



**CIPRIAN
MĂCEȘARU**

**Undița
și ochiul**

Eseuri și pagini de jurnal



„Aștept ca frumusețea să vină într-o zi să ilumineze, să facă transparente zidurile sordide ale închisorii mele cotidiene. Lanțurile mele sunt urâtenia, tristețea, mizeria, bătrânețea și moartea. Ce revoluție m-ar putea elibera de ele?“

EUGÈNE IONESCO¹

„Să visăm, așadar, la evanescență și să gustăm frumusețea ascunsă în nimicnicia lucrurilor.“

OKAKURA KAKUZŌ²

-
- 1 Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt înainte de Ion Pop, Humanitas, București, 2011.
 - 2 Okakura Kakuzō, *Cartea ceaiului*, traducere de Irina Holca, Nemira, București, 2011.

Cuprins

Fresh air și caca de panda	9
Bliup?	16
Frumoasa artă urâtă	31
Undița și ochiul	40
Revolta maselor	46
Munca leneșului	49
Convorbiri cu Cioran	53
Și totuși se minte	57
Disidența Ninei Cassian, o poveste în limba spargă	62
Omul nou e omul cel mai vechi	70
Maniacii	75
Omul, accesoriu al proprietății private?	78
The Kids Want Communism	85

Vom vedea mai târziu	89
Tancul electric. Capitalismul verde sau capitalismul verzișorilor?	96
O continuă prefacere	99
Pagini de jurnal (2019–2023)	104

Fresh air și caca de panda

„YVAN: Nu mi-a plăcut... dar nu pot spune că mi-a
displăcut acest tablou.

MARC: Desigur. Nu poate să-ți displacă ceea ce nu se
vede, nu poate să-ți displacă nimicul.

YVAN: Nu, nu, e ceva...

MARC: Glumești?

YVAN: Eu nu sunt așa de sever ca tine. Este o operă
de artă, în spatele ei se află un gând.

MARC: Un gând?!

YVAN: Un gând.

MARC: Și care e acela?

YVAN: Este împlinirea unui drum...

MARC: Ha! ha! ha!¹

YASMINA REZA

„Mai e puțin, mai e un pic Până la marele nimic“²

În 2004, cinci sute de artiști, curatori, critici și negustori de
artă au desemnat pisoarul lui Duchamp (*Fontaine*, 1917) drept

1 Yasmina Reza, *Artă*, traducere de Violeta Popa, Unitext,
București, 1998.

2 Versuri din cântecul „Cei ce vor fi“ al formației rock Iris.

cea mai influentă operă de artă a secolului al XX-lea³ (lopata de zăpadă expusă în 1915 n-a avut același succes). Orice poate fi artă, asta e ideea care a favorizat „teoria“ în detrimentul esteticii. După pisoarul lui Duchamp, totul a devenit posibil. Așa s-a ajuns la conservele cu rahat ale lui Piero Manzoni, la conserva cu supă a lui Andy Warhol, la mângălelele lui Cy Twombly, la o Venus din Milo realizată din excremente de urși panda, la tablourile pictate cu propria vomă de o americană, la petele de sânge menstrual cu care o chiliană a ales să facă „artă“, la banana lipită cu bandă adezivă pe un perete ș.a.m.d. Și toate aceste grozăvii se vând bine, unele dintre ele cu milioane de dolari. Așa că tentația e mare. Evoluția artei s-a transformat, într-o oarecare măsură, într-o desfășurare a exceselor, a „perversiunilor“, dar, la fel ca în sex, ce mai rămâne de făcut după ce totul a fost încercat? Era logic să se ajungă (și) la nimic.

Aer și spirit

În 2021, un artist italian pe nume Salvatore Garau a vândut cu 15 000 de euro o sculptură „invizibilă“ intitulată *Io sono*, declarând că, deși „nu poate fi văzută“, sculptura „există“, fiind „făcută din aer și spirit“. Cumpărătorul a primit un certificat de garanție și indicații despre felul în care trebuie expusă. „Este o lucrare care îți cere să activezi puterea imaginației“, a mai spus artistul. Teoria lui sună astfel: „Vidul nu este altceva decât un spațiu plin de energie și, chiar dacă îl golim și nu mai rămâne nimic, nimicul are, conform principiului incertitudinii al lui

3 Charlotte Higgins, „Work of art that inspired a movement... a urinal“, *The Guardian*, 2 decembrie 2004.

Heisenberg, o greutate. Prin urmare, are energie condensată și transformată în particule, adică în noi.⁴ Carevasăzică, arta nu e ceea ce vezi, ci, vorba lui Roger Kimball⁵, „un soi de bolboroseală academică“ ce „nu se ocupă de adevăr“, ci de „teorie“, și care duce la „triumful imaginarului“. În aceste condiții, orice poate fi „artă“, importantă fiind în primul rând „bolboroseala“. Ai bolboroseală cu trimiteri la Foucault, la Derrida sau, iată, la Heisenberg, ai artă. „În *The Painted Word* (1975), Tom Wolfe a condamnat tendința elitei artistice a anilor 1970 de a presupune că «picturile și alte lucrări există doar pentru a ilustra textul», scrie același Roger Kimball. Iată că azi nici măcar nu mai e nevoie de lucrări, bolboroseala academică făcând de una singură toată treaba.

Salvatore Garau nu e la prima ispravă de genul acesta. În Piazza della Scala din Milano i-a fost „instalată“ sculptura *Buddha in contemplazione*, de asemenea inexistentă (invizibilitatea nu anulează existența, tocmai de aceea preferă artistul acest termen, pentru a indica faptul că dincolo de ceea ce nu se vede poate fi ceva), marcată pe caldarâm cu un pătrat din bandă adezivă. Povestea pare ruptă din filmul *The Square*⁶. Ceea ce acolo este ironizat Garau face fără scrupule, asemănarea fiind atât de mare, încât pare mai degrabă un plagiat.

4 „«Io sono», la prima scultura imateriale venduta all'asta per 15 mila euro“, libreriamo.it, 20 mai 2021.

5 Roger Kimball, *Siluirea maeștrilor*, traducere de Dragoș Moldoveanu, Anacronic, Domnești, 2017.

6 Film din 2017, scris și regizat de Ruben Östlund, avându-i în rolurile principale pe Elisabeth Moss, Claes Bang și Dominic West.

Vidul care ne umple

Însă ideea artei invizibile este mult mai veche. În 1958, Yves Klein deschidea la Galeria Iris Clert din Paris expoziția „Le Vide“ („Vidul“) în care, după cum spune și titlul, nu se găsea nimic, galeria fiind goală. Tot Klein este cel care a reușit, pentru prima dată, să vândă „spațiu gol“, obținând în schimb aur. Au existat opt astfel de tranzacții. Proiectul, intitulat *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, a cuprins și câteva exemple de *performance*-uri în care cumpărătorul ardea chitanța oferită de artist, iar artistul, pentru a „echilibra ordinea naturală“, arunca în Sena jumătate din aurul primit.

În pictură, Yves Klein a propus, precum Kazimir Malevici, Ad Reinhardt și alții, pânze monocrome în care subiectul este culoarea însăși. Klein a folosit o nuanță de albastru intens, obținută de acesta și înregistrată în 1960 la Institut National de la Propriété Industrielle sub numele International Klein Blue (IKB). Era normal ca, existând picturi într-o singură culoare, să avem și „picturi“ fără nicio culoare, picturi invizibile, la fel cum există și „sculpturi“ invizibile. Salvatore Garau nu este primul artist care propune o sculptură invizibilă – a făcut-o mai întâi Andy Warhol, în 1985, cu o lucrare intitulată *Invisible Sculpture*, formată dintr-un simplu soclu alb pe care privitorul e invitat să-și imagineze o sculptură. Cu *Untitled (A Curse)*, din 1992, Tom Friedman a propus ceva similar, doar că spațiul de deasupra soclului, spune artistul, e blestemat.

Cât privește „muzica“ fără sunet, exemplul cel mai cunoscut este „4'33““, din 1952, „compoziția“ lui John Cage, printre precursorii lui Cage numărându-se Klein însuși, cu „Symphonie Monoton-Silence“, din 1949, o lucrare în două părți, în prima auzindu-se, timp de 20 de minute, un singur

acord, iar cea de-a doua, tot de 20 de minute, nefiind altceva decât liniște totală.

În 2009, la Centre Pompidou, a fost prezentată o retrospectivă având ca temă „vidul“, care cuprindea nouă artiști și un spațiu generos: treisprezece săli. Treisprezece săli care au rămas complet goale, evident, vizitatorilor propunându-li-se să mediteze în acel vid, să își ascuță simțurile și gândurile, să vadă și să audă lucruri care nu se văd și nu se aud. Nu a mai durat mult și a apărut primul muzeu dedicat artei invizibile, astfel că Museum of Non-visible Art (MONA)⁷ și-a deschis porțile în 2011, la New York, beneficiind de sprijinul renumitului actor James Franco.

Pe site-ul muzeului⁸ este oferită următoarea explicație: „In essence, the art work itself is what the viewer sees in their mind, but the cue for what they are imagining is written on a card, mounted on the wall like a traditional title card. An example of two such art works are below, but it can be literally anything from a painting to a sculpture to a conceptual work to a fantasy that could never be physically made.“ („În esență, opera de artă în sine este ceea ce privitorul vede în mintea lui, dar indiciul pentru ceea ce își imaginează este scris pe un cartonaș montat pe perete, la fel ca unul dintre cartonașele de prezentare obișnuite. Un exemplu de două astfel de lucrări de artă se află mai jos, dar poate fi literalmente orice, de la o pictură la o sculptură, de la o lucrare conceptuală la o fantezie

7 Un alt muzeu al artei invizibile, No Show Museum, a apărut la Zürich, în 2015. „The world’s first museum dedicated to «nothing»“, se menționează pe site-ul muzeului, deși, așa cum spuneam, Museum of Non-visible Art din New York a fost deschis în 2011.

8 museumofnonvisibleart.com.

care nu ar putea fi niciodată realizată fizic.“) Și sunt arătate cele două cartonașe. Pe primul scrie:

„*Praxis*

Red Square

Painting, 2011

A painting of a small red square. It is about 5 by 5 inches. It is one color, with several shades of red and is so glossy that it looks wet“ etc.

(„*Praxis*

Pătrat roșu

Pictură, 2011

O pictură cu un mic pătrat roșu. Este de aproximativ 5 pe 5 inchi. Are o singură culoare, cu mai multe nuanțe de roșu și este atât de lucioasă, încât pare umedă“ etc.)

Iar pe cel de-al doilea:

„*Monica Jacobs*

Tree of Life

Sculpture, 2011

This tree is large enough to reach into space, but small enough to fit in your hand“ etc.

(„*Monica Jacobs*

Copacul vieții

Sculptură, 2011

Acest copac este suficient de mare pentru a ajunge în spațiu, dar suficient de mic pentru a încăpea în palma ta“ etc.)

Se pare că o femeie pe nume Aimee Davison a cumpărat de la MONA, cu 10000 de dolari, o astfel de lucrare, intitulată *Fresh Air*⁹. Important e să-ți imaginezi că lucrarea îți poate da,

9 Sydney Edelist, „Interview With Aimee Davison, Who Bought A \$10,000 Work Of Non-Visible Art“, huffpost.com, 19 iulie 2011.

ori de câte ori ai nevoie, o gură de aer proaspăt, nu? Pentru un asemenea serviciu, 10 000 de dolari par un mizilic. În manifestul publicat pe site-ul muzeului se spune clar: „You must bring what you have not made to market. (The market will give it value.)“ „Trebuie să aduci pe piață ceea ce nu ai făcut. (Piața îi va da valoare.)“

Bliup?

Dinastia Vorel

Originar din Boemia de Nord, doctorul Anton Vorel se stabilește în ținuturile nemțene în jurul anului 1800, punând bazele unei adevărate dinastii de farmaciști și fiind precursorul farmaciei naturiste din România. Domnitorul Ioniță Sandu Sturdza îi acordă, prin hrisov domnesc, în data de 26 mai 1825, dreptul de a deschide o spițerie în Târgul Pietrei, pentru „obșteasca înlesnire în treaba medicilor”¹. Într-un comentariu asupra familiei Vorel, Elena Ionescu, președinta Fundației „Vorel”, scrie că „Anton Vorel se remarcă atât în domeniul științific, fiind membru al Societății Ieșene de Medici și Naturaliști, cât și în domeniul public, unde ocupă o perioadă postul de consul austriac”, și că „dă dovadă de un spirit umanist deosebit, dând săracilor rețete gratuite”². Acest spirit umanist îi va caracteriza și pe ceilalți membri ai familiei, după cum vom vedea.

-
- 1 Florin Jbanca, „Dinastia Vorel: trei generații de farmaciști care au fabricat pentru prima dată medicamente naturiste în România”, *adevarul.ro*, 14 noiembrie 2013.
 - 2 Lascăr Vorel, fragmente din *Jurnal. Anul 1916*, Cetatea Doamnei, Piatra-Neamț, 2009.

Conform „Raportului asupra stării economice din Județul Neamț și dare de seamă pe anul 1937”³, după moartea doctorului Anton Vorel (1860), farmacia e dată în arendă la diverși farmaciști, până în anul 1880, când trece sub conducerea lui Lascăr Vorel⁴, tatăl viitorului pictor.

Lascăr Vorel-tatăl, fiul lui Anton Vorel, magistrul în farmacie cu studii la Viena, obține în 1883 brevetul de furnizor al Curții Regale, spațiul fiind redenumit Farmacia Regală Vorel. Căsătorit cu Julieta Suess, are cinci copii, dintre care supraviețuiesc numai trei, Lascăr, Constantin și Tudor. Iubește muzica și arta dramatică și compune o polcă intitulată „Olympia”. În 1880 devine membru al Societății științifice și literare „Gheorghe Asachi”, iar în 1901 e decorat cu „Coroana României” în grad de cavalier. La fel ca tatăl său, sprijină mulți oameni sărmani și contribuie la îmbunătățirea învățământului.

Tradiția farmaciei Vorel e dusă mai departe, începând cu anul 1907, de Constantin, dar va fi curmată de comuniști în anul 1948. Totuși, în 1983 farmacia e redeschisă sub numele Plantavorel, existând în continuare până în ziua de azi. Familia Vorel nu mai are, din păcate, urmași, remarcabila ei poveste încheindu-se cu fiica lui Tudor Vorel, Maria Luiza, decedată în 2006 la Düsseldorf.

Constantin manifestă și el înclinații artistice, fiind, după cum se apreciază în ziarul *Reformatorul* din decembrie 1921, un „excellent muzician ce participă la Liga Culturală, fermecând auditoriul cu vocea sublimă de tenor sau mânuind

3 Raportul poate fi consultat pe bibgtkneamt.ebibliophil.ro.

4 „1937 – Farmacia și Laboratorul Vorel din Piatra-Neamț”, ziar-piatraneamt.ro, 18 iulie 2020.

arcușul de vioară cu o abilitate neîntrecută⁵. De asemenea, aflăm din comentariul Elenei Ionescu, Constantin se dedică „întrajutorării celor nevoiași sau aflați în suferință, dând numeroase sume de bani pentru Spitalul de izolare din Piatra-Neamț, pentru șomeri, pentru populația nevoiașă din Bucovina și Basarabia, pentru înzestrarea armatei, pentru refacerea Catedralei din Chișinău, pentru populația lovită de secetă, pentru ajutorarea studenților săraci etc.”⁶.

Tudor, de meserie inginer, alăturându-se fratelui său în conducere, contribuie la dezvoltarea laboratorului farmaceutic Vorel. În 1937, laboratorul e mult mărit și modernizat, personalul numărând 107 persoane: doctori, chimiști, farmaciști, funcționari și lucrători.

Binefacerea publică rămâne o preocupare a familiei Vorel. Astfel, aflăm din raportul amintit că „laboratorul editează o revistă cu sfaturi de igienă și broșuri de medicină populară, pe cari le răspândește în mod gratuit în toate satele țării”.

Viața și patimile pictorului Lascăr Vorel

Lascăr Vorel se naște în comuna Copou din apropierea Iașului, în data de 19 august 1879. După ce își petrece prima parte a vieții în România, făcându-și studiile gimnaziale la Piatra-Neamț și absolvind Școala de Arte Frumoase din Iași, Vorel pleacă în Germania, unde, în 1899, se înscrie la Academia de Arte Frumoase din München (profesor îi este Franz von Stuck, prin mâna căruia trecuseră și Kandinsky, și Klee). Duce o existență

5 Lascăr Vorel, *op. cit.*

6 *Ibidem.*

chinuită, stingându-se din viață la numai 38 de ani și câteva luni, în februarie 1918, la München, din cauza unei nefropatii, trupul fiindu-i reînhumat în Cimitirul „Eternitatea“ din Piatra-Neamț. În 1993, la Piatra-Neamț e deschisă Galeria de Artă „Lascăr Vorel“, în care sunt expuse multe dintre lucrările reprezentative ale artistului și unde are loc Bienala de Artă Plastică „Lascăr Vorel“.

În jurnalul pe care îl ține vreme de trei ani (1915–1917), Lascăr Vorel menționează frecvent amănunte despre suferințele sale fizice: „Nu mă simt tocmai bine! Nervos la extrem. Dureri de nas silit să respir pe gură. Greutate la cap“ (25 ianuarie 1916); „Mi se umflară tare picioarele. Sfârâmat de oboseală mă culcai ziua mare“ (15 februarie 1916); „Lucrai toată noaptea. Mi se umflară picioarele strașnic“ (17 februarie 1916); „Surd de amândouă urechile și nu tocmai la înălțime“ (10 martie 1916); „Nu mă simții bine. Surd aproape complet. [...] Ușoare dureri de rinichi“ (18 martie 1916); „Spre seară mi se făcu rău“ (25 martie 1916); „Mama bolnavă... Eu însumi în pragul morții“ (26 martie 1916); „Nu mă simt bine. [...] Sufându-mi nasul ieși o bucățică de os $2\frac{1}{2}$ mm \times $2\frac{1}{2}$ mm și puroi“ (7 aprilie 1916)⁷ etc.

La fel în scrisorile⁸ către Constantin: „Starea sănătății mele de vreo trei săptămâni încoace m-a împiedicat a-ți scrie, inapt de a mă reculege, fie chiar pentru o biată scrisoare“ (2 februarie 1915); „Într-un plin acces nephritic, cu abdomenul și picioarele umflate, cu sânge și puroi în urină, nu pot risca lungul și obositorul voiaj în țară...“ (4 iunie 2015) etc.

7 *Ibidem*.

8 Mihaela Cristina-Verzea, „Inedit: Corespondența pictorului Lascăr Vorel“, *Conta*, nr. 15–16, 2014.

În aceleași scrisori, îl acuză pe fratele său de mercantilism, fiind totuși dependent de banii pe care acesta i-i trimite: „Idealul tău burghez și ideile tale retrograde pe domeniul artei“ (31 mai 1913); „Nu înțeleg [...] ce satisfacție găsești a insista mereu asupra prozaismului vieții tale și a scopurilor pur mercantile ce urmărești. Eu cred că nu ești sincer. Niciodată nu voi crede că tu lupți și te frământă numai pentru a-ți asigura o viață confortabilă și luxoasă. Aceasta ar fi din cale afară trist“ (31 iulie 1914); „Ai omis [...] în ultima-ți scrisoare [...] de a-mi explica de ce nu ai trimis toți banii, pe câtă vreme îi ai depuși la bancă... Ar fi regretabil și dureros pentru mine dacă care cumva te-au podidit din nou gânduri negre relativ la umila mea persoană. Altfel nu mi-aș putea explica insistența cu care mă sfătuiești să fac economie“ (4 august 2015); „Prin Deutsche Bank Berlin am primit în ziua de 18.VIII suma de lei 600 = 482 MK precum și scrisoarea ta recomandată din 12.VIII. Ți mulțumesc pentru grija ce mi-o porți și bunăvoința ce transpiră din rândurile tale“ (4 septembrie 1915)⁹ etc.

Și în jurnal se plânge adesea, cu o limbă ascuțită, că nu i se trimit bani de acasă: „Frățiorul e mâhnit. Nu scrie, și doar n-am păcătuit cine știe cum cerându-i banii p. luna februarie care a început“ (3 februarie 1916); „Nici bani nici scrisoare de acasă. S-au supărat pe mine. De altminteri lucru cronic și fără leac. Lumea e îngustă, și inimele și mai înguste pentru exemplare ca mine. Natura face salturi, dar se împiedică și nu le iartă!“ (4 februarie 1916); „De acasă nimic. Frățiorului nu-i pasă. Crede el ce crede, pace bună, și se arată și aici, tot mai fără perdea!“ (12 februarie 1916); „Ceva neliniștit din cauza întârzierii banilor. Nu cumva iarăși voi fi purtat de nas? Ar

9 *Ibidem.*

fi groaznic căci nu mai am nici o resursă“ (4 martie 1916); „Banii nu au sosit. Sunt desnădăjduit. [...] Somnul imposibil din cauza cafelei, a frigului și a foamei... [...] Ce-și închiuie frățiorul Dumnezeu știe. În tot cazul nu e nimic bun la mijloc. Prevăd și mai rău“ (7 martie 1916) etc. Dacă din toate aceste însemnări deducem că situația pictorului nemțean la München era una dificilă, din cartea de memorii a lui Marius Bunesu aflăm exact contrariul, că Vorel „era copios dotat cu o bursă de la familie, și își alesese o reședință artistică din cele mai frumoase“.¹⁰

Vorel are o relație cu cântăreața de cabaret Maria „Muki“ Berger (sau Bergé), care, din câte reiese din jurnal, umblă după mâncare și gătește, spală, calcă, se duce să achite facturile, coboară după cărbuni, „coase tot timpul și e adorabilă. Factotum...“, îl „îngrijește ca pe un copil“ (12 februarie 1916)¹¹, luându-i, așadar, artistului de pe umeri greutatea lumești. Inovator în artă, Vorel nu depășește, iată, mentalitatea comună în privința femeii. E adevărat, e bolnav, i se umflă picioarele etc., însă frecventează asiduu restaurantele și cafenelele, vizitează expoziții, merge la concerte, la film sau la teatru: „La 2½ h veni Meyer, apoi pe rând Bloch, Herzog și Geiger. Dejunul. Cafe cu lapte. Vorbă multă și zadarnică în fond. Spre seară veniră și Tăbăcaru și Ionescu. Se vorbi și despre artă. Apoi insistară toți să vin și eu la Cammersspiele la «Marquis von Keith» cu Wedekind și nevasta sa. [...] La ieșire aștepta Muki. O petrecui acasă, rămânând să mă aștepte cu masa. Eu, la Akropolis la un pahar de vin cu ceilalți care

10 Marius Bunesu, *Însemnările unui pictor*, Meridiane, București, 1965.

11 Lascăr Vorel, *op. cit.*

așteptau. La 12 h acasă. Mâncărăm“ (5 martie 1916); „La Café Stefanie. Singur. Cetei o sumedenie de ziare și reviste. La 10 h acasă. Muki mă aștepta cu masa. Gulaș excelent cu castraveți și Nockere. Brânză, ceai“ (9 martie 1916); „La 7 h mă îmbrăcai. Coborâi și întâlnii pe Muki care tocmai se întoarse cu de ale mâncării. Îi mai rămăseseră 30 pf. Cu care mă dusei la Café Stefanie. [...] La 10½ acasă. M. așteptase cu masa“ (11 martie 1916)¹² etc.

Filogerman, nu e de mirare că Vorel e susținătorul unor politicieni precum Carp, Marghiloman sau Filipescu și că îi critică – virulent – pe I.C. Brătianu („scârnavia de Brătianu și ceata lui de gogomani și potlogari“ – 3 decembrie 1916), Take Ionescu, Crăiniceanu. E fascinat de forța militară a Germaniei, amintind, chiar dacă într-o stilistică minoră, de frenezia lui Cioran din *Schimbarea la față a României*: „Din adâncul inimii doresc victorie armelor germane și triumf ideii germane“ (31 ianuarie 1916); „Zeppeline deasupra Angliei până la Liwerpool! Deasupra Salonicului și Parisului! E fantastic!“ (1 februarie 1916); „Un submarin german în apropierea Sulinei operează prompt și nesupărat. Ale Meil! La mai mare!“ (6 februarie 1916); „Un raid al torpiloarelor germane 2 vase engl. scufundate!“ (11 februarie 1916); „În ziarul de seară vestea scufundării cuirasatului francez «Suffren» de către un submarin german“ (12 februarie 1916); „Austriecii curăță Albania și au ajuns la Durazzo...“ (19 februarie 1916); „Fortul Vaux luat de germani într-un strălucit atac de noapte. Aceasta mă reconfortă nespun“ (9 martie 1916); „Nou succes german la Verdun. 700 prizonieri. 15 ofițeri!“ (8 aprilie 1916)¹³

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

etc. Și atunci, cum se împacă satira antiburgheză și pacifistă din arta sa cu astfel de notații?! E greu de înțeles.

De asemenea, știm din articolul despre Lascăr Vorel publicat de Nae Ionescu în 24 octombrie 1926 și inclus în *Roza vânturilor*¹⁴, precum știm și din jurnalul pictorului, că Vorel l-a cunoscut pe Nae Ionescu, care s-a numărat printre admiratorii săi („unul din cele mai strălucite exemplare de spiritualitate românească”¹⁵), căruia i-a pictat portretul și cu care s-a întâlnit destul de des, având discuții despre politică și filosofie, precum și despre viața din România. Iată, de exemplu, însemnarea din 26 ianuarie 1916: „La 2½ h veni Meyer, apoi îmbrăcarea și Ionescu. Dejunul. Se iscă o mică dispută filosofică. Despre Locke etc. Meyer plecă. Rămăserăm de vorbă, animat, simpatic. Politica și împrejurările din țară pe o gamă zeflemistă”¹⁶ (referirea la această „gamă zeflemistă” mi l-a amintit pe acel Nae Ionescu din jurnalul lui Mihail Sebastian). La rândul său, Vorel admiră intelectul lui Ionescu: „Veni apoi Ionescu care mai rămase. Mă întreținui cu el f. interesant. Mentalitatea lui e ordonată și bine echipat și e mobil... pricepe iute” (2 aprilie 1916). Nu putem ști ce părere ar fi avut Vorel despre comportamentul de mai târziu al filosofului, el părea mai degrabă un om de stânga, precum au fost și mulți dintre expresioniștii germani, fie ei artiști sau scriitori, printre care a conviețuit. Dovadă în acest sens stă și faptul că despre C. Stere – care a simpatizat cu socialiștii și care, alături de socialiști precum Morțun și Nădejde, a făcut parte din aripa stângă a Partidului Liberal – notează în jurnal, în data

14 Nae Ionescu, *Roza vânturilor*, Cultura Națională, București, 1937.

15 *Ibidem*.

16 Lascăr Vorel, *op. cit.*

de 7 ianuarie 1916, că posedă „o inteligență clară și ageră!”. Pe de altă parte, te pune pe gânduri o frază ca aceasta: „Din fericire triumful final al Germaniei, care se conturează în proporții tot mai gigantice, ne îndreptățește a spera într-o întoarcere rapidă a ordinii pe toate tărâmurile. O ordine nouă – ce-i dreptul – peste care va plana nevăzut – ca suflarea lui Jehowah după potop – geniul omului blond de la nord...” (dintr-o scrisoare către Constantin Vorel din 6 ianuarie 1916)¹⁷. La fel și reacțiile de adversitate, înregistrate în jurnal, față de anumiți evrei: „În *Züricher Zt.* un articol, dușmănos și sceptic despre atitudinea României de un Dr. A.B. probabil un ovrei căci aduce și chestia evreiască pe tapet” (11 februarie 1916); „Vine la masa mea sculptorul Zurdiet. Și își arată la urma urmei arama lui de jidan...” (21 februarie 1916); „B.¹⁸ își luă nasul la purtare ovreiește. Trebuind să-l chem la ordine. Nu mă simții la îndemână” (5 martie 1916); „Veni iarăși medicul ovrei din catul III ca loțjiitor a Dr-ului Hermann. De astă dată ceva mai puțin prostolan” (10 decembrie 1916); „Veni medicul ovrei de sus și își arată arama din nou cu câteva absurdități lipsite de tact. De astă dată îi dădui a înțelege verde” (13 decembrie)¹⁹...

Desigur, să judeci contrafactual nu are niciun sens, riscul de a cădea în speculativ e prea mare, dar umbrele sunt destul de clar conturate, socialismul lui Vorel având evidente trăsături fasciste, teratologie des întâlnită în acea vreme, după cum bine știm.

17 Mihaela Cristina-Verzea, „Inedit: Corespondența pictorului Lascăr Vorel”, *Conta*, nr. 15–16, 2014.

18 Albert Bloch.

19 Lascăr Vorel, *op. cit.*

Opera

Interesul meu pentru pictorul Lascăr Vorel s-a născut în urmă cu mai mulți ani, când i-am văzut, la MNAR, tabloul intitulat *Gara* (1910). Cu un desen și o cromatică austere, cu o atmosferă plină de melancolie, *Gara* m-a fascinat, amintindu-mi într-o oarecare măsură de ceea ce avea să facă mai târziu Edward Hopper, chiar dacă în culori mai vii. „Cine e tipul ăsta care îndrăznește în 1910 să fie atât de original?!“ m-am întrebat.

Deși la Academia din München îl are ca profesor pe celebrul Franz von Stuck, Vorel nu încearcă să-l imite, fapt care, conform celor scrise de pictorul Gr. Negoșanu într-o scrisoare către un prieten din Iași, e apreciat de pictorul german: „Când era elevul meu, zicea Stuck... de obicei nu lucra decât în prima zi, când se punea model nou. Lucrul lui era spontan, și de un gust rafinat. Era cel mai original din clasa mea, nu mă imita pe mine, cum făceau majoritatea elevilor mei. Ultimul semestru a stat numai înscris, dar n-a dat niciodată pe la Academie, apoi nici nu s-a mai înscris. Mi-a părut rău că mi-a plecat un element atât de talentat pe care-l iubeam și ca om.“²⁰

Nu e de mirare că Vorel fugă de lumea de basm a lui Stuck. Într-o altă scrisoare a lui Negoșanu, dintr-un fragment despre o expoziție Cézanne (care-l contrariase pe Negoșanu), aflăm părerea lui Vorel: „Asta este pictură, nu ceea ce fac Stuck și alți pictori ca el.“²¹ Pentru Vorel nu Stuck e calea, ci Cézanne, Van Gogh și Gauguin, pe care-i consideră „adevărații zei ai picturii“²². Dar nici pe aceștia nu îi imită, luându-i numai ca punct

20 Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, Meridiane, București, 1968.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

de pornire. După cum bine observă Comarnescu, folosește constructivismul cézannian drept „osatură a expresionismului său”²³.

Dinspre Jugendstil și secesiunea vieneză, Vorel virează, împrumutând, cum am spus, ceva de la Cézanne, către expresionism. Dorința sa e să ajungă „la expresie... la extract”, scrie în jurnal (18 iulie 1916), dar nu oricum, ci „căutându-și calea proprie și anticipând căile unor celebrițiți ale grafice satirice, ale unui anumit tip de expresionism”²⁴. În Germania nu aderă însă la niciuna dintre grupările artistice (aceasta fiind o posibilă explicație a faptului că acest deschizător de drumuri este astăzi aproape complet necunoscut), dar întâlnește acolo artiști, critici și scriitori importanți. Mai mult, lucrările lui Vorel rareori sunt văzute de către publicul german, în ciuda insistențelor unora de a-l convinge să expună mai mult. În 1911 și 1912 publică în revista *Der Komet* o serie de desene satirice, despre care Petru Comarnescu susține, pe bună dreptate, că dețin „un loc aparte în grafica mondială”²⁵, iar în 1916 expune la importanta Galerie Golz din München, alături de Erich Heckel.

Vorel e un artist interesat de idei, de filosofie (Xenofon, Lucian, Locke, Giordano Bruno, Schopenhauer), dar și de literatură (Goethe, Stendhal, Wedekind, Strindberg, Thomas Mann, Arghezi, Macedonski). De asemenea, improvizează la pian pe muzică de Wagner, Debussy și alții. Înțelege arta într-un mod profund, fapt care îl ajută să fie un inovator, să obțină modalități originale în exprimarea sa plastică. A se

23 *Ibidem.*

24 *Ibidem.*

25 *Ibidem.*

vedea, în acest sens, articolul publicat, sub titlul „Geometriștii“, în *Noua Revistă Română* (numărul din 2 iunie 1913) – revistă condusă de C. Rădulescu-Motru, în care publică și schițele literare „Singurătate“ și „Finale“ –, alături de anumite însemnări din jurnal, la care Petru Comarnescu și Valentin Ciucă²⁶ se referă pe larg.

Fără să fie un mare colorist, Vorel excelează în unele desene și în acele formidabile guașe cenușii din anii 1914–1917, care astăzi ar trebui să fie cunoscute de orice iubitor de artă din lume. Cine îi vede lucrările satirice, cele mai pur expresioniste dintre lucrările sale, va spune, grăbindu-se, „bine, dar aici e George Grosz“. Recunosc, acesta a fost și primul meu gând. Citind apoi ce au scris Comarnescu și ceilalți despre Vorel, mi-am dat seama, încă o dată, ce mare nedreptate i se face românului (cu rădăcini cehești). În *Pictura românească în imagini*²⁷, Dan Grigorescu tranșează problema astfel: „Această «urățire metodică» a personajelor care populează imaginile creației lui Vorel amintește, e drept, de arta lui Grosz [...]. Dar o comparație a datării acestor lucrări relevă o împrejurare surprinzătoare: George Grosz a evoluat spre această viziune caracteristică în anii care au urmat morții artistului român, ceea ce afirmă, fără putință de tăgadă, originalitatea lui Vorel.“ De asemenea, Valentin Ciucă, preluând părerea lui N. Argintescu-Amza²⁸, spune că „George Grosz a evoluat spre acest mod de expresie ulterior lui Vorel, respectiv după

26 Valentin Ciucă, *Lascăr Vorel*, Meridiane, București, 1982.

27 Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970.

28 N. Argintescu-Amza, „Lascăr Vorel“, *Arta plastică*, nr. 3–4, an V, 1958.

anul 1920“ și că „se poate vorbi așadar de o influență a lui Vorel asupra lui Grosz și nu invers“²⁹. Poate că lucrurile nu stau chiar așa, pentru că, încă din 1916, în lucrări precum *Der Liebeskranke*, *Selbstmörder* ori *Kriegsverwendungsfähig*, arta lui Grosz capătă acele caracteristici definitorii, ceea ce însă tot nu-i acordă întâietate germanului: să nu uităm că primele guașe cenușii ale lui Vorel datează din 1914, ca să nu mai vorbim despre desenele publicate în 1911 și 1912 în *Der Komet*, în care Vorel, departe de influențele din Daumier, Van Gogh și Toulouse-Lautrec pe care le arătase cu câțiva ani în urmă, prefigurează stilul lui Grosz.

Și atunci mă întreb: De ce ICR Berlin nu face nimic pentru a scoate opera acestui nefericit din obscuritate?! Cum ar fi, de exemplu, o expoziție Vorel (multe dintre lucrările sale reprezentative sunt la Piatra-Neamț) în Germania? Dar nu o expoziție găzduită de sediul ICR, ci de o importantă galerie, altfel totul e în zadar.

Mai mult, se știe că Vorel i-a dăruit pictorului american Albert Bloch, cu care a fost prieten, mai multe lucrări „din cele mai bune“, după cum scrie Tudor Vorel într-un articol apărut în ziarul *Ceahlăul* (28 august 1970), dar și că Bloch a cumpărat unele lucrări, după cum menționează Vorel în jurnal. Pe cinci dintre ele, intitulate *Munich*, *Three Figures*, *Circus Scene*, *Conversation* și *Figures*, le-am găsit pe site-ul Spencer Museum of Art, muzeul de artă al University of Kansas³⁰, în dreptul fiecăreia menționându-se: „Gift of Mrs. Albert Bloch.“

De data aceasta gândul îmi zboară la ICR New York, întrebându-mă de ce nu încearcă să organizeze o expoziție Lascăr

29 Valentin Ciucă, *op. cit.*

30 spencerartapps.ku.edu/collection-search#/search/works/Vorel.

Vorel în SUA, eventual o expoziție care să marcheze prietenia dintre artistul american și cel român?

Și nu doar George Grosz pare să fi luat contact cu opera lui Vorel, ci și Marcel Duchamp, pe care Vorel l-a cunoscut prin intermediul lui Max Bergmann: „Unul dintre cei doi artiști despre care se știe că l-au întâlnit pe Duchamp în timpul scurtei și crucialei sale vizite la München a fost Vorel. Munca de detectiv a lui Rudolf Herz a făcut lumină în privința șederii misterioase a lui Duchamp la München. Numele lui Vorel apare ca unul dintre puținele contacte ale lui Duchamp. Herz a descoperit că reședința lui Duchamp se găsea în apropierea locuinței lui Vorel și a identificat posibile aspecte și situații prin care Duchamp și-ar fi putut dezvolta ideile revoluționare despre artă“, scrie Frank Baron în *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*.³¹

Din păcate, totul a fost în defavoarea pictorului nemțean. Să nu uităm că prima lucrare despre opera sa, scrisă de Petru Comarnescu, apare abia în 1968, deci la 50 de ani de la moartea artistului, după ce cu zece ani înainte avusese loc, din inițiativa aceluiași critic, o expoziție omagială. În treacăt fie spus, tot Comarnescu este cel care a scris și prima lucrare³² despre alt pictor român nedreptățit, Apcar Baltazar³³.

31 Frank Baron, Jon Blumb, *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*, The University of Kansas, Jayhawk Ink, 2014.

32 Petru Comarnescu, *A. Baltazar*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1956.

33 Apcar Baltazar (1880–1909) a creat o artă originală, bine sincronizată cu ce se întâmpla în Europa acelor ani, fiind unul dintre armenii importanți ai culturii române. Picturile sale cele mai îndrăznețe (*Femeie croșetând*, *Muza mahalalei*, *Madam Ionescu cu cățelul*, *La târguit*, *La marginea apei*, *Pân' la Madam Popescu*, *La Herăstrău*, *Două vecine*, *Peisaj...*) sunt de-un laconism aproape

Nu despre vreo pornire naționalistă e vorba în rândurile anterioare, ci despre dorința de a-i face dreptate unui artist vizionar. Și spun că e de încercat ceva mai ales în străinătate, pentru că numai dinspre Occident s-ar putea urni lucrurile. Aici, oricât ne-am zbate, totul va fi precum în povestea cu bila aruncată într-o baie de ulei despre care amintea cândva Horia-Roman Patapievici, se va auzi bliup!, apoi se va așterne din nou liniștea. Pe de altă parte, chiar dacă nu o putem decât întrezări, gândirea politică a lui Vorel ar putea fi o piedică în calea promovării. Cum să defilezi astăzi la München sau la New York cu un artist pe care-l putem bănuși de tendințe fasciste? Și totuși, e necesar ca arta lui Vorel să fie așezată acolo unde îi este locul, la fel cum e necesar ca adevărul biografiei să fie revelat în cât mai mare măsură.

violent, părănd doar niște schițe lipsite de precizie, imagini greu accesibile ochiului comod.

Frumoasa artă urâtă

„Faptul că civilizația nu se preocupă exclusiv de utilitate este demonstrat de exemplul frumuseții, pe care insistăm să o includem printre interesele civilizației.“¹

SIGMUND FREUD

O expresie vulgară

Joshua Reynolds îi reproșa lui Bernini, într-unul dintre discursurile sale despre artă², că i-a întipărit lui David o „expresie vulgară“. Mai exact, îi reproșa că, în timp ce aruncă piatra, David își mușcă buza de jos. O asemenea critică nu poate azi decât să ne amuze. Totuși, să nu uităm că și vechii greci credeau că urâtul nu are ce căuta în artă. De aceea nu vezi vreo urmă de efort pe chipul Discobolului. Tot așa, după cum corect observa Lessing, Laocoon, mușcat de șarpe, e departe de a avea o față schimonosită de durere, căci „durerea, în toată

-
- 1 Sigmund Freud, *Civilizația și neajunsurile ei*, traducere de Irina Brateș, Vellant, București, 2022.
 - 2 Joshua Reynolds, *Cele cincisprezece discursuri despre artă*, traducere de Valentina Grigorescu și Georgeta Arțăreanu, Meridiane, București, 1991.

deformanta ei vehementă, nu putea fi îmbinată cu frumusețea. Artistul a trebuit deci să micșoreze durerea, să potolească țipetele până la a face din ele suspine; nu pentru că strigătul e semnul unui suflet de calitate inferioară, ci pentru că sluțește fața într-un mod respingător³.

Dincolo de mila pe care mi-o stârnește, ansamblul *Laocoon și fiii săi* mă hipnotizează prin frumusețe. Privesc mai ales corpul lui Laocoon, mușchii, coastele, venele, părul, fața (care îmi pare totuși destul de schimonosită; e însă fața unui om resemnat, care suspină înnebunit de suferința de a-și pierde fiii, care jelește, care imploră zeii, a observat Lessing, nu a unui om care urlă cu ochii scoși din orbite de durere, încă acaparat de ideea vieții)... Mă atrage apoi dinamismul grupului, de parcă, în ciuda încremenirii în marmură, cei trei oameni și șerpii marini, Porces și Caribea, se mișcă necontenit. Amestecul acesta de admirație și compasiune mă tulbură profund. Șarpele care-l mușcă de șold pe Laocoon, chipul fiului cel mare, Antiphantes, căutând cu disperare ajutor din partea părintelui său, agonia fiului cel mic, Tymbraeus, și el deja mușcat, și, peste toate, chipul lui Laocoon sunt elemente care creează un foarte pronunțat dramatism, poate neegalat în istoria sculpturii.

Trei vertebre în plus

Frumusețea în artă nu ascultă de reguli rigide, ci de un melanj de disponibilități estetice. Multă vreme s-a crezut că

3 Gotthold Ephraim Lessing, *Opere*, vol. 1, traducere de Lucian Blaga, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

proporțiile sunt cele care asigură frumusețea, dar un exemplar vegetal, animal sau uman, explică Edmund Burke⁴, poate fi frumos și fără a avea proporții perfecte. Sau, dimpotrivă, poate fi urât, deși le are. Poate că Omul Vitruvian deține dimensiunile ideale, dar nu este neapărat frumos. În plus, după cum spune La Rochefoucauld, „există unele lucruri frumoase care au mai multă strălucire fiind imperfecte decât atunci când sunt desăvârșite”⁵. Nu degeaba academiștii sunt sterpi, ruși de viață, lipsiți de stil, nereușind să transmită emoție, oricât de iscusit ar fi meșteșugul lor. Sunt oameni încorsetați în limitele unei viziuni lipsite de libertate, iar frumusețea trebuie să iasă din serie, din canoane, să aibă ceva surprinzător, așa cum odalisca lui Ingres are trei vertebre în plus. Frumusețea absolută e definitivă, statuară și rece, impune o anumită distanță, rămâne inaccesibilă. Perfecțiunea devine dizgrațioasă prin tocmai lipsa oricăror slăbiciuni care să o umanizeze.

O obsesie a artei moderne

De-a lungul istoriei artei, urâtenia apare sub diferite forme, de la necesitatea de a reprezenta ceea ce este sau trebuie să fie de la sine înțeles urât până la reprezentarea deformată a unui lucru dacă nu frumos, măcar obișnuit. Nu iau în calcul urâtul involuntar, adică nepriceperea artistului. Urâtul este același lucru cu inesteticul doar dacă îi lipsește valoarea artistică.

4 Edmund Burke, *Despre sublim și frumos*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, Meridiane, București, 1981.

5 La Rochefoucauld, *Maxime și reflecții*, traducere de Aurel Tita, Minerva, București, 1972.

Odată cu secolul al XX-lea, urâtul (cu accent pe monstruos, grotesc și kitsch) a devenit predominant, încât cu greu am mai putea vorbi despre Belle-Arte. „Prin curentele avangardiste ale secolului XX“, scrie Victor Ernest Mașek în studiul introductiv la *O estetică a urâtului*, celebra carte a lui Karl Rosenkranz, urâtul „avea să devină o permanență și, uneori, o obsesie a artei moderne“⁶. Ceea ce se manifestase sporadic, prin artiști precum Bosch, Arcimboldo sau Goya, ajunge să fie, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar mai ales din secolul al XX-lea, covârșitor.

Lucrurile încep să se schimbe odată cu apariția impresiونيștilor. Nu puțini au fost cei care au considerat inestetică arta lor. Evident, nu doar felul în care pictau îi contraria pe privitori, ci de multe ori și subiectul prezentat. Pentru nimic în lume nu și-ar fi atârnat pe perete ghetetele scâlciate și murdare pictate de Van Gogh.

Am putea spune, judecând după cât de larg este astăzi acceptat și admirat impresionismul, că urâtul se găsea în ochiul nepregătit al privitorului, nu în operele de artă. Totuși, în 1908, în prefața catalogului unei expoziții a lui Braque, Guillaume Apollinaire, care numai un nepriceput nu era, scrie că impresionismul este caracterizat de „furioasa dezlănțuire a unor temperamente diferite, mai mult sau mai puțin nobile, încercând să-și exprime cu înfrigurare, în grabă, fără chibzuință, uimirea în fața naturii“, că, „excepție făcând câțiva maeștri magnific dotați, siguri de ei, am avut parte de o droaie de zelatori, de neofiți mărturisindu-se prin tablourile lor adoratori ai lumii, în directă comunicare cu ea și dovedind acest lucru

6 Kark Rosenkranz, *O estetică a urâtului*, traducere și studiu introductiv de Victor Ernest Mașek, Meridiane, 1984.

prin neamestecul culorilor, pe care credeau că e suficient să le așezi pe pânză pentru a deveni pictor“, și că, în fine, caracteristicile impresionismului sunt „ignoranța și frenezia“⁷. Mulți ani după aceea, în 1995, într-un articol intitulat „Frumuseți uitate revin la lumină într-un iad de ciment“, Paul Johnson are un discurs similar, doar că atacă nu numai impresionismul, ci întreaga artă modernă, pe care o numește o „imensă impostură“⁸. Cu o ironie fără rest, scrie că „impresionismul a triumfat, urmând realizările și mai mărețe ale postimpresioniștilor, foviștilor, cubiștilor și ale tuturor celorlalte glorii năprasnice ale artei secolului XX, de la inegalabilele studii ale vaginului efectuate de Lucien Freud, până la excepționalul dop de cadă vândut la Londra săptămâna trecută cu 35 000 de lire“. Dintr-o lovitură de ghioagă rade arta unui întreg secol, iar despre Monet, după ce îi recunoaște meritele perioadei de început („un pictor pătrunzător și subtil în anii 1860“), scrie că „a pus pe picioare în cele din urmă o fabrică de pete-și-puncte, din care ieșeau trei tablouri pe zi, care acum acoperă ca tapetul galeriile din întreaga lume“. Dacă însă Apollinaire a înțeles totuși că „impresioniștii au eliberat pictura din lanțurile academismului“, Johnson crede, dimpotrivă, că „impresioniștii, cu practica lor și cu încurajarea amatorismului, au declanșat catastrofa care a distrus disciplina atelierelor de pictură franceze și, până ce aceasta nu este restabilită, în Franța și pretutindeni, tradiția realistă centrală a artei occidentale nu va fi în stare să-și reia evoluția maiestuoasă care a fost oprită în aceste

7 Guillaume Apollinaire, *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, traducere de Elis Bușneag, Meridiane, București, 1970.

8 Paul Johnson, *La naiba cu Picasso și alte eseuri*, traducere de Dana-Ligia Ilin, Humanitas, București, 2012.

multe decenii irosite“. Din păcate, multe decenii de când impresionistii și cei imediat următori lor au schimbat arta nu au fost un avantaj pentru Johnson. Apollinaire, care privește de foarte aproape evoluția lucrurilor, când totul e încă fierbinte, se dovedește a fi mai lucid, mai înzestrat în înțelegerea fenomenului. Cum altfel s-ar putea explica faptul că Johnson îi consideră pe Louis Français, Charles Busson, Léon Germain Pelouse, Antoine Chintreuil, Paul Guigou, Édouard Sain și Alexandre Ségé pictori mai importanți decât Monet, Renoir („după ce mă scufund în Pelouse și în Français, peisajele bietului Renoir îmi par ridicole“) sau Cézanne („supraevaluatul Cézanne, ale cărui nesfârșite întinderi de verde metalic sunt o insultă la adresa ochiului, după ce ai văzut cum pot crea peisajul autentic pictorii adevărați“)? E de notorietate faptul că mulți dintre intelectualii englezi resping ceea ce se îndepărtează de formula trainică și solidă a realismului. Nu le insulta inteligența și gustul cu încercări neortodoxe, cu înnoiri, totul trebuie să rămână în canon, ei nu se vor plictisi niciodată, chiar dacă le oferi mereu și mereu aceleași lucruri, care, fie vorba între noi, uneori nu sunt decât copii fără strălucire ale marilor reușite de altădată.

La naiba cu Paul Johnson

Karl Rosenkranz nu acceptă ideea ca scopul final al unei opere de artă să fie urâtul, considerând patologică plăcerea resimțită în fața unei asemenea lucrări. Și scrie acest lucru în 1853⁹, înainte, așadar, cu mult timp ca Picasso să dinamiteze

9 În *Ästhetik des Häßlichen*.

o dată pentru totdeauna arta. Apollinaire e însă admiratorul lui Picasso și, în 1905, scrie că „perseverența în căutarea frumosului i-a călăuzit [lui Picasso – *n.m.*] drumul“, iar în 1912, într-un stil pompos, afirmă că „Picasso face parte din spița acelora despre care Michelangelo spunea că merită numele de vulturi, pentru că îi întrec pe toți ceilalți, croindu-și drum printre nori până la lumina soarelui“¹⁰. Prin urmare, în cubism și în deformarea (era să scriu „urățirea“) metodică a personajelor, Apollinaire nu vede ceva inestetic, ci „manifestarea cea mai elevată a epocii“¹¹, ceea ce, în fond, îl așază pe aceeași poziție cu Rosenkranz (germanul ar fi fost probabil îngrozit de arta spaniolului, dar asta e altă poveste).

„La naiba cu Picasso“, răbufnește Paul Johnson. Dar e șocant cât de simplist analizează *Portretul lui Angel Fernández de Soto* (1903). Te poți aștepta la asemenea comentarii bășcălioase din partea unor oameni neinstruiți, nu din partea unui erudit. Ce contează că, la doar 15-16 ani, Picasso pictează formidabil în manieră realistă (vezi *Première Communion*, din 1896, sau *Science et Charité*, din 1897)! Pentru el lucrurile sunt clare: Picasso are un desen foarte prost și un „colorit oribil“, iar alți artiști din Barcelona începutului de secol XX, precum Ramon Casas, Santiago Rusiñol și Pedro Ribera, sunt desenați cu adevărat minunați. Nimic de zis, acești trei artiști amintiți, primii doi în orice caz, sunt desenatori grozavi. Poate că îl întrec în măiestrie cu un vârf de creion, dar nicidecum nu poți spune că Picasso nu e un desenator foarte bun. În plus, depinde și ce faci cu virtuozitatea ta. Picasso reușește să schimbe cursul artei, „s-o apuce încotrova, pe unde n-a mai călcat picior de

10 Guillaume Apollinaire, *op. cit.*

11 *Ibidem.*

om¹², pe când cei trei se pierd în masa pictorilor fără stil (severitatea acestei afirmații mă întristează, pentru că Rusiñol și Casas sunt artiști de mare talent). Ce s-ar fi întâmplat cu Picasso dacă ar fi pictat toată viața în manieră realistă, cum probabil că și-ar fi dorit Johnson? Cu toată iscusința sa, nu cred că ar fi făcut decât să îngroașe armata veșnicilor continuatori, asta pentru a nu le spune imitatori. Sau dacă ar fi rămas sub influența lui Rossetti, Steinlen sau Toulouse-Lautrec, ar fi avut, poate, soarta lui Casas și a lui Rusiñol.

Dar să vedem ce neajunsuri concrete îi găsește Johnson picturii care-l înfățișează pe Angel Fernández de Soto. „Acest portret anume îmi stârnește întotdeauna râsul. Este atât de derutant, încât adesea este reprodus cu capul în jos.“ Hait! De-ar fi scris „încât mă mir că nu este reprodus cu capul în jos“, aș fi înțeles că este vorba despre o ironie, dar scriind „încât adesea este reprodus cu capul în jos“, este limpede că vorbește serios. Dacă în cauză era un tablou de Rothko, da, ar fi fost plauzibil, dar așa...

„Poate că [Picasso – *n.m.*] fusese cherchelit“ când a pictat acest tablou, completează Johnson. De ce? Pentru că „paharul de pe masă nu e vertical“, brațul stâng al lui Angel „pare să se ivească nu se știe de unde și este prins de trup printr-un miracol al chirurgiei plastice, căci nu are legătură cu anatomia“, cât despre cel stâng, acesta „arată mai normal, dar este greoi și mult prea mare“, degetele sunt „ca niște cârnați *chipolata* cruzi, care te fac să tânjești după o tigaie“, „arăătorul mâinii drepte e o gheară din Galeria Monștrilor, iar degetul mare a dispărut în mod misterios“, „ochii i se uită în direcții diferite“, iar urechea dreaptă „i-a fost tăiată de pe cap și lipită în partea

12 *Ibidem.*

din spate a mandibulei“. M-am întrebat, citind aceste obiecții, dacă Johnson chiar credea că Picasso nu ar fi fost în stare să-l deseneze „corect“ pe Angel, mai ales că Picasso, după cum am amintit, a dovedit, cu o rară precocitate, că poate picta foarte bine în manieră realistă. Răspunsul a venit imediat chiar de la Johnson, când l-a ironizat pe John Richardson¹³ pentru părerea că „deformările“ din *Portretul lui Angel Fernández de Soto* sunt intenționate. Nu ar mai fi nimic de spus. Paul Johnson se dovedește opac în fața artei nerealiste, interpretările sale părând mai degrabă rupte din discursul unor mușterii dintr-un birt de țară decât din cel al intelectualului care a scris *O istorie a lumii moderne*. Mi-e teamă că Apollinaire ar fi fost îndreptățit să spună: La naiba cu Paul Johnson!

13 John Richardson (1924–2019), istoric de artă englez și biograf al lui Picasso.

Undița și ochiul

„Comparativ cu mașinile de altădată, mașinile inventate astăzi oferă imaginației tot mai puține prilejuri de manifestare.“¹

JEAN-MARIE GUYAU, *Problemele esteticii contemporane*

„Fotografierea“, spune Susan Sontag², „presupune însușirea obiectului fotografiat“. Indiferent de nivelul de competență al fotografului, imaginea e captată de mecanism, de camera foto, pe când în artă, în literatură sau în muzică, rezultatul vine din noi, oricât de mult am copia ceea ce ne înconjoară, căci mâna care ține pensula sau dalta, care scrie, care notează notele pe portativ e cea decisivă, iar mâna care ține aparatul e doar un suport. Desigur, ochiul e foarte important, nu oricine are privirea ascuțită, dar camera foto nu e decât o undiță: pescarul priceput va prinde cei mai frumoși pești. Iar pentru celelalte arte individul devine cu adevărat Creator. Chiar și atunci când un pictor pictează paharul pe care îl are în fața sa, paharul de pe pânză nu va fi niciodată paharul real. În fotografie, copia

-
- 1 Jean-Marie Guyau, *Problemele esteticii contemporane*, traducere de Mircea Gheorghe, Meridiane, București, 1990.
 - 2 Susan Sontag, *Despre fotografie*, traducere de Delia Zahareanu, Vellant, București, 2018.

se realizează exclusiv prin intermediul „lentilei“, în pictură ea trece într-un tot prin filtrul uman, fiind, în fond, o recreare. În ideea primitivă că fotografia fură sufletul omului e un strop de adevăr, tocmai pentru că cel din fotografie e, deși copiat, chiar cel adevărat, oricât de paradoxal ar suna acest lucru. Fotografia fură momente de realitate, încremenindu-le, așa cum filmul fură realități în mișcare.

Într-o devastatoare critică adusă fotografiei³, Sebastian-Vlad Popa scrie că „orice shot fotografic nimereste în plin. Fotograful e un artist asigurat, și tocmai de aceea fotograful nu e un artist. El e un martor fără mărturie. El vede și nu atinge. Nu intervine. Nu dislocă materia și nu transfigurează materia. În absența transfigurării materiei, orice pretinsă artă e nulă. Fotograful nu ajunge să transfigureze materia nici măcar în măsura în care un lăcătuș o face. Fotograful vede pentru că are mijlocirea prin care vede (aparatură fotografică, încadratura), dar nu are și nemijlocirea vederii care este facerea a ceea ce vede. Deci fotograful nu numai că nu este un artist, dar este ruinarea ideii de artă, ruinarea ideii de artist. Între fotograf și pictor nu sunt diferențe de comportament, de limbaj... între fotograf și pictor e o prăpastie definitivă și gravă“.

Da, fotograful „nu dislocă materia și nu transfigurează materia“, însă materia nu poate fi văzută de oricine în felul în care au văzut-o Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Ansel Adams, Edward Weston, Imogen Cunningham, Henri Cartier-Bresson, Paul Strand, André Kertész, Bill Brandt sau Ernst Haas. Valurile nesfârșite de imagini dezvoltă iluzia că fotografia este o artă facilă. Mai bine spus, că nu se poate

3 Sebastian-Vlad Popa, „O plagă mondială: fotografia“, *Infinitezimal*, nr. 2, 2014.

vorbi despre artă. Chiar și unii dintre fotografi care ating un nivel estetic ridicat nu pot fi, totuși, considerați cu adevărat importanți. De ce? Pentru că există o uzură a repetiției. Există instincte similare, viziuni devenite comune, oricât de bine realizate. Numai cei puțini – cei a căror privire este dincolo de ceea ce este deja dat, deja înregistrat – scapă căderii, pierderii în tăvălugul imaginilor care se suprapun la nesfârșit. În fond, lucrurile se petrec în mod similar și în alte arte, numai că fotografia, fiind o artă produsă în masă, „o distracție aproape la fel de comună ca sexul sau dansul”⁴, e un fenomen mult prea amplu și mult prea liber, scăpat oarecum de sub control. Oricine poate fi fotograf. Și aproape oricine este fotograf, în sensul că aproape toată lumea face fotografii. În schimb, nu oricine este pictor sau sculptor, pentru că este mult mai dificil să transfigurezi materia decât să ți-o însușești. Camera foto nu-ți cere decât să apeși pe declanșator. Aparatul înhață pentru tine imaginea, o înghite, apoi o varsă pe un ecran sau pe-o hârtie. Chiar și cel mai nepriceput fotograf va reuși să facă, fie și fără intenție, o fotografie interesantă o dată la o sută de încercări. Fotografia este visul tuturor oamenilor netalentați care-și doresc să fie artiști măcar în vacanțe, dar acest lucru nu anulează faptul că există și fotografi excepționali, pentru că, în mod evident, e nevoie de mult mai mult decât de o simplă apăsare pe un buton pentru a obține artă.

Discutând teoriile lui Gustave Le Gray⁵, care, precum Delacroix, era de părere că trebuie sacrificate anumite detalii

4 Susan Sontag, *op. cit.*

5 Jean-Baptiste Gustave Le Gray (30 august 1820–30 iulie 1884) a fost un pictor, desenator, sculptor și fotograf francez. A contribuit, prin inovațiile sale, la dezvoltarea tehnicii fotografice.

pentru a obține efectul maxim în artă, Juliet Hacking scrie că „Le Gray’s statement was nonetheless audacious in its suggestion that photography was more than simply a recording device”⁶ („declarația lui Le Gray a fost totuși îndrăzneță prin sugestia sa că fotografia este mai mult decât un simplu dispozitiv de înregistrare”). Iată, așadar, cum încă de la începuturi apare disputa cu cei care, atrași de aparenta simplitate a noului meșteșug, dau buzna în acest domeniu. „Preocuparea era generală. Ca și uimirea de a produce imagine fără să fi trecut vreodată prin fața școlii de desen. O ucenicie sumară se dovedea întotdeauna suficientă pentru a face rău: prin urmare, cei pretențioși n-aveau decât să meargă mai departe”, scrie Nadar în *Când eram fotograf*⁷. Și încă: „Orice om fără căpătâi ori în căutare de căpătâi se dădea drept fotograf: conțopiști care uitaseră să meargă la serviciu, tenori de café-concert care-și pierduseră vocea, portari loviți de nostalgie artistică – toți se numeau «artistici»! –, pictori și sculptori ratați au dat năvală. Am văzut chiar și un bucătar – nu s-a spus oare că bucătăria e pasămite și ea o chimie?”⁸

Mai mult, de inovațiile aduse în tehnica fotografică a profitat și profită din plin și marea masă a fotografiilor fără chemare. Procedul prin care fotografiile erau retușate avea să fie un prim pas către kitschul editării excesive a fotografiilor digitale de azi.

6 Juliet Hacking, *Lives of the Great Photographers*, Thames & Hudson, Londra, 2015.

7 Nadar, *Când eram fotograf*, traducere de Gabriela Ciubuc, Compania, București, 2001.

8 *Ibidem*.

Tehnica tot mai sofisticată le creează multora impresia că, stăpânind-o, se pot numi deja artiști, deși Alfred Eisenstaedt avertiza că „the important thing is not the camera, but the eye“ („cel mai important lucru nu este camera, ci ochiul“). Nudurile și peisajele sunt, probabil, subiectele care dovedesc în cea mai mare măsură lipsa de simț estetic a acestor oameni. Vezi, de exemplu, femeile tăvălite prin nisip, în dorința de a obține fotografii ca ale lui Edward Weston. Sau, cu gândul la Ansel Adams, peisajele alb-negru cu contraste exagerate. Cât despre fotografia color, Dumnezeu cu mila! În fața culorilor edulcorante sau apocaliptice, privitorii își dau extatic ochii peste cap. Și cum trăim într-o epocă dominată de imagine, o epocă în care internetul face legea și oricine poate căpăta o mare vizibilitate, năduful de altădată al unora ca Gustave Le Gray sau Nadar este astăzi cu atât mai îndreptățit.

Inovațiile tehnice și avântul inteligenței artificiale, în loc să facă din fotografie o artă superioară, par să ducă mai degrabă la sfârșitul fotografiei așa cum o știm. Recent, germanul Boris Eldagsen a câștigat Sony World Photography Award, la secțiunea creație, cu *Pseudomnesia: Electrician*, obținută în totalitate cu ajutorul inteligenței artificiale, apoi a refuzat premiul, declarând că a folosit imaginea pentru a testa competiția și pentru a iniția o discuție despre viitorul fotografiei. Gestul lui Eldagsen mi se pare de mare însemnătate, deși nu cred că are forța de a pune capăt dezastrului spre care, alunecând pe toboganul bine lubrifiat de inteligența artificială, se îndreaptă fotografia. O asemenea frenezie a fotografiilor de a se autoanihila ține și de ruptura față de cultură, mai ales față de cea scrisă.

Când a apărut, arta fotografică era influențată de reperele culturale ale lumii de atunci, deținea o estetică bine integrată în vibe-ul – o vorbă dragă omului recent – definit de cultura

secolelor precedente. Nu degeaba mulți dintre primii mari fotografi erau oameni cu o cultură bogată. Astăzi, fotografiile/ imaginile realizate prin intermediul unor modalități tehnice tot mai sofisticate denotă, din păcate, o tot mai mare îndepărtare de ceea ce, simplu spus, numim bun gust. În *Omul medieval*, Jacques Le Goff amintește ce îi scrie, în anul 600, Papa Grigore cel Mare episcopului Marsiliei: „Într-adevăr, ceea ce este scrierea pentru cei ce știu să citească este pictura pentru analfabeții care o privesc, pentru că în ea pot citi aceia care nu cunosc literele, așadar în primul rând pictura slujește drept lectură pentru oameni.”⁹ Prin urmare, pictura era, totuși, un factor educativ, o imagine care povestea ceea ce se spunea și în scris, însă în zilele noastre, când *homo imaginis* pare să preia controlul, imaginea tinde să-și fie suficientă, să fie goliță de backgroundul cultural și nu poți să nu te întrebi dacă ne îndreptăm spre epoca imaginilor realizate de analfabeți într-un „lectură” analfabeților.

De fapt, inteligența artificială pare să ofere o alternativă nu doar pentru fotografie, ci pentru tot ce face omul. Inteligența artificială va da, poate, un roman mai bun decât *Război și pace*, va picta ceva mai impresionant decât pictura murală a Capelei Sixtine, va realiza clădiri mai frumoase decât Taj Mahalul, va purta războaie în locul nostru, va face sex în locul nostru, va urî în locul nostru, va iubi în locul nostru, va gândi în locul nostru, iar în final, cine știe, poate că va înlocui definitiv omul, așa cum își doresc unii postumaniști. Dar să zâmbim, pregătiți pentru încă un selfie, catastrofa e încă departe, ce treabă avem noi cu ea?!

9 Jacques Le Goff, *Omul medieval*, traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, Polirom, Iași, 1999.

Subtilă și precisă, densă și insurgentă, cartea de față este o cronică a vremurilor noastre. În ea, cei de mâine vor regăsi nu doar fragmentele de autoportret ale autorului, ci și urmele unui întreg timp. Se află adunate aici sunete, culori, obsesii, himere. Între jurnal și eseu, textul se strecoară cu fragilitate și încăpățănare. Vocea memorabilă a lui Ciprian Măceșaru se distinge cu claritate, formulând, contra curentului, o pledoarie în apărarea libertății.

IOAN STANOMIR



**curtea veche
publishing**

curteaveche.ro

ISBN 978-606-44-1777-0



9 786064 417770