A se vedea, „Semblance or Reality? The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting”, *Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Mariët Westermann (ed.), Zwolle, Waanders, 2001, p. 129.
15. Ernst Bloch, *apud* Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Londra, Verso, 2002, p. 312.
16. Peter Greenaway, *Nightwatching: A View of Rembrandt’s The Night Watch*, Rotterdam, Veenman Publishers, 2006, p. 39.
17. Jean-Luc Godard, *apud* Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York, New York University Press, 1998, p. 174.
18. *I was looking into the darkness. I was watching the night. I was nightwatching.*
19. Peter Greenaway, interviu, <http://www.petergreenaway.info/content/view/124/1/>, consultat la 9.05.2009.
20. P. Greenaway, *Nightwatching*, p. 40.
21. P. Greenaway, *apud* A. Lawrence, *The Films of Peter Greenaway*, p. 46: *the only true thing the cinema ever invented was the*

gaze.

22. P. Greenaway, *Nightwatching*, p. 40.
23. P. Greenaway, *apud* Eugene Hernandez, Brian Brooks, „Greenaway Examines Just One Rembrandt Painting”, *Indie Wire*, noiembrie 2008.
24. Eugène Fromentin, *apud* Svetlana Alpers, *The Vexations of Art. Velázquez and Others*, Londra, Yale University Press, 1997, p. 80: *Il n'est incohérent que parce qu'il affecte beaucoup de visées contraires.*
25. George Boka, Bernard Courteau, *Rembrandt. La Ronde de nuit: L'énigme révélée*, Montréal, Emile-Nelligan, 1994, p. 10.
26. S. Alpers, „Picturing Dutch Culture”, p. 79.
27. Umberto Eco, *Opera deschisă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 132.
28. U. Eco, *Opera deschisă*, p. 132.
29. Roland Barthes, „Le troisième sens”, *Cahiers du cinéma*, 222, 1970, pp. 12-19.
30. Peter Greenaway, „Conferința de presă din 30 mai 2006”, Rijksmuseum, Amsterdam, <http://www.rijksmuseum.nl/pers/tentoonstellingen/nightwatching?lang=en>, consultat la 19.04.2009.
31. P. Greenaway, interviu de Alex Fitch, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2008/11/06/interview-with-peter-greenaway/>, consultat la 14.04.2009.
32. Florence de Mèredieu, *Arta și noile tehnologii*, București, Rao, 2005, p. 152.

Câteva reflecții

despre film în relație cu istoria artei

Diana Marincu

Filozoful francez Gilles Deleuze spunea în interviul „The Brain is the Screen” că „întâlnirea dintre două discipline nu are loc atunci când una dintre ele începe să mediteze asupra celeilalte, ci atunci când o disciplină realizează că are de rezolvat, ea însăși și prin propriile-i metode, o problemă similară celei cu care se confruntă o altă disciplină”¹. Deși afirmația se referă în primul rând la raportul dintre filozofie și cinematografie², ea poate fi extinsă și în câmpul descris de întâlnirea tot mai frecventă și semnificativă dintre film și istoria artei. În interiorul acestui câmp, reflecțiile recente asupra criticii de artă și asupra istoriei artei le-au redefinit interdisciplinar granițele, metodele, tematicile, ca ale unor domenii care oricum includeau deja articulări teoretice interdisciplinare. Granițele fiecărui domeniu al vizualității (film, pictură, instalație etc.) sunt transgresate și identificarea instrumentelor proprii fiecăruia este tot mai dificil de întreprins. De aceea, filmul, pe de-o parte, a preluat din domeniul picturii multiple strategii vizuale și tematici, iar, pe de altă parte, a propus noi instrumente de analiză și cercetare a artelor vizuale.

În sprijinul afirmației din urmă există numeroase exemple cinematografice care chestionează convențiile fiecărei arte și estetica artelor tradiționale, dacă ne gândim numai la fascinația cineastului Peter Greenaway pentru arta barocă și frecvențele sale citări din tablouri ale secolului al XVII-lea. Celebra pictură a lui Rembrandt, *Rondul de noapte*, este „animată” în mai multe proiecte cinematografice ale regizorului britanic, cele mai cunoscute fiind *Nightwatching* și *Rembrandt's J'accuse*. Decorurile și mare parte din intrigile filmelor sale se concentrează în jurul unor citate, obsesive aproape, ale esteticii picturii baroce. Bineînțeles, am în minte, când remarc acest lucru, și formația sa de artist vizual care l-a împins adesea înspre depășirea convențiilor cinematografice. Alex. Leo Șerban consideră interesant de urmărit „felul în care acest – la origine – artist vizual produce un obiect estetic hibrid, decurgând din obsesiile sale formale anterioare și aglutinând progresiv sugestiile unei practici artistice care s-a modificat substanțial în răstimpul ultimelor patru decenii”³.

Propun în continuare câteva invocări ale feluritelor întâlniri dintre film și istoria artei care încearcă să puncteze niște teme importante, dificil de clarificat pe deplin în spațiul restrâns

al câtorva pagini, dar, poate, interesant de schițat: relația dintre copie și original în dialogul dintre cinema și pictură, muzeificarea operei de artă și locul filmului în istoricizarea picturii, percepția imaginii cinematografice și manipularea, iconoclasmul în film, obiectul-fetiș ca „adversar” al filmului și montajul ca metodă a cunoașterii.

Aspectele autenticității operei de artă se regăsesc ca reflecții centrale atât în practica istoriei artei, cât și în practica cinematografică. Filmul a luat naștere, așa cum observase și Erwin Panofsky, dintr-o inovație a tehnologiei și a implicat întotdeauna mijloacele reproducerii ca o condiție a difuzării lui⁴. De aceea, dacă „aura” operei de artă, așa cum este ea descrisă de Walter Benjamin, se leagă de relația obiectului cu locul în care el se găsește, cu un context exterior, în cazul filmului este dificil de identificat o aură conferită de conceptele de autenticitate sau originalitate. În eseu „Opera de artă în perioada reproducerii mecanice”, Walter Benjamin definește aura ca „acel acum și aici al operei de artă – unicitatea prezenței ei în locul în care se află”⁵, iar această localizare este devalorizată prin reproducerea mecanică. Deci, o caracteristică ce delimitează originalul de copie este, potrivit lui Benjamin, prezența obiectului de artă într-un loc și într-un moment anume. Deși o reproducere poate păstra intact conținutul originalului, faptul că ea are capacitatea „de a se oferi văzului sau auzului în orice împrejurare” înseamnă o „zdruncinare a realității”⁶. Walter Benjamin aduce în prim-plan cazurile fotografiei și filmului ca exemple ale trecerii pe planul doi a valorii de cult a obiectului și a disipării auri sub impactul dezvoltării tehnologiei și culturii distracției. Astfel, filmul pare să fie condamnat, fără drept de apel, în textul lui Benjamin, la un statut inferior din cauza fragmentarității imaginii și disipării auri. Din contră, în eseu său despre Jean-Luc Godard, Alex. Leo Șerban observă că cinematograful dispune de un statut particular. „În cazul lui, originalul este negativul filmului – care este, până la urmă, neesențial: copii pozitive ale acestui original pot fi trase *ad libitum*”⁷. Alex. Leo Șerban considera filmul drept „singura artă a cărei aură nu se va fi disipat în epoca reproducerii mecanice – evident, pentru că ea coincide, și a fost posibilă, *tocmai* datorită acestei reproduceri!”⁸ Filmului îi corespunde un alt tip de aură, „care nu ține nici de ideea de original, ci de altceva”. Alex. Leo Șerban oferă exemplul eseului cinematografic al lui Godard, *Histoire(s) du cinéma*, unde sunt extrase pasaje din filme care dau senzația că „acel fragment este filmul însuși! Filmul citat este invocat în aura sa, în misterul său, în fascinația sa”⁹.

Copia și originalul sunt adesea ficțiuni construite de subiectul care privește o operă de artă și ambele valori par a fi destul de fragile în raportul lor cu privitorii și istoria. O copie se poate dovedi, după secole de valorizare ca original, doar un fals. *Copie conforme*, primul film european al regizorului iranian Abbas Kiarostami, pornește de la întrebarea: cum este investit un obiect de artă cu valoarea de „original” și cât de mult contează cu adevărat „eticheta” lui? Scena-cheie a filmului este povestită de personajul masculin (istoricul de artă) ca o explicație a convingerilor sale despre

relativismul noțiunilor de „copie” și „original”. Acesta vede, într-o zi, în piața din fața celebrului Palazzo Vecchio din Florența o femeie povestindu-i fiului ei despre statuia *David* a lui Michelangelo și observă privirea plină de admirație și curiozitate a copilului. Ceea ce nu află copilul însă este că se află în fața unei copii, nu a originalului. Întregul film al lui Kiarostami problematizează raportul dintre ficțiune și realitate, minciună și adevăr în timpul real al filmului, în care spectatorul nu mai poate distinge unde începe și unde se termină jocul actorilor și autenticitatea poveștii. Ambiguitatea aceasta se creează în momentul în care cele două personaje (el și ea) se transformă din doi străini (așa cum lăsase să se înțeleagă prima jumătate a filmului) într-un cuplu vechi, erodat de timp și probleme. Astfel, nu doar lucrările de artă citate pe parcursul filmului sunt supuse unei destabilizări prin chestionarea categoriilor („original” sau „copie”), ci filmul însuși depinde, în final, de alegerea unei perspective care, în fond, poate fi cea incorectă, falsă, „copiată”.

Exemplele cineștilor care într-un fel sau altul au dialogat direct cu pictura și istoria artei sunt numeroase, mai ales odată cu asimilarea tacticilor postmoderne ale apropiării, citatului, decupajului și autoreferențialității. Aceste procedee vizuale prin care filmul integrează și recontextualizează pictura au ajuns astăzi la o proliferare fără precedent, atât prin citatele inserate în filmele artistice, cât și prin documentarele cinematografice despre artiști, opere de artă, muzee și galerii. Marele public de care filmul se bucură în general are ocazia astăzi să își construiască o relație cu opere de artă prin intermediul imaginilor cinematografice, acceptând distanța impusă de ecran datorită beneficiilor educaționale ale acestei întâlniri cu arta. Teoreticienii din zone diferite de cercetare, fie istoria artei, fie teoria clasică a filmului, au reflectat la această întâlnire mediată de peliculă. Printre cele mai cunoscute studii se numără „Style and Medium in the Motion Pictures”, celebrul eseu despre film al lui Erwin Panofsky, în care acest nou mediu este numit cu entuziasm „singura artă vizuală în întregime vie”¹⁰ sau „Cinéma et Peinture” de André Bazin, care pune în discuție rolul cinemaului în relația sa cu pictura. André Bazin considera că filmele despre pictură nu sunt oneste față de aceasta și că întotdeauna intervine o „trădare” pentru că instrumentele pe care le folosește cinematografia sunt în dezacord cu cele ale istoricului de artă. Regizorul fragmentează ceea ce este o sinteză, încercând „o nouă sinteză niciodată imaginată de pictor”¹¹. Spațiul unei picturi este distrus, spunea Bazin, de ecranul care separă realitatea de proiecție și care formează un univers centrifug care poate fi extins într-un spațiu nedefinit. Cu toate acestea, Bazin admite beneficiile accesului publicului larg la lumea artei și accentuează faptul că filmele sunt opere cu drepturi depline: „Rolul cinemaului nu este acela al unui servitor și nici acela de a trăda pictura. Mai degrabă, este de a-i dăruia o nouă prezență”¹². Și mai mult decât atât, filmul devine uneori o concretizare surprinzătoare a teoriei romantice despre „opera totală”, continuând proiecte estetice rămase nefinalizate de artele tradiționale¹³.

Istoricul de artă Thierry Dufrière scrie în eseul “L’histoire de l’art à l’âge du cinéma” despre transformările pe care cinematografia le-a adus în câmpul istoriei artelor și întrebările pe care le-a suscitat prezența tot mai pregnantă, în secolul trecut, a imaginilor mobile și a audio-vizualului. Cum se poate scrie istoria artei prin film și ce a schimbat filmul în domeniul istoriei artei? Thierry Dufrière analizează impactul cinematografeiei asupra diferitelor contexte în care se practică istoria artei: cercetare, muzee, învățământ. Filmele ne ajută să pătrundem în laboratorul creației artiștilor, așa cum se întâmplă în cazul filmului lui Hans Namuth despre Willem de Kooning (1966), al lui Alain Resnais despre Van Gogh (1948), al lui Roberto Longhi și Umberto Barbaro despre Carpaccio (1947) sau al lui Henri-Georges Clouzot despre Picasso (1955), să înțelegem inovațiile artistice, dar și să arhivăm *performance*-uri altfel sortite uitării sau să fixăm pe peliculă lucrări de *land-art* la care publicul nu are acces imediat, explică Dufrière. Iar cel mai mare avantaj al filmului, remarcă acesta, este capacitatea lui de a înregistra procesul creației, nu doar produsul final, lucru imposibil desenului sau fotografiei. Utilizarea aparatului de filmat pentru studiul picturii este apreciată de cineastul Henri Storck pentru capacitatea ochiului camerei de filmat de a pătrunde acolo unde ochiul uman nu reușește, de a mări și de a izola detaliile unui tablou¹⁴.

Thierry Dufrière observă câteva categorii cinematografice ale epocii în care trăim: filmul de artă, filmul despre artă și filmul ce practică istoria artei *cu și prin* camera de filmat. Privirea spectatorului în acest secol al *imaginii-mișcare* s-a transformat și adaptat în funcție de noutățile introduse de mediul cinematografic: prim-planul, încetinirea sau accelerarea derulării acțiunii, montajul. Toate instrumentele cu care filmul operează pot fi puse în slujba unui discurs al istoricizării celorlalte arte. Autorul citat amintește importanța unei picturi văzute prin cinema, invocând convingerea istoricului de artă Pierre Francastel conform căreia filmul ne oferă chei pentru înțelegerea „gândirii plastice” și că „o istorie a artei luminată de cinema este posibilă”¹⁵.

Tema întâlnirii (adesea tensionate) dintre istoria artei și cinematografie a suscitat numeroase discuții în studiile vizuale care implică argumente din psihanaliză, antropologie sau filozofie în încercarea de a reda corect raportul privitorului cu limbajul filmic. În eseul “Representation, Illusion and the Cinema”, Richard Allen studiază teoriile psihanalizei în film, schițând felul în care spectatorul tinde să se identifice cu imaginea filmică. Allen consideră că iluzia este fundamentală în percepția imaginii cinematografice¹⁶. Dorințele reprimite și obsesiile subconștientului sunt recunoscute de public pe ecranul-oglină, opac și transparent în același timp, în care fiecare se identifică atât cu personajele, cât și cu ochiul camerei de filmat. Absența corpului spectatorului din imaginea proiectată pe ecran este înțeleasă conform modelului lacanian al oglinzii. Recunoscându-se pe sine ca obiect în lumea obiectelor (încă din copilărie), privitorul va accepta hipnoza imaginii filmului și va face transferul în celălalt (actorul). Christian Metz scria despre proiecția-identificare în studiul “Le

signifiant imaginar”, spunând că în cinematografie are loc o serie de oglindiri care apropie filmul de vis și ecranul de oglindă¹⁷. Personajul principal al filmului *A Clockwork Orange*, Alex, în timp ce este supus unui tratament prin filme, care avea ca scop „vindecarea” lui de agresivitate, constată ce ciudat este „cum culorile lumii reale par într-adevăr reale numai când le vezi pe ecran”. Sângele e mai roșu, violența mai puternică și loviturile mai dureroase. Alex devine, în distopia imaginată de Stanley Kubrick, prototipul spectatorului manipulat prin identificarea cu ochiul camerei de filmat și cobaiul experimentelor psihologice pe care le poate deschide imaginea în cinema. Regizorul Stanley Kubrick dezvăluie aici cum iluzia filmului poate deveni o realitate care generează efecte cognitive sau consecințe afective uneori mai puternice decât realitatea însăși.

Filmul a fost integrat în domeniul studiilor vizuale nu fără controverse și refuzuri sistematice de a fi acceptat ca artă, unul dintre cele mai surprinzătoare exemple ale respingerii lui fiind ideile lui Boris Groys despre esența iconoclastă a filmului. Boris Groys reia o observație a lui Gilles Deleuze, considerând că „filmul funcționează analog funcționării conștiinței și se dovedește în stare să înlocuiască mișcarea conștiinței. [...] Filmul își transformă spectatorii în automate spirituale: filmul rulează în locul spectatorilor luând locul propriei conștiințe a acestora”¹⁸. Iar spectatorii sunt transpuși astfel într-o „stare de imobilitate corporală și spirituală fără precedent”. Boris Groys pornește de la premisa că de la bun început „filmul s-a mișcat în josnicia profanului, a comercialului, în contextul distracției ieftine, de masă”¹⁹. Condiția impură a filmului, semnalată și de Walter Benjamin, privește recompunerea realității, specifice montajului de tip Eisenstein, montajul care se impune ca un proces artificial ce fragmentează obiectul și îi distruge aura. Iar acceptarea „martiriului” imaginii este justificabilă doar prin faptul că noul mediu, filmul, nu este „împovărat cultural”, cum sunt celelalte medii artistice. De la bun început, amenințarea filmului se regăsea în puterea lui de seducție. Alcătuirea sa ambivalentă, de celebrare a mișcării, dar și de imobilizare a spectatorilor, este observată și criticată de Groys ca o bază ce dictează multiple strategii ale filmului, inclusiv strategiile iconoclaste. Iconoclasmul funcționează prin distrugerea vechilor idoli în numele unor zei noi, deci ca un mecanism al inovației istorice, iar în film „el nu este îndreptat împotriva propriei origini sacre, ci împotriva altor medii”. Boris Groys compune o serie de exemple prin care demonstrează că „filmul ca mediu de expresie a dus în întreaga sa istorie o luptă mai mult sau mai puțin deschisă împotriva altor medii, ca pictura, sculptura, arhitectura sau teatrul ori opera, care își puteau dovedi originea sacră, grație căreia trec mereu în cultura de astăzi drept arte înalte, aristocratice”²⁰. Printre aceste exemple se numără cunoscuta scenă a arderii falsei Maria din filmul *Metropolis* de Fritz Lang, ochiul despicat din *Câinele andaluz* al lui Luis Buñuel sau Jocker din *Batman*-ul lui Tim Burton care distruge tablourile într-un muzeu. În fiecare exemplu, filmul pare să își conștientizeze superioritatea ca mediu al timpului și mișcării, ce nu poate fi muzeificat sau fixat

fizic și deci atacat. Una dintre cele mai puternice, emoționante și semnificative scene filmate de Federico Fellini pentru *Roma* se petrece în momentul în care frescele antice descoperite într-o vilă romană sunt distruse în câteva secunde de pătrunderea aerului din exterior. Vulnerabilitatea unei picturi în fața intruziunii umane și a traumaticului contact cu voința de a disloca și conserva chiar și ceea ce e imposibil de surprins pare una dintre temele prin care cinematografia a dialogat direct cu problemele constante ale istoricului de artă. În fața disperării oamenilor care privesc și ating imaginile evanescente, îngroziți de acest spectacol, picturile se retrag în singura formă în care mai pot trăi – memoria celor care le-au privit odată –, evaporându-se în câteva secunde.

Distrugerea operelor de artă în film poate fi pusă în legătură cu o critică a istoriei artei ca istorie a obiectelor. Victor Burgin scria în eseu „Absența prezenței: conceptualism și postmodernism” despre statutul specific obiectului de artă în estetica tradițională: „un obiect de venerație – în parte relicvă sacră, în parte garant prin valori de cea mai înaltă calitate”²¹. Arta conceptuală despre care vorbește Burgin în eseu citat chestionează exact obiectul modernismului greenbergian („obiectul de artă este *esență umană* devenită formă, *civilizație* devenită substanță”²²) pentru a „deschide ușile și ferestrele muzeului înspre lumea ce-l înconjură”²³. În opinia lui Victor Burgin, istoria ideii de obiect de artă ajunge într-un punct critic al traiectoriei sale istorice odată cu estomparea hegemoniei ideologice a modernismului lui Greenberg și odată ce arta conceptuală propune o deschidere spre o altă istorie, o istorie a reprezentărilor. Atacul artei conceptuale asupra obiectului și prezenței sale materiale era și un atac asupra unei culturi patriarhale, falocentrice, „marcate de prezența fetișismului, a fetișismului prezenței”²⁴.

Jean-Luc Godard a creat o scenă emblematică în filmul *Bande à Part*, în care personajele organizează un concurs de alergare pe coridoarele muzeului Louvre, scenă citată ulterior și în *The Dreamers* al lui Bernardo Bertolucci. Din poziția lui, filmul poate produce subminarea puterii obiectului și critica discursului normativ al istoriei artei. Filmul își revendică acea conștiință a timpului care îl confruntă cu muzeul și cu operele păstrate cu grijă, înghețate în timp și izolate. Camera de filmat pătrunde în muzeu cu autoritatea mediului care poate reconstrui istoria artei și recontextualiza capodoperele ei.

Trăind astăzi în ceea ce Victor Burgin numea „heterotopia cinematică”²⁵, nu doar istoria picturii se dezvăluie ca o preocupare centrală a creatorilor de film, ci și filmele intră adesea în arta contemporană, fie ca citate în lucrările artiștilor, fie ca lucrări în expozițiile curatorilor de azi. Un exemplu recent este expoziția de la Kunsthalle Wien, *The Circus as a Parallel Universe*, unde fragmente ale filmelor lui Charlie Chaplin, Federico Fellini și Ulrike Ottinger sunt integrate discursului curatorial alături de lucrările artiștilor (Diane Arbus, Matthew Barney, Julien Bismuth, Peter Blake, Alexander Calder/Carlos Vilardebo, Roni Horn, Anna Kolodziejska, Bruce Nauman, Ugo Rondinone, Cindy Sherman și alții).

În punctul de convergență al filmului cu teoriile despre pictură rămâne montajul. Pentru Michel Foucault, în constituirea cunoașterii decupajul este esențial. Astfel, filmul poate funcționa uneori ca un instrument care poate constitui gândirea critică și poate face posibilă cunoașterea. Victor Burgin semnala exact această capacitate a filmului de a reflecta asupra spațiilor existente și de a recontextualiza și reactiva obiecte sau contexte, printre care operele de artă și spațiile dedicate lor.

Note: _____

1. *The encounter between two disciplines doesn't take place when one begins to reflect on another, but when one discipline realizes that it has to resolve, for itself and by its own means, a problem similar to one confronted by the other.* Gilles Deleuze, „The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze”, *Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Gregory Flaxman (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 367. Fără referință contrară, toate traducerile în limba română aparțin autoarei.
2. *Cinema not only puts movement into image, it also puts movement in the mind. Spiritual life is the movement of the mind. One naturally goes from philosophy to cinema, but also from cinema to philosophy.* G. Deleuze, „The Brain is the Screen”, p. 366.
3. Alex. Leo Șerban, „Greenaway”, *De ce vedem filme: Et in Arcadia Cinema*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 516.
4. Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Moving Pictures”, *Film: An Anthology*, Daniel Talbot (ed.), Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press, 1975, p. 15.
5. Walter Benjamin, „Opera de artă în perioada reproducerii mecanice”, *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, București, Editura Univers, 2000, p. 120.
6. W. Benjamin, „Opera de artă”, p. 121.
7. A. L. Șerban, „Juste une image”, *De ce vedem filme*, p. 369.
8. A. L. Șerban, „Juste une image”, p. 370.
9. A. L. Șerban, „Juste une image”, p. 370.
10. *Today there is no denying that narrative films are not only 'art' – not often good art, to be sure, but this applies to other media as well – but also, besides architecture, cartooning and 'commercial design', the only visual art entirely alive.* E. Panofsky, „Style and Medium”, p. 16 (trad. de Anca Oroveanu, „Singura artă în întregime vie”, *Idea artă + societate*, nr. 17, 2004, p. 111).
11. *Even should the film-maker wish to conform to the facts of art history, the instrument he uses would still be aesthetically at odds with them. As a film-maker he fragments what is by essence a synthesis while himself working towards a new synthesis never envisioned by the painter.* André Bazin, *What Is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press, 1967, p. 164.
12. A. Bazin, *What Is Cinema?*, p. 168.
13. *L'histoire de la photographie et celle du cinéma montrent que ces techniques concrétisent en fait de séculaires réflexions théoriques sur la vision et sur la perspective. Mieux, la manière de concevoir et d'organiser des œuvres en utilisant des techniques nouvelles dépend de traditions culturelles et répond à des problèmes esthétiques restés en suspens: par exemple, le cinéma a concrétisé d'une manière inattendue la théorie romantique du roman, celle de l'œuvre totale.* François Rastier, „Écritures Demiurgiques”, *Visio*, vol. 6, nr. 4, 2002, http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ecritures.html.
14. *Le cinéaste belge Henri Storck écrivait: „L'oeil de la caméra est beaucoup plus pénétrant que le nôtre. Il entraîne l'oeil du spectateur sur l'ensemble du tableau, isole certains détails...” À propos de son Rubens (1948), il explique: „Nous avons essayé à travers la technique filmique de restituer le mouvement perpétuel de sa peinture”. L'apparat technique et pédagogique utilisé par Storck comprenait des diagrammes, des doubles projections et de l'animation.* Thierry Dufrene, „L'histoire de l'art à l'âge du cinéma”, *Diogène*, nr. 231, iulie 2010, p. 141.
15. *Il y a non seulement un avant et un après cinéma, mais il y a une peinture vue par le cinéma et une peinture à l'âge du cinéma. Pierre Francastel était également convaincu que le cinéma nous donnait des clés pour comprendre la „pensée plastique” qui procède par montage et séquence, et qu'une histoire de l'art éclairée par le cinéma était possible (Dufrene 2010). De la même façon, Carlo Ludovico Ragghianti (1952) pensait que la source commune des arts offrait la possibilité de faire de l'histoire de l'art au moyen du cinéma (Collectif 1994).* T. Dufrene, „L'histoire de l'art”, p. 138.
16. Richard Allen, „Representation, Illusion and the Cinema”, *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Angela Dalle Vacche (ed.), New Brunswick, New Jersey, Londra, Rutgers University Press, 2003, p. 226.
17. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
18. Boris Groys, „Iconoclasmul ca procedeu: strategii iconoclaste în film”, trad. de Aurel Codoban, *Idea artă + societate*, nr. 17,

2004, p. 19.

19. B. Groy, „Iconoclasmul ca procedeu”, p. 19.

20. B. Groy, „Iconoclasmul ca procedeu”, p. 17.

21. Victor Burgin, „Absența prezenței: conceptualism și postmodernism”, trad. de Veronica Lazăr și Andrei State, *Idea artă + societate*, nr. 21, 2005, p. 10.

22. V. Burgin, „Absența prezenței”, p. 8.

23. V. Burgin, „Absența prezenței”, p. 8.

24. V. Burgin, „Absența prezenței”, p. 13.

25. Victor Burgin, „Possessive, Pensive and Possessed”, *The Cinematic (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, David Company (ed.), Cambridge, MIT Press, 2007, p. 198.

Ruins and Replicas:

the Movie Camera in the Artist's Studio

Laura Sava

Fifty-four minutes into Henri-Georges Clouzot's seminal film *Le Mystère Picasso* (1956), the format of the shot changes from a standard aspect ratio to a wide screen. The film, in other words, switches to CinemaScope, an anamorphic lens technology pioneered in the 1950s and reserved for spectacular fare. The significance of this moment in the economy of the film cannot be overstated. It follows and responds to a request coming directly from the artist to be given "a large canvas." No sooner is the wish formulated than it is granted: the edges of the projected white square start to push outwards until they create an elongated rectangle, a blank would-be canvas for the oil paintings Picasso was intent upon creating after the initial series of ink sketches. Time and again, the film encourages us to equate screen and canvas, effulgent surface and material support, volatility and trace, to imagine an ultimately unachievable but constantly desired union between the medium that executes and the medium that records. The introduction of CinemaScope, occurring as it does at the artist's behest, makes the case, in no uncertain terms, for this thinking together of canvas and screen.

The most experimental of 1950s documentaries on art courted a type of extreme closeness to the artistic process for which ingenious methods had to be devised. Whether it was the special ink bleeding through the parchment in *Le Mystère Picasso*,¹ or the camera filming from underneath a sheet of glass in Hans Namuth's famous Jackson Pollock footage,² an attempt was made each time to elide a separation, to close a gap or make it narrower. So fervent was this attempt that at the time of its release, *Le Mystère Picasso*, with its reverse images in ink and stop-motion camera effects, was hailed by André Bazin as bringing about a "second revolution in films about art," after the "abolition of the frame" championed by Luciano Emmer and Enrico Gras.³ Since then, the genre has counted innumerable instantiations, a steady supply of films whose rhetoric promises, almost without exception, to take us "into an artist's world," to offer "unprecedented access" and "rare insights". This type of film trades on what Bazin calls "the ontogenetic concern,"⁴ the unquenchable curiosity for the process of creation at all stages, a process which is *de rigueur* shrouded in secrecy. Although the genre as such has never really waned, one might argue that, strictly in terms of visibility and outreach, there has been something of a revival lately.⁵ As I write, two examples are being distributed beyond the

otherwise restricted circuit of museums and galleries: Alison Klayman's *Ai Weiwei: Never Sorry* and Mathew Akers and Jeff Dupre's *Marina Abramović: The Artist is Present*.

A wide theatrical release is not generally sought for documentaries on art, but it is not uncommon for film festivals and art-house cinemas to screen them. Over the decades, television has been an important supporter and commissioner of documentaries about art and artists, so much so that several major studies on the topic focus on this patronage. Both John A. Walker and John Wyver have explored the history of arts programming in the UK and Fanny Étienne has drawn attention to a similar phenomenon in France.⁶ An inventory of the different categories of films about art is characteristically on offer in these studies. Wyver distils this heterogeneity into “three fundamental forms,” namely the lecture, the encounter and the drama,⁷ which can be found in any number of combinations.

For the purposes of this essay, I shall confine myself to the analysis of two recent artist documentaries of the encounter variety (*Over Your Cities Grass Will Grow*, 2010, and *Gerhard Richter Painting*, 2011), directed by Sophie Fiennes and Corinna Belz, respectively. I shall consider their dominant tropes and the extent to which they can be fruitfully compared and shall argue that they bring into play and interestingly dramatize two different types of gaze, the ruinophilic gaze (Fiennes) and the retrospective gaze (Belz), with different implications for the responses elicited from the audience. One obvious reason for pairing these films for analysis is that they showcase works by the most celebrated German artists of the post-war period, Anselm Kiefer and Gerhard Richter. Coincidentally or not, both artists collaborated with female directors, in contrast with the Picasso/Clouzot and Pollock/Namuth partnerships. To give another example of unplanned symmetry of design, the films make effective use of contemporary music by Hungarian Jewish composers (György Ligeti in the case of *Over Your Cities Grass Will Grow* and György Kurtág in *Gerhard Richter Painting*). Additionally, as it has been frequently pointed out, Kiefer and Richter's works maintain a complicated relation with historical trauma, on the one hand, and with the traditions and ideology of representation, on the other hand, which renders them at once “difficult” and highly engaging as objects of cinematic scrutiny.

In the feature commentary of the Artificial Eye DVD release of her film, Sophie Fiennes acts as an informed exegete of Kiefer's output. At the same time, she acknowledges that his work, sophisticated though it is, can attune itself to different levels of reception, to a variable capacity for detecting and juggling references. In this, she echoes Andreas Huyssen's sentiment that “one of the characteristics of Kiefer's work seems to be that it is both easily accessible and subtly hermetic.”⁸ In his discussion of the Lilith paintings, the same Lilith whose legend features prominently in the last part of Fiennes's film, Huyssen sees them as “material *Denkbilder*, thought-images in which narrative

and conceptual, material, and pictorial elements remain in a permanent fluctuation that eludes any attempt to pin them down.”⁹ This potential to confound and unsettle is equally at play in Gerhard Richter’s work, an artist who, according to Gertrud Koch, “once designated his photo-paintings as ‘dubious gifts’ [*Kuckuckseier*, literally ‘cuckoo’s eggs’] which people take for something other than what they really are.”¹⁰ His abstract paintings are governed by a paradox of their own: they are “unreal images which cannot escape illusionism,”¹¹ that is, images which are experienced as a form of illusionism even as they studiously reject it. Claims for this complex type of image have also been made in relation to works by artists other than Kiefer and Richter. For Mieke Bal, Louise Bourgeois’s *Spiders* and *Cells* are “theoretical objects,” “works of art that deploy their own artistic [...] medium to offer and articulate thought about art.”¹² According to Bal, these paradoxical objects can, at the same time, be “wildly figurative” and “preclude an analysis that relies on figuration.”¹³ Kiefer and Richter are creating theoretical objects in their own right, objects which are neither comfortably lodged within one medium nor easily decipherable through some pre-existent template. Irrespective of the wording one chooses to adopt, these puzzling visual offerings are bound to challenge any film director who tries to capture them, even through something as flexible and as instantly adjustable as the cinematic frame. It is then perhaps not surprising that, for both Fiennes and Belz, the process of filming the artwork takes into account and operates around and within what Daniel Buren calls “the first frame, the first limit, upon which all subsequent frames/limits will depend,”¹⁴ namely the artist’s studio.

Over Your Cities Grass Will Grow was filmed entirely on location, at Kiefer’s studio La Ribaute, near Barjac, in the South of France, studio that he has since left. By comparison, *Gerhard Richter Painting* switches between several locations, including the two studios in Cologne (Hahnwald and Bismarckstrasse), his former studio in Düsseldorf, which we see in the 1960s and 1970s footage incorporated in the film, and a few exhibition venues (the Ludwig Museum, Cologne, the National Portrait Gallery, London, and the Marian Goodman Gallery, New York). One shared theme between the two films is the artist receiving the visit of an art critic who interviews him in the studio – Klaus Dermutz interviews Kiefer and Benjamin H. D. Buchloh converses with Richter. The artists’ children are also briefly seen roaming the studios. Both artists are surrounded and seconded by a number of assistants and they are shown plying their trade and in direct contact with the materials and the tools of their craft.

On the other hand, the studios themselves could not be more different from one another. La Ribaute, a repurposed silk factory, is expansive, outdoorsy, diversified, a world unto itself and very much a space for hosting and exhibiting the works as well as for producing them. Writing about David Smith’s studio-as-factory, Robert Storr notes that this type of work place, set in nature

but with a residual industrial functionality, mobilizes “the dialectic between the pastoral and the technological,” pithily captured by the cultural historian Leo Marx in his formula the “Machine in the Garden.”¹⁵ Kiefer’s work exalts the association between nature and industry and the film lays bare the complexity of these gears, by trotting out the machinery of the studio. Used unsparingly, the excavators, cranes, industrial drills, the concrete pouring equipment suggest a heavily mechanized process. However, in its diligence, industry emulates nature. Assisted by all manner of equipment, Kiefer’s alchemically minded practices are attempting, according to Daniel Arasse, to “reconstruct and accelerate the processes of nature.”¹⁶ An industrial and industrious enclave in a sea of grass, Kiefer’s Barjac studio would ultimately be abandoned, in a radical effort to involve nature in the artistic activity by having it tacitly take over the ensemble of towers, tunnels, pillars and amphitheatres constructed on the site.

By contrast, in the Cologne studios everything happens indoors. The white, immaculate walls resemble the interior of an exhibition gallery already, as if to mitigate, in Daniel Buren’s words, the foreignness of the work to the world in which it is to be dispatched,¹⁷ as if to prepare the work for this inevitable send-off. In one shot, as Richter is getting ready to start a new painting, the white of the canvas superimposed on the white of the wall seems almost borderless, inseparable on one side from the greater white around it. Once the initial swaths of vibrant paint are applied, the painting detaches itself from the enveloping white and adopts the first in a series of shifting appearances. There are constant references throughout the film to the necessity for the painting to hold its own against its moody creator, to outlast his demiurgic wrath which can cause him at any point to destroy and start over. In this context, the white canvas appears almost vulnerable, awaiting its future alterations.

As is often the case with the beginnings of films, the first sequences of *Gerhard Richter Painting* and *Over Your Cities Grass Will Grow* set up some of the expectations, generic and otherwise, that will guide us through the experience of watching the film. *Gerhard Richter Painting* introduces us to its protagonist from the very first shot: in the Hahnwald studio, Richter is fiddling with a tripod. “Something must be missing,” he says when the tripod doesn’t behave as it should, but soon enough the problem is fixed and the painter himself zooms in on one of the grey paintings hanging on the wall in front of him. As Belz’s camera patiently records the initial technical mishap, waiting for the artist to figure it out, the implication is that Richter has full control over what is shown, full control over the perspective, the focus, and the rhythm of the shooting. While the reportedly media-shy Richter was indeed alone with the camera on a number of occasions while painting, such a promise could not be upheld in practical terms for the entirety of the film. The moment is nevertheless emblematic because it establishes and qualifies the rapport between artist and filmmaker. The filmmaker’s camera is going to be both acquiescent and persistent, decorous and unremitting, a guest

and an intruder. When, mid-way through the film, Richter complains that the presence of the camera botches up the work, that he “walks differently” when he is under observation, the project seems to be henceforth doomed. But far from being aborted, the film’s ambition is reinstated at the end with a lengthy sequence that shows Richter at work, undisturbed and non-protesting. In this respect, the closing sequence is dovetailed to the opening, but the film deliberately keeps us in the dark about their actual temporality. Did the moment presented at the end actually follow the moment we see in the beginning and the subsequent crisis of faith in the documentary? Is it a small triumph of perseverance we are witnessing at the end or a case of cinematic trickery disguising anteriority as posteriority? Has the viewer given up trying to establish a sense of succession after the film’s several time leaps? These questions linger in the mind long after the film’s last frame and they are part of a strategy that I shall come back to later in the article.

After the brief episode of the tripod, the film credits are projected on the painted surface that Richter had chosen to zoom in on. This grey surface is reflective and it allows us to make out Richter’s silhouette as he paces up and down the studio, as if on the prowl, before suddenly stepping into frame with a large squeegee in his hands. The device scrapes the surface and lays open previous layers of colour. The paint-smearred squeegee both adds to the layering and defaces it, until the wounded surface reaches the end of a cycle of blurring and effacing. As Richter remarks later in the film, the feeling that a painting is finished often comes with the achievement of a certain openness. In the words of Gertrud Koch, for Richter openness is “a function of closure.”¹⁸ As far as we can tell, the paintings we see Richter working on throughout the film are never finished on screen. What we are given instead are partial gestures and transitional moments. This pictorial interim is often the province of the art documentary and its prerogative. Superseded by later reworkings, the interim performs a complex vanishing act and ends up buried inside the work. Film has often made a point out of rescuing these discarded appearances, by allowing them, however temporarily, to exist as stand-alone paintings. Already in 1956, Clouzot and Picasso were conspiring to show the “paintings that are underneath the paintings” and the remarkable thing about their film is that, as André Bazin observed, “the intermediate stages are not subordinate and inferior realities, parts of a process that will result in a final product: they are already the work itself, but a work that is destined to devour itself, or rather metamorphose, until the painter wants to stop.”¹⁹ While *Le Mystère Picasso* was bound to show these intermediate stages as they unfolded, as they encroached on the preceding forms, before being in their turn usurped and replaced, in *Gerhard Richter Painting* any attempt to travel backwards and forwards between the blank canvas and the finished painting is thwarted from the start. The most that can be achieved by piecing together the different sequences showing Richter at work is the diagram of a ritual and not the accurate reconstruction of a start-to-finish development.

Unlike the beginning of *Gerhard Richter Painting*, the opening shots of *Over Your Cities Grass Will Grow* are surveying empty spaces, not least because Kiefer's work at Barjac entails the production of spaces that act as receptacles for other, smaller-sized works. By her own admission, Sophie Fiennes was "holding off with the human presence" in order to create, in the first instance, "a film that was about a place and a film that orientated and disorientated you as regards that place."²⁰ The title card which inaugurates the film leaves no doubt about what we are about to see. It specifies the name of the artist, the geographical location and the nature of the artistic project. The concluding part of the film also clarifies its poetic title and its reliance on the potent image of Adam's other wife, the forsaken first consort Lilith, a demon living amongst ruins. The disorientation therefore does not come from the withholding of basic information. Rather, it is the product of a very mobile camera which scouts the underground and aboveground spaces, but which is less inclined to connect the dots between these different spaces. Fiennes is no doubt right when she talks about the impossibility of an establishing shot at the sprawling Barjac studio, a place which is at once sunken and ascending, hallow and compact. Faced with this spatial conundrum, the camera isolates and then delves into the different recesses of the site. The first spatial pocket we gain access to is a lead-encased room underground. In what appears to be a continuous movement, the camera registers a single, beaming bulb hanging from the ceiling, it goes on to scan one of the walls of this boxed up environment and what looks like its floor, and the shot ends with the upside down image of the bulb. This eye-straining beginning relies on dark patches and barely visible joints for its effect. The circularity of the shot, the indistinctness of contours and the vibrating, atonal sound that accompanies the underground foray all contribute to a sense of disorientation. The fact that the film starts with something of a visual riddle is significant for how we experience the remainder of the film. The camera is established as our sole guide into the underground maze and this space-probing function is maintained and reinforced throughout the film. While its main brief is to travel, to advance and retreat, the camera is also picking up material and textural clues for the viewer to process.

Much has been made of Kiefer's "spatial aesthetic" and of his play with surfaces and materials. To give but two examples, Nicole Fugmann underlines the importance of metamorphosis and *Gestalt* change in Kiefer's works and reads it in connection with Jean-François Lyotard's theory of the sublime,²¹ while John C. Gilmour draws on Antonin Artaud and Jacques Derrida to argue that Kiefer's paintings often confront us with a "theater of cruelty presentation."²² The philosophical underpinnings that Kiefer explicitly acknowledges are derived from Jewish mysticism and the Kabbalah teachings. These influences are briefly considered in the interview with Klaus Dermutz featured in the documentary. They provide a terminology and a decoding method, albeit not the only one, for many of Kiefer's works. The Barjac studio culls together objects and themes developed

by Kiefer over a long period of time. Works such as the lead books and ships mounted on canvases, the *Breaking of the Vessels*, *Danae*, *Lilith's Daughters*, the *Women of Antiquity* and the *Women of the Revolution* greet us from various corners of the architecture. Cylinder-shaped pavilions open their gates to reveal their holdings and there are stairs inviting a descent into the caverns and corridors situated below the ground. Having set herself the formidable task of devising a film language that would respond to the work conditions and the spatial peculiarities of Kiefer's studio, Sophie Fiennes managed to visually convey the multidirectional impetus the place gave rise to. Thus, the film cuts short the numerous trajectories of the camera and strings them together in an arrangement that draws attention to the diversity of materials and to the abstract patterns they sometimes generate. The varied camerawork allows for a subtle modulation of visual effects and this is nowhere more evident than in the beginning of the film. Approached from different angles by a camera which alternates between retractility, forward motion, sideward glide and slow tilt, the concentric grooves of the tunnels shown at the start of the film create an ever-changing design.

Critics have noted that an important aspect of Kiefer's works is their relation with time, their desire to incorporate or even fabricate time. Charles W. Haxthausen writes about the "simulation of the effects of age on his paintings and sculptures," about illusionary "traces of aeons of human suffering" inscribed on the surfaces,²³ while in her turn, Lisa Mullen describes the Barjac studio as a site of "new" ruins and "freshly made relics."²⁴ Interestingly enough, Barjac illustrates a whole cycle of ruination. Upon his arrival at Barjac, as recounted in the interview with Dermutz, Kiefer found only uninhabitable ruins and wild vegetation and proceeded to delineate streets by driving bulldozers through a yet-to-be-tamed landscape. Soon enough, as the project took shape, the former ruins were renovated and thus ceased to be ruins, while new structures sprang up, claiming the status of ruin from the get-go, not unlike Robert Smithson's "ruins in reverse." Kiefer is reported to have abandoned the Barjac studio, which means that the entire ensemble could now be seen as one gigantic ruin in progress, subject once again to what Tim Edensor calls "the agency of the wild."²⁵

On the evidence of the many films that use ruins as setting, including and especially the *Trümmerfilm* genre, Johannes von Moltke has posited a special bond between cinema and ruins, tracing it back to the early days of the *cinématographe*. In his view, "The cinema and the ruin plough common epistemological ground: as peculiarly modern forms of grasping contingency and temporality, they activate ways of knowing the past and its relation to the present."²⁶ Add to this the "overlap between the imaginary activity of the film spectator and that of the ruin gazer," as discussed by Siegfried Kracauer and Walter Benjamin, and the result is a very compelling argument about two related ways of experiencing the past. Von Moltke takes the analysis of this conceptual affinity further by also proposing a "cinematic ruin aesthetic," in which the "lateral tracking shot" enjoys

pride of place.²⁸ Fiennes can be said to subscribe to this ruin aesthetic, as she makes recurrent use of the lateral tracking shot, as well as of a number of other camera movements (rising and dropping crane shots, dollying in and out of the artworks) which ensure an in-depth, horizontal and vertical exploration of the Barjac compound. The camera sweep is often interrupted, but these frequent cuts can equally be subsumed under the cinematic ruin aesthetic. As Robert Ginsberg would put it, the art of making “visual excerpts” is the function of the “Ruining Eye,”²⁹ the eye which selects fragments from a whole, which de-composes and re-composes the whole.

Anselm Kiefer’s works at La Ribaute mobilize the idea of “ruinophilia” and encourage a mode of viewing that has much in common with what Svetlana Boym understands by “contemporary ruin-gaze,” namely a type of gaze which “requires an acceptance of disharmony and of the contrapuntal relationship of human, historical, and natural temporality.”³⁰ The interplay of these different temporalities has always been at the heart of Kiefer’s work. Fiennes’s film, by assuming and even relishing the ruin-gazing stance, opens up a space of critical reflection for the viewer. The crucial decision of shunning verbal explanations for most of the film’s running time, with the exception of the interview and the occasional instructions given by Kiefer to his assistants, means that the film spectator is called upon to create his/her own web of meanings out of what is primarily a visual voyage and this is something that Sophie Fiennes highlights in the DVD commentary. A particularly striking example of a sequence which invites this critical ruin-gaze occurs in the amphitheatre section of the documentary, when film is confronted with its own ruin. After a crane descent revealing the amphitheatre tiers, the camera suddenly back tracks into a gallery where long ribbons of film strip are hanging down from an unseen ceiling. Kiefer has experimented before with the materiality of film, by attaching film to canvas, and Andreas Huyssen has commented on this juxtaposition: “The paraphernalia of film strips, spools, and cutting table equipment mounted on the surface have the same dysfunctional, desolate look as the books: another archive in ruin.” In the sequence under analysis these technical paraphernalia are blown up in size and made of lead. The metalized film reels and boxes, the petrified cameras and the countless strips of film suggestive of some colossal shredder are scrutinized by a real camera which alternates between hovering above ground and crawling close to the floor of the gallery, occasionally using a rack focus to calibrate our attention. The augmented materiality of these trappings is a none-too-subtle reference to the fate of the analogue in an era of widespread digitality. In the words of D. N. Rodowick, “The analogical arts are fundamentally arts of intaglio, or worked matter – a literal sculpting by light of hills and valleys in the raw film whose variable density produces a visible image.”³² Engendered by the advent of digitization, the nostalgia for physicality, for the inscription in a material form, is given by Kiefer the usual lead treatment and the resulting faux vestiges are filmed by Fiennes as if they were a kind of immersive still life.

The cement and corrugated iron structures erected by Kiefer at Barjac are closer in appearance to industrial ruins than to the picturesque ruins of the romantics. In Albert Speer's theory of ruin value, reinforced concrete was one of the lesser materials which made for unsightly ruins³³ and Kiefer's use of this very material is no doubt informed by an awareness of its history. Industrial ruins are generally read as distinct from and in conceptual clash with the urban fabric. As Tim Edensor remarks, "the contemporary production of urban space is coterminous with regulation, surveillance, aesthetic monitoring and the prevalence of regimes which determine where and how things, activities and people should be placed"³⁴ and what the industrial ruins do is to challenge and disrupt this reign of the orderly and of the conventional, by making room for waste and by fostering transgression. If, as Edensor puts it, "ruins provide a contrast to the increasingly smooth, highly regulated spaces of the city," by virtue of being "messy and dis-ordered,"³⁵ then Kiefer's make-believe ruins sit rather uneasily with this description. While they might look the part, they are anything but disordered. Both alchemy and the Kabbalah operate with a certain hierarchy of phenomena and Kiefer, working at the intersection of these practices, is beholden, even if only partially, to their systematicity. To give but one example, the notion of *Sephiroth*, designating the ten attributes or godly emanations, is both mentioned by Kiefer and seen informing his work, when he numbers the pockets of a child's hooded garment in one of his multi-media installations. The clutter of the objects scattered about in Kiefer's buildings is a studied disorder and their placement is hardly accidental. Just like Kiefer's structures and objects, "burnt and violated as they are,"³⁶ emulate the look of dilapidation and damage, the movement of the camera emulates the vagaries of the ruin gaze: "movement through a ruin is determined by whim or contingency in an improvisational path-making, according to what catches the eye or looks as if it might promise surprises or appears pleasurably negotiable."³⁷

By comparison, the gaze that we are invited to cast on Richter's works is more structured, more deliberate in its trajectory. It is also decidedly retrospective, in both senses of the word. The film's approach is cumulative and encomiastic and this visual appraisal is also accompanied by an evocation of the past. In what follows, I shall focus on four sequences which punctuate the film at irregular intervals and which present us with a line-up of tiny-scale reproductions of paintings by Richter. They are important in the anatomy of the film because they constitute an attempt at putting together a retrospective for the film viewer, be it a miniature one, and because they are signposts of an underlying structure. At the end of the first sequence of this kind we are shown the set-up that clarifies what we are seeing in all four sequences: a specially designed room where the entire length of one wall is occupied by a panel divided into several horizontal bands. Each horizontal tier juxtaposes a number of scaled down replicas of paintings and in front of the great white panel lie models of exhibition spaces. This is an operation control center of sorts for the Richter empire. The

camera tracks along these series of painting reproductions, offering an overview of a decades-long activity. The first series starts with *Table*, 1962, and ends with *Corrugated Iron*, 1967. The in-between unfolds in strict chronological order, from the *Pedestrians* and the *Neuschwanstein Castle* of 1963, through the 1964 *Secretary*, *Mrs Marlow*, *Colette Deréal*, *Family at the Seaside*, *Administrative Building*, continuing with a selection from 1965 (to name but a few, *Motor Boat 1* and the much-discussed *Uncle Rudi*). 1966 is represented by *Volker Bradke*, *Ema (Nude on a Staircase)* and *Two Greys*, amongst others, while 1967 parades *Student*, *Gymnastics* and *Corrugated Iron*. The second series, introduced fifteen minutes later, does the same for 1972-1973, as it goes through different versions of *Annunciation after Titian* and through several *Greys*, with a colour chart thrown in for good measure. Interestingly enough, Belz cuts from the tracking movement of the camera to an extreme close-up of a grey canvas, revealing different patterns of brushwork (crisscrossing, or diagonal, rainfall-like). The beginning of the following sequence is graphically matched, with a grey fence observed from a moving car. The third series consists mainly of paintings from the 2000s (*Silicate*, *Ella*, abstract paintings, whites). As the sequence tails off, what we are left with on the screen is the single black line that links the reproductions on the panel, resembling, perhaps intentionally, an ECG flatline. The fourth and final series recapitulates the 1980s, with reproductions of cloud studies, of landscapes such as *Chinon*, of the *Stroke (on Red)*, and ending with the group of paintings known as *October 18, 1977*. The latter are initially seen as small reproductions and only subsequently allowed to fill the screen. What becomes obvious from the description of these sequences, especially when we consider them in relation to the numerous instances in the film where paintings make an appearance, in full or in detail, in progress or in irrevocable completeness, is that there is a great variety of format and of focus in the way the camera arranges these images within its frame. The function of the relatively quick tracking shots is not to encourage contemplation but to convey the range that characterizes each temporal span. What the eye registers is a stream of tiny, dollhouse pictures. For any recognition to take place a mental blow-up is required.

The first thing that gets sacrificed when one looks at a painting through the lens of a camera or a projector is a sense of real size. In their turn, reproductions of paintings are rarely made at the same scale as the original. By constantly playing with the notion of scale, by switching between original and reproduction and by moving us in time in order to interfere with the idea of process, Corinna Belz draws attention to the condition of mediated gaze. To further complicate matters, Richter's painting contains its own replicating mechanism and it constitutes an act of reflection on the relation between two media. As such, it operates with its own scale alterations. If Anselm Kiefer can be said to make ruins, Gerhard Richter is a maker of photographs. He acknowledged as much in a 1972 interview with Rolf Schön:

I'm not trying to imitate a photograph; I'm trying to make one. And if I disregard the assumption that a photograph is a piece of paper exposed to light, then I am practising photography by other means: I'm not producing paintings that remind you of a photograph but producing photographs. And, seen in this way, those of my paintings that have no photographic source (the abstracts, etc.) are also photographs.³⁸

For Benjamin H. D. Buchloh, this making of photographs conflates three different elements into one: “the concept of the readymade, the iconography of photography, and the practice of painting,”³⁹ whereas Rosemary Hawker explains it through what she calls the “double duty”⁴⁰ performed by the photographic blur, a marginal idiomatic aspect of photography promoted to centrality in painting: “In photography, blurring is in an important sense contingent. For the most part, it happens by chance and indicates some loss of control of the camera technology. In painting, blurring is not at all marginal in this sense: paint is smeared on to the canvas, combined and worked to deliberately produce the effect. In this way, the labour of the translation is evident.”⁴¹ Expanded to include the abstract paintings, the concept of making photographs through other means is timely in an era that saw the rise of digital filmmaking. Caught on camera, the deployment of painterly techniques for the creation of a photographic effect gestures towards a larger context of remediation, as moving photography is called upon to capture “hand-made photography.”⁴²

Over Your Cities Grass Will Grow and *Gerhard Richter Painting* accomplish more than just further enshrining the names of Kiefer and Richter. Whilst they are not free of these undertones, they are also attempting to engage productively not only with the conventions of the art documentary, but also, more generally, with the idea of making and reproducing images. This essay ultimately argues that there is a direct correlation between their compelling film grammar, which I have endeavoured to unpack, and the ways in which we experience the artworks and make sense of their (inter)mediality.

Note: _____

1. Leonard Klady, “Return of the Centaur,” *Film Comment*, Vol. 22, No. 2, March 1986, p. 21.
2. Francis V. O'Connor, “Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation,” *Art Journal*, Vol. 39, No. 1, Autumn 1979, p. 49.
3. Bert Cardullo, “A Bergsonian Film: ‘The Picasso Mystery’ by André Bazin,” *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 35, No. 2, Summer 2001, p. 3. For the original French version, see André Bazin, “Un film bergsonien: ‘Le Mystère Picasso,’ *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, 2007, p. 194.
4. B. Cardullo, “A Bergsonian Film,” p. 3.
5. In a *Village Voice* review of *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine* (Marion Cajori, Amei Wallach, 2008),

- Nick Pinkerton speaks about a veritable "epidemic." See <http://www.villagevoice.com/2008-06-24/film/louise-bourgeois-the-spider-the-mistress-and-the-tangerine/>, accessed on the 1st of July, 2012.
6. See John A. Walker, *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*, London, Paris, Rome, John Libbey, 1993; John Wyver, *Vision On: Film, Television and the Arts in Britain*, London, New York, Wallflower Press, 2007; Fanny Étienne, *Films d'art / Films sur l'art: Le regard d'un cinéaste sur un artiste*, Paris, L'Harmattan, 2002.
 7. J. Wyver, *Vision On*, p. 137.
 8. Andreas Huyssen, "Kiefer in Berlin," *October*, Vol. 62, Autumn 1992, p. 90.
 9. A. Huyssen, "Kiefer in Berlin," p. 92.
 10. Gertrud Koch, "The Open Secret: Gerhard Richter and the Surfaces of Modernity," Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang, *Gerhard Richter*, Paris, Éditions Dis Voir, 1995, p. 21.
 11. *Gerhard Richter: Bilder 1999: 9.4 bis 18.6.2000*, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Julian Heynen (ed.), Köln, Walther König, 2000, no pagination.
 12. Mieke Bal, "Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object," *Oxford Art Journal*, Vol. 22, No. 2, 1999, p. 104.
 13. M. Bal, "Narrative Inside Out," p. 123.
 14. Daniel Buren, "The Function of the Studio," *The Studio Reader: On the Space of Artists*, Mary Jane Jacob, Michelle Grabner (eds.), Chicago, London, University of Chicago Press, 2010, p. 156.
 15. Robert Storr, "A Room of One's Own, a Mind of One's Own," *The Studio Reader*, M. J. Jacob, M. Grabner (eds.), p. 56.
 16. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, London, Thames & Hudson, New York, Harry N. Abrams Inc, 2001, p. 238.
 17. D. Buren, "The Function of the Studio," p. 158.
 18. Gertrud Koch, "The Richter Scale of Blur," *October*, Vol. 62, Autumn 1992, p. 140.
 19. B. Cardullo, "A Bergsonian Film," p. 3.
 20. Audio Commentary with Sophie Fiennes and Ian Haydn Smith, *Over Your Cities Grass Will Grow* DVD, Artificial Eye, released 28 March 2011, ASIN: B004C9MCN8.
 21. Nicole Fugmann, "The Gestalt Change of Postmodern Critique: Anselm Kiefer's Spatial Historiography," *New German Critique*, No. 75, Autumn 1998, pp. 90-108.
 22. John C. Gilmour, "Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 3, Spring 1988, p. 343.
 23. Charles W. Haxthausen, "The World, the Book, and Anselm Kiefer," *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1065, December 1991, pp. 848-849.
 24. Lisa Mullen, Review of "Over Your Cities Grass Will Grow," *Sight and Sound*, Vol. 20, No. 11, November 2010, p. 69.
 25. Tim Edensor, *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, New York, Berg, 2005, p. 47.
 26. Johannes von Moltke, "Ruin Cinema," *Ruins of Modernity*, Julia Hell and Andreas Schönle (eds.), Durham and London, Duke University Press, 2010, p. 396.
 27. J. von Moltke, "Ruin Cinema," p. 402.
 28. J. von Moltke, "Ruin Cinema," p. 410.
 29. Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 335.
 30. Svetlana Boym, "Ruinophilia: Appreciation of Ruins," *Atlas of Transformation* at <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>, accessed in September 2012.
 31. A. Huyssen, "Kiefer in Berlin," p. 97.
 32. D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 2007, p. 9.
 33. Paul Hirst, *Space and Power: Politics, War and Architecture*, Cambridge, Polity Press, 2005, p. 215.
 34. T. Edensor, *Industrial Ruins*, p. 54.
 35. T. Edensor, *Industrial Ruins*, p. 53.
 36. A. Huyssen, "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth," *October*, Vol. 48, Spring 1989, p. 30.
 37. T. Edensor, *Industrial Ruins*, p. 87.
 38. Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, Hans-Ulrich Obrist (ed.), trans. David Britt, London, Thames and Hudson, 1995, p. 73.
 39. Benjamin H. D. Buchloh, "Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter (1977)," *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2003, p. 375.
 40. Rosemary Hawker, "Idiom Post-medium: Richter Painting Photography," *Oxford Art Journal*, Vol. 32, No. 2, 2009, p. 276.
 41. R. Hawker, "Idiom Post-medium," p. 277.
 42. I borrowed the expression from Thomas Crow – see Thomas Crow, "Hand-Made Photographs and Homeless Representation," *October*, Vol. 62, Autumn 1992, pp. 123-132.

Stâlpi de sare

Strategii de reprezentare a memoriei în imaginea documentară*

Alexandru Solomon

Asemenea soției lui Lot: pentru a scrie, ești nevoit să privești înapoi. Iar asta vă transformă atât pe tine, cât și pe ei, în stâlpi de sare ¹.

Textul acesta este rezultatul experiențelor mele în zona filmului documentar, experiențe care mi-au pus tot felul de probleme mai mult sau mai puțin teoretice (și, în orice caz, etice) în ce privește folosirea imaginii. Am avut privilegiul să încep să lucrez în acest domeniu într-o perioadă extrem de fertilă, în care genul a evoluat foarte mult din punct de vedere creativ, producția de documentar s-a diversificat, iar expunerea lui publică a devenit tot mai importantă. În ultimii 20-30 de ani, am asistat la o creștere exponențială a interesului pentru documentar și cred că această inflație răspunde unor neliniști și evoluții specifice lumii de azi sau „erei digitale”, cum i se spune. În această perioadă, filmul documentar a fost invadat de abordări din ce în ce mai personale, în care efortul de a recupera și reconstitui fragmente de memorie (fie ea individuală sau colectivă) se află în inima construcției filmice. Preocuparea mea centrală se îndreaptă, așadar, asupra felurilor în care imaginea poate constitui un vehicul pentru reprezentarea memoriei. Cred că retrospectiva și reanimarea memoriei sunt procese intim legate de identitatea genului documentar, chiar și în cazul filmării unor subiecte de actualitate, cu atât mai mult în cazul unor istorii din trecutul mai îndepărtat.

Înainte de a trece la explorarea mai multor strategii de reprezentare a memoriei adoptate de diferiți documentariști, vreau să explic cum văd raportul dintre imagine și realitate în filmul documentar din experiența mea proprie.

Aș porni de la observația că, în procesul pregătirii, al filmării și al montajului, cineastul se ciocnește constant de ceea ce numim *realitate* sau, mai degrabă, de ceea ce el alege să circumscrie din realitate. Spre deosebire de ficțiune, documentaristul decupează fragmente de realitate (fie că e vorba de locuri, de oameni sau de imagini deja existente, cum sunt imaginile de arhivă). Documentaristul pune în scenă aceste fragmente *găsite*, în timp ce regizorul de ficțiune lucrează cu elemente *confectionate* (scenariu, scenografie, rolurile actorilor etc.). Dincolo de această distincție,

nu văd alte diferențe între cele două genuri.

Dar nici realitatea nu este un dat imuabil: percepția autorului este parte din filmul documentar. În cazurile reușite, documentaristul nu este un personaj inert sau complet transparent. Observația este cu atât mai valabilă în cazul filmelor bazate pe experiențe personale, pe rememorare. Și rezultatul intersecției dintre un subiect real și un punct de vedere subiectiv este, probabil, definiția cea mai simplă și mai potrivită a unui documentar.

În acest punct, trebuie să deschid o paranteză. Încercările de a defini documentarul ca gen mi se par foarte discutabile și subiective: în opinia mea, ele reflectă opțiunile și gusturile personale ale autorilor acestor definiții. De la început, genul s-a situat la granița dintre diverse practici cinematografice și alte discipline, cum ar fi jurnalismul sau antropologia. Acest lucru s-a accentuat în ultima perioadă, când hibridizarea documentarului a devenit tot mai evidentă și schimburile cu alte genuri, ca animația sau ficțiunea, s-au înmulțit. Pe de altă parte, trebuie să precizez că în acest text vorbesc de ceea ce este, de obicei, denumit documentar „de creație”, prin contrast cu producțiile de televiziune. Ca orice definiție, și aceasta este încă vagă și discutabilă, dar ne permite să restrângem aria cercetării.

Vreau să subliniez că și într-un documentar realitatea se cere construită, reinventată, păstrată vie. Documentaristul manifestă o voință de a inventa realitatea pe măsură ce intră în contact cu ea. Sintagma „pe măsură ce...” conține deja amenințarea unui alt ghem de probleme: pentru că cineastul este confruntat cu realitatea în toate etapele realizării unui film, încă de pe vremea când acesta e doar un gând neclar și până în ultimele faze de montaj. Vorbim de un proces de interacțiune continuă.

De fapt, când faci documentar ești prins între dorința de a (te) impune și plăcerea de a accepta ceea ce ți se oferă. Imaginile tale păstrează o puternică referință la realitate și acest raport este sursa principală a problemelor. Nu este de mirare că aceste probleme sunt mai ales de natură morală. Cum să exprimi „corect” ceea ce simți și gândești despre realitate și, în același timp, să fii „corect” cu realitatea, cu oamenii care ți s-au livrat la filmare, cu adevărul istoric al imaginilor de arhivă, orice va fi însemnând aceasta? În ce mă privește, am testat în numeroase ocazii senzația că, în câmpul documentarului, ești supus mai multor forțe contradictorii și succesul filmului rezultat depinde de felul creativ în care reușești să împaci aceste tensiuni etice și să le dai o formă estetică.

Cineastul (chiar și cel care se declară a fi *doar* observator) are o viziune asupra realului pe care încearcă să o construiască. De cele mai multe ori, această viziune s-a format deja înainte de momentul filmării și este bazată pe fapte, gânduri, impresii din trecut, din trecutul fazelor de

documentare și pregătire. Alteori – și acesta este, de regulă, cazul cineaștilor observaționali, care se instalează pentru o lungă perioadă într-un spațiu sau în mijlocul unui grup de oameni fără a avea un scenariu prestabilit – viziunea este mai flexibilă. Viziunea lor se manifestă mai ales în delimitarea „locului”, în alegerea interlocutorilor, a unor strategii de filmare, a unei atitudini față de subiect. În orice caz, prezența unui documentarist *provoacă* realitatea în grade diferite. *Provocarea* merge de la simpla poziționare a camerei până la felul în care își conduce personajele și le pune într-o situație specifică.

Pe de altă parte, același om – documentaristul – trebuie să absoarbă cât mai mult posibil din real pe măsură ce lucrează (să fie atent la evenimente, la comportamentul oamenilor, la dramaturgia scenei *așa cum se petrece ea* în fața camerei etc.). Acest imperativ este valabil mai ales pe parcursul documentării și al filmării. Am putea spune că gestiunea creativă a hazardului este principala sarcină a documentaristului.

De la o zi la alta, pe parcursul filmării, documentaristul absoarbe ceea ce îi oferă realitatea, încercând să afle și să protejeze ceea ce dorește să spună. Însă, de cele mai multe ori, atitudinea documentaristului este definită, construită, înainte de trecerea la montaj (ceea ce nu înseamnă că minimizez rolul montajului). În faza de montaj, regizorul și monteurul lucrează mai ales asupra dramatizării realității; ei încearcă să găsească o logică acelor fragmente *găsite*, o logică narativă care să fie coerentă cu viziunea cineastului.

Probabil că una din trăsăturile esențiale ale genului documentar este aceea că *presupune timp*. Fie că este vorba de timpul petrecut de autor în preajma subiectului sau subiecților săi, de timpul dedicat cercetării sau de timpul rezervat montajului și rescrierii prin montaj a povestirii, documentarul se distinge, prin această nevoie de timp, atât de reportaj, cât și de ficțiune. Vorbesc de un timp *trăit împreună* cu subiectul și personajele lui. Aș vrea să-l citez aici pe Stan Neumann, unul din cineaștii care m-au influențat și inspirat: „Una din ciudățeniile mele este că nu filmez niciodată o întâmplare pe care o văd pentru prima dată. Acesta nu este timpul meu, nu este modul meu de funcționare. În momentul filmării, nu las lucrurile să se desfășoare ca atare în fața camerei, așa cum fac mulți alți documentariști. Eu lucrez mai degrabă prin observație”.

Privirea către prezent este constant dublată de o privire înapoi sau, mai degrabă, o privire înauntru. În esență, documentarul implică un proces de memorare: am avut o experiență – uneori la fața locului, în timpul pregătirii, alteori într-un trecut mai îndepărtat – pe care încerc să o recreez în fața camerei. Acest proces este și mai evident în faza de montaj a filmului: acolo, imaginile sunt deja referințe ale unui trecut, ale unui *tempo passato*. Deja în momentul în care cameramanul întrerupe înregistrarea, ceea ce s-a înregistrat ține de trecut.

În acest sens înțeleg și citatul din Amos Oz pe care l-am plasat ca motto: „Pentru a scrie,

ești nevoit să privești înapoi. Iar asta vă transformă atât pe tine, cât și pe ei, în stâlpi de sare”. În romanul lui Oz, personajul principal este un scriitor care se joacă și îi transformă în imaginație pe cei întâlniți pe parcursul unei zile în personajele unui roman virtual. De-a lungul acestei singure zile a ficțiunii lui Oz, personajele întâlnite reapar în diverse ipostaze, coagulează vechi anecdote din memoria scriitorului și împrumută trăsături ale altor oameni întâlniți. Povestirea virtuală capătă tot mai multă „carne”, până în punctul în care devine mai prezentă decât realitatea. Mi se pare o metaforă perfectă a felului în care se alcătuieste un documentar. Citind aceste câteva fraze, mi se pare că Oz descrie dificultățile morale ale documentaristului: „Este năpădit de rușine și jenă, fiindcă îi privește pe toți de la distanță, scrutător, ca și cum ar trăi cu toții numai pentru a fi folosiți ca personaje în poveștile lui. Și rușinea aceasta este însoțită de o tristețe apăsătoare, izvorâtă din izolarea lui permanentă, deoarece îi este imposibil să atingă și să se lase atins, fiindcă are tot timpul vârât înăuntrul vechii cutii negre a aparatului de fotografiat”³.

Privind înapoi, documentaristul încearcă să definească felul în care a perceput el realitatea, ce impresii i-a lăsat, ce atitudine și-a format față de oamenii, locurile, întâmplările de care se ocupă în filmul lui. Documentarul se construiește prin verificări constante, repetate – în memorie – ale acestor raporturi. *Oamenii și întâmplările* reale se cristalizează sub privirea documentaristului și devin *personaje și istorii*. Filmul fixează, așadar, o urmă a memoriei cineastului. Reanimarea memoriei, a unor personaje și istorii trecute, implică transformarea lor în *stâlpi de sare*, în imagini. În următoarele pagini, voi încerca să reflectez asupra câtorva probleme de reprezentare a memoriei prin imagine, pe baza strategiilor dezvoltate de câțiva autori de film documentar.

■ Statutul imaginii documentare în zodia televiziunii și – mai nou – în cea a internetului

Fotografia, înregistrarea fotochimică a imaginii, a constituit pentru multă vreme o garanție a adevărului imaginii. Pentru Barthes, de exemplu, referința fizică a fotografiei nu este aceeași ca în alte sisteme de reprezentare, pentru că – explică el – „nu putem nega că subiectul s-a aflat acolo”. Și adaugă că „prin natura ei, Fotografia [...] are ceva tautologic: o pipă este întotdeauna o pipă, fără doar și poate”⁴.

Documentarul a fost în mod tradițional considerat *urmașul natural* al fotografiei ca martor fidel, nemediat al realității, în sensul precizat de Barthes. În această logică, în conștiința „populară”, filmul documentar este asimilat cu „înregistrarea realității” și i se cere să fie „obiectiv”, „informativ” etc. Totuși, în ultimii 20 de ani, documentarul a reușit să se elibereze de această servitute (și, pe de altă parte, a devenit, ca și fotografia, „suspect” ca mijloc fiabil de documentare). Documentariștii au început să revendice *pe față* dreptul lor la subiectivitate. Acest fenomen s-a petrecut concomitent cu unele evoluții recente ale mass-mediei, dacă nu cumva este chiar un efect al acestora. În primul



fig. 1 Alexandru Solomon, cadru din *Război pe calea undelor*, România-Germania-Luxemburg, 2007

rând, schimbarea percepției asupra televiziunii – din mijloc de informare în mijloc de manipulare dedicat unor interese (economice, politice etc.) – a degradat statutul imaginii. În trecut, aș spune că această *alfabetizare* întru receptarea mass-mediei a fost cu atât mai vizibilă în România, unde publicul a trebuit să se deprindă extrem de rapid cu multitudinea de canale de televiziune și de unghiuri de vedere, apărute după căderea comunismului. Am încercat să sugerez această schimbare relativ bruscă în filmul meu „Război pe calea undelor” (România-Germania-Luxemburg, 2007; fig. 1), un documentar dedicat postului de radio Europa Liberă.

În al doilea rând, datorită posibilităților nelimitate de manipulare, imaginea digitală și-a pierdut reputația infailibilă pe care o avea imaginea fotochimică (în mai toate știrile din Orientul Apropiat, imaginile filmate cu un telefon mobil sunt difuzate cu mențiunea că „nu au putut fi verificate”).

În fine, proliferarea tehnicilor digitale și a rețelelor sociale a dus la o obsesie culturală pentru înregistrarea spontană și difuzarea imediată în spațiul public a imaginilor. Pentru această discuție, voi lua ca exemplu un film al lui Errol Morris, care oferă, probabil, cel mai bun studiu de chestionare a veridicității imaginii în era digitală. *Standard Operating Procedure* (SUA, 2009) pornește de la scandalul fotografiilor digitale realizate de soldații americani în închisoarea de la Abu-Ghraib (Irak), fotografiile care reprezintă scene de tortură fizică și psihologică asupra deținuților. Filmul se întreabă în ce măsură imaginile pot furniza *informații* utilizabile în depistarea adevărului și revine obsesiv asupra fotografiilor ca probe într-un posibil proces al militarilor americani.

Vorbind despre filmul lui Morris, Joan Shaffer spune: „Spre deosebire de filmul pe suport fotografic – care redă prin gradații continue tonalitățile unui referent – imaginea digitală este

alcătuită din date care pot fi cu ușurință alterate, copiate și extrase din contextul lor”⁵. Într-adevăr, pentru ochiul omenesc, structura vizuală a unei imagini digitale pare intactă – vedem o reprezentare. Dar, ceea ce nu vedem, ceea ce este ascuns ochiului uman, este limbajul numeric al informației computerizate – elementele binare 1 și 0. Această substituție digitală a transformat în mod radical ceea ce era o urmă a „realității” în date.

Dincolo de problema adevărului imaginii, *Standard Operating Procedure* se concentrează asupra imaginilor ca probe într-un proces al intențiilor: sunt aceste fotografii dovezi ale unor comportamente deviate, de care sunt răspunzători în mod individual soldații înșiși, sau este vorba de o procedură standard recomandată de structurile de comandă? Shaffer conchide că Morris „nu pare că reușește a ne da un răspuns la întrebarea: ce se vede în imagine? [...] În cele din urmă ne dăm seama că adevărul din spatele imaginilor, pe care Morris încearcă să îl descopere, nu poate fi atins nici măcar prin intermediul filmului”⁶.

Personal, aș spune mai degrabă că, pentru Errol Morris, cel din 2009, imaginile în sine se dovedesc incapabile să stabilească adevărul. Cu douăzeci de ani înainte, același Errol Morris a realizat un film în care a demonstrat – cu ajutorul unor reconstituiri filmate – nevinovăția unui condamnat la moarte. Față de *Standard Operating Procedure*, *The Thin Blue Line* (SUA, 1988) se află la polul opus: cu sprijinul imaginilor construite pe baza relatărilor martorilor, regizorul construiește o pledoarie și restabilește adevărul. Personajul său a fost achitat după lansarea filmului.

Paradoxul este că demonstrația lui Morris din *The Thin Blue Line* se bazează pe reconstituiri ficționale ale circumstanțelor crimei și nu pe imagini documentare. Caracterul ficțional al acestor secvențe este accentuat de filmarea în *slow motion*, de iluminarea lor accentuat convențională. Imaginile respective nu pretind că sunt autentice, din contră, afișează artificiile realizării lor. Filmul confruntă martorii cu aceste *probe fabricate* și, din această confruntare, reiese că memoria oamenilor este la fel de fabulatorie ca orice altă ficțiune.

Douăzeci de ani mai târziu, în *Standard Operating Procedure*, Morris explorează neputincios zecile de fotografii autentice de la Abu-Ghraib. La începutul filmului, toate aceste fotografii se aglomerează pe un fundal negru deasupra căruia plutesc ca într-un spațiu virtual. Este o compoziție care evocă invazia vizuală din mediile *online*, de pe internet.

În concluzie, democratizarea imaginii și inflația vizuală produsă cu noile tehnici digitale a adus după sine, în mod paradoxal, o lipsă de încredere în imagine. Iar filmul documentar s-a hrănit în ultima perioadă din această „devalorizare” a imaginii ca document ce definește realitatea. Punerea în perspectivă personală a imaginilor a prevalat pe fondul unei suspiciuni asupra caracterului lor *obiectiv*.

În arta contemporană, dezvoltarea noilor media este strâns legată de această reflecție asupra

adevărului imaginii și a memoriei întrupate de imagine. Am putea spune că, în epoca proliferării digitale, două teritorii rezistă inflației audiovizuale, încercând să reflecteze asupra discursurilor mass-mediei și să deconstruiască imaginile ce se revarsă în sfera publică atât dinspre presă, cât și dinspre utilizatorii amatori: arta contemporană și filmul documentar. Între aceste două teritorii, există o circulație de motive și strategii pe care intenționez să o explorez mai departe.

■ Recuperarea memoriei personale în filmul documentar și noile media

*La mémoire est oeuvre de fiction*⁷.

Paul Ricoeur vorbește despre capacitatea de anamneză a imaginii documentare. În ultimii 20-25 de ani, filmul documentar creativ a căpătat un ton din ce în ce mai personal, iar narațiunea la persoana întâi a ajuns să fie un procedeu popular. Câțiva cineaști importanți, a căror legătură cu arta contemporană este manifestă, sunt reprezentativi pentru această tendință.

Agnès Varda, cineastă din generația Nouului Val Francez, a explorat în ultimii zece ani un întreg parcurs al memoriei atât în filme ce pot fi considerate documentare, cât și prin instalații. Opera recentă a lui Varda utilizează colajul de imagini, suprapunerea fotografiilor, într-un efort de recuperare a memoriei și a corpului, într-o perioadă în care corpul artistei – ca și memoria ei – sunt diminuate treptat de vârstă. Semnificativ pentru această procesare continuă a imaginilor este și faptul că Varda a reutilizat una din instalațiile ei expuse la Fundația Cartier din Paris (*Les Veuves de Noirmoutier*, 2005) în filmul *Les Plages d'Agnès* (Franța, 2009). Prin felul în care și-a construit filmele, începând cu *Les Glaneuses et la Glaneuse* (Franța, 2002), Agnès Varda demonstrează că aceste împrumuturi din zona artei contemporane oferă soluții pentru reprezentarea memoriei, mai ales pentru că permit un alt fel de discurs asupra timpului. Platformele interactive, bazate pe o narațiune nonliniară (spre deosebire de filmul clasic), permit asociații orizontale de idei, de fapte, de imagini și o structură dramaturgică mai liberă, propice rememorărilor de tot felul.

Anamneză practică și cineastul israelian Ari Folman, autorul filmului *Vals cu Bashir* (2008). În încercarea de a revizita traumele războiului din Liban din 1982, Folman renunță și la arhive, și la mărturii directe, pentru a se folosi de animație. Animația îi permite să vizualizeze fragmente subiective, recuperate din memorie, într-o manieră onirică. Interesant este și procedeu de construcție al filmului: Folman a folosit numai sunetul interviurilor pe care le-a realizat cu diverși participanți la război și a construit imaginile pornind de la aceste rememorări sonore. Procedeu este documentar, dar tratamentul imaginilor este *fictional*, puternic subiectiv. Singurele imagini de arhivă (reprezentând ororile războiului din Liban) care sunt incluse în film se află în secvența finală, pe care Folman însuși o descrie cu termenul de *hardcore documentary*⁸.

Exemplele sunt mult mai numeroase, am vrut doar să deschid subiectul explorării memoriei personale așa cum este el abordat de Agnès Varda și Ari Folman. În ambele cazuri, scriitura liberă, bogată în *ocolișuri* dramaturgice, ca și inventivitatea formală sunt probabil influențate de felul în care sunt construite și receptate operele de artă în *era interactivității*. Aceste împrumuturi și schimburi de tehnici și strategii între noile media și documentar dau naștere unor forme hibride: fie că este vorba de un amestec de genuri (animație, ecouri ale jocurilor video, ficționalizări), fie că este vorba pur și simplu de subspecii noi (*web documentary*, instalații documentare sau experimente interactive).

■ Ce se vede în imagine?

Claudio Papienza, cineast belgian de origine italiană, practică un tip de eseu eclectic, foarte personal, influențat de noile media. Papienza spune că „cinemaul este o artă necrofilă, care lucrează numai cu ceea ce a încetat să mai existe”⁹. Filmul lui, *Scènes de chasse au sanglier* (Belgia, 2007; fig. 2), pornește de la pretextul vânătorii de mistreți. De la captura și uciderea unei vietăți sălbatice, filmul migrează

fig. 2 Claudio Papienza fotografiat de Dimitri Borodine, cadru din *Scènes de chasse au sanglier*, Belgia, 2007



rapid către alte teritorii. În timpul filmărilor, survine un eveniment neașteptat: moartea tatălui cineastului. Este filmul capabil să înregistreze, să captureze acest eveniment care este Moartea? Adică chiar absența mișcării, a vieții, deci – în cele din urmă – absența Imaginii?

Într-o „instalație” filmată, camerele foto și de filmare sunt dispuse în pădure, alături de pușca de vânătoare, aluzie evidentă la pușca fotografică a lui Étienne-Jules Marey. Pentru ca aspectul speculativ al instalației să fie clar, cineastul este însoțit la această vânătoare insolită de profesorul său de filosofie, Jacques Sojcher. Mistrețul pe care caută să-l împuște vânătorul Claudio Paziienza apare ca o metaforă a Realității, iar vânătoarea însăși ca metaforă a Filmului. Dar care sunt armele cele mai potrivite pentru a captura Realitatea?

În *Scènes de chasse...* sunt amestecate diferite medii (se filmează cu telefonul mobil, realizatorul folosește desene, fotografii etc.). Paziienza este un adversar al naturalismului, al ideii că documentarul filmează fragmente de *realitate*, că uneltele de filmare sunt transparente și nu modifică sensul imaginilor. Înregistrările cu unelte diferite ale acelorași obiecte poartă amprenta mediului, se constituie în *realități* diferite. În fața unui copac pe care îl filmează, Paziienza așază pe pământ fotografia aceluiași copac, apoi îi atinge ramurile și scoarța, iar atingerea este filmată concomitent cu telefonul mobil.

În același film, Paziienza include și câteva *performance*-uri: „se expune”, de pildă, în fața camerei într-o instalație cu un copăcel aparent înrădăcinat pe piept. Un copăcel pe care tocmai l-a smuls din pământ, extracție simbolică a unui fragment de real pe care cineastul încearcă să îl planteze pe sine sau, mai bine zis, *în sine*. Narcisismul lui Paziienza este mereu ludic și caracterul jucăuș al discursului îl salvează de la prețiozitate. Ca mulți alți cinești ai epocii, inclusiv Michael Moore (cu care, de altfel, Paziienza nu are nicio altă legătură stilistică), documentaristul se pune în scenă. Dar prezența lui în film este necesară, pentru că – în viziunea lui Paziienza – a face film presupune o relație, un dialog între el și realitate.

Paziienza explorează constant raportul dintre imagine și real și insistă asupra prăpastiei între ceea ce se vede și termenul cu care denumim prin limbaj obiectele și ființele pe care le vedem. Vocea cineastului însoțește imaginile fără să încerce să le explice. Nu avem de-a face cu un comentariu în înțelesul clasic, ci cu un soi de voce interioară, de multe ori șovăielnică, o înșiruire contradictorie de cuvinte ce explorează relația cineastului cu obiectele pe care le vede și le atinge. Experimentele lui vizuale denunță încercările de a epuiza realul prin limbaj, dar și uzura imaginilor care nu mai *reprezintă* nimic. În dialogul cu Jean-Louis Comolli din care am citat, Paziienza spune că „s-a instalat ceva dureros în acest teritoriu [al cinemaului]. Senzația că imaginile nu se mai lipesc de lucrurile (filmate)”¹⁰. Pe parcursul filmului, Paziienza opune *atingerea – văzului*, ca mod mai potrivit, mai intim de a-ți însuși realitatea. Vânătoarea de imagini – pusă în scenă de Paziienza – nu se rezumă numai la

o încercare subiectivă de recuperare a realității „de azi”. În acest proces, imaginile trecutului sunt și ele revizitate. În *Archipels Nitrates – notes pour une cinémathèque* (Belgia, 2009), Paziienza lucrează cu imagini de arhivă din ultimul secol. Viața fizică a imaginilor, materia suportului lor (peliculă) este permanent pusă în relație cu conținutul imaginilor. Filmul vorbește despre imagini ca ființe, care au ele însele un ciclu de viață și dispariție.

Memoria colectivă și memoriile individuale ale ultimului secol sunt substanțial determinate de masa uriașă de *documente* audiovizuale. În concluzia acestei părți, aș aduce discuția spre zona imaginii-document. În perioada de care vorbim, statutul imaginii de arhivă s-a schimbat.

■ Imaginile de arhivă sau memoria documentară între adevăr și manipulare

Arhivele de imagini, mai ales cele de imagini animate, sunt păstrătoarele memoriei colective, și istoria filmului se confundă cu memoria ultimului secol. Însă o bună parte dintre aceste imagini sunt rodul unor perspective subiective, al unor mizanscene care poartă amprenta unei viziuni. În cele ce urmează, voi prezenta un racurs al felului în care a evoluat atitudinea noastră față de arhivele de imagini.

În anii '20 ai secolului trecut, Eisenstein și alți regizori sovietici au reconstruit scene ale Revoluției din Octombrie, cu ajutorul unor mase de figuranți. În cele din urmă, aceste reconstituiri – cum ar fi cea a asaltului asupra Palatului de Iarnă din Sankt Petersburg – au fost luate drept imagini de arhivă și folosite ca atare multă vreme. De altfel, teoria montajului – elaborată și practică de cineștii sovietici în aceeași perioadă – tratează imaginile ca piese dintr-un puzzle și demonstrează cum sensul aceluiași imagini se poate schimba numai datorită alăturării și modificării succesiunii lor. (E de menționat aici și cazul unuia din cele mai cunoscute filme documentare ale tuturor timpurilor, realizat în 1928 de Robert Flaherty: în *Nanook* totul e reconstruit...).

Experiența holocaustului a avut un rol determinant în schimbarea atitudinii față de *ceea ce se poate arăta în imagine*. Imediat după încheierea celui de-al doilea război mondial, sovieticii au recreat imagini ale lagărelor naziste, pentru că existau prea puține. Au filmat locurile, clădirile și supraviețuitorii așa cum le-au găsit la data eliberării, dar au prezentat aceste imagini ca fiind anterioare. Alfred Hitchcock, confruntat cu obligația de a realiza un film despre eliberarea lagărului de la Bergen-Belsen, a refuzat să recurgă la același procedeu și s-a folosit exclusiv de puținele imagini existente, realizate de nașiști, și le-a dat o formă prin montaj. Prin această atitudine, Hitchcock și colaboratorii lui s-au dovedit a fi înaintea timpului lor. (Filmul a rămas neterminat, dar a fost difuzat ca material documentar de BBC.)

Abia în anii '70-'80, cineștii încep să-și pună întrebări asupra posibilității de a reconstrui în imagini memoria colectivă și ridică problema *autenticității imaginilor*. Claude Lanzmann – în *Shoah*,

un film de nouă ore și jumătate realizat în 1985 – se bazează exclusiv pe mărturiile supraviețuitorilor și refuză să folosească imagini de arhivă, pentru că, spune Lanzmann, „acele imagini nu există”. Dar alegerea lui Lanzmann atestă mai degrabă un refuz al istoricismului și conține o afirmație tranșantă despre limitele reprezentării. Cineastul francez îi aduce din nou pe supraviețuitori în locurile unde s-a petrecut exterminarea. Toată povara reconstituirii le revine martorilor, pentru că locurile nu păstrează nicio urmă a ororilor săvârșite acolo.

La începutul primei părți, Lanzmann îl conduce pe Simon Srebnik la Chelmno, în Polonia. Cei doi înaintează împreună prin pădure, iar Srebnik spune doar că nu își poate imagina ceea ce s-a întâmplat atunci, dar nici nu își poate imagina că s-a întors în aceste locuri. Camera rămâne o bună bucată de timp asupra figurii martorului. Privirea personajului către *în afara cadrului* spune mai mult decât ceea ce vedem cu adevărat. Apoi, mișcarea camerei se substituie privirii lui, panoramează și descrie liziera pădurii. *Das ist das Platz* („acesta este locul”), zice Srebnik – și aceasta e concluzia secvenței, unica certitudine pe care ne-o dă. Natura este indiferentă și mută în ce privește trecutul.

La fel de impenetrabil este și martorul: singurul *loc* unde trecutul trăiește este în mintea și în sufletul lui, unde noi nu avem acces. Confruntarea de azi a martorului cu *locul* unde a suferit se transformă în materia filmului. În felul acesta, experiența trecută este reanimată și transmisă spectatorului. În cele din urmă, spectatorul – laolaltă cu personajul – *umple golul* lăsat de distrugere, de anihilare, într-un efort de imaginație provocat de cineast.

Să revenim la statutul imaginii de arhivă. Pe măsură ce tehnica a evoluat, nu a mai fost nevoie de un Eisenstein care să *re-creeze* momente istorice revoluționare. *Videogramele unei revoluții* de Harun Farocki și Andrei Ujică (Germania-România, 1992) folosesc numai material de arhivă și analizează felul în care imaginile de televiziune au re-construit un eveniment istoric, în cazul acesta, revoluția română. Perspectiva camerelor de filmat este comparată și cercetată, după cum este analizat și ceea ce rămâne în afara cadrului. Istoria este, în acest caz, un produs al imaginii video.

Aș include aici și experiența mea personală cu imagini de arhivă, din timpul lucrului la *Marele jaf comunist* (România-Franța, 2004). În acest film, am pornit de la un fals documentar realizat în 1960 de Virgil Calotescu, la comanda Ministerului de Interne, film care relatează un jaf la Banca Națională, precum și ancheta și procesul care i-au urmat. Este vorba, așadar, de un film cu personaje reale (inculpații interpretează propriile roluri) și care se referă la întâmplări reale. În introducerea filmului, naratorul argumentează astfel în favoarea *adevărului* imaginilor sale: „Dacă în decursul istoriei noastre, anumite evenimente pot fi interpretate altfel sau s-au pierdut în negura timpurilor,

cele prezentate astăzi aici, capturate de acest ochi atoatevăzător, înregistrate de acest scrib automat și gravate pe această filă de pergament modern, nu mai pot fi puse la îndoială”. Și totuși, îndoiala este primul lucru pe care îl declanșează aceste imagini. Cu toate ingredientele ei documentare, *Reconstituirea* lui Calotescu este o operă de propagandă și manipulare, iar deconstruirea acestei reconstrucții filmice este subiectul filmului meu. Aș menționa, pentru moment, schimbarea de registru al imaginii între partea „reconstruită” (jaful, ancheta), în care personajele acționează pe baza unui scenariu, și secvența „procesului”, în care „actorii” nu sunt conștienți de deznodământul prevăzut de autorități¹¹.

Problema majoră de care m-am lovit la *Marele jaf comunist* a fost de a pune în perspectivă imaginile de arhivă (*Reconstituirea*) fără a le cădea pradă. Trebuia să rezist tentației de a utiliza aceste imagini pentru *ilustrarea faptelor*. În acest caz, imaginile de arhivă erau pline de capcane, produse ale unei manipulări insidioase față de care spectatorul trebuia pus în gardă. Prin faliile filmului lui Calotescu se puteau întrevădea fragmente de realitate, fărâme de adevăr, dar nu realitatea ca atare. Scopul meu era de a pune în valoare felul în care aceste imagini documentare fabrică o ficțiune. Dar, până la urmă, acest proces de fabricație nu este oare un procedeu similar felului în care funcționează și memoria noastră?

Note: _____

* Textul are la bază propunerea mea pentru teza de doctorat, sub îndrumarea doamnei prof. univ. dr. Anca Oroveanu, Universitatea Națională de Arte din București, 2011.

1. Amos Oz, *Rime despre viață și moarte*, București, Ed. Humanitas, 2011, trad. Ioana Petridean, p. 139.

2. Stan Neumann, *Le Temps dans le cinéma documentaire*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2012, p. 149.

3. A. Oz, *Rime despre viață și moarte*, p. 138.

4. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Ed. Gallimard, Le Seuil. 1980, p. 17.

5. Joan Shaffer, *Errol Morris' Standard Operating Procedure: Photographic Representations as Computerized Data*, <http://writingdegreezero.com/archives/613>, consultat la 7.09.2011.

6. J. Shaffer, *Errol Morris' Standard Operating Procedure*.

7. Jacques Rancière, „La Fiction de mémoire. À propos du Tombeau d'Alexandre”, *Trafic*, nr. 29, 1999, p. 36.

8. Fanny Lautissier, *Valse avec Bachir, récit d'une mémoire effacée*, <http://cm.revues.org/370#tocto2n1>, consultat la 10.09.2011.

9. Claudio Paziienza, Jean-Louis Comolli, *Dialogue*, p.1, http://www.claudiopaziienza.com/archives/dialogue_comolli_dec2007.pdf, consultat la 13.09.2011.

10. C. Paziienza, J.-L. Comolli, *Dialogue*, p. 2.

11. Alexandru Solomon, „Reconstructing Reality from Documents in Communist Archives”, *Past for the Eyes*, Oksana Sarkisova (ed.), Budapest, Central European University Press, 2007, pp. 103-116.

Metagrafi cu influență

pentru a repasiona viața

Mica Gherghescu

■ Pentru un vocabular al situațiilor

„Situație”, „deturnare”, „derivă” sunt câteva noțiuni-gravitoni în textele Internaționalei Situaționiste (I.S.). Alături de „psihogeografie” și „urbanism unitar”, acestea au devenit astăzi operatori critici curenți, dovedind incredibila bogăție de utilizare (chiar dacă prea des decontextualizată) a unei teorii multiforme, construită treptat în diferite coabitări și suferind o radicalizare progresivă a comportamentelor și a ideilor. Nu e exagerat însă să înțelegem această formațiune intelectuală oscilatorie, tentaculară, ca pe unul dintre momentele cruciale ale gândirii franceze a anilor 1960, cu extensii durabile, adânc modelatoare, în estetica, hermeneutica și gândirea politică contemporană. E un moment crucial care înnoadă într-un model mutant o formă de investigație epistemologică și o formă, la fel de pregnantă, de construcție poetică. Aleg să traversez câteva texte emenate de cercul I.S. printr-un traseu ocolitor, fără să intru pe porțile deja mult prea frecventate ale unei doxe situaționiste care a făcut din critica societății spectacolului locul profețiilor ante-postmoderniste și al șuetelor pseudosociologice. Aleg să înțeleg modul în care conceptele fondatoare ale unei așa-numite (dar constant dezavuate) gândiri situaționiste se configurează, se articulează pe o necesară reformare prealabilă a limbajului comun. Este o abordare care fragilizează imaginea unui grup care a încercat să se singularizeze prin intoleranță și numeroase excomunicări. E un teren din care reies firele de legătură cu experiențe artistice și modele filosofice strict contemporane. Este o formă de arheologie noțională care explică în egală măsură plasticitatea teoriilor situaționiste și eșecul lor într-o pragmatică politică.

Legătura Internaționalei Lettriste cu predecesorii săi imediați (lettristii lui Isidore Isou sau grupul suprarealiștilor francezi) este conflictuală și, în același timp, strâns dependentă. După ruptura zgomotoasă din 1952 de grupul lettrist în urma falsului proces intentat lui Charlie Chaplin, facțiunea dizidentă condusă de Guy Debord alături, într-o primă etapă, de Serge Berna, Jean Louis Brau și Gil Joseph Wolman – figuri meteorice și charismatice ale cartierului parizian Saint Germain-des-Prés – funcționează pe același principiu al racolărilor rapide și al excluderilor violente ca cel

practicat cu câteva decenii înainte de André Breton în rândul suprarealiștilor. Numeroase biografii apărute în jurul figurii lui Debord au arătat cu acuitate în ce măsură rivalitatea însăși făcea parte dintr-o construcție internă și sincretică de grup și modul în care tacticile de consacrare și recunoaștere publică sunt însoțite în cazul situaționiștilor de paradoxuri¹: moșteniri subtile (prin rolul modelator al suprarealismului belgian din tabăra lui Paul Nougé și Marcel Mariën), ralieri pasagere (prin virajele conceptuale ale lui Jean Louis Brau, fost lettrist, fondator al unei alte versiuni de Internațională Lettristă sau prin legăturile unui alt membru de marcă al I.S., pictorul danez Asger Jorn care, după ruptura de Debord, va întemeia împreună cu Jacqueline de Jong revista *Situationist Times*).

situație construită

Moment de viață, construit în mod concret și deliberat prin organizarea colectivă a unei ambiante unitare și prin jocul evenimentelor.

situaționist

Ceea ce se raportează la teoria sau la activitatea practică legată de construirea situațiilor. Cel ce se dedică unei construiri de situații. Membru al Internaționalei Situaționiste.

situaționism

Cuvânt lipsit de sens inventat în mod abuziv prin derivarea termenului precedent. Nu există un situaționism, ceea ce ar însemna o doctrină de interpretare a faptelor existente. În mod evident, noțiunea de situaționism a fost inventată de către antisituaționiști.

psihogeografie

Studiul efectelor specifice mediului geografic, conștient sau nu amenajat, acționând în mod direct asupra comportamentului afectiv al indivizilor.

psihogeograf

Cel ce investighează și transmite realitățile psihogeografice.

derivă

Mod de comportament experimental asociat condițiilor societății urbane: tehnică de deplasare rapidă prin traversarea unor ambiante variate. De asemenea, se folosește pentru a desemna durata exercițiului continuu în acest tip de experiență.

urbanism unitar

Teoria utilizării ansamblului de arte și tehnici care conduc la construirea integrală a mediului în legătură dinamică cu experiențele de comportament.

deturnare

Se folosește pentru abrevierea formulei: deturnarea elementelor estetice prefabricate. Integrarea producțiilor artistice actuale sau trecute într-o construcție superioară a mediului. În acest sens nu poate exista o pictură sau o muzică situaționistă, ci doar o *utilizare* situaționistă a acestor mijloace. Într-un sens mult mai primitiv, deturnarea în interiorul vechilor sfere culturale este o metodă de propagandă, care demonstrează gradul de uzură și de insignifianță a acestor sfere.

cultură

Reflectare și prefigurare, în fiecare moment istoric, a posibilităților de organizare a vieții cotidiene; complex al esteticii, sentimentelor și moravurilor prin intermediul căruia o colectivitate reacționează în fața vieții, așa cum aceasta îi este oferită în mod obiectiv de condițiile economice. (Definim termenul în perspectiva creării de valori și nu în cea a educației lor).

descompunere

Proces prin care formele culturale tradiționale s-au autodistrus ca urmare a apariției mijloacelor superioare de dominare a naturii și care au permis și reclamat realizări culturale superioare. Distingem o fază activă a descompunerii, demolarea efectivă a vechilor superstructuri – care se finalizează către 1930 – și o etapă de repetiție, dominantă până în zilele noastre. Întârzierea între etapa descompunerii și trecerea către noi construcții este strâns legată de amânarea lichidării revoluționare a capitalismului.

fig. 1 „Definiții”, *Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale Situationniste*, director: Guy Debord, nr.1, iunie 1958

Aparatul noțional situaționist reușește să se cristalizeze printr-o serie de transfuzii conceptuale ramificate. Schimburi fertile se instalează între gruparea lui Debord și foștii membri ai grupului *CoBrA* (Jorn însuși sau arhitectul cetății tehnoutopice a Noului Babilon, olandezul Constant von Nieuwenhuys). Grupul suprarealist belgian aglutinat în jurul revistei *Les lèvres nues*, teoria momentelor și teoria romantismului revoluționar așa cum era el formulat de neomarxiștii Henri Lefebvre și Lucien Goldman, tema reînvestirii ludice a lumii din textele lui Johan Huizinga alimentează constant teoriile lui Debord. Modificându-și titulatura începând cu 1958 în „Internaționala Situaționistă”, gruparea lui Debord este înainte de toate un proiect colectiv care, dincolo de intransigențele șefului de trib, funcționează în mod esențial prin antene naționale: algeriană (foarte problematică în perioada luptelor de decolonizare care preced independența din 1962), germană (prin profilele radicale ale membrilor grupului *Spur*), italiană, olandeză, britanică, secțiuni care hrănesc, până târziu în 1969, anul de disoluție al I.S., atât incompatibilitățile de grup, cât și schimbul de idei.

Interpretări recente au încercat să atribuie proiectului situaționist dimensiunea unei veritabile revoluții antropologice, ipostaza unui umanism provocator exprimat prin acțiunea politică și poetică directă². Este o manieră de a reciti modelul „situațiilor construite” ca formule tardive ale unui soi de *Gesamtkunstwerk* aclimatizat condițiilor sociale și politice ale anilor 1960 și pentru care conceptul urbanismului unitar ar fi reprezentat cel mai adaptat eșantion teoretic și practic³. Ar fi exagerat însă să vorbim despre o nouă variantă de umanism restaurat pentru un grup care, dincolo de orice sistematizare, a încercat constant să-și submineze propriile derivate și propriile extremisme. Este, de altfel, una dintre contradicțiile interne care agită discursul situaționist și care nu ezită să opună între ele diferite registre de radicalitate și de opoziții (față de ideologii, față de acaparanta societate de consum, față de formele vizibile sau mascate ale colonialismului) și să propună o contraacțiune, revoluționară, drastică și, în mod necesar, poetică. Poate că mai mult decât o revoluție antropologică, noțiunile situaționiste fac loc unei revoluții sociale viitoare⁴.

Mai puțin grandioasă decât o operă de artă totală, transformarea limbajului în limitele unei critici a culturii și a societății nu poate să funcționeze pentru membrii I.S. decât printr-o reformă de metodă. Ca și deambulările psihogeografice, reînnoirea limbajului se face din mers. Textul, manifestul, literatura nu mai sunt decât formele degradate ale unor simulacre de expresie, *faute de mieux*. Sunt locurile reziduale ale contradicțiilor, echivocului și recurențelor culturale care au nevoie de o bună purificare, de o conjurare eficientă în vederea unei potențiale comunicări totale.

Regulile jocului situaționist stabilesc încă de la început cheia partiturii: numai tonul insurecțional, de propagandă activă ar fi capabil să rețină și să transmită provizoriul eficient al experienței:

...détournement (deturnare) = Se folosește pentru abrevierea formulei: deturnarea elementelor estetice prefabricate. Integrarea producțiilor artistice actuale sau trecute într-o construcție superioară a mediului. În acest sens nu poate exista o pictură sau o muzică situaționistă, ci doar o *utilizare* (subl.me) situaționistă a acestor mijloace. Într-un sens mult mai primitiv, deturnarea în interiorul vechilor sfere culturale este o metodă de propagandă, care demonstrează gradul de uzură și de insignifianță a acestor sfere⁵.

Asamblarea elementelor prefabricate, exploatarea „mediului”, rolul activ al propagandei, parodia serioasă și lunga serie de oximoroane din grila conceptuală situaționistă sunt semnele unei înalte inteligențe combinatorii și contextuale. Nevoia unui nou limbaj se acordă în aceeași cheie cu noul orizont deschis de situațiile pasionante ca noi maniere de a trăi și de a scrie. Situația nu este o simplă deplasare sau amenajare de decor. Cu siguranță că reflecția pe marginea limbajului este mult mai difuză în textele situaționiste decât cea despre urbanism, despre deriva psihogeografică sau despre transformarea socială și critică a societății spectacolului; poate pentru faptul că o situație construită presupune deja bulversarea profundă a mijloacelor de comunicare și este, ea însăși, o situație arbitrară, provizorie de comunicare inedită.

Eveniment semnificativ. La câțiva ani după constituirea Internaționalei Situaționiste, în mai 1961, cu ocazia unei conferințe prezentate și înregistrate în cadrul grupului de cercetări despre cotidian animat de Henri Lefebvre în cadrul Centrului de studii sociologice al CNRS (Centrul Național pentru Cercetare Științifică), Guy Debord stabilea deja punți conceptuale între transformarea revoluționară a vieții cotidiene și preschimbările tehnice și lingvistice. Derutei epistemologice, descompunerii comportamentelor, Debord le opune totalitatea prezentului, holismul timpului trăit, *hic et nunc*: „Problematizarea actuală a limbajului, contemporană acestei forme de metalimbaj tehnicist, adică limbajul birocratizat al birocrăției, va fi depășit de forme superioare de comunicare. Noțiunea de text social inteligibil va fi obligată să atingă noi modalități de scriere, în direcția pe care camarazii mei situaționiști o explorează cu ajutorul urbanismului unitar și prin eboșa unui comportament experimental”⁶.

■ O genealogie conflictuală. Isou – Debord

Dacă programul unei reforme de limbaj nu este niciodată pe deplin postulat, acest lucru se datorează, în mare măsură, unei expresii eluzive care străbate textele situaționiștilor: necesitatea „expresiei nelimitate”. Ambiguitățile unei sintagme atât de instabile erau, de altfel, întreținute cu premeditare de către Debord însuși și le regăsim infiltrate în actul de naștere al acestor „lettriști internaționali”

care îi confiscă termenul lui Isidore Isou, patronul de drept al titulaturii, fondatorul curentului lettrist și mare legislator la rândul său: „Confuzia nu poate să ne jeneze în niciun caz. Dimpotrivă, în anumite cazuri, chiar ne place”. Menținută cu știința cinismului, confuzia mergea până la apropieri flagrante: colajele efemere executate de Debord și de „tribul” său poartă titlul de „metagrafii”, calc direct după metagrafologiile lui Isou de la începutul anilor 1950; rupturile de montaj și de scenariu din filmul debordian din 1952, *Hurlements en faveur de Sade*, mai târziu *Anticonceptul* minimalist al lui Gil J. Wolman, se instalau în linia discrepantă, „cizelantă” a montajului corupt prin fragmentări și dislocări succesive, deschisă de *Traité de Bave et d'Eternité* al lui Isou. Subtilizând termenul, se opera o formă de deturnare secundară, dar și o radicală schimbare de semn și de sens. Confuzia merge mai departe și face ca această primă strategie de provocare prinsă în mecanismele de consacrare ale oricărei legitimări să fie însoțită de o instalare deliberată („la margine”, ar fi spus Serge Berna, „ca extern”, ar fi spus Isou) într-un „afară”, într-o exterioritate subversivă, hipercritică, marginală și virulentă, de unde *totul ar fi putut fi spus*.

Retrași pe coarda elastică și periculoasă a provizoriului, a negativității, a exteriorității, a tinerilor revoltați și mizantropi, refuzând orice doctrină și orice formă de încadrare instituțională, situaționiștii își permit să construiască diagnosticul intransigent al lumii artistice, intelectuale și politice franceze de după cel de-al doilea război mondial și să observe momentul fragil al degradării mijloacelor de creație și, mai mult, al capacității inventive. Aplicând denunțarea deschisă, Debord, Wolman sau Jorn condamnă clasicismul mic-burghez reacționar și confortabil, declinat în formule perimate, realist-socialiste sau suprarealist-ocultiste. Oponându-se optimismului inventiv al lui Isidore Isou, Debord teoretizează o creativitate a improvizației care actualizează „momentul” în cadrul unei „situații” și care înțelege să transgreseze istoria prin actualitate, sub forma unui mereu proaspăt „prezentism”. Printr-un detur contorsionat, retroactiv, recuperează, în același timp, momentul dadaist pe care îl sublimează în propria sintagmă aplicată Internaționalei Situaționiste ca „ultimă avangardă” posibilă și opusă polemic superlativului megaloman al lettrismului isouian, proclamat cu ceva timp înainte drept „avangarda avangardelor”.

■ De la eșecul poeziei la poezia revoluționară a timpului trăit. Bucla belgiană

În primele numere ale revistei *Potlatch*⁷, discuția se mută pe terenul poeziei. La ancheta organizată de grupul suprarealist belgian reunit în jurul revistei *La carte d'après nature* coordonată de René Magritte, grupul lettriștilor internaționali răspunde întrebării „Ce sens acordați cuvântului poezie?” pe un ton casant: „dincolo de estetică, ea stă în puterea oamenilor asupra propriilor aventuri. Poezia se citește pe chipurile lor. Ține de domeniul urgenței să creăm chipuri noi. Poezia se află în forma orașelor”. Afirmăția distila poeticile revoltaților de la Baudelaire, Rimbaud sau Lautréamont până

la viziunea urbanismului unitar ca Ivan Chtcheglov. Poezia devenea (din nou?) o formă de viață pasionantă.

Întoarcerea la poezie trebuie înțeleasă ca o tactică problematică în sine, ca un răspuns – antifrază pentru care poezia poate fi citită în primul rând din perspectiva eșecului ei. Dincolo de contorsiunile sau manierismele suprarealiste și de agoniile formale, dar angajate, ale poeziei de propagandă realist-socialistă, întoarcerea la poezie încă mai putea să însemne, pentru Internaționala Lettristă, întoarcerea la calitatea primară a limbajului inspirat, magnetic, afectiv și eficace, poezia-care-nu-mai-este-poezie, ci devine aventură. Prin proximitatea cu suprarealismul belgian și mai ales cu revista *Les lèvres nues* editată de Paul Nougé și Marcel Mariën, Debord, Brau, Wolman et alii intrau în contact cu fibra bună a experimentalismului lexical și cu ludicul literar, rezultat al deturnărilor, derivelor și plagiatului⁸. Dovada acestor afinități electivă: viitorii membri I.S. publică în paginile revistei belgiene principalele lor texte teoretice: Jacques Fillon publică „Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)” în numărul din decembrie 1955; Debord – „Introduction à une critique de la géographie urbaine” (septembrie 1955), „Mode d’emploi du détournement” (mai 1956) și „Théorie de la dérive suivie de deux comptes rendus de dérive” (noiembrie 1956).

În lunga istorie a jocurilor semantice, a calambururilor și parodiilor, revista lui Nougé și Mariën se detașă de direcția ezoterică a filierei Breton – Jaguer, dar și de diferitele forme de fetișism ale insolitului sau de exotisme literare din jurul celebrului poet belgian André Blavier (apropiat de cercurile patafizice și editor al antologiilor de texte scrise de bolnavii mintali și alți excentrici). În „Soluția de continuitate”, text manifest apărut în primul număr al revistei, Nougé relua leitmotivul „trădării limbajului”, subliniind imposibilitatea limbii de a capta și comunica toate posibilitățile experienței trăite⁹. Depășind capcanele ficționale ale cabinetelor de curiozități literare, Nougé pleda pentru o întoarcere la extra-literatură, adică la elementele comune de viață și la cotidian; experiență și, în același timp, experiment, poezia intră pe terenul riscului, este aventură și pericol, are nevoie de complicități și de comploturi. Iar a pune poezia în pericol înseamnă a o deschide actualității deranjante, informațiilor diverse și cotidiene, tot timpul aflate în decalaj și aruncate în jocul literar; înseamnă a-i periclita mijloacele de compoziție: „dezafectăm limba și felul ei obișnuit de a funcționa pentru a o supune unor noi misiuni”. Este vorba de misiuni de derută de sens, pentru că a te supune trădării arbitrariului limbajului începe în primul rând prin acceptarea condiției lui fundamentale. Prelucrată în poezii-obiect, în fragmente de cuvinte izolate, decuplate, detașate de înlănțuirea semnificativă, trădarea limbajului nu poate fi exprimată decât prin incompletitudine, schemă, elipsă și montaj.

„Fâșiile de limbaj care își păstrează puterea de a genera sau de a schița o mișcare într-un

sens aproape întotdeauna imprevizibil față de limbajul de care au fost desprinse” ale lui Nougé nu se mai supun hazardului destructiv din decupajele dadaiste și nici neînțeleșului altor limbaje inventate. Puterea de derută provine tocmai din limpezimea lizibilității lor, brusc dereglată prin montajele incongrue de text. Dincolo de orice adevăr superfluu al limbajului, dincolo de orice traducere fidelă și iluzorie, poezia devine, încă o dată, provocare. Potențialul provocator rezistă în scrierea-bricolaj a paginilor compuse din colaje revoluționare care juxtapun aforisme de factură suprarealistă, procese-verbale ale Comunei din 1871 (arhetipul festivalului și al sărbătorii, exemplul *par excellence* al „situațiilor construite”, mediat în istoria I.S. de comentariile lui Lefebvre), intercalate cu texte din Bossuet despre cunoașterea lui Dumnezeu și cunoașterea de sine, Heidegger, sfaturi de frumusețe și extrase din Simone Weil, și care, în aceeași cadență sentențioasă, întâlneau în spațiul revistei descrieri despre lagărele de concentrare sau tortură din Indochina și Coreea într-unul dintre episoadele nevralgice ale procesului de decolonizare. Organizarea aleatoriu și a incongruității în poezie devenea intens elocventă.

Paranteza belgiană reverberează în scrierile situaționiste pe durată lungă, iar modelul de colaj tactic din revista lui Paul Nougé și Marcel Mariën este perpetuat în buletinul Internaționalei Situaționiste prin textele și fotomontajele de diversiune. Poezia nu își găsește locul decât ca „joc superior”, ca practică îmbogățită. Situația e întotdeauna determinată de prospectul subminat, de modul de utilizare, întotdeauna altul. Transgresarea poeziei prin revoluționarea timpului trăit și, mai ales, desăvârșirea într-o adevărată pragmatică (o *praxis*) a timpului trăit, intră în aparatul conceptual situaționist paralel, pe o altă filieră puternică – teoria vieții cotidiene așa cum prindea ea formă în textele lui Henri Lefebvre. Alături de marxismul lui Lucien Goldman și Lefebvre, membrii I.S. se plasează în sfera romantismului revoluționar, ca intervenție directă asupra afectelor. Poezia se metamorfozează atunci într-o formă de observație interesată și subiectivă asupra lumii; devenită practică, ea este intervenție. În relația imediată cu mediul, în acest tip de comunicare directă care transformă mediile în funcție de calitățile individuale, de dorințe și afecte, poezia va fi, în mod necesar, fără formă fixă, își va crea evenimentul și propriul limbaj.

■ Contra-scriere

Transgresare a experimentalismului joycian, „scris cu fotografii și cu fragmente de ziar lipite pe sticle de rom, romanul tridimensional *Histoire des gestes* lasă la bunul plac al cititorului șirul ideilor, firul pierdut al unui labirint de anecdote succesive”¹⁰. Primul roman tridimensional al lui Debord, realizat în 1953, nu se îndepărta prea mult de vizualitatea poveristă a *ready-made*-ului modificat; printr-o intervenție în linia obiectelor suprarealiste cu funcție simbolică, sticla de rom era încoronată cu un volan de mașină. *La dive-bouteille* debordiană nu joacă totuși rolul obiectelor suprarealiste

simbolice și se îndepărtează de conceptualismul duchampian; e pilulă de informație, fragment comic, decupaj transversal în cotidian, fără stratificări misterioase. Rapid incapabile să surprindă bogăția cotidianului, colajele metagrafice vor fi imediat recuzate de către lettriștii internaționali; prin aceasta, Debord recunoștea instabilitatea obiectului în fața experienței – metaografiile rămân niște efemeride sărăcăcioase, martori, afișe, *graffiti*, în forma lor cea mai elaborată – „cărți de artist”. Valoarea metagrafiei stă în caracterul ei rezidual; metagrafia este rămășița unei situații care o excedează și devine o formă de critică a *medium*-ului. Prin definiție, situația nu poate fi decât o negare a operei și o afirmare a experienței, un eveniment.

Metaografiile desemnează, așadar, serii de intervenții care se supun legilor deturnării: totul poate deveni metagrafie – text, vinil, bandă de magnetofon, emisiune radio, gesturile cotidiene însele. Un proiect din 1951 visa un fel de scriitură metagrafică expansivă capabilă să transcrie derivatele urbane pariziene, „senzațiile termice și pasiunile trecătorilor prin fața grilajului muzeului Cluny, la aproape o oră după asfințitul soarelui în noiembrie”. Traietoriile inconștiente desenau în negativ (meta)-graficul urban al *flâneur*-ilor. Poezia metagrafilor era dublată de anchetele strict contemporane de sociologie urbană conduse în arondismentele pariziene de Paul-Henry Chombart de Lauwe la începutul anilor 1950 și reproduse în buletinul grupării.

Deturnarea limbajului se produce, așadar, în urma celor două operațiuni de bază: apropierea, generalizată la toate producțiile culturale sau extraculturale în toate formele ei de pastișă, plagiat, parodie și montajul discordant al fragmentelor într-un contra-text. Tehnica situaționistilor nu este singulară pentru o perioadă bogată în experimentări și dezmembrări textuale. Simultan cu de/colajele lui Wolf Vostell sau cu *cut-ups*-urile lui Brion Gysin și William Burroughs, Gil J. Wolman compunea/descompunea în *J'écris propre* elemente disparate, mici istorii deturnate, narațiuni de derive urbane sau subiecte extrase aparent aleatoriu din Félix Le Dantec, Cheng Tcheng sau Jean Rouch. Dezarticulat, textul pune în pagină o serie de fragmente discrepant suturate, pline de radieri și scrijelituri, dejucate în diversitatea intruziunilor tipografice și caligrafice, alternative, suprapuse, debusolante, urmărind linii diferite de fluiditate și cu diferite dinamici de lectură în contradicție cu titlul lucrării, el însuși ambivalent. Wolman exploatează aici o tehnică de montaj textual deja testată în timpul perioadei sale lettriste, mult mai axată pe descompunerea cuvântului: „Wolman dezintegrează consoana, descărnează consoana de vocală. Wolman redă vocalei puterea ei ierarhică abstractă”¹¹. Destructurarea cuvântului și a „suflului” (altă aluzie subtilă la știința respirațiilor fenomenale în versiunea Antonin Artaud) făcea parte dintr-o mai amplă concepție a simultaneismelor vizuale și sonore ale unei arte integrale. Dincolo de dislocările cuvântului în lunga serie de incantații lettriste, accentul cade, în textele ulterioare ale lui Wolman, pe înlănțuirea unor zone de conținut disparate, dar capabile să construiască un text plural și complex, un text pluridimensional.

Montajele situaționiste de text nu sunt niște simple ecuații semantice cu mai multe variabile; guvernate de imperativul unei relații active de receptare, de un model dialogic capabil să integreze comportamentele utilizatorilor, metagrafiile funcționează ca protocoale de experiență. Narațiuni supuse notației sintetice, telegrafice sau aforistice, de proces-verbal poetic, relatările despre derivate psihogeografice sau despre planurile viitoarelor situații construite sunt forme de anamneză care încearcă să păstreze intensitatea aventurii trăite. Expresia nelimitată a prezentului acumulează totalitatea dimensiunilor calitative ale limbajului și ale experiențelor intens sinestezice. Rupturile de fir narativ din aceste contra-scriituri deturnate depășesc (într-o succesiune infernală de repetate transgresări) simplul decalaj formal al colajelor. Așa cum „prinde imagine” în construcțiile fragmentate, critica limbajului face parte dintr-o mult mai virulentă critică a reprezentării, care se va acutiza mai târziu în critica spectacularității societății de consum. Filmul *Critique de la séparation* din 1961 se deschidea surprinzător cu un citat preluat din *Elementele de lingvistică generală* de André Martinet: „Dacă ne gândim cât de firesc și de avantajos este pentru om să identifice limba cu realitatea, nu putem decât să ne închipuim gradul înalt de sofisticare la care acesta a trebuit să ajungă pentru a le disocia și a face din fiecare un obiect de studiu individual”¹². Noua relație dintre limbaj și realitate nu se poate construi decât pornind de la această ruptură. Și numai pelicula cinematografică putea să conțină tensiunea rupturii. Postulând intransitivitatea sensului și imposibilitatea comunicării eficiente într-o lume de indivizi alienați, filmul este o acumulare artizanală de imagerie populară și de actualități, muzică preclasică și citate suprapuse într-o țesătură densă care fracturează privirea și atenția și fac imposibilă orice reconstituire coerentă. Lansate în marea metagrafie electrică și cinematică globală, bucățile intermitente de vizualitate și text, legate doar de vocea afectată a unui narator scandând un subtext aforistic, capătă astfel densitatea semnificativă a alegoriei.

E interesant de comparat discursul situaționist despre disoluția limbajului mediată prin diverse mutații în rândul mijloacelor de expresie cu câteva remarci despre violența limbajului pe care avea să le schițeze Roland Barthes în unda de șoc a evenimentelor din mai 1968: „Nu doar criza are limbajul său, ci, mai mult, criza a fost înainte de toate limbaj. [...] cuvântul este cel care, într-o anumită măsură, a lucrat istoria, a făcut-o să existe ca rețea de urme, de indicii, ca un fel de scriitură operantă, dislocantă”¹³. Limbajul și evenimentul mută paradigma din loc și cred că proiectul situaționist câștigă în profunzime odată văzut din perspectiva deschisă a filosofiei limbajului, nu ca utopia vreunei comunicări totale, ci ca o fundamentală preschimbare epistemică și socială, captată cu acuitate în salturile critice și în exercițiile de contra-scriere care pot, în mod literal, afecta, rupe și remonta posibilitățile noastre de lecturi multiple.

Legile deturnării

1. Cel mai îndepărtat element deturnat contribuie în modul cel mai intens la impresia de ansamblu și nu elementele care determină direct natura impresiei.
2. Deformările introduse în elementele deturnate trebuie să tindă către o extremă simplificare; principala forță a deturnării rezidă în recunoașterea directă, conștientă sau bulversată, de către memorie.
3. Deturnarea este cu atât mai inoperantă cu cât se apropie de un răspuns rațional.
4. Deturnarea prin răsturnare este întotdeauna forma cea mai rapidă și cea mai puțin eficace.

fig. 2 Guy Debord, Gil J. Wolman,
„Modul de utilizare al deturnării”, *Les lèvres nues*, nr. 8, mai 1956

Note: _____

1. Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles*, Paris, Dilecta, 2008.
2. O literatură critică bogată proliferază în jurul Internaționalei Situaționiste. Pentru o istorie pertinentă a grupului, vezi Jean-Marie Apostolides, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Exils, 1999 (Flammarion, 2006); Anselm Jappe, *Guy Debord*, Paris, Denoel, 2001 și recenta lucrare de referință a lui Fabien Danesi, *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse*, Paris, Les Presses du réel, 2008. Textul lui Danesi este una dintre puținele lecturi contextuale a I.S. scrisă fără vaporii de apologetism entuziast care pot fi regăsiți în confruntările dintre diverșii partizani ai mișcării. Pentru indicații biografice: Christophe Boursellier, *Vie et Mort de Guy Debord*, Paris, Plon, 1999. Pentru accente nervoase și fantasmate, textele-cult ale lui Stewart Home, *The Assault on Culture: Utopian currents from lettrisme to class war*, Londra, Aporia Press, 1988 și Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du 20^e siècle*, Paris, Allia, 1998. Trebuie semnalate în acest context atât traducerea-reper în limba română a *Societății spectacolului* de către Ciprian Mihali, apărută în 2001 la Editura EST, București, cât și intervențiile constante în spirit debordian care au reluat în literatura de limbă română textele remarcabile ale exegeților Anselm Jappe sau Vincent Kaufmann din revista *Idea, artă + societate*, nr. 27, 2007.
3. Despre proiectul utopic al urbanismului unitar, Mihaela-Smaranda (Mica) Gherghescu, *Zbor, vibrații și interferențe. Aspecte ale gândirii și reprezentărilor paraștiințifice în opera lui Yves Klein*, lucrare de licență sub îndrumarea prof. univ. dr. Anca Oroveanu, București, Universitatea Națională de Arte din București, 2006.
4. Nu e de mirare că tonul revoltat situaționist, tonul *enragé*, insurecțional al lui mai 1968, hrănește radicalitățile unor grupări politice alternative contemporane (*Comité invisible*).
5. Guy Debord (dir.), „Définitions”, *Internationale situationniste, Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*, nr. 1, iunie 1958. Fără referință contrară, toate traducerile din limba franceză aparțin autoarei.
6. G. Debord, „Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne”, *I. S.*, nr. 6, august 1961.
7. Titlu semnificativ care actualizează economia schimbului în societățile tradiționale nord-americane sub forma unei tranzacții de tip agonistic pentru care darul este în primul rând confruntare. Teoria *potlatch*-ului este structurantă pentru înțelegerea textelor situaționiste, dar și pentru peisajul contextual din care fac parte și care le leagă în mod indisolubil de importanța sociologiei lui Marcel Mauss, al cărui text fondator din 1923, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, este revizitat, în anii 1950, de Georges Bataille în *La part maudite* și de Claude Lévi-Strauss în prefața sa la operele lui Mauss.
8. Reamintesc aici că ideea de deturnare ca practică artistică fusese deja aplicată de către Nougé și Magritte pentru caietul elevei Clarisse Juranville în 1927, transformat în carte de artist.
9. Paul Nougé, „La solution de continuité”, *Les lèvres nues*, nr. 1, aprilie 1954.
10. „Dimensions du langage”, *Internationale Lettriste*, nr. 3, august 1953, nesemnat, nepaginat.
11. Gil J. Wolman, „Introduction à Wolman”, *Ur. Cahiers pour un dictat culturel*, decembrie 1950, pp. 19-21.
12. G. Debord, *Critique de la séparation*, 1961, film alb-negru, 20 min., imagini: André Mrugalski, montaj: Chantal Delattre.
13. Roland Barthes, „L'écriture de l'événement”, *Communications*, nr. 12, 1968, pp. 108-112.

Art History, Interrupted*

Mihnea Mircan

After what is now more than a quarter of a century of disciplinary self-critique, why is it that we have been perennially unable to escape art historicism?

Donald Preziosi, *Hearing the Unsaid: Art, Museology and the Composition of the Self*

This text discusses a mode of artistic and curatorial action that explicitly thematizes art history and its mechanisms of validation, its organization of disciplinary centers, frontiers and wastelands, its institutional limbs and props. I propose to think of the exhibition as a locus where two distinct ways of imagining the future converge and are tested against each other: art's and art history's ability to figure – or fabricate – the future. Seen from a conventional perspective, the new struggle for commensurability with the old and the future occurs at the gates of the archive. Traditionally, the only thought of the future that art history could accommodate in its institutional identity was that of “more, better art,” barely obscuring the subsequent moment – and terminus point – when art ceases to be and the archive comes together, complete. What follows speculates on this endgame, and questions what it might mean for art to be understood and historicized *on its own terms*, as opposed to submitting to the secular theologism that art history preserves at its core – its Vasari complex.

According to the ways in which they frame their object of historical desire, there are three, theoretically coextensive modes of enunciation that perform or contest art history's former authority and disciplinary confidence. A default art history informs blockbuster exhibitions, is taught in some schools, and is popularized in “Great Masters” books and films. It concatenates artists, styles and historiographic data in an epistemological vacuum. It considers art to be a privileged manifestation of history, and the shifts in art as an index of the temporality of history. It is punctuated by metaphysical circularities and interjections of elucidation, and it resembles an award ceremony in more ways than one. Another mode of enunciation contends with both the default of the discipline and the hypothesis, formulated from a variety of ideological standpoints, of the “end of history” (which art history as a whole

tends to engage, not within a culture of post-history that would threaten to delegitimize it, but as one of the parables it habitually deciphers), with the disintegration of the internal logic and self-sufficiency in the discipline.

The different strands of the new art history, fueled by Marxist criticism, feminism, post-colonialism, visual studies or semiotics, explore the constructed symmetries and hegemonic exclusions in traditional art history, the interdependence of critical biases and ideological missions, and the ways in which the discipline has kept its own relevance and foundational dilemmas center stage. Looking at the pathos and Freudian slips in older incarnations of art-historical discourse is an occasion for the new art history to acknowledge and elaborate its own difficulties, trying to reestablish a sense of historical course or destination after the putative halt of history – Hegel after Danto – and to reconcile its complicated, messianic legacy with a partial, theoretical evacuation of historicism. This engenders series of prologues, antecedent to several histories that would (if they were written) dispense with chronologic confabulation or mutations of style, non-histories saturated by methodological self-consciousness, aware of – and to some extent, incapacitated by – their alternatives and their own inability to contain and reflect a multiplicity of subject-positions, to diffract across plural and unregulated claims of interpretive authority.

A third instance of art-historical discourse, or replica of the lost art-historical original, is mapped out in contemporary art's inordinate relation to what it sometimes perceives as its own adolescence and, at other times, as a background against which to project its own legitimacy or prodigal anxieties. It reflects contemporary art's determination to have a history, even if premised dubious foundations and perfect malleability. A chronic historiographic compulsion is arguably the defining feature of today's art, with the inbuilt contradictions of a particular, reductive understanding of modernism as the prime object of scrutiny: the past this art portrays reads like a series of quirks and blips of historiographic time against a background of grand narratives that relentlessly manifest themselves. In this case, art history is both the site of unrealized futures – in the reinstatements of marginalized figures or the retrieval of ruptured connections – *and* the lineage from which contemporary art would like to portray itself as descending. The tweaked timelines of postmodernism or the moral pleas against art history as an imperial practice engendered a poetics of memory and oblivion rather than an epistemological innovation, or at least an increased permeability, in the dominant discourses of art history.

If the inconclusive threads and possibilities, blocked vistas and shifting foci that define art history today do connect at all, it could be argued that they intersect in the growing chasm between the contemporary – with its fatigued diversity and archeological disposition – and an unfamiliar, if not impervious, past. Or perhaps in a former disciplinary topography, half-excavated and turned

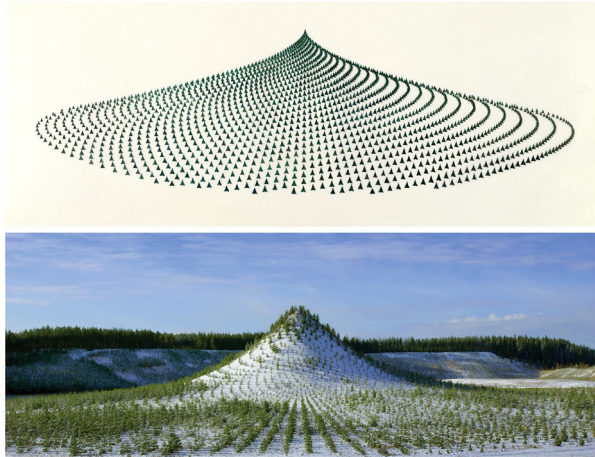


fig. 1 Agnes Denes, *Tree Mountain: A Living Time Capsule – 11 000 Trees, 11 000 people, 400 years*, 1992-1996, design drawings from 1983 and winter views of the mountain in 2001 (courtesy of the artist)

periods and the misjudgments, the frescoes and the cut-off ears, the fallacies and the brilliant intuitions – can be re-articulated in a discourse of the present, a present that does not adhere to the past as an inexorable condition or to a future as a necessity of confirmation. The relationship of contemporary art or exhibition-making to the history of art needs to be understood differently from a melancholy disconnection or Zeno-like paradox, so that they operate in tandem, or so that a reciprocal visibility is instated, one not premised on a shared teleology but on a flux of knowledge and common instruments and critical goals.

“Is art history?” Svetlana Alpers asked of Tiepolo.¹ Answering this question – whether in the affirmative, negative or dubitative – would presuppose looking at art history beyond the metaphors and adverbs of agony and ecstasy that seek to somehow abstract a self, a Pygmalion-like interlocutor from the multiplicity of art. Instead, it would entail interrogating the fraught relations between works and their becoming-history, the particular and systematic iterations of the vexed circumstance linking art, ideology, forms of resistance and deferral. Institutional critique provides a convenient analogy for this critical elaboration: there *can* be the fielding of an impasse called art history², an investigation of the conditions that complicate or burden the transitions or exchanges between art and history, a critique that proceeds from a complete set of contradictions rather than desists upon encountering them. If we are indeed today traversing the corridors of a museum of art history, where the formerness of the discipline is put on display, together with its strategies for naturalizing or making heterodox – much in the same way that the Museum does in a standard institutional critique scenario – how can this institution be engaged? The examples that follow are construed as cardinal points, extremities of conceptual trajectories interspersed with those of institutional

into a museum for the fragments of a discursive apparatus: instruments of connoisseurship, iconography or social history, absented categories and the totems of the founding fathers, in a vacant site of declamation, where the angel of art history hovers or zigzags. In order for the present to have a history other than the progressive agglomeration of present objects, it is necessary to ask if this decrepit but functional rhetorical machinery can be recalibrated, if what is left of art-historical canons – the

critique, yet aimed at something markedly different from the exposure of white-cube ideologies. The institution they refer to is more venerable than the museum: it is the institution of art history, the sum of factors and variables that determine the historical inscription of the work (or its historiographic “administration,” to recuperate an important trope of the 1970s).

For Agnes Denes’ *Tree Mountain* (1992–1996), eleven thousand people

planted eleven thousand trees on a hill in Ylöjärvi, Finland, according to a pattern derived from a mathematical formula (fig. 1, 2). All the planters received a certificate of ownership valid for four hundred years: they can leave their trees to their heirs, celebrate or mourn by them, be buried under them, sell them, etc. While the forest is to remain intact, forms of ownership and use orchestrated around it can change course or mutate at the same speed as the forces traversing social space and reshaping its ideosphere or notions of value. The forest is designed as a place to visualize the future, but also to withstand its possibly deleterious impact: its purpose is to exhibit the future, as well as to exhibit itself as the impregnable past of that future. Changes in the articulation of ownership and individuality will refract upon contact with Denes’ work, their momentum decelerated by the

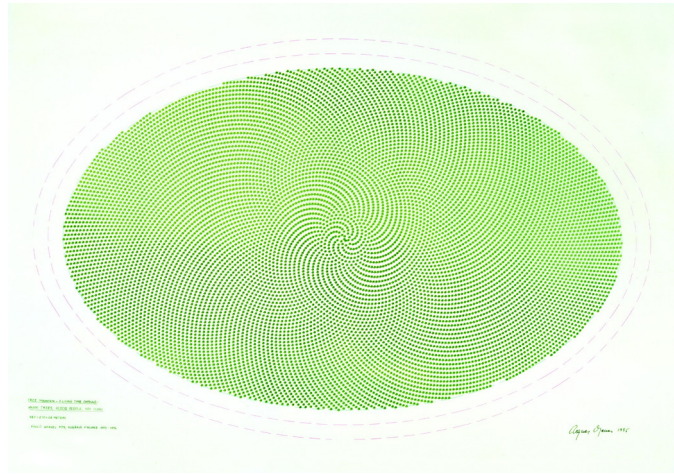


fig. 2 Agnes Denes, *Tree Mountain: A Living Time Capsule – 11 000 Trees, 11 000 people, 400 years*, 1992–1996, design drawings from 1983 (courtesy of the artist)

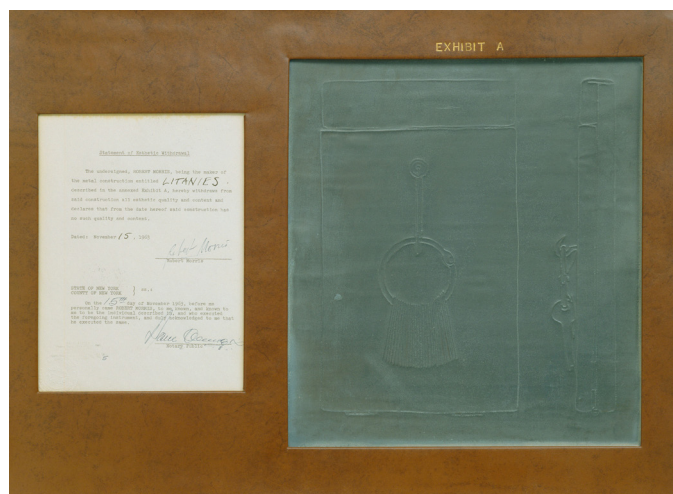


fig. 3 Robert Morris, *Document*, 1963 (copyright The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence, 2000)

contracts which stipulate the integrity of each tree in the forest. The work juxtaposes separate futures: it lays out its own future as four hundred years of resisting obsolescence and ruin, in tandem with (but firmly distinguished from) another future, that of the world around the work, its “ground.” It introduces distance between these versions of the future – between their literalness and the anticipated epiphanies, prolepses or dialectical reconciliations we employ to underpin visions of our collective destination. It functions as a stage for the interpretive negotiations binding them.

The second example is *Document* (1963), Robert Morris’s small sketch on lead of his sculpture *Litanies* (1963; fig. 3), described as “Exhibit A” and accompanied by a notarized statement in which the artist withdraws “all esthetic quality and content from the work.” *Document*, also known *Statement of Esthetic Withdrawal*, pits authority against authorship, legally encoding authority to evacuate authorship from art history, into another historiographic territory where their disjunction can be resolved. Authorship is accentuated as authority over the object, and proffered as the authority to remove the object from the sphere of aesthetic beholding. Morris’s legalistic inversion echoes – and reverts – one of the fundamental gestures of modern art, the designation of a urinal as a *Fountain* by Marcel Duchamp. It is probably not a coincidence that the *Litanies* themselves reproduce words from Duchamp’s comments on the *Large Glass*, a work predated and prefaced by its explanation, submerged in the artist’s commentaries on it, which, in a sense, preempts any subsequent interpretive effort as a commentary on the artist’s commentary.³

Luc Deleu’s *The Last Stone of Belgium* (1979; fig. 4) is both a (counter-)manifesto

fig. 4 Luc Deleu, *The Last Stone of Belgium*, 1979 (courtesy of the artist, TOP Office and Pictoright Amsterdam)



etched in stone and a tombstone for monumentality. Declaring the demise of commemoration – or perhaps the inauguration of a post-metaphysical commemorative practice and its “monumental” correlates – , it not only challenges the validity of subsequent monuments, but draws attention to what lies underneath the flurry of current memorial culture: in this case, Belgium’s colonial history, divisions and disparities, then and now. In relation to these issues, and the monuments – stones, vast amounts of bronze and slabs of concrete describing political enmity, uncertain

victories and a fabricated sense of eternity – designed to silence them, Deleu’s work functions as a permanent epilogue, one that can adhere to and upend any constructed timeline of commemoration.

Made under very different political conditions, Mladen Stilinović’s banner *An Attack Against My Art Is An Attack Against Socialism and Progress* (1977; fig. 5) claims to ally itself with the repression and censorship of Croatia

in the 1970s. It seems to insulate itself against criticism, even the criticism of said censorship, in the way totalitarian regimes do, by continually unmasking the enemy and portraying its vile nature. It sardonically emulates the existential and interpretive conditions of its own age and context and thus survives them as a document of their brutality. Stilinović’s banner also operates as a sharp comment on the new regimes of Eastern European art and East-West alienation, articulated in exhibitions after and about 1989, on the politics of “after-the-Wall” and after-the-mall entwined.

If institutional critique proper was co-opted by the institutional, works and practices like this channel relegates its critical, transformative potential to other sites and modes of enunciation. From the tangles of synonymy in institutional critique, where each element manifests itself with all its political force or poetic dexterity to incarnate the other, and where transgression is forever matched by what was being transgressed, they extract the terms of another polemic. From institutional critique’s attempts to locate and visualize power as a stable, definable interlocutor and to materialize a transfer between dismantled institution, radical artist and critical spectatorship, they recover the notion of an “elsewhere,” of a constitutive space outside the institution, which they modulate along a temporal axis, without diminishing institutional critique’s political effectiveness. They posit the “elsewhere” as a rupture in the conditions and mediations that constitute and ensure both the visibility and the historical legibility of a work. The temporality of *Tree Mountain*, for instance, overflows the capacity and relevance of institutional confines: it amply exceeds the attention span of contemporary art institutions and chooses to administrate itself, elliptically rephrasing the ways in which the art-historical past proceeds into an immaterial present and towards the future. Robert Morris’s exclusion of his own work from the history of aesthetic contemplation is the discursive function of an absolute use of the instruments afforded

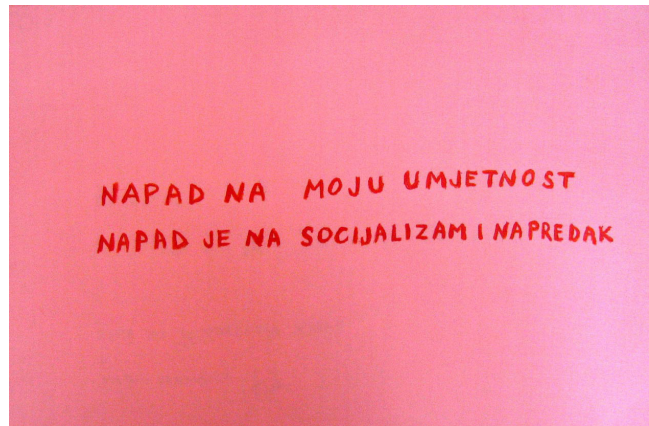


fig. 5 Mladen Stilinović, *An Attack against My Art Is An Attack Against Socialism and Progress*, 1977 (courtesy of the artist)

by the “inside,” taking maximum advantage of one’s position as an artist.⁴

The affinities between these works are political, to the extent that they suggest the contours of a quasi-institution, and temporal, in their capacity to look past the contemporary, transforming it into an undifferentiated episode within their own existence. In vastly different ways, all four works script the contemporary in advance, preparing for its passage and what might lie ahead of it. Their suspension of art-historical protocols, which the discipline can interpret only by a distancing from itself, is simultaneous with their promise of meaning, and being, set in a future defined as the consummation of the dialogue they initiate. The future available to art, they seem to indicate, is neither the futurism of doom nor the futurology of gridlock. Much recent art specializes in allegories of technology or ecology, yet the future art can access, the future it can breach or make, is the future understanding of art, the degree to which works or practices partake in their own interpretation. Works can have different destinies or trajectories, but they have a future if they write or construct their interpretation, or inquire into a multiplicity of interpretive possibilities: if they are metonyms for the future, rather than its metaphors. The artwork is both the site for the future’s arrival and an interpellant of its unfolding. History typically distinguishes between objects and proposals that “stand the test of time,” and art that does not extend beyond the present it inhabits, being captive to it and hence unworthy of historiographic attention. But what if art were itself “the test of time?” What if the resilience or efficacy of works were to be measured in the time they create, against a future they envision for themselves?

While Agnes Denes’ work postpones its future, or complicates its emergence by pairing it up with a manifestation of the sublime, Robert Morris treats the future of his work as having already occurred, or assigns to it a condition of permanent anteriority. One artist asks us for infinite patience, the other for infinite acumen. Mladen Stilinović and Luc Deleu establish reciprocities between an art-historical investigation originating in the future and works that appear, in hindsight, like indispensable antecedents in political and cultural genealogies. The production of history is located in works which define themselves as historical objects, conceived so as to interlock with the configuration of imminent or distant historical interrogation. They operate via a permanent address to that history; they never stop meaning something to it, and never abandon the claim to be recuperated by it. Finally, they re-conceptualize the positions from which art-historical assertions – about the continuities between objects and subjects, worlds, institutions and selves – are made.

These are models, or perhaps instigations, to think about curating as a historiographic enterprise, entrusted with the task of indexing the present. Exhibitions reflect on themselves, on a history of exhibitions and the history of art interwoven with it; new epistemologies are sketched, connections and incompatibilities are drawn between then and now, here and there, things are

provisionally placed out of interpretive reach. What is missing is an explicit conceptual articulation between our historiographic deficit and the omnipresence of history. Curators need to reconsider the asymmetry between, on one hand, the ungraspable, defiant, absolute totality of manifestation and display across the growing surface of the art world and, on the other, a sense of those elements and trajectories that will constitute a history of the present. The art-historical solution, teased out via different strategies in each particular case, could be that of an inverted *repoussoir*. The *repoussoir* is a compositional device that blocks the edges of the frame, drawing attention into the perspective system, toward the center of the work and the vanishing point. As an art historical strategy, a *repoussoir* figuratively creates the depth of historiographic immersion, taking the art historian into an anteriority of work and time itself, from whence to recuperate the primal scene of the Original. The temporal reversal of this artifice could push vision into the perspective before us, while apprehending in its depth a future object, an object incompletely commensurate with our current archival models.

Note: — — — — —

* First published in *Manifesta Journal*, No. 9, *The Historicization of the Present*. Thanks to Filipa Ramos, Lisa Mazza and Joanna Fiduccia.

1. In *Painting Then For Now: Fragments of Tiepolo at the Ca' Dolfin*, Svetlana Alpers, James Hyde, Barney Kulok (eds.), New York, David Krut Projects, 2007, p. 23.

2. „If art history is to be understood as an *occasion* for the practice of irreconcilable and conflicting perspectives on the nature of the relationships between objects and subjects, what then could it mean to understand art history as the fielding of an impasse?” Donald Preziosi, “Unmaking art history,” *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, Elisabeth C. Mansfield (ed.), New York, London, Routledge, 2007, p. 118.

3. For a discussion of Marcel Duchamp and art history, see Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

4. Julia Bryan-Wilson recently asked, with regard to establishing a chronology and an epistemology for the emerging sub-discipline of contemporary art history: “What kinds of interventions, art, and information will persevere in the future beyond the rapid cycles of boom and bust? We admit we cannot know what might happen in the next twelve months, much less the next 10,000 years. That not-knowing could be a strength. It could produce an art history that revels in the warping of time by looking *past* the contemporary – that is, a method that still attends to its history, while also trying (even if failing) to see beyond the present. The model of forecasting could be both a problem and an opportunity for contemporary art history, for it permits and encourages unpredictability, and even disaster.” Julia Bryan-Wilson, untitled response to “Questionnaire on ‘The Contemporary’”, *October*, No. 130, 2009, p. 6.



Editura UNArte,
București, 2012