

AÑO III, N° 10, 2008

4,80€

NIRAMTM

RAZVAN MAZILU

JACKY REDGATE

OSCAR WILDE

BOGDAN ATER

CASPAR DAVID FRIEDRICH

PORFIRIO ALVES PIRES

TERESA MENDONÇA

FUNDADOR: ROMEO NIRAM

NIRAM ART™

Director: Rares Stejar Naghiu Barbulescu

Jefe de redacción: Mario Barangea

Redactores:	Colaboradores:
Eva Defeses	Begoña Fernández Cabaleiro (España)
Lora Haranaciu	Nicole Blanco (España)
Thomas Abraham	Kamikh (Israel)
Javier de la Fuente	Aura Christi (Rumanía)
Teresa Carvalho	Bianca Marcovici (Israel)
Ángeles Rodríguez	Raymond Roca (Australía)
Sofia D'Addezio	Rodica Arleziana H. (Rumanía)
	Bianca Andreea Marin (España)
	Catalin Ghita (Rumanía)
	Cristina Oprea (Rumanía)
	Corina Dumitrescu (Rumanía)

Fotógrafo: R. Victor Darolti

Maquetación: White Family S.R.L.

Web design: Defeses Fine Arts, PR Agency

Graphic Adviser:

N. Anu

Public Relations: Sanda Elena Darolti

Dirección: Calle Fátima Nº 28—Bajo H
28917—Leganés, Madrid

Email: revista_niram_art@yahoo.es

Revista **NIRAM ART** online en:
<http://romeoniram.mosaicglobe.com>

Editor: R.C. Marin
Propriedade: Jurnal Diáspora
Impresión y acabamiento: Copri Chisinau
Tiraje: 12 000 (1000 en colores, 11 000 en blanco y negro)
Periodicidad: bimestral (6 números al año)
Registro: I.C.S. 124441 Depósito Legal 210277/04

Publicación fundada por : Romeo Niram



SUMARIO

Publicación Multilingüe



De Profundis.....Oscar Wilde	4
La única fuente verdadera de arte.....Caspar David Friedrich	5
Caspar David Friedrich, el pintor romántico de Alemania.....Rodica Arleziana H.	7
Pintura y Escultura : Espacio y Volumen.....Begoña Fernández Cabaleiro	8



Teresa Mendonça: apresentação	12
Porfírio Alves Pires: apresentação	14
Momentos pintados: António DulcídioNicole Blanco	15
Lamentações de OutonoBianca Marcovici	15



The Divine Eucharist of Art.....Bianca Andreea Marin	16
Interview with Razvan Mazilu.....Eva Defeses	18
Featured artist: Abridged History of Razvan Mazilu	21
On William Blake's Art.....Catalin Ghita	24
Jacky Redgate.....Raymond Roca	26



Ater Mundus.....Mario Barangea	30
Sortiti sa vada.....Aura Christi	32
Câteva probleme ale formei.....Cristina Oprea	33
Israel: Lansări de carte românească.....Lora Haranaciu	34
Poeme.....Bianca Marcovici	34

CAPA 1: **Razvan Mazilu** en el espectáculo *Dorian Gray*, Teatro Odeon, Bucarest

CAPA 2: **Razvan Mazilu** en el espectáculo "Un Tango Más"
Fotografías de Mihaela Marin



DAY DREAMING, 2007
PHOTOGRAPHY BY KAMIKH

DE PROFUNDIS

La vida del artista, Cristo y la imaginación

OSCAR WILDE

Consiste la humildad del artista en aceptar incondicionalmente las experiencias todas, así como el amor estriba en él simplemente en el sentido de la belleza, que al mundo revela su cuerpo y su alma. Pater, en Mario el epicúreo, pretende armonizar la vida del artista con la vida religiosa, en el profundo, austero y gracioso sentido de la palabra. Pero apenas si es Mario un mero espectador, aunque sí un espectador ideal, que puede considera con sentimientos propios el drama de la existencia", lo cual para Wordsworth es el verdadero destino del aeda. Pero, no es más que un espectador, y acaso por demás ocupado de la elegancia de los banco del templo, para notar que el templo que ante sus ojos tiene, es el del Dolor.

Noto yo una relación mucho más íntima e inmediata entre la vida verdadera de Cristo y la vida verdadera del artista, y constituye para mí una inmensa alegría pensar que, mucho antes de que se hubiese adueñado de mis días el dolor, y me amarrase a su carro, yo había escrito, en El alma del hombre, que "el que pretende vivir una existencia semejante a la de Cristo, tiene que ser completa y absolutamente él mismo". Y como ejemplo citaba, no solamente al pastor en su llanura, y al preso en su mazmorra, sino al pintor también, para quien es el mundo una mascarada, y el vate, para quien una canción es.

Me acuerdo haberle dicho una vez a André Gide, un día que estábamos juntos en un café de París, que a mí me inspiraba muy poco interés la metafísica, en realidad, y absolutamente ninguno la moral, y que todo lo que fue dicho por Platón y por Cristo podía transponerse de inmediato a la esfera del arte, y en ella hallar su realización perfecta. Esta era una generalización tan profunda como nueva. No solamente es la íntima revelación que podemos ver entre la personalidad de Cristo y la perfección lo que hace la verdadera diferencia existente entre el arte clásico y el arte romántico en la vida, sino que era la misma que la del artista, la esencia de su naturaleza; vale decir, una intensísima imaginación, ardiente como una llama. Llevo Cristo a la esfera toda de las humanas relaciones, esa imaginación que constituye el secreto de la creación artística. Comprendió el mal del leproso, las tinieblas del ciego, y la miseria cruel de los viven en el placer, y la miseria singular de los opulentos.

(...) Indudable es que figura Cristo entre los poetas. Provenía su concepción de la humanidad, directamente de la imaginación, y no puede ser comprendida más que a través de ésta. Fue el hombre para El lo que Dios para los panteístas. Fue El el primero en concebir la unidad de las distintas razas.

Ya existían dioses y hombres que El. Y El, sintiendo que se habían hecho carne en El, gustaba de llamarse, a veces, el Hijo de Dios, y el Hijo del hombre, otras. Más que cualquier otro en la historia, en nosotros despierta esa inclinación hacia lo maravilloso, a que se halla siempre dispuesto el romanticismo. Todavía es para mí increíble eso de que imagine un joven labriego galileo que puede llevar sobre sus hombros el peso de todo el mundo; el peso de todo lo que hasta ese momento habiase hecho y padecido y de cuanto habría de hacerse y padecerse: los pecados de Nerón, de César Borgia, de Alejandro VI, del que emperador de Roma fue y también sacerdote

del Sol; los padecimientos de todos aquellos, que forman legión, que entre ruinas yacen; los sufrimientos de los pueblos oprimidos, de los niños que labran en las fábricas, de los ladrones, de los presidiarios, de los desheredados de la suerte, y de los que están sojuzgados y cuyo silencio sólo puede oír Dios. Y no solamente llegan a imaginárselo, sino que lo realiza efectivamente, de modo que hoy todavía los que con El entran en contacto, aunque ante sus altares no se prosternen, ni se pongan de hinojos ante sus sacerdotes, tiene hasta cierto punto la impresión de que se les esfuma la fealdad de sus pecados y se les revela la hermosura de sus padecimientos.

Dije ya que Cristo figura entre los aedas, y es la pura verdad. Son hermanos suyos Shelley y Sófocles... Pero es su misma vida el más maravilloso de sus poemas, y en todo el ciclo de la tragedia griega no hay nada que pueda asemejarse al "temor y la piedad" de esta vida. La pureza del protagonista eleva este edificio a una altura de arte romántico que, a causa de su propio horror, les está

prohibida a los padecimientos de las familias de Tebas y a la de los Átridas. Y encuentra también esta pureza lo erróneo que era el axioma expuesto por Aristóteles en su Tratado del Drama, y que sentaba que era imposible soportar el espectáculo del castigo de un inocente. Ni en Esquilo ni en Dante, el austero maestro de la ternura; ni en Shakespeare, el más nitidamente humano de todos los grandes artistas; ni en todos los mitos y las leyendas celtas, en los cuales luce la gracia del mundo a través de una niebla de lágrimas, y no vale la vida de un hombre más que la de una flor, nada hay que, a causa de su sencillez conmovedora, unida a la sublimidad del trágico efecto de que proviene, nada hay que igualarse pueda, ni siquiera acercarse, al acto último de la historia de la Pasión de Cristo.



El bailarín RAZVAN MAZILU en el espectáculo de teatro-danza "Dorian Gray", basado en la novela "El retrato de Dorian Gray" de Oscar Wilde, puesto en escena en el teatro ODEON de Bucarest. Fotografía de Mihaela Marin

“LA ÚNICA FUENTE VERDADERA DE ARTE ES NUESTRO CORAZÓN”

CASPAR DAVID FRIEDRICH

LA VOZ INTERIOR (1830)

Pronto será, entre tos muchos pareceres, también éste mi parecer: la rigurosa imitación de la naturaleza hasta la mínima particularidad debe ser la aspiración del arte. Pero entonces: rigurosa y también esclava imitación de la naturaleza y ejecución ultra dimensional son propias del arte malogrado. El arte no debe en modo alguno proponerse el engaño, y ejecuciones de tal dimensión constriñen la imaginación del espectador; la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte. Pronto se enseñará que concentrar la luz en un punto es absolutamente imprescindible para conseguir un efecto, y que ha de reconocerse a Rembrandt en este asunto como el modelo por excelencia. Pero luego se enseñará a su vez que el verdadero artista debe despreciar tales medios comunes que producen un efecto fulminante. Tan pronto se aconseja utilizar mucha pasta de color, pues si no, la pintura apenas duraría; tan pronto lo contrario: ¡Oh, debe economizarse mucho al aplicar los colores, y también repintar de continuo, pues si no, no podría mantenerse a claridad! También se recomienda que, en la medida de lo posible, se lleve a cabo todo en una sola sesión, para conservar así la claridad, la ligereza y la libertad en el color. Y la pincelada, pues todo repinte posterior estaría ligado, y, con ello, atado, a un repinte anterior. Pero, ¿qué hay que hacer y qué hay que dejar de hacer ante tanto parecer y tantas doctrinas contradictorias? ¡Sigue la voz interior y acepta lo que te dice, y deja para los otros lo que a ellos les parezca justo, pues no todo es para todos!

DECLARACIONES EN LA VISITA A UNA EXPOSICIÓN (1830)

Este cuadro está bien hecho, pero no está ponderado; ha sido inventado, pero no sentido. Este otro ha sido profundamente sentido, pero está mucho menos ponderado y aún peor hecho. Este cuadro ha sido sentido y está suficientemente ponderado, pero algo mal hecho. Este es un cuadro que vuelve a recordar otros cuadros, pero no a la naturaleza. El que lo ha pintado pertenece al montón. El sentimiento del artista es su ley. El sentir puro nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre será adecuado a la naturaleza. Jamás debe imponérsenos el sentimiento de otro como ley. La afinidad espiritual provoca obras parecidas, pero de ahí a la copia hay mucha distancia. Pese a todo lo que se diga de los cuadros de XXX, y por mucho que se parezcan a los de Y, han surgido de él mismo y son de su propiedad. Se dice de este pintor que tiene todo el poder sobre el pincel. ¿No sería más correcto decir que se halla bajo el dominio de su pincel? Sólo por la vanidad de brillar en la pintura y adquirir destreza con el pincel sacrificó lo más elevado, naturaleza y verdad, y logró así una pasable fama al brillar como pintor práctico. De nuevo una bella creación de la mano de XX, pues sus cuadros no pueden llamarse de otra forma. Quisiera ver alguna vez una creación de su espíritu, o de su alma, o de su ánimo, o de su sentimiento -o como quiera llamarse-, ¿o es que no hay tales?

¿Quién quiere saber qué es lo único bello y quién quiere impartirlo? ¿Y quién lo que es naturaleza del espíritu, y poner límites y dar reglas para ello? ¡Oh, hombres secos y apelmazados por la rutina, seguid ideando reglas! La muchedumbre os elogiará por las muletas que le ofrecéis, pero quien sienta una fuerza propia se burlará de vosotros.

A los señores jueces del arte no les bastan nuestro sol alemán, nuestra luna, estrellas, roquedales, nuestros árboles y hierbas, nuestros campos, lagos, ríos. Todo debe ser italiano para poder reclamar grandiosidad y belleza.

El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre. A ojos de la muchedumbre el modelo original es demasiado grande y sublime como para poder ser abarcado. La copia, como obra del hombre, se halla más próxima a los débiles, y así se explica esa idea que tan a menudo se escucha de que la reproducción place más que la naturaleza (la realidad). O, según la forma coloquial: es tan bello como si estuviera pintado; en lugar de

decir de una pintura que es tan bella como si fuese naturaleza.

(...) Dejad, hombres sabios, que cada aspiración siga sin trabas su camino, pues incluso los errores conducen finalmente a algo bueno. Toda época tiene sus buenos y malos espíritus, has de reconocer sólo lo mejor del presente; y no antepongas, como muchos lo hacen, el pasado como modelo



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Caminante ante un mar de niebla (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, 1818, 98,4 x 74,8 cm, óleo sobre lienzo, Hamburgo, Kunsthalle

indiscutible para al presente. Se puede, en cualquier caso, prevenir, pero no ponerse de por medio. El arte ha de compararse con un niño, la ciencia con un hombre.

La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Una pintura que no haya surgido de ese manantial sólo puede ser artefacto artesano. Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde un impulso interior del corazón.

Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior. El arte no consiste en solucionar problemas, eso sería en todo caso hacer piezas de arte.

El pintor se ejercita en la invención, en la composición, como la llaman. ¿No significa esto, en otras palabras, que se ejercita en separar remiendos y recoser? No inventada, sino sentida ha de ser una pintura. Observa bien la forma, la pequeña tanto como la grande; separa empero lo mezzano del conjunto todo. Expresarse en contradicciones es algo que suelen querer los pintores. Ellos lo denominan contraste. Curvo frente a lineal, frío frente a cálido, claro frente a oscuro, son éstas las aseadas muletas con las que una triste condición sigue cojeando. Se dice de XX que no sabe lo que quiere -yo también lo creo, o, al menos, él no sabe expresarlo con palabras-. Pero, pese a ello, se dice a su vez que las obras de XX nos hablan y elevan el corazón y el sentimiento y fijan en sí nuestra atención. Pero XX dice de vuestros cuadros que no puede reconocerse en ellos voluntad alguna, ni clara ni oscura, y es ésta también mi opinión.

Este cuadro es grande, pero falta la grandeza en el cuadro. Este cuadro es grande y, no obstante, uno querría que fuese mayor, pues es tal la

sublimidad en la comprensión del tema que, habiéndose sentido grande al realizarse, exige siempre una extensión aún mayor en el espacio. Por eso, es siempre un elogio para una pintura que se la quiera más grande.

Aunque XX no sea un excelente pintor, es seguro mejor paisajista, o mejor poeta del paisaje, que muchos que han aprendido en la escuela a dar tumbos con el pincel.

Me es más querido que otros muchos, y en sus pinturas se reconoce siempre el ánimo profundo de un hombre reflexivo, de modo que, en cualquier caso, se olvida uno de la mala traza, en pro de la poesía. Evidentemente, en el emparejar ambas cosas radica la perfección.

(...) Las almas esclavas de nuestros días desconocen su tiempo, y algunas incluso a sí mismas, a pesar de que realmente no escasean la predisposición y el mejor talento.

(...) No debe aspirarse a aprender según una manera; por desgracia aparece ésta muy pronto por sí misma, sin que uno necesite aplicarse expresamente para ello. Tal y como cada uno tiene su propia forma de andar, de ver, de tenderse, de hablar..., igualmente tendrá cada uno su modo propio de pintar, sin que necesite previamente un especial estudio para dar con él. Pero la manera conseguida de este modo se corresponde rigurosamente a nuestra propiedad y a nuestra esencia.

Si el cuadro ha sido sentido verdaderamente, el comentario de los demás sólo resulta molesto. Pero, aunque el cuadro no haya sido sentido y sea tan sólo mala artesanía, los comentarios y advertencias de otros no dejan de ser inútiles; pues, quien así se dispone, tampoco adopta la palabra profundamente sentida. El hombre, el pintor, está obligado a la propiedad de su espíritu. De ahí la originalidad y la unidad en ese cuadro. Dado el aislamiento en el que XX vive, no sabe de muchas cosas, y menos aún de lo



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Las tres edades (Die Lebensstufen)*, 1834, 72,5 x 94 cm, óleo sobre lienzo, Leipzig, Museum der bildenden Künste

que la presunción y la arrogancia han elevado a ley, y como tal doctrina tampoco puede persuadirle. No estar instruido es a menudo una suerte para el hombre de talento espiritual. La doctrina y la instrucción excesivas, como hemos dicho, tan sólo ahogan lo espiritual en el hombre, y alcanzan a mediocridad la medianía. El perjuicio es mayor que el posible premio.

Ya no se considera válida como tarea la interpretación espiritual de un tema en la pintura de paisaje, aunque sea con la más seria aspiración de imitar fiel y verdaderamente la naturaleza, sino que lo que la época nos exige es la copia fidedigna de los cuerpos, esto es, lo largo, lo ancho, lo alto y las formas y colores; pues, según el parecer de estos señores, precisamente sólo en eso puede expresarse el espíritu. Esto se denomina abnegación pura, sumisa, infantil, y sacrificio de la propia voluntad. Por tanto: el pintor no debe querer, sino pintar. (...)

XX pinta con palabras, y a menudo su sentimiento se expresa felizmente en palabras. Si, en cambio, quiere expresarse, como presunto pintor, en formas y colores, sus esfuerzos, como la figura muestra, no son en vano. Llega a preguntarse si su saber no le sirve más de estorbo que de ayuda. Pues lo que siente y le afecta se refleja en su alma como pensamiento en palabras, no como imagen en forma y colores y pensamiento. ¡Dichoso el lugar en el que cabeza, corazón y mano vayan al mismo paso!

(...) La naturaleza no dio todo a uno, sino algo a cada uno. En cada tema particular subyace, sin embargo, la infinitud de concepto y la versatilidad universal de la representación. Admiro y reconozco también la grandiosidad de quien -como ya dije- cuenta con los límites, dispuestos por la naturaleza y sabe adaptarse humildemente a ello, y obra según sus fuerzas, en lugar de pretender batirlas impetuosamente más allá de sí mismo.

Son enormes los progresos que hace XX desde hace cinco o seis años, pues cada nuevo cuadro supera con mucho al anterior, y lo que teníamos que censurar en cuadros tempranos no volvemos a hallarlo en los siguientes, y lo que hubimos de elogiar en sus paisajes, sólo puede ser admirado en las obras de después. Así pues, uniéndome mi voz a la de sus panegiristas, quiero decir que podría, en justicia, recomendarse como modelo de nuestra época, si bien no como modelo incondicional, como piensan aquéllos, pues éste sigue siendo por siempre la naturaleza. XX es también un hijo de su tiempo, como todos los hombres, y quizá también a él le haga bajar la cerviz la época venidera. Bien está que no persiga la vanidad de la fama, y esperemos que siga buscando, como ahora, lo justo y verdadero, naturaleza y verdad. Así habrá cumplido su deber y será reconocido en todos los tiempos como un hombre significativo de su época, aunque un futuro lejano pueda aventajarlo.

El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres. El señor XX no ha visto nada que no pueda ver cualquier otro, a no ser que sea ciego, y a los pintores se les exige ver más.

Las pinturas de XXX impresionan a primera vista, pero con el tiempo no mantienen la conversación; semejan a una belleza desanimada de la que uno se harta. (...)

Es una gran virtud saber sentir y reconocer las propias flaquezas, y circunscribirse humildemente a los estrechos límites que la naturaleza nos dispuso, y de ahí sacar y crear fuerzas. Así, ha de tenerse por grande a su manera al recientemente fallecido XX, que es único en sus copias y merece todo nuestro respeto, como ese dibujo testifica.

SOBRE ARTE Y ESPÍRITU ARTÍSTICO

Permítaseme exponer con la mayor brevedad, una vez más, mis pareceres acerca de lo que son el arte y el espíritu artístico del hombre.

Has de obedecer más a Dios que a los hombres. Cada uno lleva consigo la ley de lo justo y lo injusto; su conciencia le dice: haz esto, deja aquello. Los Diez Mandamientos son sentencias puras, patentes, de todo nuestro conocimiento de lo verdadero y lo bueno. Cada uno las reconoce incondicionalmente como la voz de su interior, nadie puede revelarse en contra. Si quieres dedicarte al arte, si sientes la vocación de consagrarle tu vida, presta entonces atención a la voz de tu interior, pues es arte en nosotros.

Guárdate de la fría erudición y de frívolos racionios, pues acaban con el corazón, y, allí donde han muerto el corazón y el ánimo del hombre, no puede habitar el arte. Conserva en ti un sentido puro, infantil, y sigue la voz de tu interior, pues es lo divino en nosotros y no nos conduce a error. Debes consagrar todo impulso de tu ánimo, atender como sagrado a todo presentimiento piadoso, pues es arte en nosotros. En la hora del entusiasmo se hace forma visible, y esa forma es un cuadro. ¡Nadie debe proliferar en su labor con recursos ajenos y enterrar los suyos propios! Tu solo talento es lo que en tu interior reconoces como verdadero y bello, como noble y bueno.

Debas ver con los propios ojos y, tal y como se te aparezcan los objetos, reproducirlos fielmente. ¡Reproduce las cosas en el cuadro tal y como ellas actúan sobre ti! A muchos se les dio poco, a pocos mucho. A cada uno se le manifiesta el espíritu de la naturaleza de forma distinta, por lo que nadie tiene derecho a descargar en los otros doctrinas y reglas como leyes infalibles. Nadie es medida para todos, cada uno es medida de sí mismo y de los corazones más o menos afines. Así pues, no se dispuso el hombre como modelo necesario del hombre, sino que su meta es lo divino, lo infinito. ¡Es al arte y no al artista a lo que hay que aspirar! El arte es infinito, finito es todo artista, toda destreza, todo saber.

CASPAR DAVID FREIDRICH - EL ROMANTISMO ALEMÁN



GEORG FRIEDRICH KESRTING, *Caspar David Friedrich in his studio*

Caspar David Friedrich (1774-1840) es el máximo representante del Romanticismo en Alemania. Friedrich nació el 5 de septiembre de 1774 en la pequeña ciudad portuaria y universitaria de Greifswald. Era el sexto hijo del fabricante de jabones y cerero Adolph Gottlieb Friedrich. Un hecho traumático, que marcaría al sensible pintor para toda su vida, fue el fallecimiento de su hermano Johann Christofer, un año menor que él. Habiendo caído Friedrich al agua al volcar una pequeña embarcación en la que navegaban, Johann Christofer se lanzó a salvarlo, pereciendo en el mismo intento ante los ojos de Caspar, quien tenía entonces trece años. Caspar David se crió en un ambiente de devota religiosidad luterana, acendrada por las lecturas diarias de textos religiosos que su padre realizaba como parte de la formación de sus hijos. En torno a 1790 comenzó a iniciarse en las técnicas del dibujo y el color como pupilo de Johann Gottfried Quistorp (1755-1835), profesor de dibujo en la Universidad de Greifswald. Otro factor decisivo en estos años es el conocimiento del poeta y Pastor Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten (1758-1818), amigo de Quistorp, cuyas doctrinas de pietismo panteísta y romántico habrán de influir de forma decisiva en el pintor. Con veinte años, en 1794, Friedrich se matricula en la Real Academia de Arte de Copenhague (Akademi for de Skone Kunster), una de las más avanzadas y liberales de Europa. Allí estudió dibujo. La pintura al óleo no era materia de la Academia, sino que era enseñada en privado por los profesores. Uno de sus maestros fue Nicolai Abraham Abilgaard (1743-1809) quien marcó de manera más decisiva el ánimo de Friedrich. Abilgaard era el máximo representante de la pintura histórica clásica en Dinamarca. Allí adquirió su afición al paisaje y a este tipo de motivos, que hoy podemos considerar plenamente románticos. En octubre de 1798, pasando por Berlín, se dirigió a Dresde, capital de Sajonia, la "Florescencia alemana", en donde se asentó hasta el final de su vida. En aquella época, Dresde era el centro del Romanticismo, pues contaba con la presencia de Novalis, Friedrich Schelling, Johann Gottlieb Fichte, los hermanos Schlegel y Ludwig Tieck. Friedrich, sin embargo, apenas se relacionó con estos ambientes. Prefería recorrer las salas de la Gemäldegalerie, en la que contemplaba a los grandes maestros, como Jacob van Ruisdael, o pasear por los alrededores de la ciudad, dibujando de forma intensiva la naturaleza, realizando sus primeros paisajes, empleando para

ello de manera profusa motivos simbólicos como senderos, puentes, ríos, colinas lejanas, árboles y vistas de ciudades. Estos mismos trabajos hacían un marcado uso del contraste, simbólico, entre partes iluminadas y sombrías. Su esperanza era ganarse la vida ejecutando vistas y panoramas, y su técnica era la sepia, muy en boga por entonces. En 1801 visitó la isla de Rügen, y de los estudios ejecutados realizó varios paisajes a la sepia en línea con la tradición de los maestros de Dresde Johann Christian Klengel y Adrian Zingg (1734-1816). Estas obras causaron gran admiración en la exposición de la Academia de Dresde de 1803. Animado por Johann Wolfgang von Goethe, envió dos sepias a la exposición del Weimarer Kunstfreunde (Amigos del Arte de Weimar) de 1805. Goethe le concedió un premio, compartido ex aequo, de sesenta ducados, por su 'Procesión al atardecer', aunque el tema del concurso era "La Vida de Hércules". Con motivo de este galardón, se inició una larga y difícil amistad de Friedrich y Goethe, que terminaría en 1815 con la total separación y enemistad en el terreno de la concepción del Arte. La relación concluyó con un estallido de ira de Goethe, quien amenazó con golpear los cuadros de Friedrich contra la esquina de su mesa, gritando, "¡Esto (este tipo de obras) no debería permitirse!".

A pesar de los requerimientos de otros pintores, se negó de forma sistemática a marchar a Italia, país que detestaba, no por su propia naturaleza, sino por el éxito de la pintura que allí llevaban a cabo los nazarenos, a la que se oponía con denuedo. En enero de 1818, ante la sorpresa de todos sus amigos, que le conocían como un tímido e introvertido personaje, sensible y amistoso pero nunca dado a los amores, Friedrich contrae matrimonio con Caroline Bommer, vecina suya, diecinueve años más joven que él, hija de un agente comercial de la Blaufarben Niederlage. En esta época hay un cambio en su estilo: las composiciones se hacen menos simétricas y se detecta un nuevo énfasis en las figuras, generalmente en pareja, en especial en lo que se refiere a la figura femenina, a la que dota de nuevos contenidos simbólicos. En 1820 la familia se traslada a la nueva casa en su misma calle, junto al Elba, en 'An der Elbe 33'. En ella realizará sus grandes obras de madurez, las cuales recogen todas estas nuevas tendencias, como *Mujer en la ventana*, de 1822. En 1824 padeció una seria enfermedad, de la que no sólo no se recuperó sino que, dos años más tarde, se agravó. A estas dificultades en la salud se unió el progresivo hundimiento de su popularidad. Ahora predominaban la Escuela de Düsseldorf, el historicismo y la religiosidad de los nazarenos y, en general, el arte burgués que desemboca en el Biedermeier. Esto amargó sobremanera al pintor, quien vertió todas sus opiniones sobre el Arte y estas corrientes en sus "Observaciones sobre la contemplación de una colección de pinturas", de 1830. La Sociedad Sajona de Arte, fundada por el coleccionista Johann Gottlieb von Quandt en 1828, hizo miembro de ella a Friedrich, y compró una serie de cuadros durante los años treinta, a instancias de Carus; su protector, el escritor y consejero de Estado ruso Vassili Andreievich Shukowsky, logró introducir algunas de sus obras en la corte de Rusia... Pero esto no bastó para evitar la creciente penuria económica del pintor. Friedrich falleció el 7 de mayo de 1840 en Dresde.

Friedrich cayó en el más completo de los olvidos durante el siglo XIX. Su memoria y su obra no fueron recuperadas hasta comienzos de este siglo, cuando la concepción sobre el Arte había sido radicalmente modificada por las Vanguardias. Su influjo salta, desde el Romanticismo, hasta el Surrealismo, el movimiento que más afirmó su influencia. Max Ernst o René Magritte son dos de los autores que más han coincidido en ello.

PINTURA Y ESCULTURA

ESPACIO Y VOLUMEN

BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO

La exposición del pintor Romeo Niram, *Brancusi: E=mc2*, tiene como idea fundamental establecer una relación entre el pensamiento de Einstein y la obra del escultor Brancusi. Niram traduce esta relación y la consiguiente escultura de Brancusi a pintura.

El planteamiento de la obra de Niram me llevó a introducir su obra a través de un análisis — somero — del concepto de espacio en la pintura occidental y su traducción a volumen en la escultura de cada periodo.

La pintura se ha desarrollado tradicionalmente sobre una superficie plana. Con el paso del tiempo, sin embargo, y siguiendo los datos que la ciencia iba aportando sobre el concepto de espacio, los artistas fueron cambiando su técnica de ejecución y llegaron a crear el efecto de tridimensionalidad sobre superficies bidimensionales. A partir de ahí, los experimentos e innovaciones fueron constantes. Igualmente, la traducción a escultura de las formas de cada etapa planteó sus propios problemas. Poniendo en contacto el pasado y la contemporaneidad se puede analizar cada momento con sus problemas característicos.

«En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide,
dibujar es hermoso y tremendo».

«La escultura debe dar la cara, estar atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace viva».

La pintura ha acompañado al hombre casi desde sus orígenes. Muy pronto apareció también la tendencia a modelar figuras. Una se caracterizó por un desarrollo en superficie. La otra a través de la materia y el volumen. La superficie pictórica ha sido tradicionalmente plana. No obstante, el desarrollo de la pintura en el tiempo llevó al deseo de superar la planitud del soporte pictórico, muro, pared o lienzo. Del simple efecto bidimensional se pasó al desarrollo técnico de una perspectiva con efecto no solo alto y ancho, sino al logro de una concepción euclídea que nos dejó el «efecto» de un espacio tridimensional casi perfecto.

El espacio bidimensional del *Pantocrator*, de San Clemente de Tahull, aún representado en una mandorla oval o almendra mística, nos deja una figura casi plana, en dos dimensiones. Según unos, con el fin de acentuar el elemento religioso espiritual y evitando para ello todo vestigio de un realismo excesivo que pudiera humanizar demasiado el mensaje religioso que se deseaba transmitir. La realidad es, sencillamente, la falta de dominio técnico

Begoña Fernández Cabaleiro es Doctora en Historia del Arte. Área de especialización: Arte y pensamiento contemporáneos y crítica de arte. Miembro del CEHA (Comité Español de Historia del Arte). Miembro de la AECA (Asociación Española de Críticos de Arte). Responsable de la sección de crítica de arte del periódico digital VIGOMETROPOLITANO.COM. Autora de publicaciones en revistas universitarias como *Studium*. Revista de Humanidades (Universidad de Zaragoza) o *Espacio, Tiempo y Forma* (UNED) y en actas de congresos del CEHA y la AECA y otros celebrados en distintas universidades españolas (Málaga, Granada, Palma de Mallorca...). Responsable de cursos sobre arte y pensamiento contemporáneos impartidos en distintos museos y fundaciones culturales.



Publicaciones de la autora

1. *Un siglo de cine en Madrid a través de sus carteles*, publicado en Anales del Instituto de Estudios Madrileños.
2. *La profesión del crítico y la vanguardia en la prensa cotidiana*, (Madrid, 1951-1963)", en *Espacio, tiempo y forma* nº 10, Madrid, UNED, 1997, pp. 313-329.
3. *Informalismo y abstracción. Un diálogo entre Oriente y Occidente*, comunicación presentada al XII Congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), Oviedo, 1998, pp. 117-123.
4. *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, comunicación presentada al XII Congreso del CEHA, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 579-583.
5. *Eduardo Chillida y la realidad, ¿Un nuevo romanticismo?*, en *Espacio, tiempo y forma* nº 11, Madrid, UNED, 1998, pp. 461-479.
6. *El concepto de belleza en la obra y pensamiento de Picasso*, en *Studium*. Revista de humanidades. Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 75-92.
7. *La imagen de la mujer pintora en la crítica de arte madrileña*. Universidad de Málaga (UMA), Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1999.
8. *El Corbusier, una arquitectura para el hombre*, en *Espacio, tiempo y forma* nº 13, Madrid, UNED, 1999, pp. 567-577.
9. *Los pintores abstractos durante el franquismo. Luchas y configuración (Una panorámica desde la prensa madrileña del momento)*. Actas del Congreso «Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)». Universidad de Granada, 2001, pp. 505-521.
10. *Distintos caminos en la abstracción. El caso español a través de la crítica de arte: informalismo, normativismo y arte constructivo*. En *Ante el nuevo milenio. Raíces Culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 695-705.
11. *Arte español, arte iberoamericano. Intercambio cultural e interés político durante el franquismo (1950-1965)*. En *Ante el nuevo milenio. Raíces Culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 695-705.
12. *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña (1951-1965). El crítico se autodefine: fin y características de su tarea*, en *Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, Universidad de Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 717-731.

suficiente para la ejecución de una obra pictórica que crease un efecto de espacio reflejo del espacio tridimensional que percibimos. Desde el punto de vista escultórico el efecto es similar. Se traducen en pie-

dra una serie de figuras organizadas espacialmente de forma abigarrada en las que la profundidad se consigue a través de un recurso tan simple como la disposición lineal de figuras a distintas alturas. Es el recurso — muy elemental — que consigue ordenar los elementos a la vez que pretende dar cierta sensación de espacio.

El Renacimiento traerá consigo el desarrollo perfeccionado de la llamada perspectiva euclídea o tridimensional. La superficie pictórica sigue siendo plana pero, a los ojos del espectador, se percibe como un espacio profundo, equilibrado y exacto geoméricamente, perfecto al menos para nuestro concepto humano de espacio percibido. Largo, ancho y alto. Con perfección casi arquitectónica y figuras contenidas y equilibradas dentro de ese espacio. Líneas oblicuas perfectamente calculadas invitan al ojo a entrar en ese espacio.

La escultura ofrece figuras realizadas con esa perfección de los cánones clásicos porque los clásicos se han redescubierto. Es el renacer grecolatino que convierte esa oscura etapa anterior en una «edad media» irrelevante. Se hacen tallas de bulto redondo con los cánones naturales —o en la escala proporcional que los respeta— y con la armonía de las medidas clásicas, y se encuadran en esos espacios arquitectónicos igualmente medidos y equilibrados.

El retrato ecuestre alcanza gran importancia en el siglo XVII. Tiziano, Rubens, Velázquez, serán maestros del género. En el *Retrato ecuestre de Felipe IV* Velázquez hace una reflexión personal y se centra en transmitir la imagen de un rey que lleva con igual mano segura las riendas de su caballo y el Estado que gobierna. La perspectiva utilizada por el artista permite además contemplar los paisajes tan propios de la pintura velazqueña. Este retrato que Velázquez hizo a Felipe IV es el que sirvió como modelo para el escultor florentino Pietro Tacca cuando realizó la estatua ecuestre del rey.

La escultura ecuestre de Felipe IV afronta todos los problemas que lleva la traducción del retrato a un volumen concreto. En esta «estatua de los cuatro genios» son éstos los que solucionan los problemas de masa y volumen que se plantean. Pietro Tacca haría el vaciado. Velázquez indicó que lo único parecido a la realidad era el caballo. Por esta razón, Martínez Montañés hizo un busto del monarca que sirviera de inspiración para el rostro de la figura ecuestre. Este cuadro está en el Museo del Prado. Pero, debido a su peso y volumen, la figura no se podía sostener en posición de corveta. Galileo Galilei dio la solución, hacer maciza la parte posterior y hueca la anterior.

Pero la relación entre el espacio pictórico y el volumen se puede mostrar a través de otras obras y de otros problemas. «¿No es tan vanguardia el crepúsculo como la aurora?», diría Eduardo Chillida en sus cuadernos de notas. Es esa precisamente la relación que se puede establecer entre algunas de sus esculturas y la concepción

espacial de *Las Meninas*. Un primer gran espacio que se abre y, a partir de él, otros dos que pueden llevarnos a posibilidades desconocidas. Igual que en la obra de Chillida, las Meninas nos ofrece un primer gran espacio y, al fondo, otros dos. Es el espacio virtual creado por el espejo, que recoge las imágenes de los Reyes entrando en la estancia y la puerta abierta con la figura al fondo de José Nieto, el que sustituiría a Velázquez en su función de Aposentador Real poco después del fallecimiento del artista.

El tema del espacio en las Meninas ha sido objeto de numerosos estudios y debates. El traído y llevado tema del espejo... no vamos a entrar en eso ahora. Lo cierto es que el espacio creado a través de líneas diagonales, invita al espectador a «entrar» en la escena. Pero también lo hace el hecho de que el propio pintor nos mira haciendo que parezca que es el público el que está siendo retratado. Por tanto, el espacio situado enfrente, el ocupado por aquellos que miramos el cuadro, entra a formar parte del mismo. Cabe añadir que la ubicación dispuesta para el cuadro en el Museo del Prado, contribuye enormemente a acentuar esta sensación. Una sala elíptica con una iluminación tenue muy a tono con la de los mismos cuadros del pintor que llenan la sala. La misma curvatura de las paredes parece ser continuidad de la estancia del El Alcázar de los Austrias en que se está desarrollando el asunto. No es una cuestión baladí. Cuando hace algún tiempo — por obras en la sala habitual — se puso el cuadro en un pasillo próximo, se perdían muchos de estos matices que comentamos.

Si Chillida en *Lo profundo es el aire XII* ante un gran espacio abre otro horizonte que nos lleva a otro tiempo, a otra naturaleza, las *Hilanderas* nos sitúan también, de una primera escena espacial a otra. La primera, la escena de la Fábrica de Tapices, parece pertenecer a la realidad cotidiana. No obstante, se hace presente la Capilla Sixtina en las figuras femeninas que hilan a derecha e izquierda. Sus posturas corresponden a las de Sibilas que Velázquez pudo contemplar en sus viajes a Roma. En una segunda escena, damas de la buena sociedad del momento visitan la fábrica, probablemente con intención de comprar, y contemplan los tapices. A partir de ahí, hay dos líneas o escenas más, y, se produce el misterio. Minerva vestida de guerrera condena a Aracne a tejer eternamente por haberse atrevido a tejer el tapiz que decora el fondo de la pared, *El rapto de Europa por Zeus en forma de Toro*. Cuatro planos, por tanto. Pero ¿cuál es la «lógica» temporal de todo el conjunto? Espacio y tiempo se entrecruzan. La escena cotidiana, el castigo de Minerva y el mismo Zeus en su tapiz. «¿No es — por tanto — tan vanguardia el crepúsculo como la aurora?», ¿lo que hizo Velázquez en el XVII y Chillida, por ejemplo, en el siglo XX?

El siglo XVII reconsidera el espacio y empieza a experimentar con él. Las que fueron «novedades» de la contemporaneidad estaban ya contenidas, como vemos, en las obras de algunos grandes

maestros de entonces. *Pablos de Valladolid* es inspiración clara de *El Pífono*, de Manet. Una figura se recorta y se «pega» en la pared. Parece que volvemos a la plenitud del románico. Pero, no. La figura semeja una gran realidad y el espacio viene dado, sencillamente, por una sombra que convierte lo que era un fondo plano en un espacio tridimensional.

Cezanne aboceta el volumen. Cuestiona claramente el concepto espacial usado en los últimos siglos, disloca la perspectiva y da forma laminada a los planos con que compone lo representado.

Las señoritas de Avignon rompen ya totalmente con el clasicismo, no sólo espacial sino estético. No fue sólo Cezanne el antecedente de Picasso. Fue fundamental la influencia de la escultura africana y el gran conocimiento y dominio que tenía Picasso de toda la pintura clásica. En *Las Señoritas...* se produce un cuestionamiento y nace un nuevo lenguaje. La mujer sensualmente provocadora a pesar de la falta de curvas del lenguaje geométrico, se manifiesta igualmente en la pintura y escultura cubistas.

Las formas se geometrizan. El pintor no se conforma con contemplar el modelo de lejos, bajo un punto de vista inmóvil y único, sino que da vueltas en su torno, mostrando en un único plano, tanto aspectos frontales como laterales o traseros. Se aúnan y combinan, en una misma obra, varios puntos de vista. Se pasa del acto de percepción de la mirada, al proceso más conceptual de la invención. El tema simplemente se evoca y la forma es «inventada» en un proceso de geometrización. Se mantiene un juego o equilibrio entre abstracción aparente y representación sugerida. El color — sobre todo al principio — se convierte en una superficie coloreada en relación con otras superficies del plano. No les interesan los juegos pintorescos de la naturaleza y de la luz. Picasso y Braque prescinden casi absolutamente del color. Sus cuadros son monocromos, grisáceos, ocre, marrones. Tratándose de un arte «mental» o intelectual, se toman unos elementos simples de un bodegón — un frutero, una copa, una botella, unos naipes, una pipa, el periódico... — o de un retrato, y se trabaja sobre ellos haciendo infinitas combinaciones.

Surge a partir de entonces la «batalla de la abstracción» que se desarrollará a lo largo del siglo XX ofreciéndonos sus mil caras poliédricas. Es precisamente un crítico de arte rumano afincado en España quien intervendrá en los debates más encendidos que aquí se producen y quién dará gran parte de las argumentaciones más sólidas en defensa de la abstracción.

El 1 de abril de 1960, en el número 190 de *La Estafeta Literaria*, Cirilo Popovici publicaba *Arte y naturaleza*, un artículo que entraba de lleno en el debate abstracción-figuración afirmando que, si es verdad que la naturaleza tiene un modo operativo idéntico cuando trata de reproducir a sus seres materiales — «la naturaleza

en sus leyes no conoce la libertad» — en el caso del arte abstracto lo que opera es el mundo interior del artista. En el pintor figurativo la imitación consiste en la trascripción de una cosa ya existente. El abstracto no imita ni representa las cosas naturales sino aquello que pasa por su imaginación y surge de su «pura inspiración». No tiene que imitar ningún cliché como ocurre con el artista figurativo. Este modo de obrar no es planteable si no se da una libertad sin reservas.

Al actuar así el artista vierte su propio modo de ser en cada obra, esto «se parece a una imitación de sí mismo» (lo que sostiene precisamente el autor). Y, efectivamente, cada artista acusa unas constantes (formas, materia, color, etc.) que se pueden individualizar como suyas, por lo menos en ciertas épocas. Esta «imitación de sí mismo» — o sea la percepción de la imagen abstracta sí que es una verdadera creación. Imitar de algo no es lo mismo que imitar de la nada por lo que, en este sentido, el pintor abstracto «se parece al Sumo Artífice, lo que no sucede con el artista figurativo» que imita una cosa ya imitada, sus representaciones deben ceñirse al tema. Puesto que su libertad de creación no es absoluta, como la del Supremo Artista, resulta «una libertad amputada (que) no puede considerarse como tal libertad»...

Definida claramente la diferencia entre los dos mundos figurativo y abstracto Popovici aclara lo que algunos autores denominan «tensión metafísica» del arte no figurativo y considera que esto entronca con el problema filosófico general de la limitación del entendimiento humano sobre el mundo. «*La misma filosofía, al haber llegado a un callejón sin salida se refugió en el arte (estética) creyendo poder encontrar en la libertad del arte la posibilidad de avanzar por terrenos más vedados a las limitaciones de la razón. El arte figurativo, igualmente limitado que ésta, no es una solución pues proporciona un conocimiento similar, al funcionar dentro de los parámetros de lo razonable. En consecuencia, se puede afirmar que la proposición ars imitatur naturam es cierta, pero no por ello ha dejado de significar el fracaso de todo conocimiento metafísico a través del arte. ¿Quiere decir eso que tal conocimiento nos lo puede proporcionar el arte abstracto por hacerse acreedor precisamente, y ante todo, de dicha libertad? (...) Si el modo operativo de esta consciencia no es el mismo que el de la naturaleza, entonces cabe esperar de él una "tensión" o un conocimiento metafísicos verdaderos*». En definitiva, lo que decide el estatuto ontológico de una obra es el hecho de representar o no a la naturaleza. Para ello ha de acudir a unos medios materiales «audibles y visibles» pero no por ello deja de tener su carácter metafísico si es una obra abstracta «materializada».

Este debate, antiguo ya, refleja como nuevos lenguajes dominan el arte occidental. Pero, la llegada del siglo XX marcó también un cambio en la concepción científica del espacio. El sol con su masa



Eduardo Chillida, *Elogio del Horizonte*, Gijón, España, 1990

curva el espacio a su alrededor. Los planetas se mueven en línea recta, pero, al hacerlo en un espacio curvo, curvado por la línea del sol, es curva la trayectoria que describen. Igual que un cuerpo que decidiera moverse en línea recta alrededor de la tierra, al ser ésta esférica, acabaría recorriendo una trayectoria curva y regresando al punto de origen.

El universo es infinito y está en constante movimiento. Las partículas desaparecen y se regeneran constantemente. La revolución espacial está en marcha. El arte no es ajeno a ella. Ahora no se trata de crear un efecto dimensional sobre una superficie plana o de representar una figura en volumen lo más parecida a lo que vemos con nuestros ojos. Ahora está en juego la posible realidad verdadera. Einstein cambió el concepto de espacio y cambió el tiempo tal como se conocía hasta entonces. Brancusi, artísticamente, creaba en torno a los mismos conceptos. Chillida crea y escribe dando vueltas a esos mismos conceptos. Y, como decíamos al empezar:

En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo.

¿Qué hay detrás de la mar y de mi mirarla? ¿Qué hay detrás de la mar y de mi oírlo?

No vi el viento, vi moverse las nubes. No vi el tiempo, vi caerse las hojas.

Yo no entiendo casi nada y me muevo torpemente, pero el espacio es hermoso, silencioso, perfecto. Yo no entiendo casi nada, pero comparto el azul, el amarillo, el viento.

¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?

Desde el espacio, con su hermano el tiempo, bajo la gravedad insistente, sintiendo la materia como un espacio más lento, me pregunto con asombro sobre lo que no sé.

NOTAS:

CHILLIDA, Eduardo, *Preguntas*. Discurso pronunciado con motivo de su ingreso como miembro honorario en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el 2 de marzo de 1994.

Texto completo en FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED, 2005. DOCUMENTACIÓN XXXIV.

CHILLIDA, Eduardo, *Preguntas*. Discurso pronunciado con motivo de su ingreso como miembro honorario en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el 2 de marzo de 1994.

Texto de la conferencia homónima de la autora, leída en la inauguración de la exposición de pintura de Romeo Niram "Brancusi E=mc²", organizada por el Instituto Cultural Rumano de Madrid, Otoño 2007.

PINTURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA : TERESA MENDONÇA

Maria Teresa Castro Soromenho Mendonça, nasceu em Ponta Delgada, S. Miguel, Açores, em 1948.

Com formação em artes visuais, recebeu aulas de pintura no Colégio das Doroteias em Lisboa, ministradas pelo Mestre Domingos Rebelo.

Enveredou pela pintura, referenciando-se na obra de Mestre Hilário Teixeira Lopes, da qual sofre forte influência, desenvolvendo a sua investigação pictórica ultimamente no atelier da pintora Maria João Franco.

Representada exclusivamente pelo Espaço Cultural MAC - Movimento Arte Contemporânea em Lisboa, desde 1996, tem vindo, através daquela Instituição cultural, a realizar dezenas de exposições no país e no estrangeiro, com incidência nos países lusófonos, nomeadamente no Brasil, Cabo Verde e Guiné Bissau, em colaboração com diversos Municípios, Embaixadas e Entidades, das quais se destacam a *Sociedade da Língua Portuguesa*, o *Centro Cultural da Embaixada de Portugal*, na cidade da Praia em Cabo Verde, o *Centro Cultural da Embaixada de Portugal* na Guiné Bissau, na inauguração da Reitoria do Instituto Politécnico de Lisboa e em várias Câmaras Municipais do Continente e Ilhas portuguesas, sempre em colaboração com o Movimento Arte Contemporânea.

Representada em diversas colecções particulares, nacionais e estrangeiras, viu, uma vez mais, o seu mérito reconhecido, sendo agraciada com o *Prémio MAC - Revelação 2007 Pintura* (Troféu executado pelo Professor Escultor João Duarte), pelo conjunto de obras apresentadas ao longo do ano de 2007.

A Arte é sempre a penetração da nova realidade, a retirada das cortinas do mundo visual e a reflexão do espaço misterioso. Não há Arte sem mistério.



Mas Teresa Mendonça não está de forma alguma ocupada com um estudo da natureza e muito menos tenta dar uma impressão óptica de uma paisagem concreta.

“Absorver-me no espaço natural” diz a artista, “ajuda-me a encontrar um espaço metafísico e alternativo”.

Ao fazer isto, o olhar sensível da artista escolhe de entre a vasta multiplicidade de linha e cores existentes, unicamente aqueles motivos orientadores que a atraem pela sua novidade e lhe suscitam vagas e excitantes associações.

A cor densa da têmpera, enquanto material que veicula a cor, parece emanar, algures de dentro, abrindo caminho através da superfície abstracta da tela branca e exigindo uma estética das relações cromáticas completamente diferentes, provocando na artista, audaciosas improvisações e fortes impulsos no seu trabalho de concentração, frente ao cavalete no seu atelier, fazendo-a elaborar obras autónomas de grande expressividade e forte intensidade criadora.

O mundo da cor vai assim ganhando forma, coincidindo com o universo artístico de Teresa Mendonça. Nele as formas do micro e do macro-mundo fluem incessantemente em conjunto e coexistem com os elementos de diferentes dimensões, volumes e planos, nas mais diversas configurações.

Uma tal composição capta inevitavelmente uma parte acidental do infinito.

De um modo semelhante a uma membrana celular, os seus trabalhos permitem-lhe levar a cabo, uma espécie de troca energética com o mundo externo.

Todas as obras deste seu ciclo, são variações do mesmo motivo paisagístico.

O cenário de tal tarefa está ligado a uma tentativa de encontrar todas as soluções possíveis para pintar uma única ideia textual através do enriquecimento da gama de associações com ecos do passado e do presente.

Nestes seus quadros o elemento de abstracção é claramente intensificado.

Teresa Mendonça, alcança os mais variados e inesperados efeitos utilizando um arsenal de meios pictóricos.

Por vezes a artista domina a massa de cores; outras vezes, é ela quem se submete à sua fúria tempestuosa.

A multiplicidade dos modos como Teresa Mendonça concebe os seus quadros, oferece-nos o testemunho da luta da artista com a tela.

Uma reencarnação mágica, parece ter lugar mesmo perante os olhos dos espectadores.

É desta capacidade de sofrer fantásticas transformações, que a massa de cores está dotada, na sua subordinação à vontade duma criadora que se chama Teresa Mendonça e cujas obras são particularmente atraentes e inimitáveis.

Dr. Álvaro Lobato de Faria, crítico de arte

Director Coordenador do MAC

Movimento Arte Contemporânea



TERESA MENDONÇA
pintura

esta cor de memórias feita

26 de março a 20 de abril de 2008



APRESENTA : PINTURA DE PORFÍRIO ALVES PIRES



A pintura de Teresa Mendonça é uma demonstração de profunda sensibilidade e amadurecimento desta arte a que se dedica.

A sua linguagem plástica é marcada pela originalidade através de um jogo de alusões, ocultações e associações aparentemente sem nexos, que apela à experiência existencial do observador, arrastando-o para desafios que deseja enfrentar, como se fizesse parte desse mundo ali proposto.

As suas telas mostram exercícios de criação cromática, dos quais uns derivam de sistemas de aprendizagem e outros do próprio comportamento emocional da artista com a pintura, verdadeiramente demonstrativo do empenho, do ensaio e da vontade com que Teresa Mendonça enfrenta a intimidade do espaço, da cor e da luz, na ânsia de repensar a arte e o refazer artístico.

Podemos assim dizer que numa aposta constante da artista e presente em cada obra, o espírito é transmitido à matéria e dela é extraído o seu espírito numa diferença real entre o material e o espiritual.

Eng. Zeferino Silva

Director do MAC

Movimento Arte Contemporânea

É com toda a certeza o fascínio do desconhecido, de todos quantos se ocultam para melhor se afirmarem por detrás duma barreira de sombra que os remete para a demonstração do mistério que assumem.

Uns e os Outros é o quotidiano feito excepção, para o que se procuram os meios técnicos necessários, mesmo se eles são complexos, exigentes e demorados; mesmo se, para melhor evidenciar as características dos retratados, se utilizam certos arcaísmos pictóricos remetidos agora para uma situação de actualidade intemporal.

Uns e os Outros é um longo percurso amarrado à forma humana, amarrado a alguns e a outros, buscando sempre expressar personalidades e estados de espírito, dizendo o que são os que nunca saberemos quem são.

E depois é a ruptura temática e, conseqüentemente, formal e técnica. A série que agora se inicia trata a Paisagem do Ninguém, esse espaço muitas vezes construído, que se situa entre o ali e o acolá, sem referente preciso.

Espaços de desconstrução, a representação assume fracturas nas formas e nas superfícies que vão do branco ao negro, mudanças repentinas, contrastes intensos, situações inesperadas. Não se vislumbra viva-alma. Estão vazios estes espaços. São Paisagens do Ninguém.

Porfírio Alves Pires

MOMENTOS PINTADOS: ANTÓNIO DULCÍDIO

NICOLE BLANCO

António Dulcídio da Silva Pinto Coelho, nasceu na Cidade da Lixa, Felgueiras em 1959. É o autor e administrador da **galeriaaberta.com**, um dos poucos sites em Portugal dedicados exclusivamente à arte e logrando ser um verdadeiro ponto de encontro para os pintores e os amantes da arte.



5 pintores – da esq. para a direita: João Carita, Ricardo Passos, Nela Vicente, Maria Tereza, António Dulcídio

A sua obra pictórica mostra um bom domínio técnico e uma surpreendente melancolia das cores. A cor converte-se pelo seu pincel num universo longínquo, onde as memórias dos tempos perdidos, em tons escuros, intercalam-se com a alegria do amarelo para trazer consigo a promessa de uma possível ressurreição artística.

Como dizia Clarisse Antunes: "Dulcídio, profundamente influenciado pelo Rio Douro e pelas gentes ribeirinhas, fez com que, alguns destes cenários e acontecimentos marcassem a sua sensibilidade pela Arte. Autodidacta, percorrendo um longo caminho, descobrindo à sua custa tudo o que um curso superior lhe poderia dar; Dulcídio pinta o que vê e sonha com o que pinta, transportando os seus ideais de cor e fantasia para a tela. Mostra-nos um conjunto de

formas surrealistas e nesta ordem de ideias poderei arriscar dizendo, que a obra do artista não escapa a ser testemunha do tempo. O artista procura transmitir a cor do momento através de uma obra inventiva e de grandiosidade surrealista".

Um labirinto de tons cinzentos permite-nos entrar dentro da mente do artista, e pelas escadas da sobreposição dos tons escuros, subimos até o ponto central da obra, uma figura feminina, pintada de costas, uma figura imponente, imortalizada como se fosse uma estatua de barro ainda molhada. Ainda podemos sentir o cheiro à terra molhada, eis a figura ancestral da mulher, a mulher-mãe, a mulher-amante, a mulher-musa. Estatua pré-histórica de uma divindade pagã, pacientemente colocada num ambiente surrealista. Aqui está o mistério e a originalidade deste artista plástico português, que sabe surpreender com cada tela.

A tristeza doce de uma canção perdida, trazida subtilmente à pintura pelo pintor Dulcídio. Nas palavras do próprio artista, ele pinta "Momentos – da juventude, fugidios, em que se vê o futuro a cores ..."

Lamentações de Outono

de BIANCA MARCOVICI

caem as folhas
falta de concorrência, ninguém
tem a palma estendida
luzes e sombras, o século
as bétulas vigiando o pôr-do-sol.

caem folhas, caem homens
de repente vê-los partindo
e só tu te quedas atrás
oh, só o instante presente
bate na nossa porta:
abro?
grito?
o guardiã já chegou
serás tu a carroça que puxará os instantes?
só a pálpebra se fecha bruscamente.
a infinita dor confessa-se.

Tradução: L.H.

A Arte em dois estilos, de mãos dadas com o Mar

MARIA TEREZA

ANTÓNIO DULCÍDIO

EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONVITE

12 DE ABRIL DE 2005 – 16 horas. Patente ao público até 26 de Abril.
ANGEL'S BAR – Estrada Marginal, Praia de Carcavelos
Telefone – 214570611

THE DIVINE EUCHARIST OF ART

BIANCA ANDREEA MARIN

Somebody wrote to me, in 2004: *"I went out last night with several friends. They talked a lot about love; each of them gave his or her opinions on this matter. I was the only one who kept quiet, with a tear trying to escape at the corner of my eye. It was clear, by the relaxed way in which everybody was talking and my impotence to utter one word, that I was the only one who loved somebody. I left them there and went out to get some air, to understand what cannot be understood, the heaviness on my chest, the melancholy of a far-away memory..."*

I have been trying for weeks to write this chronicle about the show "Dorian Gray" and have always failed, without knowing why. I couldn't seem to find any suitable words. In front of true art, just as in front of true love, one should remain silent.

The same friend passionately believes that there can be no art without love. One can be a dancer, a painter, a writer, but without a true emotion inside one's chest, without that burning fire, one can never be an artist. That is why there are so few artists in the world. There are many writers, dancers, painters, sculptors, but how many, among all of them, are artists? An artist is a creator.

This is the most accurate definition. How can someone create something without a genuine feeling of love?

It is easy to recognise a man in love just as it is easy to know when you are in front of a true artist. You feel it. Without any reasons, without any explanations, you simply know you are in the presence of something divine, as art is, after all, together with love, the quickest way in which a Man becomes a God.

I met an art critic in Madrid who said she gave up writing about contemporary painting because nothing could impress her anymore. There is a general feeling that so much has been done in art. That all true art has already been created. And suddenly, out of the blue, somebody appears and changes all your previous perceptions and convictions. Pouring fresh blood on the altar-stage of the theatre, the dancer Razvan Mazilu can change your world in



RAZVAN MAZILU IN "DORIAN GRAY", ODEON THEATRE, BUCHAREST
PHOTOGRAPHY BY MIHAELA MARIN





RAZVAN MAZILU IN "DORIAN GRAY", ODEON THEATRE, BUCHAREST
 PHOTOGRAPHY BY MIHAELA MARIN

seconds. We, the audience, experience side by side with him, the painful birth, the joys and sorrows of life, the excruciating death and the luminous resurrection of ART itself. With each new show, he re-invents ART. Is it dance? Is it theatre? Is it painting? Ballet? All words are poor. Language has been kneeled down. Words have become useless. A new language has been born, the language of motion and emotion, of colour and music. It is not a dance; it is life itself, the dance of the creation of mankind. Deep in your heart you feel, you know, that he is an Artist. Love is pouring down through him, out of him, with every drop of sweat, and I wouldn't be surprised if his sweat, at the end of the show, were blood, not water.

The transfiguration of Man into the Divine. This is what attracts us to art, what leaves us bewildered and what seeds turmoil in our hearts. I could go on saying how beautifully this man dances, how versatile he is, how perfect his moves are. This all has been said before.

I don't go to see Razvan Mazilu's shows to see a dancer, not even to see the greatest dancer. I don't go there to see a theatre – dance, a fantastic never-before-seen choreographic show. I go there to experience the transfiguration of the Human into the Divine. I see a Man, walking barefoot on an empty stage, just as walking onto an altar. He is both the priest and the sacrificed. Each move makes him sweat blood. Each move elevates him. He twirls,

he falls down, he rises. The more he moves, the more he glows, as it is the very move that nourishes him just as the living water in our fairytales refreshed the power of the beautiful princes who struggled with the dark forces. He, too, struggles. He puts up a fierce fight against his own humanity. He rips his flesh out while we hold our breath, throwing away his sweaty, bloody, exhausted Human skin. The sacrifice is complete, the dance is over. The music stops. The figure who stands up in the midst of the howling ovations and the frenetic clapping audience is not a man anymore. He has gone to the other side as a Man and as a Dancer and has come back a God and an Artist.

The divine Eucharist of Art makes us all whole again, and puts a bit of hope in our souls. He has broken his body and gives it back to us in thousands of energetic particles. He has been through the torture of the artistic transformation and has crucified himself on its axes, dying on stage for all of us. Behold, he has risen in front of our eyes so that we may not lose the path. The path of true emotion, of art and love.

If you ask me about the dance of Razvan Mazilu, I can only remain quiet, with a tear trying to escape at the corner of my eye. All the rest is, as the Ecclesiastes said, **הבל הבלים** "vanity of vanities". Among all the mist and the vapour, the portrait of the true artist will never perish.

“I strongly believe in the versatility of the artist, it is a “must” in contemporary art “

AN INTERVIEW WITH RAZVAN MAZILU

By EVA DEFESES

*Eva Defeses: Although many critics have particularly underlined the perfect union between dance and theatre in the show **Dorian Gray**, if we take as a starting point the words of the director **Dragos Galgotiu**, who mentioned in an interview the connection between the world created by the fusion of these two art forms with the “visions of Caspar David Friedrich, the painter of philosophers”, we cannot help but noticing a way of construction similar to the act of painting. It is more than a simple logical deduction generated by the title of Oscar Wilde’s novel, your dancing moves on stage appear, when taken one by one, drawing studies, put together by rhythm. Did painting play a part when you created the choreography for the show based upon the novel “**The Picture of Dorian Gray**”, at the Odeon Theatre in Bucharest?*

Razvan Mazilu: It is a very interesting question. I would like to say that painting is another passion of mine; maybe if I had not embraced the dancing, I would have painted. In a show like *Dorian Gray*, the pictorial side plays an important part, because it materializes on stage the epoch evoked by Oscar Wilde’s novel, as defined by the obsession for beauty, by the superiority of art over life itself. From this point of view, it was of utmost importance that all the elements of this show – from scenography and costumes to the harmony and gracefulness of the moves – should have a common element: an exacerbated aestheticism – taken to the extreme, I would say.

Eva Defeses: Shows in night clubs (Sell me!), sacred music (Block

Bach), Argentine Tango (Un Tango Más), Shakespeare (a one-man dance show, impersonating four major Shakespearean characters in a one-hour performance), etc. are only a few of your projects which at first glance seem contradictory, comprising a great variety of themes and styles. Yet your dancing puts them all together gracefully. What is the style that mostly attracts you?

Razvan Mazilu: At 14 years’ old, I discovered the contemporary dance. I didn’t know anything about it, but I had the revelation of the fact that I would perform contemporary dance and not classical ballet. I have chosen contemporary dance not because I couldn’t face up the demands of the classical ballet as many dancers do today. To me, dancing, as I understand it, is really an existential need, it is the way I express myself best. I like to experiment many genres, from contemporary to cabaret, to theatre-dance. I love the musicals, and I want to direct such shows. So, I would rather define my style as eclectic.

Eva Defeses: What does the theatre bring into this? Is there something that cannot be expressed by dance and the theatre supplies it?

Razvan Mazilu: The very way that I dance is marked by theatricality; I tend to run away from the abstract. Moreover, I strongly believe in the versatility of the artist, it is a “must” in contemporary art. I became a director – choreographer at a very early age ... at 20. Maybe it happened this way out of lack of self-consciousness, or

RAZVAN MAZILU AND MONICA PETRICA

SHOW: BLOCK BACH

PHOTOGRAPHY BY EGYED UFO ZOLTAN



out of the strong need to demonstrate that I had something to say. Surely, at first, people look at you like you were a curiosity of nature, a freak; there is the prejudice that dancing is something frivolous, so how could I, a mere dancer, put together shows of theatre – dance? I held one man shows, but I also collaborated with important directors, whenever I received attractive proposals. I adore alternating between being a dancer and a creator of shows, and it seems to be very provocative to me.

Eva Defeses: Is there a book that has left a mark on you and which you would like to put on stage?



RAZVAN MAZILU, PHOTOGRAPHY BY EGYED UFO ZOLTAN

Razvan Mazilu: I would like to put together a show based on *Death in Venice* for instance, as it is a novel on the condition of the artist, about the quest for an ideal, at all costs...

Eva Defeses: You have been dancing since 3 years' old. Who is the person who mostly stood by you on your journey on this "path" (as I know you don't like the word "career")?

Razvan Mazilu: It gives me a great deal of pleasure to underline whenever someone asks me this question, the important support I have received from my family, who knew how to cultivate, in an era that seemed completely fade, lacking perspectives of any kind, feelings such as beauty and sensibility. My parents and my sister understood my calling and helped me a lot. It is so important to be understood, to have someone there for you.

Eva Defeses: What is your relation with the actors you work with? Do you influence each other? For instance, in 1995, when you worked with Maia Morgenstern in "The Lady of the Camelias" you have managed to turn this working experience into a beautiful, lasting friendship...(This was the first dance-theatre show, ever produced in Romania)

RAZVAN MAZILU AND MONICA PETRICA
IN "UN TANGO MÁS"
PHOTOGRAPHY BY MIHAELA MARIN



Razvan Mazilu: My stage partners, actors or dancers, are of extreme importance to the show. I need to work with artists who complement me, whom I can communicate perfectly with, on stage, above any words. This happened with Maia, and I really managed to work greatly with her. Moreover, my encounter with her granted me courage. I was a student, at the beginning of the journey; she was already a famous actress. The fact that she put so much trust in me, that she took a great risk by joining me in "different" kind of shows, which had never been made before, meant so much to me. I would like to thank her again for that.

*Eva Defeses: You have stated that you cannot dissociate **Mazilu – the artist** from **Mazilu – the man**. What has drawn you to Oscar Wilde's character, so that we may know something more about the man, without forgetting the artist?*

Razvan Mazilu: I grew up in a block of flats, in a neighbourhood of Bucharest, during communism. I had a happy childhood thanks to my family, but we all know what sad times those were. Don't you think that *dandyism*, as represented by Dorian Gray, can turn into a landmark for a teenager yearning to live in another world, among beautiful things and experiencing special moments? I read *The Portrait of Dorian Gray* and it impressed me, than *Craii de Curtea-Veche* by Mateiu Caragiale. All these readings helped me escape from the daily reality, encouraged me to dream beautiful dreams. And I was hoping, in secret, to embody the character of Dorian Gray, on stage, a dream which actually fulfilled itself, almost 4 years ago.

Eva Defeses: Do you find yourself seduced more often by characters similar to yourself, or, on the contrary, is it more fascinating to interpret a character that you have nothing in common with?

Razvan Mazilu: I am crazy about constructing characters; it is as simple as that. The more difficult they are, the more provocative it is. Generally speaking, each character gives me the opportunity of discovering and re-discovering myself, of finding unexploited re-

sources. To embody a character, to bring his destiny onto stage, to live through that character experiences that I don't usually have in my daily life – this is what fascinates me.

Eva Defeses: What are your thoughts when you stand in front of the applauding audience for minutes and the public won't let you go?

Razvan Mazilu: It is a very strange feeling, a feeling of grace, I'd say; I can't say that I think at something in particular. I just enjoy the feeling that the audience and I communicate with each other, that we share a connection.

Eva Defeses: What question would you mostly like to be asked and nobody has asked it yet in an interview?

Razvan Mazilu: Difficult question. Maybe it's precisely this question... But I am still looking forward to be surprised, with each interview. For instance, nobody has ever asked me: "Have you ever danced in a dream?" The answer would be: "Yes. Many times. Sometimes, I have the feeling I have never woken up."

Eva Defeses: Dear Mr. Mazilu, it has been a pleasure and an honour to talk to you. Thank you for your time.

Translation from Romanian by Corina Dumitrescu

NIRAM ART wishes to thank Mr. Razvan Mazilu and Mrs. Toni Cojanu for their time and support and for providing the photographs that beautifully illustrate these pages.

ABRIDGED HISTORY OF RAZVAN MAZILU - ONE OF THE MOST IMPORTANT ROMANIAN CONTEMPORARY ARTISTS



RAZVAN MAZILU, PHOTOGRAPHY BY EGYED UFO ZOLTAN

Razvan Mazilu was born on the 21st of June 1974, in Bucharest. He began to study dance at the age of three. Even though at the beginning everything seemed just a game, the subsequent trace of the studies follows its natural course: he graduates the “Floria Capsali” Ballet Highschool from Bucharest (1992) and the “I.L. Caragiale” University of Theatrical and Cinematographic Art, the choreographic creation section (1996). At the same time he attends preparing courses and workshops taught by the choreographers Josef Nadj, Christine Bastin, Dominique Bagouet, Gigi Caciuleanu, Rusell Maliphant.

As early as the years of highschool, he became a soloist of the “Contemp” Contemporary Dance Company, first at the National Romanian Opera House, then at the Jewish State Theatre.

Since 1993 he has been the master of his artistic destiny, becoming a freelancer, and he continued his career in a double hypostasis: that of an interpret and that of a creator.

Razvan Mazilu’s debut in choreography is marked in a spectacular manner by a few prizes obtained at the the national dance festivals: The Special Prize of the the jury for choreographic debut at the “Eurodans” International Festival from Iasi, The First Prize at the “Mihail Jora” National Festival, Bucharest and The Prize for exceptional choreographic debut awarded by the Union of the Composers, Choreographers and Musical Critics of Romania.

In 1994, his debut plays became television productions in the “Transfiguring” recital produced by TVR1, Romania’s main television channel. In

1995, while still being a student, Razvan staged at the National Theatre of Bucharest the first play fully belonging to him: "The Lady of the Camelias". This production of theatre and dance, considered by the specialized critics a crossroads one, also meant the acquaintance with the actress Maia Morgenstern.

Further on, in 1995, the director Andrei Serban invited him - as a choreographer - in the team which was staging "Oedipe" by George Enescu at the National Romanian Opera House.

Razvan Mazilu continued his quests in the area of theatre - dance: "Talk to Me like the Rain and Let Me Listen to You" after Tennessee Williams, it was a new show and a first contact with the Odeon Theatre of Bucharest (1996).

In the same year, Razvan took part in the International Ballet Contest from Paris, France, where Mrs. Bernadette Chirac handed him The Prize for Interpretation of the National Opera House of Paris in a ceremony kept at the Elisée Palace.

In 1997, Razvan Mazilu was the protagonist of the first one-man-show of a Romanian dancer, "Playing Shakespeare", in the choreography of Ioan Tugearu, played on the stage of the National Theatre of Bucharest.

Since 1998, he has begun a long lasting collaboration with the National Romanian Opera House as a guest-star in "Anna Karenina" (1998), "Japanese Engravings" (2000), "Red and Black" (2001) where he had the main part, that of Julien Sorel.

An innovative challenge is the collaboration with the Romanian Opera House of Timisoara, which, in 1999 invited him to stage a new modern version of the ballet "Coppelia" by Leo Delibes.

One year later, Razvan Mazilu met again with the Odeon Theatre, as an artistic counselor-choreographer. In 2001, he directed a new show of theatre and dance, "The Blue Angel", a personal version of the novel "Professor Unrat" by Heinrich Mann, and then he launched "Dance at Odeon", a programme meant to promote the Romanian contemporary dance. As part of these productions, the young choreographers Claudia Martins and Rafael Carrico created "Bolero. I Lost the King", played on Ravel's famous music, especially for the personality of the dancer Razvan Mazilu.

Between 2003-2004, he came back as a guest star on the stage of the Opera of Bucharest for "The House of Bernarda Alba", "A Midsummer Night's Dream", "Mephistopheles".

In 2004, at the Odeon, it is staged the play "The Picture of Dorian Gray" by Oscar Wilde, in which Razvan Mazilu - performer of the main part and choreographer - appears in the stage direction of Dragos Galgotiu, one of the most important Romanian directors.

In January 2004, he was awarded by the president of Romania, Ion Iliescu, the medal The Cultural Order in rank of a Knight "for the whole activity and for the abnegation and the performing talent used in the service of the scenic art".

The theatrical season 2004-2005 is extremely fortunate, including exceptional professional experiences: the DILOS Theatre of Athens, managed by Dimitra Hatoupi - one of the most important actresses of Greece - invited Razvan Mazilu to direct the musical "Marlene" by Pam Gems.

The season 2005-2006 brings Razvan Mazilu new challenges, building on his popularity and his status as a complex artist. He achieves a spectacular comeback on the stage of the National Opera House in Bucharest, with "Symphonie Fantastique", a show of choreographic theatre signed by Gigi Caciuleanu, on



RAZVAN MAZILU IN "URBAN KISS"
PHOTOGRAPHY BY EGYED UFO ZOLTAN

the famous score of Hector Berlioz. At the same time, at the Odeon Theatre, the dance adventure goes on with an innovative show mixing contemporary ballet and Argentine tango.

"Un Tango Más" is a show signed by Razvan Mazilu, supported by director Alexandru Dabija. Faithful to his belief that an artist needs to constantly surprise audience and reinvent himself, Razvan Mazilu also tackles a totally different genre: cabaret. As the protagonist of the one-man-show "Sell Me!", Razvan Mazilu dances in the unconventional space of an underground club.

The season 2006 - 2007 saw another fresh and contemporary approach to classics - the highly praised dance show BLOCK BACH, an urban saga exclusively on sacred music by Bach. Along with Razvan Mazilu, the reputed Israeli artist Amir Kolben was invited to complete the choreography of the show.

Another novelty of the season was the launch of DANCE ENERGY, international social responsibility project, initiated and coordinated by Razvan , in the benefit of the choreography schools in Romania. The first show of this project, 'Razvan Mazilu and Friends', gathered on the stage of the National Opera House in Bucharest major international and Romanian artists including dancers Talia Paz, Rafael Carrico, Claudia Martins, Adrian Stoian, Monica Petrica, actress Maia Morgenstern, soprano Felicia Filip, TV star Mihaela Radulescu and musicians Johnny Raducanu and A.G. Weinberger. The funds raised through this extraordinary charity show have been donated to the 'Floria Capsali' choreography high-school in Bucharest.

Through all his career, Razvan Mazilu has had collaborations with the choreographers Amir Kolben, Marc Bogaerts, Claudia Martins and Rafael Carrico, Gigi Caciuleanu, Ioan Tugearu, Florin Fieroiu, Alexa Mezincescu, Miriam Raducanu, Adina Cezar, Liliana Iorgulescu, with the theatre and opera directors Alexandru Dabija, Dragos Galgotiu, Andrei Serban, Catalina Buzoianu, Cornel Todea, Petrika Ionescu, Ana Margineanu, Anda Tabacaru-Hogea, with the set-designers Doina Levintza, Adriana Grad, Andrei Both, Dragos Buhagiar, Irina Solomon.

Tours in: Japan, Germany, Italy, France, Denmark, Greece, Switzerland, Israel, Russia, Egypt, Hungary, Slovakia.

ON WILLIAM BLAKE'S ART - PART II

CATALIN GHITA

By using a significant number of technique invariants, as well as certain patterns of representation, Blake's pictorial works of art are metamorphosed into a more conservative mode of expression, reminiscent of the repetitive code embedded in the verbal works of art by the linguistic medium. Moreover, in my opinion, it is the technical-representative dimension which ensures the visionary character of Blake's paintings and engravings; one can scarcely define the artist's visual means of communication in the absence of the aforementioned twofold aspect.

Dealing with the problematic of Blake's illuminated manuscripts, Viscomi synthesizes the evolution of Blake's artistic technique: 'The first six years of production progressed through a series of three formats: leaves printed on both sides and lightly washed (1789-93), color printing (1794-95), and single-sided printing with borders and richer coloring (c. 1795). After 1795, the format remained the same . . . ' (60).

Raymond Lister too focuses his discourse on the Blakean technique of printing, emphasizing the aquatint-like effect which, quite unexpectedly, it seems, the process brought about. His observation is important because it can be partly applied to the artist's illuminated manuscripts: 'The technique of transferring the design to the paper in a press imparted a rich granulated effect, reminiscent of aquatint; this feature is characteristic of much of Blake's colour-printing and is present also on some pages in his illuminated books which were sometimes similarly coloured' (13).

Dabundo's *Encyclopedia of Romanticism* offers a detailed description of Blake's method of relief etching, holding that the artist's technique is in stark contrast to the intaglio relief technique, as a traditional craft. Further important, albeit technical, details are furnished, so that her demonstration may be complete: 'In Blake's method of relief etching, he applied a ground only to the areas of the copper plate where the actual lines of the design would emerge from the surface of the plate. Text and design are painted on the plate using a solution impervious to acid' (60).

According to Stewart Crehan, who analyses in an excellent manner the chief characteristics of Blakean art, the painter's lighting is invariably frontal, adding that this and the elimination of a background help 'to *foreground* [italics in the original] everything in the picture, reducing physical volume, distance and depth, and bringing everything up close to the viewer's eyes' (253). He notes subsequently that '[t]he "flashlight" effect creates a "thisness" or permanence, a kind of instantaneous, eternal *present* [italics in the original] . . . ' (253). Finally, Crehan points out that '[t]he illusion of a transparently objective reality is hence replaced by another illusion, that of a world of universal, permanent and ideal forms . . .' (267), simultaneously underlining that, as a linearist (following Dürer, Raphael, and Michelangelo), Blake revolts against Brunelleschi's and Uccello's illusionism.

Blake's paintings are defined, in my opinion, by an ascensional craving: characters frequently appear in the guise of dancers whose primordial element is air, and whose only obsessive goal is reaching the above. This contributes decisively to the visionary character of his pictorial works of art, in that it succeeds in establishing a communication between the transcendental and the transcendent, between the world of contingency and that of Eternity – the depicted heroes essay to leave the ground just as Blake's geniuses conquer their limited perceptions and exercise them with a view to attaining the ultimate degree of vision. I should also point out that Blake's paintings as representations of visions are set in contrast with Joshua Reynolds's, the latter urging his contemporaries to 'beautify' the heroes in art, so as to instil a feeling of sublime in the audience. Nevertheless, this desideratum is not matched by a radical aesthetic stance, but by a moderate, bourgeois *telos*, educational in nature and limited in scope to moral exemplarity. Blake, in his turn, has no need for character-modification: he claims that he renders them as close to the reality of his visions as humanly possible.

In the end, as Damrosch, Jr. notes, Blake's pictures 'are "read" in traditional pictorial terms, and the problems of interpretation which they raise are less radical than those of Blake's language and form' (349), which implies that it is his literary work which must be looked into more carefully. However, all these examples show that, although 'read' in traditional terms, Blake's visual works of art bring into focus a significant number of original elements which may enable one to interpret them in the light of the artist's verbal mode of representation, and under the auspices of visionary construction. Blake's creative process and his manner of expression cannot be accounted for satisfactorily in the absence of a brief pictorial analysis. It must also be remembered Blake's works are somehow interconnected, and that a key to one automatically provides a key to another. Saree Makdisi is a case in point when he advises that '[...] if we try to read one of the illuminated books as a self-contained object, we will almost inevitably be frustrated. We will have greater success if we try to read it as a part of a virtual network of relations that opens away from it and undermines its autonomy' (130). Concurrently, he adds the 'principle of iterability and repetition' (simultaneously technical and hermeneutic in form) to the critical equation: 'The figural reiteration of images between works in Blake is inextricably related to the material reiteration of images among versions of the "same work"' (129). Up to a certain degree, this reinforces my idea, inspired by Goodman's distinction between descriptions and depictions, that verbal and visual representations are brought together, each borrowing certain modes of expression from the other. Only if Blake's books are 'read' *in toto* can they be properly reflected upon and comprehended, without thereby subverting their visionary message.

Notes

1. See, inter alia, Blake's famous representation of the Last Judgment.
2. Perhaps this universally appealing feature has made Blake's visual art so popular outside Europe, and I refer specifically to Japan. For the Shirakaba Group's enthusiastic reception of Blake's paintings and engravings, see Yumiko Goto *passim*.
3. As David V. Erdman notes, 'certainly the poems can stand alone, while many of the pictures cannot' (*Illuminated Blake* 10).

Works Cited

- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. 1965. Ed. David V. Erdman. *Commentary Harold Bloom*. Newly revised ed. Garden City, NY: Anchor/Doubleday, 1982.
- . *Complete Writings, with Variant Readings*. 1957. Ed. Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford UP, 1979.
- . *The Illuminated Blake*. Annotated David V. Erdman. London: Oxford UP, 1975.
- Clark, Steve and Masashi Suzuki, eds. *The Reception of Blake in the Orient*. London: Continuum, 2006.
- Crehan, Stewart. *Blake in Context*. Dublin: Gill and Macmillan, 1984.
- Dabundo, Laura, ed. *Encyclopedia of Romanticism: Culture in Britain, 1780s-1830s*. New York and London: Garland, 1992.
- Damrosch, Leopold, Jr. *Symbol and Truth in Blake's Myth*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1980.
- Eaves, Morris, ed. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Goto, Yumiko. 'Individuality and Expression: The Shirakaba Group's Reception of Blake's Visual Art in Japan.' *The Reception of Blake in the Orient*. Ed. Steve Clark and Masashi Suzuki. London: Continuum, 2006. 216-3.
- Lister, Raymond. *The Paintings of William Blake*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, and Sydney: Cambridge UP, 1986.

Excerpts from the forthcoming book:

Revealer of the Fourfold Secret: William Blake's Theory and Practice of Vision, by Catalin Ghita



MOVIMENTO ARTE
CONTEMPORÂNEA

PRESENTS:
PAINTING EXHIBITION
BY
PORFIRIO ALVES PIRES

MAC - Movimento Arte Contemporânea
Rua do Sol ao Rato nº 9C 1250-260
Lisbon
Av. Álvares Cabral nº 58/60 1250 Lisboa
962670532 - 213850789



WWW.MOVARTECONTEMPORANEA.BLOGSPOT.COM

JACKY REDGATE: LIFE OF THE SYSTEM / SYSTEM OF THE LIFE

RAYMOND ROCA

The success of an artist can be defined in terms of their position, or value, in the artworld. This success does not arise in a vacuum, but rather comes about due to an artist's complex interactions with the other agencies of the artworld, including educational, commercial and public galleries, as well as curators and critics. It is these agencies, and the relationships between them, which work together in constructing a dialogue about an artist's work to audiences, enabling the artist to articulate their position in the artworld and thus become more successful and well-known.

The significance of the relationships between the artist and the other agencies of the artworld can be understood more profoundly by examining the practice of the Australian contemporary artist Jacky Redgate. Redgate, who was born in the United Kingdom in 1955 and migrated to Australia in 1967, is currently one of the most successful artists in the Australian contemporary art scene, and is well-known for her highly-conceptual and distinctively-minimalist work that explores the nature of systems and codes of representation. Redgate's rising prominence in the artworld is due to a number of interrelated factors, including her relationship with educational and commercial galleries, which functioned as agents for her promotion, her exhibitions in public galleries, which exposed her to progressively-broader audiences and elevated her status as an artist, and the various reviews that her work received from art critics.

Redgate's first formal involvement with the agencies of the artworld came about in 1978, when she exhibited in various non-profit and educational galleries while she was still undergoing her tertiary studies in Adelaide. Her first individual exhibition, at the South Australian School of Art, was followed by a series of group exhibitions in 1978-80 with the Women's Art Movement and the Experimental Art Foundation. These non-profit foundations, which are partly government-funded, serve an important function in supporting and promoting emerging artists, thus enabling them to form an identity as actively-exhibiting art practitioners.

The Women's Art Movement and Experimental Art Foundation were particularly significant in Redgate's development as an artist, as they provided her with the resources and experience to facilitate her initial introduction into the artworld, while also presenting her with a means of experimentation in a genuine gallery context. Redgate's early work consisted almost entirely of performance installations, and her ability to exhibit this body of work in a gallery, with a relatively low cost of entry, gave her the opportunity to experiment with this media type and gauge the audience's response to her work. In this way, art foundations provided Redgate with the possibility to exhibit her work numerous times, something which would have been impossible in, say, commercial galleries, due to her art's experimental nature and the fact that Redgate was still an emerging artist, and thus not commercially-viable in most contexts. The curators of her initial group exhibitions, such as *Free Fall* through *Featherless Flight* and *Sleep has its House*, were also important in using their experience of the artworld to select those works of hers that they believed would be most successful, thus further refining and validating Redgate's early practice.

Non-profit foundations also furthered Redgate's career by exhibiting her works in public contexts where she was able to form relationships with the other agencies of the artworld. Her membership of the Women's Art Movement, for example, facilitated her contact with a community of other female artists, curators and critics, many of whom were linked to commercial galleries or actively published in art journals. This enabled the emerging Redgate to attain greater prominence in art circles, particularly considering that second-wave feminism was

JACKY REDGATE



photograph by Frances Mascot

still influential in the late 1970s and multiple commercial and public galleries were interested in showcasing the work of female artists. Also of significance is Redgate's inclusion in the journal *Women's Art Movement: 1978/79*, published in 1980 with the support of the Experimental Art Foundation, which further popularised her as an emerging female artist, particularly to new audiences that may not have seen her art in a gallery situation. Her publication alongside other similar artists also placed her in a context which added further validation and thematic background to her work.

Redgate continued exhibiting with Adelaide art foundations until 1983, when she moved to Sydney to study for her post-graduate diploma in the visual arts. During this time, she came into contact with a number of commercial galleries, which perhaps played the most pivotal role in the launch of her professional artistic career. The first institution that represented Redgate was the Mori Gallery in Sydney, where she took part in four exhibitions between 1985 and 1990, three of which were individual. The role of the Mori Gallery, which is known for its promotion of emerging artists, was significant in elevating Redgate's position in the artworld. As her first commercial representative in this artworld, the Mori was involved in the promotion of her body of work, even though it may not have been commercially-viable at that time. It also played a key role in the consolidation of her artist profile, providing Redgate with her initial introduction into the professional artworld of Sydney and its various agencies. Specifically, Redgate's exhibitions at the Mori offered her various connections to prominent art dealers and collectors that would have been difficult to establish otherwise.

The Mori Gallery was also important in promoting Redgate's work to a broader audience, enabling the artist to become more well-known both domestically and internationally. The gallery's publication of catalogues for her two principal exhibitions, *Work-to-Rule* (1987) and *Hungry Birds* (1989), enabled her works to reach audiences outside of those who directly visited the gallery. More importantly, the Mori used its links in the artworld to organise the launch of Redgate in other commercial galleries throughout the country, such as Melbourne's United Artists Gallery, which exhibited a show of Mori Gallery collections that prominently featured Redgate's *Work-to-Rule* series and thus gave her access to a larger market in which to sell and promote her works. Additionally, her exhibitions at the Mori enabled her to win an Overseas Fellowship from the Künstlerhaus Bethanien in Berlin, where she lived and exhibited in 1988, thus exposing her to an even broader, international range of art collectors, dealers and audiences.



Redgate's exhibitions at the Mori Gallery also created significant links between her and art critics, who played a key role in adding value to her works and promoting them in the artworld. For example, following her *Work-to-Rule* exhibition at the Mori, the critic Edward Colless wrote about her in his article "Tradition: Jacky Redgate", which was published in 1988 for the *Künstlerhaus Bethanien*. Although Colless' critique was balanced, lauding Redgate for her "patient and laborious work" while noting the shortcomings in her "mediocrity" at conveying meaning, it was important in validating her practice at a time when she was still considered an emerging artist. The role of the critic in establishing and elevating Redgate's position in the artworld is therefore of key importance. While the other agencies of the artworld, such as galleries, present the artist's works to the audience with no direct evaluation of their subjective worth, Colless' article actively constructs and articulates a meaning for Redgate's art, thus adding value to her work, while also creating an insightful dialogue with consumers of her art, be they viewers or collectors.

It is this combination of links to the various agencies of the artworld, provided by the Mori Gallery, as well her rising prominence in the artworld, which enabled Redgate, by 1988, to be curated in her first exhibition in a public gallery. In this year, she took part in the 7th Sydney Biennale, with her work exhibited at the Art Gallery of New South Wales. Redgate was also curated into the next Biennale, in 1990, when she was once again featured at the same gallery. Her participation in the Sydney Biennale, which is one of the largest contemporary art festivals in the Southern Hemisphere, further consolidated

Redgate's success and fame, exposing her to significantly broader and more diverse audiences than her previous exhibitions. Her opportunity to exhibit at the Biennale was directly facilitated by the curators of the exhibition, Nick Waterlow and René Block, who selected her as a participating artist for the festival and hence played an important role in furthering her success. The function of the Art Gallery of New South Wales was also significant in raising and broadening her profile and recognition as an artist, considering that the gallery, which is the most prestigious and important in Sydney, is visited mostly by the general public, as opposed to the more specialised audiences that are patrons of private institutions such as the Mori Gallery.

Redgate's selection for two consecutive Biennale festivals, as well as her continuing exhibitions at the Mori Gallery, enabled her to become rather well-known in the artworld by the early 1990s. One of the most significant effects of this was her possibility to become associated with the Sherman Galleries in 1994, described by the critic Sunanda Creagh as "a heavyweight of the Sydney art scene". The Sherman Galleries therefore played a key role in the development of Redgate's art practice, and were in many ways the agency that completed her transition from an emerging artist to a well-established, commercially-viable art practitioner. As Cay Lang states in his book *Taking the Leap: Building a Career as a Visual Artist*, "there is no doubt that representation by a commercial gallery [such as the Sherman] significantly adds to an artist's status". For Redgate, this elevation in status was came about not only due to the reputation of the Sherman Galleries, but also through the institution's active promotion of her artist profile. This



was achieved through the gallery's marketing of Redgate's exhibitions by means of home mailers, advertisements in art journals, and catalogues, all of which exposed her works to new audiences and raised her identity in the artworld.

The Sherman Galleries also promoted Redgate through their wide-ranging connections to other agencies of the artworld, ranging from prominent art collectors to well-known critics and curators of other galleries. For example, her early Sherman exhibitions, *Equal Solids* (1994) and *Life of the System* (1998), were reviewed by critics such as Ross Gibson, who remarked a "cluey, peripatetic continuity in her investigative process" and described her works as "sophisticated mediations on the intricacies of perception, institution, cognition and communication." This positive reading of Redgate's exhibitions had the effect of raising the value of her works – both monetary and otherwise – in the artworld, and once again provided validation for her practice.

The curators of the Sherman Galleries played an even more important role in the formation of Redgate as a well-established, successful artist. The function of these curators, such as Blair French, was to select Redgate's work and group it in exhibitions based around a central theme or style, such as her photographic investigation of taxonomies in *Life of the System* (1998), or the distinctive exploration of perception and geometry conveyed through her orange-and-white plastic forms in *Straightcut* (2002). In this way, Sherman curators took Redgate's discrete works and combined them in such a way as to create coherent, unified exhibitions that could be used to promote the artist much more powerfully and eloquently. Due to this, exhibitions curated by the Sherman were shown throughout Australia in the late 1990s, in contexts as diverse as the New England Regional Art Museum, the Sydney 2000 Olympic Arts Festival, the Robert Lindsay Gallery and the ARC One Gallery Melbourne. Once again, the Sherman Galleries' links to other art institutions enabled Redgate to reach broader recognition as an artist outside of Sydney.

The Sherman Galleries were also the medium through which Redgate came to be appreciated by the curators of several other galleries, particularly following her highly-successful *Straightcut* exhibition of 2002. This resulted in the launch of her *Survey 1980-2003* exhibition by the Contemporary Art Centre of South Australia, which included a selection of her works from the Sherman Galleries, as well as her older

productions that were exhibited at the Mori Gallery. The exhibition, presented in Adelaide in early 2004, was then transferred to the Perth Institute of Contemporary Arts, and is noteworthy because it was Redgate's first major individual exhibition at a public gallery. *Survey 1980-2003* was jointly curated by Blair French, from the Sherman Galleries, and Zara Stanhope, a Melbourne curator who was familiar with Redgate due to her frequent exhibitions at the prestigious ARC One Gallery, made possible as a result of the gallery's partnership with the Sherman.

The *Survey 1980-2003* exhibition allowed Redgate's art to reach its largest audience yet, while also affirming her status as a mainstream, public artist. As opposed to commercial galleries, which strengthened Redgate's links with art professionals and connoisseurs, the government-funded galleries of Adelaide and Perth and their broader cultural role in the artworld offered her direct exposure to the general public. This enabled her to become identified by a significantly broader group of people outside of her traditional exhibition locations of Sydney and Melbourne. Her reputation as an artist was also augmented by Zara Stanhope's positive review of her in the exhibition's catalogue, which describes Redgate's work variously as "intelligent", "beautifully-toned" and "elegant", further adding to the worth and status of her artist practice. In addition to this, the two public galleries played a significant role in documenting Redgate's history as an artist from her initial launch into the commercial artworld, with this documentation remaining permanent as a result of the exhibition's catalogue and archives.

The collaboration between the Adelaide and Perth contemporary art galleries, as well as the Sherman Galleries, raised Redgate's profile to such an extent as to lead to the inauguration of her *Life of the System 1980-2005* exhibition, which was presented at the Museum of Contemporary Art (MCA) in Sydney in late 2005 and early 2006. This exhibition, which was virtually identical to *Survey 1980-2003*, provided the most comprehensive validation for Redgate's reputation as a well-known artist, mainly due to the status that the MCA has as an internationally-renowned public gallery that plays a highly-influential role in the artworld. Redgate's opportunity to exhibit in such a gallery was hence a recognition of the success and significance that her works have in the contemporary cultural context. The exhibition's location in a major public gallery further built upon this significance, adding value to her works, as well as an "aura of respectability, worth and permanence", as Craig Judd stated in his discussion of the role of state-funded art institutions.

Redgate's exhibition at the Museum of Contemporary Art was also important in transmitting her works to a large, diverse audience, as well as generating significant critical and media attention. This attention created an extensive dialogue about her works from some of the most well-known and influential critics in the Australian artworld, which not only encouraged greater attendance of the exhibition, but also enhanced the public's identification with Redgate's works and contributed to her success and status as an artist. *Life of the System 1980-2005* received positive criticism from a variety of critics, the most prominent of which are Jill Stowell and Robert McFarlane, both of whom frequently publish in art journals and newspapers.

In her article "In a class of their own", published on January 21, 2006 in the *Newcastle Herald*, Stowell describes Redgate's photographs as "elegant assemblages of everyday items" which are "justly celebrated" in the gallery and "make a welcome contrast with the vast and now rather fetid installations of Edward Kienholz and Nancy Reddin Kienholz", an exhibition that was also taking place at the MCA in summer



2005-06. Through her critical review and evaluation, Stowell not only interprets Redgate's work to make it more understandable and evocative to audiences, but also promotes the artist by constructing an undoubtedly-positive image of her practice. Additionally, Stowell's preference of Redgate over Kienholz & Kienholz adds significant value to her works and her profile, considering that the latter are internationally-acclaimed artists.

Robert McFarlane's appraisal of Redgate is similarly positive, as can be seen in his article "A certain grace in the ordinary", published in the *Sydney Morning Herald* on January 10, 2006. McFarlane remarks the structural sophistication of Redgate's works, describing them as "expansive primer[s] on visual literacy" that have "immediate visual impact", while also acknowledging Redgate as a "maturing artist who regards photography as a central pillar to her vision". Through these insightful evaluations, as well as the laudatory language used throughout the article, McFarlane encourages readers to explore Redgate's works, thus marketing her to audiences that may not have otherwise been aware of her work, or at least of the significance that McFarlane finds in it. This promotion becomes even more noteworthy when considering the fact that the article was published in the *Sydney Morning Herald*, a newspaper which has a very broad circulation and is read much more extensively than art-specific publications.

Despite the importance of positive criticism in creating an image of artists to audiences, negative criticism also encourages greater interest in an

artist's work, and in this way may also add value to an artist's practice. This can be seen through John McDonald's review of Redgate's *Life of the System 1980-2005*, which comments on the resemblance of the artist's works to "arid designer exercises" and questions whether "the course of Australian art [would have] been noticeably different" had Redgate "never existed". In this way, McDonald downplays Redgate's status, criticising her "hermetic thinking" and arguing that her work has been overrated by curators and other critics. For all its negativity, however, McDonald's review of Redgate is in many ways an acknowledgement of her success, and, when taken in the context of reviews by other critics, contributes to the construction of a more complex and realistic view of Redgate's practice that enhances her attractiveness and prominence in the artworld. In fact, it can be argued that negative criticism, particularly in eminent publications such as newspapers, contributes more significantly to an artist's fame simply because of the allure that controversy and the "forbidden fruit" regularly have to audiences, who, in any case, most often come to their own conclusions regarding the success or subjective qualities of the artist's works.

By looking closely at the practice of Jacky Redgate and its growth and development throughout history, it can be seen that an artist's success is most often determined by the interactions between the agencies of the artworld that they come into contact with. In the case of Redgate, educational and commercial galleries, augmented by publications such as catalogues and compilations, were significant in introducing her into the artworld and promoting her to audiences and other consumers of art. The curators of these galleries played a particularly important role in selecting and refining her work into a unified whole, while critics utilized their insight and analysis to validate and project an eloquent image of her practice to audiences. In turn, these agencies connected Redgate to other institutions, such as public galleries, which further promoted her to the general public, enabled her to articulate her status in the artworld and, in an almost cyclical fashion, once again consolidated her links to critics and commercial galleries. In this way, a retrospective look at Redgate's interaction

with the agencies of the artworld – a "system" that underpins her life as an artist – provides the best understanding of why, in 2005, she came to be described as an artist whose "singular combination of sculptural and photographic practice was so influential in determining the course of Australian art in the ensuing two decades.

Bibliography

- COLLESS Edward, "Tradition: Jacky Redgate", *Künstlerhaus Bethanien*, 1988
- CREAGH Sunanda, "The new landscape", *Sydney Morning Herald*, 26 April 2006, p. 15
- FRENCH Blair, "Life of the System", *Life of the System catalogue*, Sherman Galleries, 1998
- GIBSON Ross, "The Colour Clavecin", *Jacky Redgate: Survey 1980-2003 catalogue*
- LANG Cay, *Taking the Leap: Building a Career as a Visual Artist*, Chronicle Books, 1998
- MCDONALD John, "Visual Art: Get into the groove", *Sydney Morning Herald*, 17 December 2005, p. 28
- McFARLANE Robert, "A certain grace in the ordinary", *Sydney Morning Herald*, 10 January 2006, p. 11
- STANHOPE, Zara, "A Clear Eyed Look", *Jacky Redgate: Survey 1980-2003 catalogue*, 2005
- STOWELL Jill, "In a class of their own", *The Newcastle Herald*, 21 January 2006, p. 14
- SHERMAN GALLERIES, *Artist Profile: Jacky Redgate*, 2006
http://www.shermangalleries.com.au/artists/inartists/artist_profile.asp?artist=redgatej
- EXPERIMENTAL ART FOUNDATION, *Mission Statement*, 2005
http://www.eaf.asn.au/mission_statement.html
- BIENNALE OF SYDNEY, *From the Southern Cross: A View of World Art c1940 – 1988, 1988/2006*
<http://www.biennaleofsydney.com.au/history/1988>

ATER MUNDUS

MARIO BARANGEA

Redactor-sef

Lumina ca mod de existență pacificatoare este pusă sub semnul întrebării de Bogdan Ater. La acest artist, amprenta misterului apasă mai greu decât cugetul păcatului, arta lui lăsând urme adânci în lumină. Sunt urme care relevă amintirea unor zone insidioase, de pericol și opacitate.

Victimele lui suntem noi, privitorii, cei care încercăm să facem un contact plener, de fapt cu noi înșine.

Bogdan Ater ne ajută împingându-ne de pe marginea lumii într-un hău de necuprins, în care oroarea de a ne descoperi în nuditatea stagnării noastre ia forma unui strigăt mut de disperare. Nu este decât deznădejdea de a ne regăsi în ipostaza de suflete orfane. Departe de căldura maternă a luminii ce ar trebui să sălășluiască în noi, nu mai simțim decât fluorescența mată a tristeții. Transfigurat în contumacie, spiritul se lasă depășit de propriul decor de vâscozitate.

Amintirile unei lumi în care odată am fost sau poate vom ajunge să fim cândva, promisiune eshatologică și platonism luciferic, acestea sunt coordonatele între care psihicul se preumblă asemeni unei fantome neostoite. Bogdan Ater ne pune în situația nefericită de a ne recunoaște mai întâi ca umbre a ceea ce suntem,

Mario Barangea (născut la București în 1977) a absolvit Facultatea de Filosofie a Universității din București. În prezent, efectuează studiile de Masterat în Filosofia Artei Bizantine, la aceeași Universitate. Este membru și colaborator la diverse societăți și fundații culturale, ca de exemplu Societatea *Ambix* din Marea Britanie, Centrul pentru Studii Bizantine din București, Fundația Culturală *Simplicitas* din Franța. Din Martie 2008, este redactor șef al revistei *Niram Art*.



este numai cel care ne arată ceea ce trebuie să vedem ci și însuși lucrul ce trebuie văzut.

Cu alte cuvinte, între operă și autor distanța s-a micșorat atât de mult încât a devenit evident un singur lucru: privitorul este subiectul artei care, la rândul său este identic cu creatorul lui.

iar aici rezidă un veritabil scenariu bine pus la punct de artist, prin care reușim să oglindim în același timp și dorința de a ne transcende și frica de a o face cu adevărat vreodată. Dar împlinind acest rol, Ater se ascunde în ingratitudinea puterii mesajului său. Artistul nu

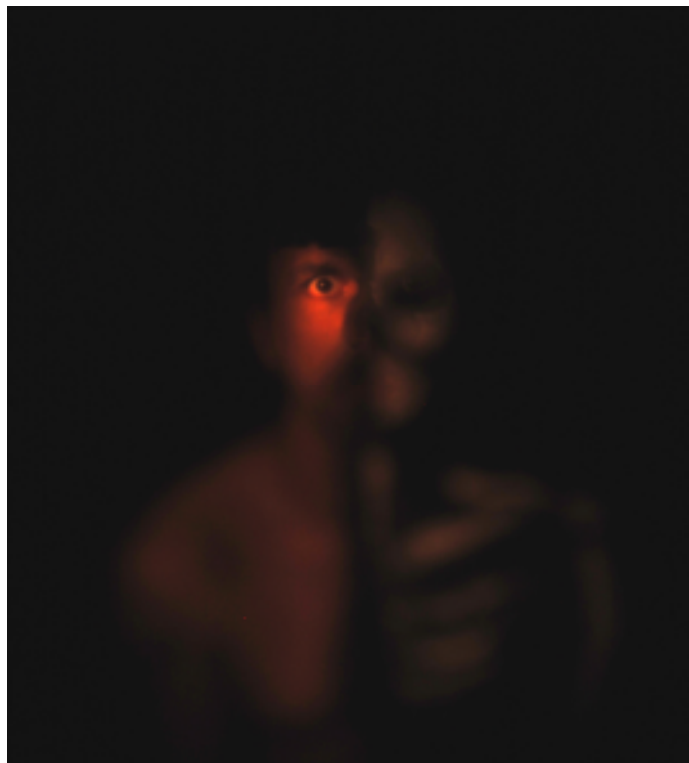
Traseul subiectului de la privitor, prin ceea ce este privit, către cel ce face posibilă această manieră de privire, devine atât de transparent încât întunericul inițial se transformă încet și pe neștiute în cea mai strălucitoare lumină. Nu este oare acesta

drumul de la plumbul alchimic la soarele aurului? Nu este oare aceasta operația magică a zeului Ammon Ra pentru a ieși din pântecul neguros al șarpelui Apophis? Nu recunoaștem oare drumul veșnic al creației lumii de la întunericul amorf la lumina Edenului?

Întrebări care au același afirmativ răspuns, pe care Bogdan Ater le readuce în vederea noastră mereu, susținând de fiecare dată, cu aceeași gravitate, ceea ce se petrece cu noi, între noi, printre noi. Dincolo, totuși, de aceste reflecții, există ceva care rămâne fără rest în orice analiză: puterea de pătrundere a privirii. O intuiție majoră și la fel de importantă ca viața însăși pentru că este străfulgerarea simțirii unui sens profund ce rezidă deasupra aparențelor lumii.

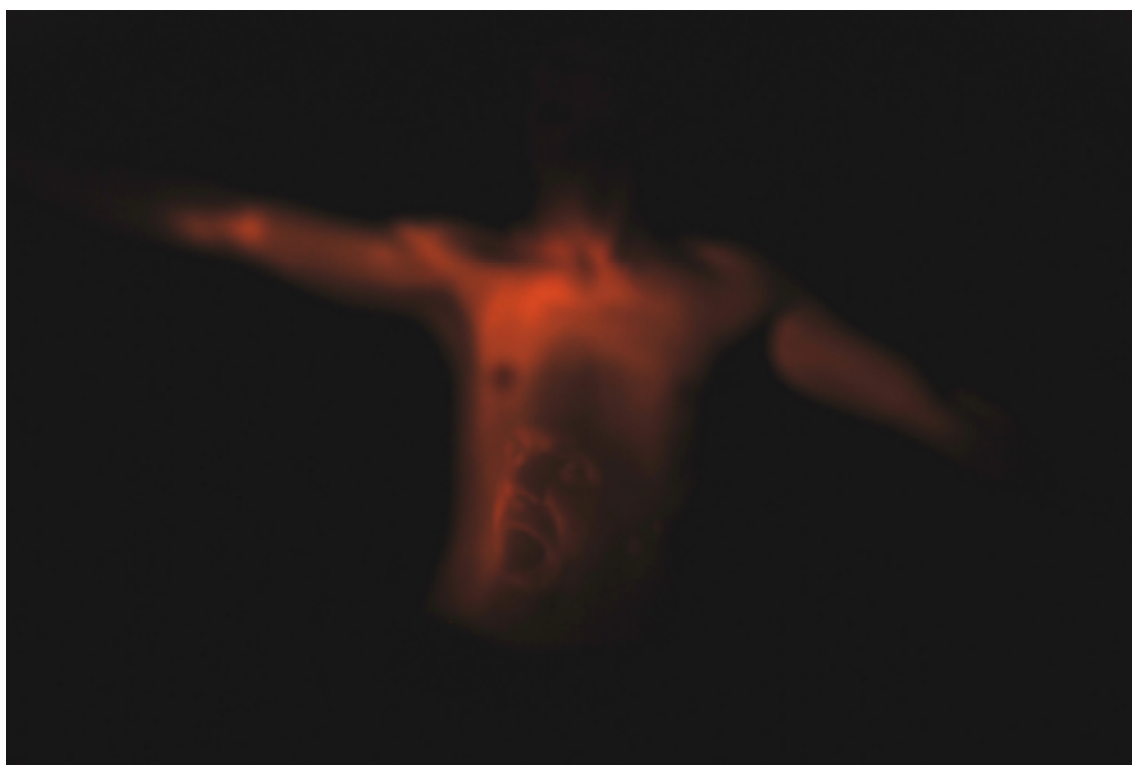
Puterea transformatoare a privirii trebuie îmblânzită, educată, stabilizată. Ater ne cheamă la colectarea acestor năvalnice șuvoaie ale simțirii profunzimilor, la indignarea lor între malurile binefăcătoare ale rațiunii acestei simțiri. Totul trebuie adunat și cercetat cu grijă, ordonat și apoi oferit jertfă luminii (sau privirii simțitoare, căci este sinonimie între strălucirea luminii descoperirilor și privirea plină de această simțire a Profundului).

Lumea lui Ater este și lumea noastră, însă lumina apare sporită prin valorizarea întunericului originar. Lumea lui Ater nu va fi și lumea noastră decât dacă vom consimți la acest joc al misterului pe care el îl propune: logica e un nor pe cerul inimii, împrăștiat de adierea simțirii celui ce îngemănează lumina și întunericul, Absolutul.



Fotografii de Bogdan Ater, din ciclul "Alchimia Sufletului", 2007

BOGDAN ATER, fotograf român de origine grecească, s-a născut în 1980 la București. A absolvit Academia de Arte Frumoase din capitală la Secția Pictură. S-a dedicat apoi artei fotografice, sedus fiind, după cum mărturisește deseori de "lucrul cu realitatea". A avut expoziții individuale în România, Spania și Portugalia. În prezent, locuiește la Madrid, unde, pe lângă activitatea fotografică, a pus bazele unei linii de mobilier de design artistic, care transformă, cu ajutorul picturii și sculpturii, piesele de mobilă în opere de artă unice.



SORTIȚI SĂ VADĂ, PARTEA a II-a

AURA CHRISTI

Din „adâncile văi/unde se afla teribilul”, la circa un secol distanță, un alt mare maestru elogia „teribilele abisuri” ale ființei, încântat și pururi lucid în fața minunii de a fi viu, de a rămâne înșurubat în miracolul existenței: „Norul se apropie iute, arzând tot.

Mă paralizează minunea!

Oare nu crează, cumva, trandafiria rază un chip?

Ce zeiță se apropie de mine?

Și care dintre muze, oare,

Îl caută pe vrednicu-i prieten chiar

și aici, printre teribilele abisuri?”

W.J. Goethe, *Elegiile romane*

Dacă, mânați de instinctul interdisciplinarității, ne mutăm în imperiul altor arte, nu putem trece, de bună seamă, cu vederea excesul de viu exploziv prin care este sondată, de la un punct tensionat încolo, abisalitatea în muzica de cameră a unui Beethoven – ca să recurgem la un exemplu familiar –, în divinele *Sonate*, treizeci și două la număr, cea din urmă, neterminată, fiind un vârf abisal. Cum să nu amintim, în această ordine de idei, și *Parțile* lui Bach – un dialog viu, tulburător cu Dumnezeu? Sau exasperarea cu care un Rodin, bunăoară, caută, în fiecare lucrare a sa, să așeze lumina astfel încât să descopere, în primul rând, cât mai multă viață în viață, fascinat de un Dante – considerat de Anna Ahmatova „un imposibil de depășit Învățător” –, iar apoi, de un Baudelaire care, în opinia autorului *Porții infernului* (lucrare la care a trudit douăzeci de ani, pare-se), era un artist care îl întrecuse pe el însuși în ceea ce privește viul descoperit, cântat, descris, multiplicat, vânat, el însuși rămânând, în opinia lui Rainer Maria Rilke, „unul ce nu se lăsase amăgit de chipuri, ci căuta corpurile în care viața e mai plină, mai crudă și mai fără tihnă”. Și căuta atât de insistent, cu o disperare atât de furioasă – o, disperarea ce se adapă din negrul mister paralizant, crescând în tensiune și depășindu-se, adică devenind cu totul altceva: din furie, dintr-o sălbatică solitudine îndepărtată de oameni pentru a-i înțelege și altminteri, prin prisma *pathosului distanței*, numai așa rămânând tu însuși!! –, încât, îmboldit de „presimțirea supraomului” (Nietzsche), un inspirat admirator atent, greoi și genial cum era Rilke, exclama, la un moment anume, în studiul său, de o splendidă acuratețe comprehensivă:

„Niciodată nu s-a adunat atât de mult un trup omenesc în jurul vieții lui interioare, atât de concentrat asupra propriului său suflet și apoi iar îndreptat de puterea elastică a sângelui.”

Pentru ca altundeva, contemplând iar și iar obiectul studiului său, frământându-se sub zodia incredibilului și a excepționalului admirat, străin și familiar în egală măsură, autorul *Elegiilor duineze* să afirme excedat: „Aici exista viața, exista de o mie de ori în fiecare minut viața, în dor și alean, în nebulă și spaimă, în pierdere și în câștig.”

Sau, în altă parte: „atâta viață, grea și anonimă, emană din această operă” al cărui autor căuta, îndărătnic și genial, „corpurile în care viața e mai plină, mai crudă și mai fără tihnă” pentru a le așeza în „eternul azi al spiritului”. Cine caută – împins de conștiința tragică a finitudinii proprii – viața/viul pretutindeni, nu are nici o șansă, dar absolut nici una, să n-o găsească; dimpotrivă, el se va înfrupta din viață, din porțiile de viu ale acesteia cu foame, cu sete, iar pe măsură ce se va ospăta din „bucatele” alese ale viului, va redescoperi, treptat-treptat, că foamea de viu – de la un punct încolo – nu este altceva decât foamea de tine însuși, decât foamea de destin asemuit de autorul *Genealogiei moralei* – în sjajul marilor romantici neîntrețuți – cu boala.

Încercat și el de foamea de destin, abia intuită, nenumită ca atare însă, plonjând „în necunoscutul care se-adâncește”, Hans Castorp îi ascultă, după cum am afirmat, pe cei doi maestri, unul solar, apolinic, însă perfect uscat, lipsit de forța vie caracteristică unei Clavdii Chauchat bunăoară (un catalizator al viului), și celălalt, întunecat, închis în grotlele ratării vocației sale de preot, resursele demonice fiindu-i intuite prematur, încă pe când își făcea studiile, uimindu-i pe profesorii săi prin replicile îndrăcite (și nu numai!) și explodând, într-un târziu, în tentația irezistibilă de a se azvârli în ghearele întunericii. Dacă pe întinderea a sute de pagini Hans Castorp se împotmolește, când și când, în îndoială, preferând să-i asculte mai mult pe cei doi maestri, comentariile lui fiind rare, destul de rezervate și, oricum, firesc, neavizate, iar intervențiile, în marea majoritate a cazurilor, îi sunt bruiate de învățătorii „atotștiutori”, distanța formată între maestri și ucenic fiind una de sorginte instinctivă, după expediția făcută pe munte, când perspicacele alunm neascultător se rățește, îmboldit de botul umed al morții, el în realitate are șansa limpezirii acolo, chiar în miezul, în bolgiile de o furie disperată ale celui segment când viața se ia la trântă cu moartea savant deghizată la începutul celui carnaval, al celei apocalipse albe – un elogiu furios, mirabil, înfricoșător al viului. Limpezirea e totală, de cristal, și intervine după, țineți minte, foamea de singurătate instigată parcă de unele îndemnuri, constatări nietzscheene exprimate prin gura lui Zarathustra, cripticul apostol al supraomului –: „Fugi, prietene, află-ți scăparea în

singurătate.”; „Vai, există mereu prea multe adâncimi pentru cei singuratici!” –, pe de o parte, iar pe de alta, comprehensiunea hancastorpiacă survine după „nevoia de a intra într-o legătură mai intimă și mai liberă cu muntele copleșit de zăpadă, pentru care începuse să simtă o chemare deosebită”, inclusiv pentru a-și împlini solitudinea. Singurătatea îi umplea orele de hălăduire pe munte, cât și inima, „cu un sentiment de o sălbatică și critică îndepărtare de oameni”, iar afundarea în peisajul devenit, încetul cu încetul, organic străin, îl copleșește, totuși, surprinzându-l sub semnul unei spaime „tainice și primitive” înrudite cu teribila frică de moarte – condiții propice maturizării, analizelor lucide și, în consecință, unor dialoguri pe deplin lămuritoare privind raporturile cu „Satana pedagogică”, precum și cu celălalt învățător, amândoi taxați, în miezul analizelor, drept niște flecari simpatici. Lumea de zăpadă pentru care simțise o chemare acut-imperioasă i se pare deodată lui Castorp un soi de „cristalometrie stupid de ordonată”, și el, junele care plutește prin imensul, tulburătorul imperiu de omăt, asistat de atrocele, dulcele, veselul, dezmețatul Dionysos – „marele zeu echivoc și ispititor” (Nietzsche) – se redescoperă cuprins de exaltare, de o stare stranie, vecină cu beția, rățâcirea în inima infernului alb constituind un vârf, trăit cu intensitate, al pierderii lui de până în acea clipă de o maximă importanță. Hans se smulge din strânsoarea acelor mâini de gheață, un fel „de mâini ale nimănu”, se somează imperios să nu se mai ia „la harță cu furtuna”, alegând din noianul de imagini, metafore, secvențe marine, fantomatice, „climatul viu al celor vii”, miresmele viului, oamenii văzuți cu ochiul minții, iubiți, contemplați cu un amestec de suferință și dragoste: „Oamenii, copii ai soarelui și ai mării, se mișcău și se odihneau bucușori și înțelepți, o omenire frumoasă și tânără, atât de plăcută la vedere încât privind-o, inima lui Hans Castorp se dilată plină de durere și de dragoste.”

Faptul că junele copil al omăturilor este încercat de stări contradictorii trăite cu maximă intensitate – ba îi este frică, simțindu-se încolțit de o spaimă sălbatică, terifiantă, căreia îi intuește esența, „substanța” intrinsecă, și mânat parcă de credința unamunoiană conform căreia „spaima spiritului este poarta adevărului substanțial”, se lasă locuit, cutremurat din rădăcini, în continuare, de terifica spaimă, ba se regăsește ferecat într-o singurătate atroce, inumană prin tensiunile-i colcăind, întoarse în ele însele, ba se înfruptă din grandoarea inalienabilă a muntelui – îl azvârle pe Hans Castorp sub zodia de fier a unei teribile și fascinante, în egală măsură, revelații: până în acel crucial minut, el, curajosul nesăbuit și profund fără să fi știut, se aventurase în compania lui Naphta și Settembrini pe cei mai periculoși munți, rătăcindu-se și realizând, la un moment dat, că taman o asemenea experiență i-a oferit prilejul să afle totul despre om, despre boală și trup, despre viață și moarte, ajungând la concluzia că „interesul pe care-l simți pentru moarte și boală nu este decât o formă a interesului pentru viață.”

Descoperirea gradului prim de înrudire a bolii, trupului, iubirii, vieții și morții, îl face să se regăsească acolo, sus, sus de tot, lângă coloana înaltă în preajma căreia fusese aruncat, îl silește să se miște... așa cum, în viziunea lui Nietzsche, se mișcă ideile mari, pe vârful picioarelor de porumbel. Din magma încinsă a esenței, Castorp înțelege că „desfrânarea morții izvorăște din viață, și fără ea, viața n-ar mai fi [...] Moartea este o mare forță. Când te apropii de ea, te descoperi și mergi cu pas cadențat, în vârful picioarelor.” Și se întâmplă așa, fiindcă – susține Miguel de Unamuno în monografia despre Don Quijote, invocată de noi și cu alte prilejuri –, „moartea nu învinge viața, ucigând-o. Moarte și viață sunt doar niște biete cuvinte pe care le folosim în această temniță a timpului și a spațiului; au aceeași rădăcină amândouă, iar rădăcinile acestei rădăcini se află înfipte în veșnicia infinitului: în Dumnezeu, Conștiința universului.” (s.n.)

Aidoma lui *Castor* Ionescu, „odrasla spirituală” a lui Zarathustra, Hans *Castorp* (ce nume înrudite, rădăcina comună amândurora – *castor* – purtând un sămbure bogat în simboluri!) devine, în urma reavănă și violentă a revelației, brusc, practic (în sens castorionescian se înțelege), și își redobândește – în consecința unei lupte acere, edificatoare – viața, și odată cu ea dorința de a-i da onorurile cuvenite morții care nu are nimic comun cu iubirea, despărțindu-se astfel de „doamna din colonii” în favoarea viului, în favoarea existenței, instinctul de a rămâne viu fiind incomparabil mai puternic decât instinctul – și el de o forță incomensurabilă – de a ceda, căzând astfel pradă morții ultime, care se dezlățuise, dându-i târcoale în inima furtunii în intenția de a-l pedepsi pe junele necopt și lipsit de minte pentru aroganța de a sfida furtuna, muntele, aruncându-i mânușa nimănu alcuiva decât, oho, ei, purtătoare de haine negre, votezate de Castor atât de nobil: *doamna din colonii*. O, da-da, se pare că „viața avea intenții bune în privința copilului ei răsfățat ce apucase căi rătăcite...”. Și tocmai pentru că dorința de cunoaștere îl mâna să tatoneze, să guste, să adune învățăminte pe acele „căi rătăcite”, din foamea de a-i oferi încă o șansă, poate ultima, existența își făcuse alte planuri decât

acela de a-l ceda neantului celui din urmă. Dar mai era ceva la mijloc. Ceva de o extremă importanță, făcând parte din existența unui vis superior, viu, din care nici unul dintre noi – probabil – nu s-a trezit și nici nu se va trezi vreodată, continuând să dormim toți laolaltă – așa cum suntem descinși din iarba unui obscur zeu, curat ca porumbelii, viclean ca șerpii, transparent și candid precum copiii – în raza privirii unui zeu care se întrupează în marile amiezi ale înălțimilor: „[...] nu visezi numai cu propriul tău suflet, ci visezi într-un fel oarecum anonim și comun, chiar dacă într-un mod unic. Marele suflet din care tu nu ești decât o participantă visează prin tine, în felul tău, lucruri pe care în taină le visează veșnic noi – despre tinerețea, despre nădejdea, despre fericirea, despre pacea lui... și despre festinul lui sângeros. Iată-mă rezemat de coloană și mai păstrez încă în trup adevărate vestigii ale visului meu, fiorul de gheață care m-a străbătut în fața festinului sângeros, dar mai păstrez și bucuria inimii, pe care am simțit-o în fața fericirii și evlavioaselor obiceiuri ale umanității albe.”

Marele suflet – provocatorul „urieișei oscilații de pendul” (trădarea Sfântului Petru, care ulterior devine piatra de temelie a Bisericii; expresia așezată între ghilimele îi aparține lui Erich Auerbach) – avându-și probabil

rădăcinile rădăcinilor înfipite și în *celălalt versant*, în refuzul subteranistului – excedat de faptul că ne-am dezobișnuit de viața vie – de a accepta că doi ori doi fac patru, în descoperirea lui Ivan Illici: „Cât de bine e și simplu e! [...] Dar moartea? Ea pe unde e?”, în decizia lui Castor Ionescu de a fi practic, adică de a face rost de viață... pentru a rămâne în viață, pentru a se menține viu, din ce în ce mai viu, în visul lui Hans Castorp scurs din visul altcuiva, cu mult mai mare, în dimineața uriașă a unui poet trezindu-se din somn, ca dintr-un vers: cu respirația tăiată și cu sufletul încărcat de „melancolia lucrurilor *isprăvite*” (Nietzsche) și înfometate, cu toate acestea, de alte lucruri, descoperiri, dibuiri, căutări, tatonări sub semnul *religiei viului* – o temă, iată, abia atinsă, o temă imposibilă, de care nu vom înceta să ne apropiem pe vârful picioarelor; o temă-prieten totuși, complice fără pată, făcând parte – ca și prietenii propriu-ziși, în opinia lui Schopenhauer – „din avutul nostru privilegiat”. O temă la care vom reveni. Negreșit.

*Fragment din vol. Religia viului,
În curs de apariție la Editura Ideea Europeană*

CÂTEVA PROBLEME ALE FORMEI

CRISTINA OPREA

Despre Cultura Cucuteni s-a scris mult fiindcă a fost o zonă cercetată intens de arheologii români. Eu vin dintr-un mediu al creației artistice și la rândul meu am fost fascinată de frumusețea și puritatea elementelor decorative ce compun ornamentica veselor cucuteniene.

Forma evoluează și cunoaște pe verticala istoriei diferite faze de dezvoltare. În cadrul culturii Cucuteni au existat mai multe centre ceramice din care aş aminti Cetățuia, Dâmbul Morii, Horodiștea-Foltești, Trușești, Siliștea, Laiu, Târpești Târgu-Ocna Podei. În prima fază numită Cucuteni A întâlnim ceramică cu decoruri pictate în culorile alb, roșu, negru¹, ceramică ornamentată cu decoruri incizate, dar și o îmbinare între cele două tehnici de decorare, la care se adaugă, mai rar, ornamentul în relief. Uneori decorul e cruțat din învelișul vasului, alteori este pur și simplu pictat, vorbindu-se de o pictură negativă și una pozitivă.

Cercetătorii atunci când se referă la decorul din această primă fază, folosesc termenul „horror vacui”, adică teama de spațiul liber, teama demonstrată de încărcarea vaselor pe toată suprafața cu elemente decorative.

După dimensiunea vasului, se trasau mai multe benzi decorate (registre) începând de la două până la cinci astfel de zone. Uneori aceste benzi se despărțeau prin metope. Motivul decorativ are legătură cu forma vasului, de aceea, fiecare parte componentă a fost desenată cu alt motiv geometric-meandric, creându-se un ritm pe orizontală și uneori, pe verticală. Între motivele decorative folosite și formele vaselor există un echilibru.

Forma vaselor variază de la vase simple la cupe, fructiere cu picior, vase piriforme², vase cu picior și corp sferic, polonice, etc.

Un factor important în decorul celei de-a doua fază Cucuteni A-B, este culoarea neagră, folosită foarte mult în accentuarea și desenarea motivelor, sau chiar în desemnarea unor spații largi din care se decupează modelul. Spre deosebire de prima fază, unde vasul era decorat în totalitate, în această perioadă, decorul ocupă numai anumite zone. Profundele cercetări ale creației acestor meșteri aparținători ai fazei A-B³ au pus în lumină, noi modalități de exprimare artistică, cu ajutorul culorilor alb, negru și roșu.

Plecând tot de la spirală, acești uimitori creatori descoperă o multitudine de variante pe care le folosesc în ornamentarea ceramicii: meandrele, spiralele unghiulare, liniile paralele, formele ovoidale. Cel mai specific motiv al acestei faze este reprezentarea figurii umane. Vasele decorate au avut diferite forme: castroane, capace, străchini, vasele binoclu.

În faza Cucuteni B vasele erau decorate cu picturi pe fond crem sau alb. Decorurile erau așezate fie pe vertical, fie pe orizontal. Se păstrează motivul figurii umane, dar apar incluse printre ornamentele geometrice și siluete de animale, păsări și șerpi, motive ce au fost considerate de unii

*Artist plastic profesionist,
specializat în pictură de șevalet,
pictură pe papyrus, linogravură,
gravură, grafică de carte, artă
miniaturală, ex-libris.*

*Născută la Craiova, la data de 10
septembrie 1970. A absolvit
Academia de Arte Vizuale „Ioan
Andreescu”, Cluj-Napoca, secția
Pictură (1990-1996). A avut
expoziții de pictură în România,
Italia, Canada, Franta, Brazilia,
Iugoslavia, Bulgaria, Spania, Rep.
Moldova, Olanda, etc.*



cercetători ca fiind derivate din decorul de bază –spirală - dar care de fapt au semnificații magico-religioase, pentru că nu trebuie uitat faptul că acești purtători ai culturii Cucuteni au fost cultivatori de cereale și crescători de animale și au avut propriul sistem religios.

Spre deosebire de faza Cucuteni A unde toată suprafața vasului era împărțită în mai multe registre, faza Cucuteni B⁴, era dominată de vase ceramice decorate cu motivele mai sus amintite, la care se adaugă și spiralele, tangentele la cerc, semicercuri, linii paralele, linii în cruce, zig-zag-uri, dar a căror suprafață era împărțită în două maxim trei registre.

Vasele au forme diverse, de la străchini, la castroane și până la cupe bitronconice. Aspirația spre universalitate a existat. Încercarea de a înțelege viața și trecerea ei, prin spirit, dar și prin materie poate fi descoperită în cadrul sintetizării formelor, ordonării și decorării.





Cucuteni, faza A, Energia, 1980, 1/100

Consider că în această continuă căutare, frământare, ce „bântuie” demersul unui artist plastic contemporan, redescoperirea vechilor forme și readucerea lor în propriile creații ar fi un bun câștigat pentru noi.

Se poate coborâ până la izvoarele primelor creații, la formele arhetipale – cerc, pătrat, romb, spirală, ovoid și înțelegându-le sensul, să se construiască noi forme sau baze pentru noi modalități de exprimare. Aici se află punctul cel mai important în evoluția creației artistice și de ce nu, punctul viitoarelor zămisliri plastice.

Adevăratul sens al introspecției ar fi definirea formei, iar „participarea” tuturor elementelor create în această perioadă a copilăriei umanității, nu ar

reprezenta decât mijloace prin care artiștii contemporani se pot exprima. Constantin Brâncuși a fost artistul care a înțeles ce importante sunt aceste semne arhaice și căutându-le, le-a înserat în marea sa operă.

Formele pot fi „împrumutate” din această străveche sursă, a culturii neolitice și pot deveni mijloace de exprimare, la fel ca și ritmul decorului ce le înobilează. Deasemenea, crearea unor noi forme plecând de la cele arhaice, înseamnă căutarea sunetului interior. Artistul le poate folosi integrându-le în compoziții figurative sau abstractizându-le. Forma se poate constitui într-un tezaur pentru creatorul de frumos.

¹ Mantu C.-M., Vlad A. M., Niculescu, Ghe. *Pigmenții de pictură în complexul cultural Cucuteni-Tripolie*, în CI, 18-20, 2002, pp. 9-31

² Lacatușu, C., *Rerestaurarea unui vas piriform – Cucuteni, faza A*, în „Buletinul Centrului de restaurare și conservare a patrimoniului cultural Iași”, nr. 2, 2003, p.26

³ Nițu, A., Bazarciuc, V., *Considerații cu privire la ceramica Cucuteni A-B pe baza descoperirilor recente*, în „ArhMold”, 9, 1980, pp.19-62; Nițu, A., *Formarea și clasificarea grupelor de stil A-B și B ale ceramicii pictate Cucuteni-Tripolie*, Editura Academiei, Iași, 1984, p.105

⁴ Cucuș, Șt., Monah, D., Dumitroaia Ghe., *Faza Cucuteni B în zona subcarpatică a Moldovei*, Editura C. Matasă, Piatra Neamț, 1999, p. 215

Articol ilustrat cu opere pictorice ale autoarei

ISRAEL :

LANSĂRI DE CARTE ROMÂNEASCĂ

ICR TEL AVIV

In luna martie 2008, la sediul Institutului Cultural Român din Tel Aviv, au avut loc lansările celor mai recente cărți aparținând scriitorilor israelieni originari din România:

- **Marlena Braester:** *Oublier en avant / Uitarea dinainte*, prezentată de dl. Andrei Fischof, scriitor;
- **Madeleine Davidsohn:** *Femeile nopții*, prezentată de dl. Prof. Dr. Andrei Strihan;
- **Gina Sebastian Alcalay:** *Inainte de a fi prea târziu*, prezentată de dl. Octavian Serban, consilier diplomatic, Ambasada Romaniei la Tel Aviv;
- **Bianca Marcovici:** *Impactul virtualului*, prezentată de d-na Gina Sebastian Alcalay, scriitoare;
- **Riri Sylvia Manor:** *Save as ...*, prezentată de d-na Gina Sebastian Alcalay, scriitoare;
- **Yosef Govrin:** *Relațiile israelo-române la sfârșitul epocii Ceaușescu – Din însemnările ambadorului Israelului în Romania*, prezentată de dl. Prof. Dr. Raphael Vago.

Anul 5768

*da, e o veșnicie la mijloc, e păcat să facem o soco-
teală simplă, din tată în fiu, să
împărțim doar la o medie,
câte vieți, ce arbore genealogic
cât e de stufos al tău în Noul An,
dar al meu?
ne-ajunge un calcul automat ...mere și miere
așa s-au descoperit matricile, probabilitățile, deter-
minanții
integralelor pacifiste și curentul alternativ în poezie
să fim mai copti mai răsfirați spre verde
să ne împartim mai bine
pe cele 5 continente
și să bem gheață din Groelanda mică
sau să mâncam stând în buzunarul cangurului
și sa vorbim în șoaptă
ascultând Hatikva*

Exerciții de deschidere a ochilor

*Ficțiunile poetului sunt doar o acoperire
 pentru un ochi neformat,
 pentru credulele virtuale!
 exhibitionistul se laudă că poate avea orice
 femeie
 o pândește de după un copac sau virtual
 când ea a disparut din unghiul de vedere
 el se autoamagește într-un nou experiment
 atemporal.*

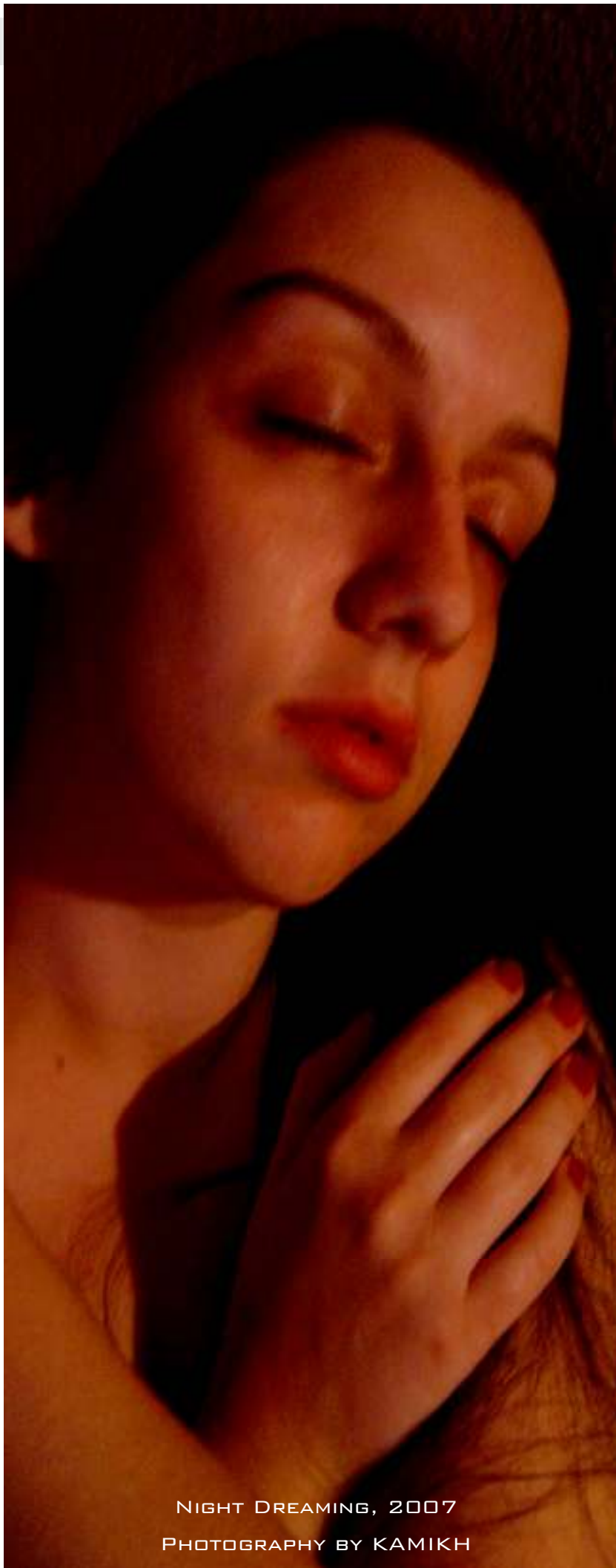
*goliciumea lui scheletică e evidentă, hilară!
 poliția îl prinde și-l îmbracă.
 rămâne
 gustul amar al femeii
 nu poate schimba cu nimic
 dar cu nimic scena violului!
 cu nici o iertare ...*

*așa cum morților nu le poți cere iertare
 dacă le-ai pângărit amintirea.*

Vulcanul

*Sfârșitul lumii e o poveste pentru copii
 în fiecare din noi e un sfârșit al lumii
 în fiecare fibră, în noi, lava ...
 și-n cele 21 de grame statistice
 cât e sufletul nostru
 cheia sol, fa sau do ne modulează
 precum Bach, muzica cheilor
 el divide genialitatea
 nu noi pionii de pe o tablă de șah
 împotriva curgerii piroclastice
 nu ne putem opune
 Long Graud se va repeta
 degeaba clinometrele ne vor stanța sugativă
 Dali cu Pompeiul său!*

◆————◆
**POEME DE BIANCA MARCOVICI,
 ISRAEL**



NIGHT DREAMING, 2007
 PHOTOGRAPHY BY KAMIKH



LEIRAWART™

FUNDADOR: ROMEO NIRAM