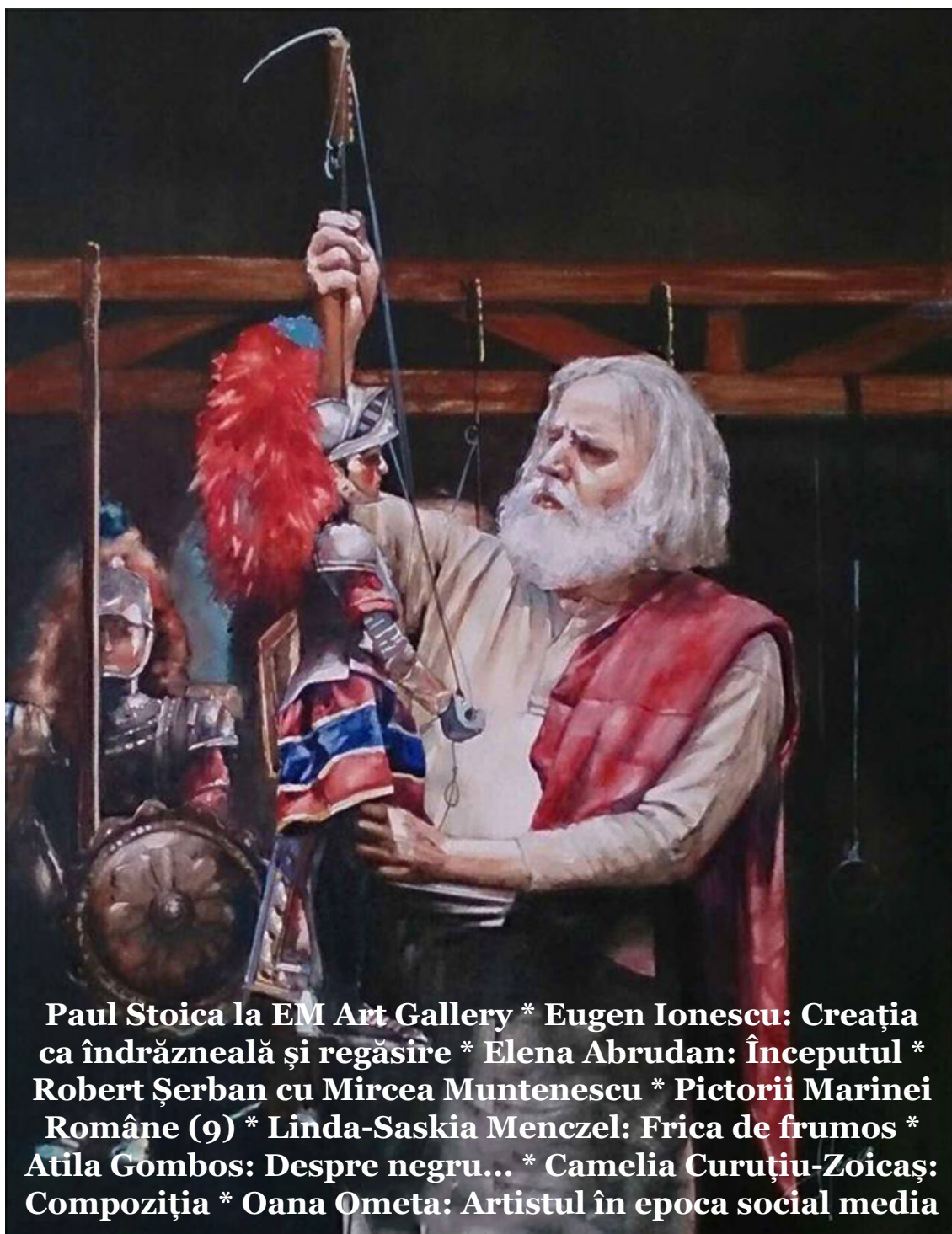


Revistă de arte vizuale și suport cultural

Anul 3, Nr. 13
Ianuarie 2022

EM Art



**Paul Stoica la EM Art Gallery * Eugen Ionescu: Creația
ca îndrăzneală și regăsire * Elena Abrudan: Începutul *
Robert Șerban cu Mircea Muntenescu * Pictorii Marinei
Române (9) * Linda-Saskia Menczel: Frica de frumos *
Atila Gombos: Despre negru... * Camelia Curuțiu-Zoicaș:
Compoziția * Oana Ometa: Artistul în epoca social media**

EM ARTrevistă de arte vizuale
și suport cultural

Editor:

**ASOCIAȚIA CULTURALĂ
POPIȚIU**Președinte de onoare al
Asociației Culturale Popițiu:**prof. univ. dr.
Liviu Lăzărescu**

Director:

Mircea Popițiu

Editor coordonator:

Volodia Macovei

Redactori:

**Oana Ometa
Valentin Brunel**

Telefon de contact:

0723.355.939

Poșta electronică:

popitiuart@yahoo.com
volodia.macovei@gmail.com

ISSN 2734 – 7923

Tipar:

**TIPOGRAFIA ASTRA
DEVA****SUMARUL EDIȚIEI**

- 3 Eugen Ionescu - Creația ca îndrăzneală și regăsire
- 10 Oana Ometa - Artistul în epoca social media
- 5 Marian Moșneagu - Pictorii Marinei Române (9) - Virgil Sozanski
- 9 Robert Șerban în dialog cu Mircea Muntenescu
- 12 Paul Stoica la EM Art Gallery

ACADEMIA LIBERĂ EM ART

- 18 Linda-Saskia Menczel - Frica de frumos
- 22 Atila Gombos - Despre negru în artele vizuale
- 26 Camelia Curuțiu-Zoicaș - Compoziția: Actorul UN element geometric
- 28 Elena Abrudan - Începutul - Dialog vertical: Iurie Roșca

**PROIECTARE, EXECUȚIE ȘI REPARAȚII REȚELE ELECTRICE 0,4 kV– 110 kV**

DEVA - jud. Hunedoara
str. Grivitei, nr. 54
Tel./Fax: 0254/22.32.10
Mobil: 0727-396586
E-mail: office@linialelectric.ro

UN PARTENER DE ÎNCREDERE CARE VĂ OFERĂ

- ALIMENTARE CU ENERGIE ELECTRICĂ, LA PUTERI NELIMITATE
- CONSULTANȚĂ, PROIECTARE ȘI EXECUȚIE
- SERVICE ÎN DOMENIUL ENERGETIC PENTRU REȚELE 0,4 – 20 – 110 KV



Eugen Ionescu

Creația ca îndrăzneală și regăsire

(...) Pascal găsisese în sine însuși principiile geometriei; copilul Mozart descoperise în sine însuși temeliile muzicii. Desigur, foarte puțini artiști se pot compara cu acești doi giganți. Totuși, mi se pare sigur că nu ai ceea ce se cheamă, într-un fel atât de elocvent, teatrul în sânge, dacă nu poți să-l reinventezi puțin tu însuși. Mi se pare de asemenea aproape sigur că dacă toate bibliotecile s-ar scufunda într-un mare cataclism, ca și toate muzeele, cei scăpați ar redescoperi, mai devreme sau mai târziu, prin ei înșiși pictura, muzica, teatrul, care sunt niște funcțiuni tot atât de firești, tot atât de indispensabile și instinctive ca și respirația. Cel ce nu descoperă în sine, oricât de puțin, funcția teatrală nu e deci făcut pentru teatru. Ca s-o descoperi e nevoie poate de o anumită neștiință, de o anumită naivitate, de o îndrăzneală care vine din această naivitate, dar e vorba despre o naivitate care nu e nerozie, despre o neștiință ce nu suprimă cunoașterea: ea o asimilează, o întinerește.

Opera de artă nu este lipsită de idei. Însă, pentru că ea este viața sau expresia ei, ideile sunt cele ce se desprind din ea, nu opera de artă este o emanație a ideologiilor. Autorul nou e cel care, în mod contradictoriu, încearcă să refacă legătura cu ceea ce este cel mai vechi: limbaj și teme noi, într-o compoziție dramatică care se vrea mai limpede, mai despuiață, mai curat teatrală; refuz al

tradiționalismului pentru a regăsi tradiția; sinteză a cunoașterii și invenției, a realului și imaginarului, a particularului și universalului sau, cum se spune astăzi, a individualului cu colectivul; expresie, dincolo de clase, a ceea ce le transcende. Exprimându-mi obsesiile fundamentale, exprim cea mai adâncă umanitate a mea, mă alătur întregii lumi în mod spontan, dincolo de toate barierele de caste și psihologii diverse. Îmi exprim singurătatea și mă alătur tuturor singurătăților; bucuria mea de a trăi sau mirarea mea că există sunt cele ale lumii întregi chiar dacă, pentru moment, toată lumea refuză să se recunoască în ele.

O piesă precum *Clientul de dimineață* a irlandezului Brendan Behan a ieșit dintr-o experiență particulară a autorului: închisoarea. Cu toate acestea mă simt vizat, căci această închisoare devine toate închisorile, devine lumea și toate societățile. În această închisoare engleză, există, evident, întemnițați și există gardieni. Deci sclavi și stăpâni, conducători și conduși. Și unii și alții sunt închiși între aceleași ziduri. Pușcăriașii își urăsc gardienii, gardienii își disprețuiesc pușcăriașii. Dar pușcăriașii se detestă de asemenea între ei; iar gardienii nu se înțeleg nici ei deloc între ei. Dacă ar exista un conflict simplu între gardieni pe de o parte, întemnițați pe de alta, dacă piesa s-ar fi mărginit la acest conflict foarte evident, n-ar fi fost nimic nou, profund, revelator, ci o

realitate grosolană și schematică. Prin această piesă ni se arată că realitatea e cu mult mai complexă. În această închisoare un om trebuie executat. Condamnatul nu apare pe scenă. El e totuși prezent în conștiința noastră, nesfârșit de obsedant. Este eroul piesei. Sau mai degrabă moartea este acest erou. Gardieni și prizonieri resimt împreună această moarte. Umanitatea profundă a operei constă în comunitatea teribilă a acestei obsesii, a acestei neliniști care este a tuturor, dincolo de categoria gardienilor sau a deținuților. Este o comuniune dincolo de separații, o fraternitate aproape inconștientă, dar de care autorul ne face să devenim conștienți. Identitatea esențială a tuturor oamenilor ne este dezvăluită. Acest fapt poate să ajute la apropierea tuturor taberelor dușmane. Într-adevăr, deținuții și gardienii ne apar dintr-o dată drept niște muritori, uniți, conduși de o aceeași problemă care le depășește pe toate celelalte. Iată un teatru popular, cel al unei comuniuni într-o aceeași neliniște. Este o piesă veche, căci se referă la o problemă fundamentală și permanentă; este o piesă nouă și localizată, căci este vorba despre închisoarea dintr-un anumit moment actual al istoriei, într-o țară anume. (...)

Eugen Ionescu, Discurs de inaugurare a convorbirilor de la Helsinki despre teatrul de avangardă, organizate de Institutul Internațional de Teatru, în iunie 1959 (fragment)
Titlul aparține redacției EM Art.



Oana Ometa

Artistul în epoca social media

Like/share/hashtag. Social media a schimbat radical felul în care percepem arta și artiștii. Cei mai creativi au devenit adevărați influenceri, fiind urmăriți de zeci de mii de persoane.

Noile instrumente (Facebook, Twitter, Instagram) (re)structurează publicul, facilitează consumul construind o nouă lume despre care s-a scris prea puțin. Interacțiunea dintre artist și public modifică esențial felul în care noile audiențe se raportează la artă. Intervențiile artistului ajută la înțelegerea produsului finit, transformând spectatorul – într-un voyeur.

Arta e surclasată de plăcerea de a devora mai degrabă omul / creatorul din spatele ei. Unele studii apreciază că tehnologia nu numai că a dezvoltat marketingul, ci și un soi de narcisism. McLuhan a anticipat mișcarea artiștilor: „[...] în era electrică nu mai are rost să se vorbească despre artistul care se află înaintea timpurilor sale. Tehnologia noastră este, și ea, înaintea timpurilor sale, dacă luăm în considerare abilitatea de a o recunoaște drept ceea ce este.

Pentru a preveni nedorite catastrofe în societate, în ziua de azi, artistul tinde să se mute din turnul de fildeș în turnul de control al societății” (McLuhan, 2007, p. 105). Diversitatea mediilor de comunicare modifică percepția audienței, a experienței sociale asupra spațiului și timpului mai cu seamă acum, referindu-ne la

determinismul tehnologic. În „satul global” propus de McLuhan (2015) individul nu cunoaște limite spațiale, proximitatea nu mai este un deziderat al audienței, iar comunicarea față-n față s-a diluat. De altfel, organizarea socială s-a modificat total din perspectiva acestuia. În teorie, publicul este de altfel un produs al unui context social acesta având interese culturale diferite sau nevoi informaționale diferite. Audiența răspunde în mod diferit la varietatea tipurilor de media iar în accepțiunea utilizării și a răspunsului la produsele media ne putem referi la consumul în anumite intervale orare, rutina zilnică și stilul de viață divers. Nu putem vorbi de același tip de experiență în cadrul publicațiilor print sau publicațiilor online, a noilor formate (podcast, Instastory etc.).

În cel de-al doilea caz, navigarea prin hyperlink, accesul nemijlocit la vizual, conținutul multimedia modifică total experiența audienței și experiența socială. Vizualul are o contribuție majoră în acest sens. Timpul și spațiul capătă alte dimensiuni în raport cu noile media. Comunitatea virtuală reunește publicuri diferite și activează relații sociale. Din perspectiva teoriei uses and gratification alegerea conținutului și tipului de media este orientată către anumite scopuri, ce apar la indivizi în anumite circumstanțe

sociale (a se vedea studiile culturadata.ro etc.). De altfel, felul în care se modifică experiența publicului în ceea ce privește interacțiunea cu un anumit tip de media a fost îndeaproape abordat de mai mulți autori. Marshall McLuhan a tratat problema determinismului tehnologic, susținând de altfel că „mediul este mesajul”. Autorul susține că tehnologia îi formează pe indivizi, influențând modul în care se comportă, gândesc sau simt și astfel determinând experiența socială și societatea însăși. Fiecare mediu de comunicare schimbă felul în care ne comportăm, modifică percepția asupra timpului și a spațiului. Dacă însă până acum nu am vizualizat aceste modificări radicale, odată cu noile experiențe oferite de metavers probabil că vom fi martorii unor noi tipuri de investigații sociale. Rămâne de văzut ce înseamnă cu adevărat această trecere a artistului în social media. Până atunci, McLuhan vede în artist „omul pe deplin conștient”, care „poate corecta raporturile dintre simțuri înainte ca șocul noii tehnologii să-i amorțească luciditatea” (McLuhan, 2011, p.106).

Bibliografie:

- Dayan, D., & Katz, E. (1992). Media events. Harvard University Press.
 Coman, M. (2016). Introducere în sistemul mass-media. Elefant Online.
 McLuhan, M. (2011). Să înțelegem media. Extensiile omului, Curtea Veche Publishing.
 McLuhan, M. (2015), Galaxia Gutenberg. Scrieri esențiale, Nemira.



Marian MOȘNEAGU

LOCOTENENT VIRGIL SOZANSKI

Am descoperit acest artist discret dar plurivalent printr-o suită de întâmplări, deloc întâmplătoare, îmi place să cred.

Totul a pornit de la un certificat de botez marinăresc de un pitoresc debordant, care m-a determinat să identific și să cunosc autorul. După câțva timp în care am aflat doar un nume cu o rezonanță minoră pentru mine, am intrat în posesia „Monografiei Promoției 1959 a Școlii Militare Superioare

de Marină”, apărută în 2012, la 50 de ani de la absolvire. Aici am descoperit câteva mărturii și amintiri ale cadeților de odinioară.

Din cei 91 de elevi admiși, în 1959 au absolvit cursurile Școlii Militare Superioare de Marină doar 45!

Grație inginerului Ion Nae am aflat câte ceva despre cel care i-a fost nu numai coleg de facultate ci și prieten la... pafta!



De la Pola la Galați

Născut la 24 iulie 1933, în prima zi din Zodia Leului, la Galați, Virgil Sozanski are în siajul genealogiei familiei sale un trecut tumultuos.

Astfel, străbunicul său, comandorul Tadeusz Sozanski, a fost comandantul Arsenalului Marinei Austro-Ungare din Pola pe timpul Primului Război Mondial. În 1918 acesta revenind Italiei



împreună cu întreaga Istrie, familia sa a fost expulzată din considerente politice.

Împreună cu soția și fiul lor, Marian Paul Ioan, în vârstă de 17 ani, s-au mutat în localitatea natală Storojineț, la 22 km sud-vest de Cernăuți, redevenită pământ românesc, după reunirea Basarabia cu România, la 28 noiembrie 1918.

Pe cât de mare i-a fost comandorului Sozanski bucuria întoarcerii acasă pe atât de cruntă va fi vestea anexării Bucovinei de Nord de către U.R.S.S., la 28 iunie 1940, eveniment care, de altfel, i-a cauzat moartea.

Poliglot, cunoscător a nu mai puțin de cinci limbi – franceză, germană, italiană, română și rusă – Marian Sozanski avea să ajungă peste ani traducător la Comisia Europeană a Dunării, cu sediul la Galați, dar cu frecvente deplasări în scop profesional la Tulcea și Sulina.

Din rațiuni lingvistice, el a fost cel care, în 1948, a predat rușilor farul, generatorul și cheile de la casa farului de pe Insula Șerpilor. Pe timpul deplasării cu o navă cu fundul plat până la insulă și înapoi la Sulina, pe o mare învolburată,



timonierul rus nu l-a slăbit din ochi, minunându-se cum de nu are rău de mare.

A avut doi fii – Gildo, născut în anul 1926 și Virgil, născut în 1933, viitor ofițer de marină și artist plastic.

Chemarea mării

Cu o asemenea ascendență, Virgil - devenit Gelu pentru rude și prieteni -, a aterizat la Școala Militară Superioară de Marină din Constanța, decis să devină un artilerist de mare... calibru. Aici i-a avut ca mentori și instructori pe faimoșii comandori Constantin-Bibi Costăchescu, Eugeniu Bălăbănescu, Corneliu Enăchescu – “Tata Mare”, Constantin Costăchescu - „Geaga”, Constantin Chiriac, Ion Apostol, Mihail Alexandrescu, Constantin Sârbu și alții din vechea elită a Marinei Regale Române.

„N-a clarificat niciodată motivul: chemarea mării sau surghiun autoimpus – avea să proclame camaradul Ion Nae, fiul renumitului maistru militar principal Marin Nae, fost timonier pe submarinul „Delfinul”. Clădit bine, impozant: înalt (bun de verga mare!), spătos, foarte bun de portdrapel și cărat afetul mitralierei, făcut pentru uniformă.

Băiat frumos, plin de talente: voce, chitară (vedetă în formația artistică), pictură. Romantic, dar și pragmatic.

Inteligent, șuetist, șarmant,

charismatic, boem... Dar boema, șuetismul nu dau bine într-un colectiv de trăitori în condițiile regimului cazon, impus de rigorile regulamentelor militare.

Efortul său de adaptare, dublat de un mare orgoliu, i-au provocat o relativă înstrăinare față de colegi, făcându-l să pară îngâmfat, egoist, nesufletist. Sau poate așa-i era firea. Lipsa comunicării sincere, deschise duce totdeauna la confuzii.”

Deși cu mult succes la fete, surprinzător, în luna ianuarie 1958, - încă student în Anul IV -, se căsătorește cu Cecilia, viitor economist în cadrul Centralei ONT Litoral. Discret, „Țânțarul” va avea un singur martor la eveniment, pe colegul său cel mai apropiat, Ninel Nae.

Prezentabilul tânăr locotenent din vara anului 1959 a fost repartizat, împreună cu visele și ambițiile sale, la bordul unui dragor de bază, în loc de mult visatul distrugător „Mărăști”, pe care făcuse stagiul de practică în Anul III și cu care participase la o aplicație în comun cu Marina sovietică la Caliacra.

Dar vremurile tulburi din punct de vedere politic l-au pus la grea încercare: a trebuit să dezbrace definitiv uniformă, pe 1 aprilie 1960 fiind trecut în rezervă. Stupoare și durere! Probabil, aceasta a fost a doua mare rată din carieră și viață, după abandonarea Facultății de Arhitectură, pe care a urmat-o prin anii 1961-63.



Pe 2 aprilie 1960 a venit pe lume Daniela, viitoare absolventă de Politehnică, astăzi reputat fizician, plecată în 1991 în Canada și stabilită ulterior în Georgia, pe tărâm american.

„Impactul afectiv a fost atât de devastator asupra orgoliului său și de durată, încât o lungă perioadă n-a mai vrut să audă nici de colegi (complet nevinovați!), refuzând să

participe la agapele aniversare ale promoției – avea să consemneze în „Monografia Promoției 1959” colegul Ion Nae, și el victimă a sistemului politic postbelic.

În schimb, studenția de la Arhitectură și talentul nativ l-au ajutat să se angajeze la Institutul de Proiectări din Constanța.

Aici, bun la toate, este apreciat dar fără «patalama» de specialitate nu urcă ierarhic.”.

Pe simezele posterității

În schimb, în timpul liber Virgil pictează marine, icoane pe lemn și peisaje, inspirat de pictorul rus Ivan Șişkin, sculptează, confecționează machetele unor

veliere faimoase, precum „Golden Hind”, ex - „Pelican”, cu care navigatorul englez Francis Drake a făcut înconjurul lumii între 1577 și 1580 și bricul „Harvey”, timone, dar și felicitări sau măștișoare, pe care le valorifică, rotunjind bugetul familiei.

Prin anii 1966-68 a fost sunat de la Comandamentul Marinei Militare, cu propunerea de a fi reactivat, dar rana sa sufletească era mult prea adâncă. A refuzat politicos, preferând să-și continue activitatea la Institutul de Proiectări, ca proiectant și ulterior inginer, unde era apreciat și se simțea în largul său. Coleg și prieten, printre alții, cu arhitectul prof.univ. Gheorghe Vecerdea, apreciat specialist în probleme de patrimoniu al Primăriei Constanța, graficianul Dan Corneliu, Lala Bordâncă.

Printre altele, Virgil Sozanski este cel care a realizat frescele exterioare și de paviment ale actualului Acvariu „Profesor Ion Borcea”, clădire emblematică a municipiului Constanța, situată în peninsulă, pe faleză de sub bulevardul Regina Elisabeta, vizavi de Cazinou.



Construit în perioada 1955-1958 după planurile arhitectului A. Bernovschi, acesta a fost inaugurat la 1 mai 1958 ca al doilea acvariu public din România, după cel care a funcționat între anii 1930 și 1940 în subsolul Muzeului „Grigore Antipa” din București.

Proiect lansat încă din perioada interbelică de savantul Ion Borcea și susținută prin campanii de presă și conferințe itinerante de comandorul Eugeniu Botez și viceamiralul Ioan Bălănescu, ca obiectiv și prioritate a Ligii Navale Române.

O perioadă îndelungată a locuit cu soția și fiica lor în gazdă, „La Turcu”, undeva prin spatele magazinului „Tomis”. Din 1973 a primit o locuință spațioasă și generoasă pentru acele vremuri, pe strada Sucevei, unde fiul său, juristul Andrei Sozanski, păstrează cu sfințenie comorile zămislite cu mîgală și real talent de tatăl său. Dar și altele semnate de bunicul său, la fel de înzestrat, talent moștenit și perpetuat, de altfel, și de nepoata sa, Daniela, de peste Ocean.

S-a bucurat din plin de anturajul și prietenia căpitanului-locotenent în rezervă Ion Nae, inginer în cadrul Institutului Român de Cercetări Marine, cel care, peste



ani, avea să-i dedice și următorul catren: „Bărbat frumos, multitalent/ A ajuns locotenent./ Însă Marina l-a trădat/ Și a rămas tot pe uscat!”.

De altfel, tot el a fost cel care l-a determinat pe Virgil Sozanski să participe la întâlnirile promoției sale - denumită în anul 2005 „Comandor Nicolae Milu”, după numele comandantului instituției din vremea cadeției lor - cea din 22-24 septembrie 1989, după 30 de ani de la absolvire, rămânând memorabilă.

Pensionar de la începutul anului 1991, după Revoluție continuă să-și îmbogățească bugetul familiei, lucrând la un holding privat, până în 2002.

Deși zorii libertății i-au readus speranța și pofta de viață, se pare că plecarea fiicei sale în Canada l-a afectat puternic emoțional, chiar dacă mai avea alături soția și fiul. Cu toate că nu i-a îmbrățișat cariera de marinar, pe Andrei avea

să-l învețe de toate: constelațiile și mînuirea sextantului, orientarea pe mare, confecționarea unei hărți și lucrul efectiv pe o hartă de navigație, clasele de nave, precum și fascinante capitole de istorie navală.

La 17 aprilie 2004 un cancer galopant l-a trimis în lumea celor dreپți, la numai 71 de ani, fiind înmormîntat în Cimitirul „Constantin Predescu” din Constanța.

„Nu știu ce fel de ofițer ar fi fost dacă rămânea în Marina Militară – avea să se întrebe retoric Ion Nae.

Fiindu-i apropiat și cunoscîndu-l bine, am impresia că el a vrut să devină ofițer avînd în subconștient imaginea idilică a ofițerului din Marina Regală. Sigur că ar fi fost un reușit astfel de ofițer!

Dumnezeu să-l ierte!
Odihnească-se în pace!”.

Picturile inginerului Virgil Sozanski, majoritatea păstrate ca moștenire de familie sau aflate exclusiv în colecții particulare, merită pe deplin să fie incluse în patrimoniul cultural național, fiind reprezentative pentru harul și râvna unui încercat nepot de marinar, care deși nu a avut parte de gloria mării și a Marinei, le-a iubit și immortalizat în stil propriu, cu nostalgia unei resemnări neconvenționale și rafinată acuratețe pe pânzele elocinței sale și rămase, din păcate, aproape necunoscute marelui public.





*Interviu realizat de
Robert Șerban*

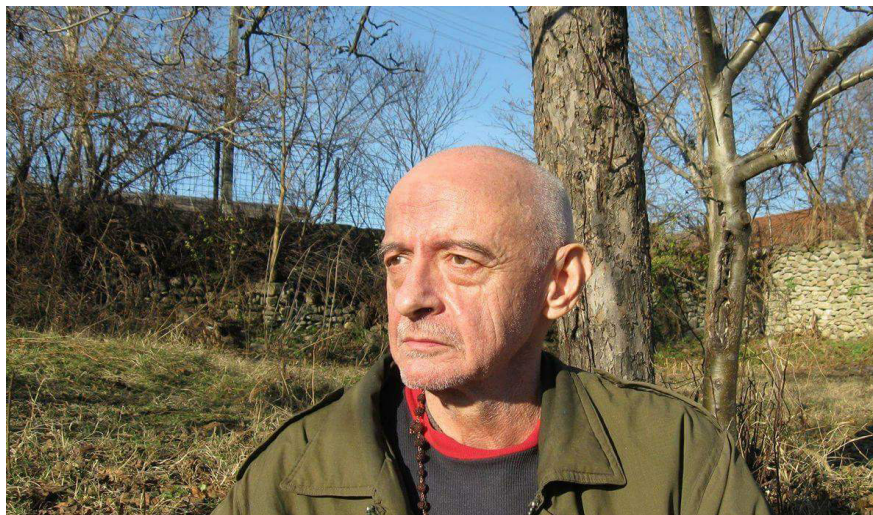
Mircea Muntenescu: „Vreau să ajung la acea neîncetată și fără efort aflare a Sinelui, printr-o experiență directă a lui”

Mircea Muntenescu s-a născut în anul 1951, la București. A absolvit Liceul Tonitza în 1969, profesor fiindu-i Theodor Dan. La Academia de Arte din București (1974) i-a avut profesori pe Stelian Panțu, Sorin Dumitrescu și Ion State. În anul 1978 a obținut bursa U.A.P. Pictorul Paul Gherasim l-a invitat la expoziția STUDIU I, la Timișoara, în anul 1978. Au urmat expoziții împreună cu alți câțiva tineri la Hanul cu Tei, în 1978 și 1979. În 1980 devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici. În 1982 a participat la JUGENDTRIENNALE, la Nürnberg și, tot în același an, a plecat pentru o documentare în artă în Siberia.

În anii optzeci s-a exprimat mai ales prin design grafic, creând ilustrații de carte pentru copii, pentru care a fost și premiat. Expoziție personală la Galeria Helios, Timișoara, în 1989, organizată de criticul Coriolan Babeși. În 1990 — bursă la Paris (F.E.I. EUROREENNE). În 1991, statul italian i-a oferit o bursă de studiu la Venezia. În anul 1994, Sorin Dumitrescu i-a organizat o expoziție personală la Galeria Catacomba (M.N.A.R), București. În 2001, Simona Tănăsescu, Mihai Oroveanu și Ruxandra Balaci l-au susținut în organizarea unei expoziție personale în sala Rondă de la M.N.A.C. Expoziție personală la Accademia di Romania, la Roma, în 2003. În 2004 a participat la o expoziție organizată de M.N.A.C. în Spania. În anul 2008 a devenit doctor în arte vizuale, îndrumător fiindu-i Gheorghe Achiței. În anul 2017 — expoziție personală la ARCUB, București, care a fost deschisă de Pavel Sușară și Iliana Schileru.

Robert Șerban: *Ce nu vă place
la/în arta contemporană?*

Mircea Muntenescu: Mă
izbește tristețea artei din țara mea!
Trăiesc cu impresia că arta de la
noi plânge și se încrunță neîncetat.
Având parte de o a doua tinerețe
aristică (inexplicabilă), îmi e milă
de ce e întâmplă azi în România.
Simt că mai am multe de spus în
artă și mă impresionează lipsa ei
de profunzime, precaritatea ei.
Arta interbelică e îngropată de
mult timp. România actuală are o
artă mică, neînsemnată, nebăgată



în seamă de cineva, fără succese internaționale. Se descurcă fiecare cum poate. Școală mediocră, muzee făcute în pripă, săli de expoziție dărămate, investiții zero, manageriat de rușine. Vedem urmarea...

R.Ș.: *Ca să echilibrăm perspectiva, vă întreb: care credeți că e calitatea principală pe care ar trebui să o aibă un artist vizual contemporan?*

M.M.: Să aibă arta, totuși, un Dumnezeu! Artistul contemporan trebuie să aibă capacitatea de a discerne ce este efemer și ceea ce este etern. O spun tocmai eu, care mă pogor de pe tărâmul lui pare a fi, parcă așa e, unde totul se presupune, ținându-l oare? Unde domnesc doar liniile nesigure, petele invizibile, unde totul e învăluit în ceață.

R.Ș.: *Ce admirați la un obiect de artă?*

M.M.: Admir unicitatea lui. Cred că rosteam vorbele astea înainte vreme. Azi încerc în fața unui obiect de artă să descopăr unde se ascunde adevărul. Să înlătur straturile de ignoranță, să scap de miraje. Ignoranța în care trăiesc nu îmi dă voie să văd adevărul. Trebuie să ridic fiecare vâl din fața mea. Poate astfel voi ajunge la Sinele meu.

R.Ș.: *Faceți schimburi de lucrări cu confrății sau nu?*

M.M.: Nu fac niciun schimb cu nimeni. Nu simt nevoia. Cred că sunt un egoist orgolios înăscut. Doresc să am pereții goi acasă. Este loc doar pentru icoane. Nu sunt Maica Teresa, cea neubită de hinduși. Prefer să fac cadou câte un desen cui îmi place... Expun când vreau și unde vreau. Expun rar sau deloc. Nu expun lungi perioade de timp. Nu am o carieră de artist, nu mă interesează așa ceva. Îmi pare ceva secundar.

R.Ș.: *Cât de ușor sau de greu duceți o lucrare până la capăt? Mai e nevoie să vină inspirația, sau, după atâția ani de desenat, ea e întotdeauna pe aproape?*

M.M.: Din exterior par un artist spontan, talentat, îndemânat, cu rezultate rapide. Lucrez însă sub tensiune, fac multe schițe, mă documentez intens pentru orice demers artistic... Trăiesc cu sentimentul că trebuie să o iau de la capăt tot timpul. Un exemplu la îndemână e experiența mea recentă. Interesul meu pentru Advaita Vedanta. Am urmat cursuri cu profesor acreditat, învățând și puțin sanscrita. Am bătut drumul până la Ploiești, fiindcă de acolo venea lumina. Uneori mi se spune că sunt un adycarin, persoană capabilă să înțeleagă adevărurile profunde ale Vedantei. Nimic adevărat despre asta. Adevărul e că nu știu mare lucru din hinduism. Doar câteva texte revelate, unele obiceiuri și





ritualuri, multe denumiri, fără de care nu te poți descurca. Vedanta e grea! Cu ceva m-am ales, totuși, în urma efortului meu. Ceva din ce am aflat acolo s-a mutat în obiectul meu de artă.

R.Ș.: *Ce perioadă a carierei dumneavoastră a fost cea mai dificilă și de ce?*

M.M.: Mă urmăresc cei 37 de ani triști de funcționar! Ca artist am fost fericit de la debutul meu. Șerban Gabrea, Horia Bernea și Sorin Dumitrescu m-au ajutat să expun la Galeria Nouă din București, în anul 1976. A urmat Studiul I, Timișoara, 1978. Între 1977 și 1990 am colaborat de trei ori cu Dan Hăulică, la Secolul XX. Expoziție personală la Galeria Helios, Timișoara, 1989. În 1994 am avut expoziție personală la Galeria Catacomba din București. Expoziție personală la Galeria Rotonda, în 2001. Doctor în estetică în 2008. Expoziție personală la ARCUB, București, în 2017. Expoziție personală Hanuman la Lisabona, Portugalia, în 2019.

R.Ș.: *Dar cea mai fastă perioadă care a fost?*

M.M.: Familia m-a ajutat mult în formarea mea ca artist. Unchiul meu, Andrei Cristescu, practica homeopatia prin anii '50. Mi-au rămas cărțile lui de medicină chineză, prin care am aflat despre taoism. Viața mea s-a schimbat, astfel, mult. Am devenit un fel de autodidact. Nu am iubit niciodată școala. Nici ca elev, nici ca învățător.

Îmi stăruie în minte perioada 1965–1970. Expuneau, în România, Paul Klee, Pablo Picasso sau abstracții americani. Interesul meu era stârnit de imaginea lor, și nu de ce aflam la școală, suferind consecințele.



R.Ș.: *Chiar e loc sub soare pentru toți (artiștii), sau unii fac degeaba umbră șevaletului?*

M.M.: Nu știu răpunsul și nici nu mă interesează subiectul. Nu mă interesează ce pictează ceilalți artiști din România. Lucrez doar pentru mine și pentru Dumnezeu. Lumea mea dispare încet-încet. Pictorii pe care îi cunosc mor sau îmbătrânesc urât. Sau se întâmplă ceea ce e mai grav: pictează prost. Mă simt dator să dezvălui un adevăr din viața mea de artist: am fost spijinit de Sorin Dumitrescu.

R.Ș.: *Ce-ați schimba în viața dumneavoastră, dacă ați putea?*

M.M.: Doresc să schimb totul. Ținta mea imposibilă este să îmi găsesc Sinele, precum o fac hindușii. Unii susțin că se poate afla ceea ce caut în timpul vieții, lipsit fiind de suferință. Vreau să ajung la acea neîncetată și fără efort aflare a Sinelui, printr-o experiență directă a lui. Aici și acum.

PAUL STOICA

WE, HUMANS

(ianuarie - februarie 2022)



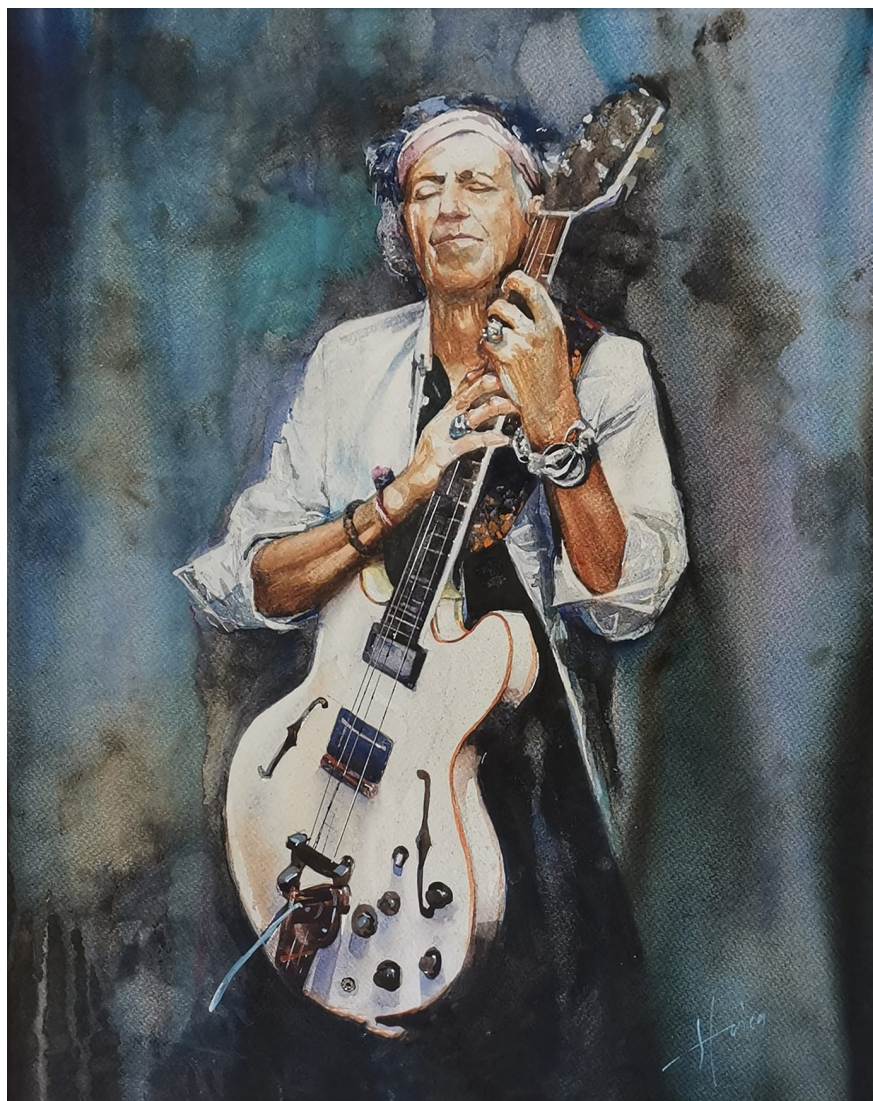


„Lucrările lui Paul Stoica sunt imprimate adânc cu multă muncă. Paul Stoica se arată un fervent adorator al detaliilor; al spațiilor finite cu înțeles clar și al orizonturilor de așteptare bine intuite.

Paul Stoica reușește să facă inclusiv o anume cinematografie a penelului, tablourile lui fiind scene întotdeauna dinamice: nimic nu stă locului în structurile sale estetice, iar senzația de continuă mișcare este reușită tocmai prin tehnica impecabilă despre care vorbeam. Fără o stăpânire subtilă a pensulei și a culorii, tablourile ar fi simple poze de ocazie. Dar Paul Stoica știe și are în vârful penelului și în adâncurile minții și sufletului povestea extraordinară a fiecărui personaj, adâncimea uimitoare a fiecărei scene, simbolistica profundă a fiecărui spațiu revelat.

Prin pictura sa, Paul Stoica reînvie bucuria de a privi și a repeta exercițiul privirii. Tablourile lui au, dincolo de expresivitatea artistică incontestabilă, puterea unei mari oglinzi a vieții în care fiecare dintre noi recunoaște ceva, dacă nu cumva se recunoaște pe sine însuși.”

Volodia Macovei

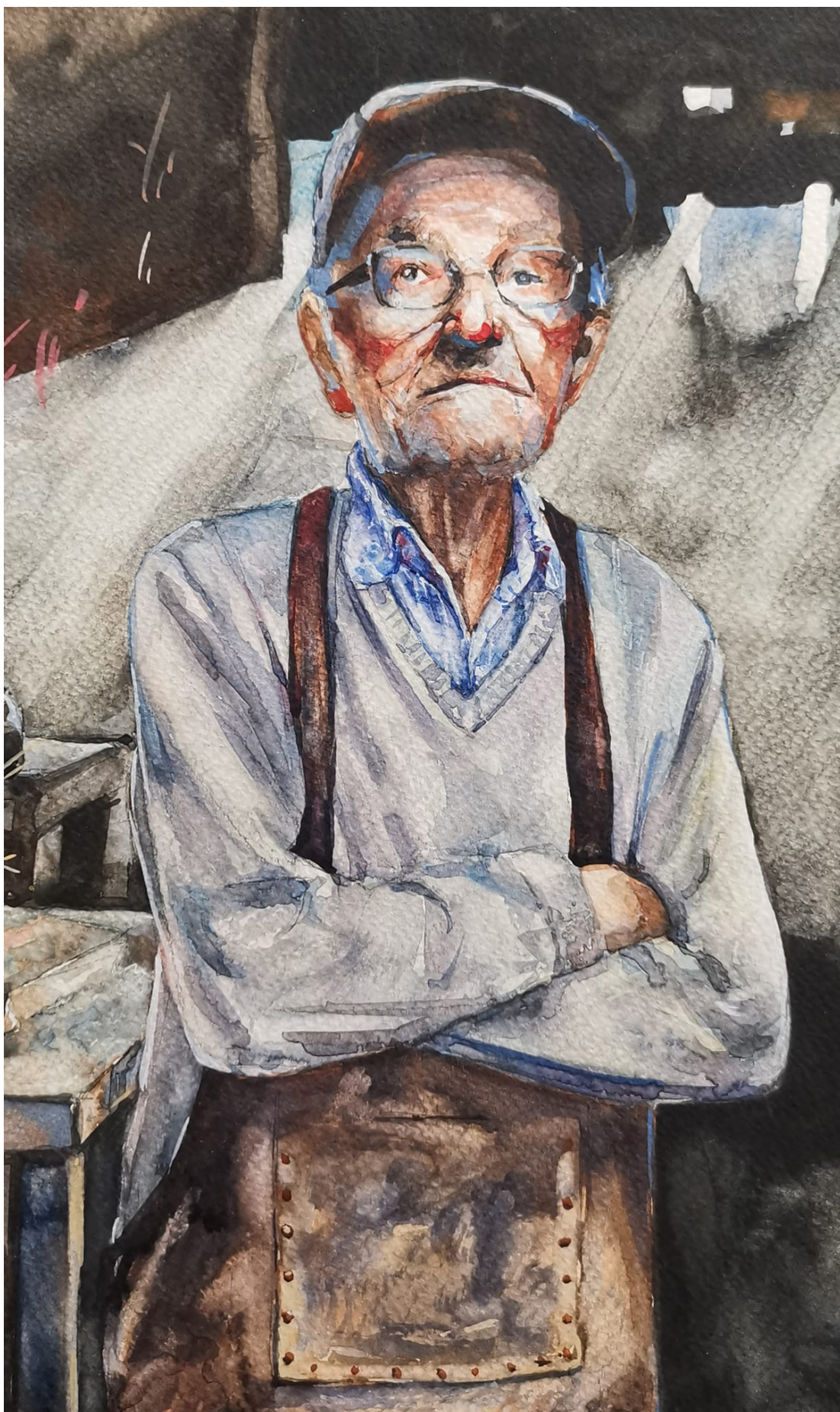






PAUL STOICA

PAUL STOICA



ACADEMIA LIBERĂ EM ART



Drd. Linda-Saskia Menczel

Facultatea de Arte și Design,
Universitatea de Vest, Timișoara

Frica de frumos

Artistul vizual, dacă își expune opera, devine o voce a timpului său, o persoană publică, întruparea unui crez, având un profund impact asupra mediului cultural, fie că este conștient sau nu de acest aspect. Publicul vede în orice artist, plastician, actor sau muzician, o personalitate deosebită, vrednic de așezat deasupra „muritorului de rând”, un purtător de har și de talent. Din acesta postură, artistul devine responsabil pentru ceea ce lansează în lume, pentru moștenirea pe care o lasă în urma sa.

Artistul creator, mai mult decât artiștii interpreți, are ceva de comunicat, un mesaj către societate sau un crez personal pe care îl apără prin însăși creația sa și poate fi astfel ușor confundat cu opera pe care o creează. Însă dacă privim viețile artiștilor, vom observa ca artistul și opera nu sunt identice. Genialitatea muzicală a lui Mozart nu este reflectată de viața sa zbuciumată și haotică. Cu toate acestea, în ochii publicului larg, artistul și mesajul său către lumea contemporană lui, sunt un tot unitar. Mai mult decât atât, plasticianul devine el însuși o

operă, viața sa putând (deveni) constitui un subiect al atenției publicului, acum mai mult decât oricând, și datorită prezenței în mediul online. Începând cu Andy Warhol acest aspect a fost speculat de mulți artiști care au avut sau nu o operă valoroasă în sine.

Valoarea operei artistului nu mai este ușor de cuantificat în contemporaneitate. Orice exprimare pare să aibă valoare după normele actuale, poate mai puțin cele clasice. Evoluția culturală și socială a omenirii a creat premisele unei alte exprimări artistice, cu tematică și tehnică variată, în care plasticienii au experimentat, cu noi viziuni, noi scopuri. Poate exemplul cel mai relevant este mișcarea Dada al cărei țel și expresivitate, nu mai aveau legătură cu moștenirea iudeo-creștină a artei bătrânului continent, ci a venit ca o înfruntare directă a ei. Exprimarea artistică a cunoscut plăcerea actului creator ca scop în sine. Expresivitatea nu mai avea nevoie de suportul tematic clasic; putea de acum să se încadreze în curentul artei pentru artă. Estetica urâtului, oglindă a omenirii

decăzute, a luat locul căutării frumuseții, oglindă a tărâmului celest.

Măiestria și frumusețea pe care o are arhitectura gotică nu mai este o valoare suficientă pentru francezul secolului al XXI-lea. Franța își dăruie cu mândrie și nepăsare edificii de o frumusețe rară, locașuri reprezentative pentru o cultură creștină care a edificat fundamentul artistic european. „Obiceiul contemporan al profanării frumuseții sugerează că oamenii sunt la fel de conștienți ca întotdeauna de prezența lucrurilor sacre. Profanarea este un soi de apărare împotriva sacrului, o tentativă de distrugere a pretențiilor acestuia. În prezența sacrului, viețile noastre sunt judecate și, pentru a scăpa de aceea judecată, distrugem lucrul care pare că ne acuză”, spunea regretatul Roger Scruton¹.

Arta a fost și este parte integrantă a cultului tuturor religiilor, de la cele mai primitive, la religiile abrahamică². Prin muzică, imagine sau formă plastică, obiecte sau veșminte ornate, cultul este înnobilit cu frumusețe

Fig.1 - Fra Angelico 1395-1455, Bunavestire (detaliu), tempera pe lemn, 175x180cm, Muzeul Diocezan din Cortona, sursa: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Annunciation_\(detail\)_-_WGA0477.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Annunciation_(detail)_-_WGA0477.jpg)



și cu reiterarea dogmei prin arte. Aspectul pedagogic al artei vizuale în Europa a început să dispară după Evul Mediu, unde arta era pusă exclusiv în slujba mântuirii omului prin tematica creștină. O revenire la aspectul edificator al artei a fost subliniată de conciliul de la Trento (1545-1563), unde Papa Grigorie I-ul a declarat că artiștii trebuie să redea scenele biblice ținând cont că ele sunt echivalente Scripturii pentru analfabeți.³ Clerul era îndemnat să controleze arta din spațiul sacru pentru a se asigura că „predicatorii tăcuți”, adică artiștii, zugrăvesc cu acuratețe și evlavie episoadele biblice și sfinții ei⁴. Scopul pedagogic al artei era pus pe același palier cu frumusețea exprimării plastice.

Fra Angelico a încadrat delicata sa Bunavestire din Cortona (fig.1) cu adânc sens teologic, folosind inscripții aurii pentru a ilustra dialogul între înger și om.

Forma celor trei rânduri de text evidențiază conținutul lor: prima frază arcuită spre cer vestește vizitarea duhului sfânt „Duhul Sfânt Se va pogori peste tine”, a doua, oglindit invers și de la dreapta la stânga, este răspunsul fecioarei care acceptă voia divină, răspuns care este menit să fie citit din Înălțime, iar al treia frază este direcționată tăios și fecund către pântecul ei „puterea Celui Preaînalt te va umbri” (Lc 1:35, 38).

„Și dacă ați fi întrebat care era rostul Frumuseții, ați fi aflat că Frumusețea este o valoare, la fel de importantă în felul ei precum Adevărul sau Bunătatea, și într-adevăr cu greu diferentiabilă de ele. Filosofii Iluminismului vedeau Frumusețea ca pe un mod prin care valorile permanente (perene), morale și spirituale, capătă formă senzorială și nici un pictor, muzician sau scriitor romantic nu ar fi negat că Frumusețea constituie

scopul final al artei lui.”, continuă să ne reamintească Scruton⁵. În Istoria Frumuseții, Umberto Eco dezvoltă ideea că în cele mai multe societăți umane Frumusețea este asociată Binelui, Armoniei, Proporției, Ordinii, Echilibrului, Adevărului, Dreptății⁶. Faptele bune sunt numite fapte frumoase. Crearea Paradisului și frumusețea sa pură este calificată drept „bună” de către Creatorul însuși.

Frumusețea însă decade în timp din preocupările plasticienilor, devenind demnă de dispreț, sinonimă cu kitschul, evitată cu orice preț, semn al amatorismului dulceag, incompatibilă cu maturitatea artistică. În Abuzul Frumuseții, Athur C. Danto afirmă „Din proto-definiția mea, cum de altfel în toate definițiile filosofice ale artei începând cu anii 60, din câte știu, lipsește orice referință la Frumos, ceea ce ar fi fost cu siguranță printre primele condiții avansate de un analist conceptual la începutul secolului douăzeci. Frumusețea a dispărut nu doar din arta avansată a anilor 60’, dar și din filosofia artei din acea decadă. Nici nu ar fi putut face parte din definiția artei deoarece este cu siguranță un neadevăr că orice este Frumos.”⁷ Jean Duvignaud merge mai departe declarând că: „Da, arta a murit...”⁸ referindu-se la premisele clasice ale artelor frumoase.

Când sculptorul Anish Kapoor spune „Nu am nimic de zis ca artist”⁹, vocea sa nu este singulară; el reflectă suficiența jocului artistic, a experimentului și a efectului final. Este însă în firea omului să caute sensuri și dacă privirea către cer nu a mai fost satisfăcătoare, arta contemporană a simțit nevoia de a încifra opera proprie cu mesaje telurice, de a trage semnale de alarmă, de a aduce în fața publicului teme

sociale, politice, ecologice, identitare, care au devenit prin ele însele un criteriu al succesului. Artistul-jurnalist, artistul-anarhist, artistul-ecologist, corect/incorect politic, implicat social, „woke”, speculând senzaționalul, grotescul sau șocantul, și-a făurit supremația în cultura occidentală. Fricii de frumos i s-a adăugat frica de a avea un mesaj incorect politic, dar căruia i se permite totuși ofensa bazei culturii europene, filonul iudeo-creștin, pentru că el este de acum înainte inamicul ideologiei societății viitorului. Noua artă arată cu degetul și judecă nemilos. Adesea dărmă fără a propune și o soluție constructivă.

În 1974, artista Marina Abramovic creează un experiment terifiant pe care îl numește *Ritm 0*¹⁰. Ea rămâne pasivă în fața oricărei interacțiuni cu publicul, punându-le la dispoziție 72 de obiecte, de la cele dezmiertătoare la obiecte de tortură, iar natura umană, liberă de constrângeri, eliberată prin circumstanță de edificiul moralei iudeo-creștine, se desfășoară în toată plenitudinea ei. La început, publicul timid se poartă delicat, grijuliu, dar, spre finalul performance-ului, artistei i se taie hainele cu lame de ras, este rănită și cineva îi soarbe sângele, e aproape violată, amenințată cu pistolul, batjocorită. Procesul artistic dezvăluie limpede natura umană, așa cum poate fi ea, dezinhibată de norme sociale, etice, spirituale. Demersurile artistice ale Marinei Abramovic oglindesc zeitgeist-ul - Legiune (Marcu 5:8,9¹¹). Damien Hirst taie o vacă și un vițel în două cu drijba, apoi pune jumătățile în bazine transparente cu formol, și este răsplătit cu reputatul premiu Turner¹². Tipetele lui Yoko Ono la MoMA în 2010¹³, sunt considerate artă doar în spațiul galeriei; în afara ei, aceeași manifestare e semn de

nevroză sau exhibiționism.

La polul opus, un Rembrandt e artă și în muzeu și în afara lui. Iubitorii de artă și colecționarii se împart cu timpul în două categorii mari: cei care savurează arta post-modernă și cei care consideră că nu orice poate fi numit artă, iar distanța între ei crește pe măsură ce plastica contemporană de avangardă poate depăși orice limitări pe care cultura omenească le-a atribuit artei de-a lungul istoriei.

Binomul Frumos/Bine a dispărut aproape complet din produsul artistic contemporan, fiind limitat la o nișă restrânsă a „artei sacre” care a devenit în timp desuetă și privită cu suspiciune, atât de către artiști cât și de criticii de artă. Dacă arta vizuală este un act de mărturisire publică, a face artă inspirată din Scriptură a devenit un act de curaj. Prin expunea publică a lucrării, un crez personal, acel act de creație, devine o declarație publică, are o valență pedagogică, cu atât mai mult acum, când mediul virtual oferă o platformă amplă și un public global. Wassily Kandisky subliniază că o lucrare de artă primește viață proprie de la autorul ei primind în același timp și un scop constructiv, iar valoarea sa depinde în aceeași măsură de temeinicia redării estetice cât și de natura sa spirituală¹⁴.

De ce însă e anacronic să produci artă cu subiect sacramental, dar e acceptat să ai ca sursă de inspirație crezul personal politic, social, sexual, salvarea naturii, animalelor, patrimoniului, minorităților, sau alte cauze de cele mai multe ori nobile? Fără a acuza lipsa meritelor artelor cu caracter de alertă socială, ecologică, politică, umanitară sau simpla expresie de sine fără sondarea filozofică a abisurilor ființiale, vidul lăsat de tematica spirituală,

sărăcește aportul creatorilor de artă pentru lumea debusolată în care trăim. Secularizarea lumii și-a impus sentința peste arta inspirată de textul biblic, oferind însă o platformă altor surse de inspirație de ordin spiritual-magic, care țin de culturi străine societății occidentale, și care prezintă atracția exoticii precum și girul esteticii postmoderne.

În fața acestor tipuri de exprimare artistică, se naște în unii artiști și iubitori de artă o nevoie de revenire la sensuri imuabile, testate de timp, ziditoare, sacre. Așa se explică cum au apărut în peisajul artistic românesc artiști, grupuri artistice (Prolog, Noima), manifestări culturale recurente (anualele Dialog cu sacralul), care, mai timid sau mai curajos, își asumă caracterul artistului creștin. Acest curent artistic contemporan își ia seva din textul Scripturii sau din patristică, mărturisind cu delicatețea puțin întâlnită în spațiul cultural actual, un crez personal, o apartenență culturală și duhovnicească, voci solitare, dar puternic ancorate în autenticitatea proprie.

Fără a avea pretenția de artă sacră, acești artiști folosesc expresivități artistice ale artei vremii, însă cu un substrat teoretic radical diferit de majoritatea tematicilor abordate de contemporaneitate. Identitatea artistică a fiecărui creator este păstrată, însă aspectul lor comun lor rezidă în ancorarea liturgică și edificatoare a temelor care le străbat creația. Este poate o formă de apostolat, o mărturisire a credinței, un îndemn la redescoperirea valorilor strămoșești, o pedagogie oferită cu noblețe, fără avânturi profetice, sentimente de superioritate sau discriminări ale alterității.

Fig.2 - Delia Corban, Rugăciunea părinților pentru copii, bronz, 30/30/4 cm
 Imagine din arhiva și cu bunăvoința autoarei



Chiar și atunci când ancora artei bizantine rămâne vizibilă, ea este interpretată, stilizată, recompusă în cheie contemporană, fără a pierde însă sensul iconografic al imaginii. Fondul auriu folosit în mozaicuri și icoane bizantine devine la Silviu Orăvițan element, modul, pată de lumină, în compoziții complexe, arhetipale. Icoana devine la Sorin Dumitrescu stilizată, grafică, expresivă. Bindecuvântările din lemn ale lui Simeon Cristea sunt mâini eterice care parcă se ivesc dintr-un alt tărâm, supraomnesc; Euharistiile diafane și sacralizate ale lui Cozmin Movilă îndeamnă la evlavie. Liviu Mocan, Marian Zidaru, Delia Corban, Cristian Ungureanu, Doina Mihăilescu, și mulți alții, uniți în gând la nivel ființial, extrem de diferiți ca expresie artistică, fac parte din noul filon artistic al artei românești care a ridicat din nou privirea sper cer.

Arta, dacă ia forma mărturisirii, a reverenței față de Creație, este datoare să continue menirea ei de a educa și de a sluji Frumosul, Nobilul și Binele. Frica de Frumos, de dragul imediatului, a șocului și a spectaculosului, a îndepărtat

artiștii contemporani de menirea lor profetică, când un flux creativ se asocia căutării spirituale. Chemarea lăuntrică de a cunoaște tainele universului nu este niciodată anacronică, iar arta, în toate formele ei, poate, dacă dorește, să contribuie la ghidarea umanității spre desăvârșire. Tot ea, arta, poate acompania omul către nimicire, nihilism, depresie și angoasă, ca un marș funerar care oglindește trăirile cortegiului. Niciodată în istorie artistul nu a avut o asemenea expunere publică și deci, poartă întreaga responsabilitate pentru ceea ce diseminează în lume. Chiar dacă o dorește sau nu, artistul este un pedagog; opera sa educă publicul atât prin expresia artistică cât și prin tematica abordată. Ceea ce face și ceea ce este, contează, e documentat, și contribuie la spațiul cultural digital care îi asigură nemurirea. Internetul consemnează vocea artistului contemporan, el poate promova decăderea lumii sau frumusețea ei, libertatea este deplină, alegerea este individuală.

Într-un binecuvântat cerc vicios, o tematică sacră, interpretată cu evlavie, îndeamnă creatorul ei să se

ridice la nivelul mesajului pe care îl exprimă prin vocația sa. În acest caz, artistul își urmează opera, care prin subiect și inspirație îi poate fi superioară; dar și opera poate ajunge din urmă artistul care tinde spre desăvârșirea sinelui; iconarul o știe cel mai bine. Din această sinergie, artistul devine însuși opera sa cea mai de preț, o lucrare mereu neterminată care tinde spre desăvârșire, iar atunci, Frumosul, Binele și Nobilul se răsfrâng din om în creația sa și din creația sa, în lume.

NOTE

- ¹ Scruton Roger, Beauty and Desecration. Analysis, 2016, 19 (2), pp.1 - 11. [ffhal-01791908f](https://zenodo.org/record/1184690/files/fthal-01791908f.pdf) și tradus în limba română aici: http://inlinedreapta.net/dereferinta/frumusetea-si-profanarea/?fbclid=IwAR22IXG4r7Oikol2xAgracxbdaqdfS-2a7jx-kTATY_XXA4uBOMPMWuHMRQ, accesat 14.02.2021
- ² Religiiile abrahamice îl au pe patriarhul Abraham ca fondator: iudaismul, creștinismul și islam
- ³ Canons and Decrees of the Council of Trent. Rockford, Illinois, 1978, pp 215-127
- ⁴ Paleotti Gabriele, Discorso, Bologna, 1582, pp. 496-497
- ⁵ Scruton Roger, Frumusețe și profanarea
- ⁶ Eco Umberto, Istoria Frumuseții. Editura Rao, București, 2005
- ⁷ Danto Arthur C., The abuse of beauty, Daedalus, Vol.131, Nr.4, On Beauty 2002, p.37
- ⁸ Duvignaud Jean, Sociologia Artei, Editura Meridiane, București, 1995, p.72
- ⁹ Citat extras dintr-un interviu pe care Anish Kapoor l-a acordat lui Kaleem Aftad: <https://the-talks.com/interview/anish-kapoor/>
- ¹⁰ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>, accesat 07.12.2021
- ¹¹ „Căci Iisus îi zicea: Duh necurat, ieși afară din omul acesta! Care-ți este numele? I-l-a întrebat Iisus. Numele meu este Legiune, a răspuns el, pentru că suntem mulți.” Evanghelia după Marcu 5:8,9. Pasaje cu conținut similar, care identifică legiunea demonică, se găsesc și în Evangheliile după Luca 8:30 și Matei 8:29-32
- ¹² <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1995/turner-prize-1995-artists-damien-hirst> accesat 07.12.2021
- ¹³ https://www.youtube.com/watch?v=H-dZ9weP5i68&ab_channel=GrandmasterofWin, accesat 07.12.2021
- ¹⁴ Kandinsky Wassily, Concerning the Spiritual in Art, Dover Publication, Inc, New York, 2019, p.53

BIBLIOGRAFIE

- Canons and Decrees of the Council of Trent. Rockford, Illinois, 1978
- Danto Arthur C., The abuse of beauty, Daedalus, Vol.131, Nr.4, On Beauty 2002
- Duvignaud Jean, Sociologia Artei, Editura Meridiane, București, 1995
- Eco Umberto, Istoria Frumuseții. Editura Rao, București, 2005
- Kandinsky Wassily, Concerning the Spiritual in Art. Dover Publication, Inc, New York, 2019
- Scruton Roger, Beauty and Desecration. Analysis. 2016, 19 (2), pp.1 - 11



Drd. Atila Gombos
Facultatea de Arte și Design,
Universitatea de Vest, Timișoara

Despre negru în artele vizuale: o foarte scurtă introducere

Contrar unor posibile prejudecăți, pentru mine arta este lipsită de reguli stricte, deoarece prezența acestora ar crea un soi de prizonierat, care contravine însăși caracterului liber de comunicare, esența artei, de altfel. Paradoxal, chiar și așa, ideile sunt captive în propriul lor joc astfel, metaforic, imaginile tind să devină uneori mai reale decât realitatea însăși. Acest concept este dezbătut de filozoful francez Jean Baudrillard în *The Evil Demon of Images*. [1].

Sunt fascinat de culoarea neagră de ani buni, astfel că în acest articol voi vorbi despre aceasta. Liviu Lăzărescu, în *Culoarea în artă*, face o cercetare despre culoare, punând în antiteză propria noastră existență cu orizontul culorii: „Culoarea este Universul în toată indeterminarea sa, este explozia și coagularea, incandescența și stingerea, este gaura neagră, pitica albă și deplasarea spre roșu, este

materia, visul, speranța” [2].

Albul, negrul și toata gama gri-urilor pe care o poate forma amestecul celor două culori sunt clasificate ca și non-culori, deoarece nu conțin pigmenți cromatici. Amestecarea fizică a negrului cu albul, în diferite proporții, duce la variațiile acromatice. Dacă amestecarea cantitativă a albului și negrului este progresivă, se obține pe o scară valorică griul neutru. Importanța negrului și albului ca și pigmenți acromatici are aplicabilitate în închiderea sau deschiderea unei culori, iar dacă într-o compoziție se amestecă o singură culoare cu alb sau cu negru, vorbim de monocromie.

Inițial, negrul a fost considerat ca fiind o culoare (pentru ochiul omului medieval albul și negrul erau culori în toată puterea cuvântului) însă pe la sfârșitul Evului Mediu și începutul secolului al XVII-lea, acesta își pierde

treptat statutul de culoare. În anul 1665, Isaac Newton (1642–1727) propune o nouă scară coloristică în care nu mai exista loc pentru alb și negru [3].

Mergând pe linia gândirii aristotelice conform căreia „culoarea este lumină; lumina ce s-a atenuat sau s-a întunecat traversând diverse obiecte sau medii. Slăbirea sa se face în cantitate, intensitate și în puritate și, în consecință, dă naștere diferitelor culori. Iată de ce dacă se plasează culorile în axă, toate se situează între un pol alb și unul negru, care fac parte plenar din sistem”[4] se poate conchide ca atât albul cât și negrul sunt culori în toată puterea cuvântului.

Contrastele puternice dintre zonele luminoase și cele foarte întunecate (adeseori negre, răspândite uneori pe zone foarte mari) în picturile din secolul al XVII-lea au fost expresia unei tendințe stilistice definite drept



Pittura tenebrosa. La prima vedere, o pictură tenebristă ar putea arăta foarte asemănător cu cea care conține efecte chiaroscuro puternice. Cu toate acestea, există o diferență între cele două stiluri. Așa cum este descris mai sus, chiaroscuro este o tehnică de umbră folosită în special pentru a da obiectelor iluzia volumului, în timp ce tenebrismul este o tehnică compozițională cu lumină foarte întunecată, prin care unele zone ale picturii sunt păstrate voite întunecate (uneori negru absolut), permițând ca doar una sau două zone de interes să fie puternic iluminate; în același timp, trecerea de la lumină la întuneric nu se face gradual. Stilul a fost folosit pentru un efect pur dramatic (de unde și termenul de „iluminare dramatică”) neexistând nicio implicare în încercarea de a crea iluzia de tridimensionalitate. Astfel, atât clar-obscurul cât și tenebrismul se ocupă cu „dirijarea” luminii și a umbrei, dar în scopuri diferite. Acest stil a fost victima multor critici negative în Baroc, criticii acuzând artiștii că prin aceasta metoda ei încearcă să „ascundă” erorile picturilor. În primul rând, era vizată arta lui Caravaggio, care a abordat noul stil artistic în cel mai radical mod. Asemenea lui Caravaggio și Rembrandt a fost acuzat că „ascunde” în umbră defectele sale din pictură.

Despre lucrările din pictura barocă în care predomină lumina, istoria artei nu creează divergențe prea multe, subliniind funcția realistă și „temporală” de a

prezenta o scenă anume la un anumit moment (noapte, zi, zori, amurg) în timp ce în alte cazuri lumina are parte de o interpretare religioasă. Cu toate acestea, nimeni nu a abordat „întunericul”, atât de caracteristic pentru structura vizuală și genul de exprimare tipic secolului al XVII-lea. Pictorii Barocului ne-au oferit opere frumoase ale unei nopți “reale”, peisaje de lună (Elsheimer, Rubens). Însă nu aceste picturi sunt tipice pentru Maniera Tenebrosa. Caracteristica cea mai pronunțată a acesteia din urmă este folosirea luminii „direcționate” care dă impresia că ar fi artificială. Este posibil să se obțină un astfel de efect al luminii doar prin folosirea unui întuneric activ. Un astfel de întuneric are o valoare activă fiind indispensabil pentru punerea în evidență a luminii și pentru a introduce un element de mister, ambiguitate, drama și patos.

Problematica luminii și a întunericului în pictura barocă nu a avut doar un caracter pur artistic. A pătruns în viața intelectuală, în religie, filosofie și în științele naturii. Aceasta pare, de asemenea, să fi fost singura perioadă în istoria culturii europene când umbra și întunericul au stârnit atât de multe speculații și au obținut o poziție atât de importantă, necunoscută înainte sau ulterior.

Pictura Tenebristilor dă întunericului o valoare pozitivă, activă atât din punct de vedere iconic cât și simbolic, creând astfel o nouă estetică. Întunericul era echivalent cu lumina, deoarece

condiționează strălucirea și măreția acestuia din urmă. Simbolurile luminii și al întunericului au fost exprimate astfel în lucrările lui Tintoretto, Caravaggio, Georges de la Tour, Rembrandt depășind limitele granițelor de orice natură.

Dintre artiștii care au abordat stilulul tenebrosu putem aminti pe Rembrandt (1606–1669): Lecția de anatomie a doctorului Tulp (1632), Rondul de noapte (1642), Autoportret (1629); Diego Velázquez (1599–1660): Cristos crucificat (1632); Caravaggio (1571–1610): Crucificarea Sfântului Petru (1601), Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul (1608), Flagelarea lui Christos (1607); Jusepe de Ribera (1591–1652) Aristotel (1637); Adam de Coster (1586–1643) Un bărbat cântând la lumina lumânării, (1620); Georges de la Tour (1593–1652) Magdalena și flacăra lumânării (1640). Mai avem, bineînțeles, tablourile negre – Pinturas negras – ale lui Goya (1746– 1828) majoritatea expuse la Muzeul Prado din Madrid: Saturn devorându-și fiul (1819– 1823), Femei râzând (1819–1823), Doi bătrâni cinând (1819–1823) ș.a. După războaiele napoleoniene și două boli aproape fatale, Goya a dezvoltat o atitudine îngrozită față de omenire.

Fotografia low-key este un stil de a fotografia scene închise la culoare punându-se accentul prin lumina naturală sau artificială pe anumite zone ale cadrului, creând o atmosfera misterioasă care doar „sugerează” diverse forme, lăsând privitorul să comunice cu fotografia prin interpretare subiectivă. În stilul fotografic al unuia dintre cei mai notabili portretiști din toate timpurile, canadianul Yousuf Karsh (1908–2002), lumina doar conturează chipul, alteori ea doar

o luminează mai mult sau mai puțin intens, dar din punct de vedere artistic lumina joacă parcă un rol secundar pe o scenă alături de subiectul principal. Astfel, portretele sale au zone mari de negru și subiectul apare ca o pată în acel neant acromatic.

Nimic nu concurează cu porțiunile în care chipurile subiecților săi sunt iluminate, ceea ce dă portretelor o aură aproape mistică. Astfel, în Portretul lui Winston Churchill doar chipul acestuia este iluminat, dar capul este conturat de o altă sursă de lumină, foarte slabă, ce vine din spate; în Portretul lui Sibelius lumina se reduce și mai mult, jumătate din chip fiind în penumbră; în Helen Keller cu Polly Thompson ambele subiecte fiind îmbrăcate în negru și fundalul natural fiind tot negru fotografia se dă impresia de detașare, de disoluție; Jasper Johns răsare parcă dintr-un ocean negru; portretul scriitorului francez François Mauriac este doar conturat din semiprofil, apărând pe fundalul negru doar o linie aproape abstractizată.

Film Noir, termen introdus în anii '40 de către criticul de film Nino Frank, s-a remarcat prin aceea că a fâvut uz pe deplin de clar-obscur. Stilul filmului noir este o modalitate de exprimare cinematografică specifică filmului (mut) alb-negru, caracteristic apoi anilor '30-50, dar nu exclusiv, întrucât chiar și după apariția peliculei color neo-noir-ul a continuat, avându-și originile în Expresionismul German. Deși filmul noir este identificat ca și un stil vizual ce pune accent pe lumina de tip low-key, filmele identificate făcând parte din stil evidențiază o varietate de abordări vizuale. Una dintre cele mai comune caracteristici a filmelor cu

atmosferă misterioasă, dramatică și suspans unde deliberat se optează în favoarea contrastelor puternice pentru a crea și spori efectul dorit. Lumina dramatică, umbra accentuată, fumul, ceața, întunericul nopții, siluete în contrast lumină sunt o abordare psihologică expresivă, caracteristica filmului noir. Așadar, în centrul acțiunii filmelor respective apar cu precădere caractere legate cumva de genul filmelor polițiste, de mister, horror și anume: polițiști corupți, gangsteri, femeia fatala, criminali etc. Multe filme încadrabile în stilul filmului noir au fost adaptări după literatura vremii, de exemplu: Șoimul maltez de Dashiell Hammet, Poștașul sună întotdeauna de două ori de James M. Cain. Astfel, filmele noir clasice Șoimul maltez (1941) și The Glass Key (1942) au fost bazate pe romanele lui Hammett; Double Indemnity – (1944), Mildred Pierce (1945), Poștașul sună întotdeauna de două ori (1946) au fost adaptări după romanele lui Cain.

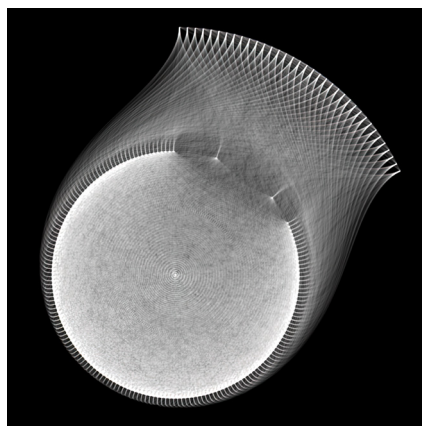
Totuși, cel puțin din punct de vedere al unui istoric al culorilor, adevărul a rămas pe undeva la mijloc, cu toate ca balanța înclină spre a afirma că negrul, în contextul socio-cultural modern, este într-adevăr o culoare, în pofida lipsei vreunei argumentări științifice. Nu este foarte relevant dacă negrul și



albul sunt sau nu culori, deoarece în artă folosim toate culorile, nu facem o deosebire între ele și ne referim la ele ca și culori, dar, sintetizând sursele bibliografice și mergând strict pe traseul științific, negrul și albul rămân non-culori, deși ar fi ciudat să spunem despre o haină că nu este colorată deloc doar pentru că e neagră sau albă, mergând pe o logică strict rațională.

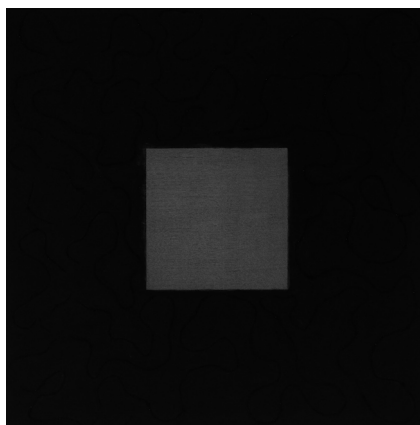
Simbolic, negrul este înțeles cel mai adesea sub aspectul său rece, negativ fiind asociat cu întunecimea primordială și a nediferențierii originare. În orice religie negrul precedă albul, lumina (ideea în sine nu diferă mai deloc nici pe planul astrofizicii – și în acest caz întunericul precedă lumina). Încă de la începuturile creștinismului infernul este negru și roșu, două culori care vor rămâne ale sale vreme îndelungată. Negrul este de regulă plasat dedesubtul lumii și exprimă indolența absolută, starea de pierdere totală și invarianta dintre două nopți albe. Negrul este asociat și cu doliul – și nu ca albul, ci într-un mod mult mai copleșitor. Dacă doliul alb are semnificații mesianice, indicând o trecere spre o altă lume, fiind culoarea de doliu a zeilor și a regilor care vor renaște (formula Regele a murit! Trăiască regele! specifică pentru curtea regală franceză, unde se purta doliu alb) doliul negru este un doliu al muritorilor de rând, un doliu fără speranță, pierderea definitivă, înecul pe vecie în Neant.

În același timp, negrul Egiptului antic sau cel al nordului Africii este un negru fertil, simbol al fecundității, culoare a pământului productiv și a norilor purtători



de ploaie, culoarea oceanului lui Homer; negrul închide în el capitalul de viață latentă. Marile zeițe ale fertilității sunt adesea negre sau asociate cu negrul (e.g.: Persephone, fiica lui Zeus și Demeter, răpită de Pluto și dusă în împărăția umbrelor unde devine stăpână a infernului, revine din jumătate în jumătate de an la Demeter, mama sa, devenind astfel zeița primăverii și a prosperității; asemeni panteonului greco-roman, cel al germanilor și al scandinavilor o are pe Nott, fiica lui Norvi, care este îmbrăcată în negru, parcurge cerul pe un cal negru, dar nu are mereu o conotație negativă contrar redutabilei Hel, zeiță a regatului morții, Artemis din Efes, Isis). De asemenea negrul lui Orfeu câptușește pânțele lumii unde, în adâncul întineric gestator, lucrează roșul focului și al sângelui, simbol al forței vitale.

În ciuda enormei difuzări a fotografiei și a filmului de-a lungul secolului al XX-lea, nici fotografii, nici cineaștii nu sunt cei care i-au redat, primii, negrului adevăratul său statut de culoare, deoarece nici nu aveau cum, întrucât tehnologia limita captarea imaginii color. O dată în plus, pictorii sunt cei care au făcut-o. Către sfârșitul secolului, sunt tot mai numeroși pictorii ce se lasă seduși de negru, cum a fost cazul lui Manet, Renoir și alți câțiva cu o generație mai devreme. Mulți fac din negru culoarea dominantă a paletelor lor. Această revenire la negru se amplifică după Primul Război Mondial și dezvoltă un teren de exprimare deosebit de fructuos în pictura abstractă. Malevich, în mod special, acordă negrului o importanță deosebită, iconică fiind lucrarea *Tablă Pătrat alb pe fundal alb* (1918). Acest tablou este în mod cert un rezultat radical al demersului abstract,



dar el nu-i redă albului statutul său de adevărată culoare, din contra, el face uitate toate căutările întreprinse în jurul negrului de către pictorii constructiviști, apoi de teoreticienii mișcării De Stijl. Între anii 1920-1930, negrul devine sau redevine o culoare din plin „modernă”, la fel cum sunt culorile primare. În schimb albul nu a avut acest privilegiu.

În ceea ce privește negrul, va trebui să așteptăm câteva decenii pentru a descoperi un pictor care-i consacră aproape totalitatea operei sale: Pierre Soulages (născut în 1929). Începând cu anii 1950, negrul pus pe spatulă și linia trasă cu cuțitul constituie principalele sale mijloace de exprimare. Gestul pictorului capătă o importanță considerabilă, deoarece el determină felul în care materia etalată pe pânză devine o formă. Începând cu anii 1975-1980, Soulages trece de la negru la ultranegru, termen pe care el însuși l-a format pentru a califica acel „dincolo de negru”. Majoritatea pânzelor sale sunt acoperite de aceeași unică culoare neagră de fildeș, lucrată cu pensula și cu spatula pentru a-i da o textură care produce o mare varietate de efecte luminoase și de nuanțe colorate. Nu-i vorba câtuși de puțin de monocromie, ci de o practică monopigmentară extrem de subtilă, producând prin reflexe o infinitate de imagini luminoase ce se interpun între spectator și pânză. Este un caz unic în toată istoria picturii, care nu are nimic în comun cu angoasantele Black Squares ale artistului minimalist

Ad Reinhardt (1913-1967), pătrate negre uniforme fără nicio textură și lipsite de orice ambiție estetică.

Totuși, chiar dacă pictorii au fost primii care i-au redat negrului deplina lui modernitate, încă înainte de Primul Război Mondial și de-a lungul secolului al XX-lea, mai cu seamă designerii, stilisții și croitorii sunt cei care au asigurat prezența și voga sa în universul social și în viața cotidiană. Negrul unui design nu e nici negrul princiar și luxos al secolelor precedente, nici negrul murdar și mizerabil al marilor orașe industriale; este un negru în același timp sobru și rafinat, elegant și funcțional, vesel și luminos, într-un cuvânt – un negru modern.

Psihologia asociază negrul cu inconștientul, angoasa, pesimismul, anxietatea, depresia, melancolia, o anumită îngreunare și o pune în contrast cu albul în cazul personalității duble sau a bipolarității. Ego-ul freudian este situat în sfera luminii pe când sinele și superego-ul sunt împinse oarecum spre întinericul psihicului însă nu cu o conotație neapărat negativă. Până și psihoterapia, bunăoară, merge pe ideea iubirii de sine, a obținerii liniștii sufletești fără prea mult „ajutor” extern. Așadar, psihanaliza nu plasează sau, mai bine zis, nu asociază negrul metaforic cu ceva strict negativ sau strict pozitiv.

BIBLIOGRAFIE

1. Jean Baudrillard, *The Evil Deamon of Images*, Power Institute of Fine Arts, Sydney, 1987, p. 30.
2. Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, Polirom, Iași, 2009, pp. 7-8.
3. Michel Blay, *Les Figures de l'arc-en-ciel*, Ed. Carré, (despre descoperirile lui Newton și consecințele acestora) Paris, 1995, p. 60-77.
4. Michel Pastoreau, *Negru. Istoria unei culori*, trad. Emilian Galaicu-Păun, Cartier, București, 2012, pp. 25-28.



Lector dr. **Camelia Curuțiu-Zoicaș**
Facultatea de Teatru și Televiziune,
Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca

Compoziția: Actorul UN element geometric

„Marile principii care guvernează universul, viața, omul se supun acelorași legi care determină ritmul și armonia în muzică, poezie sau arhitectură. Acestea sunt Legile Compoziției. Tot aceleași legi se aplică, cu mai multă sau mai puțină rigoare, la orice reprezentare teatrală”¹.

Actorul în timpul procesului de creație dramatică provoacă și elaborează în permanență compoziții, prin intermediul propriului trup, a vocii, a gândurilor și imaginărilor sale. El devine un corp în acțiune, care exprimă și încorporează diferite tipologii/personaje, imaginează și joacă diferite situații, din nenumarate și diferite perspective, crează acțiuni fizice și psihice, forme, reprezintă și semnifică, elaborează structuri narative vii: generează conflicte, folosește și se joacă neconștient cu principiile opoziției și a contrastului, cu

atmosfera, urmărește scopuri și obiective, gândește, observă, inventează și alege, gândește, construiește dialoguri și monologuri, dramatizează și esențializează în funcție de cerințele regizorale, de un anumit demers artistic.

Însă, chiar dacă întreaga creație a artistului/actorului este urmărită de o idee dominantă, de un leitmotiv dat de însăși „individualitatea sa creatoare”² și evidențiază forța individuală și personalitatea artistică a acestuia, talentul cu care acesta a fost înzestrat, opera teatrală este o manifestare „iluzionistă și plastică”³, care exprimă dimensiunile unor lumi imaginare prin intermediul unor reguli bine stabilite, prin exigență și rigoare.

Astfel, parafrazându-l pe Mihail Cehov dacă, doi artiști la fel de talentați ar fi rugați să picteze același peisaj cu cea mai mare

exactitate, vor rezulta două lucrări deosebite pentru că fiecare dintre ei va picta în mod inevitabil impresia individuală pe care a făcut-o peisajul asupra fiecăruia.

În acest caz, sigur individualitatea creatoare va face diferența dintre cele două opere, prin alegerile pe care acești doi artiști le vor face „unul poate preferă să transmită atmosfera peisajului, frumusețea liniei sau a formei sale ; celălalt va accentua, probabil, contrastele, jocul luminii și al umbrelor, sau alt aspect particular din propriul gust și mod expresiv”⁴ dar mai ales ustensilele cu care aceștia lucrează, cu linia, conturul, culoarea, valoarea, textura, cu perspectiva, spațialitatea și atmosfera.

Orice piesă de teatru urmărește o structură bine definită și respectă legile de compoziție. Ea comportă cum spune Cehov trei faze de compoziție și anume: „fazele



extreme se opun; faza intermediară marchează o transformare; fiecare din faze se poate subdivide în mai multe secvențe; fiecare fază este dominată de un moment culminant principal, fiecare secvență - de o culminație secundară; în tensiunea dramatică trebuie să menajăm palierele; fenomenele de repetiție creează un ritm; alternarea acțiunilor interioare și exterioare creează un ritm ondulatoriu; caracterele personajelor trebuie să se opună și să se completeze”⁵. Cehov ne revelă de asemenea, importanța conflictul (care dă dinamica piesei și este motorul acțiunii scenice și care se „desfășoară în cele trei faze:

acțiunea se naște, se dezvoltă și se sfârșește”⁶), ne evidențiază valoarea legilor opoziție și a contrastelor și însemnătatea noțiunii de atmosferă și de viziune.

În orice reprezentare teatrală munca regizorului, a scenografului, jocul actorului sunt subordonate unor legi precise care urmăresc formule elaborate și juste, toate având același scop: viziunea de ansamblu a spectacolului de teatru, întregul, tabloul. Regizorul, cunoscând legile și necesitățile compoziției, „va înțelege în mod firesc sensul fiecărei scene și rolul pe care ea îl joacă în ansamblu piesei”⁷.

Jocul actorului este comparat

de Vasilliev⁸ cu un element geometric: punctul. Un punct care încorporează o viziune. Un punct în mișcare, într-un decor arhitectural dat (de viziunea regizorului și a scenografului asupra operei/ textului dramatic), pentru că scenografia transformă și dictează forma acțiunii, destinul, mișcarea corpului. Intrând în spațiul scenic, actorul devine o funcție a spațiului, supus și constrâns de logica sa. Spațiul teatral creat de o scenografie este un loc posibil relațiilor, mișcării și acțiunii.

Actorul încorporează acest destin, această plastică, această scenografie și viziunea de ansamblu a regizorului fiind ghidat de principiile structurale și copoziționale despre care vorbea Cehov.

Desigur, nu toate piesele oferă ocazia de a aplica aceste principii, după cum spune acesta dar „aplicarea lor, chiar și parțială, conferă întotdeauna unui spectacol o viață, un relief și o frumusețe deosebită, permițând de a-i aprofunda conținutul, dându-i totodată o formă armonioasă”⁹ și nu în ultimul rând, făcând diferența dintre două opere de artă, dintre doi artiști talentați, dintre un actor bun și unul fabulos.

BIBLIOGRAFIE

¹ Mihail Cehov, CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București, p.61

² Ibidem p. 55

³ Anatoli Vassiliev, L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p.15

⁴ Mihail Cehov, CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București, p. 55 Popescu, București, Editura Unictext, 1997

⁵ Ibidem, p.75

⁶ Ibidem, p.61

⁷ Mihail Cehov, CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București, p.63

⁸ Anatoli Vassiliev, L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p. 49

⁹ Mihail Cehov, CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București, p. 75



prof. univ dr. **Elena Abrudan**

Începutul

Dialog vertical - Iurie Roșca (mai 2021)

Abstract. *Inception is the name I gave to my commets on an original expresion of cosmogony and anthropogony through visual art. The main goal of the artist is to rfect on the canvas fight and smash of the earth, water, aer and light in order to establish the univers and our world as we know them today. His cultural resources are the text of Genesis in the Holy Bible and various representation of the topic in visual arts. The painter presents everyday results of Creation, including vegetation, flowers, peole's creativity (Sacrifice, Omnividence, Vineyard architecture, Blue Sonata,), using forms, colors and shapes, in beautiful paintings that belongs to the contemporary art. As a title of the exhibition „Vertical dialog” suggests diferent way of communication between Human being and his Creator, sometimes being helped by angels, and the possibilty to recreate the Inseption through artistic creation (Light edge, Sparks in the Univers, The Third Day of Creation, Ilumination, The Creation, The First Seed, The Nest, Eons of Light,...).*

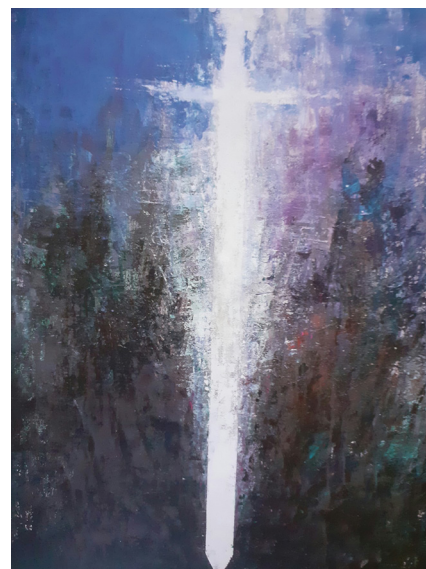
Key words: genesis, creation, angels, light, communication

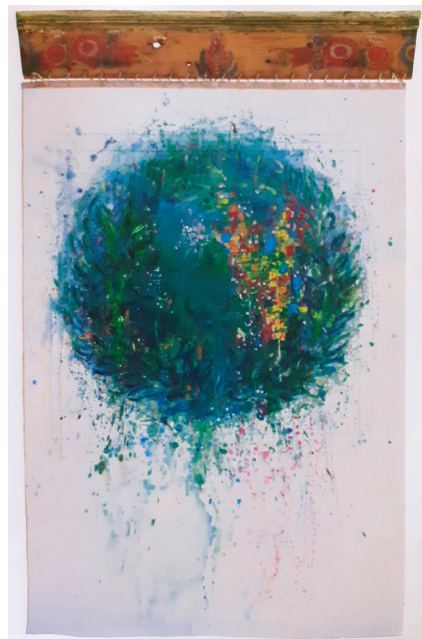
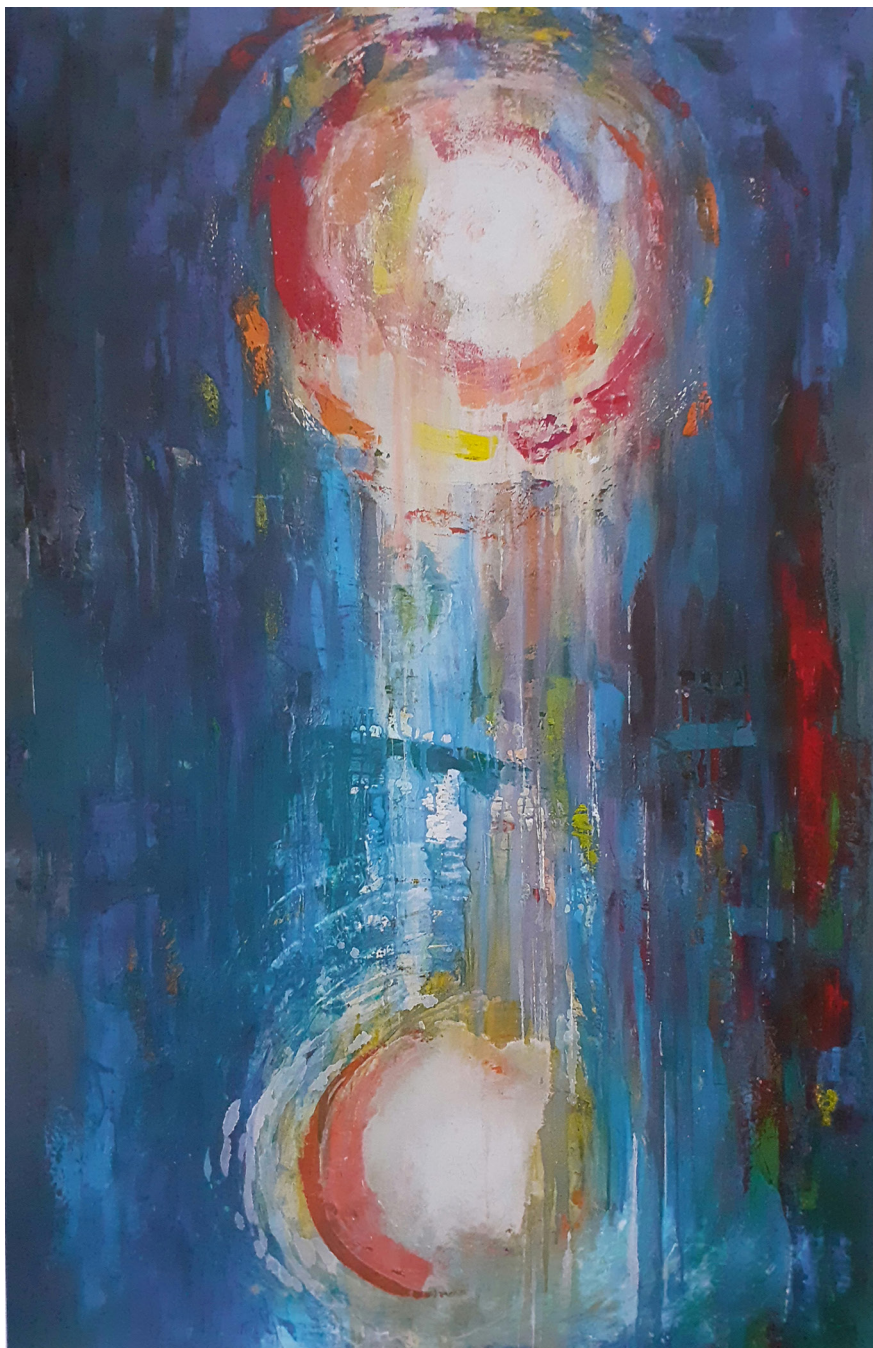
„Dialog vertical” este titlul expoziției organizată la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, în luna mai 2021, și a catalogului elegant care beneficiază de textele inspirate de tematica generoasă a expoziției și scrise de Pavel Șușară, Dan Breaz și Marius David Cruceru.

Prin pânzele expuse, artistul Iurie Cojocar propune privitorului contemplarea imaginilor prin care cosmogonia și antropogonia sunt recreate prin forme, culori, puncte și linii care se subsumează

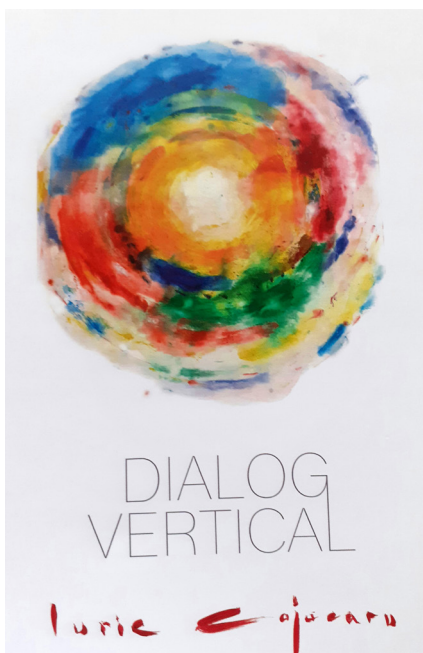
planului ideatic și ordinii straturilor succesive aplicate cu migală pe pânză de către artist.

La început, scopul pictorului pare a fi acela de a explora etapele creației, așa cum a fost ea descrisă de textul Genezei în Biblie; imaginile prin care lumina despică întunericul (Tăișul luminii) permit luminoase scânteieri nocturne, închegarea elementelor și mișcările ordonate ale culorilor diurne (Scânteieri în univers, Plămada, Străbateri de lumi, Fereastră spre





învingătorului). Aceste imagini sunt completate de o ramă care încadrează partea superioară a lucrării cu rolul de a încununa etapele succesive ale creației (Prima sămânță, Dor de albastru, Ziua a treia a creației, Ziua a șaptea), culminând cu crearea ființei umane și armonia reprezentată prin copacul familiei (Facerea omului, Armonie). Singura excepție a glorificării



măine).

Dezacordul între întuneric și lumină, noapte și zi, zori și crepuscul se lămurește în formele care încununează fiecare zi a creației, culminând cu apariția omului (Dezacord universal, Ziua a treia a creației, Srăluminare, Oglindiri, Facerea omului).

Artistul celebrează realizările creației în imagini care puntează momentele esențiale ale creației divine (Configurări, Dialog, Semințe străvezii, Cuib, Zămislirea,) și a celei umane (Prima sămânță, Pasărea măiastră, Sonata albastră, Comunitate, Timpul rodului, Arhitectura vici, Muntele fericirii, Cununa



rezultatelor creației o reprezintă folosirea unei claviaturi dezordonate, poziționată cu clapele în sus pe marginea superioară a lucrării Dezacord universal pentru a sublinia relația haos-cosmos.

Treptat se clarifică faptul că recrearea începutului lumii prin artă nu este singurul țel al artistului. Dimpotrivă, Iurie Cojocaru propune privitorilor propria sa înțelegere a relației între om și creatorul ei, transpusă elegant în relația de supunere și smerenie a artistului față de procesul creator. Artistul este conștient că viața însăși, activitatea cotidiană și cea creatoare a omului sunt subordonate legăturii cu creatorul său. Nimic nu pare a fi posibil în pictura lui Iurie Cojocaru în afara legăturii cu transcendentul; de aici necesitatea dialogului, care în virtutea poziționării divinului și umanului în spațiu trebuie să aibă loc pe un traseu vertical (Configurări, Dialog vertical, Întâlnirea cu îngerul).

Lucrări de mai dimensiuni, picturile lui Iurie Cojocaru au o structură compozițională clară, în



care schemele compoziționale pe verticală și orizontală, întretăiate de treceri diagonale ușoare și mișcări circulare repetate deschid multiple posibilități de sugestie și interpretare.

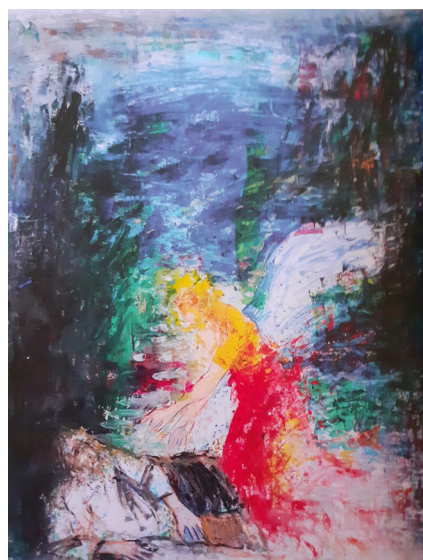
Uneori, imaginile abstracte fac loc figurativului, chiar dacă doar sub forma unor imagini schematice, configurări chinuite ale umanului și profilări elegante ale mesagerilor transcendenți (Arhanghel, Trup înaripat). Întâlnirea omului cu acești îngeri și arhangheli pare să marcheze itinerariul tragic, la capătul căruia omul se poate întâlni cu Divinitatea (Regele alb, Sacrificiul, Bunavestire).

De altfel, dialogul vertical și această întâlnire cu transcendentul fuseseră prefigurate, în cheie creștină, chiar în imaginea luminii care despică întunericul și care are forma unei săbii (Tăișul luminii). Fiorul metafizic indus de această referință culturală se menține pe tot parcursul contemplării imaginilor care recrează, reamintesc și nuanțează Începutul lumii, al vieții și al credinței creștine, imaginat cu talent de artistul Iurie Cojocaru.

Iurie Roșca



31
EMArt
ianuarie 2022



NOTA BENE

ART CAPITAL

Du 16 février 2022 au 20 février 2022, Place Joffre - 75007 Paris

Le **Grand Palais Éphémère** accueille **Art Capital**. Pendant 5 jours, 2 500 artistes (peintres, sculpteurs, photographes, architectes, graveurs...) vous invitent à découvrir leurs œuvres. Ouvert au grand public depuis 2006, le salon invite des artistes d'horizons différents et devient ainsi une référence dans la promotion de l'art actuel. Art en capital établit un lien entre le public, les artistes et les galeristes



„A FLOR DE PIEL”, MARTINEZ Esther, Huile et acrylique - 81x100 cm