

VIAȚA ARTEI ISTORISITĂ DE SIR ERNST H. GOMBRICH

DOINA CURTICĂPEANU

Apariția recentă, într-o nouă traducere și în elegante condiții grafice, a faimoasei *Istoria Artei*¹ are la noi, în ce-l privește pe autor, reputatul profesor E. H. Gombrich (1909-2001), câteva precedente editoriale. Mă refer la volumele *Artă și iluzie*², 1973, *O istorie a artei*³, 1975, *Normă și formă*⁴, 1981, *Moștenirea lui Apelles*⁵, 1981. Dintre acestea, unele erau alcătuite în mare parte din anterioare contribuții reactualizate: expuneri la congrese internaționale de istoria artei (Amsterdam, 1952; Paris și Alger, 1954; Princeton, 1963, 1967), ori studii tipărite în publicații de specialitate (*Jurnalul* Institutului Warburg, 1961, 1967). Astfel, în prefața primei ediții engleze din *Artă și iluzie* erau amintite cele șapte conferințe intitulate *Lumea vizibilă și limbajul artei*, ținute de autor în primăvara lui 1956, ca invitat, la *Prelegerile A. W. Mellon asupra Artelor Plastice* de la National Gallery din Washington, inițiate, acelea, cu scopul „de a menține în pas cu vremea discuțiile despre artă și de a asigura progresul obiectului lor”. Li se adăugau lecțiile din vremea când profesorul deținea *Catedra Slade de artă plastică* (intitulată după numele celui ce-o înființase la Oxford, Cambridge și Londra, celebrul colecționar de artă engleză Felix Slade, 1790-1868), prezentate la Universitățile Harward și Princeton, la varii congrese, ori chemat de Oskar Kokoschka la Salzburg, unde artistul conducea în 1953 secția *Schule des Sehens* (Școala vederii) la Internaționala Sommerakademie für Bildende Kunst, întemeiată de Friedrich Welz.

Enumerarea acestor împrejurări are rostul de-a evidenția însușirea precumpănitoare a celui atât de frecvent solicitat „să vorbească” la mari universități și selecte rezidențe – anume calitatea de Profesor. Postură sugerată de altfel, prin fină autoironie, și de menționarea aparte a avantajelor formei de prelegere, iar între ele a „privilegiului de a lăsa pietre neînțoarse și alei neexplorate”. O ipostază luminată de simpatia arătată tinerilor, studenți în special, prin presupunerea optimis-

¹ E. H. GOMBRICH, *Istoria Artei*, traducere de Nicolae Constantinescu, Pro Editură și Tipografie, București, 2007

² *Idem*, *Artă și iluzie*, traducere de Dumitru Mazilu, prefață de Balica Măciucă, Ed. Meridiane, București, 1973.

³ *Idem*, *O istorie a artei*, traducere de Sanda Râpeanu, Ed. Meridiane, București, 1975.

⁴ *Idem*, *Normă și formă*, traducere de Florin Ionescu, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Ed. Meridiane, București, 1981.

⁵ *Idem*, *Moștenirea lui Apelles*, traducere de Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1981.



Faraonul Tutankhamon și soția sa, basorelief, cca 1330 î.Hr.

tă vizându-le disponibilitatea necondiționată „de-a urmări argumentele și exemplele în ordinea în care le sunt prezentate” și de profesorul-autor de cărți, studiile oferite cu simplitate necăutată drept „materiale de lectură cu ilustrații explicative”.

Traducerea și tipărirea unora dintre ele în *Biblioteca de artă. Biografii. Memorii. Eseuri*, instructiva colecție de altădată a Editurii Meridiane, avea darul familiarizării cititorului nostru cu opera unui fermecător erudit, preocupat constant de receptarea demersului a cărui importantă finalitate era „**interpretarea imaginilor ca problemă filosofică**”. Definindu-și intenția de a întreține, scriind despre artă, „**continuitatea tradiției**”, Gombrich recurgea la o metaforă – a **colierului** – ilustrativă în sens psihic pentru tendința „de-a pune la locurile lor și a rându-i o diversitate de lucruri aparent haotică”. Așa după cum afirma, „*artiști, suntem încredințați, se vor naște întotdeauna. Dar ca arta să continue să existe, depinde în mare măsură de noi, de public. Prin indiferența sau interesul nostru, prin prejudecățile sau înțelegerea noastră, putem decide asupra rezultatului.*”

*Noi trebuie să veghem ca firul tradiției să nu se rupă, iar artistului să-i rămână suficiente posibilități pentru a spori prețiosul șirag de perle pe care ni l-a dăruit trecutul*⁶. Poate nu întâmplător, reluând ideea, mai spunea că istoricul ar putea fi considerat, cum se credea, „*un profet care privește în urmă*”, numai în măsura în care își înțelege menirea constând nu doar din „*a se întreba cum a fost în realitate un lucru*”, ci „*cum s-a ajuns aici*”⁷.

O „TENDINȚĂ INTELLECTUALĂ”

Interesul acordat accesibilității și, mai mult încă, expresivității criticii de artă determină abordarea prioritara în scrierile sale a **problemelor limbajului**. Contrazicând presupusa diferență dintre „tipurile verbale” și „tipurile vizuale”, de care se făcea caz în învățământul artistic contemporan, unde se manifesta de-a dreptul îngrijorarea că pentru artist, un tip vizual prin definiție, „contactul prea intens cu disciplina limbajului l-ar putea afecta negativ”, Gombrich apelează la argumentul peremptoriu al însemnărilor din *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci. Importanța atribuită acolo preciziei și flexibilității limbajului, strădaniei neîncetate vizând stăpânirea acestui mijloc de expresie, era exemplificată cu pagina manuscrisului datat 1497-1499, unde, pentru a descrie „**curgerea apei**”, turbulența, varietatea vârtejurilor și valurilor, Leonardo enumera nu mai puțin de 67 noțiuni, între care: „*risaltazione, circolazione, rivoluzione, ravvoltamento, raggiramento, sommergimento, surgimento, veemenzia, furiosità, impetuosità, declinazione, commistamento*”. Răbdarea înșiruirii, exasperantă chiar pentru câțiva admiratori ai marelui artist, gata s-o declare cu neputință de urmărit, constituie, dimpotrivă pentru Gombrich, sursa unei „stranii fascinații”, împărtășită prin subtilă identificare cu spiritul textului: „*ca și fenomenele greu sesizabile pe care caută să le surprindă și să le descrie, șuvoiul limbii ocolește pe*

⁶ E. H. GOMBRICH, *O istorie a artei*, p. 217.

⁷ *Idem, Arte e progresso*, Editori Laterza, Bari, 1985, p. 79.

îndelete obstacolele, pentru a se prăvăli apoi în abisuri de speculații metafizice, unde se întoarce și se oprește, ajuns, după cât s-ar părea, într-o situație imposibilă, din care nu există scăpare. Dar iată că un gând nou răzbate din adâncuri și ideile curg iarăși în valuri și vârtejuri spre oceanul central al concepției lui Leonardo despre univers și despre rolul pe care sunt menite să-l joace elementele în viața și moartea acestuia⁸. Comentariul însoțește în felul acesta mișcarea gândului impulsivat de năvala cuvintelor, dintr-un înalt punct de perspectivă asupra manuscrisului leonardesc, ce permite restituirea lui proiectată pe ecranul acvatic al imensității. Poate că temeiul unei atari lecturi fusese găsit atunci când Gombrich reliefa modul în care „*temele tratate de Leonardo se amplifică în așa măsură sub privirile lui, încât avem impresia că nimic altceva nu mai putea conta pentru el toată viața și că însăși arta lui ar trebui abordată din acest unghi*”. Încercuirea în contur întărit a „**tendinței intelectuale**” a lui Leonardo, culegătorul unui „*bogat tezaur de cuvinte și expresii pe care-l adunase singur*”, servește prezentării acestui impresionant rezervor lexical drept izvorul de inspirație în momentele când artistul a compus, în desene, celebrele „*Potopuri*”, felul cum „*apele care cad de sus se răsucesc înapoi ca și cum ar forma vârtejuri în aer*”. Sau cum, tot aici, „*desfășurarea universului nu este o simplă prăbușire, ci dă naștere la noi vârtejuri care-și epuizează furia în aer, provocând vânturi și uragane*”⁹. Ceea ce rămâne uimitor e că „**departe de a porni de la observație**”, **descrierea lui Leonardo valorizează „capacitatea cuvintelor de a crea deosebiri și de a stabili categorii”**.

Axându-și discursul pe sublinierea „caracterului unitar al gândirii artistului”, enunțat în prologul prelegerii de la Universitatea din California¹⁰, Gombrich urmărește tranziția de la studiile teoretice despre apă la creațiile artistice. Temă fundamentală pentru inginerul, fizicianul, specialistul în cosmologie și pictorul care fusese Leonardo, cuvintele de domeniu acvatic își trec, metamorfozată, forța din *Tratatul despre pictură* în desenele de la Windsor, în „*ciocnirea puterilor care se întrepătrund într-un vârtej*” din *Bătălia de la Anghiari*, sau în fresca din refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie din Milano: „*Ce altceva este Cina cea de taină – se întrebă istoricul – decât un studiu al efectului pe care-l are cuvântul asupra unui grup de oameni care se retrag și revin*”¹¹. Că o asemenea apreciere nu l-ar fi mirat pe Leonardo, crede Gombrich, e demonstrat de faptul că, pe ultima pagină din *Codex Leicester*, acesta cita la vremea sa „*frumoasa imagine din Paradisul lui Dante (XIV, 1-3) ilustrând efectul cuvintelor Sfântului Toma, care se află în afara cercului, asupra Beatricei, care stă în centru, și înapoi de la ea către cerc*”¹².



Adam și Eva după păcatul original, basorelief, cca 1015

Pornind de la dominanta acvatică și metamorfozele ei în universul pictorului, Gombrich pune în lumină o constantă tematică ilustrativă pentru „*voința de cuprindere și evocare a efemerei varietăți a fenomenelor*”, aspirație caracteristică totodată și pentru propria sa operă de istoric al artei, pe care o întâlnim focalizată exponențial în analiza ipostazelor *vremelnice* „*plăcerilor pământeste*”, așa cum apar ele simbolizate în vestitul triptic de la Madrid al *Grădinii* lui Hieronymus Bosch.

⁸ E. H. GOMBRICH, *Moștenirea lui Apelles*, pp. 71-72.

⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰ *Metoda analizei și permutării la Leonardo da Vinci*, lucrare prezentată la Simpozionul internațional *Despre Leonardo da Vinci*, Los Angeles, 1969.

¹¹ E. H. GOMBRICH, *Moștenirea lui Apelles*, p. 93.

¹² *Ibid.*, p. 94.

UN „OCHI SPIRITUAL”

Mai mult decât studiile parțiale citate până acum, destinate în primul rând cunoscătorilor, *Istoria Artei* își „programează” publicul, adresându-se cu precădere tinerilor dornici de inițiere. Ceea ce s-ar cuveni notat de la bun început, fără a intra în amănunte de competența specialiștilor, vizează marea deosebire sub aspect grafic dintre *O istorie a artei*, apărută la noi în condițiile tipografice ale anilor ‘80, cu ilustrații în alb negru, grupate median în 4 fascicule, cu doar un singur indice, de nume proprii, și actuala ediție din *Istoria Artei*, reprezentând, grație progreselor editoriei și designului, o cu totul altă, splendidă carte. Cititorul își va da seama de asta observând calitatea hârtiei, acuratețea și dimensiunea ilustrațiilor color, amplasate pe pagină, așa cum de altfel preconizase autorul, în dreptul comentariilor respective, frumusețea pliantelor cu *Nașterea zeiței Venus*, tavanul *Capelui Sixtine*, *Cina cea de taină*, ori *Coborârea de pe cruce*. Studentul dornic de rapidă edificare va avea la dispoziție informații perfect sistematizate în generoasele *Anexe*, cu lămuritoare tabele cronologice, diagrame, hărți ale lumii, ce-și propun să faciliteze localizarea în timp a epocilor și stilurilor, să situeze mai bine numele și evenimentele din carte în derularea istoriei, spre a nu uita nici indicii termenilor tehnici și ai mișcărilor artistice, în fine, lista ilustrațiilor după situarea geografică pe țări și orașe. Ceea ce curiozitatea, poate indiscretă, a cititorului ar mai fi dorit, era o *Notă asupra ediției*, cu măcar minime date privind decizia și numele inițiatorului acestei fericite întreprinderi, eventual câteva dezvăluiri despre șantierul traducătorului celor 688 pagini ale cărții.

Destinată „*celor care simt nevoia unei prime viziuni de ansamblu asupra unui domeniu deosebit de divers și atrăgător*”, adolescenților „*care tocmai au descoperit lumea artei*”, *Istoria* profesorului Gombrich, publicată inițial în 1950, a fost retipărită de atunci în 16 ediții, supravegheate și completate de autor câtă vreme a trăit. *Prefața* indica drept scop „*evidențierea liniilor principale, fără să-l încurce pe începător cu o acumulare excesivă de detalii, urmărind să aducă o oarecare ordine, o anumită claritate în mulțimea de nume proprii, date și stiluri care complică puțin lucrările mai specializate și să-l pregătească astfel să le consulte în mod util*”.

În afara hotărârii de a limita numărul termenilor tehnici, Gombrich își fixa setul de reguli respectate în scrierea lucrării: să nu vorbească despre operele pe care nu le putea reproduce, să se limiteze la adevăratele opere de artă, cu specificația *cele văzute în original și nu în fotografii*, să evite tentația originalității selecției, dar și să nu se supună regulilor „tiranice”.

Chestiunea alegerii operelor de inclus în carte se bazează pe principii discutate și în volumul *Normă și formă*. Interesat de conturarea imaginii întregii bogății a dezvoltării istorice, Gombrich distinge aici între **principiul excluderii**, unul „foarte simplu, ca să nu zic primitiv, care neagă valorile opuse lui” și **principiul sacrificării**, care „admite, ba chiar implică existența unei multiplicități de valori. Se sacrifică ceva recunoscut a fi o valoare, dacă ea trebuie să cedeze în fața altei valori, considerată prioritară”¹³. În funcție și de dimensiunile cărții, de utilitatea ei ca „prim ghid asupra artei”, Gombrich a fost nevoit să renunțe, „cu mare regret”, „la un mare număr de opere faimoase și de maeștri celebri (arta etruscă și hindusă, artiști de importanța lui Jacopo della Quercia, Signorelli sau Carpaccio, Peter Vischer, Brouwer, Terboch sau Canaletto)”.

Cât despre metoda prezentării, determinantă în marea popularitate a cărții, autorul precizează: „**Am încercat să povestesc încă o dată istoria artei în limbajul cel mai simplu, făcând-o coerentă în mintea cititorului. Ea ar trebui să lumineze judecata, nu atât prin descrieri entuziaste, cât prin indicații despre intențiile probabile ale fiecărui artist**”.

Prin cuprins, *Istoria* îmbrățișează un larg arc temporal: de la *Începuturile misterioase* (popoare preistorice și popoare primitive, vechea Americă) și *Arta pentru veșnicie* (a Egiptului, Mesopotamiei și Cretei), trecând prin *Ținuturile frumuseții europene*, dar și răsăritene (Islamul, Chi-

¹³ E. H. GOMBRICH, *Normă și formă*, p. 195.

na), până în secolul XX, la *Triumful modernismului*. În edițiile succesive, cărții i-au fost adăugate noi ilustrații și tabele cronologice, precum și retrospectiva descoperirilor arheologice, acestea din urmă cu scopul de a arăta „cum istoria trecutului a fost supusă revizuirilor”.

Pe tiparul tradiției vasariene a compartimentării în funcție de cele trei arte ale desenului, capitolele prezintă evoluția Arhitecturii, Sculpturii, Picturii. Pornind de la mărturia unui edificiu reprezentativ, cu rol simbolic de trasare, parcă, a „incintei” mentalitate a epocii (Catedrala Notre-Dame, în deschiderea capitolului *Biserica triumfătoare*), istoricul cercetează în continuare dovezi pilduitoare ale sculpturii (bustul lui Voltaire, cu trăsăturile feței „acestui apărător al rațiunii”, emblematice pentru *Secolul luminilor*), rezervând cel mai mare spațiu picturii, din considerentul că ea pierde mai puțin prin fotografiere decât sculptura și arhitectura.

„TOȚI SUNTEM ELEVII GRECILOR”

Istoria lui Gombrich se distinge și prin modul formulării concluziilor la finele capitolelor. Aici, autorul încredințează această misiune câte unei imagini pe deplin caracteristice pentru mediul artistic al perioadei respective. Alcătuiind o „serie independentă” și, ca atare, nenumerate, precum restul ilustrațiilor, micile reproduceri, cu rol rezumativ, „reflectă schimbările în situația socială a artistului și publicului”. Prin format, ele ne produc impresia vie a unor ingenioase „cărți de vizită”, lăsate discret de Gombrich pe gheridonul epocilor străbătute succesiv. Sunt delicate desene în peniță, pregnante gravuri și basoreliefuri, superbe miniaturi, spirituale litografii și minunate tapiserii. Să nu uităm că, datorită lor, triumphiul arie vasariană a artelor e considerabil extinsă în profitul diversității și specializării lor.

Comarate cu impozantele arhitecturi din debutul secțiunilor, ar putea părea abia minuscule hublouri spre profunzimea timpurilor. Dar ce sugestive cadre mai decupează ele din însuflețita viață artistică de toate zilele. Avem de fapt, prin imaginea și titlurile lor, sintetica rememorare a trecutului devenit astfel prezent etern: un indigen australian desenând pe o stâncă un motiv totemic; artizanul egiptean lucrând la un sfinx aurit; atelierul unui sculptor grec din anul 480 î.Hr; iconoclastul bizantin tocmai ștergând de pe perete o imagine a lui Hristos; fratele Rufillus scriind sub ochii noștri litera R dintr-un manuscris miniat de sec. XIII; regele și arhitectul său (cu rigla și compasul pe umăr) vizitând, ca acum, șantierul construcției unei catedrale; niște zidari și sculptori la lucru, în 1408, pentru biserica Or San Michelle din Florența; pictorul studiind legile perspectivei; chiar visul aievea al artistului manierist, unde bătrânul Michelangelo îl privește cu admirație pe Taddeo Zuccaro, lucrând la un palat pe o schelă, în timp ce zeița Faimii îi clamează triumful în lumea largă etc. Printr-o excepție, în finalul capitolului închinat strălucitoarei Veneții de secol XVI, cu atmosfera lagunară revărsând „o lumină orbitoare” peste culorile cutezătorilor ei pictori, Gombrich reține doar un detaliu al fastuosului tablou *Nunta din Cana* de Paolo Veronese (1562-1563), unde, dinaintea mesei cu Mântuitorul la mijloc, apare, în



O orchestră de pictori venețieni – detaliu al tabloului *Nunta din Cana* de Paolo Veronese, 1562-1563

prim-plan, o orchestră de pictori venețieni din alt veac – Tițian (violă-bas), Tintoretto (lira da braccio), Jacopo Bassano (trompetă), însuși Veronese (violă mijlocie). Oare pentru a ne pune pe gânduri? Astăzi, când nu ne mai surprind, în literatură, experiențele intertextuale? Sau intenționează astfel Profesorul să ne determine să căutăm pe cont propriu reproducerea integrală a tabloului, unde *clepsidra* și *notele muzicale* de pe masă ne-ar reaminti, întrucât figurează, în spiritul artei Renașterii, „scurgerea timpului”, de una din marile obsesii ale acestei *Istorie*, „voracitatea timpului”, cum o numea la rândul său Giorgio Vasari în *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*.

Aidoma unor stop-cadre cinematografice, secvențele selectate de Gombrich fac în același timp parte dreaptă *anonimilor* lucrători din domeniul artei, operațiilor preliminare (topitul bronzului, amestecarea culorilor), varietății ustensilelor, mizeriei artistului (pictorul sărac tremurând de frig în mansarda lui din 1640), dar și gloriei (Carol al X-lea al Franței oferind medalii la Salonul din 1824), invidiilor și ingraturii (pictorul, exclus, replicând: „mi-au refuzat arta, ignoranții”), anturajului și sociabilității (adunarea anticarilor și amatorilor de artă la Roma, în 1725, cafeneaua artiștilor), patronajului zeiesc, sau regal (Ludovic al XIV-lea vizitând manufactura Gobelins, 1667), dar și zodiacal (activitățile celor născuți sub influența planetei Mercur). În ansamblu, montajul e astfel conceput, încât să reliefeze investiția de efort, laborozitatea artei, rolul Atelierului în perpetuarea neîntreruptă a tradiției (imediat după epitaful lui Rafael din Panteon, basorelieful cu lucrarea în curs a ucenicilor marelui artist, decorând loggia Vaticanului), prezența gesturilor artistice ca însoțitoare zilnice ale omului, în cursul existenței sale marcată de neprevăzut și impermanență, dar și de bucuriile naturii, așa cum o vădește, ca printr-un fraged *haiku*, titlul rafinatei gravuri de tip *ukijo* a lui Utamaro: „deschiderea unui stor dând spre un prun înflorit”.



Pescuitul miraculos, Konrad Witz, 1444

Ca demers istoric, lucrarea lui Gombrich privește „nu doar existentul, ci și sensul evoluției artistice”, faptul că „*toți suntem elevii grecilor*”. Paginile ei urmăresc atât preluările din moștenirea trecutului și modul valorificării lor (procedeele lui Giotto datorând mult maeștrilor bizantini, în puterea de a elimina granița despărțitoare dintre sculptură și pictură), cât și schimbările survenite de la o epocă la alta, invențiile tehnice proprii diverselor stiluri (aparitia *arabescului*, în curțile și sălile palatului Alhambra din Granada, a *vitraliilor* scipitoare, în catedralele gotice, a *picturii în ulei*, cu Jan van Eyck, a *portretului unui sit*, în pannelul cu *Pescuitul miraculos*, din retablel pictat în 1444 pentru orașul Geneva de Konrad Witz).

Atunci când își nuanța părerea despre „artă și progres”, Gombrich ținea să accentueze: „Nesăbuitul cult al oricărei noutăți nu va putea nicicând să se substituie *valorilor umane* pe care arta trebuie să se întemeieze”. Ce înseamnă a povesti despre atari valori o demonstrează cu prisosință această *Istorie*, concepută, în toate articulațiile sale, pe măsura omului și vieții lui de neprețuit. În imediată deschidere, ne întâmpină două portrete ilustrând extremitățile între care se derulează povestea ei: primul, de copil, al fiului lui Rubens, celălalt, cu obrazul răvășit al mamei lui Dürer la senectute. Creațiile artistice analizate de Gombrich au, fiecare în parte, „ceva imprevizibil și inepuizabil ca și ființa omenească”. În basorelieful care „a zădărnicit canoanele artei egiptene”, șocant prin noutate, fără nimic din „demnitatea rigidă și solemnă a vechilor faraoni”, Akhenaton și Nefertiti sunt reprezentați ca părinți, „mângâindu-și copiii sub soarele binefăcător”; Hegeso, de pe relieful unei pietre funerare, apare „așa cum era în viață”, cu „servitoarea care îi întinde



Paul și Jean Limbourg, *Luna mai*, pagină din *Très Riches Heures du duc de Berry*, cca 1410

un sipet de unde pare că alege o bijuterie”. În sulurile din peisagistica chineză, în pictura de vase a grecilor, ca și în mozaicurile ravennate, ființa umană e însoțită și îndrumată de „povățuirile” artei. Pe lângă detaliile sculpturale din portalul unei catedrale, ce simbolizau învățăturile Bisericii referitoare la scopul final al vieții pământești, Gombrich ne apropie și mai mult de omul epocii, transcriind versurile, care amintesc de efectul provocat de acele imagini, închinat de Villon mamei sale. Analiza unei pagini din *Très Riches Heures du duc de Berry*, între alte nenumărate exemple, ne arată cât de mult dobândește din calitățile prozei propriu-zise, grație variatelor sale lecturi, textul acestui admirabil istorisitor al vieții artei și a „nobililor ei artefici”:

„În Evul Mediu era un lucru obișnuit ilustrarea calendarelor cu reprezentări ale lucrărilor din fiecare lună: însămânțat, vânat, seceriș. Un calendar, anexat unei cărți de rugăciuni pe care un bogat duce de Burgundia o comandase fraților Limbourg, ne permite să constatăm câtă vioiciune și exactitate câștigaseră scenele din viața reală [...] Miniatura reprezintă petrecerile de primăvară de la Curte. Personaje cu haine în culori vii, purtând cununi din frunze și flori, călăresc prin pădure. Se vede bine că pictorul a observat cu plăcere doamnele frumoase și elegante, și a reprezentat în pânza lui toată această cavalcadă

strălucitoare. Încă o dată, ne gândim la povestitorii vremii. Ca și ei, artistul nostru s-a străduit să caracterizeze diferitele tipuri și a reușit atât de bine, încât aproape că ni se pare că auzim limbajul fiecăruia. O astfel de pictură a fost probabil executată cu ajutorul unei lupe și aproape că ar trebui privită în același fel. Artistul a ales atât de bine mulțimea de detalii cu care a umplut «foaia», încât a reușit să dea, ca să spunem așa, iluzia unei scene din viața reală. Dar nu întru totul. Pentru că, atunci când remarcăm în ce fel a situat artistul scena, în fața unui fel de perdea de copaci, dominată de turnurile unui mare castel, ne dăm seama că, de fapt, suntem departe de realitate”¹⁴.

ABSTRACT

DOINA CURTICĂPEANU, *The Life of Art Told by Sir Ernst H. Gombrich*

The work of the well known professor E. H. Gombrich (1909-2001) has become known in Romania due to a series of translations in the 80's and has regained the attention of young readers with the recent publication of the History of Art in a splendid graphical output. Dedicated to “the interpretation of the images as a philosophical problem”, the paper pursues the meaning of artistic evolution from The Mysterious Beginnings to The Triumph of the Modernism in pages of charming erudition and wondrous evocative prose.

¹⁴ E. H. GOMBRICH, *Istoria Artei*, p. 218.