

Proiecții  
manieriste

Mannerist  
Projections

Cătălin  
Bălescu





Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
Bălescu, Cătălin  
Proiecții manieriste/Cătălin Bălescu; texte de: Luigi Bambulea, Călin Dan,  
Ruxandra Demetrescu, Cristian-Robert Velescu. București: Editura UNArte, 2022  
ISBN 978-606-720-160-4  
I. Bambulea, Luigi (text)  
II. Dan, Călin (text)  
III. Demetrescu, Ruxandra (text)  
IV. Velescu, Cristian-Robert (text)

Proiecții  
manieriste

Mannerist  
Projections

Cătălin  
Bălescu





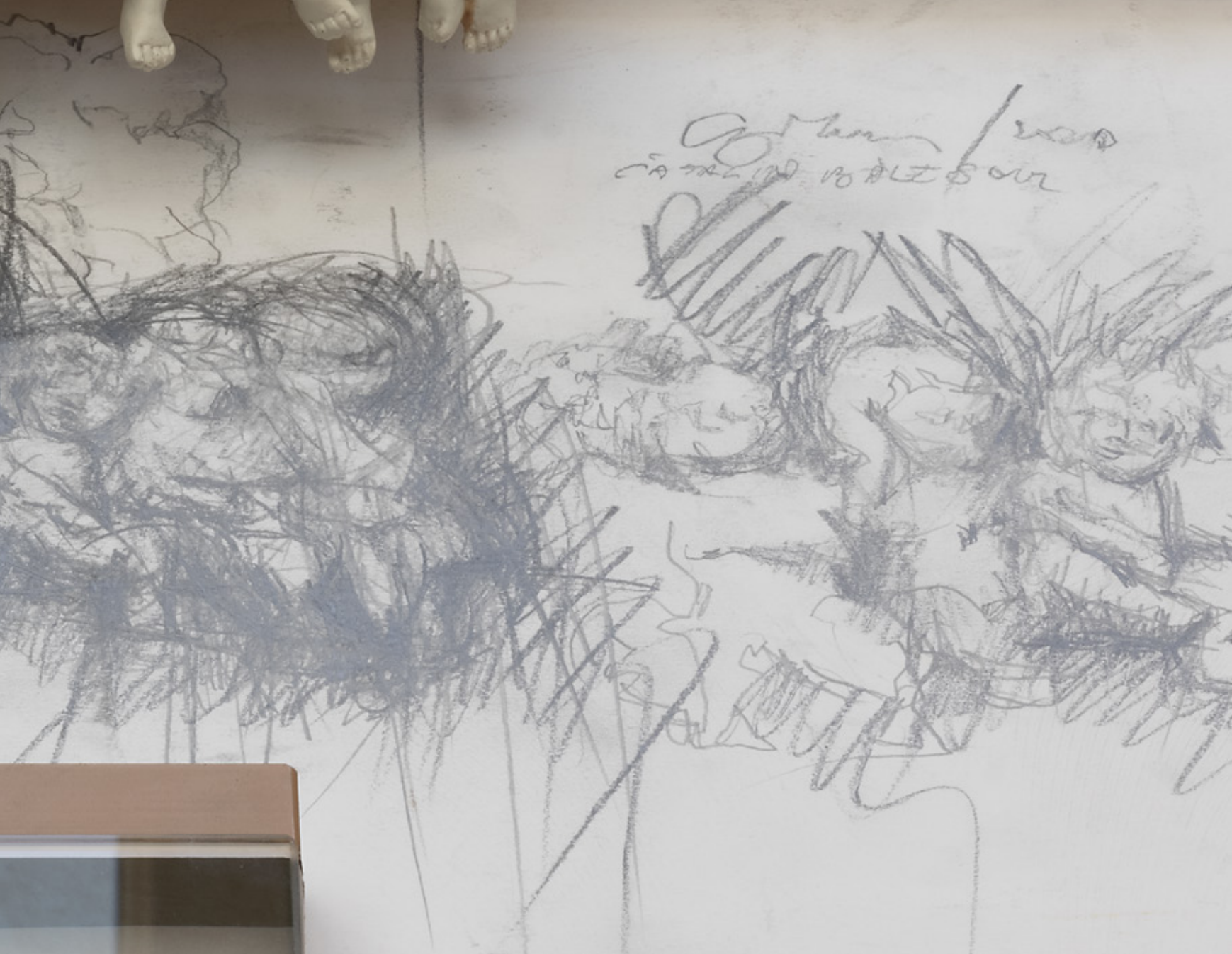








Art Museum / 1900  
CARTON ROBERTSON



# În căutarea manierismului pierdut

Tablouri de Cătălin Bălescu, prezente pe simezele de la MNAC

Cristian-Robert Velescu

# In Search of Lost Mannerism

Paintings by Cătălin Bălescu, present on MNAC picture rails

Cristian-Robert Velescu

lată un titlu proustian, merit a deschide considerațiile-mi privitoare la creația recentă a pictorului Cătălin Bălescu, cel care de ani buni și-a așezat viziunea și opera – aș spune că în spirit postmodern – sub semnul manierismului istoric. Am urmărit cu vădit interes demersul său creator, prin care caută și izbuteste să își găsească o ancoră spirituală în sedimentele culturale ale unei epoci marcate de transformări decisive, epocă așezată la înseși izvoarele modernității europene. Am în vedere epoca manieristă. Ultima manifestare consistentă la care mi-a fost dat să fiu martor a constituit-o expoziția pe care artistul a deschis-o în 2018, la Craiova, în sălile Muzeului de Artă. Am socotit atunci că ambianța *fin de siècle* – mijlocită de arhitectura Palatului Mihail – se vădea a fi rama ideală, merită a încadra la început un anume tablou al lui Bălescu, și în cele din urmă și pe celelalte, toate câte artistul a hotărât să le prezinte publicului craiovean. Cel dintâi înfățișă – după cum înfățișează încă și astăzi – o oglindă ce nu reflectă evenimente recognoscibile ale „realului figurativ”, ci – poate – un fragment decupat pe calea oglinirii din chiar întunericul cosmic, acela căruia îi zicem și veșnic. Iată un exercițiu pictural merit să încânte, dar să și inducă ceva din spiritul manierismului istoric. Încredințându-mă studiilor savante, dar și experienței de privitor pasionat, realizez că stilul apărut fără de veste în chiar inima Renașterii depline sondează și explorează – între atâtea altele – realitatea în care ne e dat să recunoaștem însuși izvorul neliniștii. Oglinda prezentă pe simezele Palatului Mihail era, în închipuirea mea, mesageră a unei alte oglinzi, mai aureolată de celebritate, aceea circular-convexă ce-l înfățișează pe Parmigianino tânăr. Așadar, un autoportret. Văzut relativ de aproape, cu mâna stângă întinsă, artistul manierist își propune, parcă, să străbată spațiul circular al tabloului, spre a ajunge dintr-un sigur elan în acela real, propriu privitorului. Iată așadar, la Craiova, o oglindă ce trecea în chip proustian amintirea unei alte oglinzi, aninată în ceea ce aș numi „negura manierismului”. În felul acesta, poate fără a realiza faptul în mod deplin, Cătălin Bălescu își lua drept aliat de nădejde chiar timpul. Un timp compulsat, relativizat, în măsură a „surpa” distanța dintre epoci și stiluri. Gravitând în preajma misterioasei oglinzi, cea văduvită de o informație figurativă concretă, celelalte tablouri propuse atenției publicului craiovean ilustrau efortul de explorator al pictorului, cel pornit să străbată fâgașele manierismului istoric, și, odată poposit în inima acestuia, să extragă de acolo – dacă e posibil – întreaga-i substanță spirituală, spre a o potrivi apoi – aidoma unei ofrande – în unghiul de vedere al privitorului contemporan. Astfel, manierismul istoric dobânda o nouă și indicibilă perenitate, de vreme ce artistul Cătălin Bălescu îi conferea în mod automat un viitor.

Mă voi referi în continuare la expoziția ce urmează a fi deschisă la MNAC. Îmi propun să procedez ca și cum evenimentul ar fi deja un fapt împlinit. Îmi voi îngădui luxul unei atare abordări deoarece artistul mi-a făcut cinstea de a-mi împărtăși fragmente ale proiectului său. Știu, bunăoară, că manierismul urmează a fi prezent pe simeze, în chip material, prin unul sau mai multe tablouri de epocă. Iată promisiunea unei cunoașteri ce ia forma îmbrățișării holistice, în măsură a aduce în actualitate o observație a lui William Faulkner rătăcită prin romanele sale. Undeva, scriitorul afirmă că, în momentul în care simpla atingere a epidermei se produce, fie și printr-o banală – în aparență – strângere de mână, actul unei cunoașteri îndeaproape, înrudită celei erotice, s-a și înfăptuit. Iată că picturile lui Cătălin Bălescu se învecinează fizic cu acelea proprii epocii manieriste, într-o îmbrățișare căreia nimic nu îi poate rezista, după cum nimic nu îi poate fi reproșat. Aceasta este, în opinia mea, o adevărată alchimie a epocilor.

Unul dintre tablourile ce poartă patina istoriei îl înfățișează pe Cupidon strunindu-și arcul. Dacă vizitatorului de la MNAC i-ar fi dată însușirea ubicuității, dacă – potrivit expresiei poetului – „trupul n-ar fi carne grea, ci gând”, atunci lesne i-ar fi dat să fie și aici și acolo, la Palatul Parlamentului, dar și la Museo di Capodimonte din Napoli, și cu siguranță că i-ar fi dat să întâlnească nu un singur, ci doi Cupidoni, surprinși în ipostaze oarecum asemănătoare, dar totuși distincte. Cel din Napoli e văzut în plină activitate, cioplindu-și singur arcul. Este o operă a aceluiași Francesco Mazzola, zis Parmigianino, deja evocat în cuprinsul prezentelor considerații, artist emblematic pentru epoca manieristă, în măsură a-l fascina pe Cătălin Bălescu

Here is a Proustian title, meant to open my considerations on the recent work of the painter Cătălin Bălescu, who for years has placed his vision and work—I would say in a postmodern spirit—under the sign of historical mannerism. I have followed his creative approach with obvious interest, through which he seeks and succeeds in finding a spiritual anchor in the cultural sediments of an era marked by decisive transformations, an era at the very roots of European modernity. I have in mind the Mannerist era. The last consistent manifestation I witnessed was the exhibition the artist opened in 2018, in Craiova, in the rooms of the Art Museum. I felt then that the *fin de siècle* setting—mediated by the architecture of Mihail Palace—seemed to be the ideal frame, meant to frame first a certain painting by Bălescu, and eventually the others, all of which the artist decided to present to the public in Craiova. The first one depicted—as it still does today—a mirror that does not reflect recognizable events of the “figurative reality”, but—perhaps—a piece cut out by mirroring from the cosmic darkness itself, the one we call eternal. Here is a pictorial exercise designed to delight, but also to induce something of the spirit of historical mannerism. Relying on scholarly studies, but also on the experience of a keen viewer, I realise that the style that emerged unexpectedly in the very heart of the full Renaissance probes and explores—among many other things—the reality in which we are given to recognise the very source of anxiety. In my imagination, the mirror on the picture rails of Mihail Palace was the messenger of another mirror, more circular-convex and famous showing the young Parmigianino. So, a self-portrait. Seen relatively close up, with his left hand outstretched, the mannerist artist seems to be trying to cross the circular space of the painting to reach the real space of the viewer. So, in Craiova, there is a mirror which, in a Proustian way, awakens the memory of another mirror, nestled in what I would call “the mist of Mannerism”. In this way, perhaps without fully realising it, Cătălin Bălescu took time itself as a reliable ally. A compelled, relativized time, able to “surpass” the distance between epochs and styles. In Craiova rooms the other images painted by Bălescu revolve around the mirror painted by Bălescu which is devoid of any representation. The painter crosses the paths of historical mannerism through them and, landing at its heart, he extracts its spiritual substance to place it in the view of the contemporary viewer.

I will now refer to the exhibition to be opened at MNAC (The National Museum of Contemporary Art of Romania). I intend to proceed as if the event already ended. I will allow myself the luxury of such an approach because the artist has done me the honour of sharing fragments of his project with me. I know, for example, that Mannerism will be present on the picture rails, in material form, through one or more period paintings. Here is the promise of a knowledge that takes the form of holistic embrace, able to bring into actuality an observation of William Faulkner’s wandered through his novels. Somewhere, the writer states that the moment the mere touch of the epidermis occurs, even though a mere—seemingly—handshake, the act of a knowledge closely akin to the erotic has also been accomplished. Cătălin Bălescu’s paintings are physically close to those of the mannerist era, in an embrace nothing can resist, just as nothing can be reproached. In my opinion this is a true alchemy of epochs.

One of the paintings bearing the flavour of history shows Cupid drawing his bow. If the visitor to MNAC was given the gift of ubiquity, if—in the poet’s words—“the body was not heavy flesh, but thought”, then it would be easy for him to be here and there, at the Palace of Parliament, but also at the Museo di Capodimonte of Naples, and he would certainly meet not one, but two Cupids, captured in somewhat similar, yet distinct, poses. The one in Naples is seen in full activity, carving his own bow. It is a work by the same Francesco Mazzola, known as Parmigianino, already mentioned in these considerations, an emblematic artist for the Mannerist era, capable of fascinating Cătălin Bălescu and all of us alike. Just three years after Raphael’s death—an event that scholars identify with a “milestone” intended to signal the birth of Mannerism—, before setting off for Rome, Parmigianino designed a trompe-l’oeil domed pergola at Fontanellato Castle, not far from Parma. Supported by painted false lunettes, it adorns the ceiling of the “camerino” dedicated to Paola Gonzaga, the wife

și pe noi toți deopotrivă. La doar trei ani de la moartea lui Rafael – eveniment pe care cercetătorii îl identifică unei „borne” menite a semnala nașterea manierismului –, înainte de a porni spre Roma, Parmigianino a imaginat la Castelul Fontanellato, situat nu departe de Parma, o pergolă-cupolă realizată în trompe-l'œil. Sprijinită pe false lunete pictate, aceasta împodobește tavanul acelei „camerino” consacrate Paolei Gonzaga, soția comanditarului. Înălțuirea lunetelor ce sprijină pergola îi oferă spațiu de evoluție lui Acteon, cel care, surprinzând-o pe Diana la baie și îndrăgostindu-se, e transformat în cerb și – prin voința zeiței – sfâșiat de propriii câini. Să fie oare o simplă întâmplare că marii artiști manieriști, luându-l drept exemplu pe Michelangelo, cel care pictează „Neamurile lui Hristos” în lunetele Sixtinei, își caută și ei – așa spune înadins – asemenea spații modeste, cvasi-întunecate, spre a-și așterne acolo povestea rostită prin mijlocirea penelului? Bunăoară Pontormo, cel care înfățișează în celebra lunetă de la Poggio a Caiano istoria lui Vertumnus și a Pomonei, ori Parmigianino, la Castelul Fontanellato. Acestuia din urmă, nefiindu-i dat să descopere în arhitectura castelului o lunetă reală, imaginează singur – așa zice în spirit manierist – un întreg șir de lunete, firește, toate pictate, menite a adăposti istoria Diane și a lui Acteon. Tot așa, consider că nu este o simplă întâmplare că ambii artiști manieriști s-au raportat la *Metamorfozele* lui Ovidiu, devenite izvor tematic al creațiilor lor. Iată motivul pentru care mă vizitează ideea că nu doar istoria sacră îl interesează pe artistul manierist, ci, înainte de toate, ideea de transformare. Pentru artistul manierist, *Metamorfozele* lui Ovidiu erau în măsură a împlini un dublu rol, pe acela de izvor tematic, la care se adaugă și acela de „manual”. Parcurgând paginile *Metamorfozelor*, artistului manierist îi era dat să afle în ce mod transformarea poate fi coborâtă din sfera cuvântului în planul vizibilului. Aceasta dacă admitem justetea adagiului *Ut pictura poesis*.

Aidoma artistului manierist, Cătălin Bălescu se lasă și el fascinat de realitatea transformării. Tablourile sale se identifică unor adevărate „spații ale metamorfozei”, iar aspectul lor magmatic nu vine decât să întărească o atare părere critică, ori mai degrabă certitudine, aureolată de însemnele fermității. Actuala expoziție de la MNAC ne dovedește că între manierismul istoric și cel contemporan, postmodern, un spațiu al amenității dobândește, se pare, o definitivă consacrare. Tablourile pe care Cătălin Bălescu le supune atenției noastre își trag frumusețea și seva, dar și legitimitatea spirituală din manierismul istoric, de care sunt legate prin nenumărate și invizibile fire, toate ținute laolaltă în mâinile pricepute, de orchestrator, ale pictorului. Efortul consecvent cu care Cătălin Bălescu urmărește direcțiile stilistice – și nu numai! – ale manierismului istoric, vrând parcă să-l reconstituie, mi-a îndreptat cândva gândul către scrierea lui Jorge Luis Borges, cea așezată sub titlul *Pierre Menard*, autorul lui *Quijote*. Personajul lui Borges și-a propus să rescrie *Don Quijote de La Mancha*, romanul lui Cervantes, nu copiind pur și simplu textul cervantesc, cuvânt cu cuvânt, altfel spus, plagiindu-și autorul preferat, ci, potrivit cuvintele în cursul unor încercări de natură permutațională, el spera să ajungă să restituie aidoma vestita scriere cervantescă. În încheierea parabolei sale, Borges afirmă că năzuința lui Pierre Menard nu se împărtașea cu totul din categoria imposibilului, de vreme ce pentru a ajunge să o aducă în planul realului ar fi fost de ajuns să fie nemuritor. În încercarea sa de a reconstrui manierismul istoric în spațiul contemporan – spre deosebire de Menard –, Cătălin Bălescu instituie ceea ce așa numi „strategii ale sacrificiului”. Pictorul își așază la temelia efortului său reconstructiv talentul și inteligența, ba, mai mult, propria-i ființă. Privind tablourile și desenele prezente pe simezele de la MNAC, descoperi șiruri, adevărate ghirlande de putți, ce șiroiesc prin spațiul magmatic, spectral. Sunt aceiași și totuși alți putți decât cei care se strecoară printre lunetele năpădite de verdeață din pergola de la Castelul Fontanellato. Și, *mutatis mutandis*, tot așa se întâmplă cu Diana și cu Acteon. Deși Cătălin Bălescu nu și-a propus să îi picteze, e totuși îngăduit a ne imagina că ființa lor inefabilă s-a strecurat în textura spațiilor fluide ce ne întâmpină de pretutindeni pe simezele de la MNAC. Chiar dacă personajele mitice amintite – dar și altele – s-au sustras privirilor, un posibil vizitator cultivat al expoziției, apt să treacă în cursul unei conversații lejere – cum zice poetul – „de la Platon la Simonetta”, va fi tentat să le caute și cu siguranță că va ști să le și găsească ori cel puțin să le perceapă în mod indistinct, așadar în chip tainic, prezența. Trebuie totuși adăugat că mesajul





Studii pentru mannerism (detaliu)  
Studies for Mannerism (detail)  
gr/hlg/p, 10x1,5 m

of the commissioner. The string of lunettes supporting the pergola gives space for Acteon to evolve, who, having surprised Diana at the bath and fallen in love, is transformed into a stag and—by the will of the goddess—torn apart by his own dogs. Is it simply by chance that the great artists of the Mannerists, taking Michelangelo, who painted the “Ancestors of Christ” in the Sistine lunettes, also seek out—I would say deliberately—such modest, quasi-dark spaces, in order to set there the story told by the brush? Pontormo, for example, who depicts the story of Vertumnus and Pomona in the famous lunette at Poggio a Caiano, or Parmigianino at Fontanellato Castle. The latter, unable to find a real lunette in the architecture of the castle, imagines by himself—I would say in a mannerist spirit—a whole series of lunettes, all painted, of course, to house the story of Diana and Actaeon. Similarly, I think it is no mere coincidence that both Mannerist artists referred to Ovid’s *Metamorphoses*, which became the thematic source of their creations. This is why I am struck by the idea that it is not only sacred history that interests the Mannerist artist, but above all the idea of transformation. For the Mannerist artist, Ovid’s *Metamorphoses* were able to fulfil a double role, that of a thematic source, to which is added that of a “manual”. By leafing through the pages of the *Metamorphoses*, the Mannerist artist was able to discover how transformation can be brought down from the realm of the word to the realm of the visible. That is, if we accept the adage *Ut pictura poesis*.

Like the mannerist artist, Cătălin Bălescu is also fascinated by the reality of transformation. His paintings can be identified with real “spaces of metamorphosis”, and their magmatic aspect only reinforces such a critical opinion, or rather certainty, adorned with the signs of firmness. The current exhibition at MNAC proves that between historical and contemporary, postmodern mannerism, a space of amenity seems to be gaining a definitive consecration. The paintings Cătălin Bălescu presents to our attention draw their beauty and sap, but also their spiritual legitimacy from historical mannerism, to which they are linked by countless invisible threads, all held together in the painter’s skilful orchestrator’s hands. The consistent effort Cătălin Bălescu pursues stylistic directions—and not only!—of historical mannerism, as if trying to reconstruct it, once directed my thoughts to Jorge Luis Borges’s writing, the one entitled *Pierre Menard*, author of the *Quijote*. Borges’ character set out to rewrite Cervantes’s novel *Don Quijote de La Mancha*, not by simply copying Cervantes’ text word for word, in other words, by plagiarizing his favourite author, but by matching words in the course of permutation attempts, he hoped to achieve a similar rendering of Cervantes’ famous writing. At the end of his parable, Borges states that Pierre Menard’s dream was not entirely in the category of the impossible, since in order to bring it into the real world it would have been enough to be immortal. In his attempt to reconstruct historical mannerism in contemporary space—unlike Menard—, Cătălin Bălescu sets up what I would call “strategies of sacrifice”. The painter places his talent and intelligence, and even his very being, at the foundation of his reconstructive effort. Looking at the paintings and drawings on painting rails at MNAC, one discovers strings, veritable garlands of putti flowing through the magmatic, spectral space. They are the same and yet different putti than those creeping through the green-dappled lunettes of the pergola at Fontanellato Castle. And, *mutatis mutandis*, so do Diana and Acteon. Although Cătălin Bălescu did not set out to paint them, it is nevertheless easy to imagine that their ineffable being has crept into the texture of the fluid spaces that greet us everywhere on the MNAC painting rails. Even if the mythical characters mentioned—and others—have eluded our gaze, a possibly cultivated visitor to the exhibition, able to pass in the course of a light conversation—as the poet says—“from Plato to Simonetta”, will be tempted to look for them and will certainly know how to find them or at least to perceive their presence indistinctly, and therefore tacitly. It should be added, however, that Cătălin Bălescu’s message is also aimed at the ordinary visitor. Constructed through science and the virtuosity of the brush, the magmatic-spectral spaces in his paintings are like ineffable nets designed to retain the mythical substance present in the works of historical mannerism. With the passage of time, this substance has become opaque or evanescent. By crossing epochs and

lui Cătălin Bălescu se îndreaptă și către vizitatorul obișnuit. Construite prin mijlocirea științei, dar și a virtuozității penelului, spațiile magmatic-spectrale din tablourile sale se identifică unor plase inefabile menite a reține substanța mitică prezentă în operele manierismului istoric. Cu trecerea timpului, amintita substanță s-a opacizat ori a devenit evanescentă. Străbătând epocile și poposind în contemporaneitate, portanța mitică a creațiilor manierismului istoric a ajuns să se sustragă percepției și sensibilității „omului recent”. Tot ce mai subsistă în spiritul său e ideea transformării continue, a metamorfozei în care se lasă antrenat. Așezându-l în miezul unei atare transformări proteice, Cătălin Bălescu îl îndeamnă să recunoască vechile structuri mitice, ori cel puțin să le perceapă ecoul, să și le însușească în felul său și, participând la energiile lor, să devină beneficiar al puterii lor de răscumpărare. Poate fi acesta un posibil scenariu inițiativ pe care, mai în glumă, mai în serios, Cătălin Bălescu ni-l propune. În paranteză fie spus, tot așa procedase și Parmigianino în frescele de la Castelul Fontanellato. Nu demult, acestea au primit o interesantă și – aş adăuga – solidă interpretare alchimică. Dacă ipoteza pe care tocmai am înfățișat-o e justă, vizitatorului expoziției de la MNAC îi este mijlocit darul cel mai prețios pe care pictorul contemporan îl poate face semenilor săi. Fără a-i sili în vreun mod, artistul le îngăduie să vagabondeze prin spațiile spectrale pe care pictura sa le generează. În felul lui discret, îi încurajează să se împărtășească – fie și indirect ori infinitezimal – din prețioasa substanță mitică reținută de structurile spațiale ale tablourilor sale, rod, aşadar, al unei moderne și, desigur, *sui-generis Pescuiri miraculoase*. Întreaga spiritualitate europeană e așezată ca pe o temelie pe o atare substanță mitică. Ceea ce Cătălin Bălescu ne restituie sunt autentice „engrame manieriste”, adică tocmai fâgașele pe care cultura manieristă le-a adâncit în propriu-i spirit de artist. Dacă savanții nu se înșală când afirmă că totalitatea engramelor alcătuiesc realitatea căreia îi zicem memorie, vizitatorului de la MNAC îi este îngăduit să participe la însăși „memoria culturii manieriste”, așa cum aceasta se refractă în spiritul unui artist contemporan, pentru a fi apoi împărtășită nouă, tuturor. Citându-l pe Guillaume Apollinaire, aş spune că și de data aceasta ne aflăm pe calea regală, acolo unde „arta e conciliată cu poporul”, celor ezoterice fiindu-le dat să devină – prin voința și sacrificiul asumat al artistului – exoterice.

landing in the contemporary world, the mythical bearing of the creations of historical mannerism has come to elude the perception and sensibility of the “recent man”. All that remains in his spirit is the idea of ongoing transformation, of the metamorphosis in which he allows himself to be drawn. By placing him at the heart of such a protean transformation, Cătălin Bălescu urges him to recognise the old mythical structures, or at least to perceive their echo, to appropriate them in his own way and, by participating in their energies, to become the beneficiary of their redeeming power. This could be a possible initiatory scenario that Cătălin Bălescu proposes to us, only half joking. Incidentally, Parmigianino did the same in the frescoes of the Fontanellato Castle. Not long ago, they received an interesting and—I would add—solid alchemical interpretation. If the hypothesis I have just presented is correct, the visitor to the MNAC exhibition is being offered the most precious gift that the contemporary painter can give to his fellow human beings. Without forcing them in any way, the artist allows them to wander through the spectral spaces that his painting generates. In his own discreet way, he encourages them to partake—be it indirectly or infinitesimally—of the precious mythical substance retained by the spatial structures of his paintings, the fruit, therefore, of a modern and, of course, *sui-generis* *Miraculous catch of fish*. The whole of European spirituality is built on such mythical substance. Cătălin Bălescu gives us genuine “mannerist engrams”, that is to say, precisely the clews the mannerist culture has deepened in its own artistic spirit. If scholars are not wrong when they say that the totality of engrams make up the reality we call memory, the visitor to MNAC is allowed to participate in the very “memory of Mannerist culture”, as it refracts itself in the spirit of a contemporary artist, to be shared with the rest of us. To quote Guillaume Apollinaire, I would say that this time too we are on the royal road “to reconcile art and the people”, the esoteric being allowed to become—through the artist’s will and assumed sacrifice—exoteric.

# Manierism și soteriologie

Ruptura de nivel care prilejuiește formarea concepției manieriste despre artă și lume își găsește explicația în sfărâmarea nodului, a „punctului de fugă” care „ținea” lumea renașcentistă în coerența ei matematică. Bucăți de cosmos plutesc în vidul lumii manieriste, reacționând haotic la legi noi, până atunci ascunse, de atracție și respingere. Ceea ce era structură geometrică – „mathesis” – se transformă într-o suprafață acoperită cu semne, suprafață recomponibilă, prin permutări circulare, asemeni lumii pe care o reprezintă. (Victor Ieronim Stoichiță, *Manierismul sau despre triumful „invențiunii”*)

Luigi Bambulea

# Mannerism and Soteriology

The level break leading to the formation of the Mannerist conception of art and world can be explained by the breaking of the knot, the “vanishing point” that “held” the Renaissance world in its mathematical coherence. Pieces of the cosmos float in the void of the Mannerist world, reacting chaotically to new, hitherto hidden laws of attraction and repulsion. What was geometric structure—“mathesis”—is tuned into a surface covered with signs, a recomposable surface, through circular permutations, like the world it represents. (Victor Ieronim Stoichiță, *Manierismul sau despre triumful „invențiunii”—Mannerism or the triumph of “invention”*)

Luigi Bambulea

Într-o scurtă proză fantastică – una dintre ultimele pe care le-a scris –, Borges imaginează un șir anonim de privilegiați care își transmit unul altuia, prin apeluri telefonice aleatorii, memoria lui Shakespeare. Fiecare devine, pentru o vreme, gazda întregului orizont de conștiință al scriitorului elisabetan (pe care istoria literară îl situează la intersecția literaturii renascențiste cu aceea barocă). Memoria culturală este însă binecuvântare și blestem, deci deținătorul este curând obligat să transmită darul mai departe, sustrăgându-se în acest fel nebuliei și contribuind la alcătuirea unei comunități culturale atemporale. (Herman Hesse ar numi-o *joc cu mărgelile de sticlă*; Arthur Lovejoy i-ar spune *marele lanț al ființei*.) Înaintea lui Borges, în *Gog*, Papini imaginase o scrisoare prin care un prieten îi lăsa moștenire, înaintea unui act suicidal, propriul suflet, fiindcă „unui om nu-i ajunge un singur suflet: îi lipsesc totdeauna unele înclinații, unele experiențe, unele forme de pricepere. Cu două suflete, vei putea depăși pe ceilalți și pe tine însuși.” Într-un mod similar (însă nu într-o ficțiune, ci în imediata realitate artistică), Cătălin Bălescu a devenit legatul testamentar al unei vârste culturale. Nu recuperează, dar recapitulează Manierismul în cultura vizuală actuală; altfel spus, nu celebrează și nu comemorează, ci oferă un alt destin pentru o modalitate creatoare (încă) fecundă și, într-un context determinat, posibil salutară.

Departate de efuziuni sentimentale sau de inocențe plastice, artistul cultivă un sistematic *amor intellectuallis* pentru această modalitate creatoare, pentru imaginarul care o structurează și, mai ales, pentru modelul de univers presupus de acesta. Artistul poartă două suflete – unul post/modern și unul manierist –, adică a sintetizat formule creatoare, accente temperamentale și moduri de tematizare a lumii, proprii unor paradigme îndepărtate cronologic, dar convergente tipologic. Extazele cerebrale ale pânzelor sale nu exprimă o angajare patetică în interogațiile care îl urmăresc. Negurile populate de ființe evanescente sau – din proiecte mai vechi – tablourile colective cu fizionomii ori cu siluete difuze sunt secvențe dintr-un proiect consecvent, a cărui dominantă este nu spontaneitatea, ci contemplația (căreia îi corespunde dispoziția extatică a personajelor). Dar dincolo de instrumentele unui academism temperat (studiu anatomic, repertoriu clasic, alegorie, palimpsest, intertextualitate), compoziția este, aici, dinamizată de forțe, de tensiuni și de variate direcții ale mișcării (amintind *imaginea vortex* din poetica modernistă a rafinatului Ezra Pound). Deschisă și dinamică, opera se rotește în timp ce se rotește, dobândind astfel caracterul unei arii aproape audibile. Laitmotivul ei este depășirea orizontului (în sus și pe interior). De aceea, virtuțile Manierismului sunt exploatare, aici, nu atât ca instrumente sau ca soluții stilistice, ci mai ales ca modalități de expresie într-o situație culturală și spirituală problematică.

### „Opera aperta” manieristă

Poate cel mai cuprinzător și adecvat concept al artei moderne a fost formulat, de peste o jumătate de secol – și nu întâmplător –, în limba italiană. În încercarea de a sincroniza definițiile artei și ale obiectului artistic cu mutațiile paradigmatiche din domeniile științei și ale culturii, Umberto Eco a formulat modelul ipotetic al *operei deschise*. Ceea ce a părut însă, inițial, o particularitate a artei ulterioare experienței impresioniste s-a revelat ca o condiție a oricărei experiențe de tip estetic. De altfel, categoria *deschiderii* devenise deja, dincolo de câmpul artei, un simbol cultural, adevărată emblemă a vârstei moderne a gândirii occidentale, care a generat un nou model al lumii. În particular, din punct de vedere estetic, deschiderea dublă – a sensului și a structurii obiectului artistic – definește o concepție (a lumii și a artei) de tip nou, deși intuițiile, anticipațiile și precedentele parvin din conștiința omului postrenascențist și însoțesc o evoluție culturală amplă și gravă.

De exemplu, în *incompiuto* și în *non finito* – care obțin, în *Cinquecento*, statutul unor poetici vizuale – se insinuează deja viziunea postclasică a obiectului de artă. Potrivit esteticii

In a short fantasy prose—one of the last he wrote—Borges imagines an anonymous string of privileged people transmitting Shakespeare's memory to each other through random phone calls. Each becomes—for a while—the host of the entire horizon of consciousness of the Elizabethan writer (whom literary history places at the intersection of Renaissance and Baroque literature). However, cultural memory is both blessing and curse, so the holder is soon compelled to pass the gift on, thereby evading folly and contributing to the making of a timeless cultural community. (Herman Hesse would call it the *glass bead game*; Arthur Lovejoy would call it *the great chain of being*.) Before Borges, in *Gog*, Papini imagined a letter in which a friend bequeaths his own soul to him before committing suicide, because "a man does not have enough of a single soul: he always lacks some inclination, some experience, some form of skill. With two souls, you will be able to surpass others and yourself." In a similar way (but not in fiction, but in immediate artistic reality), Cătălin Bălescu became the testamentary legatee of a cultural age. He does not recover, but summarizes Mannerism in today's visual culture; in other words, he neither celebrates nor commemorates, but offers another destiny for a (still) fruitful and—in a given context—possibly salutary creative mode.

Far from sentimental effusions or plastic innocence, the artist cultivates a systematic *amor intellectuellis* for this creative mode, for the imaginary that structures it and, above all, for the model of the universe assumed. The artist bears two souls—a post-modern soul and a mannerist soul—that is to say, he has synthesized creative formulas, temperamental accents and ways of thematizing the world, belonging to chronologically distant but typologically convergent paradigms. The cerebral ecstasies of his canvases do not express a pathetic commitment to the questions that pursue him. The mists populated by evanescent beings or—from earlier projects—the collective paintings with physiognomies or diffuse silhouettes are sequences of a consistent project, whose dominant feature is not spontaneity but contemplation (to which the ecstatic mood of the characters corresponds). But beyond the instruments of a tempered academicism (anatomical study, classical repertoire, allegory, palimpsest, intertextuality), the composition here is energised by forces, tensions and various directions of movement (reminiscent of the *vortex image* in the modernist poetics of the refined Ezra Pound). Open and dynamic, the work is spoken as it rotates, thus acquiring the character of an almost audible aria. Its leitmotif is the crossing of the horizon (upwards and inwards). The virtues of Mannerism are therefore exploited here not so much as tools or stylistic solutions, but more as ways of expressing a problematic cultural and spiritual situation.

### Mannerist "Opera Aperta"

Perhaps the most comprehensive and appropriate concept of modern art has been formulated, for over half a century—and not by chance—in Italian. In an attempt to synchronise definitions of art and artistic object with paradigmatic shifts in the fields of science and culture, Umberto Eco formulated the hypothetical model of the *open work*. However, what initially seemed to be a peculiarity of art after the Impressionist experience turned out to be a condition of any aesthetic experience. Moreover, the category of *openness* had already become—beyond the field of art—a cultural symbol, a true hallmark of the modern age of Western thought, which generated a new model of the world. In particular, from an aesthetic point of view, the double openness—of meaning and of the structure of the artistic object—defines a conception (of world and of art) of a new type, although the intuitions, anticipations and precedents come from the consciousness of post-Renaissance man and accompany a broad and serious cultural evolution.

For example, in *incompiuto* and in *non finito*—which in the *Cinquecento* achieve the status of visual poetics—the postclassical vision of the art object is already insinuated. According

manieriste a multiplului, cristalizată în acest secol, al XVI-lea, obiectul artistic este geometric și stabil (deci circumscris) în virtutea naturii, dar variabil și infinit (deci deschis) în virtutea imaginației. Această viziune este integrabilă într-o concepție mult mai largă, a unui univers infinit aflat în schimbare și devenire (mărturie a unei *creații continue* și totodată *în conservare*, potrivit limbajului teologic și științific al primei Modernități, manieristă și barocă). Din acest punct de vedere (adică în măsura în care, prin pluralitate și dinamică, exprimă tipul de gândire modern timpuriu), Manierismul, asumat ca o formulă creatoare și ca o dispoziție interioară de Cătălin Bălescu, este nu doar simptomul unei faze, tardive, din evoluția Renașterii, ci și al unei sensibilități și al unei concepții de ordin general, care și-au găsit în artă o filieră de manifestare și o expresie.

### Mișcarea formelor ca devenire a operei

În centrul acestei noi imagini a lumii se află, ca un concept descriptiv și ca un instrument de cunoaștere, mișcarea. Asemeni *deschiderii*, discutată mai sus, *mișcarea* are, ea însăși, un statut categorial și, mai important, explică nu doar fenomene ale sistemului naturii, ci și elemente ale sistemului culturii. Cu alte cuvinte, abandonarea modelelor statice ale universului implică și depășirea modelelor inerte ale artei. Este edificator faptul că Umberto Eco atrage atenția cu privire la structura dinamică a *operei deschise*: deschiderea înseamnă geometrie variabilă, atât din punct de vedere semantic, cât și din punct de vedere structural. Pe de o parte, opera de artă are sens ambiguu (înțelesurile ei nefiind reductibile la un singur mesaj sau la un enunț univoc). Pe de altă parte, nu opera imaginează mișcarea, ci mișcarea imaginează opera; mișcarea este, deci, nu conținut, ci principiu al compoziției, adică structură a sistemului vizual al imaginii. Sursa acestei mișcări este tensiunea trăită, apoi investită de creator în actul și în gesturile creației.

Volatilitatea și dinamica – prezente inclusiv în compozițiile aparent statice ale lui Cătălin Bălescu – nu exprimă atât deplasarea în spațiu a formelor reprezentate, ci în primul rând mișcarea operei de la geneză la clipa receptării. De aceea, privind opera modernă, deschisă sub aspectul mișcării, eu asist la *originea operei de artă* (în același mod în care cosmologia intuiește geneza universului din expansiunea sa accelerată). În acest sens, *opera deschisă* este opera care se creează în fața ochiului care privește, ochi complementar celui care a privit-o cel dintâi. Opera nu mai este o singularitate semnificativă, ci o devenire semnificativă, o structură de sens în mișcare, în care eu însumi, ca privitor și ca receptor, (mă) mișc și (mă) înțeleg. Caracterul ei ondulatoriu este înscris în condiția ei de deschidere, iar adesea – precum în arta lui Cătălin Bălescu – în chiar variația valorilor plastice și în aspectul oscilatoriu al spectrelor pe care le mediază. Mișcarea este deci nu timp, ci devenire. Privind aceste umbre foșnitoare și șoptitoare (din albumul de față și din cele anterioare), participi la tensiunea lor spre zenit, la așteptarea lor dinamică – fiindcă toate par suspendate în ne-timp și totodată se mișcă.

### Între Postmodernism și Manierism

Faptul că în ultimul deceniu (deci la finele eonului postmodern) un artist european dezvoltă un proiect de recapitulare a Manierismului – cu vizualitatea sa deschisă și dinamică – reprezintă o conjunctură simptomatică pentru o anumită stare de spirit, pentru un sentiment particular al existenței, pentru o viziune specifică asupra lumii. Același Umberto Eco, printre alții, a stabilit echivalența dintre Manierism și Postmodernism (*v. Marginalii și glose la „Numele Trandafirului”*) și este probatoriu că această echivalență se manifestă inclusiv la nivelul stilului cognitiv, după cum o demonstrează teza *manierismului logic* și a *sofisticii postmoderne* (despre care, în limba română, a scris profesoara Marta Petreu). Cred deci că sunt temeiuri pentru a integra proiectul lui Cătălin Bălescu într-un context larg, considerându-l nu doar expresie nemijlocită a unor opțiuni conștiente sau subliminale, a unor sensibilități stilistice sau a unui experiment creator, ci și simptom al unui fenomen mai general, în care arta

to the Mannerist aesthetics of the manifold, crystallised in the 16th century, the artistic object is geometric and stable (hence circumscribed) by virtue of nature, but variable and infinite (hence open) by virtue of the imagination. This vision can be integrated into a much broader conception of an infinite universe in change and becoming (testimony to a *continuous creation* and at the same time *preserving creation*, according to the theological and scientific language of early Modernity, Mannerist and Baroque). From this point of view (i.e. in so far as, through its plurality and dynamism, it expresses the type of early modern thought), Mannerism, assumed as a creative formula and as an inner disposition by Cătălin Bălescu, is not only the symptom of a late phase in the evolution of the Renaissance, but also of a general sensibility and conception that found a channel of manifestation and expression in art.

### The Movement of Forms As the Development of the Work

At the heart of this new image of the world is movement, as a descriptive concept and as an instrument of knowledge. Like *openness*, discussed above, *movement* itself has a category status and, more importantly, explains not only phenomena of the system of nature but also elements of the system of culture. In other words, abandoning static models of the universe also implies overcoming inert models of art. It is enlightening that Umberto Eco draws attention to the dynamic structure of the *open work*: openness means variable geometry, both semantically and structurally. On the one hand, the work of art has ambiguous meaning (its meanings are not reducible to a single message or univocal statement). On the other hand, it is not the work that imagines the movement, but the movement that imagines the work; movement is therefore not content, but the principle of composition, i.e. the structure of the visual system of the image. The source of this movement is the tension experienced and then invested by the creator in the act and gestures of creation.

Volatility and dynamics—present even in Cătălin Bălescu’s apparently static compositions—express not so much the movement in space of the represented forms, but primarily the movement of the work from its genesis to the moment of reception. Therefore, looking at the modern work, open under the aspect of movement, I witness the *origin of the work of art* (in the same way that cosmology infers the genesis of the universe from its accelerated expansion). In this sense, the *open work* is the work that is created before the eye that looks at it, an eye that complements the eye that first looked at it. The work is no longer a signifying singularity, but a signifying becoming, a structure of meaning in motion, in which I myself, as viewer and receiver, (move) and (understand). Its undulatory character is inscribed in its condition of openness, and often—as in Cătălin Bălescu’s art—in the very variation of plastic values and in the oscillatory aspect of the spectra it mediates. Movement is therefore not time, but becoming. Looking at these rustling, whispering shadows (from this and previous albums), you participate in their tension towards the zenith, their dynamic expectation—for they all seem suspended in non-time and at the same time moving.

### Between Postmodernism and Mannerism

The fact that in the last decade (i.e. at the end of the postmodern eon) a European artist has developed a project to summarize Mannerism—with its open and dynamic visuality—is a symptomatic conjunction for a certain state of mind, for a particular feeling of existence, for a specific vision of the world. The same Umberto Eco, among others, has established the equivalence between Mannerism and Postmodernism (see *Marginalia and glosses to “The Name of the Rose”*) and it is conclusive that this equivalence is also manifested at the level of cognitive style, as shown in the thesis of *logical Mannerism* and *postmodern sophistry* (about which Professor Marta Petreu wrote in Romanian). I therefore believe that there are grounds to integrate Cătălin Bălescu’s project in a broad context, considering it not only as a direct expression of conscious or subliminal choices, stylistic sensibilities or a creative experiment,

este naturalmente implicată, chiar angajată. De altfel, Ernst Robert Curtius teoretizase de multe decenii manierismul ca stil cultural, recurent în istoria Occidentului, și remarcase alternața perenă, definitorie pentru cultura europeană, dintre clasicism și manierism (considerate tipologic); acesta din urmă recidivează în contextul crizelor identitare majore (și, cu precădere, la finele unor cicluri culturale). Așadar, în proiectul neo-manierist pe care îl dezvoltă aici artistul eu văd reeditarea și adaptarea unui *manierism universal* (John Shearman), a unui manierism tipologic (deci nu strict post-renascentist), a unui manierism care succedă, acum, „clasicității” moderniste.

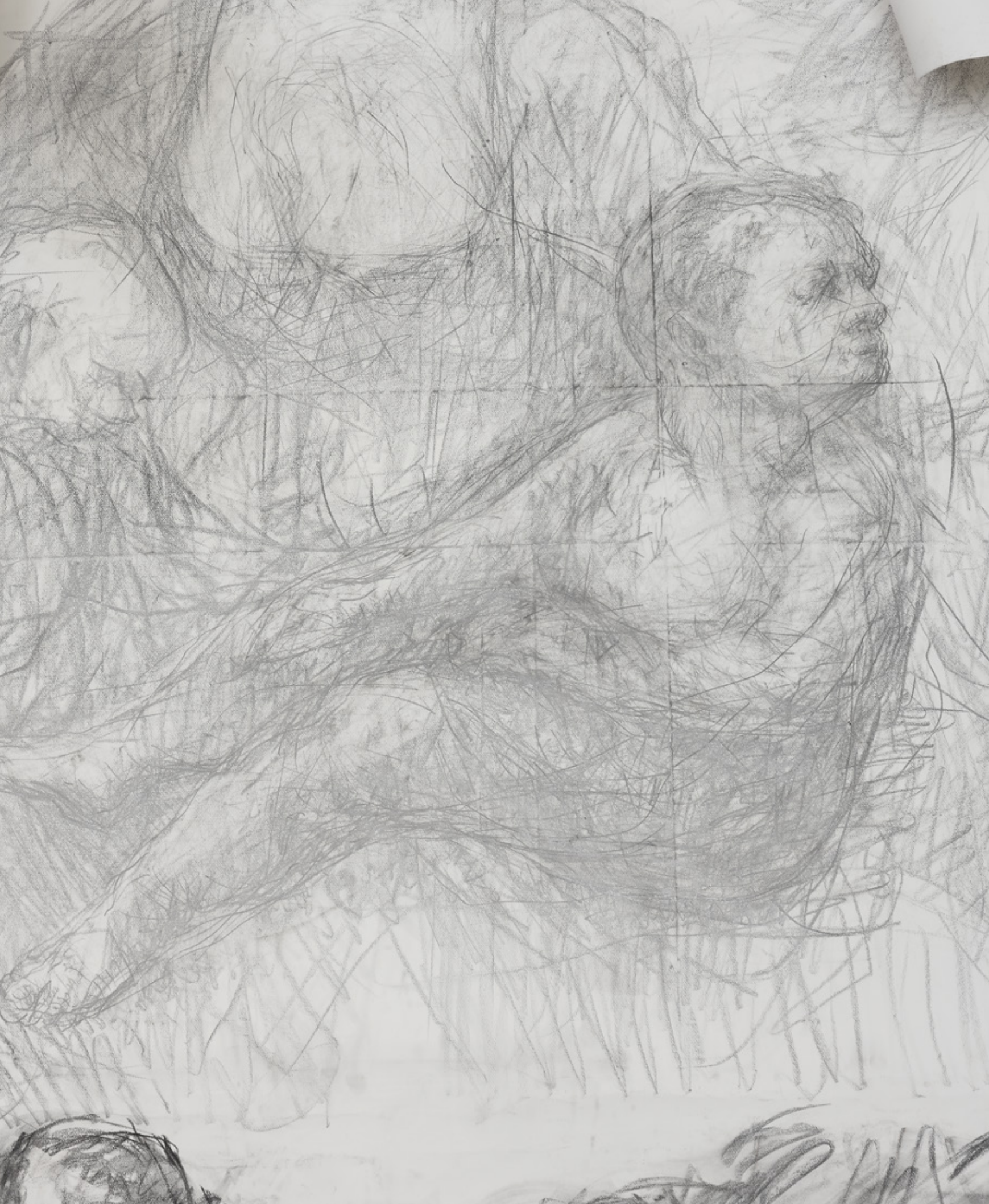
Fie spus însă că revenirea la Manierism nu indică, aici, o identificare cu etosul postmodern, care are, la rândul său, accente manieriste. În acest retur trebuie să descifrăm, mai degrabă, proiectul unui pictor care încearcă să reparcurgă drumul tradiției artistice occidentale, până la „nodul” din care s-a desprins evoluția – problematică – ce va ajunge, târziu, în Postmodernism. Acest itinerar exprimă dorința de a alege, plecând de la acel nod, care este Manierismul istoric, un alt traseu, o altă evoluție, în interiorul cărora tradiția figurativă poate fi fecundă (iar nu inadmisibilă și impracticabilă, după cum declamă paradigma dominantă de la avangarde încoace). Această recapitulare manieristă conține un manifest pentru un nou figurativism (probat de artist inclusiv prin schițe, studii și desene, cărora le oferă, în expoziții și în cataloage, același statut cu al operelor finale); acest figurativism este hrănit la tradiția (firește, reinterpretabilă) pe care paradigma dominantă în secolul XX a ocultat-o. De aceea, personal ezit să asociez arta pe care o admir în acest album Postmodernismului. O văd, mai degrabă, ca pe un postludiu la Postmodernism (și ca pe un semnal anamnestic). Deși tehnic afină experimentalismului postmodern, arta lui Cătălin Bălescu mi se pare foarte diferită, în spirit, de ideologiile, iluziile și excesele postmoderne. Acel manierism peren, tipologic, evocat mai sus, este inspirat direct din Manierismul istoric și este practicat, aici, în fundalul unei memorii plastice clasice, iar nu în cadrul iconoclasmului avangardist, din care vizualitatea artistică postmodernă s-a inspirat și prin care s-a legitimat.

### Manierism și soteriologie culturală

Observația unor teoreticieni privitoare la recidiva manieristă în epoci dificile oferă un indiciu cu privire la mizele artei pe care o comentez. Sarcina formulei manieriste – integrată, uneori, ca stil de tranziție, „elenist” și „asianic”, *eonului baroc* (Eugenio d’Ors) – este de a sugera răspunsuri sau soluții într-o criză interioară; această formulă are, prin urmare, o funcție soteriologică – este vorba, desigur, de o soteriologie imanentă, asociabilă noțiunii romantice de *religie a culturii* –, deci conturează condițiile unei *salvări* prin vizualitate. Mai concret (și aplicat cazului de față), răspunsul artistului la o societate ale cărei mituri fondatoare se află în criză este redesenarea (emfatică) a peisajelor transcendente în care aceste mituri erau odinioară situate. Răspunsul artistului la o cultură vizuală care și-a epuizat resursele de visare și de invenție este revizitarea teritoriului vibratil și difuz al totalității formelor. Răspunsul artistului la un câmp al artei masiv ideologizat este reinstituirea imaginației ca facultate vizionară, aptă de a întui („*per speculum et in aenigmate*”) adevăruri ocultate sau reprimite cultural. Altfel spus, într-o doctrină a artei definită (în sensul lui Bourdieu) de *câmp*, de *rol* și de *funcții*, aici se evocă o vocație demiurgică și vizionară a artistului, aici se revendică opera în sensul tradițional (aș spune „clasic”) al noțiunii, aici se readaptează un stil (cel manierist) nu doar ca modalitate de expresie, ci, mai ales, *ca stare*.

Este vorba de o situație utopică în sens mitologic (mă refer la o mitologie personală), dar anti-utopică din punct de vedere ideologic. Creatorul înscrie religia în limitele artei pure (artă la a cărei tradiție participă din punct de vedere plastic) și extrage din latențele ei, prin viziune, formele care semnifică în primul rând deschiderea. Creează astfel un orizont (care depășește spațiul restrictiv – limitat la forme dense, robuste și inerte – din operele sale de tinerețe). În acest sens, *opera aperta* înseamnă, în arta de față, imagine dinamică, multiplicitate a formelor,





but also as a symptom of a more general phenomenon, in which art is naturally involved, even engaged. Ernst Robert Curtius had for many decades theorised Mannerism as a cultural style, recurrent in the history of the West, and had noted the perennial alternation, defining European culture, between Classicism and Mannerism (considered typological); the latter relapses in the context of major identity crises (and especially at the end of cultural cycles). Thus, in the neo-mannerist project that the artist develops here, I see the re-edition and adaptation of a *universal mannerism* (John Shearman), of a typological mannerism (therefore not strictly post-renaissance), of a mannerism that now succeeds modernist “classicism”.

However, it must be said that the return to Mannerism does not here indicate an identification with the postmodern ethos, which itself has Mannerist overtones. Rather, in this return we must decipher the project of a painter who is trying to retrace the path of the Western artistic tradition, to the “knot” from which the—problematic—evolution that would later lead to Postmodernism was drawn. This itinerary expresses the desire to choose, starting from that node, which is historical Mannerism, another route, another evolution, within which the figurative tradition can be fruitful (and not inadmissible and impracticable, as the dominant paradigm from the avant-garde onwards declares). This Mannerist summary contains a manifesto for a new figurativism (proven by the artist including sketches, studies and drawings, to which he gives, in exhibitions and catalogues, the same status as that of the final works); this figurativism is nourished by the (naturally reinterpretable) tradition that the dominant paradigm in the 20th century has concealed. This is why I personally hesitate to associate the art I admire in this album with Postmodernism. Rather, I see it as a postlude to Postmodernism (and as an anamnestic signal). Although technically akin to Postmodern experimentalism, Cătălin Bălescu’s art seems to me very different in spirit from Postmodern ideologies, illusions and excesses. That perennial, typological mannerism, evoked above, is directly inspired by historical Mannerism and is practiced, here, against the background of a classical plastic memory, and not within the framework of avant-garde iconoclasm, from which postmodern artistic visuality was inspired and through which it legitimized itself.

### The Rising Perspective on the World

The observation of some theorists regarding Mannerist relapse in difficult eras offers a clue to the stakes of the art I am commenting on. The task of the Mannerist formula—integrated, sometimes, as a transitional style, “Hellenistic” and “Asiatic”, of the *baroque eon* (Eugenio d’Ors)—is to suggest answers or solutions to an inner crisis; this formula therefore has a soteriological function—it is, of course, an immanent soteriology, associated with the Romantic notion of *culture religion*—and thus outlines the conditions of a *salvation* through visuality. More concretely (and applied to the present case), the artist’s response to a society whose founding myths are in crisis is the (emphatic) redesign of the transcendent landscapes where these myths were once situated. The artist’s response to a visual culture that has exhausted its resources of dreaming and invention is to revisit the vibrating and diffuse territory of the totality of forms. The artist’s response to a massively ideologised field of art is to re-establish the imagination as a visionary faculty, capable of inferring (“*per speculum et in aenigmate*”) hidden or culturally repressed truths. In other words, in a doctrine of art defined (in Bourdieu’s sense) by *field*, *role* and *functions*, here a demiurgic and visionary vocation of the artist is evoked, here the work is reclaimed in the traditional (I would say “classical”) sense of the notion, here a style (the mannerist style) is readapted not only as a mode of expression but, above all, as a *state*.

It is a utopian situation in the mythological sense (I am referring to a personal mythology), but anti-utopian from an ideological point of view. The creator inscribes religion within the limits of pure art (art whose tradition he participates in plastically) and extracts from its latencies, by means of vision, the forms that primarily signify openness. Thus, he creates a horizon

echivoc vizual și semantic, dar și apertură a valorilor, ecart al interiorității, deschidere de ordin spiritual. Intuiesc așadar că manierismul, care structurează și legitimează demersul lui Cătălin Bălescu, reprezintă doar un proiect într-un program mai vast, adică uvertura unei opere care, având deja tema și motivele dominante, își concepe încă mișcările viitoare.

### Perspectiva montantă asupra lumii

Acesta este cadrul ideatic, axiologic, conceptual și estetic care explică, pentru mine, conținuturile și instrumentele picturii de față. Toate elementele și coordonatele ei restituie perspectiva modern timpurie (aș spune inaugural modernă) asupra lumii, proprie epocii manieriste, o lume reflectată (deci înțeleasă) prin oglinda imaginarului. În sens invers Postmodernismului și perspectivei sale plonjante asupra existenței (folosesc noțiunea *perspectivei* în sens panskyan, ca „formă simbolică”), arta lui Cătălin Bălescu propune o perspectivă montantă: văzduhurile diafane, spectrele angelice, orizonturile fluide, volumele vapoase, racursiurile pronunțate, unghiurile de vedere *di soto in su*, cromatica rezonantă, zborurile estompe, siluetele suspendate în nedefinit, fizionomiile disparente, toate acestea designează *polul plus*, reacesat pe filiera imaginarului.

Este sensul în care am evocat religia artei și soteriologia imanentă: salvarea nu este revelată (deci coborâtă din transcendență, precum în icoană și în pictura religioasă), ci căutată și invocată din imanență, prin elansarea vederii și a patosului, prin reorientarea verticală a privirii, prin efortul de a regăsi condițiile salvării în limitele – și cu posibilitățile – artei. „Marea Ipoteză” – aceea a mântuirii –, la care făcea referire Victor Ieronim Stoichiță într-un cunoscut eseu dedicat lui Bernini, este aici premisa unei căutări desprinse de obiect (și, de aceea, instalată plastic în iluzie, nu în mimeză). Poate mai corect, spre deosebire de Ipoteza barocă, Ipoteza manieristă nu este mântuirea, ci revelația, obținută, *via analogiae*, prin posibilitățile facultății imaginative (și reprodusă specular și spectacular prin imaginea multispectrală și dinamică). Iată, de pildă, înțelesul și miza compoziției verticale ample, în care o *theoria* cu siluete angelice evoluează spre zenit; toate acele spectre (din familia figurilor sacre tardiv renaștentiste, manieriste, baroce, rococo) se află într-o ascensiune eliberatoare, scopul căreia rămâne vederea aruncată peste clarobscurul materiei. Exploatat, în toate compozițiile, prin *sfumato*, prin contur imprecis, prin prezențe spectrale și prin spațialitate indeterminată, clarobscurul marchează frontiera dintre dimensiuni, designează materialitatea încă persistentă, dar sugerează totodată priveliștea supralunară. Reflectată prin lanterna magică a unui pictor în același timp vizionar și iluzionist, această priveliște evanescentă se înfiripă din spirit și din vis. Scenele și scenariile eshatologice se articulează, aici, între *exercițiile spirituale* iezuite și *la vida es sueño*.

### Viziune și fantasmă

De aceea, nu cred să greșesc văzând această artă drept un exercițiu *specular, spectacular* și *speculativ*. Ea mediază viziuni, își înscenează propria geneză, problematizează propriile conținuturi; reflectă scintilațiile imaginației și reflectează la fondul său ideatic. Este o tentativă de remanieră a unor inerții creatoare prin virtuțile Manierismului. Un Manierism care, în era Contrareforme, se sincroniza cu *exercițiile spirituale* ale lui Ighațiu de Loyola, exerciții prin care subiectivitatea era, pentru întâia oară, programatic și sistematic exhibită, iar spiritualitatea se manifesta ca imagine și prin imaginar. În celebra viziune de la Manresa (relată în paragraful 30 din *Istoria siera Pelerinului*), mentorul iezuit și-a adâncit chipul într-un râu adânc, iar extazul provocat i-a deschis „ochii minții”, prilejuindu-i revelații „duhovnicești, de credință și de litere”. În același fel, acum, în pictura selectiv prezentată în acest album, natura exterioară este înlocuită cu natura interioară, studiul obiectului devine proiecție a subiectului, imaginea manifestă viziunea, reflexia devine reflecție. În acest cadru, planurile interiorității (valori religioase, valori culturale) interferează și fuzionează.

(which goes beyond the restrictive space—limited to dense, robust and inert forms—of his early works). In this sense, *opera aperta* in this art means a dynamic image, a multiplicity of forms, a visual and semantic ambiguity, but also an opening up of values, an interiority gap, a spiritual opening up. Therefore, I suspect that mannerism, which structures and legitimises Cătălin Bălescu's approach, is only one project in a larger programme, i.e. the overture to a work which, having already had its dominant theme and motifs, is still conceiving its future movements.

### The Rising Perspective on the World

This is the ideational, axiological, conceptual and aesthetic framework that explains, for me, the contents and tools of the present painting. All its elements and coordinates restore the early modern (I would say inaugural modern) perspective on the world, typical of the Mannerist era, a world reflected (therefore understood) through the mirror of the imaginary. In the opposite sense of Postmodernism and its plunging perspective on existence (I use the notion of *perspective* in the Panofskyan sense, as "symbolic form"), Cătălin Bălescu's art proposes a rising perspective: diaphanous skies, angelic spectra, fluid horizons, vaporous volumes, deep shortcuts, *di soto in su* angles of view, resonant chromatics, blurred flights, silhouettes suspended in the undefined, disparate physiognomies, all these designate the *plus pole*, reaccessed on the imaginary vein.

This is the meaning I evoked the religion of art and immanent soteriology: salvation is not revealed (and therefore descended from transcendence, as in the icon and religious painting), but sought and invoked from immanence, through the release of vision and pathos, through the vertical reorientation of the gaze, through the effort to rediscover the conditions of salvation within the limits—and with the possibilities—of art. The "Great Hypothesis"—that of salvation—to which Victor Ieronim Stoichiță referred in a well-known essay dedicated to Bernini, is here the prerequisite of a search detached from the object (and, therefore, installed in plastic illusion, not mimesis). Perhaps more correctly, unlike the Baroque Hypothesis, the Mannerist Hypothesis is not salvation, but revelation, obtained, *via analogiae*, through the possibilities of the imaginative faculty (and reproduced specularly and spectacularly through the multispectral and dynamic image). Here, for example, is the meaning and the stakes of the large vertical composition, in which a *theoria* with angelic silhouettes evolves towards the zenith; all those spectres (from the family of late Renaissance, mannerist, baroque, rococo sacred figures) are in a liberating ascent, the purpose of which remains the view cast over the chiaroscuro of matter. Exploited in all the compositions through *sfumato*, imprecise contours, spectral presences and indeterminate spatiality, chiaroscuro marks the border between dimensions, designates the still persistent materiality, but also suggests the supralunar view. Reflected through the magic lantern of a painter who is at once visionary and illusionist, this evanescent view is created from spirit and dream. The eschatological scenes and scenarios here are articulated between Jesuit *spiritual exercises* and *la vida es sueño*.

Pseudo-portretele, reinterpretările, citatele, tablourile mozaicate, fotomontajele (sau „colitele” cu „timbre” conținând portrete blurate) – toate, frecvente la Cătălin Bălescu (și reunite în albumul din 2007) – sunt, la rândul lor, instrumente ale acestui mecanism al reflexiei, angajat în demersul vizionar. Nu aș exclude însă caracterul fantasmatic al acestor chipuri desprinse din nebuloasa amintirii, a închipuirii sau a viziunii. De altfel, unele accente dramatice, evidențiate de contraste cromatice intense (în special în operele recente), confirmă sursa onirică și natura agonistică a suitelor de fizionomii, de umbre, de înfățișări. Ele pot fi semne din Nestrăbătut, dar, la fel de bine, precipitate ale unor conflicte interioare, intrapsihice. Și nu este exclus ca unele să găzduiască proiecții de sine ale artistului, să fie autoportrete camuflate, *umbre ale creatorului*. Manierismul exhibă așadar, încă o dată, interioritatea, folosind imaginarul și imaginea ca medii de (i)radiere a subiectului în obiect. De aceea, de exemplu, unele hore cu *putti* (văzuți parcă spectroscopic sau prin fluorescență) sunt anxiogene; deși nu sunt coșmarești și nu evocă absurdul, ele nu rămân întotdeauna în vecinătatea sublimului. Adesea, par resturi onirice încărcate cu emoție; pot fi asociate „personajelor-energie” pe care Cristian-Robert Velescu le evoca, în textul de escortă al albumului anterior al artistului.

O tradiție răsăriteană apocrifă afirmă că sufletele copiilor morți fără botez rătăcesc în *negurile plângătoare* până la Judecată; nu o dată, în imaginarul artei recenzate aici, peisajele cu nuduri infantile plutind în cețuri evocă acest fragment de religiozitate populară, sugerând, oarecum, tema purgatoriului și insinuând atmosfera unei așteptări tensionate. Semnificația lor reală rămâne probabil suspendată în nedeterminarea inconștientului creator al artistului. Mie mi-ar plăcea să citesc în ele condiția fragilă – și totuși impetuoasă – a întregii noastre tradiții culturale, periclitată, dar remanentă, care ne urmărește nu fiindcă trecutul este obsesiv, ci fiindcă prezentul este sinteza trecutului cu viitorul. Este de presupus că, în căutările sale următoare, artistul va da un sens – adică un statut și o direcție – acestor umbre (care parvin din Manierism și pe care el le asumă doar pentru a da un chip agoniilor prezentului), iar atunci vom putea decide în ce fel ne-a salvat și ne-a îmbogățit „sufletul” împrumutat (al) Manierismului de ieri, în ce fel am salvat sau am îmbogățit, prin el, perspectiva asupra lumii și a umanității (implicit a artei) de mâine.

Therefore, I don't think I'm wrong in seeing this art as a *specular, spectacular and speculative* exercise. It mediates visions, it stages its own genesis, it problematizes its own contents; it reflects the scintillations of the imagination and reflects on its ideational background. It is an attempt to reshape creative inertia through the virtues of Mannerism. A Mannerism which, in the era of the Counter-Reformation, synchronised with the *spiritual exercises* of Ignatius of Loyola, exercises in which subjectivity was, for the first time, programmatically and systematically exhibited, and spirituality manifested as image and through the imaginary. In the famous vision of Manresa (recounted in paragraph 30 of *The Pilgrim's History*), the Jesuit mentor plunged his face into a deep river, and the ecstasy it provoked opened his "eyes of the mind", bringing him revelations of "spirituality, faith and letters". In the same way, now, in the selective painting presented in this album, the external nature is replaced by internal nature, the study of the object becomes projection of the subject, the image manifests the vision, the reflex becomes reflection. Within this framework, the planes of interiority (religious values, cultural values) interfere and merge.

The pseudo-portraits, reinterpretations, quotations, mosaic paintings, photomontages (or "stamp" sheets containing blurred portraits)—all common to Cătălin Bălescu (and brought together in the 2007 album)—are, in turn, instruments of this mechanism of reflection, engaged in the visionary approach. However, I would not rule out the phantasmatic nature of these faces taken from the nebula of memory, imagination or vision. Moreover, some dramatic accents, highlighted by intense chromatic contrasts (especially in recent works), confirm the dreamlike source and agonistic nature of the series of physiognomies, shadows and appearances. They may be signs of the Uncrossed, but they may just as well be precipitations of inner, intra-psychic conflicts. And it is not excluded that some of them may host projections of the artist self, be camouflaged self-portraits, *shadows of the creator*. Thus Mannerism exhibits interiority once again, using the imaginary and the image as media for (i) radiating the subject into the object. This is why, for example, some of the round dances with *putti* (seen spectroscopically or through fluorescence) are anxiogenic; although they are not nightmarish and do not evoke the absurd, they do not always remain in the vicinity of the sublime. They often seem to be dreamlike remnants charged with emotion; they can be associated with the "energy-characters" Cristian-Robert Velescu evokes in the accompanying text of the artist's previous album.

An apocryphal Eastern tradition states that the souls of unbaptised dead children wander in *weeping mists* until the Judgement; not once, in the imagery of the art reviewed here, the landscapes of infant nudes floating in the mists evoke this fragment of popular religiosity, somehow suggesting the theme of purgatory and insinuating the atmosphere of tense expectation. Their real significance probably remains suspended in the indeterminacy of the artist's creative unconscious. I would like to read in them the fragile—yet impetuous—condition of our entire cultural tradition, endangered but remaining, which haunts us not because the past is obsessive, but because the present is the synthesis of the past with the future. It is to be assumed that, in his next search, the artist will give a meaning—that is, a status and a direction—to these shadows (which come from Mannerism and which he assumes only to give a face to the agonies of the present), and then we will be able to decide how the borrowed "soul" (of) yesterday's Mannerism has saved and enriched us, how we have saved or enriched—through it—the perspective on the world and humanity (implicitly art) of tomorrow.

*Peisaj cu figuri*  
*Landscape with Figures*  
Școala italiană/Italian School  
Sec. XV/15th Century  
u/plo/c, 79x109 cm  
Colecția MNAR/MNAR Collection



# Starea picturii: de la studii la proiecții

Câteva note despre pictura lui Cătălin Bălescu

*... il n'y a pas de clarté qui ne se tire d'un fond obscure*  
(Gilles Deleuze)

Ruxandra Demetrescu

# The State of Painting: From Studies to Projections

Some notes on Cătălin Bălescu's painting

*... il n'y a pas de clarté qui ne se tire d'un fond obscure*  
(Gilles Deleuze)

Ruxandra Demetrescu

Orice biografie artistică este marcată de momente de răscruce, care pot îmbrăca forma unei priviri retrospective sau a unei sinteze. Cea dintâi presupune o revizitare a întregii activități artistice, în vreme ce a doua impune exigența unei analize.

Expoziția *Proiecții manieriste*, deschisă în spațiile Muzeului Național de Artă Contemporană din București, propune publicului un moment de sinteză, animat de două secvențe retrospective. Sinteza se naște din dialogul/confruntarea dintre două etape definitorii pentru activitatea artistică a pictorului Cătălin Bălescu: producția artistică din ultimul deceniu, vizibilă într-un parcurs configurat de două expoziții precedente: *Studii pentru manierism* (Muzeul de Artă din Timișoara, 2016) și *Manierismul ca stare* (Muzeul de Artă Craiova, 2018) și faza artistică timpurie, circumscrisă temporal în primul deceniu de după debutul artistului.

Dacă acceptăm această dimensiune retrospectivă, marcată de inevitabile, dar simptomatice omisiuni (lipsește seria tablourilor numerice expuse la Timișoara), acest fapt presupune o reflecție voluntară din partea artistului. Să ne reamintim că originea latină a cuvântului „retrospectiv” reunește doi termeni cheie: *retro* (înapoi) și *specto/specio* (a privi, a contempla), din care au derivat „spectator” și „spectacol”. Pe de altă parte, caracterul retrospectiv se conjugă cu dimensiunea de introspecție, descifrabilă ca atitudine fundamentală a artistului. Etimologia latină este încă o dată emblematică: *intro* (înăuntru) și din nou *specto*. Retroși introspecția par să se reunească în spectacolul picturii lui Cătălin Bălescu, invitând la contemplare și provocând exercițiul privirii (spectatorului). Puntea de legătură între tablourile timpurii și cele recente poate fi identificată în atitudinea fundamentală a artistului față de imaginea însăși. Am încercat să o descifrez, în speranța de a înțelege cum se raportează acesta la realitatea din care-și extrage subiectul și la materia picturală ce-i alcătuiește/formează obiectul. Am descoperit astfel, pas cu pas, o dimensiune inedită, ascunsă în jocul dintre vizibil și invizibil, dintre cunoscut și necunoscut, dintre previzibil și imprevizibil. Căci ceea ce vedem în expoziția de față reprezintă „calea” artistului în lumea picturii: un drum sinuos la capătul căruia ne întâmpină compozițiile atinse de un incontestabil „suflu” baroc. Recurgând la cel mai baroc exemplu al literaturii artistice, *Carta del Navegar Pittoresco* a lui Marco Boschini, aș putea spune că în propria călătorie pe „marea picturii”, Cătălin Bălescu este bântuit de fantoma barocului ce pare să-i arate „calea”. În descoperirea acestui drum, el se slujește de Oceanul aristotelic (*Canocchiale Aristotelico*) imaginat la mijlocul veacului al XVII-lea de Emmanuele Tesauro, pentru a exalta noile valori ale picturii: *ingegno*, facultate superioară intelectului, pentru că produce *argutezza*, sau *acutezza*, mai importantă decât frumusețea însăși. Rezultatul este iluzionismul, calitatea supremă a artei baroce, capabilă să provoace plăcere prin *inganno*- amăgire; iar amăgirea, la rândul ei, naște uimirea: *stupore* și *meraviglia*. Să nu uităm că tratatul baroc de perspectivă datorat lui Pietro Acolti se numea *Lo inganno degli Occhi* și să ne amintim apoi cuvintele lui Sforza Pallavicino, cel care publica la Roma, în 1662, *Tratatto dello Stile*, dedicat lui Padre Oliva, conducător al lezuiților și responsabil cu decorarea barocă a bisericii Gesu: „orice meșter în ale artei este cu atât mai demn de laudă cu cât înșeală mai bine, căci atunci când amăgirea este descoperită, acest lucru zămislește o și mai mare admirație”.

Substanța picturală creată în ultimul deceniu de Cătălin Bălescu poate fi descifrată – din această perspectivă – prin binomul *ingegno*–*inganno*: exercițiile sale, mărginite la tabloul de șevalet, reiau metodic formule iluzioniste ale picturii monumentale practicate în veacul al XVII-lea de Pietro da Cortona sau Andrea Pozzo. Scopul acestor exerciții mi se pare evident: mai presus de orice, se poate observa o certă virtuozitate picturală, care se manifestă în „carnea” picturii, profundă, distinctă de „pielea”, inevitabil superficială.

Mai ambiguu este însă raportul lui Cătălin Bălescu cu modernitatea însăși. El este modern într-un mod mai subtil, ascuns sub stratul baroc al studiilor și proiecțiilor manieriste. Am convingerea că „suflul baroc” – pe care îl evocam scriind despre expoziția din 2016 de la muzeul

Any artistic biography is marked by turning points, which can take the form of a retrospective or a synthesis. The former implies a revisiting of the whole of artistic activity, while the latter requires analysis.

The exhibition *Mannerist Projections*, opened at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, offers the public a moment of synthesis, animated by two retrospective sequences. The synthesis is born from the dialogue/confrontation between two defining stages of Cătălin Bălescu's artistic activity: the artistic production of the last decade, visible in a path configured by two previous exhibitions: *Studies for Mannerism* (Timișoara Art Museum, 2016) and *Mannerism as a State* (Craiova Art Museum, 2018) and the early artistic phase, circumscribed temporally in the first decade after the artist's debut.

If we accept this retrospective dimension, marked by unavoidable but symptomatic omissions (the series of numerical paintings exhibited in Timișoara is missing), this implies the artist's voluntary reflection. Let us recall that the Latin origin of the word "retrospective" brings together two key terms: *retro* (back) and *specto/specio* (to look, to contemplate), from which "spectator" and "spectacle" were derived. On the other hand, the retrospective character is combined with the dimension of introspection, decipherable as the fundamental attitude of the artist. The Latin etymology is once again emblematic: *intro* (inside) and again *specto*. Retro- and introspection seem to come together in the spectacle of Cătălin Bălescu's painting, inviting contemplation and provoking the exercise of looking (of the spectator). The bridge between early and recent paintings can be identified in the artist's fundamental attitude towards the image itself. I have tried to decipher it, in the hope of understanding how he relates to the reality from which he draws his subject and to the pictorial material that makes up/forms his object. I have thus discovered, step by step, a new dimension hidden in the play between the visible and the invisible, the known and the unknown, the predictable and the unpredictable. For what we see in this exhibition represents the artist's "path" into the world of painting: a winding road at the end of which we are greeted by compositions with an undeniable Baroque "breath". Using Marco Boschini's *Carta del Navegar Pittoresco*, the most baroque example of artistic literature, I could say that Cătălin Bălescu is haunted by the ghost of the baroque on his own journey on the "sea of painting", which seems to show him the "path". In discovering this path, he makes use of the Aristotelian Spyglass (*Canocchiale Aristotelico*) imagined in the mid-17th century by Emmanuele Tesauro, to exalt the new values of painting: *ingegno*, a faculty superior to the intellect, because it produces *argutezza*, or *acutezza*, more important than beauty itself. The result is illusionism, the supreme quality of Baroque art, capable of provoking pleasure through *inganno*-deception; and deception, in turn, generates amazement: *stupore* and *meraviglia*. Let us not forget that the Baroque treatise on perspective by Pietro Acolti was called *Lo inganno degli Occhi*, and let us remember the words of Sforza Pallavicino, who published in Rome in 1662 the *Trattato dello Stile*, dedicated to Padre Oliva, leader of the Jesuits and responsible for the Baroque decoration of the Gesu church: "any master of art is all the more praiseworthy because he deceives the better, for when deception is discovered, it engenders even greater admiration".

The pictorial substance created in the last decade by Cătălin Bălescu can be deciphered—from this perspective—through the binomial *ingegno-inganno*: his exercises, confined to the easel painting, methodically rework the illusionist formulas of monumental painting practised in the 17th century by Pietro da Cortona or Andrea Pozzo. The purpose of these exercises seems obvious to me: above all, one can observe a certain pictorial virtuosity, which manifests itself in the "flesh" of the painting, which is deep and distinct from the inevitably superficial "skin".

More ambiguous, however, is Cătălin Bălescu's relationship with modernity itself. He is modern in a more subtle way, hidden under the baroque layer of mannerist studies and projections.

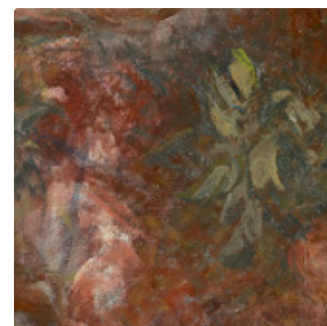
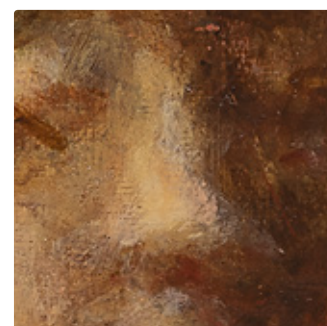
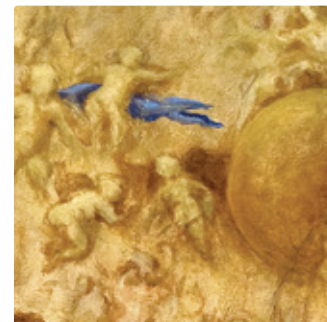
de artă din Timișoara – animă cu adevărat tablourile realizate după 2010. Deși mai dificil de identificat, am descifrat legătura dintre tablourile timpurii și cele actuale, într-o oarecare eludare a asemănării; există o certă asumare a unei distanțe, care se interpune între ochiul artistului și realitatea pe care o privește, într-un mecanism de ascundere și dezvăluire. Tablourile timpurii erau o dovadă certă a dobândirii și cultivării unei remarcabile virtuozități a picturii, înțeleasă nu doar ca meșteșug, ci și ca dialog între *faire* și *magie*. Ceea ce frapează și acum, la o distanță de câteva decenii, este o anume cultivare obstinată a fragmentului/detaliului, în care predomină faldul. Să fi fost oare o primă întâlnire cu pliul baroc? Căci draperia tinde să domine toate compozițiile, pliată în multiple modalități, mascând peisajul, natura moartă și chiar portretul într-un joc al imaginii ce subminează până la confuzie genurile picturii. Privite retrospectiv, tablourile timpurii par inspirate de lecția mării modernității de la Manet la Cézanne, care a marcat inevitabil orice gest înnoitor în pictura românească, devenind parte integrantă a pedagogiei școlii artistice bucureștene.

Dimpotrivă, tablourile „baroce” din etapa actuală a activității sale artistice surprind prin totalitatea integratoare a compozițiilor, în care detaliul este sacrificat de dragul întregului. Temele sunt difuze, fără nicio constrângere iconografică, iar personajele – atunci când apar – par să plutească într-un soi de magmă, care nu mai e peisaj și care merge mult în profunzimea spațiului pictural, anulând fundalul, în timp ce materia picturală e dominată de o dimensiune aproape viscerală.

Privind tablourile foarte recente ale lui Cătălin Bălescu, am încercat să identific o dimensiune particulară, care să le diferențieze, fie și subtil, de cele realizate între 2012–2018. Am remarcat uneori elemente vegetale ce par să configureze un peisaj imaginar; intuiesc aici o voință artistică ce tinde să recupereze fragmente dintr-o natură abstrasă dintr-un univers familiar, redescoperite de ochiul atent, poetic al artistului. Alteori mi s-a părut că descopăr modele concrete, precare, transpuse într-un univers pictural ce le transfigurează banalitatea. Astfel, am recunoscut un mic grup statuar, figurând șase putți înlănțuiți, transpus într-un tablou, în care dialoghează cu figuri (pro)venite din schițele făcute după picturile murale descoperite într-o călătorie recentă în Sicilia. M-a frapat, de asemenea, un tablou singular, figurând un chip, care mi-a amintit de un portret sui generis, în care nu se mai cultivă asemănarea, devenind mai degrabă un pretext pentru o cercetare cromatică, prin contrastul de culori complementare. În fine, m-a izbit o mască ce se confundă cu o masă picturală incertă, dominată de o materialitate difuză.

Iată de ce titlurile rămân, în cele din urmă, un simplu accesoriu: tablourile ar putea fi la fel de bine să rămână „fără titlu” sau să poarte titluri aluziv-metaforice, în acord cu substanța poetică profundă – și inefabilă – a barocului. Autorul însuși pare să fi experimentat literar cu titlurile lucrărilor sale: în acest sens îmi amintesc de o serie intitulată paradoxal – cum mi se părea pe atunci – „Neoclasic”. Revenind ulterior, am realizat că ar fi putut exista și un sens ascuns, asemenea celui identificat de Germain Bazin atunci când afirma că, în fond, clasicismul reprezintă un fel de „remușcare” recurentă, resimțită de civilizația europeană ori de câte ori încerca, și reușea de cele mai multe ori, să se îndepărteze de el. Căci barocul pare să fi constituit mereu o provocare pentru cultura europeană, un fenomen iritant, tocmai datorită recurenței sale. Odată cu sfârșitul paradigmelor artistice ale modernității și începând cu apariția culturii postmoderne, barocul pare să fi devenit obiectul unei adevărate simptomatologii: mai degrabă model decât obiect, este locul experimental al unei gândiri în căutarea propriei sale istorii, care încearcă să restaureze spiritualitatea veacului al XVII-lea, în care filosofia, arta și știința se contopeau într-un tot armonios.

Conștient sau nu, Cătălin Bălescu (re)trăiește eterna tensiune clasic-baroc în activitatea sa artistică: în faza sa recentă, balanța se înclină categoric în favoarea unei expresivități baroce, care poate fi descifrată cu ajutorul considerațiilor târzii – sau ultime – ale lui Wölfflin



I am convinced that the “baroque breath”—which I evoked when writing about the 2016 exhibition at the Timișoara art museum—really animates the paintings made after 2010. Although more difficult to identify, I deciphered the connection between the early paintings and the current ones in a certain elusiveness of resemblance; there is a definite assumption of a distance, which interposes itself between the artist’s eye and the reality he is looking at, in a mechanism of concealment and revelation. The early paintings were clear evidence of the acquisition and cultivation of a remarkable virtuosity of painting, understood not only as craft but also as a dialogue between *faire* and *magic*. What is striking even now, decades later, is a certain stubborn cultivation of the fragment/detail, in which the fold predominates. Was this a first encounter with the Baroque fold? For the drapery tends to dominate all compositions, folded in multiple ways, masking landscape, still life and even portraiture in a play of imagery that subverts the genres of painting to the point of confusion. Seen in retrospect, the early paintings seem inspired by the lesson of the great modernity from Manet to Cézanne, which inevitably marked any innovative gesture in Romanian painting, becoming an integral part of the pedagogy of the Bucharest art school.

On the contrary, the “baroque” paintings of the current stage of his artistic activity are striking for the integrating totality of the compositions, in which detail is sacrificed for the sake of the whole. The themes are diffuse, without any iconographic constraint, and the characters—when they appear—seem to float in a kind of magma that is no longer landscape and that goes far into the depths of pictorial space, cancelling out the background, while the pictorial matter is dominated by an almost visceral dimension.

Looking at Cătălin Bălescu’s very recent paintings, I have tried to identify a particular dimension that differentiates them, albeit subtly, from those made between 2012–2018. I have sometimes noticed vegetal elements that seem to configure an imaginary landscape; I sense here an artistic will that tends to recover fragments of an abstracted nature from a familiar universe, rediscovered by the artist’s attentive, poetic eye. At other times I have found concrete, precarious models, transposed into a pictorial universe that transfigures their banality. Thus, I recognised a small statuary group of six chained putti, transposed into a painting, in which they converse with (pro)venient figures from sketches made after murals discovered on a recent trip to Sicily. I was also struck by a singular painting of a face, which reminded me of a *sui generis* portrait, in which resemblance is no longer cultivated, but rather becomes a pretext for chromatic research, through the contrast of complementary colours. Finally, I was struck by a mask that blends into an uncertain pictorial mass, dominated by a diffuse materiality.

This is why titles ultimately remain a mere accessory: the paintings might as well remain “untitled” or bear allusive-metaphorical titles, in keeping with the profound—and ineffable—poetic substance of the Baroque. The author himself seems to have experimented with the literary titles of his works: in this respect I am reminded of a series paradoxically entitled—as it seemed to me at the time—“Neoclassical”. On returning later, I realised that there might have been a hidden meaning, such as that identified by Germain Bazin when he said that, in essence, classicism was a kind of recurrent “remorse” felt by European civilisation whenever it tried—and often succeeded—to move away from it. For the Baroque seems to have always been a challenge to European culture, an irritating phenomenon, precisely because of its recurrence. With the end of the artistic paradigms of modernity and the emergence of postmodern culture, the Baroque seems to have become the object of a true symptomatology: more a model than an object, it is the experimental site of a thought in search of its own history, which seeks to restore the spirituality of the 17th century, in which philosophy, art and science merged into a harmonious whole.

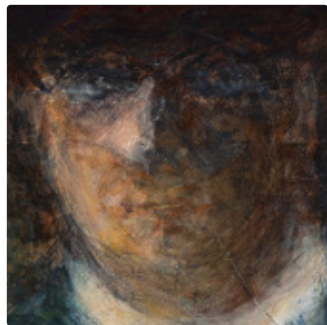


din *Gedanken zur Kunstgeschichte*: barocul reprezintă nu declinul, ci dezvoltarea naturală de la clasicismul renascentist la „stilul târziu”, dominant de atunci încolo, caracterizat de o dimensiune fundamental optică, conform unei legi interne de dezvoltare formală, dominată de (pura) vizualitate. Toate aceste trăsături de stil se regăsesc în pictura lui Cătălin Bălescu, care reprezintă, din acest punct de vedere, un triumf al picturalului (în raport cu linearul) și implicit al culorii (în raport cu desenul).

Desenul a însoțit însă permanent activitatea artistică a pictorului Cătălin Bălescu, de la dimensiunea/calitatea de schiță, la cea de mari dimensiuni, putând fi privit în oglinda tabloului acoperit de culori. Să nu uităm că în tradiția clasică, desenul e vizibilul/invizibilul compoziției. Circumscrierea formei presupune limitele acesteia: „Il ne se donne point de visible sans terme” spunea Poussin. Ceea ce poate fi circumscriș, scapă vederii. Desenul e cel care discernere, devenind un instrument analitic, care desparte întregul pentru a-l cunoaște mai bine, pentru a-l stăpâni. Relația pe care desenul o stabilește între întreg și parte, sub semnul fantasmiei vizibilității absolute, e una stabilită după modelul unui organism anatomizat, încremenit, perfect controlabil în cele mai mici detalii. Tot Poussin evoca cele „două maniere de a vedea obiectele: una este de a le vedea pur și simplu, cealaltă de a le considera cu atenție. A vedea pur și simplu nu e altceva decât a primi natural în ochi forma și asemănarea lucrurilor văzute. Dar a vedea un obiect considerându-l înseamnă că, dincolo de simpla receptare naturală a formei în ochi, căutăm cu o atenție deosebită mijlocul de a cunoaște bine acest obiect”. Aceasta este, cred, lecția desenului practicat de pictorul Cătălin Bălescu, iar prezența sa în actuala expoziție are valoarea unui *memento* ce va reaminti spectatorului că desenul este (așa cum afirmase cu ingeniozitate scolastică Roger de Piles la finele veacului al XVII-lea) genul proxim al artelor vizuale, iar culoarea/coloritul, diferența specifică a picturii. Se creează astfel un dialog echilibrat între continuitatea desenului, desfășurat masiv prin cele trei suluri de mari dimensiuni (aproape 10 metri), ce animă și reconfigurează spațiul expozițional și secvențialitatea tablourilor de șevalet.

Cătălin Bălescu este conștient de faptul că schița – practică neobosit în desen – rămâne demonstrația cea mai evidentă a procesului mnemotehnic pe care îl presupune arta și raportarea la ea: imaginația e chemată să întregască proiectul artistului, să suplinească absența acelor elemente care pot completa imaginea realității. Imaginația este aici un derivat al memoriei. Am încercat să refac scenariul – inevitabil imperfect și fantezist – al pictorului la lucru, pornind de la data aceasta de la raportul dilematic cu modelul. În momentul în care pictorul, după ce a privit modelul, își întoarce ochii spre șevalet, modelul a dispărut. Când are modelul în fața ochilor, pictura dispăre la rândul său. Așa cum arăta Diderot, pictorul descoperă de fiecare dată altceva, pe altcineva în spatele pânzei. În spatele reprezentării, avem iremediabilă pierdere a ceea ce e reprezentat, căci imaginea sa se află acolo pentru a ne convinge că acesta nu mai există: *si videbis non videris* îi spune Amor lui Psyche când aceasta insistă să-l vadă. Rezultă aici echivalența dintre a vedea și a crede. Reprezentarea corespunde unei dorințe: a unei dorințe traduse în nevoia de a izola simulacrul, de a-l încadra și de a-l adora. Așadar, putem distinge ideea pierderii ca urmare a unei dihotomii stranii și spectaculoase totodată: semnificatul sau semnificantul pictural; figura sau materia; întregul sau partea. Producția semnificantă a tabloului trebuie să garanteze claritatea, lizibilitatea și transparența imaginii. Dar, din momentul în care ochiul s-a apropiat de pictură, pentru a desemna vizibilul și a-l totaliza, ni se dezvăluie, în/prin această înaintare, o economie a dorinței, în care pictura devine corp, dotată, deci, cu simptom și pregătită să răspundă unei fantasme a subiectului în fața imaginii. Astfel, decuparea vizibilului, fragmentarea picturii revelează o putere orbitoare, de aură, în jocul ezitant între aproape și depărtat, între tactil și optic.

Distanța, care separă atelierul pictorului Cătălin Bălescu de muzeul care găzduiește expoziția, nu va fi anulată decât în momentul vernisajului. Până atunci, singura verigă de legătură o reprezintă vederea, prin excelență barocă, a tablourilor, realizată de artist cu o oglindă



Consciously or not, Cătălin Bălescu (re)lives the eternal classical-baroque tension in his artistic activity: in his recent phase, the balance is definitely tilted in favour of a baroque expressiveness, which can be deciphered with the help of Wölfflin's late—or ultimate—considerations in *Gedanken zur Kunstgeschichte*: the baroque represents not the decline but the natural development from Renaissance classicism to the "late style"—prevailing since then—characterized by a fundamentally optical dimension, according to an internal law of formal development, dominated by (pure) visuality. All these stylistic features are to be found in Cătălin Bălescu's painting, which represents, from this point of view, a triumph of the pictorial (in relation to the linear) and implicitly of colour (in relation to drawing).

However, drawing has always accompanied the artistic activity of painter Cătălin Bălescu, from the size/quality of a sketch, to the large-scale one, being able to be seen in the mirror of the painting covered with colours. Let us not forget that in the classical tradition, the drawing is the visible/invisible of the composition. The circumscription of form implies its limits: "Il ne se donne point de visible sans terme" said Poussin. What can be circumscribed escapes the eye. It is the drawing that discerns, becoming an analytical tool, that separates the whole in order to know it better, to master it. The relationship that the drawing establishes between the whole and the part, under the sign of the fantasy of absolute visibility, is one established according to the model of an anatomised, frozen organism, perfectly controllable in the smallest details. Poussin also evokes the "two ways of seeing objects: one is to see them simply, the other to consider them carefully. To see simply is nothing other than to receive naturally in one's eyes the form and likeness of the things seen. But to see an object by considering it means that, beyond the simple natural reception of the form in the eye, we seek with particular attention the means of knowing this object well". I believe this is the lesson of the drawing practised by the painter Cătălin Bălescu, and its presence in the current exhibition has the value of a *memento* for the spectator that drawing is (as Roger de Piles stated with scholastic ingenuity at the end of the 17th century) the proximate genre of the visual arts, and colour/colouring the specific difference of painting. A balanced dialogue is thus created between the continuity of the drawing, which is massively developed through the three large scrolls (about 10 metres) that animate and reconfigure the exhibition space, and the sequentiality of the easel paintings.

Cătălin Bălescu is aware of the fact that the sketch—tirelessly practiced in drawing—remains the most obvious demonstration of the mnemotechnical process that art and relating to it entails: the imagination is called upon to complete the artist's project, to make up for the absence of those elements that can complete the image of reality. Imagination is here a derivative of memory. I have tried to reconstruct the scenario—inevitably imperfect and fanciful—of the painter at work, starting this time from the dilemmatic relationship with the model. By the time the painter, having looked at the model, turns his eyes to the easel, the model has disappeared. When he has the model in front of his eyes, the painting disappears in turn. As Diderot pointed out, each time the painter discovers something else, someone else behind the canvas. Behind the representation, we have the irretrievable loss of what is represented, for its image is there to convince us that it no longer exists: *si videbis non videris* says Amor to Psyche when she insists on seeing it. The equivalence between seeing and believing follows here. Representation corresponds to a desire: a desire translated into the need to isolate the simulacrum, to frame it and adore it. We can therefore distinguish the idea of loss as the result of a strange and spectacular dichotomy: the signified or the pictorial signifier; figure or matter; whole or part. The significant production of the painting must guarantee the clarity, legibility and transparency of the image. But from the moment the eye has approached the painting, in order to designate the visible and to totalise it, an economy of desire is revealed to us in/through this advance, in which the painting becomes a body, endowed, therefore, with a symptom and ready to respond to a phantasm of the subject

concovă, ce face parte din instrumentarul său preferat. Lumea picturii sale, văzute prin intermediul oglinzii, reprezintă pentru mine o metaforă barocă prin excelență, definitorie pentru studiile, starea și proiecțiile manieriste auto-asumate de artist.

Nu pot încheia aceste note fără a încercă să elucidiez dilema manierism (preferată de artistul însuși) și baroc, sub semnul căruia i-am privit actuala etapă a activității sale artistice. Cătălin Bălescu afirma, de altfel, în urmă cu cinci ani, cu ocazia expoziției „Manierismul ca stare” de la Muzeul de Artă Craiova: „Manierismul ca stare este, din punctul meu de vedere, o constatare tardivă; eu m-am trezit în starea de manierism, întrucât am ținut la tablou, țin la tablou în continuare, țin la tehnică, țin la viziune, țin la experiențele desenului. Pe fondul revoltelor actuale, generate de modernism și postmodernism, a trebuit și trebuie în continuare să-mi definesc poziția. Și atunci, vrând-nevrând, sunt un manierist în abordare, dar e o atitudine față de viziune, de tehnică, de pictura însăși și față de tablou, nu neapărat un peiorativ, așa cum este înțelesul comun al termenului”.

Dacă acceptăm că unele trăsături ale manierismului istoric ar putea fi definite (și) ca spațiu ambiguu, discontinuu, ca imagine obscură, ca deformare și tensiune a corpului, atunci tablourile lui Cătălin Bălescu pot fi privite prin ocheanul manierist. De asemenea, ne putem reaminti că, în recuperarea critică a manierismului în modernitate, Arnold Hauser îl definea ca modalitate de afirmare a unei expresii artistice alienate, caracteristice unei epoci de criză, în care opera manifestă un proces de transformare a subiectului în obiect, indicând o pierdere a sinelui. Se cuvine menționat, de asemenea, că Hauser a fost marcat de viziunea hegeliiană, conform căreia alienarea ar fi produsul inevitabil al creației artistice în care opera de artă transcende controlul și intențiile producătorului său, asumând un caracter autonom, apropiat de reflecție. Dacă acceptăm premisele hegeliene fructificate de Hauser, atunci ne putem întreba în ce măsură activitatea artistică recentă a lui Cătălin Bălescu ar putea fi un răspuns, implicit sau inconștient, la crizele succesive ale modernității și postmodernității. Privit din această perspectivă, parcursul care începea cu „studiile pentru manierism” și continua cu manierismul ca „stare”, se încheie coerent acum cu „proiecțiile manieriste”: studiile „pentru” și nu „despre” afirmă dimensiunea de reflecție amintită de Hegel; „starea” manieristă ar putea indica transformarea subiectului în obiect, în sensul că anumite trăiri subiective și proiecții ale imaginarului se întrupează în materia/materialitatea picturală; în fine, „proiecțiile” de acum rememorează un alt fapt esențial în metabolismul artistic al autorului și anume că principiul asemănării este definitiv eludat, în jocul dintre opacitate și transparență: opacitatea *poiesis*-ului și transparența *mimesis*-ului.

În ce mă privește, continui să privesc tablourile realizate de Cătălin Bălescu cu „ocheanul” baroc, pentru că doar astfel pot vedea trăsăturile lor specifice, atât de atipice, în cele din urmă, în lumea artei contemporane: ele par să vină de departe, dintr-un fond hrănit de fantasmele barocului, recuperate acum de ochiul atent al pictorului.

before the image. Thus, the cutting away of the visible, the fragmentation of painting reveals a dazzling, aura power in the hesitant play between near and far, between tactile and optical.

The distance, which separates Cătălin Bălescu's studio from the museum hosting the exhibition, will not be cancelled until the opening. Until then, the only link is the artist's view of the paintings, which is par excellence Baroque, using a concave mirror, one of his favourite tools. The world of his paintings—seen through the mirror—is for me a baroque metaphor par excellence, defining the artist's self-assumed mannerist studies, moods and projections.

I cannot end these notes without trying to elucidate the dilemma of mannerism (preferred by the artist himself) and baroque, under the sign of which I have viewed the current stage of his artistic activity. Five years ago, Cătălin Bălescu said at the exhibition *Mannerism as a State* at the Craiova Art Museum: "Mannerism as a state is, from my point of view, a late finding; I woke up in the state of mannerism, since I cared about the painting, I still care about the painting, I care about technique, I care about vision, I care about the experiences of drawing. Against the backdrop of the current upheavals generated by modernism and postmodernism, I have had to and still have to define my position. And so, like it or not, I am a mannerist in my approach, but it is an attitude towards vision, technique, painting itself and the painting, not necessarily a pejorative, as is the common understanding of the term".

If we accept that some features of historical mannerism could be defined (also) as ambiguous, discontinuous space, obscure image, deformation and tension of the body, then Cătălin Bălescu's paintings can be seen through the mannerist lens. We can also recall that, in his critical recovery of mannerism in modernity, Arnold Hauser defined it as a way of affirming an alienated artistic expression, characteristic of an era of crisis, in which the work manifests a process of transformation of the subject into an object, indicating a loss of self. It should also be noted that Hauser was marked by the Hegelian view that alienation is the inevitable product of artistic creation in which the work of art transcends the control and intentions of its maker, assuming an autonomous character, akin to reflection. If we accept the Hegelian premises fructified by Hauser, then we can wonder to what extent Cătălin Bălescu's recent artistic activity could be a response, implicit or unconscious, to the successive crises of modernity and postmodernity. Seen from this perspective, the path that began with *Studies for Mannerism* and continued with *Mannerism as a "state"* now ends coherently with *Mannerist Projections*: the studies "for" and not "about" affirm the dimension of reflection mentioned by Hegel; the Mannerist "state" could indicate the transformation of subject into object, in the sense that certain subjective experiences and projections of the imaginary are embodied in pictorial matter/materiality; finally, the "projections" now recall another essential fact in the author's artistic metabolism, namely that the principle of resemblance is definitively eluded, in the play between opacity and transparency: the opacity of *poiesis* and the transparency of *mimesis*.

As far as I am concerned, I continue to look at Cătălin Bălescu's paintings with the Baroque "spyglass", because this is the only way I can see their specific features, so atypical, in the end, in the world of contemporary art: they seem to come from afar, from a background fed by the phantasms of the Baroque, now recovered by the painter's attentive eye.

# Diversiunea manieristă

Călin Dan

# The Mannerist Scheme

Călin Dan

Fiind eu însumi implicat în cultura instituțională, mi se pare dificil să scriu despre munca artistică a lui Cătălin Bălescu în afara contextului de exercitare a autorității în domeniul administrației (academice). Bălescu aparține unei „generații de tranziție”, formată la punctul de ruptură dintre două sisteme și care nu a avut niciodată apetit pentru politici publice (sau experiența acestora). Ce l-a motivat pe artist să se implice, încă de la începutul carierei, pe căile construcției instituționale e un mister cu mai multe răspunsuri, unele interesante pentru discuția de față, altele mai puțin. Dar, din nou, nu e posibil să intrăm într-o analiză a practicilor culturale ale lui Cătălin Bălescu izolându-le de strategiile investite de către acesta în sectoare conexe.

Puterea instituțională are efecte deformatoare asupra capacităților noastre de a *trăi* și a *exprima* libertatea, două atitudini inerente oricărei practici creative de oarecare consistență. Cineva care se înscrie pe o traiectorie profesională ce cumulează producția artistică (de orice fel, în orice mediu, de orice orientare estetică) și o poziție de putere (tot de orice fel) stârnește întotdeauna suspiciunea oportunistului. Dar combinația *artă + putere* ar trebui analizată cu empatie tocmai datorită riscului implicit pe care îl prezintă pentru cel în cauză. Personal, am tendința de a fi mai degrabă admirativ față de acei colegi (printre care și Cătălin Bălescu) implicați în administrație, deoarece înțeleg riscul pe care și-l asumă odată cu dubla poziție, artist/administrator, pe care opinia publică și, în general, cei fără răspunderi le consideră din start contaminate reciproc. Aș zice că în aceste timpuri de comportament irresponsabil și de lipsă a răspunderii la toate nivelurile societății, noi, creatorii care încercăm să construim instituții, suntem printre puținii aflați constant în vizorul opiniei publice. Ne dă asta o licență pentru a face artă proastă (literatură, muzică, arhitectură etc.)? Nu, desigur, dar ne dă dreptul să fim judecați pentru carierele paralele în mod distinct, autonom. Desigur, modul în care aceste autonomii se intersectează rămâne atractiv pentru analistul cu oarecare distanță.

Acestea fiind zise, să ne întoarcem la traiectoria lui Cătălin Bălescu în domeniul artelor vizuale, reluând chestiunea generațională. Artistul a fost educat și a debutat într-unul dintre cele mai sumbre decenii ale României postbelice, când dictatura comunistă afecta în profunzime toate procesele societale. Prin contrast cu plutonul de artiști crescuți în atmosfera mai liberală și mai culturală a anilor '70, primind ulterior recunoaștere ca „generația '80”, nou-veniții erau victimele unui abuz instituțional manifestat prin absurditatea așa-numitei reforme a educației, în timp ce se aflau tot mai departe de modelele create în generațiile „dezghețului ideologic” (1962–1972), ai căror exponenți erau deja bătrâni, morți sau care emigraseră. Acest context haotic și corupt, promovat cu cinism drept „progres” de către propaganda comunistă, ar putea fi suportul psihanalitic al obsesivei preocupări manifestate, mai târziu, pentru ordine și stabilitate instituționale.

A deveni un artist în anii '80 trebuie să fi fost un pariu dificil și mai ales marginal-solitar, în comparație cu deceniile anterioare. Cătălin Bălescu a ieșit din acea perioadă ca un personaj discret, oarecum retras, cu o prezență saturniană, degajând un sentiment de siguranță de sine, dar necomunicativ în ce privește preocupările artistice. Pictura lui, ca și cea a congenerilor, evita cu grijă orice legături cu neo-expresionismul anilor '80, fără a putea ocoli contaminarea cu stilul abrupt al compoziției sau cu gama coloristică vie, caracteristici frecvente în deceniul precedent. Există în colecția Muzeului Național de Artă Contemporană o lucrare semnată de Bălescu în 1994. Are un subtitlu ciudat, *Copac în atelierul meu*, și un titlu banal, *Compoziție*. Mă uit la această construcție (lucrare + titlu) ca la un autoportret. Artistul e acolo – și nu tocmai. El propune privitorului cea mai comună categorie de imagini folosite în pregătirea academică (natură statică cu obiecte), pentru a face un salt, apoi, la o imagine-titlu care e jucăușă și șocantă (copacul din spațiul atelierului).

În această șaradă, imaginea sporește confuzia stârnită prin cuvinte: ceea ce vedem pe pânză este o rețea complexă de linii și contururi care țin împreună, cu dificultate, o serie

Being myself involved in institutional culture, I find it difficult to write about Cătălin Bălescu's artistic work outside the context of his exercise of authority within the realm of (academic) administration. Bălescu belongs to a "generation of transition", formed at the breaking point between two systems and without much appetite for, or exercise of public policies. What made this particular artist interested already at a young age in the ways of institutional buildup has with no doubt multiple reasons, some more and others less interesting for the discussion at hand. But, again, it is not possible to go into the analysis of Cătălin Bălescu's cultural practice while separating it from the strategies he put at work in adjacent sectors.

Institutional power has a distorting effect on our capacities of *living* and *expressing* freedom, two attitudes inherent to any consistent creative practice. Someone embarking in a professional trajectory cumulating art production (of any kind, in any medium and of any aesthetic choice) and a power position (of any kind as well) always raises the suspicion of opportunism. But the combination art & power should be inspected with empathy, precisely because of the high risk involved for those in question. Personally, I tend to have great respect for several of my colleagues (Cătălin Bălescu included), for their involvement with administration, because I understand the double risk taken, as both positions (artist, administrator) are mutually contaminated in the eyes of the layman. I would say that in our times of irresponsible behaviour and unaccountability at all levels of society we, creative people who try to build institutions as well, are probably among the few truly under constant public scrutiny. Would that give us a licence to make bad art (literature, music, architecture, etc.)? Of course not—but it gives us the right to be fully accountable for our parallel careers separately, and independently. Still, the ways in which they intersect remains attractive for the distant analyst.

That being said, let us return to Cătălin Bălescu's trajectory in visual arts by getting back to the generational issue. The artist was educated and started his professional path in one of the most dire decade of post-war Romania, when the communist dictatorship had deeply affected all the processes in society. By contrast with the platoon of artists educated during the more liberal and more culture oriented atmosphere of the 1970s, and who became later acknowledged as "the '80s generation", the newcomers were victims of institutional abuse manifest in the absurd so called reforms of the education processes, while being further away from the inspirational models created by the generations who contributed to the "golden thaw" (1962–1972), as their members got old, died already or emigrated. This corrupt and chaotic context, promoted cynically as "progress" by the communist propaganda of the time might be the psychoanalytical ground for Bălescu's later obsession with institutional order and stability.

Becoming an artist in the 1980s must have been a hard and, most importantly, a marginal and lonely task, especially if compared to the precedent decennia. Cătălin Bălescu came out of that period a discrete, somehow secretive, almost saturnian presence, emanating a sense of self assurance but not giving out anything in terms of artistic trade. His work was—like in the case of other colleagues of generation—carefully avoiding a connection to the 1980s neo-expressionism, but could not avoid as well the dominance of strong colours and a somehow abrupt way of organising the surface, common in the previous decade. There is in the collection of the National Museum of Contemporary Art (MNAC Bucharest) a painting signed by Bălescu in 1994. It has a strange subtitle—*Tree in My Studio*—and a flat title—*Composition*. I am looking at this complex (work & title) like I would look at a self-portrait. The artist is present there—and yet, not really. He is proposing to the viewer the most common category of images used in academic training (the still life composition with objects), and then jumps to an image-title that is playful and striking (the tree in the studio space).

In this game of charades, the image is adding to the confusion started with words: what we see there is an intricate network of lines and contours, holding together with difficulty



Stop-cadre/Stills  
Proiecții manieriste/Mannerist Projections  
17 min., color, HD, 2018

a series of coloured surfaces. The tree is not there, although the trained eye might identify some tree-like qualities in the details. The whole is submitted to a de-composition treatment, meant to mislead the viewer into a figurative trip without figuration. Like an updated version of the baron living in the trees, the artist throws at us a challenge, but unlike the candid character of Italo Calvino, Cătălin Bălescu embarks on his journey animated by a rather unfriendly sense of humour. The works of this particular series are relevant to an approach that I would call “objective painting”.

Cătălin Bălescu populates his studio space with various leftovers among which the most distinguished are the fragments of fabric, while the most incongruous appear to be pieces of electric cables and of plastic nets. With this inventory he builds up unlikely still lifes that are afterwards submitted to a process of translation into image. The whole process is about the *objectivity* of painting, as a *medium* and as a *dominant matter*, a self-referential objectivity, comparable (I make here a daring throw of dice) to the objective nature of divinity: once you accepted its existence, the divine (in any form—including painting) functions above all other realities—in a supreme objectivity. The problem with Cătălin Bălescu’s images is that he is not a believer in their transcendent immanence, and that diffidence is communicated to the viewer in a rather blunt way. What fascinates him is precisely the trick by which the agglomeration of materials becomes *image*, first in the real space of the studio, then in the virtual space of the painting, where it retains a fragile but unsettling relation with the starting object.

Cătălin Bălescu left in a rather unexpected and brisk manner the formula of those “objective” images for a whole new domain of free subjectivity, that he chose to call *mannerism*. The transformation has been complete: the colours went from crude to (mostly) subdued, from cold to warm, distributed on surfaces that turned from flat into agitated; the compositions became explicit, translatable in a minute narrative/inventory of recognisable objects/situations; the “figures” (in the rhetoric sense) of this new series are human silhouettes, portraits, landscapes. The general atmosphere is familiar, populated with characters, sometimes minuscule and hardly legible, and with their adjacent contexts. Even in the paintings where the dominant composition is an intricate network of clouds in striking colours, brushed with bravado, there is a nucleus of figuration resiliently surviving at the level of almost hidden details. The taste for charades remains constant in Cătălin Bălescu’s work, but now it gets an ambitious label—Mannerism.

Cătălin Bălescu’s relation to mannerism is strategic, and has very little to do with the imagery, philosophy and ontological dimensions of the historical style. When the artist says in an interview that he “woke up in the state of Mannerism” he is making, besides a rather funny statement, a rather accurate one. A curious mind and a clever strategist, Cătălin Bălescu understood rather quickly that the power of investment in the exploration of abstract painting was limited. After playing with various avatars of *the fold* (another notorious subject in visual history), the artist looked for a different type of narrative, and a more obvious one, with that.

I would say that the choice for Mannerism as cultural reference and domain of research was well inspired, because of two reasons: first of all, it is a territory in art history that was not exploited by post-modernism, most likely due to a set of characteristics difficult to instrumentalize. Mannerism has a limited and very subtle iconic power, the personality of the style being predominantly a speculative one, based on atmosphere and nuances and very rarely connected to signatory art pieces. Cătălin Bălescu has a declared aversion for post-modernism, perceived probably as a typical feature in the profile of the “80s generation”, from which (as I stated above) he feels the urge of taking a tactical distance. The declarative subscription to mannerism is part of his positioning outside a movement/historical period about which the artist is uncomfortable.

de suprafețe colorate. Copacul e absent, deși ochiul antrenat poate să identifice, eventual, oarece calități arboricole în detalii. Ansamblul e supus unui tratament de descompunere, menit să atragă privitorul în capcana unui figurativism fără figurație. Apărând ca o versiune actualizată, scuturată de inocență, a baronului trăitor în copaci imaginat de Italo Calvino, Cătălin Bălescu își parcurge propriul drum fantast, animat de un simț mai acid al umorului. Lucrările acestei serii sunt relevante pentru ceea ce aș numi *formula „picturii obiective”*.

Atelierul artistului e populat cu diverse resturi, între care cel mai ușor de identificat sunt fragmentele textile, iar cele mai neobișnuite par a fi bucăți de cabluri electrice și de plase din material plastic. Cu acest inventar el compune naturi statice surprinzătoare, pe care le supune, apoi, unui proces de traducere în imagini. Întregul proces e despre *obiectivitatea picturii, ca mediu și ca materie dominantă*, o obiectivitate auto-referențială, comparabilă (fac aici un salt riscant) cu natura obiectivă a divinității: odată ce i-ai acceptat existența, divinul (în orice formă – incluzând pictura) funcționează deasupra oricărei realități – cu supremă obiectivitate. Problema cu imaginile lui Cătălin Bălescu este că el nu crede în imanența lor transcendentală, comunicând asta către privitor într-un mod destul de direct. Ceea ce îl fascinează e trucul prin care aglomerarea de materiale devine *imagine*, întâi în spațiul real al atelierului, apoi în cel virtual al picturii, unde păstrează o fragilă, dar neliniștitoare relație cu obiectul de pornire.

Cătălin Bălescu a abandonat într-o manieră bruscă și neașteptată *formula imaginilor „obiective”*, pentru un teritoriu cu totul diferit, al *liberei subiectivități*, teritoriu pe care a decis să îl numească *manierism*. Transformarea a fost totală: culorile au devenit din crude temperate, din reci calde, așternute pe suprafețe care s-au transformat din plate în agitate; compozițiile au devenit explicite, traductibile în micro-narațiuni și în inventare de obiecte/situații recognoscibile; „figurile” (în sensul dat de retorică) acestei noi serii sunt siluete umane, portrete, peisaje. Atmosfera e, în general, familiară, populată cu personaje (uneori minuscule până la ilizibil) și cu contextele lor adiacente. Chiar și în picturile unde compoziția dominantă e o rețea complicată de nori pictați în culori vii, cu o pensulație alertă, există, totdeauna, un nucleu figurativ supraviețuind cu tenacitate la nivelul detaliilor ascunse. Gustul pentru șarade rămâne o constantă în opera lui Cătălin Bălescu, dobândind, acum, o etichetă ambițioasă – Manierism.

Relația cu manierismul e însă pur strategică, având prea puțin de a face cu iconografia, filosofia sau dimensiunea ontologică a curentului istoric. Când artistul spune într-un interviu că „s-a trezit în starea de Manierism”, el face, dincolo de formularea nițel ciudată, o afirmație corectă. Curiozitatea intelectuală și inteligența strategică l-au ajutat pe Cătălin Bălescu să realizeze destul de repede că valoarea de explorare a picturii abstracte era mai degrabă limitată. Drept care, după jocul cu diverse avataruri ale *pliului* (un alt subiect de notorietate preluat din istoria artelor), artistul a trecut la căutarea unei alte tipologii narative, mai clară, aș zice.

Alegerea Manierismului ca referință culturală și teren de cercetare a fost inspirată, din două motive: întâi, e un teritoriu al istoriei artei care nu a fost exploatat de post-modernism, cel mai probabil din cauza unui set de caracteristici dificil de instrumentat. Manierismul are o putere iconică de sugestie limitată și bazată pe subtilitate, personalitatea stilului fiind, predominant, de ordin speculativ, atmosferic, de nuanță, foarte rar pusă în legătură cu o lucrare-simbol. Cătălin Bălescu are o aversiune declarată față de post-modernism, perceput, probabil, ca una dintre trăsăturile specifice în profilul „generației '80”, de care (așa cum arătam mai sus) artistul simte nevoia să se distanțeze tactic. Adezivarea declarativă la manierism face parte din poziționarea sa în afara unei mișcări/perioade istorice, în raport cu care artistul nu se simte confortabil.

Secondly, it is precisely the elusive character of historical mannerism that helps Cătălin Bălescu's agenda, since the artist chooses this domain of reference as an antidote for a broader set of problems, already brought forth by historical modernism. Candidly, the artist expresses his reservations about both modernism and post-modernism, giving the use of mannerism as a personal solution for current checks and balances of contemporary art. But, as mannerism is less a systemic entity as a reactive system of micro-strategies, Cătălin Bălescu's stance is more polemic than analytical, applying in indiscriminated ways to all levels of Avantgarde, kept at bay in the name of a "generic mannerism".

With this, we are getting to the core of the matter—Cătălin Bălescu's unique way of positioning himself as ambassador of a (almost) defunct style, in order to guarantee his own stylistic autonomy in the present day. Claiming the position of representative agent for the revival of a specific moment in (older) art history is a rather unusual way of drawing an art credo, but also a challenging breach of the protocols ruling this kind of endeavour. Usually, the manifesto artists claim what they want to bring new, next to what they want to destroy/reject. Cătălin Bălescu is not adventuring in any "future development" proposals, he is just taking distance from the present (amorphously perceived as the latest consequence of modernism), while claiming a withdrawal in a zone of complicity with the past, called mannerism.

In order to find some equivalent to this type of strategy we must go back in time to the Pre-Raphaelite moment. Where Cătălin Bălescu identifies a need to return to the lessons and solutions of Mannerism, the Pre-Raphaelites were claiming, interestingly enough, the need to go beyond Raphael and his *mannerist* followers, seen as the main source and reason of disorder that altered the ulterior developments of art history. This contradiction of targets should not deter us: essentially, our artist and his 19th century predecessors are suggesting their own respective medicines to varieties of the same disease. Going further with the comparison might be instructive.

The PRB (the initials for Pre-Raphaelite Brotherhood, added for a short period to the signatures of the fraternity members) were observing nature; Cătălin Bălescu has his back turned to it, preferring the "second nature" of the studio. The PRB were deeply spiritual; Cătălin Bălescu's images are silent in that sense: the abundance of *putti* is a mere accessory within the image, their role being cultural-decorative, not religious-affirmative. The PRB despised the "painterly" painting (hence the attacks at Sir Joshua/mocked as Sir Slosua/Reynolds, seen as the epitome of this "heresy"); Cătălin Bălescu is building his mannerist cycle around a substantial colour treatment, sometimes evocative of blown up versions of—precisely—tiny details from a Reynolds background. Of course, the comparison between one artist and a fully fledged cultural movement is asymmetric and thus vulnerable. What we should retain is the fact that art history can be revisited and even (slightly) rewritten backwards, with profitable results.

Cătălin Bălescu's decision to go along with mannerism is not about the latest, it is against the rest. His lack of trust in the capacities of renewal, invention and generally speaking in the relevance of contemporary art and art system are actually what motivates his aesthetic choice. Like his fore-goers in the PRB, Cătălin Bălescu believes in the partial soteriology of a retrospective, magic formula. Wouldn't that be mannerism, it could have been anything else from a past prestigious enough for putting in the right perspective the insignificance of the present. The artist has a *mission*, and that is proving history right and present wrong, while carving for himself a territory of serenity.

A recluse character, trying to accommodate the paradox of being in the limelight with the structural need for loneliness, Cătălin Bălescu is a discrete wanderer through the history of painting, where mannerism remains just one of several references. The other one, already mentioned, is Reynolds, but this can be expanded to all the northern colourists of the early

În al doilea rând, caracterul eluziv al manierismului istoric ajută agenda personală a lui Cătălin Bălescu tocmai pentru că el caută antidotul la o serie mai vastă de probleme, create prin apariția modernismului. Artistul exprimă cu candoare rezervele sale referitoare la modernism și post-modernism deopotrivă, oferind manierismul drept panaceu, pentru a ține în frâu zvârcolirile artei contemporane. Dar, manierismul fiind mai puțin o entitate sistemică și mai mult un sistem reactiv de micro-strategii, atitudinea lui Cătălin Bălescu are mai degrabă o încărcătură polemică decât o dimensiune analitică, fiind aplicabilă tuturor aspectelor avangardei, pusă la respect în numele unui „manierism generic“.

Cu aceasta, ajungem în miezul problemei – și anume felul unic în care Cătălin Bălescu se poziționează ca ambasador al unui stil (aproape) defunct, pentru a-și asigura propria autonomie stilistică în contemporaneitate. Asumarea poziției de actor al revitalizării unui moment specific din istoria veche a artelor e o modalitate neobișnuită de a defini un crez artistic, fiind în același timp o încălcare a protocoalelor ce stau la baza unei asemenea inițiative. De regulă, artiștii revendică ceea ce vor să aducă nou, alături de ceea ce vor să respingă. Cătălin Bălescu nu formulează planuri pentru viitorul profesiei (una dintre funcțiile importante ale manifestelor artistice), el își ia doar o distanță igienică față de prezentul perceput amorf, drept cea mai recentă consecință a modernismului, optând pentru retragerea într-o zonă de complicitate cu trecutul, numită manierism.

Pentru a găsi un echivalent al acestui tip de strategie trebuie să ne întoarcem în timp la momentul preraphaelit. Acolo unde Cătălin Bălescu identifică nevoia unei reveniri la lecțiile și soluțiile Manierismului, preraphaeliții revendicau, curioasă coincidență, nevoia întoarcerii la modelele dinaintea lui Rafael și a *manieriștilor*, percepuți, cu toții, ca principală sursă și motiv al dezordinii care a corupt dezvoltarea istoriei ulterioare a artei. Această contradicție a ținutelor nu trebuie să ne blocheze: în esență, artistul nostru și predecesorii săi din secolul XIX sugerează, fiecare, propriul antidot la varietăți ale aceleiași afecțiuni. Continuarea efortului comparativ poate fi de folos.

*PRB* (de la „Pre-Raphaelite Brotherhood” / *Frăția preraphaelită*, inițiale adăugate la semnătură, pentru scurt timp, de către membrii grupării) erau observatori ai naturii; Cătălin Bălescu preferă „natura secundară” a atelierului. *PRB* erau profund spirituali; imaginile lui Cătălin Bălescu sunt discrete la acest capitol: abundența de *putti* e doar un accesoriu al imaginii, cu rol cultural și decorativ, iar nu religios și afirmativ. *PRB* disprețuiau „pictura-pictură” (de unde și atacurile la adresa lui Joshua Reynolds, perceput ca promotorul cel mai notoriu al acestei erezii); Cătălin Bălescu își construiește ciclul manierist prin folosirea energică a culorilor, compozițiile lui părând uneori versiuni amplificate ale unor detalii preluate parcă din fundalurile celebrului pictor englez. Desigur, comparația dintre un artist și o mișcare culturală e asimetrică și vulnerabilă științific. Ceea ce trebuie să reținem este faptul că istoria artei poate fi revizitată și chiar (ușor) rescrisă retroactiv, cu rezultate pozitive.

Decizia lui Cătălin Bălescu de a lucra cu manierismul nu e un vot pentru acesta din urmă, ci unul împotriva restului lumii. Lipsa lui de încredere în capacitatea de înnoire, de re-inventare, de fapt, în relevanța artei contemporane ca sistem este resortul ce motivează opțiunile sale estetice. Ca și predecesorii săi din *PRB*, Cătălin Bălescu investește în soteriologia punctuală a unei formule retrospectiv-magice. Dacă nu era manierismul, putea fi orice alt moment al unui trecut suficient de prestigios pentru a pune în perspectivă corectă insignifianța contemporaneității. Artistul are o misiune, și anume să dovedească justețea istoriei și erorile prezentului, construind în același timp pentru sine un teritoriu al serenității.

Căutând un compromis între poziția publică și o apetență structurală spre melancolie, Cătălin Bălescu e un consumator discret al istoriei picturii, manierismul rămânând doar una dintre referințe. Cealaltă, menționată deja, e Reynolds și, prin extensie, colorisții nordici

modernism period crystallised in the 18th century under the influence of the 16th century Venetian masters, discovered through the compulsory Grand Tour of that period. Cătălin Bălescu's "grand tour" is made of eclectic references, a sample of fragments that pays an unconscious tribute to post-modernist strategies, without acknowledging them. His obsession with clouds of red *putti* comes maybe from Il Rosso, the iconic mannerist painter active in Florence, but it evolves, under the pressure of consecutive historical sediments, into a feature reminding mostly the coziness of the Biedermeier style, filtered probably through a reading (spontaneous? subconscious?) of the rococo iconography. Even more fascinating from my point of view are the unexpected echoes of the decadent, fin-de-siècle (French/German/Scandinavian) symbolisms, popping up surprisingly right in the middle of otherwise rather neutral compositions. Those accidents confirm that Cătălin Bălescu is not a dogmatic proponent of his style of choice, but more of a *flâneur* through the offers of the past.

I will close with a few notes about the curatorial strategy applied during the preparation of the *Projections of Mannerisms* exhibition at MNAC. The main purpose was to enhance the personal dimension in Cătălin Bălescu's approach to his own work. If we were to quantify the *presence* of the artist in the images, he is mostly absent, rarely just distant. From the rationality of the still lives painted in his youth to the complex paintings of maturity, Bălescu avoids empathy in favour of discretion. His work needs a consistent diligence from the viewer in order to unveil the most precious dimension of any artistic endeavour—the personality of the maker.

For that reason, *Projections of Mannerisms* is designed as a dramatic *parcours* starting with a confession: the film realised by Cătălin Bălescu with the competent support of Nicu Ilfoveanu, where the artist unveils a secret passion—the refuge he made for himself in and around the old family house hidden in an area of the Romanian countryside ignored by tourism and "civilisation". The lyrical landscape of the Danube meadow, the abandoned cemeteries and half ruined churches, the meteorology and the geography of large empty spaces are speaking in a more direct way about Cătălin Bălescu's nostalgia for an utopian world, where material and cultural values would merge in a continuum without surprises. It is striking how similar are the agglomeration of volumes in the still lives and the strange structure of the house restored carefully by the artist, as it appears in the film.

For the same reason, activating the artist in the work, the exhibition enhances in a dramatic spatial way the diary-like relation he developed with the theme of the *putti*, which became through accumulation an ongoing collection of subversive reports about his daily social and professional trade. If I were to keep the comparisons on English ground, where it seems that Cătălin Bălescu has (maybe unconsciously) some affinities, I would say that behind the sometimes neutral but mostly delirious aspect of *putti* agglomerations is hiding a critical/cynical message, energetic and frustrated like the drawings of Hogarth, for instance. Obscure recollections of recognisable people, typical characters, like in the social novels of the same 18th century, irritating situations and relationships are coded with viral humour under the varnish of this apparently gratuitous exercise of forms.

Besides the psychodrama they are conveying, the *putti* remain a powerful vehicle of visual emotions—especially when rendered in drawings, maybe less in the more complacent substance of the paintings. The clouds of fine, tiny networks drawn with the pencil (or charcoal) in the shape of little puffy (or deformed) children are absolutely fascinating, and I think they are the epitome of Cătălin Bălescu's art to the day. His capacity to generate infinite surfaces of shapes that can endlessly morph into other stories or just into other forms, this freedom to play with a limited set of means provided by the history of visibility are making Cătălin Bălescu an artist at the helm of his trade. Wherever he goes from here, we will watch him with good expectations.

ai modernismului timpuriu, cristalizat în secolul XVIII sub influența măștrilor venețieni din secolul XVI, descoperiți cu prilejul celebrelor *Grand Tours* ale Iluminismului. „Marele tur” al lui Cătălin Bălescu se compune din referințe eclecticice, alcătuind un repertoriu de fragmente care aduc un omagiu subconștient strategiilor post-moderne. Obsesia pentru staturile de *putti* congestionați provine, cel mai probabil, de la Il Rosso, pictorul iconic al manierismului florentin, evoluând însă sub presiunea sedimentelor istorice consecutive, într-o componentă stilistică amintind mai degrabă de Biedermeier, filtrat, și acesta, probabil printr-o lectură (spontană? subconștientă?) a iconografiei rococo. Mai fascinante chiar, din punctul meu de vedere, sunt ecourile neașteptate din simbolismul decadent, *fin-de-siècle*, al picturii franceze/germane/scandinave. Ele apar pe neașteptate în mijlocul unor compoziții altfel neutre, confirmând faptul că artistul nu e un promotor dogmatic al stilului său preferat, ci mai degrabă un *flâneur* prin ofertele trecutului.

Voi încheia cu câteva note despre strategia curatorială aplicată în pregătirea expoziției *Proiecții manieriste*. Principalul scop urmărit a fost sublinierea dimensiunii personale în felul cum artistul își construiește opera. Dacă ar fi să cuantificăm *prezența* lui Cătălin Bălescu în imaginile sale, artistul e de obicei absent, rareori fiind doar o prezență distantă. De la raționalitatea naturilor statice din tinerețe până la picturile complexe ale maturității, Cătălin Bălescu evită empatia în favoarea discreției. Opera sa pretinde un efort constant din partea privitorului pentru a dezvălui acea dimensiune, cea mai prețioasă, a oricărui demers artistic – personalitatea autorului.

Din acest motiv, *Proiecții manieriste* e concepută ca un parcurs dramatic ce debutează cu o confesiune: filmul realizat de Cătălin Bălescu cu sprijinul competent al lui Nicu Ilfoveanu, film în care artistul deconspiră o pasiune secretă – refugiul pe care și l-a construit în și în jurul casei familiale, ascunsă într-o zonă rurală ignorată de turism și „civilizație”. Peisajele lirice din lunca Dunării, cimitirele abandonate și bisericile în ruină, meteorologia și geografia marilor spații vorbesc în mod direct despre nostalgia artistului pentru o lume utopică, unde valorile materiale și cele culturale s-ar contopi într-un continuum fără surprize. E izbitor cât de similare sunt aglomerările de volume ale naturilor statice și structura ciudată a casei restaurate cu grijă de către artist, așa cum apare ea în film.

Din același motiv, anume activarea artistului în operă, expoziția accentuează printr-un tratament spațial dramatic caracterul de jurnal pe care artistul l-a conferit temei *putti*, care au devenit o colecție în creștere de relatări subversive despre relațiile și aventurile socio-profesionale zilnice ale artistului. Dacă ar fi să păstrez comparațiile pe terenul culturii engleze, unde Cătălin Bălescu pare să aibă (poate inconștient) oarece afinități, aș spune că aglomerările de *putti*, uneori aparent neutre, alteori evident delirante, ascund un mesaj critic/cinic, cu o energie frustrată ce îmi evocă desenele lui Hogarth, de pildă. Rememorări obscure ale unor persoane recognoscibile, caractere tipice, ca în romanele aceluiași secol XVIII, situații și relații iritante sunt codate cu un umor viral sub aparența cuminte a unor exerciții formale gratuite.

Dincolo de psihodrama pe care o comunică, *putti* rămân un vehicul puternic de emoții exprimate vizual, mai cu seamă cei din desene, poate mai puțin cei topiți în substanța mai complexă a picturii. Norii de rețele fine desenați cu creionul sau cărbunele în forma unor copii dolofani sau diformi sunt absolut fascinanti – și cred că ei sunt expresia paradigmatică a artei lui Cătălin Bălescu în acest moment. Capacitatea lui de a genera suprafețe infinite care se pot transforma la nesfârșit în alte povești sau alte forme, această libertate de joacă cu mijloace modeste furnizate de istoria vizualității fac din Cătălin Bălescu un artist aflat la cârma carierei sale. Oriunde se va duce de aici, îl vom urmări cu încredere.

Ambele versiuni ale textului, în limbile română și engleză, aparțin autorului.

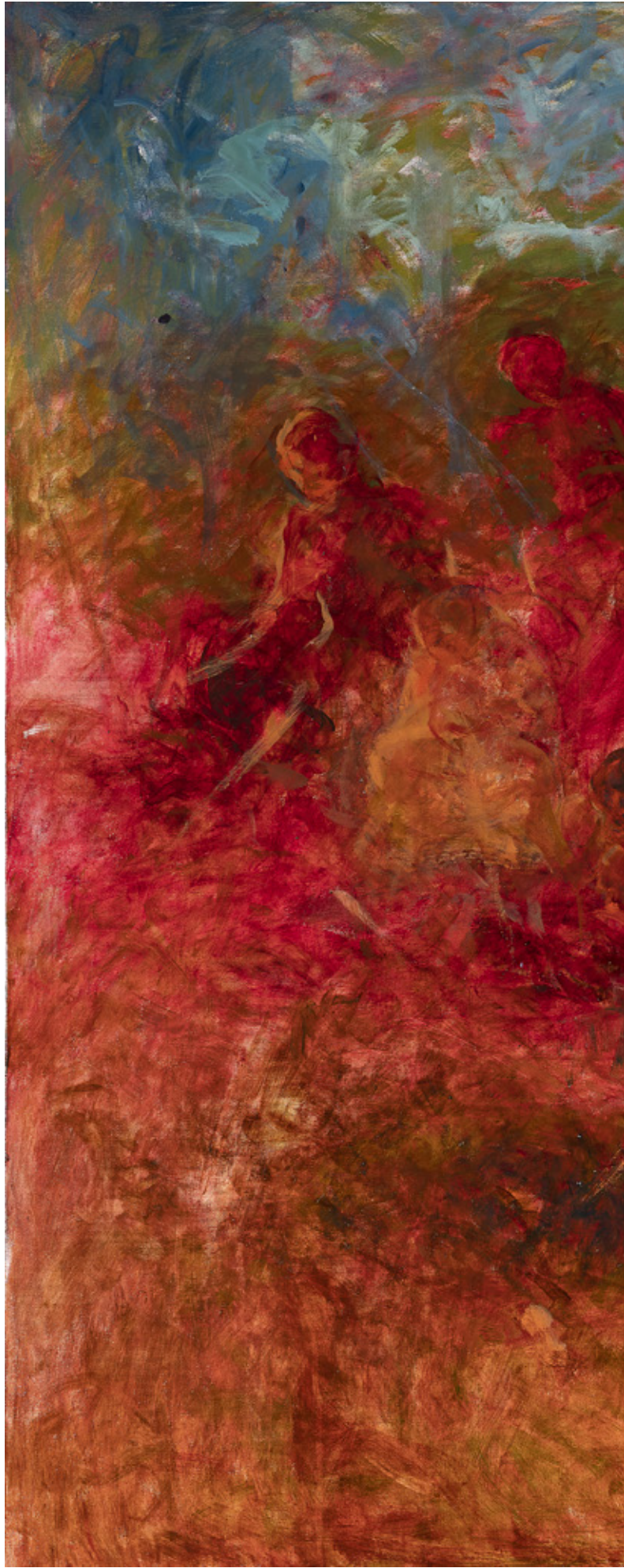
Studiu pentru manierism (pictură fără pictură)  
Study for Mannerism (Painting without Painting)  
u/plo/c, 35x35 cm





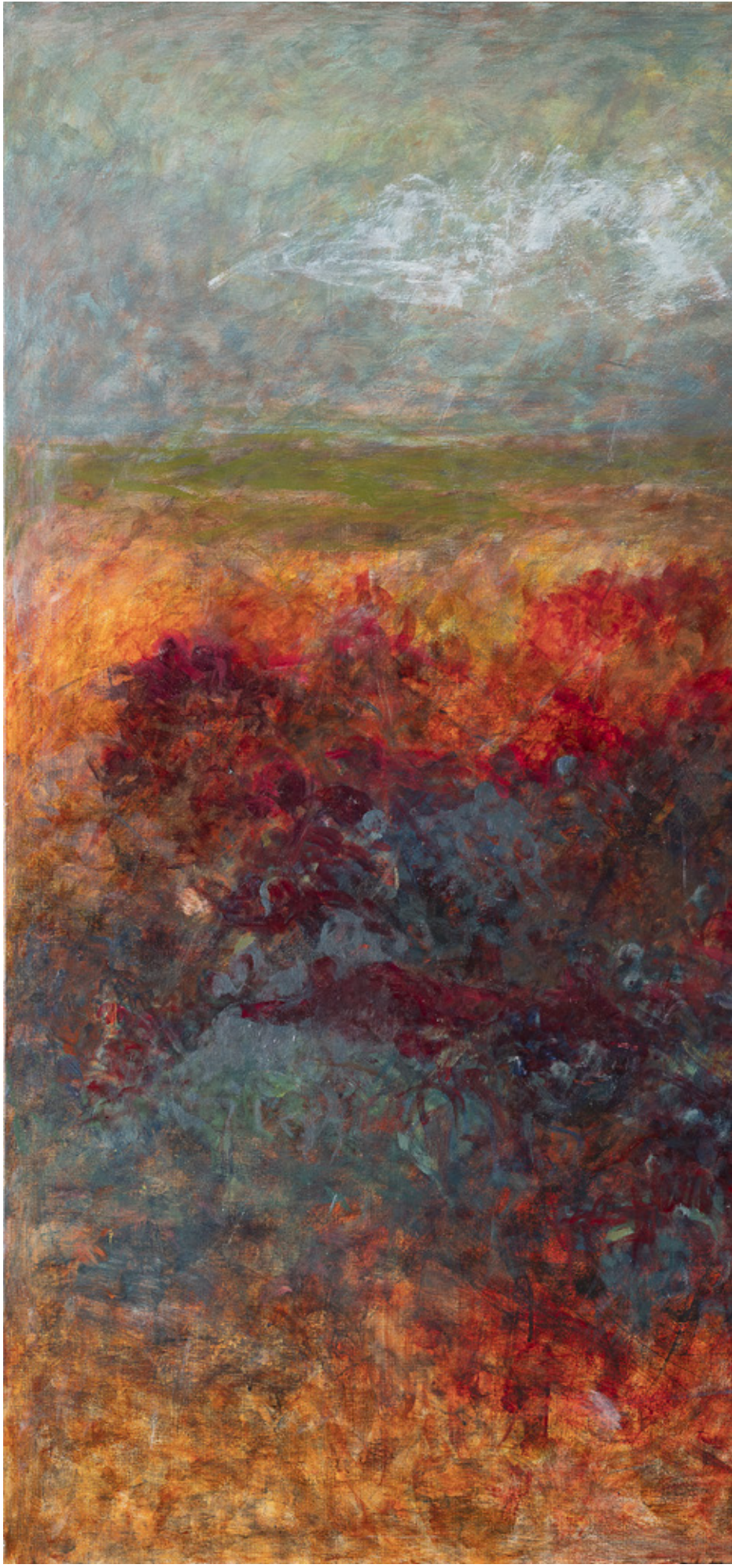


Odihná  
Rest  
u/plo/c, 100x125 cm





Peisaj cu două figuri  
Landscape with Two Figures  
u/plo/c, 121x160 cm













Grădina roșie  
Red Garden  
u/plo/c. 114x146 cm

Sase Ingerl  
Six Angels  
u/plo/c, 100x125 cm





















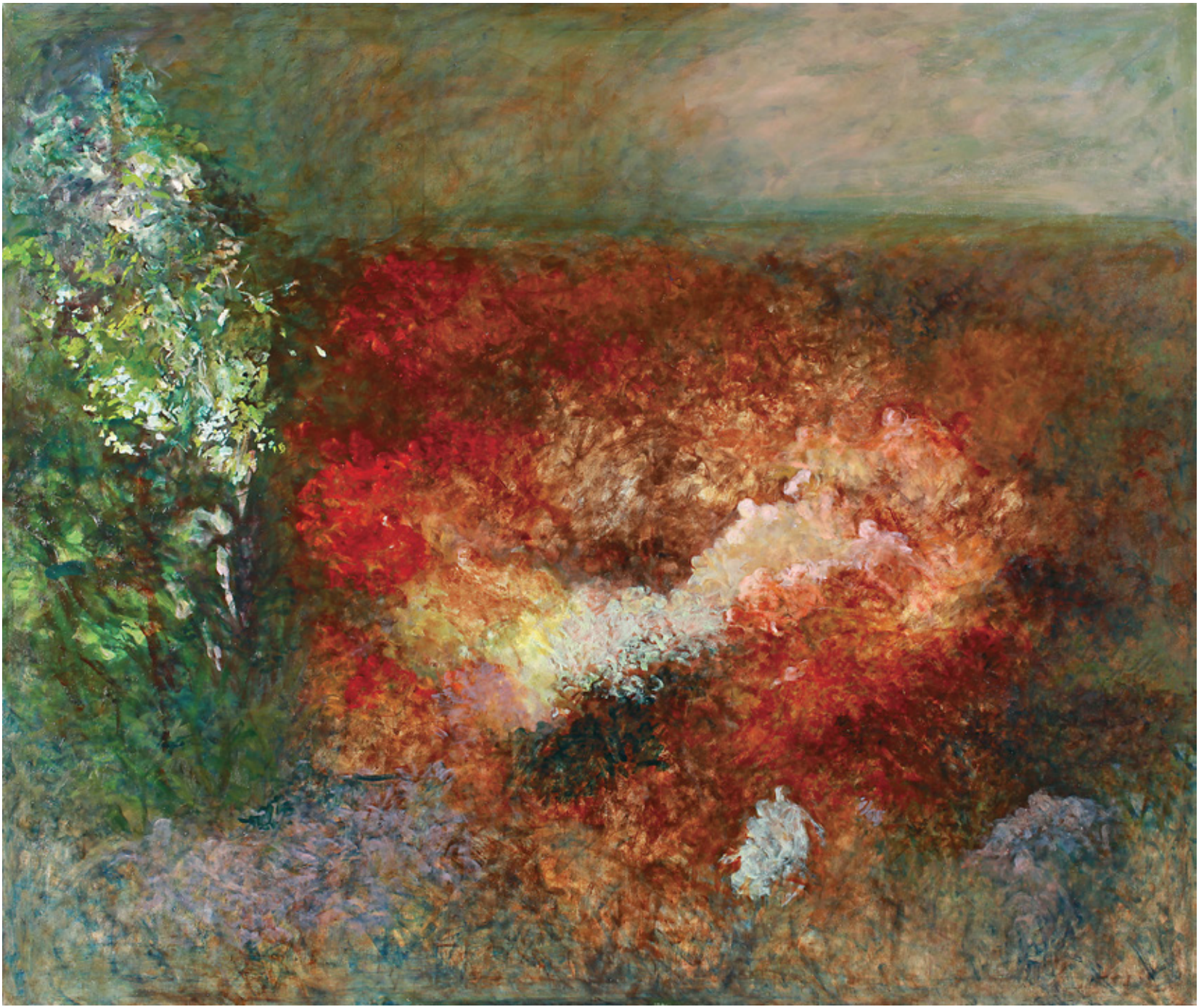








Grădina (Peisaj cu trei figuri)  
Garden (Landscape with Three Figures)  
u/plb/c, 160x190 cm

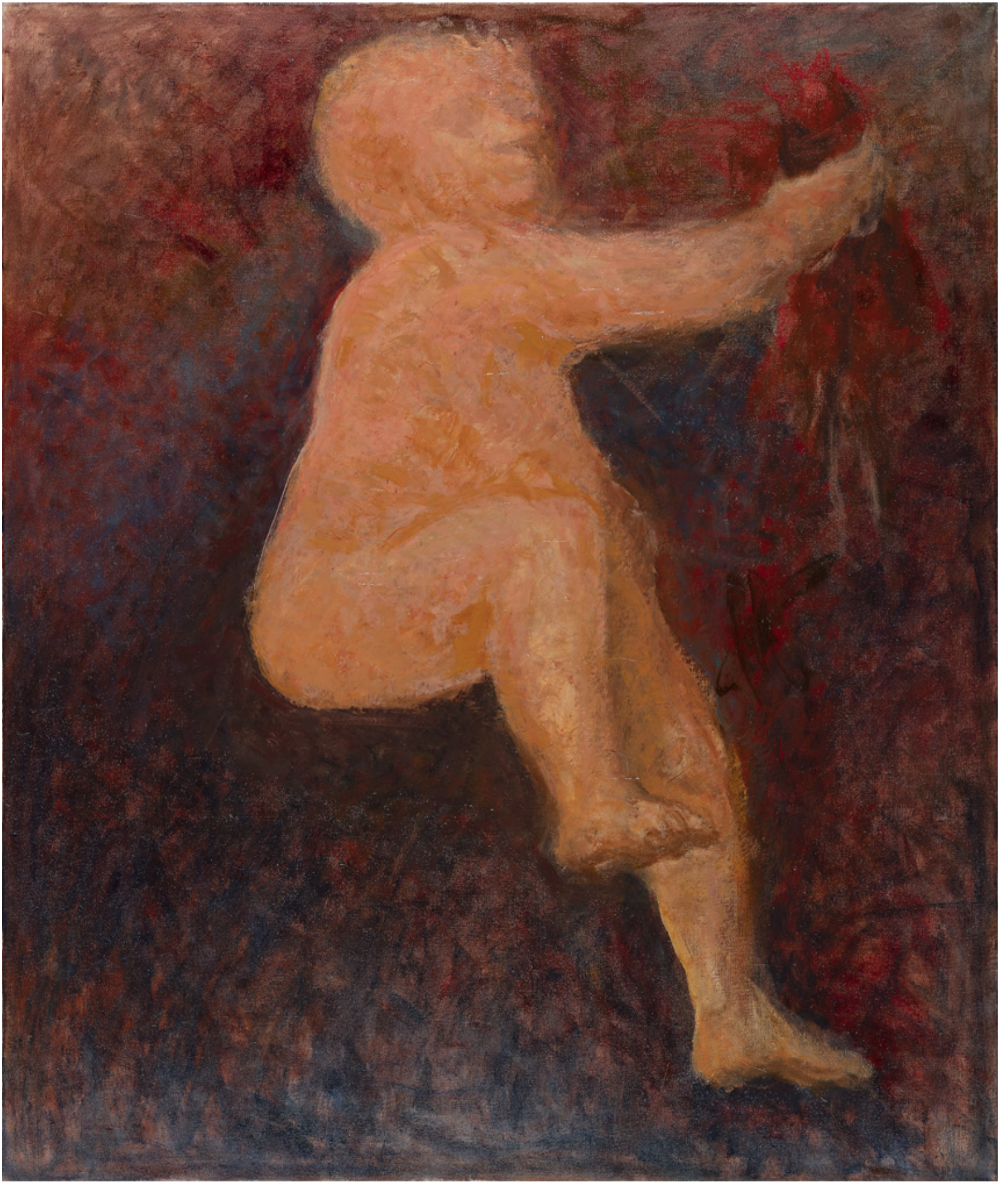






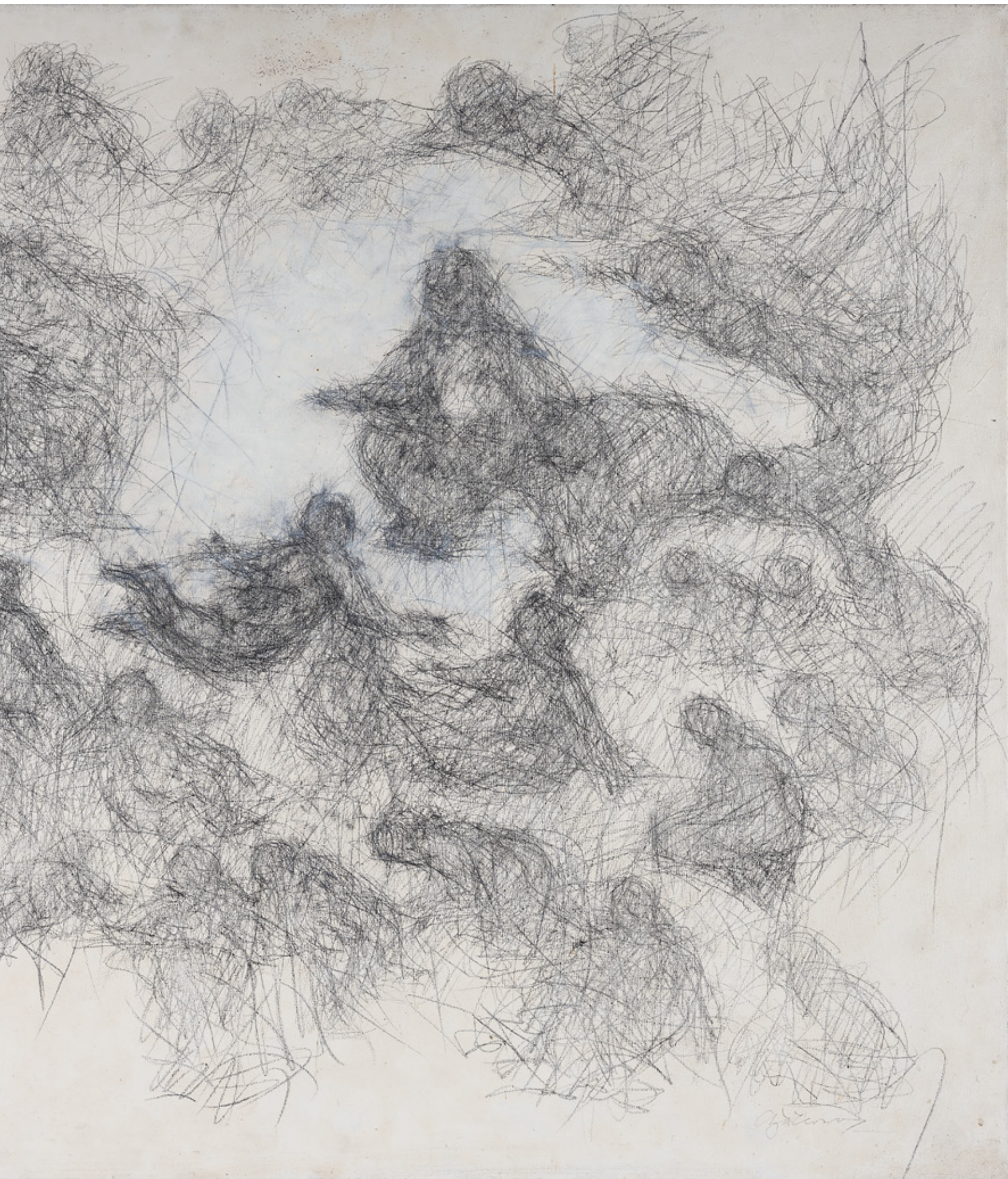






























Studii pentru manierism (detaliu)  
Studies for Mannerism (detail)  
91/hlg/p, 10x1,5 m























Studii pentru manierism (detalii)  
Studies for Mannerism (detail)  
gr/hlg/p, 10x15 cm







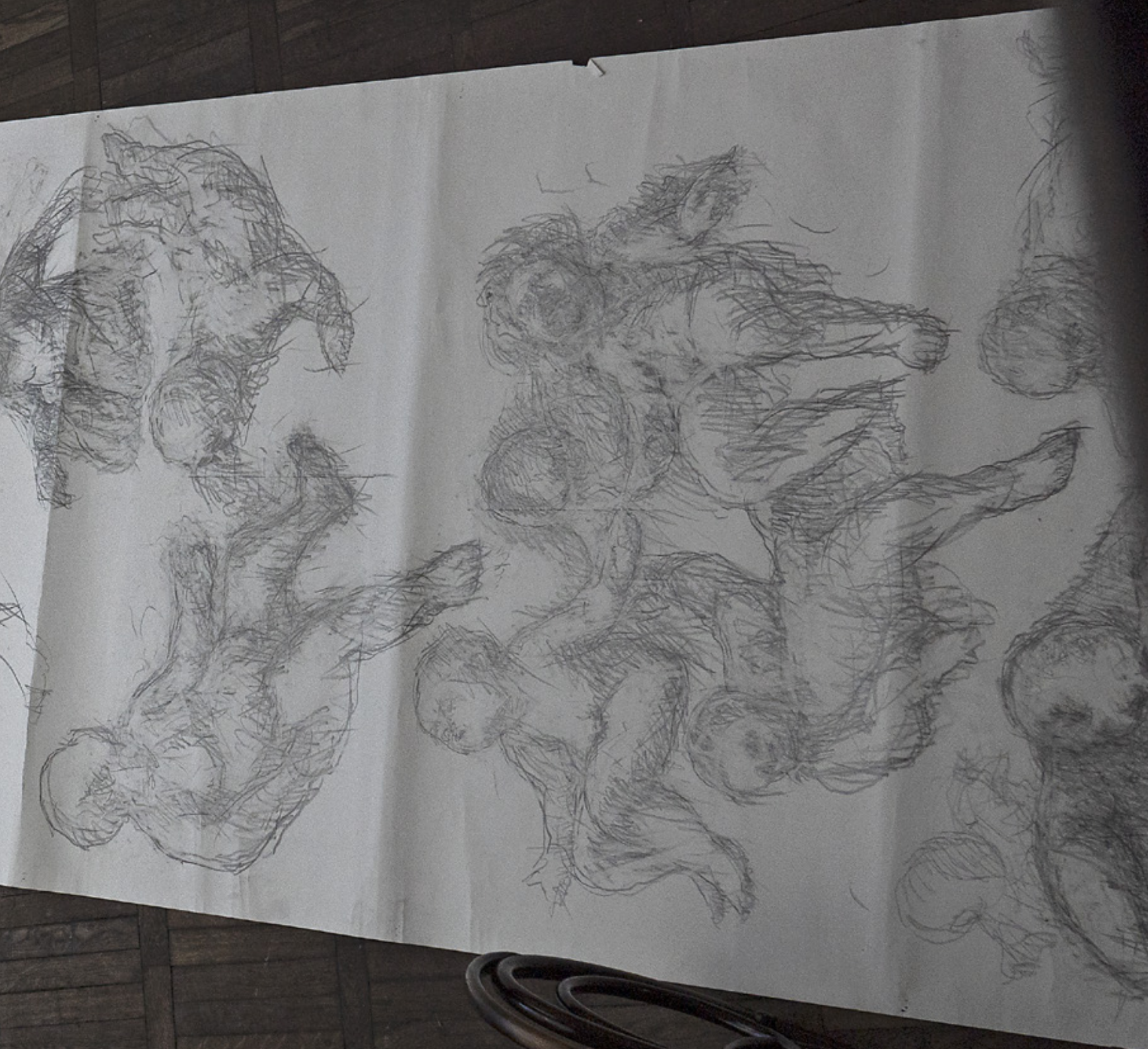






Studii pentru manierism (detaliu)  
Studies for Mannerism (detail)  
gr/hlg/p, 10x15 m

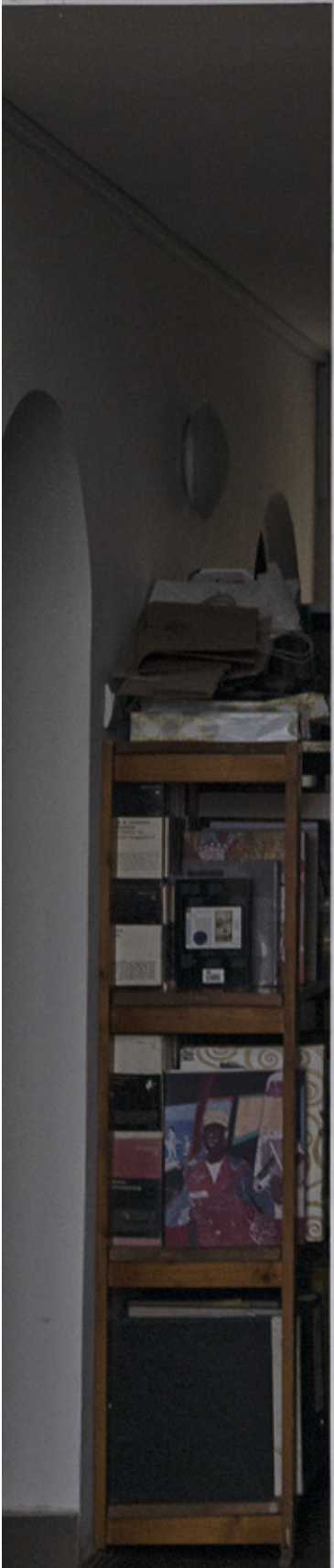




































Studiu pentru manierism  
Study for Mannerism  
cr/hlp/p, 100x70 cm





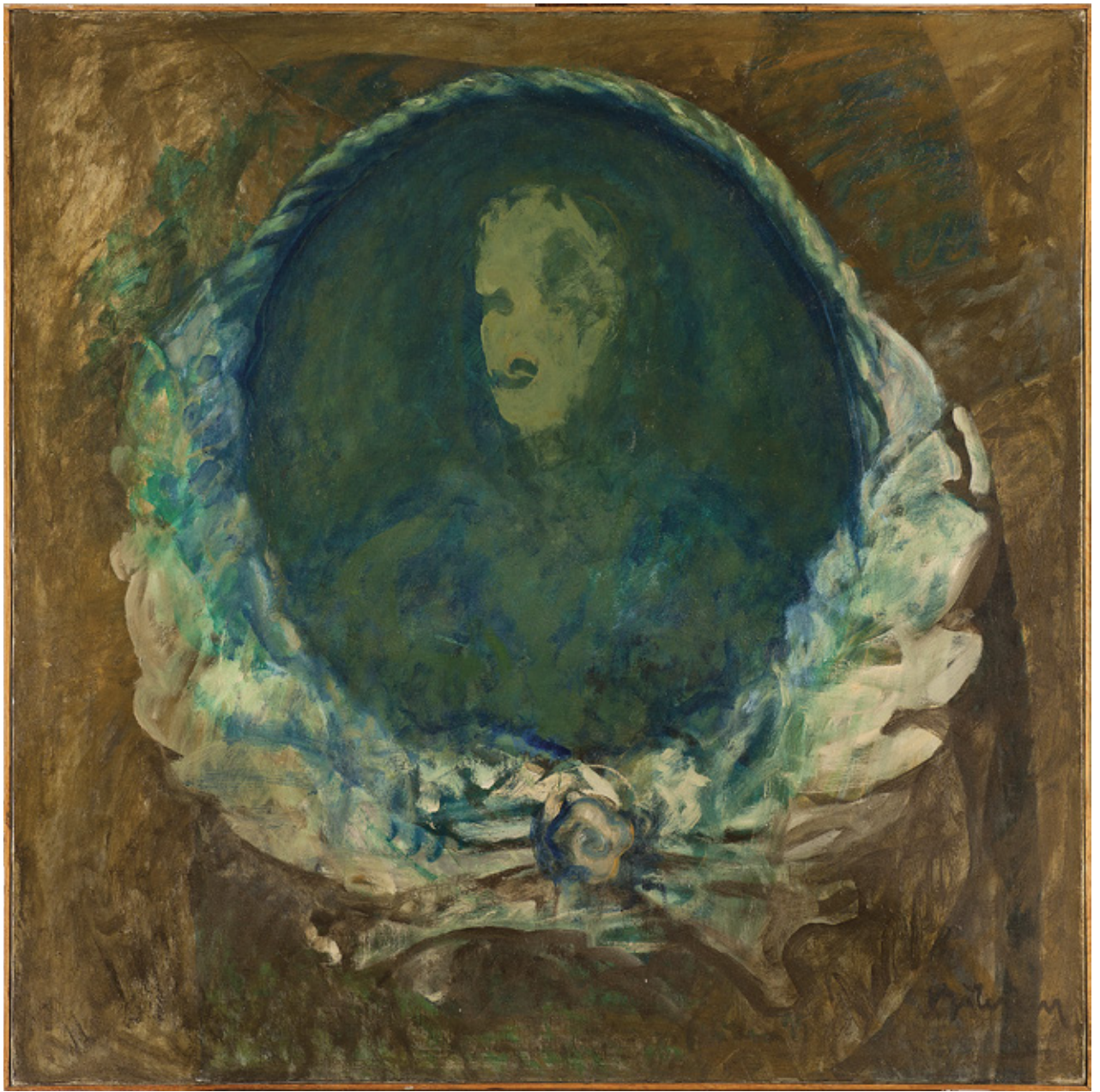








Portrait (Funerară)  
Portrait (Funeral)  
u/plb/c, 97x99 cm



Grädina  
The Garden  
u/plo/c, 130x152 cm













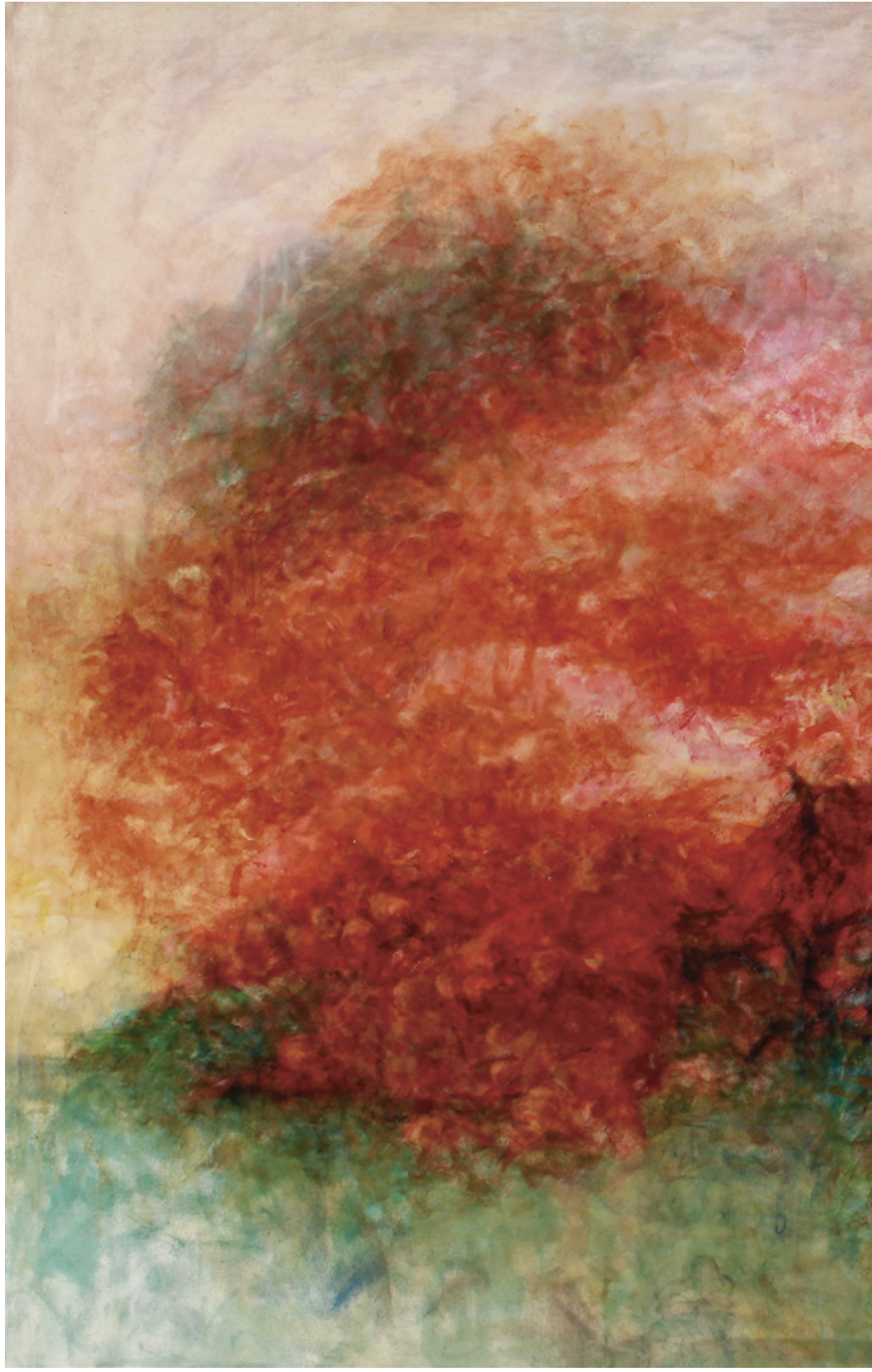


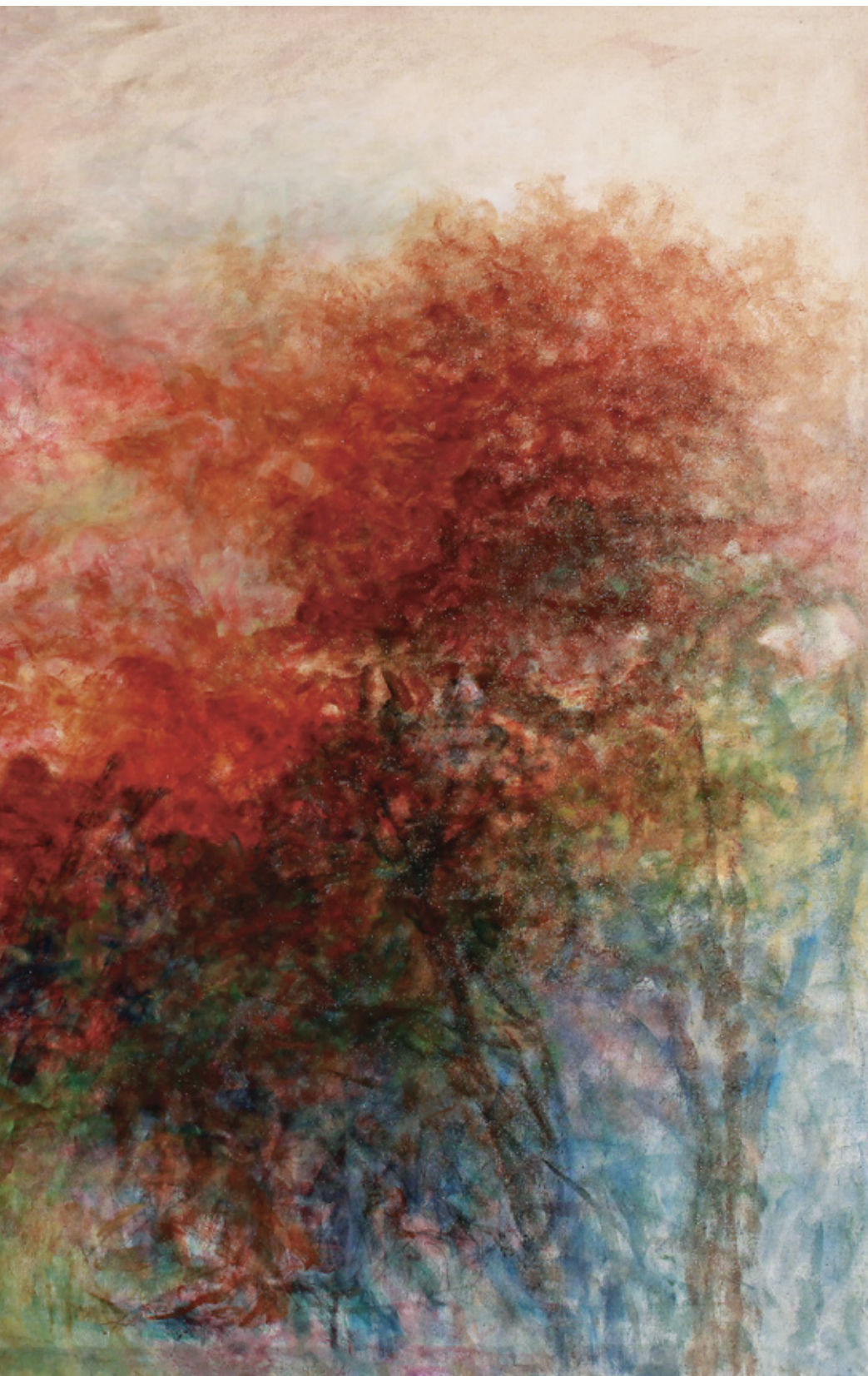






Grădina roșie  
The Red Garden  
u/plo/c, 114x146 cm









Studiu pentru manierism  
Study for Mannerism  
u/plo/c, 130x160 cm  
Colecție particulară/Private collection











Сопак  
Tree  
u/plo/c, 121x81 cm



Studiu pentru manierism  
Study for Mannerism  
u/plo/c, 160x110 cm  
Colecție particulară/Private collection





Cătălin Mihai Bălescu

+40 723 065 454  
balescu@unarte.org

Data nașterii	6 ianuarie, 1962
Locul nașterii	Brad, Hunedoara
Naționalitatea	Română

#### Studii și experiență profesională

1981–1986	Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, București, Licența în Pictură
1971–1980	Liceul de Artă, Deva, România
din 2003	Doctor în Arte Vizuale cu teza „Elemente de gramatică a imaginii vizuale artistice – Sintaxa imaginii”
din 2009	Profesor la Universitatea Națională de Arte București, Departamentul de pictură
din 2010	Coordonator de doctorat în cadrul IOSUD al Universității Naționale de Arte din București
din 2016	Membru al Consiliului Filialei de pictură a Uniunii Artiștilor Plastici, București
din 1990	Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România
din 1996	Coordonează grupe de studenți în cadrul Departamentului Pictură
1995–1996	Coordonează Atelier 35 din cadrul U.A.P., București
1990–1996	Lucrează ca asistent la clasa profesorilor Sorin Ilfoveanu, Florin Mitroi, Vasile Grigore

#### Expoziții personale

2022	Proiecții manieriste, Muzeul Național de Artă Contemporană, București
2020	Despre manierism, Fundația Ilfoveanu, Pitești
2018	Manierismul ca stare, Muzeul de Artă, Craiova
2016	Studii pentru manierism, Muzeul de Artă, Timișoara
2006	Galeria Apollo, București
2003	Galeria Simeza, București
2000	Galeria Simeza, București
1997	Galeria Apollo, București
1994	Galeria Simeza, București

#### Expoziții de grup (selectiv)

2021	S.E.N.A.T., C.F.P. Salonul de Artă, București
2021	Expoziție itinerantă – Pictori din București, Galeria de artă Forma, Deva/Galeria U.A.P., Hunedoara
2021	Desen #2, Centrul Artelor Vizuale, București
2020	S.E.N.A.T., C.F.P. Salonul de Artă, București
2020	Salonul național de pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2020	Expoziție de grup, Galeria Naționale de Artă Forma, Deva
2019	S.E.N.A.T., C.F.P. Salonul de Artă, București
2019	Salonul național de pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2018	Salonul Național de Artă Contemporană – Centenar 2018, Muzeul Național de Artă, București
2018	Grup 47 pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2018	Artiști din București, Galeria Uniunii Artiștilor Plastici, Brăila
2018	Artiști din București, Muzeul de Artă, Galați
2017	Winter Art, Centrul Artelor Vizuale, București
2017	Salonul Internațional de Desen, Galeria Cuhnia, Mogoșoia
2017	Lumi posibile, Fundația Culturală Ilfoveanu, Pitești
2017	Salonul de pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2017	Salonul de pictură foarte mică, Centrul Artelor Vizuale, București
2017	Salonul național de pictură, Palatele Brâncovenești
2016	Pictură foarte mare, Teatrul Național, București
2016	Salonul național de pictură, Galeria Orizont, București
2016	Grup 33 Pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2016	Desen I, Centrul Artelor Vizuale, București
2015	Salonul național de pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2015	Pictură fără pictură, Galeria Atelier 030202, București
2015	Noii îngeri ai dreptății. Începuturile picturii europene în ulei, Galeria A.S.E., București
2014	Învățământul artistic bucureștean și arta românească după 1950, Muzeul Național de Artă Contemporană, București
2014	Salonul național de pictură, Galeria Simeza, București
2014	Arte în București, Centrul Artelor Vizuale, București
2014	NON HIC LIBRORUM, Muzeul de Artă, Constanța
2014	Duplex, Centrul Artelor Vizuale, București
2014	UNArte la 150 de ani, Săliile Dalles, București
2014	Duplex București Timișoara, Galeria Calpe, Timișoara
2013	Salonul de pictură, Centrul Artelor Vizuale, București
2013	Zece+, Centrul Artelor Vizuale, București
2013	VENATURE XXV, Aprilie, Centrul Artelor Vizuale, București
2012	UNArte 012, expoziția Departamentului de pictură, Muzeul de Artă Cluj-Napoca
2012	Arte în București, Centrul Artelor Vizuale, București
2012	Culture of Cosmos, Sala Parlamentului, București
2012	Unsprezece+, Centrul Artelor Vizuale, București

## Education and professional experience

1981–1986	Institute of Fine Arts “N. Grigorescu”, Bucharest, Bachelor in Painting
1971–1980	Art High School, Deva, Romania
since 2003	Doctor in Visual Arts with thesis “Elemente de gramatică a imaginii vizuale artistice – Sintaxa imaginii” [“Elements of Grammar of the Artistic Visual Image—Syntax of the Image”]
since 2009	Professor at the National University of Arts Bucharest, Department of Painting
since 2010	PhD coordinator at IOSUD of the National University of Arts in Bucharest
since 2014	Rector of the National University of Arts in Bucharest
since 2016	Member of the Council of the Painting Branch of the Professional Artists Association, Bucharest
since 1990	Member of the Professional Artists Association of Romania
since 1996	Coordinating student groups in the Department of Painting
1995–1996	Coordinating Atelier 35 within U.A.P. (Professional Artists Association in Romania), Bucharest
1990–1996	Working as assistant in the class of professors Sorin Ilfoveanu, Florin Mitroi, Vasile Grigore

## Personal exhibitions

2022	Proiecții manieriste (Mannerist Projections), National Museum of Contemporary Art, Bucharest
2020	Despre manierism (About Mannerism), Ilfoveanu Foundation, Pitești
2018	Manierismul ca stare (Mannerism as a state), Art Museum, Craiova
2016	Studii pentru manierism (Studies for Mannerism), Art Museum, Timișoara
2006	Apollo Gallery, Bucharest
2003	Simeza Gallery, Bucharest
2000	Simeza Gallery, Bucharest
1997	Apollo Gallery, Bucharest
1994	Simeza Gallery, Bucharest

## Group exhibitions (selective)

2021	S.E.N.A.T., C.F.P. Art Salon, Bucharest
2021	Travelling exhibition—Painters from Bucharest, Forma Art Gallery, Deva/U.A.P. Gallery, Hunedoara
2021	Drawing #2, Centre of Visual Arts, Bucharest
2020	S.E.N.A.T., C.F.P. Art Salon, Bucharest
2020	National Painting Salon, Centre of Visual Arts, Bucharest
2020	Group Exhibition, National Art Gallery Forma, Deva
2019	S.E.N.A.T., C.F.P. Art Salon, Bucharest
2019	National Painting Salon, Centre of Visual Arts, Bucharest
2018	National Salon of Contemporary Art—Centenary 2018, National Museum of Art, Bucharest
2018	Group 47 painting, Centre of Visual Arts, Bucharest
2018	Artists from Bucharest, Gallery of the Professional Artists Association, Brăila
2018	Artists from Bucharest, Museum of Art, Galați
2017	Winter Art, Centre of Visual Arts, Bucharest
2017	International Drawing Salon, Cuhnia Gallery, Mogoșoia
2017	Lumi posibile (Possible Worlds) Cultural Ilfoveanu Foundation, Pitești
2017	Salonul de pictură (Painting Salon), Centre of Visual Arts, Bucharest
2017	Salonul de pictură foarte mică (Very Small Painting Salon), Centre of Visual Arts, Bucharest
2017	Salonul național de pictură (National Painting Salon), Brâncoveanu Palaces
2016	Pictură foarte mare (Very Large Painting), National Theatre, Bucharest
2016	Salonul național de pictură (National Painting Salon), Orizont Gallery, Bucharest
2016	Group 33 Painting, Centre of Visual Arts, Bucharest
2016	Drawing I, Centre of Visual Arts, Bucharest
2015	National Painting Salon, Centre of Visual Arts, Bucharest
2015	Pictură fără pictură (Painting Without Painting), Atelier 030202 Gallery, Bucharest
2015	Noii îngeri ai dreptății. Începuturile picturii europene în ulei (The New Angels of Righteousness. The Beginnings of European Oil Painting), A.S.E. Gallery, Bucharest
2014	Învățământul artistic bucureștean și arta românească după 1950 (Bucharest Art Education and Romanian Art After 1950), National Museum of Contemporary Art, Bucharest
2014	National Painting Salon, Simeza Gallery, Bucharest
2014	Arts in Bucharest, Centre of Visual Arts, Bucharest
2014	NON HIC LIBRORUM, Art Museum, Constanța
2014	Duplex, Centre of Visual Arts, Bucharest
2014	UNArte at 150 years, Dalles Halls, Bucharest
2014	Duplex Bucharest Timișoara, Calpe Gallery, Timișoara
2013	Painting Salon, Centre of Visual Arts, Bucharest
2013	Ten+, Centre of Visual Arts, Bucharest
2013	VENATURE XXV, April, Centre of Visual Arts, Bucharest

2011	Expoziție de grup, Galeria U.A.P. Iași
2011	Treisprezece, Centrul Artelor Vizuale, București
2011	... după Cremaster, Centrul Artelor Vizuale, București
2010	Secvențe de atelier II, Centrul Artelor Vizuale, București
2009	ZECE, Centrul Artelor Vizuale, București
2009	Secvențe de atelier I, Centrul Artelor Vizuale, București
2008	Câinele andaluz, Galeria Artis, București
2008	Desen, Galeria Simeza, București
2003	Salonul Municipal, Galeria Artis, București
2001	Expoziție de Grup, Galeria Căminul Artei/etaj, București
2001	Salonul Național de Artă, Pavilionul Expozițional București
1999	Timpul în Artele Spațiului, Institutul de Arhitectură, București
1995	Galeria Apollo, București
1995	Neputință–Putere, Atelier 35, Căminul Artei, București
1995	Neoavangardă–Neotraditionalism, Atelier 35, Căminul Artei, București
1995	Obiect–Obiectivitate, Atelier 35, Căminul Artei, București
1987,1988, 1990, 1992, 1994	Expoziția Tineretului, Teatrul Național, București
1988	Expoziția Anuală de Grafică, Sala Dalles, București
1985,1992, 1993, 1994, 1995, 1996	Expoziția Municipală, Teatrul Național, București
1983	Crochiuri, expoziție studențească, Sala Kalinderu, București

#### Expoziții internaționale

2021	Bienala Internațională de Artă, Chișinău, Republica Moldova
2021	Bienala Internațională de Artă – Meeting Point, Galeria Uniunii Artiștilor Plastici, Arad
2020	Transformation, Galeria Universității de Arte Gdansk, Polonia
2019	Anther East, RIVAA Gallery New York, SUA;
2015	Memory and Dream – 6th Edition, International Biennial Muzeul de Artă, Beijing, China
2014	Galeria Fundației Maimeri, Milano
2012	Trienala internațională de desen și gravură – ediția a III-a, Bangkok, Thailanda
2001	Bienala Internațională de desen și gravură, Taipei, Taiwan
2000	Yungersted & Brostrom Gallery, Copenhaga, Danemarca;
1997	Bienala Internațională de Artă, Sharjah, UAE
1995	Rhein Main Maritime Hotel, Darmstadt, Germania
1995	Centrul Cultural Român, Viena, Budapesta, Veneția;
1995	Festivalul Internațional de Pictură, Cagnes sur Mer, Franța
1990	Expoziție Itinerantă, ISELP – Bruxelles, Galeria Botanique Bruxelles, Biblioteca Română, Paris
1989	A 4-a Ediție a Festivalului Internațional de Miniatură, Galeria Del Bello, Toronto

#### Premii și burse

2021	Premiul de excelență, Bienala Internațională de Artă – Meeting Point, Arad
2017	Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru Pictură
1997	Bursa oferită de Institutul Italian de Cultură București; călătorie de studiu la Roma, Florența și Veneția
1993	Bursă la Bath College of Higher Education, Marea Britanie, Programul Tempus
1988	Bursa „Costin Petrescu” oferită de U.A.P., România
1979	Premiul I la Festivalul Liceelor de Artă, Sibiu, România
1979	Premiul I la Festivalul Liceelor de Artă, Timișoara, România

#### Cărți publicate

CĂTĂLIN BĂLESCU – 2022	Proiecții manieriste, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, Editura UNArte, ISBN 978–606–720–160–4
CĂTĂLIN BĂLESCU – 2018	Manierismul ca stare, Muzeul de Artă Craiova, Editura UNArte, ISBN 978–606–720–104–8
CĂTĂLIN BĂLESCU – 2016	Studii pentru manierism, Muzeul de Artă Timișoara, Editura UNArte, ISBN 978–606–720–045–4
CĂTĂLIN BĂLESCU – 2007	Pictură, Galeria Simeza – 1994–2000–2004, Editura UNArte, ISBN 978–973–87493–9–9, 2007
CĂTĂLIN BĂLESCU – 2007	GALERIA APOLLO, Pictură – 2006, Editura UNArte, ISBN 978–97388507–4–3, 2007

#### Site-uri de referință

[www.balescu.com](http://www.balescu.com)  
[www.unarte.org](http://www.unarte.org)  
[www.mnac.ro](http://www.mnac.ro)  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

2012 UNArte 012, Painting Department exhibition, Cluj-Napoca Art Museum  
 2012 Arts in Bucharest, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2012 Culture of Cosmos, Parliament Hall, Bucharest  
 2012 Eleven+, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2011 Group exhibition, U.A.P. Gallery, Iași  
 2011 Thirteen, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2011 ... after Cremaster, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2010 Workshop Sequences II, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2009 TEN, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2009 Workshop Sequences I, Centre of Visual Arts, Bucharest  
 2008 The Andalusian Dog, Artis Gallery, Bucharest  
 2008 Drawing, Simeza Gallery, Bucharest  
 2003 Municipal Salon, Artis Gallery, Bucharest  
 2001 Group Exhibition, Căminul Artei/etaj Gallery, Bucharest  
 2001 National Art Salon, Exhibition Pavilion Bucharest  
 1999 Time in the Arts of Space, Institute of Architecture, Bucharest  
 1995 Apollo Gallery, Bucharest  
 1995 Powerlessness–Power, Atelier 35, Căminul Artei, Bucharest  
 1995 Neoavangarde–Neotraditionalism, Atelier 35, Căminul Artei, Bucharest  
 1995 Object–Objectivity, Atelier 35, Căminul Artei, Bucharest  
 1987, 1988, 1990, 1992, 1994 Youth Exhibition, National Theatre, Bucharest  
 1988 Annual Exhibition of Graphic Art, Dalles Halls, Bucharest  
 1985, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996 Municipal Exhibition, National Theatre, Bucharest  
 1983 Sketches, student exhibition, Kalinderu Hall, Bucharest

#### International exhibitions

2021 International Art Biennial, Chișinău, Republic of Moldova;  
 2021 International Art Biennial – Meeting Point, Gallery of the Professional Artists Association, Arad.  
 2020 Transformation, Gdansk University of Arts Gallery, Poland  
 2019 Anther East, RIVAA Gallery New York, USA  
 2015 Memory and Dream – 6th Edition, International Biennial Art Museum, Beijing, China  
 2014 Maimeri Foundation Gallery, Milan  
 2012 International Triennial of Drawing and Engraving, 3rd edition, Bangkok, Thailand  
 2001 International Triennial of Drawing and Engraving, Taipei, Taiwan  
 2000 Yungerssted & Brostrom Gallery, Copenhagen, Denmark  
 1997 International Art Biennial, Sharjah, UAE  
 1995 Rhein Main Maritime Hotel, Darmstadt, Germany  
 1995 Romanian Cultural Centre, Vienna, Budapest, Venice  
 1995 International Painting Festival, Cagnes sur Mer, France  
 1990 Travelling Exhibition, ISELP – Bruxelles, Botanique Gallery, Bruxelles, Romanian Library, Paris  
 1989 4th edition of International Miniature Festival, Galeria Del Bello, Toronto

#### Prizes and scholarships

2021 Excellence Award, International Biennial of Art – Meeting Point, Arad  
 2017 Award for Painting, Professional Artists Association  
 1997 Scholarship offered by the Italian Institute of Culture Bucharest; study trip to Rome, Florence and Venice  
 1993 Scholarship at Bath College of Higher Education, UK, Tempus Programme  
 1988 Scholarship “Costin Petrescu” offered by U.A.P., Romania  
 1979 First Prize at the Festival of Art High Schools, Sibiu, Romania  
 1979 First Prize at the Festival of Art High Schools, Timișoara, Romania

#### Published books

CĂTĂLIN BĂLESCU – 2022 Mannerist Projections, National Museum of Contemporary Art, Bucharest, UNArte Publishing House, ISBN 978–606–720–160–4  
 CĂTĂLIN BĂLESCU – 2018 Mannerism as a State, Craiova Museum of Art, UNArte Publishing House, ISBN 978–606–720–104–8  
 CĂTĂLIN BĂLESCU – 2016 Studies for Mannerism, Timișoara Museum of Art, UNArte Publishing House, ISBN 978–606–720–045–4  
 CĂTĂLIN BĂLESCU – 2007 Painting, Simeza Gallery – 1994–2000–2004, UNArte Publishing House, ISBN 978–973–87493–9–9, 2007  
 CĂTĂLIN BĂLESCU – 2007 APOLLO GALLERY, Painting – 2006, UNArte Publishing House, ISBN 978–97388507–4–3, 2007

#### Reference websites

[www.balescu.com](http://www.balescu.com)  
[www.unarte.org](http://www.unarte.org)  
[www.mnac.ro](http://www.mnac.ro)  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)









Publicată de/Published by

Editura UNArte & Editura MNAC

Autori/Authors

Cristian R. Velescu, Luigi Bambulea, Ruxandra Demetrescu, Călin Dan

Traducere/Translation

Zenovia Popa

Design

Radu Manelici

DTP

Aurelian Ardeleanu

Foto, video/Photo, video

Nicu Ilfoveanu

Hârtie/Paper

Keaykolour Holly 300 g/mp

Pergraphica Natural Rough 120 g/mp

Antarctica

Caracter/Typeface

Producție/Production

Fabrik, România

©

București 2022, Editura UNArte & Editura MNAC, Cătălin Bălescu, autorii și traducătoarea

©

Bucharest 2022, Editura UNArte & Editura MNAC, Cătălin Bălescu, the authors and the translator

Toate drepturile rezervate. Nicio parte din această carte nu poate fi reprodusă sau transmisă

în niciun mod, sub nicio formă, fără consimțământul scris al deținătorilor de copyright.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted

in any form by any means without prior written permission from the copyright owners.



Editura UNARte

Universitatea Națională de Arte București  
Calea Griviței 28  
București, 010773

[editura.unarte.org](http://editura.unarte.org)



Muzeul Național de Artă Contemporană al României

Palatul Parlamentului  
Str. Izvor 2-4, Aripa E4  
București, 050563

[mnac.ro](http://mnac.ro)

Cu sprijinul/With the support of



Muzeul Național de Artă al României

Calea Victoriei 49-53  
București, 010063

[mna.arts.ro](http://mna.arts.ro)



