

O PIESĂ DE MOBILIER DIN "COLECȚIA DE ARTĂ ORIENTALĂ ȘI EXTREM ORIENTALĂ. Dr. MARCEL VAINFELD"

Nicoleta Arnăutu

Pasiunea pentru artă și pentru munca de colecționar a dr. Marcel Vainfeld s-au concentrat într-o autentică și valoroasă colecție, pe care, în anul 1981¹, cu aleasă generozitate o donază muzeului bărlădean.

Structura acestei colecții, de artă plastică și decorativă din Orient și Extrem Orient, ne dă posibilitatea de a-l situa pe autorul ei, dr. Marcel Vainfeld (1917 - 1990), în avangarda colecționarilor români care au înțeles rafinamentul artei provenit din acest colț exotic al lumii.

În cadrul cercetării noastre atenția ne-a fost reținută de forța expresivă a valorilor de artă decorativă, care dețin, de altfel, ponderea numerică în colecție.

Deosebit de semnificativ este dulapul cu numărul de inventar D/1867 (fig. 1), a cărui formă și repertoriu decorativ îi conferă piesei unicitate în ansamblul pieselor din patrimoniul cultural național, cunoscute de noi până în prezent.

Dulapul, realizat din trei esențe de lemn, stejar, cireș și tei, are o înălțime de 2,28 m, o lățime de 1,28 m și o adâncime de 0,47 m. Este compus din două părți, corpul propriu - zis și un soclu de fixare a acestuia (fig. 2).

Sub aspectul realizării, dulapul a fost executat din mai multe părți, detașabile, lucrate separat și apoi asamblate.

Corpul dulapului, de formă dreptunghiulară, la rândul lui lucrat din părți detașabile și asamblate, a fost compus, pe principiul plin și gol, pe baza unei casetări, în ritm de 5 - 7 - 5, dat de compunerea a 5 compartimente cu uși (plin), 7 compartimente fără uși (gol) și 5 sertare (plin), toate de dimensiuni diferite.

Postamentul de fixare a corpului, este tot de formă dreptunghiulară dar cu marginile laterale puternic curbate, având la bază doi lei ce se sprijină pe labele din față (fig. 3-4).

În compartimentarea și compunerea părților detașabile ale dulapului, autorul folosește ca principiu asimetria, accentuată prin maniera de realizare a părții superioare (fig. 2/3), unde plasează trei compartimente închise, denivelându-le, prin ridicarea mai sus a celui din mijloc, de pe axa mediană a dulapului, compartiment care este cel mai mare ca dimensiuni și singurul închis cu două uși. Deasupra acestuia este fixat un dragon, încolăcit puternic, în timp ce, pe cele patru colțuri ale denivelării, ce compun un fronton, fixează câte un delfin, sculptat, cu coada puternic arcuită și din care pleacă, în adâncimea dulapului, câte o canelură cu concavitatea în interior.

Sub aspectul formei, dar mai ales prin realizarea frontonului ce sugerează acele acoperișuri încurbate, atât de specifice pagodei, credem că artistul a dorit ca pe ansamblu piesa să capete aspectul acestui tip de arhitectură. La aceasta trebuie să mai adăugăm compunerea compartimentelor, nu întâmplător ritmate 5 - 7 - 5, simbolizând, probabil, nivelele acestor construcții arhitecturale.

Din punct de vedere tehnic, artistul folosește pentru corpul dulapului, sculptura în relief înalt și mai puțin înalt, sculptura în ronde - bosse și ajur, cărora le adaugă pictura în lac suflat cu aur și argint, șlefuit, intarsii din metal, fildeş (ne) patinat, sidef (ne) colorat și metal gravat, aplicat. În timp ce, postamentul este realizat în exclusivitate în tehnicile sculpturii, cu o singură excepție în redarea globului ocular

al motivelor animaliere unde aplică intarsia cu sidef colorat.

Calităților de compunere a părților dulapului li se adaugă fastul de exprimare dat de un bogat repertoriu decorativ și în cadrul căruia toate reprezentările demonstrează acea voluptate și grijă a celui care l-a gândit și realizat, interesat să dea forme dar mai ales conținut, subliniind pe ansamblu, legătura existentă între natură, om și univers la nivelul creației frumosului cu utilul. Toate suprafețele, cu două excepții, poartă motive decorative, grupate pe teme ce se desfășoară pe suprafețe miniaturale.

Cele două excepții le regăsim la partea care se adosează și la cel mai mare compartiment din categoria celor deschise care este plasat central pe corpul dulapului singurul spațiu care nu poartă nici un element decorativ.

Dacă în primul caz excepția este firească, în cel de al doilea caz credem că artistul adept al asimetriei, accentuează și mai mult acel joc dintre gol și plin, de la care nu excludem posibilitatea existenței unor cutume ce trebuiau respectate sub aspectul destinației și funcționalității acestor compartimente.

Repertoriul decorativ este compus din patru grupe tematice: arhitecturi și grădina japoneză; arta tradițională a aranjării florilor; scenă de gen în peisaj și motive vegetale, animaliere și de inspirație din repertoriul tradițional al ceramicii, cu precizarea că toate acestea sunt compuse cu rol principal sau secundar în cadrul unor scene.

Imaginația artistului, concretizată în fastul decorativ al celor patru grupe tematice, redat prin intermediul, așa cum am arătat, al tehnicilor variate (sculptura, pictura în lac aurit și intarsii), are la bază respectul pentru un limbaj ce se găsește încifrat în fiecare motiv al repertoriului.

Înainte de a prezenta motivele decorative trebuie să mai facem observația că principiul plin și gol din compunerea părților, impune o lectură a fiecărui motiv în parte creându-se astfel, o falsă impresie de compoziție închisă ce este imediat înlăturată pe măsură ce se trece de la o suprafață la alta, când se descoperă că este vorba de entități deschise ce compun un tot unitar. Dispunerea și gruparea acestor entități sunt astfel gândite încât se dezvăluie privirii într-o anume ordine, logică și firească, asemănătoare, parcă picturii practicate pe suluri.

Prima temă cuprinde iconografia grădinii tradiționale cu arhitecturi și este repartizată numai pe ușile compartimentelor ce reprezintă plinul în compoziția de ansamblu, de pe corpul dulapului, cu caracteristici comune sub aspectul materialului și tehnicilor. Comune sunt și particularitățile de realizare a tocurilor ca și sistemul de fixare a ușilor de tocuri. Deosebirile constau în dimensiunile diferite ale acestor compartimente, în cadrul cărora doar unul este închis cu două uși și care este și cel mai mare, la care se adaugă dimensiunile variate ale tocurilor.

Din punct de vedere tematic, comun este peisajul cu elemente obligatorii grădinii, în timp ce deosebirile privesc arhitecturile, adică fiecare scenă are un alt element, nerepetabil. Pe tocuri, de regulă, sunt aceleași motive, dar compuse diferit.

Sub aspectul caracteristicilor tehnice comune, remarcăm că toate ușile sunt realizate dintr-o placă de lemn de cireș, de formă dreptunghiulară, cu dimensiuni variabile între 22/16,5 cm și o grosime de 5 cm. Pe fiecare placă s-a sculptat câte un element de arhitectură, surplusul fiind decupat. Aceștia li se adaugă ca fundal o altă placă, de data aceasta din tei, unde este redat peisajul în cunoscuta tehnică MOKUSHIN KANSHITSU, din straturi succesive de lac pe care s-a pudrat cu pulbere de aur numită MAKI - E și argint numită HYOMON și apoi slefuit. În miezul acestor

plăci au fost modelate formele de relief: munți, apa care curge în cascadă printre văi, și cerul. Tot pe aceste plăci de fundal pentru arhitecturi, dar de data aceasta în tehnica intarsiei fildeşului și sidefului, sunt reprezentate elementele vegetale, păsări și insecte.

Cele două plăci care formează ușa sunt fixate în câte o ramă, având aceeași lățime dar și un motiv comun, meandrul întrerupt, realizat din metal intarsiat.

O altă particularitate comună, rezultat al compunerii ușilor din două plăci fixate în ramă, constă în efectul de aranjament al arhitecturilor, care sunt mult mai aproape de privitor, în timp ce elementele de peisaj sunt împinse în spate.

Fixarea ușilor de tocuri se face prin intermediul a câte două balamale din metal, de formă ovală, cu toate laturile modulate și gravate, fixate la suprafață prin intermediul a opt ținte cu capetele de asemenea, decorate.

Tocurile, variabile ca dimensiuni și compunere, sunt din lemn de cireș, în tehnicile sculpturii în relief, cu motive vegetale și geometrice încadrate în grupa a patra.

În iconografia primei uși (fig. 5/1), artistul redă, un drum exterior unei grădini, străjuit de două lampioane, în a căror pereți groși sunt tăiate deschiderile în formă de lună pentru transmiterea luminii, terminate cu un motiv în formă de flacără stilizată, numit SUIEN. În planul doi, drumul exterior cu lampioane este despărțit de grădină printr-un gard, din zăbrele din lemn, fixate într-o fundație, sugerând a fi zidită din cărămidă.

Cu multă grijă pentru formele de relief și frumosul vegetal al peisajului, artistul introduce ca fundal, cerul, apoi coamele unor dealuri, desfășurate în diagonala compoziției, în sens invers drumului, la care, prin intarsii introduce în grădină ramurile contorsionate ale cireșului SAKURA, realizate din fildeș ca și mugurii de pe ramuri, în timp ce florile puternic deschise sau numai îmbobocite sunt din sidef. Și, pentru amplificarea frumuseții și veridicității unui peisaj din natură, artistul introduce pe cer și printre ramurile copacului, păsări în zbor, din sidef, precum și două minuscule și gingașe petale albe dintr-o floare, surprinse în căderea lină spre pământ.

Compunerea tuturor acestor elemente este astfel realizată încât să impresie de ansamblu a locului mult mai jos al grădinii față de drumul exterior cu lampioane și gard, impresie accentuată printr-un ultim element floral, reprezentând o tufă de crizantemă, realizată din sidef și fildeș, văzută doar partea de sus și ale cărei ramuri și flori se întrevăd printre zăbrelele gardului.

Tot sub aspect compozițional constatăm un paralelism al liniilor ce se îndreaptă spre fundal ceea ce crează o scară dimensională egală pentru motivele din plan sau din ultimul plan precum și mărirea motivelor îndepărtate și micșorarea celor apropiate, particularitate comună, de altfel, pentru toate scenele din prima grupă tematică și care face ca spectatorul să privească de la înălțime.

Din iconografia primei uși se desprinde concluzia că artistul respectă filozofia orientală a determinismului reciproc între cer, om și pământ cu lumea sa vegetală pe care o aplică ca un principiu în toate scenele ce compun repertoriul decorativ, materializată prin grija deosebită, chiar și pe suprafețe miniaturale, pentru respectarea strictă a detaliilor din fiecare scenă în parte.

Prima scenă, ca și toate celelalte, definesc câte un fragment estetic, parte a unui întreg, unde fiecare reprezentare este un loc de întâlnire a unor nuclee simbolice ce

au la bază un concept religios.

Un prim element cu simbol de sacru, din iconografia primei uși sugerează acel drum exterior, specific templelor religiei strămoșești, Shinto - ismul, care avea o înșiruire de mai multe lampioane numite TO, desemnând drumul care îl ducea pe vizitator spre locul sacru, determinându-l să mediteze la ritmurile cosmice, simbolizate în cadența pietrificată a formelor ce reprezentau sursele de lumină ale lampioanelor.

Cu toate că în compoziție există doar două lampioane, artistul amplifică semnificația drumului ce duce la un templu, în primul rând, prin folosirea detaliilor care dau forma exactă a lampioanelor și cărora nu le lipsesc nici un element de construcție, în timp ce prin compunere le accentuează masivitatea și monumentalitatea, caracteristici ce nu se repetă la celelalte elemente ce compun scena.

Pe cea de a doua ușa (fig. 5/2), este redat tot un drum exterior, de data aceasta mult mai în pantă, sugerat de gardul compus din trei panouri așezate în scară. În această scenă rețin atenția detaliile folosite de artist în redarea porții, o construcție compusă dintr-un schelet de lemn, din doi stâlpi, sugerând trunchiuri scorburoase și care susțin o copertină pe a cărei pantă sunt plasate șapte frânhii, așezate paralel și înnodate într-o fundă pe creasta copertinei.

Dincolo de poarta deschisă artistul plasează pe diagonală un fragment dintr-o platformă.

În cadrul acestei scene artistul vine cu o serie de detalii sugerând existența unei grădini în planul doi, prin redarea numai a cerului fără nici o formă de relief, ci doar cu ramurile din coroana unui copac, păsări și tijele unor tufe de trandafir și margarete, văzute de sus, manieră prin care accentuează topografia înaltă și existența unui promontoriu.

Prin această scenă, artistul aduce un alt element specific templelor religiei Shinto - iste și anume poarta numită TORII, plasată de regulă la intrarea în perimetrul sanctuarului.

În realizarea semnificației acestei scene, artistul folosește în principal două elemente și anume: în primul rând redarea exactă sub aspectul construcției porții, mergând până la detaliul redării ghirlandelor din pai de orez numite SIMENAWA, care împodobeau porțile de intrare în locul sacru. Al doilea detaliu constă în topografia înaltă unde de regulă se ridică sanctuarul, sugerat printr-un fragment din platforma unei arhitecturi și aducerea în scenă numai a cerului fără nici un element al grădinii decât, doar, elementele vegetale și acestea toate văzute de sus.

Prin compunerea acestor elemente, scena este unicat sub aspectul manierei de realizare a peisajului, deoarece, artistul, din dorința de a reda locul înalt unde se află sanctuarul, sacrifică reprezentarea reală a grădinii în favoarea sugestiei, prin plasarea numai a cerului și a câtorva elemente vegetale văzute foarte de sus și care sugerează existența unei grădini ce se află în fața promontoriului.

După felul cum este compusă următoarea scenă (fig. 5/3), artistul redă, de data aceasta un spațiu din interiorul grădinii, o topografie joasă, în cadrul căreia se află un loc precis delimitat cu un gard perdea ce are funcția de a masca o suprafață unde se află un palanchin. Acesta este frumos decorat la capete, cu clopoței din sidef și pe

care stă un vas cu peretiidecorați, cu motive florale, vegetale și eșarfe cu funde, din sidef intarsiat. În dreptul vasului, de undeva de după gard, sunt redade câteva tulpini cu flori, foarte deschise, aduse în față, dând impresia că acoperă gura vasului ca un copac. Peisajul este compus cu cerul coborât și succesiunea munților, cascada, pomi, flori și păsări în zbor.

Iconografia acestei scene aduce un element nelipsit din perimetrul locului sacru a sanctuarelor Shinto - iste și anume bazinul cu apă, de regulă acoperit și bine demarcat așa cum este și în scena noastră unde rolul copacului este luat de flori și delimitat cu un gard perdea, loc pe unde credincioșii în drumul lor spre templu se opresc, pentru a se autopurifica prin spălare, înainte de a pătrunde în altar, ritual numit MISOGI.

Întrucât, acest ritual este specific și în practicile culturale budiste, în cadrul ceremoniei ceaiului, artistul intervine cu câteva detalii cum sunt clopoțelii și fâșiile în fundă de pe palanchin și vas prin care desemnează acele obiecte de hârtie, niște reprezentări simbolice ale unui spirit sau ale unei zeități, simboluri ce slujesc ca obiecte numai în practica cultului strămoșesc, atârinate de regulă la sanctuare.

Dacă toate aceste motive descrise de pe cele trei uși formează un tot cuprinzând elementele ce definesc, sanctuarul și practicile culturale specifice shinto-ismului, religia răspândită înaintea budismului și care propovăduia cultul strămoșilor și al naturii, unde un rol deosebit era deținut de cultul soarelui prin zeița AMATERASU², iconografia de pe ultimele trei uși cuprinde simboluri ce definesc arhitecturi specifice cultului budist.

Cu aceeași grijă pentru detalii, suprinzătoare prin realizare și suprafață aproape liliputană, artistul, pe ultimelre trei scene exprimă conceptul budist din arhitectura sacră care cuprinde obligatoriu o suită de elemente, toate prezente în scenele redade, respectiv: pagoda cu mai multe nivele alături de alte pavilioane, fiecare cu câte o destinație cultică.

Colțul platformei din scena care desemna poarta TORII (fig. 5/2), anunțând existența unei arhitecturi, situată pe un promontoriu, se regăsește în scena de pe cea de a patra ușă (fig. 5/4), compusă pe diagonală.

În realizarea acestei scene, artistul s-a axat pe o serie de detalii sub aspectul tipului de construcție dar și a decorației acesteia, particularități ce definesc un pavilion, tip de locuință înaltă, ridicată pe piloni plasați pe o platformă, cu o scară de acces, cu mai multe trepte, ce duc spre încăperea propriu-zisă, înconjurată de un balcon cu balustradă.

Amplificarea detaliilor încăperii principale, deși fragmentar redată, definesc o construcție realizată dintr-un schelet din stâlpi decorați doar în partea de sus cu măști, cu pereți din plăci dreptunghiulare și pătrate, bogat ornamentate cu păuni, pești și flori în relief înalt, cu acoperișul din șindrilă și cu acea curbură ce dă senzația de suspendare, la care se adaugă lampioanele din fildeș alb, atârinate la streășină.

Acestor detalii de arhitectură li se adaugă peisajul, astfel compus încât devine nu numai unicat în repertoriul dulapului, dar întărește sugestia creată în scena cu poarta TORII, prin redarea grădinii cu toate elementele.

Cerul este coborât, printre văile niunților, ale căror creste argintate le conturează forma, curge apa în cascadă, în interiorul parcului, foarte jos, este un lac, înconjurat

de pietre colțuroase, de diferite mărimi și un pom, cărora li se adaugă tufe de flori, pomi și păsări în zbor și pentru prima dată o pasăre așezată pe platforma locuinței.

Construcția arhitecturală reprezentată, deși fragmentară și la dimensiuni miniaturale, excelează prin rigurozitate și ordine, asemănătoare celor din realitate. Frumusețea arhitecturii nu se manifestă atât în forma clădirii cât mai ales în bogăția ornamentelor.

În universul tematic al acestei scene, artistul, așa cum a procedat în toate reprezentările, a conturat un motiv de susținere a unui loc cu o destinație bine-stabilită în arhitectura budistă și anume încăperea numită KONDO, unde de regulă se aflau cele mai însemnate dintre imaginile lui BUDDHA.

Motivul decorativ al peștelui, respectiv doi crapi, compuși separat pe unul dintre panourile ce formează pereții acestei clădiri, motiv unicat în repertoriul dulapului, accentuează destinația și importanța acestei construcții. În tradiția japoneză, crapul reprezenta decorul numit NOROBI, simbolizând forța și puterea de a răzbate și de a învinge obstacolele.

Prezența în decorația aceluiași pavilion a măștilor redând o figură caracteristică prin ochi globuroși despicati, exoftalmici, măști plasate pe stâlpii de susținere ai acoperișului și pereților, semnifică spiritul superior după concepția budistă, deci a locului rezervat lui BUDDHA în KONDO.

O altă idee de sacralitate, dar de data aceasta legată de tradiția religiei strămoșești, este adusă în compoziție prin lămpioanele de la streășină, cu valoare simbolică, întâlnite în decorația exterioară a templului Shinto-ist, alături de alte simboluri, cum sunt fâșiile de hârtie, clopoței, mandarine etc.

Arhitectura din cadrul scenei este plasată conform tradiției pe un promontoriu, deschis spre peisaj, aflat în față, deci în partea opusă intrării, peisaj care după elementele componente și dispunerea lor se încadrează în grădina amenajată cu stânci, numită TSUKUYAMA- SANSUI, având ca elemente obligatorii dealul și apa curgând în cascadă și care se varsă într-un lac, marcat de pietre colțuroase și copac pe mal.

Completarea peisajului cu tufe de flori și păsări în zbor sau poziție de repaos, crează, pe ansamblu, un univers miniatural, ce atinge prin natura idealizată, un grad de perfecțiune atât de înalt, încât se poate spune că rivalizează cu natura însăși.

Iconografia de pe ultimele două uși, ale aceluiași compartiment, este gândită unitar și cu arhitecturile văzute de la o înălțime mai mare decât celelalte reprezentări (fig. 6/1).

Elementul de cel mai mare efect decorativ este pagoda, compusă central pe una dintre uși, ale cărei etaje, în număr de trei, se ridică pe verticală, având pe mijloc acel element specific numit SORIN, compus din nouă inele suprapuse, terminat în vârf cu ornamentul în formă de flacără stilizată, numit SUIEN, motiv întâlnit și la lămpioane.

Asemenea tuturor celorlalte reprezentări arhitecturale și aici, artistul, pe suprafețe extrem de mici, intervine cu o serie de detalii care primate cu lupa definesc fiecare dintre etajele pagodei, cu o complicație de ferestre, balcoane, balustrade, stâlpi și pereți, bogat ornamentate, cu clopoței din sidef la streășina fiecărui nivel, asemănători celor de la palanchin și cu acoperișul curbat.

Pe pendentul acestei uși, ultima din suita celor șase (fig. 6/1), artistul aduce în scenă, două pavilioane, tip de locuințe înalte, realizate în tehnica sculpturii ca și celelalte scene, compuse în scară, și ca o excepție, o altă construcție, de același tip, dar de data aceasta, realizată în tehnica picturii în lac aurit, plasată după stâncile din partea stângă a fundalului.

Deși, construcția este greu lizibilă, privită cu lupa, se constată că artistul și în această tehnică, redă toate particularitățile de construcție și decorație specifice pavilionului.

Peisajul celor două uși este gândit unitar cu toate elementele grădinii tradiționale, dar cu o particularitate ce îl deosebește de toate celelalte și anume, trunchiul scorburos al cireșului SAKURA, pentru prima dată, este realizat din lemn sculptat, mult adus în fața pagodei cu trei nivele, și cu ramurile, coroană, frunze, flori, boboci, muguri din fildeş și sedef, astfel compuse încât descriu o boltă deasupra arhitecturilor de pe ambele uși. De asemenea, nu lipsesc păsările în zbor.

Cu aceeași grijă pentru detalii, surprinzătoare prin realizare și suprafețe foarte mici, în aceste ultime scene, artistul completează conceptul budist din arhitectură cu celelalte elemente obligatorii ale templului și nu întâmplător le plasează pe cel mai mare compartiment, singurul închis cu două uși, din partea superioară a dulapului.

Fastul de exprimare din reprezentarea miniaturalei pagode cu trei nivele demonstrează, în primul rând, interesul artistului pentru ceea ce reprezintă o particularitate a arhitecturii sacre budiste, pagoda numită TO sau GOJUNOTO, unde se păstrează vase pentru ars tămâie, relicve, paznici cerești sub formă de statui, prelucrări plastice după Brahma etc.

- Alături de pogoda cu trei nivele, existența celor trei pavilioane de pe ultima ușă, ne întărește convingerea că artistul era un bun cunoscător al templului budist timpuriu ce cuprindea obligatoriu în structura sa, pogoda cu 3 nivele și 3 pavilioane, față de cele mai târzii unde numărul etajelor se înmulțește la 5 sau la 7, ca și numărul pavilioanelor mai mare de 3, manieră pătrunsă odată cu idealurile religioase ale sectei ZEN³.

Dacă detaliile de arhitectură și aspectul numeric al pavilioanelor sunt conforme cu stilul timpuriu al locului sacru budist, prin detaliile decorației acestor arhitecturi, caracterizată printr-o bogată ornamentare, pe care artistul, din dorința de exprimare recurge la o îngrămădire de detalii, documentează tendința care începe în secolul al XVI-lea, și care va cunoaște o bogăție decorativă în perioada EDO⁴.

Acum, în această perioadă, apare arhitectura somptuos decorată, barocă, supraîncărcată cu ornamente sculptate pe pereți și uși, așa cum sunt redată și în iconografia dulapului.

Realizarea acestei teme ca și întregul repertoriu demonstrează calitatea de performer a artistului în cultivarea tradițiilor adunate în timp.

Această calitate este întărită și de maniera în care artistul a realizat grădina, așa-numita grădină filozofică, cu componentele de relief, lumea vegetală și a păsărilor, riguros subordonate compoziției generale, grădină situată de regulă lângă un templu ca loc de meditație și reculegere.

De asemenea, trebuie să mai adăugăm că toate elementele decorative sugerând frumusețea lumii vegetale, sunt prezente în toate cele șase compoziții, cu mențiunea

că, de fiecare dată, artistul realizează, ca și în cazul arhitecturilor, un alt aranjament, deci nerepetabil, cărora li se asociază păsările și chiar dacă unele dintre acestea sunt stilizate, artistul nu le răpește naturaletă și caracteristicile botanice sau pe cele ale speciilor păsărilor.

Prin redarea, de fiecare dată, a speciilor botanice cu pereche boboc - floare, mugur - frunză, artistul sugerează anotimpul de primăvară din grădină.

Înainte de concluziile ce se desprind din analiza primei grupe tematice, trebuie să mai precizăm că în scenele de pe cele șase uși ale dulapului, arhitecturile sunt astfel compuse încât, lasă impresia privirii că ar fi în fața unui parc foarte mare. Aparenta vastitate a parcului se datorează remarcabilei maniere de deschidere a multiplelor orizonturi, dintr-un singur punct vizual, ceea ce crează înșelătoarea senzație de mărime, existentă în fiecare din cele șase compoziții miniaturale.

Din analiza tuturor elementelor decorative de pe cele șase uși se desprind mai multe concluzii.

În primul rând că, artistul era un bun cunoscător al tradiției pe care o respectă, aplicând ca regulă generală de redare, detaliul.

Prin această manieră, în cadrul primei teme, iconografia reprezintă un loc sacru cu grădina de meditație, foloșind o serie de simboluri care confirmă concepția japoneză privitoare la toleranța religioasă între credința strămoșească, shinto - ismul și religia budistă, dar și puterea acestei toleranțe religioase de a influența arta.

Dacă prin tipul de pagodă și număr de pavilioane documentează templul budist timpuriu prin ornamentele baroce ale acestor arhitecturi documentează stilul ce debutează în perioada EDO (1603 - 1868), a cărui somptuozitate de ornamente, așa cum le redă și artistul, se va menține chiar până în prima jumătate a secolului al XIX - lea⁵.

Luând în considerație acest ultim amănunt putem emite ipotetic, deocamdată, că artistul putea fi activ în perioada de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Execuția sub aspectul tehnicii picturii în lac aurit și argintat, poate veni de asemenea, în sprijinul acestei idei, dacă ținem cont de faptul că această tehnică, preluată de la chinezi, a atins apogeul în perioada MUROMACHI (1392 - 1573), dar, produse de înaltă valoare și de mare rafinament se mai produc până la începutul secolului al XIX - lea⁶, după care, meșteșugul, ca atare, intră în declin.

Coroborând toate caracteristicile specifice acestei prime grupe tematice, considerăm, deocamdată, că probabil, dulapul a fost executat la sfârșitul secolului al XVIII-lea - începutul secolului al XIX-lea.

Cea de a doua grupă tematică, tot de pe corpul dulapului, redă arta aranjării florilor, repartizată ca fundal pentru cinci din cele șapte compartimente fără uși.

Cele cinci compoziții sunt lucrate pe panouri din lemn de cireș, detașabile și de dimensiuni diferite.

Pe mijlocul acestora s-a realizat câte un medalion, de formă pătrată, dreptunghiulară sau ovală, cu laturile ondulate, în tehnica picturii în lac aurit, pe care s-au încrustat motivele florale din fildeş și sîdef. Toate medalioanele sunt încadrate de un decor în rețea, în relief înalt, asemănător circumvoluțiunilor cerebrale.

Toate aranjamentele florale sunt o mărturie a delicateții spirituale și a gustului pentru frumosul vegetal, caracteristice unui popor pentru care Ikebana reprezintă o

veritabilă artă tradițională.

Asimetria, proporționalitatea, contrastul și armonia sunt particularități comune ale compozițiilor, ce contribuie la realizarea unor aranjamente unice în decoratie și unde locul cel mai important este deținut de forma și culoarea materialului încrustat, fildeș și sîdef, (ne) colorat, redând: boboci, muguri, flori, frunze și tije de: iris, crin, crizantemă, margaretă, cireș și prun.

Elementele florale sunt astfel realizate în fiecare medalion, încât demonstrează intenția reușită a transpunerii lor într-o nouă viață, prin recrearea universului lor natural în cadrul căruia participă fluturii și păsările.

Două dintre cele cinci motive, sunt compuse și realizate în spiritul școlii Ikenobo, una dintre cele mai importante școli în arta aranjării florilor, din secolele XVII-XVIII⁷.

Frumusețea acestor aranjamente, în spiritul școlii Ikenobo, este dată de respectarea principiului alăturării mugurelui abia născut, frunze pe cale de a se desface, bobocul gata de înflorire și floarea deschisă, elemente considerate pozitive și cărora le sunt adăugate câte un element vegetal uscat, reprezentând negativul, sugerând scurgerea implacabilă a timpului. O altă caracteristică constă în talia înaltă a elementelor florale și asocierea unor specii de plante diferite.

În primul medalion (fig. 6/2), de formă ovală, ramura principală de crizantemă, ale cărei flori, boboci, muguri și frunze sunt din fildeș patinat sau alb și sîdef necolorat, descrie un arc de cerc spre stînga cu vârful îndreptat în sus, formă ce reprezintă o altă caracteristică de aranjament a școlii Ikenobo. În partea opusă, introduce ca element pozitiv, margareta din sîdef albastru deschis, ce dă aranjamentului echilibru și armonie cromatică. Negativul compoziției este reprezentat printr-o tijă uscată de trestie. Cele trei elemente sunt strânse la bază dând impresia că pornesc dintr-un singur trunchi, manieră de asemenea, specifică școlii Ikenobo.

Crizantema, floare prin excelență japoneză simbolizând vechea denumire a țării YAMATO, este tratată în cadrul repertoriului cu multă atenție, rezervându-i un loc central pe corpul dulapului și cea mai mare dimensiune a medalionului, manieră determinată nu numai de pasiunea pentru crizantemă, dar și de caracterul ei emblematic.

Al doilea medalion (fig. 6/3) are formă dreptunghiulară, compus pe aceleași principii, ale școlii Ikenobo cu excepția că, elementul pozitiv este reprezentat de crin în contrapondere tot margaretă, dar de data aceasta galbenă și negativul din trestie.

În ce privește maniera de tratare a florilor, în cele două medalioane, artistul folosește stilizarea în cazul crizantemei, fără afectarea trăsăturilor, în timp ce crinul este realizat într-un spirit mult mai realist, cu redarea tuturor detaliilor, cu forma delicată a cupei de floare deschisă, în fildeș colorat, mergând până la redarea acelor suprafețe din interior ce capătă strălucirea moale a catifelei purpurii străbătută de minuscule pete negre și roșii. Realist sunt tratate și margaretele.

La naturalețea și frumusețea florilor policrome, pe fundal de pictură în lac aurit, se adaugă fluturii în zbor, insecte a căror prezență demonstrează tendința realistă, de apropiere cât mai mult de acea atmosferă specifică din natură.

În ultimele trei medalioane, din aceeași dorință pentru respectarea atmosferei din natură, dar fără recompunere, artistul redă tufe de flori și ramuri sugerând că rădăcinile ar fi undeva foarte jos în timp ce vizibilă este doar partea de sus a acestora.

În primul medalion (fig. 7/1), astfel compus, este redată o tufă de iris cu o floare deschisă și boboci tratați realist, în timp ce câteva flori de margarete, stilizate, reușesc să se strecoare printre frunzele și tijele irisului, toate compuse pe verticală.

Ultimele două compoziții sunt realizate pe diagonala medalioanelor pe unul (fig. 7/2), redând o ramură de cireș, cu o floare puternic desfăcută, frunze și muguri, în timp ce pe ultimul medalion (fig. 7/3), în aceeași manieră, este redată o ramură de prun.

Acest ultim medalion prezintă o particularitate care îl deosebește de toate celelalte și anume artistul, introduce în compoziție nu o insectă, așa cum se află în toate celelalte, ci o pasăre, respectiv o codobatură în zbor.

Acest motiv este o excepție, în primul rând pentru că nu se mai repetă în repertoriu ca specie și, în al doilea rând sub aspectul realizării tehnice. Astfel, dacă în cadrul primei teme toate păsările reprezentând porumbei, privighetori etc. sunt modelate în relief, codobatura este modelată cu corpul și o parte din aripi, din fildeș patinat, în timp ce aripile și peisajul sunt din sidef colorat.

Prezența acestei specii precum și realizarea acesteia cu un simț inegalabil al nuanțelor poate fi pusă în legătură numai cu importanța acestei păsări, dată de mitul conform căruia codobatura a ajutat divinitatea la crearea uscatului.

În concluzie, această grupă tematică se adaugă bogatelor motive de pe corpul dulapului, reprezentând nu numai un simbol al frumuseții care dă culoare realizării de ansamblu a decoratiei, dar și o dovadă a grijei manifestată de artist în a respecta artele tradiționale, în cadrul cărora, frumosul vegetal din natură este sărbătorit și celebrat fie în aranjamente Ikebana, fie în cadrul unor festivaluri, cu ocazia înfloririi cireșului, primăvara sau toamna când înflorește crizantema, floare prin excelență japoneză.

A treia grupă tematică cuprinde doar o singură scenă, unicat în repertoriu, reprezentând trei personaje în peisaj (fig. 8). Ca și în cazul crizantemei, artistul subliniază importanța acesteia, în primul rând, prin forma medalionului, asemănător cu cel al crizantemei, dar mult mai mare, plasat pe același ax, cu mențiunea că între acestea interpune un compartiment, tot deschis, cel mai mare ca dimensiuni și singurul care nu poartă nici un motiv decorativ în fundal.

Toate detaliile, din reprezentarea acestor personaje, îi recomandă ca fiind trei nobili, doi bărbați și o femeie. Bogatele kimonouri sunt din mătăsuri scumpe cu imprimeuri colorate, reprezentând flori de cireș, geometrizate, în vestimentația masculină, în timp ce în cazul personajului feminin, imprimeul are motivul florii de cireș tratată naturalist. Prin sculptarea florii de cireș colorate în imprimeul kimonourilor, artistul respectă tradiția în ce privește purtarea vestimentației pe anotimp în funcție de motivul imprimat al mătăsii. În cazul nostru, floarea de cireș din imprimeul kimonourilor întărește existența anotimpului de primăvară.

Mânele sunt detașate, formând acel buzunar care deosebește kimonoul japonez de cel chinezesc, la care se adaugă cel de al doilea kimono, mai scurt și *monuri*, acele blazoane sau embleme de familie care de regulă erau cusute pe kimonouri, purtate cu ocazia unor ceremonii, detalii care întăresc rangul nobiliar al personajului dar și faptul că sunt surprinse în cadrul unei ceremonii.

Tot ca un apanaj al stării privilegiate a personajelor noastre dar și ca o accentuare

a preocupării acestora de a fi surprinși în cadrul ceremoniei, este și detaliul vestimentar al bonetelor înalte, cu vârful ascuțit, din fildeș colorat în negru și purtate de fiecare dintre cei doi bărbați. Unul dintre personajele masculine poartă încălțăminte *zorii*, papuci care sunt prinși de picior prin șireturi, din sidef colorat.

Pe ansamblu, splendoarea vestimentației celor trei personaje realizată de artist prin modelarea în fildeș și sidef, (ne) colorat, accentuează nu numai poziția socială a personajelor, dar și accepțiunea japoneză conform căreia haina trebuie să exprime cât mai mult în lipsa bijuteriilor.

Un alt principiu de bază al societății feudale japoneze redat de artist în scenă, este cel privitor la accepțiunea binomului nobil = soldat, soldat = nobil, spre deosebire de China unde nobilul era un literat.

Detaliul legat de acest principiu este realizat prin armele purtate de bărbați, fiecare purtând câte una din perechea numită DAISO. Grijă artistului pentru redarea exactă sub aspectul formei și decorației sabiei lungi KATANA printr-o serie de detalii care nu se întâlnesc și la pumnalul WAKIZASHI, poate explica intenția artistului de a sublinia un alt element constitutiv al cultului Shinto-ist din trinitatea: sabie, oglindă și piatra prețioasă exprimând simbolic: îndrăzneala, curajul, dreptatea, puritatea sau iubirea de oameni.

Dincolo de aceste detalii, mai remarcăm că cele trei personaje sunt astfel plasate în scenă, încât, dacă prelungim niște linii imaginare acestea se înscriu într-un triunghi isoscel, având în vârful de sus, un nobil, în poziție șezând, pe un postament, cu fața spre noi și ușor înclinat spre stânga, în timp ce, la cele două colțuri ale triunghiului, sunt celelalte două personaje, tot în poziție șezând, dar direct pe sol cu spatele spre noi și cu corpul în profil. Această poziție amplifică semnificația cultică a momentului în care au fost surprinse cele trei personaje.

La o atentă examinare constatăm că fiecare personaj modelat își dezvăluie limbajul prin forme geometrice simplificate: pătrat, triunghi, dreptunghi, perfect adaptate materialului încrustat, fildeș și sidef. În același timp sub aspectul modelării se mai poate observa reușita artistului de a supune materialul vestimentațiilor, astfel încât nu numai că îl respectă, dar nici nu-l obligă să se așeze în tipare nepotrivite poziției fiecărui personaj în parte.

O altă particularitate a scenei, care o diferențiază de toate celelalte reprezentări, constă în maniera de realizare a peisajului, a cărui notă dominantă o constituie simplitatea.

Peisajul este compus dintr-o platformă înaltă pe care sunt plasate personajele, crestele dealurilor cu valea prin care curge apa în cascadă și o specie de pin, un arbore cu triunchiul scorburos ale cărui ramuri descriu o boltă deasupra personajelor și cerul, toate realizate numai în tehnica picturii în lac aurit și argintat.

Acest peisaj este o excepție în repertoriu dar și în contrast cu celelalte peisaje deoarece, redă pomul numai în pictura în lac, ceea ce-i dă aspectul de pom uscat, dar care privit cu lupa are și frunze. Artistul aduce în scenă această specie lipsită de frumusețea exploziei florale, în contrast cu toate celelalte reprezentări din repertoriu, cu dorința de a sublinia importanța acestei specii veșnic verde, care conform tradiției, simbolizează forța și durată. De asemenea lipsesc păsările și insectele din peisaj.

Simplitatea acestui peisaj, căruia nu-i lipsește totuși monumentalitatea, accentuată

de suprafața mare a picturii cu aur, deși în contrast cu toate celelalte peisaje, unde gradul de perfecțiune a redării acestora este atât de înalt, încât se poate spune că rivalizează cu frumusețea peisajului de primăvară din natură este compus în repertoriu nu în mod întâmplător.

Artistul recurge la acest principiu estetic din dorința, în primul rând, de a întări atmosfera unei ceremonii, în cadrul căreia simplitatea este nota dominantă, de unde nu lipsesc armonia, puritatea și liniștea, particularități bine subliniate în scenă. De asemenea, suprafața mare a picturii în aur, lipsită de intarsierea altor materiale, corespunde unui alt principiu estetic al scenei, prin care bogatele motive ale imprimeului din vestimentație sunt scoase în prim plan.

Introducerea acestui medalion, singular prin tematică și maniera tehnică de realizare, alături de toate celelalte motive decorative de pe corpul dulapului completează ideea locului sacru redat prin intermediul unor simboluri de la care nu putea lipsi omul, ca element al trinității filozofiei orientale, a determinismului reciproc între cer, pământul cu lumea vegetală și omul.

A patra grupă tematică din repertoriu, și ultima, cuprinde elemente cu conotație cosmică, mituri și motive inspirate din străvechea artă de decorare a ceramicii sau elemente ale lumii vegetale, dispuse pe alte suprafețe, fie în compoziții unitare, fie cu un rol secundar, de susținere a altor scene.

Dintre elementele cosmice în ansamblul repertoriului, singurul repetabil este apa, simbol ce subliniază credința conformă cu filozofia orientală, că din apă s-a născut universul, creat de zei, dar și apa ca dătătoare de viață și pavază a pământului roditor.

În același timp se impune observația că, deși motivul se repetă artistul a reușit să realizeze, de fiecare dată, câte o altă compoziție cu caracter de unicat.

Între acestea, mai puțin spectaculoasă este apa ca element component din peisajul grădinii cu arhitecturi.

O compoziție deosebită a acestui motiv realizează artistul pe trei sertare de la baza corpului dulapului, scene ce se remarcă prin măiestria de-a dreptul inegalabilă de a surprinde mișcarea de du-te-vino a valurilor unei mări înspumate.

Acest efect este dat de ritmarea unor valuri înspumate ale unei mări agitate, realizate în lemn sculptat, aplicate pe fundaluri în lac aurit, simbolizând cerul, la care adaugă încrustarea câtorva buline de sidef, cât gămălia unui ac, redând stropii de apă. Zborul păsărilor, modelate în sidef, printre valuri sau pe cer, crează pe niște suprafețe foarte mici o imagine ce surprinde prin măiestria cu care artistul reușește să redea acel fenomen întâmplător al valurilor mării agitate (fig. 9, 1-3).

Motivul apei, în valuri înspumate, se repetă și pe părțile laterale ale postamentului, realizate numai în relief înalt, ca element principal și fără nici un alt element (fig. 2).

Un alt element cu valoare de simbol cosmologic, desemnând fulgerul, este motivul meandrului întrerupt, realizat prin tehnica intarsiei de metal, unicat ca realizare tehnică și plasat numai pe ramele ușilor ce au ca temă arhitectura cu grădina japoneză.

Din categoria motivelor legate de mitologie, remarcăm în primul rând dragonul, motiv care se repetă în repertoriu, realizat numai în sculptură în relief înalt și ajur, compus cu corpul mai mult sau mai puțin încolăcit dar, de fiecare dată cu capul ieșit în afară, cu globi oculari și irisul de sidef colorat.

Dintre toate reprezentările dragonului, deosebită este compoziția plasată nu întâmplător la partea superioară a dulapului (fig. 4/2), ca simbol al stăpânului infinitului, dar și al geniului forței și bunătații.

Acestui dragon, artistul îi alătură delfinul, în număr de patru, ale căror cozi puternic arcuite în sus sugerează acoperișurile încurbate specifice pagodei (fig. 10).

Conform tradiției, prezența imaginii delfinului SACI pe un obiect, prin puterea sa tainică poate să-l apere de spiritele rele și de incendii.

Din categoria motivelor animaliere artistul introduce în repertoriu leul, în redarea picioarelor dulapului (fig. 4/1), realizați în ronde - bosse, având cozi stufoase ce se ridică pe postament, dar și alte două reprezentări mai mici, în aceeași tehnică, așezați în poziții diferite, în fața singurului compartiment care nu are nici un alt motiv decorativ (fig. 11, 1-2). Motivul leului, ca animal sacru simbolizează curajul și vitejia.

În repertoriul decorativ, alături de speciile de păsări reprezentate, artistul introduce și cocorul. Dintre elementele cu simbol de sacru, desigur această specie nu putea lipsi, întrucât tradiția i-a acordat puterea de a simboliza prosperitatea, dorința de sănătate și fericire, datorită celor o mie de ani cât se crede că poate trăi această pasăre.

Deși motivul acestei păsări are implicații simbolice mai ales în arta plicaturii, artistul îi subliniază importanța prin aceea că nu redă decât trei cocori, în zbor, în sculptură în ajur și plasați la baza celui mai mare compartiment închis cu două uși (fig. 12/1-3).

Pe diferite părți ale dulapului apar compuse individual sau grupate, motive vegetale. Dintre acestea, remarcăm bambusul, compus separat și repartizat pe două sertare de pe corpul dulapului (fig. 12/4), alături de cele trei în care sunt redată valurile înspumate ale mării.

Motivul bambusului cu ramuri, din lemn sculptat, este așezat într-un coș, realizat din același material și tehnică. Ca fundal, cerul, în lac aurit, pe care sunt plasate, prin intarsii, ramuri cu flori de margareta și păsări.

Introducerea acestei scene, cu reprezentarea unui motiv care nu se mai repetă, demonstrează atât dorința artistului pentru încă un element frumos ca înfățișare, dar mai ales, pentru locul ce i l-a desemnat ca plantă aducătoare de noroc, simbolizând fericirea și viața lungă.

Motivele vegetale reprezentând diferite specii de flori, plante și insecte se regăsesc pe suprafața soclului, lateralele dulapului, tocurele ușilor și etajere, de fiecare dată cu perechea floare - boboc, frunză - mugure, în tehnicile sculpturii, simbolizând anotimpul primăverii.

Analizând cu atenție elementele vegetale din ansamblul repertoriului, se impune observația că artistul, în compoziții bine individualizate aduce acea trinitate tematică numită "cei trei prieteni" dată de pin, prun și bambus, "prieteni" cărora tradiția le-a atribuit respectiv pinului veșnic verde, forța și durată, bambusul elastic evocă tăria sufletească a omului în fața greutăților vieții, în timp ce prunul pentru că este primul copac care înfloarește primăvara semnifică renașterea la viață.

Tot pe soclu, plasată centru jos este o mască (fig. 13/1), asemănătoare celor de la stâlpii pavilionului, de pe una dintre uși (fig. 2), în relief înalt, dar mult mai mare și

care semnifică conform concepției budiste, demonii.

Ultimul motiv din repertoriul tematic este cel inspirat după motivele ceramicii vechi japoneze, realizat în relief înalt, pe mai multe suprafețe cu rol de fundal pentru medalioanele cu aranjamente florale și pe tocurele ușilor ca un suport pentru elementele florale.

Motivul (fig. 6/2) geometric, este asemănător celui practicat în olăria neolitică de tip JOMON, când pe lutul moale se aplicau niște corzi împletite, rezultând un relief înalt, aranjat într-o combinație de linii, asemănătoare circumvoluțiunilor cerebrale.

În aceeași categorie se înscrie și motivul în forma literei "C" (fig. 14), în relief înalt, aplicat numai pe soclu și numai pe acele suprafețe care au ca motiv principal dragonul, motiv care derivă din cel asemănător unor bile sau virgule din repertoriul amuletelor numite MAGATAMA, de același tip JOMON.

În finalul analizei noastre conchidem că: dulapul, sub aspectul formei, are ca principală caracteristică metafora gol - plin, metaforă binecunoscută lumii japoneze și pe care artistul o aplică în compunerea părților, ce dau dulapului, pe ansamblu, forma de pagodă.

Din punct de vedere tematic, toate motivele celor patru grupe, nu sunt doar niște sugestii estetice, ci o prelucrare și combinare a lor astfel încât, în final, dulapul poartă însemnele lumii nipone medievale mai ales a celor legate de toleranța religioasă dintre shintoism - budism și artele tradiționale.

În redarea iconografică artistul a fost preocupat de detaliul fiecărei forme specifice pe care a dorit să o reproducă, investind miniaturalul cu toate accidentele sale, respectând prin această manieră specificul artei japoneze căreia i-a lipsit adeseori simțul monumentalului rămânând ca stabilă opera de mici dimensiuni.

Explozia de imaginație, bogăția combinației de culori, folosirea generoasă a formelor celor mai diverse și motivele cu întreaga lor simbolistică, conferă dulapului o înfățișare ce reprezintă o lume complexă, copleșitoare și fastuoasă menită să frapeze privirea.

Dulapul este o autoritate săvârșită prin talentul artistului, purtând mesajul subtil al piesei de cult, un altar de familie, KAMIDANA, o piesă de mobilier existentă, de regulă, în salon, în partea opusă firidei cultice TOKONOMO.

Piesa de mobilier, ce se încadrează ca gen în arta aplicată, îl recomandă pe autorul KAZUHARU, care și-a demonstrat forța de observație și de exprimare cu dominanta nevoie de a reda amănuntele vieții medievale cu țel mărturisit sacru.

Artistul și-a pus semnătura gravată pe o plăcuță de fildeș, de formă ovală, așezată în câmpul scenei care redă (fig. 6/3. 15/1), aranjamentul floral în stilul școlii Ikenobo și care capătă prin amplasament, rol decorativ.

Descifrarea semnăturii artistului KAZUHARU (fig. 15/2) a fost făcută de domnul G. Kazar, căruia îi mulțumim și pe această cale.

Întrucât, până în prezent, în cadrul bibliografiei cercetată de noi, nu am găsit date privitoare la autor, credem că artistul a fost activ probabil de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și până la jumătatea secolului al XIX-lea.

Cum este și firesc la baza considerațiilor noastre stau particularitățile dulapului. Analiza pe care am făcut-o sub aspectul formei, materialului, principiului de realizare constând din părți detașabile și asamblate și tehnicile variate ale sculpturii, picturii

în lac aurit, intarsiile, sunt tot atâtea dovezi ce demonstrează că dulapul nu se rupe de tradiția medievală niponă.

Mai mult, mijloacele de exprimare, ale tematicii repertoriului nu se constituie în niște sugestii estetice, deci artistul nu sugerează, ci prelucrează și combină motivele decorative încât, nu există nici o ambiguitate sub aspectul exprimării arhitecturilor, grădinii, personajelor, artelor tradiționale etc. specifice lumii medievale și chiar mai vechi, cum sunt motivele din repertoriul ceramicii neolitice JOMON.

Ori, după cum se știe acest caracter autohton al lumii nipone, se produce odată cu măsurile protecționiste, față de lumea de afară, izolare ce debutează cu începutul secolului al XVII-lea.

Acest autohtonism își va găsi corespondență și în artă când se obțin performanțe remarcabile în toate domeniile, inclusiv artele aplicate.

Declinul acestei orientări se produce la sfârșitul secolului al XVIII-lea când, în arta japoneză apare interesul pentru un univers estetic nou, materializat în a ilustra viața obișnuită, cu o tematică legată de viața cotidiană, în deplinătatea manifestărilor ei.

Intrucât toate formele de exprimare ale acestui nou univers nu se regăsesc în dulapul nostru, considerăm posibilă datarea propusă de noi cu rezerva identificării autorului în istoria artei japoneze.

NOTE

1. În anul 1981 colecția cuprindea 48 de piese. După moartea colecționarului, în 1990, conform dorinței testamentare a dr. Marcel Vainfeld, muzeul a mai primit un lot de 12 piese de artă decorativă, între care se numără și piesa de mobilier ce face obiectul intervenției noastre.

2. Victor Kernabach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1995, p. 26.

3. Michal Sobeski, *Arta exotică*, Ed. Meridiane, București, 1975, vol. II, p. 118 - 119.

4. Idem, p. 121.

5. Octavian Simu, *„Civilizația japoneză tradițională*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 53 - 54.

6. Idem, pag. 167.

7. Laura Sigarteu Petrina, *Arte tradiționale japoneze*, Ed. Albatros, București, 1977, p. 24.

A PIECE OF FURNITURE FROM "THE COLLECTION OF ORIENTAL AND FAR EAST ART OF DOCTOR M. VAINFELD"

Abstract

The form and the decorative repertory characterizing the piece of furniture we are presenting here confer it unicity in the whole of the ornamental art existing in the national cultural patrimony.

The cupboard is made of three varieties of wood (oak, cherry and lime). It is made up of two parts: the main part and the fixing pedestal (sheet no. 1 / pictures no 1, 2). The main part itself is made up of several parts which can be detached, worked separately and then assembled together.

As far as form is concerned, according to the way the components are assembled and especially the upper part, the artist reflects the type of architecture characteristic to the pagoda.

The ornamental repertory is characterized by the richness of the ways of expression. It demonstrates the care of the artist who conceived and made it, emphasizing the relation existing between nature, man and Universe. The artist is not only interested in creating beauty but also in giving it a useful nature.

There are four groups of motifs:

- architecture and Japanese gardens
- traditional art of arranging flowers
- scene of genre in landscape
- motifs of vegetal nature, of animal nature or inspired from the traditional repertory of ceramics.

The imagination of the artist, suggested by the richness of the ornamental elements belonging to the four groups of motifs reproduced by using of techniques such as sculpture, golden lacquer painting and intarsia (sculpture techniques consisting of carving and then applying metal on the surface of the respective item), comes from the artist's respect for a language enclosed in each motif of the repertory.

All these motifs are not merely aesthetic suggestions but an arrangement and combination of them, so that finally the cupboard carries the features of the Japanese medieval society. The most important are those regarding the religious tolerance between the Shinto religion and the Buddhist religion, and the traditional arts.

The cupboard is a perfect authority due to the talent of the artist, carrying the subtle message of the religious piece of furniture, a family altar - KAMIDANA - work of art belonging to the Japanese artist KAZUHARU.

The artist carved his name on a small round ivory plate, in the scene representing the technique of arranging flowers, (sheet no 4/ picture no. 3, sheet no 9/ picture no. 3).

This the signature receives an ornamental role.

LISTA ILUSTRĂȚILOR - LIST OF PICTURES

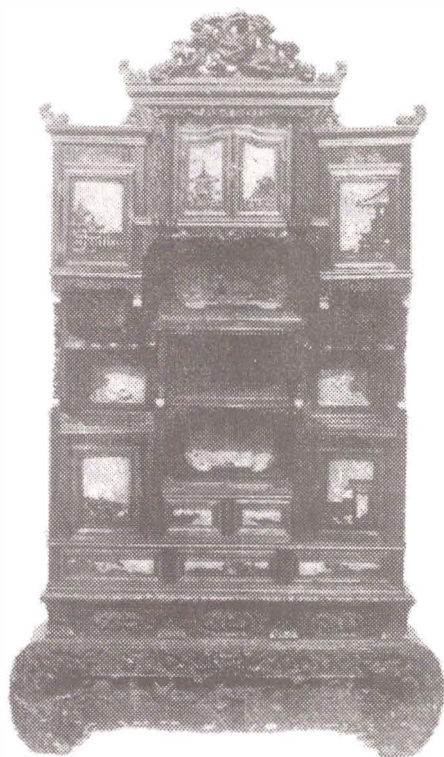


Fig. 1 dulap "Kamidana"

Fig. 1 cupboard "Kamidana"

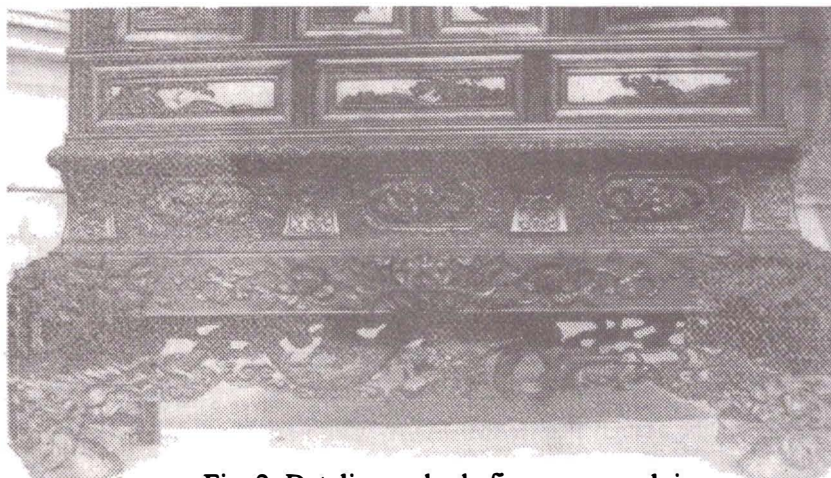


Fig. 2 Detaliu, soclu de fixare a corpului.
Fig. 2 - Detail of the fixing pedestal.



Fig. 3 Detaliu, partea laterală a soclului.
Fig. 3 The lateral part of the pedestal.

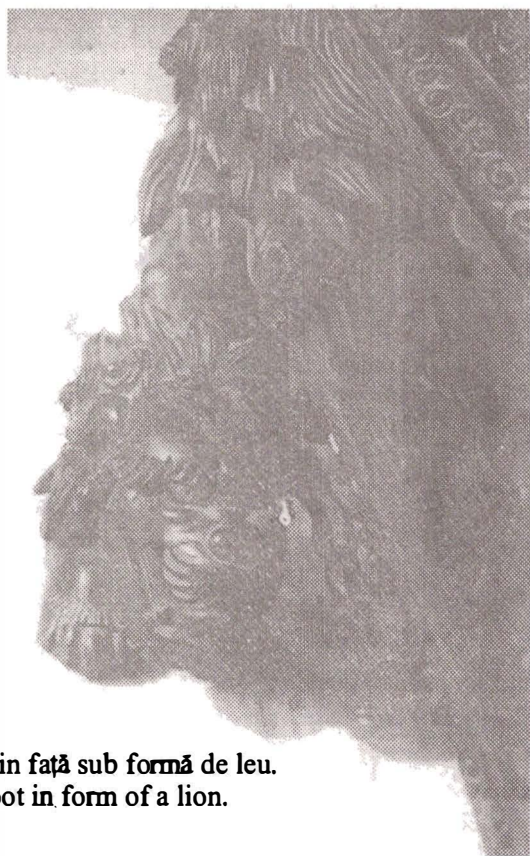


Fig. 4.1 Detaliu, piciorul din față sub formă de leu.

Fig. 4.1 Detail, the front foot in form of a lion.

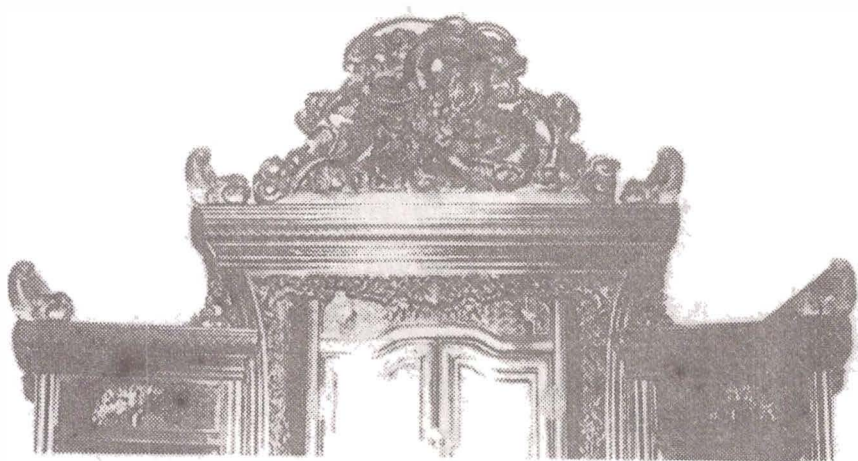
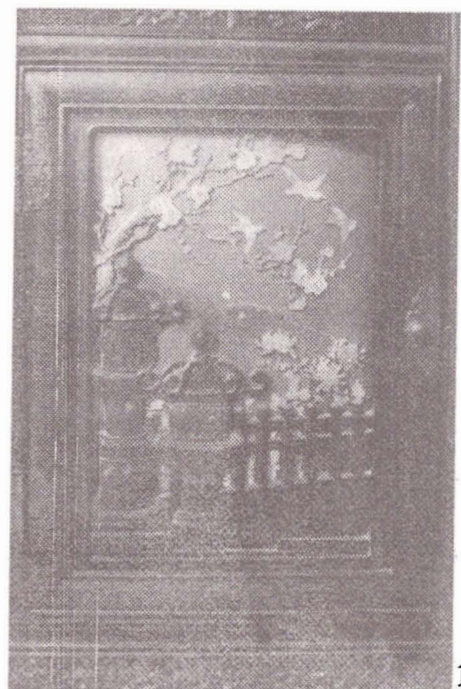
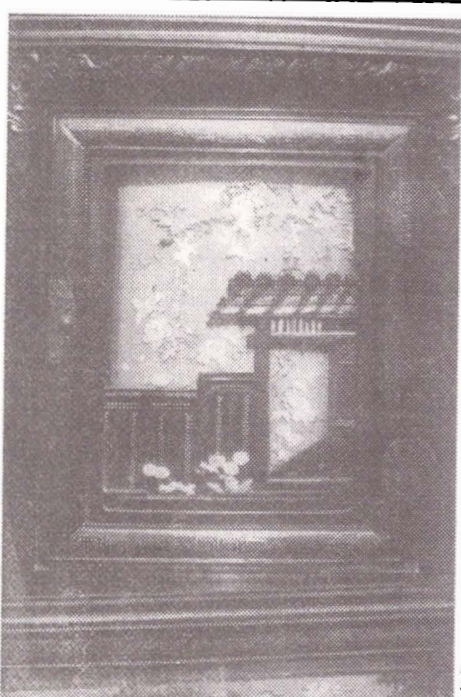


Fig. 4.2 Detaliu, frontonul.

Fig. 4.2 Detail, the fontal part.



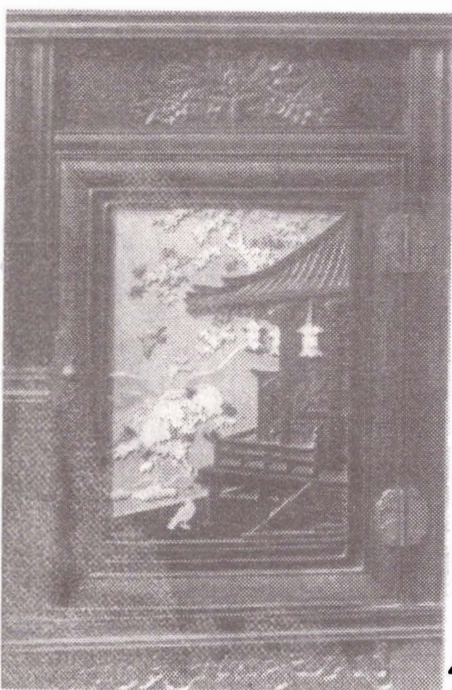
1



2



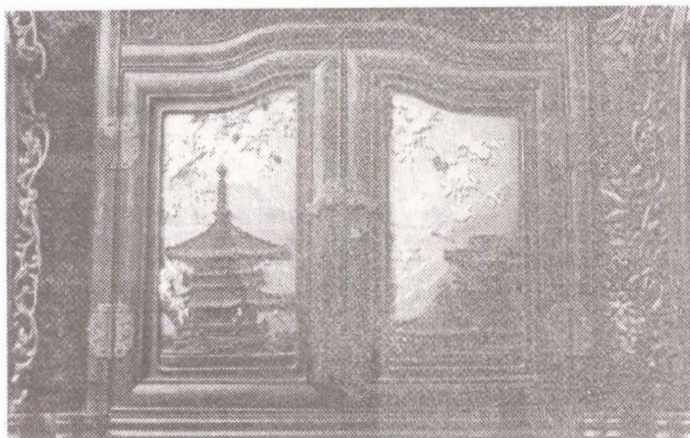
3



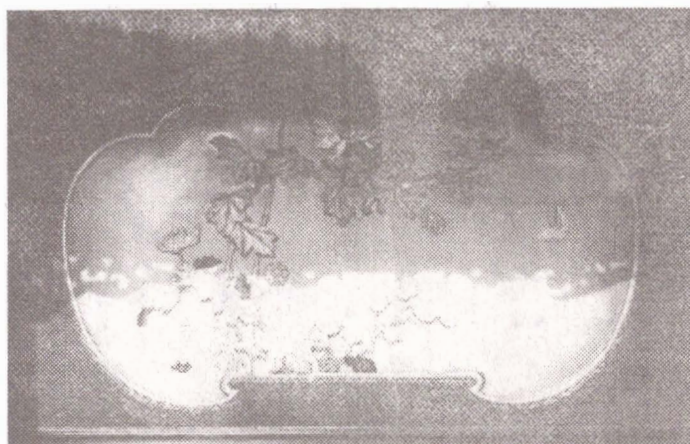
4

Fig.5 (1-4) Detalii din tema arhitectura și grădina tradițională japoneză.

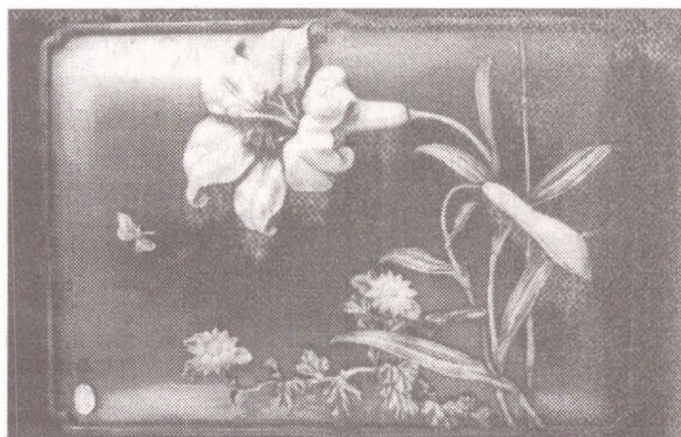
Fig. 5(1-4) Details from the architecture and traditional Japanese garden motifs.



1



2



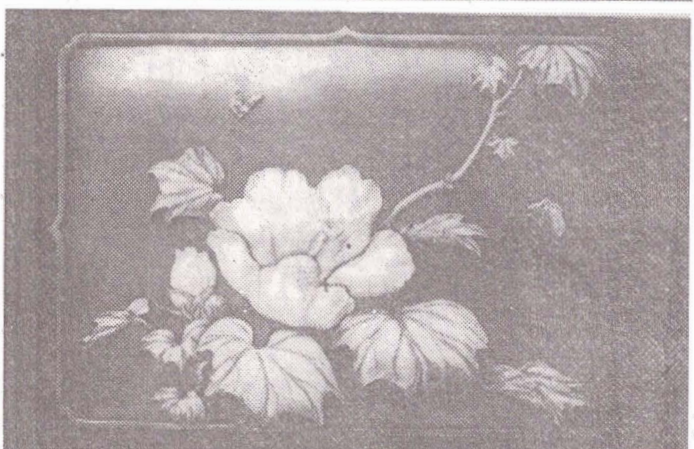
3

Fig. 6 (1) Detaliu de arhitectură cu grădină; 6 (2- 3) detalii din tema aranjării florilor.

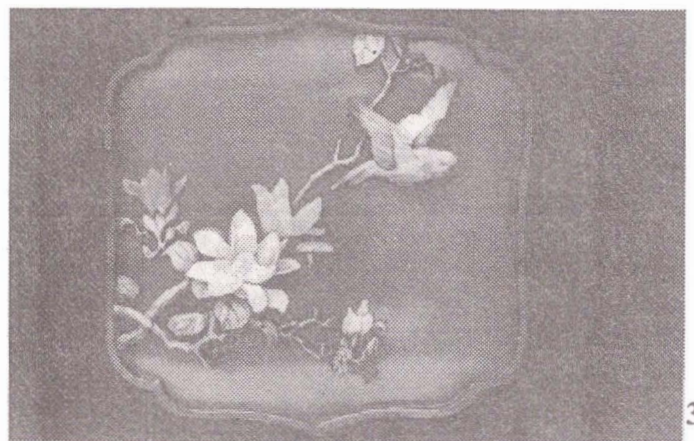
Fig. 6 (1) Details of architecture and of garden; 6(2- 3) - details from the arranging motif



1



2



3

Fig. 7 (1-3) Detalii din tema aranjării florilor.

Fig. 7 (1-3) Details from flower arranging motif

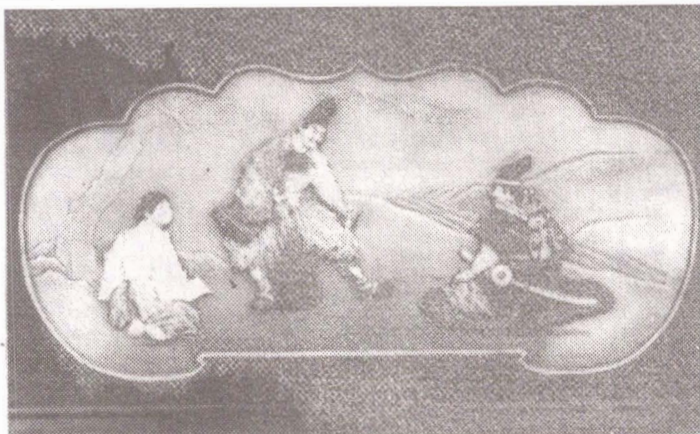
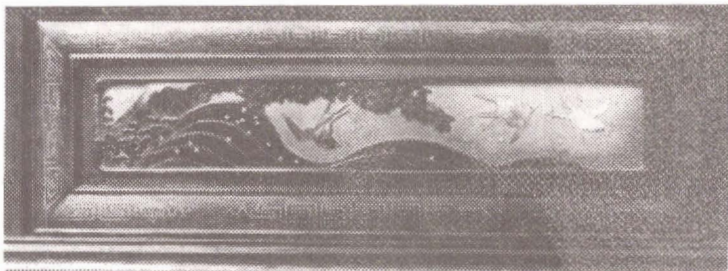


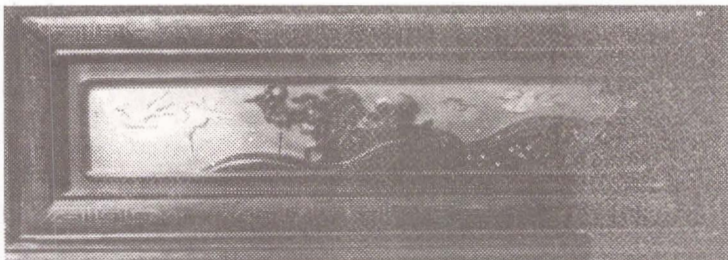
Fig. 8 Scenă de gen în peisaj;
Fig. 8 Scene of genre in landscape



1



2



3

Fig. 9 (1 - 3) Detalii cu motivul apei.
Fig. 9 (1 - 3) Details from the water motif

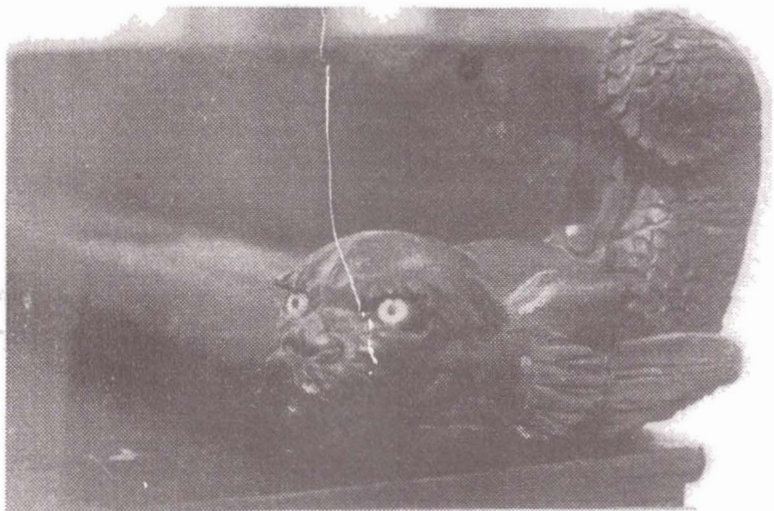
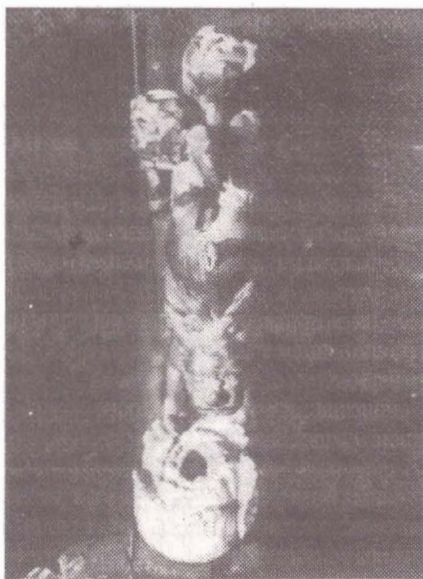


Fig. 10 Detaliu, motivul delfinului.

Fig. 10 Detail, the dolphin motif.



1



2

Fig. 11 (1-2) Detaliu, motivul leului.

Fig. 11 (1-2) Detail, the lion motif

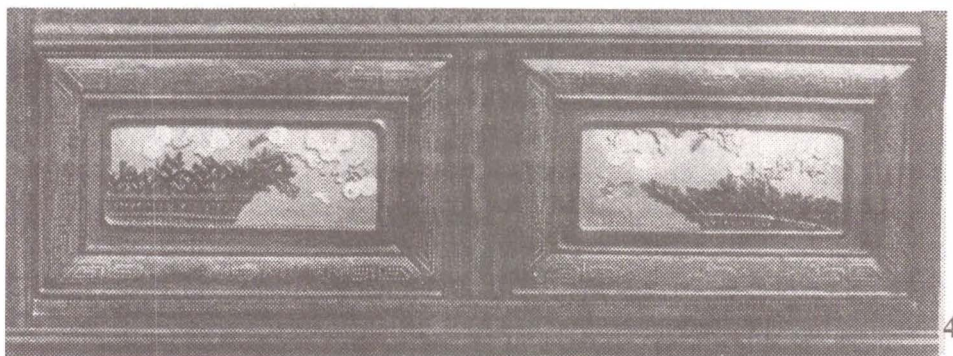
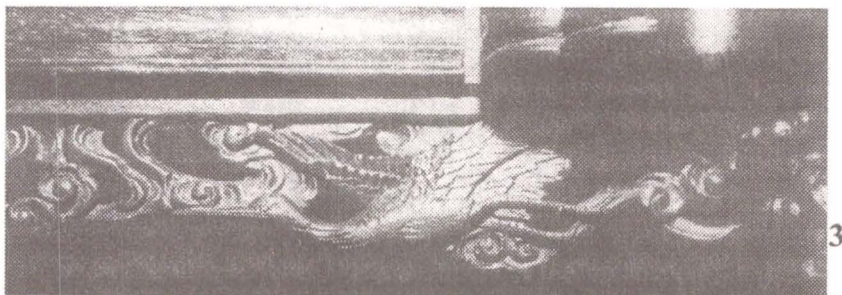
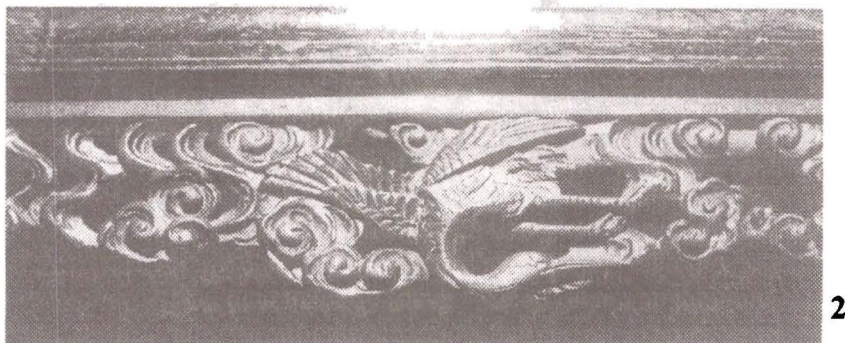
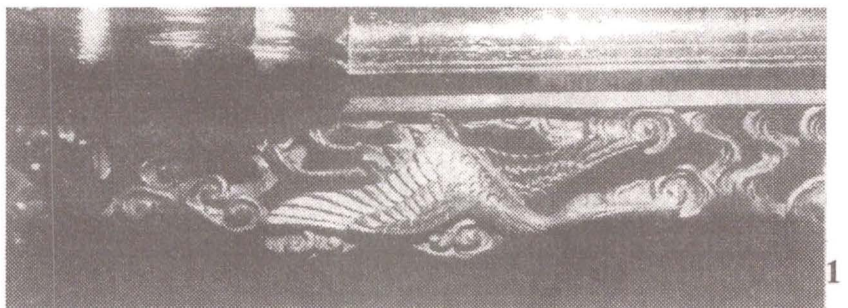


Fig. 12 (1-3) Detalii cocori; 12 (4) Detaliu, bambus.
Fig. 12 (1-3) Detail, cranes; 12 (4) Detail, bamboo



Fig. 13 Detaliu, motivul masca.

Fig. 13 Detail, the mask motif.



Fig. 14 Detaliu, motivul în forma literei "C"

Fig. 14 Detail, motif the letter "C"



1

一
治



2

Fig. 15 (1-2) Semnătura artistului.
Fig. 15 (1-2) The artist's signature.