

Editor:

Valentin AJDER

Coperta și tehnoredactarea:

Constantina CRISTEA

Prelucrare imagini:

monahia Ioanichia BUCAN

Pe copertă: Detaliu din manuscrisul păstrat
la Biblioteca Sfântului Sinod, Ms III 57

(Olga Greceanu, *Dicționar biblic ortodox*, 1930-1966)

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
VĂETIȘI, ADELA**

**Cuvinte și imagini : discurs critic și scrieri ale
artiștilor în prima jumătate a secolului al XX-lea /**
Adela Văețiși. - București : Eikon, 2025

Conține bibliografie

ISBN 978-606-49-1527-6

821.135.1.09

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, sector 6
cod poștal 060269, România

Difuzare / distribuție carte: 021 348 14 74
0733 131 145, 0728 084 802
difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74
0728 084 802, 0733 131 145
contact@edituraeikon.ro
www.edituraeikon.ro
www.librariaeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de
Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS)

ADELA VĂETIȘI

CUVINTE ȘI IMAGINI**Discurs critic și scrieri ale artiștilor
în prima jumătate a secolului al XX-lea****E I K O N**

București • 2025

- Vianu, Tudor, *Fragmente moderne*, Ed. Meridiane, București, 1970.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Cartea Românească, București, 1985.
- Vlad, Laurențiu, *Imagini ale identității naționale*, Ed. Meridiane, București, 2001.
- Vlasiu, Ioana, *Anii 20, tradiția și pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 2002.
- Wallis, Brian (ed.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.
- Wood, Paul (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Heaven, 1999.
- Wick, Rainer, *Teaching at the Bauhaus*, Hadje Cantz, Berlin, 2000.
- Warnod, Jeanine, *Le Bateau Lavoir. Montmartre*, Ed. Mayer, Paris, 1986.
- Zambaccian, K. H., *Însemnările unui amator de artă*, Editura pentru Stat și Literatură, București, 1956.
- Zambaccian, K. H., *Th. Pallady*, Imprimeria Națională, București, 1945.

CUPRINS

NOTA AUTORULUI	/ 5
INTRODUCERE	/ 9
MODELUL ARTISTULUI TEORETICIAN ÎN MODERNITATE	/ 23
Problematika și argumentul	/ 23
Discursul artistului și relația cuvânt-imagie	/ 26
Artiștii modernității și discursul lor. De la „transmiterea senzației” la „obiectivismul transcendent”	/ 33
Un model al discursului. Cazul Kandinsky	/ 74
ARTA ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ.	
CATEGORIILE DISCURSULUI ISTORIOGRAFIC	/ 89
Avangarda: un subiect revizitat	/ 91
Realism, clasicism, specific național.	
Dispute teoretice	/ 114
FRANCISC ȘIRATO ȘI CRONICA ARTISTICĂ	/ 133
Biografia: afinități, contexte și grupări	/ 134
Biografia artistică: sinteza și expresia	/ 139
Biografia ideilor: forma, tradiția, specificul național	/ 148
Câteva concluzii asupra scrierilor lui Francisc Șirato	/ 170
OLGA GRECEANU ȘI MANUALELE DE PICTURĂ	/ 175
Parcursul artistic al Olgăi Greceanu între arta medievală românească și noua sensibilitate modernă	/ 175

Traseul ideilor, între practica artei murale și definirea specificului național	/ 183
<i>Arta bizantină și canonul reprezentării</i>	/ 184
<i>Problematica stilului mural</i>	/ 189
<i>Rețetar tehnic și soluții practice</i>	/ 199
<i>Tradiția și specificul național</i>	/ 205
Despre miza scrierilor Olgăi Greceanu	/ 225
THEODOR PALLADY ȘI JURNALUL ARTISTULUI	/ 229
Pallady-autorul. Biografic și artistic în personalitatea sa	/ 228
Pallady-pictorul. Etapele creației	/ 242
Pallady-scriitorul. Problematica jurnalului	/ 247
Câteva teme ale jurnalului lui Pallady	/ 254
<i>Opera de artă și creația</i>	/ 254
<i>Desenul și culoarea</i>	/ 258
<i>Temele picturii</i>	/ 260
<i>Artistul și vocația sa</i>	/ 265
Jurnalul și stilul scriiturii palladiene	/ 275
MARCEL IANCU ȘI TEXTELE PROGRAMATICE	/ 279
Trei momente ale biografiei artistice	/ 279
<i>Momentul Dada</i>	/ 280
<i>Constructivismul și Contemporanul</i>	/ 283
<i>Ein Hod și spiritul colectiv</i>	/ 290
Literatura de avangardă și problemele receptării	/ 293
Temele discursului teoretic	/ 301
<i>Manifestul și ideile constructiviste</i>	/ 303
<i>Culoarea și problemele picturii</i>	/ 307
<i>Noul stil în arhitectură</i>	/ 318
Scrierile lui Marcel Iancu între limbajul manifestelor și vocația teoretică a avangardei	/ 326
CONCLUZII	/ 335
BIBLIOGRAFIE	/ 347
ILUSTRAȚII	/ 369

INTRODUCERE

La întrebarea „ce este autorul?” Michael Foucault găsea, la capătul unui lung șir de analize și întretăieri ale perspectivelor de lectură, o formulă pe cât de eliptică pe atât de generoasă: e cel de care depinde existența, circulația și operațiile discursului într-o societate¹. Identitatea acestuia era pentru filosoful francez transdiscursivă, el putea fi autor al unui text, al unei teorii științifice, al unei piese muzicale, în fine, al unei picturi, esențial nu era faptul că a scris un text, ci că a inițiat o practică discursivă, a produs nu doar propriile texte, ci și posibilitățile de existență și regulile de formare ale altor texte. Cu alte cuvinte că el, autorul, s-a dovedit a fi, în traseul complicat al impunerii oricărei teorii, în jocul acceptării și al respingerii sale, sursa ce a făcut posibile alianțele și abdicările. Dacă am aplica această teză la domeniul creației vizuale, am putea spune că orice inițiator al unui curent sau mișcări artistice, orice creator al unui stil în istoria artei este un autor în sensul foucauldian. Iar la această constatare am putea adăuga observația că, în majoritatea cazurilor, acești artiști își dublează creația plastică prin scrieri teoretice, prin texte în care își articulează doctrina și o impun în lumea artei.

Despre acești autori și despre scrierile lor își propune acest studiu să vorbească, dând contur unui model ce a înflorit în

¹ Michel Foucault, *What is an Author?* (1969), în Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, London, 2009, pp. 321-333.

modernitate: cel al artistului teoretician, a celui care, rămânând în spațiul creației plastice, își dublează demersul artistic cu cel teoretic-narativ, scriind despre propria creație sau despre artă în general, despre modul său de inserție în istoria vizualului și despre posibilele raportări la categoria de stil. Studiul va investiga – într-o abordare cronologică – o serie de artiști și texte ale acestora din spațiul european al începutului secolului al XX-lea, din dorința de a susține, prin diferite exemple, valabilitatea unui model: cel al artistului teoretician. Un model pe care îl vom aplica apoi câmpului teoretic al artei românești interbelice, mai exact câtorva cazuri concrete de artiști care au scris. Vom urmări relația dintre practica artistică și reflecția asupra ei, prin analiza unor articole, texte programatice, studii sau cărți ale acestor autori.

Analizând relația dintre gândire și artă, Theodor Adorno amintește, în *Teoria estetică*, despre limita gândirii teoretice. Aceasta dispune, scrie Adorno, doar de concepte și, prin intermediul lor, tratează despre lucrurile la care trimit, fără a dispune însă de lucrul însuși. Arta intră în această ecuație, oferindu-se, ca orice obiect al realului, reflexiei și căutării adevărului. În artă, subiectul este absolut diferit de obiectul din realitatea empirică, obiectul artei este opera produsă de aceasta, operă ce conține elementele realității empirice, transpuse, descompuse și reconstruite după propria sa lege.

Arta modernă înlătură însă dependența de obiect și acest lucru duce, în modernitatea radicală, la ceea ce Adorno identifică a fi o formă de solipsism, o limită extremă a accentului pus pe subiectivitate. Aici începe rolul teoriei: prin intermediul ei, prin mijlocirea socială a gestului creator, ea reușește să depășească, în plan conceptual, solipsismul artistului modern. În timp ce arta nu poate produce nimic care să nu se constituie pornind de la sine, cunoașterea se poate depăși pe sine prin operațiile gândirii. Artistul crează în limitele istorice ale timpului său, în timp ce reflexia asupra creației sale trece dincolo de limitele spațiului sau timpului dat. Atunci când artistul vrea să transcende experiența care îi este direct accesibilă prin simțuri – pe care o structurează

în opera creată, în funcție de epoca și momentul istoric în care trăiește – încercând să analizeze în scris ceea ce a produs, el atinge acel adevăr obiectiv pe care doar teoria îl poate oferi. Arta trebuie să aducă în limbaj conținutul său social latent, să se adâncească în sine pentru a se depăși. În acest mod, ea realizează critica solipsismului, prin forța exteriorizării, apelând la propriul ei procedeu, acela al obiectivării. Artistul care scrie transcende subiectul simplu, prizonier al propriilor sale limite, deschizând spre social actul artistic și venind în întâmpinarea aceluia concept pe care Adorno îl rezumă printr-o formulă pe cât de eliptică pe atât de plină de sensuri: arta ca istoriografie².

Am putea să ne întrebăm, legat de transferul acesta de roluri sociale și domenii ale competenței, care este rolul sau justificarea artistului care scrie, atâta timp cât funcția aceasta, instituțional vorbind, o deține criticul, istoricul sau teoreticianul artei. Răspunsul poate veni din două direcții. Pe de o parte, este o problemă de limbaj, de transparență și accesibilitate: autobiograficul (*i.e.* scrisul artistului) implică o participare directă în discurs, în timp ce autoritatea și impersonalitatea lecturii operei (*i.e.* scrisul criticului) crează un discurs explicativ, ideal și relativ în ceea ce privește suprapunerea peste intenția artistului însuși. Pe de altă parte, este o problemă de metodă, de abordare care pleacă de la următoarea premisă: cum mă comport ca istoric sau critic față de un mediu complet diferit de mine?. Pentru înțelegere trebuie să mă identific cu el, pentru explicare trebuie să ies în afară³.

² Theodor Adorno, *Teoria estetică*, trad. rom. Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Ed. Paralela 45, București, 2005, pp. 366-369.

³ Situația aceasta duală, scindată, a personalității criticului este amintită într-un studiu despre relația dintre istoria artei, critică și explicație, semnat de Michael Baldwin, Charles Harrison și Mel Ramsden. Autorii sugerează și diferența dintre artist, care într-o perspectivă antropologică ar putea fi identificat cu băștinașul, și critic, care ar fi antropologul. Vezi pentru relația limbajul artistului-limbajul criticului, Michael Baldwin, Charles Harrison și Mel Ramsden, „Art History, Art Criticism and Explanation” în *Art History* IV (1981), 4, pp. 432-456.

Ambele situații și poziționări justifică – sau chiar fac necesară – funcția artistului care scrie, văzută ca un produs al modernității, funcție complementară celei a teoreticianului sau istoricului de artă. Și aceasta pentru că: (1). În modernitate, autorul atinge subiectivitatea în și prin limbaj; creșterea rolului subiectivității face ca ipostazierea acestuia să pară uneori incoerentă, dispersată, divizată, iar rolul textului tocmai aici intervine: în capacitatea de a domina această difuziune, de a impune, prin operațiile formelor discursive specifice, puterea limbajului de a defini natura subiectului și astfel de a-i limita modurile de a fi. Un artist, cu toată subiectivitatea lui, ajunge să fie preluat în înțelesurile textuale, în semnificațiile lui, în alt mod decât teoreticianul, cu obiectivitatea lui⁴. În timp ce istoricii gândesc imaginea în termeni originari, scriu articole și cărți despre istoria unei mișcări, caută sursa unui stil și o fac de pe o poziție obiectivă, narațiunea biografică a artistului detaliază probleme specifice, persoane, reacții în timp, înlocuind istoricitatea cu biograficul. „Biograficul împotriva monograficului” e ceea ce impun scrierile artiștilor, încadrându-se în acea paradigmă pe care cercetarea modernă asupra vizualului o numește *critical theory*, argumentând prioritatea ontologică a persoanei în fața istoriei. Dar artistul care scrie este, până la urmă, un individ care trăiește într-o societate, într-o cultură, este contemporan cu un mod de a gândi arta, prin urmare istoricitatea ființei sale în lume este implicată. Scriitura sa nu rămâne la un nivel strict personal, biografic – o limită de care ar putea fi acuzată, dacă o comparăm cu cea a criticului profesionist – ci devine un model, o variantă a mai multor posibilități; chiar dacă pierde din modul de a vedea sistematic și analitic lucrurile, ea câștigă în problematizarea sinelui, cu referință în primul rând la propria persoană, dar și la istoria pe care o trăiește. Atunci când un pictor se adresează unui alt pictor, există un plan de referință comun,

⁴ J. R. R. Christie, Fred Orton, „Writing on a Text of the Light” în Griselda Pollok, Fred Orton (eds.), *Avant-gardes and partisans reviewed*, Manchester University Press, Manchester/ New York, 1996, pp. 306-307.

aceiași tip de experiență. Adresându-se publicului și criticii instituționalizate, acesta îi oferă un cod, o cheie de interpretare a operei. Se evită astfel acea situație pe care Christie și Orton, în studiul lor aplicat asupra cazului Mark Rothko și rolului biograficului în interpretarea operei, ca premisă de la care se poate regândi metodologic teoria critică a artei, o numesc, oarecum ironic: „Fiecare critic, fiecare istoric, fiecare spectator construiește un Rothko diferit”⁵.

(2). Sensul unei opere de artă rezultă din felul în care interpretul se poziționează față de aceasta. În deslușirea sensurilor constitutive ale unei opere, trebuie detectate condițiile de producere, categoriile naturale ale realizării ei. Metodologic vorbind, este important să recuperezi sensul cultural al acestor categorii naturale, pe care producătorul operei de artă le deține în cea mai mare măsură. Soluțiile oferite de istoricul de artă nu trebuie girate de siguranța formulării, ci trebuie acceptată calitatea relativă a unei aprecieri, pentru că infailibilitatea lor nu este subînțeleasă. Opera de artă se citește în funcție de o realitate la care producătorul ei este părtaș și nu în funcție de o ideologie.

Scriitura artistului și categoria artistului-teoretician, pe care încercăm să o impunem prin studiul aplicat asupra mai multor tipuri de texte și de raportare a producătorului de imagine la cuvânt, ridică, în plus, o problemă, intens discutată în teoria artei ultimelor decenii, cea a relației dintre cuvânt și imagine.

În vechea retorică, a uza de figuri era echivalentul lui *a reprezenta*, oratorul era un „pictor în suflet care folosește figuri, tropi, culori pentru a urni imaginația și simțirea”⁶. Este conținută aici o rădăcină comună a imaginii și a cuvântului, pe care teoreticieni ai artei și esteticieni au speculat-o de-a lungul timpului. *Ekefrasis*-ul, ca tip de descriere în retorică, se constituie până astăzi

⁵ J. R. R. Christie, Fred Orton, „Writing on a Text”, p. 303.

⁶ David Summers, „Representation”, în Robert S. Nelson, Richard Schiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1992, p. 6.

ca paradigmă a discursului asupra picturii (în istoria sau teoria artei, în eseistică sau cronică plastică) implicând deoptrivă alegoria și iconologia⁷.

Limbajul intră în sfera vizualului, în actul descrierii și al interpretării picturii și în procesul de recunoaștere a ceea ce ea reprezintă, el are, prin urmare, o componentă vizuală. W. T. J. Mitchel, un autor care s-a oprit în repetate rânduri asupra acestei diviziuni fundamentale a experienței umane, cea între vizibil (*seeable*) și exprimabil (*sayable*), observă că în operațiile de descriere a imaginilor este conținută o încercare de a impune dreptul cuvintelor de a interpreta, explica și evalua imaginile vizuale. Retorica și modul ei de persuasiune în dublă strategie (verbală-vizuală) are intenția de a-l face pe cititor să vadă, nu doar să audă gândul oratorului, iar aceasta se întemeiază pe dualitatea cuvânt-imagine și pe simpla lor diferență, asemănătoare în cele din urmă cu diferența dintre auz și văz, vorbire și pictură⁸.

Dacă istoria artei este știința de a vorbi despre imagini, atunci ea este arta de a negocia dificultatea, limita problematică dintre cuvinte și imagini, încercând să reprezinte și ceea ce nu se poate reprezenta și să vorbească și despre ceea ce este „fără voce”. Dar aceasta poate părea paradoxal: dacă istoria artei întoarce imaginea într-un mesaj verbal sau în discurs, imaginea dispare pentru privire, dacă istoria artei refuză limbajul sau reduce limbajul doar la ceva aservit imaginii vizuale, imaginea rămâne mută și nearticulată, iar istoricul de artă se mulțumește cu a repeta clișeul despre intraductibilitatea vizualului.

Această pereche de termeni deschide spațiul unei întregi dispute intelectuale, unei investigații istorice și unei practici artistice și critice. Aici întâlnește artistul dimensiunea teoretică, critică, pe care o împarte cu istoricul de artă. În momentul în care depășește, chiar din interiorul propriului demers artistic creator

⁷ David Summers, „Representation”, p. 6.

⁸ W.T.J. Mitchel, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1994, p. 46.

limita traductibilității imaginilor în cuvinte, el știe că poate, și încă într-o măsură și mai mare decât teoreticianul, să articuleze condițiile de producere ale vizualului, în feluritele sale forme de manifestare.

Există în istoria statutului artistului o tensiune conținută în însuși modelul celui care se ipostaziază de secole doar ca practician și poate chiar în această tensiune stă impulsul original al artistului de a scrie. Dornic să îi fie recunoscută partea liberală, conceptuală și nu doar abilitatea mecanică, manuală, artistul a provocat în timp mutații în receptarea statutului său, în trecerea acestuia de la meșteșug la concept⁹. Dar acest statut al artistului capabil să scrie este acceptat târziu în cultura europeană, abia odată cu Renașterea. Ulterior, această dimensiune a fost treptat cucerită, ajungându-se ca în secolele XV-XVIII, pentru a scăpa de vechea asimilare a meșteșugului artistului meseriilor non-intelectuale, întreaga literatură artistică să fie impregnată de insistența asupra aspectelor pur speculative ale muncii artistice, lăsând în umbră detalierea execuției materiale sau descrierea vieții de atelier. Secolul al XVIII-lea a marcat cucerirea definitivă a acestui nou statut, Denis Diderot ajungând să proclame dimensiunea genialității artistului, capacitatea lui de a transgresa norma și de a vedea în lume ceea ce contemporanii săi nu pot vedea¹⁰.

Secolul al XX-lea a fost cel care a impus mitul singularității artistului: creatorul de imagini este singurul capabil să înțeleagă ceea ce scapă oamenilor timpului său. Accentul s-a mutat astfel asupra problemei invenției, a creativității, a dezvăluirii „secretelor atelierului” sau a producerii operei și, în același timp, discursul a început să conțină într-o măsură tot mai mare considerații asupra stilului, a ceea ce este dincolo de pigment, pentru că toate acestea împreună dau singularitatea unui stil. Pe scurt, pictura nu mai este o problemă de fabricare, ci răspunde unui proiect intelectual

⁹ Vezi pentru aceasta Nathalie Heinrich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 1996, pp. 18-20.

¹⁰ Jacqueline Lichtenstein (ed.), *La peinture*, Larousse, Paris, 1995, p. 761.

în care ochiul, oglinda sufletului și ghid al rațiunii, contează mai mult decât mâna. Reflecția asupra materialelor picturii a fost înlocuită cu discursul asupra materialelor conceptuale.

„Intelectualizarea” meseriei era de altfel un proces firesc și la fel de firesc era ca el să vină din interiorul meseriei. Acesta a fost un proces care s-a petrecut în paralel cu impunerea artistului ca pol de influență în societate, pentru a ajunge până la extremele modernității, în care fiecare explorează o cale inedită, personală, bizară, paradoxală, deopotrivă în artă și în maniera de a fi artist. Artistul devine el însuși creator de statut, în felul în care își expune viața sau și-o descrie. Această manipulare ideologică a percepției publicului asupra statutului creatorului s-a făcut nu prin reprezentările aduse din lumea formelor, ci prin ideile pe care artiștii înșiși le-au dezvoltat în marginea lor, fie prin intermediul scrisului, fie prin modul de a se manifesta în social.

Aceste practici discursive și legătura lor cu reprezentările vizuale vor fi urmărite pe parcursul prezentei lucrări, pornind de la premisa că în modernitate un artist poate fi și cel ce produce imagini, dar și cel ce explică în cuvinte posibilitatea lor de existență.

Analiza teoretică a modelului artistului-teoretician, urmată de expunerea câtorva cazuri concrete din arta europeană a începutului secolului al XX-lea, din primul capitol, au rolul de a așeza în cadrul teoretic creat o sumă de abordări personale, rezultând astfel o tipologie a artistului care scrie în această perioadă. Se va contura un model teoretic specific întregii modernități. Este ceea ce am numit, pe urmele lui Jean Marie Schaeffer, „teoria speculativă asupra artei”, un model subiectiv în care se pot încadra majoritatea artiștilor analizați și care arată gradul în care ei au fost contaminați sau influențați de diferite sisteme filosofice ale modernității. Vom urmări modul în care teoriile științifice, estetice, sisteme filosofice au fost filtrate în scrierile artiștilor și au configurat un tip de raportare la artă. Va rezulta indirect o tipologie a artistului care scrie: de la cei care consemnează propriile impresii despre artă și travaliul creator în jurnale, în mici intervenții în presă sau în scrisori, la cei ce își asumă rolul

de lideri ai unor mișcări sau direcții stilistice și au nevoie de scrieri programatice, doctrinare pentru a le impune și, în final, la cei care, în încercarea de conceptualizare a valorilor sau principiilor propriei creații, ajung să elaboreze o teorie, un sistem normativ ce poate fi transmis sub forma unei doctrine în cadrul unei școli. Pentru această din urmă situație am ales, făcând o analiză detaliată, cazul lui Wassily Kandinsky; el va fi, în complexitatea sa paradigmatică, model pentru studiul aplicat asupra cazurilor particulare de artiști care scriu. Analizându-l pe Kandinsky vom arăta, pe de o parte, că el este modelul exponențial al artistului teoretician în modernitate și, pe de altă parte, vom oferi, sub raport metodologic, o structură a interpretării ce va funcționa ca exemplu pentru analizele viitoare.

Acesta deoarece studiul nostru se va focaliza, în cele din urmă, asupra unui segment clar delimitat al artei moderne: spațiul românesc, în perioada dintre cele două războaie mondiale.

În istoria artei românești, aceasta a fost perioada în care s-au îmbinat încercarea de racordare la tendințele cele mai noi ale Europei Occidentale cu efortul de căutare a unui specific național și de recuperare a tradiției. A fost un moment caracterizat printr-o mare densitate teoretică: artiștii au editat reviste, au scris manifeste, au publicat jurnale și cronici de expoziție, au avut loc polemici și dezbateri de idei. Personalitățile alese pentru a ilustra câteva studii de caz au fost, fiecare pentru direcția pe care o ilustrau și forma de scriitură abordată, tipuri bine conturate. În scrierile lor se regăsește fie o dimensiune întemeietoare (au instituit un stil, o mișcare), fie una programatică (au conturat un program teoretic), fie una analitică și introspectivă (au analizat și explicat fenomene artistice, au descris subiectivitatea creatoare a artistului modern prin tipul de introspecție făcut).

Dar înainte de a ne opri asupra unor cazuri particulare de artiști și a tipurilor lor diferite de discurs, vom face o expunere a contextului doctrinar în care aceștia au evoluat. Perioada interbelică va fi citită, așadar, nu din punctul de vedere al tendințelor și curentelor artistice propriu zise, ci din cel al abordărilor