



arta plastica 2 1965





REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

2

# arta plastică



<b>Tradiție și inovație</b> / Octavian Barbosa	67
<b>Discuții : Artistul și publicul</b> / Ion Sălișteanu / Petru Comarnescu / Constantin Pauleț / Ștefan Sevastre	70
<b>Atelier : Benedict Gănescu</b> / Clarette Wachtel	79
<b>Fernand Léger</b> / Marina Vanci	84
<b>Măști românești</b> / Paul Petrescu	91
<b>Profiluri de scenografi (II) : Toni Gheorghiu, Valentina Bardu, Ion Oroveanu</b> / Eugen Schileru	93
Simeze	99
<b>Realizarea Coloanei infinite</b> / Ștefan Georgescu-Gorjan	105
<b>Picasso : noi experiențe</b>	110
<b>Note de drum</b> / Ion Vlad	112
<b>Studiul corpului uman în opera teoretică a lui Albrecht Dürer</b> / Prof. dr. Gh. Ghițescu	113
Meridiane	118
Note	119
Cronica	117

*Colegiul redacțional:* Corneliu Baba, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim (redactor șef), Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu.

*Coperta:* Brăduț Covaliu: Natură moartă — ulei

*Fotografii:* FLORIN DRAGU

*Prezentare artistică:* RADU VELLUDA. *Prezentare tehnică:* SANDA GUSTI





Montajul de probă al «Coloanei infinite» a lui Brâncuși, în  
Atelierele Centrale Petroșeni (octombrie 1937)



# TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

OCTAVIAN BARBOSA

Prezentul, moment unic al evoluției, în care cele două elemente constitutive ale procesului istoric — tradiția și inovația — se întâlnesc și conlucrează, într-o unitate dialectică indestructibilă, nu poate fi înțeles și definit printr-o exclusivă și unilaterală raportare doar la unul din termenii relației. Conștiința artistică a vremii noastre este, fără îndoială, rodul unei îndelungi elaborări istorice, dar ea nu se împlinește decât în perspectiva înfăptuirilor estetice contemporane. Sceptic, față de posibilitățile creatoare ale prezentului, tradiționalismul fetișizează trecutul, în timp ce avangardismul, absolutizând inovația, îl anulează total și încearcă zadarnic să zboare în soare cu aripi teribile, dar de ceară. Pentru că tradiționalismul oferă soluțiile trecutului la problemele prezentului, iar avangardismul pretinde că le deține pe ale viitorului, aceste două tendințe extreme sparg, fiecare în felul lor, unitatea organică dintre tradiție și inovație și nu rezolvă, ci doar accentuează criza spirituală ale cărei simptome sînt. Născute ca reacții extreme la excese reciproce, tradiționalismul la salutarile în vînt ale avangardismului, iar acesta din urmă la anchiloza academică a celui dintîi, cele două tendințe nu răspund unor necesități istorice, bine determinate, ci sînt mai degrabă semnele caracteristice ale unor epoci de răscruce. Măsura în care tradiționalismul este reacționar și implicațiile progresiste ale unor forme artistice de avangardă, sensul și rolul lor în istoria socială a culturii, în trecut și astăzi, sînt probleme deosebit de complexe care comportă, de la un caz la altul, examinări atente și nuanțate.

Crescută pe solul fertil al tradiției românești și universale, arta noastră nouă exprimă, în condiții istorice deosebite, raporturi estetice deosebite ale omului cu realitatea. De aceea, în realizările sale

concrete ea nu dă răspunsuri noi la probleme vechi, ci este chemată să răspundă în chip nou, problemelor artistice ale societății socialiste. Noutatea acestor probleme determină noutatea soluțiilor.

Față în față cu realitatea obiectivă, artistul zilelor noastre nu-și propune, așadar, în activitatea sa creatoare, să rezolve probleme pe care le-ar fi lăsat nerezolvate clasicismul, romantismul sau impresionismul de pildă, pentru că *din punctul lor de vedere*, aceste curente și-au rezolvat toate problemele. În aceasta constă perenitatea valorii lor. Faptul că la un moment dat al evoluției istorice, ele nu au mai fost în stare să răspundă noilor probleme care s-au ridicat în fața conștiinței artistice, este cu totul altceva și nu anulează valabilitatea lor estetică ulterioară, ci constituie doar o explicație teoretică a succesiunii dialectice a curentelor și modalităților artistice de gândire. Chiar dacă, în esența și generalitatea lor filozofică maximă, problemele fundamentale ale artei par aceleași (raportul dintre conștiința artistică și realitatea obiectivă este vechi de cînd lumea), condițiile social-istorice și implicit cele subiective, în care se pun și se rezolvă, de fiecare dată, problemele, sînt atît de deosebite și evidente, încît a mai spune că fiecare epocă are de rezolvat probleme noi și ca atare de dat răspunsuri noi, constituie nu numai un truism, ci aproape un pleonasm. Oricîte afinități electivă și-ar găsi cu opere aparținînd epocilor trecute, artistul contemporan nu va putea repeta la același nivel experiența romantică sau impresionistă, pur și simplu, pentru că istoria l-a situat la alt nivel sau în alte coordonate social-culturale. De la acest nivel, el poate și trebuie să folosească experiențele artistice ale înaintașilor, din trecut și prezent, dar încercarea de a prelua

*tale quale* soluții anterioare sau chiar contemporane, indiferent de pe ce meridiane, nu-l poate feri de insemnele artificialului. Pentru că determinarea social-istorică a artei se exercită nu numai pe verticala timpului, ci deopotrivă pe orizontala spațiului. Chiar ceea ce este modern și contemporan în arta mexicană, de pildă, pe plan național și universal, nu poate fi reeditat în condițiile materiale și spirituale ale unei alte culturi. Realizările artistice ale altor popoare pot fi cunoscute și receptate ca atare, ca fapte de cultură, ele se asimilează, dar nu se împrumută. Nu este suficient să arătăm că sîntem la curent cu arta modernă, că o cunoaștem, ci calitatea produselor noastre artistice trebuie să fie de așa natură (și este), încît să suscite dorința altora de a fi la curent cu arta noastră. Pentru că, în confruntarea sa pe plan mondial, arta noastră are menirea de a se constitui ea însăși într-un curent sau de a exemplifica, în mod original, tendințele înnoitoare ale epocii, nu de a imita curente sau direcții artistice, oricît de înaintate ar fi sau ar părea că sînt. Căci imitația nu te situează niciodată pe aceeași treaptă, ci doar pe aceeași scară. Iar a fi modern și contemporan nu înseamnă a face ca la Paris, de pildă, ci a face ceva care să intereseze la Paris, sau oriunde.

Aceasta este lecția meșterilor anonimi ai mănăstirilor, aceasta este lecția lui Grigorescu, Andreescu, Luchian, Tonitza, Pallady, Petrașcu, Brîncuși, care au confirmat, în vremea lor, și deopotrivă în vremea noastră, valoarea *universală* a artei plastice românești. Prin opera lor, ei au demonstrat adevărul dialectic că a fi *universal* înseamnă de fapt a fi *particular*. De altfel sensul profund dialectic al noțiunilor de largă, poate prea largă circulație, *modern* și *contemporan*



este parcă de multe ori uitat. Paradoxal, dar modernitatea și contemporaneitatea unei opere de artă nu sînt date de înscrierea ei mecanică, exactă, într-un registru de stare civilă, ci de capacitatea ei de a răspunde la problemele social-artistice ale epocii. Din punctul de vedere al exigențelor estetice ale timpului nostru, se poate spune că Homer sau Michelangelo, Rembrandt sau Van Gogh sînt mult mai contemporani decît mijetismele și formalismele, de toate categoriile, chiar dacă acestea din urmă sînt mai aproape ca dată de apariție. Capodoperele artei universale nu se demodează și nu devin anacronice, cîr încercarea absurdă de a le imita este din capul locului anacronică. « Totul este de făcut și nu de refăcut » — spunea Picasso. Frescele de la Curtea de Argeș le regăsim mult mai aproape de sensibilitatea noastră dacă facem abstracție de « modernizarea » anacronică a lui Leconte de Noüy. Tot așa, invazia îngrijorătoare în ultima vreme a coloanelor și păsărilor brăncușiene amenință să banalizeze un motiv de cea mai pură și autentică modernitate și contemporaneitate. Pentru că n-a preluat etnografic folclorul, ci a creat plecînd de la el, în spiritul modern — universal al epocii, așa cum meșterul gorjan ar fi creat astăzi, după ce ar fi asimilat etapele culturale intermediare, în opera lui Brăncuși, tradiția cea mai ancestrală pare la antipodul său. În fond creația sa constituie unul din cele mai strălucite exemple de unitate dialectică organică între tradiție și inovație.

După cum nou nu este tot ce n-a mai fost și nu s-a mai văzut, ci numai ce este *viabil*, tot așa nu putem subsuma conceptului de tradiție absolut tot ce moștenim din trecut, ci ceea ce este *valabil* pentru prezent din zestrea trecutului. În acest sens cred că se poate spune, metaforic și paradoxal dacă vreți, că tradiția este de fapt *noul* trecutului. Incorporate prezentului istoric, cum ar putea « Anemonele » lui Luchian să fie vreodată vechi? De aceea, oricît ar fi de sporadice, falsă tradiție care înseamnă inerție și impostura noului care este un alt aspect al inerției, trebuie denunțate și combătute.

În acest context teoretic general, este clar că problema limbajului artistic nu poate fi privită ca o problemă strictă de expresie, ci ca o problemă fundamentală de conținut. A considera limbajul artistic o problemă aparte a creației, înseamnă de fapt a te situa pe o poziție neștiințifică, în care fondul și forma sînt două entități de sine stătătoare. Dar *forma* nu este decît *modul de existență a conținutului*. Înainte

de a sezia caracteristicile limbajului artistic modern, creatorul se zisează caracteristicile esențiale ale realității noastre contemporane, moderne, pe care noutatea limbajului nu face decît să le exprime. Nimic nu-l împiedică să descopere acolo unde elogiază « noutatea » limbajului, noutatea autentică a realității pe care arta o reflectă. Așa fiind, toate diferențierile stilistice sînt în esență diferențieri de stil de gîndire. Înnoirile limbajului artistic modern sînt de fapt înnoiri ale gîndirii artistice moderne. Nu este locul nici timpul aici de a arăta cum în diferitele modalități ale gîndirii artistice, concretizate în romanticism, impresionism, expresionism etc., problema limbajului artistic s-a pus, de fiecare dată, ca o problemă profundă de conținut. Este un adevăr elementar al psihologiei creației artistice, faptul că artistul nu găsește ideea și pe urmă caută expresia corespunzătoare, ci gîndește exprimîndu-se. Categoriile ale metodologiei critice și nicidecum ale creației, forma și conținutul exprimă în fond aspecte ale aceleiași unice realități, examinate din unghiuri de vedere diferite. Căci cine ar putea să spună ce este interior și ce este exterior într-un tablou sau o sculptură?

Practica artistică a zilelor noastre a dovedit, în izbînzile sale, că arta nu este contemporană numai prin temă și nici modernă numai prin tratare. Abia conjugarea acestor două noțiuni determină reușita și universalitatea operelor. Nu este suficient să spui că arhitectura modernă cere, mai mult sau mai puțin imperios, stilizarea picturii sau sculpturii, căci nu se adaptează pictura sau sculptura la arhitectură în mod mecanic, stereotip și în etape, ci întreg ansamblul este conceput de la început, ca o unitate artistică, în care arhitectura, pictura și sculptura sînt în mod specific părți componente ale aceluiași întreg. Din acest ansamblu, lipsa unui singur element compromite întregul care nu poate fi remediat parțial. Pictura monumental-decorativă se cere așadar gîndită *nu după* terminarea edificiului, căci odată terminat acesta nu poate avea lacune picturale care ar aștepta să fie umplute. Elaborată simultan și receptată simultan, pictura este o parte indisolubilă a ansamblului. Numai așa monumentalul decorativ nu va mai fi incriminat ca simplu « decorativ ». Pentru că arhitectura, pictura și sculptura nu colaborează pur și simplu, ci își *corespund* unele altora pe o linie structurală de esență.

Dacă în ordinea materială a lucrurilor, unde doar pustiul, ca un *lapsus naturae*, pare să se repete, dar niciodată viața, diversitatea fetelor și metamorfozelor

realității atestă faptul că legile sînt menite să asigure nașterea și desăvîrșirea părților și a întregului, astfel încît fiecare exemplar nou, fiind substanțial același din punct de vedere al speței, să fie esențial altul din punct de vedere individual, cu atît mai mult în ordinea spirituală-artistică a lucrurilor, unde conștiința luminează fiecare moment al proceselor creației, legile și principiile creației artistice au rost de a favoriza apariția exemplarelor bine conturate cu identitate proprie și nu de serie. Dacă în natură nu numai artiștii — acești pasionați ai exemplarelor unice — dar nici măcar geologii n-au găsit două pietre întru totul identice, cu atît mai mult în artă care este prin definiție unică și irepetabilă, nu voi putea găsi două piese asemănătoare. Sau, în nici un caz, atunci cînd le găsim, lipsa de originalitate nu ne datorează *însușirii* principiilor creatoare ale concepțiilor realiste, ci adoptării lor superficiale, epidermice. În acest sens, Lucian Blaga a scris odată un aforism deosebit de semnificativ, privind direct creația poetică: « Pentru un poet nu este atît de importantă filozofia pe care o pune în poezie ci filozofia pe care o are » (subl. ns.). Din păcate, alături de opere în care filozofia, concepția despre lume și artă a creatorului este consubstanțială, apar uneori în expoziții lucrări în care se vede clar că aceasta este adăugată. Ne aflăm atunci în fața unor peisaje « industriale » zate », a unor statui « monumentale », care nu sînt decît mari, sau în fața unor stilizări de ultimă oră dar care lasă o impresie de cumplită și amară desuetudine.

În timp ce operele primitivelor ne încîntă astăzi prin prospețimea naivității, naivitatea lipsită de prospețime a unor contemporani, etalată cu dezvoltură în unele expoziții, este străină și decorează. Pledînd pentru o naivitate de esență, ca este comună, pînă la un punct, artistului și omului de știință, acceptăm ca destulă greutate mimarului ei epigonice, măiestria stîngăciei. « Cînd nu sîntem copii, am murit deja » — spunea Brăncuși. De această moarte artistică nu salvează impostura naivității și nici nu o poate deghiza, ci mai vînt o subliniază, prin contrast. Cuvintele lui Cézanne căruia îi plăcea să se definească — « sînt primitivul drumului pe care l-am descoperit » — sînt de o mare profunzime. Căci, din punct de vedere creativ, în artă nu există drumuri comune, ci idealuri estetice, țeluri artistice comune. Idealurile sînt ale epocilor, drumurile ale făuritorilor ei. Creînd-o, aceștia descoperă, *nouă*, în fiecare clipă.





C. BRÂNCUȘI: Sărutul — piatră



ARTISTUL  
ŞI  
PUBLICUL

ION SĂLIŞTEANU

**Pictura contemporană și eficiența publică**  
**Apropierea de substanța intimă a operelor**  
**■ Dezvoltarea artei și varietatea gusturilor**

Problema relației public-opera de artă, preocupând în cea mai mare măsură pe artiști și specialiști, este abordată teoretic în diverse chipuri și insistențe, cu care se revine asupra acestei teme ne subliniază seriozitatea ei.

În procesul creației nu cred să fie un pictor care să nu fie preocupat — uneori pînă la obsesie — de cel ce în fața pînzei îi va iscodi cîndva gîndurile, convingerile și seriozitatea artistică. Lupta chinătoare, din atelier, cu materia, cu formele ce nu se așează, cu imaginea care nu capătă ușor expresie, nu este altceva decît lupta pentru varianta artistică cu virtuale capacități de comunicare emoțională. Este vorba de acel stadiu în care opera devine expresie după aprecieri pe care artistul le stabilește subiectiv, înainte de confruntarea publică — pe baza unui fel de numitor comun al cunoștințelor și experiențelor de viață pe care le presupune privitorului. Iată cum se consider o lucrare de artă plastică declarată «semnată în alb» cu privire la sensibilitatea și posibilitățile emotive intuite de artist la semenii săi. Această apreciere se întoarce asupra artistului pentru a ne semnala justetea orientării sale asupra realității, gradul său de cultură, capacitatea de a emite adevăruri plastice la nivelul receptivității conștientelor.

Citeodată însă, un adevăr elementar — acela că lucrul simplu, revelat artistului — nu poate fi prezentat «în stare pură», căci va părea fără expresie în lumea convențiilor ce intervin deobicei în limbajul artistic, convenții ce ușurează în general maselor largi drumul spre artă, dar împiedică particular apropierea de substanța intimă esențială a operei, acel container cu minuni ce se deschide în secret celei mai stricte subiectivități.

Astfel, artistul este nevoit sau să îmbrace în haine de împrumut a formelor plastice acceptate, adevărul său, sau să încerce modalități noi adaptate la exigențele artistice — riscînd prin aceasta (așa cum se întîmplă destul de frecvent) să atragă atenția asupra noului soluției artistice. În ambele cazuri însă rădăcina emotivă a operei stă dincolo de modalitate și este excepția artei formaliste — la care « imaginea » este totul — forma nu poate fi niciodată decît o poartă.



un pretext către mari și elementare adevăruri omenești.

Realismul de fond, greu de închis în definiții, nu poate fi una cu cel de formulare, cu acel « mimesis » al exteriorului. Dificultatea accesului la enunțul real al operei, găesc că este o dificultate normală și perpetuă, prezentă de-a lungul istoriei, chiar în momentele în care ne pare altfel.

Astăzi, artiștii noștri, abandonând la nivel aproape general modalitățile academist-impresioniste sau chiar postimpresioniste cu care a fost obișnuit publicul de la noi, lasă fără îndoială în derută pe cei ce citesc arta cu ajutorul schemelor învățate (deși anumite sensuri, tendințe și soluții plastice contemporane sînt mult mai bine înțelese decît sîntem înclinați să credem).

Nu însă modul eronat de lectură a imaginii constituie dificultatea cea mai mare în raportul cu publicul, ci faptul că prezența operelor autentice, ce conțin crezuri personale, este destul de mică alături de lucrări ce mimează modernitatea, speculează dorința

firească de nou a publicului, fletează servil slăbiciuni estetice bănuite, încîlcind astfel destul de grav problema relației artei noastre cu publicul.

Nu cred că se pot da justificări din principiu căutărilor sau îndrăznelilor, ci permanente referiri la autenticul impuls lăuntric al fiecărui artist, obligat de realități intime să descopere forma artistică ce-i corespunde, izolînd gratuitatea exterioară a moderniştilor, ce nu înțeleg nici măcar exterior procesul.

Arta noastră populară sau cea contemporană, de bună calitate, nu poate niciodată, oricît de originală, de inedită ar fi soluția plastică să lunece spre extravagant, spre năzbitia artistică de dragul șocului optic, căci în cadrul sever al funcționalității, fantezia cea mai liberă nu poate conduce decît spre autentic și tradițional.

Dincolo de modalitate, o tensiune emoțională, comună covorului, ulcelei, vechii fresce, creștăturilor, leagă tainic operele înaintașilor cu cele ale măștrilor noștri, stabilește filonul propriu tradiției noastre, care se poate ascunde, dar nu rupe.

Marele public crește treptat — deloc însă uniform sau pe aceleași căi. Masa amatorilor de artă va rămîne totdeauna eterogenă, amestec de niveluri culturale, de sensibilități, de experiențe de viață, ce duc la planuri diferite de asociații.

Există însă emoții, stări, fapte comune tuturor, ce pot fi abordate în moduri infinit de diverse; munca, dragostea, victoria, bucuria, durerea etc., capătă forme noi de abordare, conduc spre alte puncte de echilibru artistic.

Cred că omul contemporan poate fi un sentimental, un timid, un erou — un romantic chiar — în forme ce nu corespund deloc unor expresii plastice vechi, căzute în desuetudine. El caută în arta epocii sale aceste trăsături și sîntem datori să i le oferim.

Formele, culoarea pot îmbrăca în relații inedite și tradiționale, în același timp, aceste aspecte, căci nu există procedeu plastic care să fie nerealist prin el însuși. Cred însă că o operă realistă sub aspectul

(urmare în pag. 120)



1. ALEXANDRU CIUCURENCU: Peisaj — ulei

2. ION GHEORGHIU: Constanța — ulei

3. ION ȚUCULESCU: Duminică la Cernica — ulei

2



3



### Stilizarea — proces de compunere evoluat ■ Modalitate de a condensa și simplifica expresia

În contactul publicului cu operele de artă, recepțarea se face în modul cel mai rodnic când se ține seama de specificitatea creației plastice, de mijloacele pe care artiștii le folosesc spre a-și împărtăși sentimentele, ideile, viziunile.

Dacă artistul creează cu gândul de a comunica, știind prea bine că opera sa are menirea de a aduce bucurie, plăcere, cunoaștere privitorilor, la rândul său privitorul trebuie să țină seama — în aprecierile sale — de ceea ce a urmărit artistul și care sînt mijloacele folosite în acest scop. Ținînd seama de acestea, privitorul își poate forma o părere temeinică, trăgînd concluzii pozitive sau negative.

În receptarea operelor de artă, obișnuința privitorului cu diferite moduri de manifestare artistică este de mare ajutor, cînd se bizuie pe experiențe bogate și evaluate. Nu trebuie, însă, să vii în fața operelor de artă cu idei gata făcute. Spre a înțelege opera de artă, care — cînd este autentică și înnoitoare — nu repetă niciodată ceea ce s-a făcut înaintea ei, privitorul simte nevoia de a lua în considerație ceea ce a urmărit artistul și cum și-a atins el scopul.

Oglindirea vieții se face în artă prin diferite mijloace proprii artei și artistului, ca exponent al vremii sale. Formele prin care artistul exprimă conținutul de viață servesc nu numai ca mijloc de reprezentare, ci au și o anumită valoare intrinsecă, ascultînd de propriile lor legi interne. De aici necesitatea de a ține seama, în aprecierea unei opere de artă, și de elementele stilistice — de la compoziție și construcție la culoare, desen, volum și la atîtea alte procedee sau tehnici.

Tehnicile reprezintă forme esențiale, ce țin de conținut și ca atare prin ele artistul dovedește forța de expresivitate a conținutului și propria-i măiestrie. Modalitățile tehnice duc la școli și stiluri diferite. De aceea, tehnicile și elementele stilistice trebuie cunoscute și diferențiate în activitatea de receptare a operelor de artă.

Dintre mijloacele de realizare a operelor de artă populară, ca și a lucrărilor de artă cultă — picturi, sculpturi, desene — stilizarea este deosebit de importantă. Fără înțelegerea acestui procedeu străvechi și nou, totodată, nu putem aprecia frumusețea covoarelor țărănești, podoabele unui ulcior, jocul decorativ al broderiilor de pe costumele populare.

Nu putem pătrunde spiritul unei bune părți din sculptura egipteană veche, compoziția vaselor grecești antice, frescele bizantine și gotice și nici arta modernă de la Gauguin, Matisse și Brâncuși încoace.

Cînd țărana din Oltenia împodobește scoarțele cu frunze și flori, cu figuri de oameni și păsări, ea nu le redă întocmai cum le vede în natură, ci le simplifică, înscriind contururile figurilor în forme geometrice și orînduind totul într-o anumită ritmicitate, simetrie, armonie, atît liniară cît și coloristică. Acesta este procedeu stilizării și el este folosit într-o infinitate de moduri.

Dacă în scoarțele oltenești formele sînt, în genere, unduoase, circulare, rotunjite, în scoarțele moldovenești predomină formele unghiulare, ascuțite, încă mai geometrizeate decît cele oltenești. Tot stilizate sînt și podoabele de pe costumele țărănești din întreg cuprinsul patriei noastre, florile, animalele și păsările de pe ulcioarele smălțuite, creștăturile porților și stîlpilor de lemn, imaginile pe sticlă din Transilvania.

Meșterii creatori ai artei populare practică de secole metoda sau procedeu stilizării. Ei pornesc de la realitatea obiectivă, de la frumusețea formelor și coloritului din natură, interpretîndu-le însă potrivit unor legi decorative și propriilor simțăminte. Ei abstrag și simplifică, în compozițiile lor, formele tridimensionale, din realitate, tratîndu-le plat sau neted, deci fără volum și într-o ordine regisată de ritm, simetrie, armonie. Stilizarea este un proces de compunere foarte evoluat, însemnînd mai întîi pătrunderea în felul cum însăși materia sau natura și-au încheat formele, deci în însăși morfologia naturii, în caracterul proporțiilor, contururilor și ritmicității ei. Nu este nevoie să stăruim asupra perfecției geometrice pe care o au deopotrivă formele naturii — de la munți și arbori la cristalele mineralelor și la bolta cerului — și formele trupului omnesc. Proporțiile corpului omnesc au fost studiate de sculptorii greci, care au emis diferite canoane sau reguli, iar artiștii Renașterii au mers și mai departe în cercetarea proporțiilor — natură, om și artă. Această înțelegere a geometriei din natură o dovedesc toți artiștii care stilizează. Umilul meșter, sau umila meșterită din popor nu sînt mai prejos, în priceperea de a interpreta structura geometrică a lucrurilor și ființelor, decît mulți dintre artiștii profesioniști, cum nici simțămîntul coloritului nu le este mai prejos. Deși în privința artei populare, tradiția este foarte puternică și adesea se folosesc modele mai vechi,

inovația apare adesea și în operele artiștilor din popor, căci și aici este loc pentru simțămintele proprii, pentru gustul și predilecțiile individuale.

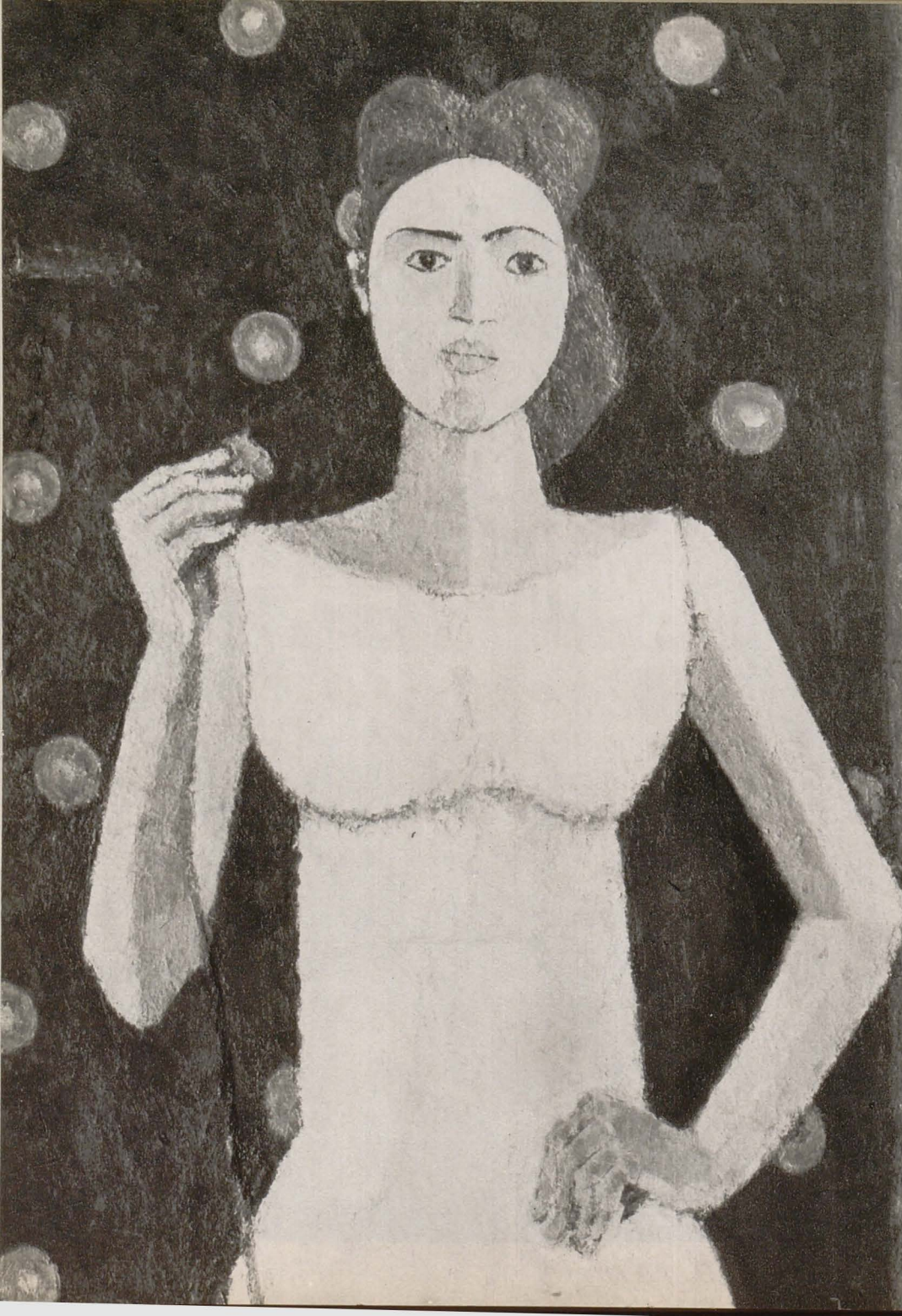
Este o notă distinctivă și meritorie pentru poporul nostru că el a folosit de secole stilizarea, procedeu care implică o gîndire generalizatoare, o forță de abstragere de la senzații și percepții la observații și viziuni de ordin structural și configurativ. Deși stilizarea reduce detaliile și generalizează oarecum figurile, atitudinile, gesturile, totuși cînd ea este legată de o adîncă trăire a realității și pornește de la ea, iar artistul își exprimă sentimentele sale și ale colectivității, simți în imaginile stilizate un aer familiar, o notă specifică. În scoarțele oltenești, în cele moldovenești sau în cele transilvane simți — într-o formă concentrată, sublimată — coloritul și armoniile naturii noastre, comuniunea cu natura, dragostea pentru arbori, flori, păsări, predominantă și în poezia și muzica noastră populară. Nu-i de mirare că fondul negru al scoarțelor moldovenești — sugerat de glia țării — și armoniile lor mai aspre au trecut în pictura marelui colorist Gheorghe Petrașcu, iar verdele fraged, luminos, bătînd uneori spre galben, revine în coloritul lui Luchian, ca și lucirile smălțului de pe ulcioare. Însăși gama din capodopera sa cu «Anemone» este curentă în țesăturile și olăria populară. În felul de a compune al lui D. Ghiață se simte desenul și coloritul unor scoarțe oltenești. Aceasta se explică atît prin faptul că și meșterii din popor și marii noștri pictori s-au inspirat din aceeași realitate, din același peisaj, cu formele și luminile lui specifice, cît și prin însuși contactul lor cu comorile artei populare.

Desigur, stilizarea nu este singura metodă de a interpreta realitatea. Faptul că, în genere, ea folosește geometria plană și nu cea spațială, că nu redă perspectiva și volumul, ci imaginile stilizate rămîn la o strictă bidimensionalitate, ținînd seama doar de lungime și lățime, și tratînd formele plat, neted, fără adîncimea spațială sau aeriană, o indică mai mult pentru compozițiile murale și pentru artele decorative. Pentru imaginile picturii de șevalet, unde sînt necesare forme mai concrete, individualizate, dinamică, descrieri sau evocări mai complexe și ma-









puternic legate de viață, se folosesc alte metode și tehnici. Dar și în pictura de șevalet, stilizarea are contribuțiile ei.

La Gauguin, Matisse, Picasso, uneori aspectul decorativ este realizat cu ajutorul stilizării, ca să nu stăruim asupra arabescurilor matissiene, care aparțin stilizării ornamentale. În compoziții monumentale, ca « Lăutul » lui Luchian, sau în altele datorite lui Ressu, Pallady, Iser, Theodorescu-Sion, Șirato, Tonitza, a fost folosită stilizarea, ca și în felul de a compune al pictorului D. Ghiță și uneori în compozițiile mai noi, cele cu planuri suprapuse și fără adîncime, ale lui Al. Ciucurencu. Pictorul Ion Țuculescu a folosit în mod mai accentuat stilizarea din arta populară, căutînd noi valori expresive.

Stilizarea este opusă nu realismului care uneori o și folosește, ci naturalismului; este opusă redării, sub formă de copie sau imitație, a ceea ce se vede. În acest sens să reținem opoziția lui Ștefan Luchian față de acele greșite pretenții solicitînd imaginilor artistice să semene « ca două picături de apă » cu motivul luat din realitate. Nu mai este nevoie să stăruim că arta autentic umană înseamnă interpretarea realității obiective potrivit simțămintelor și ideilor artistului, preferințelor și gustului său, ținînd seama că în toate acestea artistul apare ca exponent al vremii sale, al clasei și culturii cărora aparține.

Modalitățile de folosire a procedului sau metodei de a stiliza sînt infinite. Datorită facultății de simplificare și sintetizare, de tratare mai intelectualizată a organicității naturii, stilizarea transfigurează uneori înregistrările directe și spontane ale experienței umane, aducînd mai multă rațiune, imaginație, rigoare, ducînd la concepții stilistice, la stiluri generale.

Trecînd peste începuturile ei în preistorie — cînd alături, sau alternativ cu reprezentarea naturalistă a animalelor și oamenilor, au apărut, pe pereții peșterilor, faze sau stiluri de reprezentare semi-stilizată, fenomene care își au explicațiile lor economice și sociale — să ne gîndim la ce înalte expresii



**Complexitatea dialogului cu opera de artă**  
**■ Legătura permanentă cu creația plastică contemporană ■ Critica de artă — inițiator al publicului în problemele creației artistice**

Este incontestabil că interesul publicului pentru expozițiile de artă plastică și muzee este mare. Statistica numărului de vizitatori înregistrează cifre mereu sporite. Aceasta se datorește, în primul rând, popularizării care se face prin diferite acțiuni: activitatea muzeelor, organizări de expoziții, conferințe, cronici plastice, articole în presă, reproduceri, cronici la radio și televiziune, filme documentare.

O caldă apropiere a publicului de opera de artă sau de artistul creator se realizează și prin convorbirile care au loc la muzee între muzeografi și vizitatori.

Numărul mare de vizitatori nu arată însă și gradul de înțelegere pentru opera de artă. Cercetînd condițiile de impresii ale expozițiilor, întîlnim câteodată exprimate și unele nedumeriri ale vizitatorilor, care trădează dificultăți întîmpinate în înțelegerea

operelor de artă contemporană. Ceea ce dovedește, în primul rînd, complexitatea dialogului cu opera de artă și, în al doilea rînd, dezvoltarea celor mai eficiente mijloace de educație estetică.

Explicarea operei de artă este tot atît de necesară uneori ca și prefața unei cărți de literatură sau programul unei opere muzicale.

În mod greșit, unii vizitatori ai expozițiilor așteaptă să înțeleagă « dintr-o privire » opera de artă, convinși fiind că pentru a « o » înțelege nu le trebuie mai mult efort, mai mult timp. Din această cauză și verdictul lor este instantaneu, insuficient reflectat. Or, așa cum muzica o ascuți în tăcere, lăsîndu-te pătruns treptat de farmecul ei, și opera de artă necesită condiții asemănătoare, care în mod frecvent i se refuză. Opera de artă plastică trebuie contemplată în liniște. Să nu i se ceară să fie înțeleasă pe loc și imediat!

Receptivitatea publicului este diferită; cultura sa artistică de asemeni. Privitorul trebuie să aibă puțință de asimilare și imaginație. Dacă cel care privește ajunge să fie emoționat, opera de artă și-a atins scopul pentru care a fost creată.

Încă din secolul al XIX-lea, arta plastică cunoaște transformări în tehnică și concepție, de amploare necunoscută pînă atunci. Este secolul marilor descoperiri științifice de care arta este influențată mai mult sau mai puțin direct.

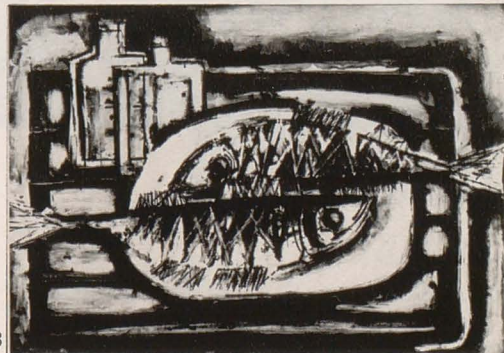
Pictura, spre exemplu, nu va mai fi numai narativă. Ea va cuprinde domenii încă neexploatare. Ochiul va fi educat să nu mai fie un obiectiv mecanic de înregistrare, ci un instrument viu, al investigației raționale. Goya, un revoluționar al mijloacelor de expresie, afirma cu o clară previziune: « pensula mea nu trebuie să vadă mai bine decît mine ».

Înțelegerea artei moderne, datorită specificului ei conceptual — sugestii poetice, aluzii, metafore, alegorii — presupune o pregătire și o acomodare a ochiului și a gîndirii. Pictura narativă, anecdotico-ilustrativă este lesne accesibilă. Pentru înțelegerea artei moderne este necesar un efort de gîndire, de imaginație. Publicul trebuie îndrumat să știe să privească pentru a putea înțelege și aprecia creația artistică.

Pentru aceasta trebuie dusă o muncă plină de răbdare, de tact și de răspundere, începută încă din primii ani de școală.



1. BRĂDUȚ COVALIU: Pe șantierul naval Galați — ulei
2. EUGEN MIHĂESCU: Imagini din copilărie — monotip
3. VINCENTIU GRIGORESCU: Natură moartă — tuș





Este necesară ca ciclul de conferințe, ținut la Muzeul de artă al R.P.R., care se bucură de un larg număr de auditori, ca și acela din cadrul Universității Populare a orașului București, expozițiile volante de artă plastică, organizate în întreprinderi de către Muzeul « București în arta plastică » și Colecția Simu, să cuprindă mai multe teme privind arta contemporană.

În ultimii ani au fost create opere valoroase, artiștii aducând o reală contribuție artei contemporane, cu lucrări specifice generației actuale, cu căutări îndrăznețe și rezultate pline de făgăduinți.

Operele artiștilor în plin avânt creator trebuie cunoscute de marele public. Numai prin expoziții temporare sau sporadice nu se poate împlini o legătură permanentă cu creația plastică contemporană. De asemenea, dezvoltarea impetuoasă a artei noastre contemporane solicită mărirea numărului sălilor de expoziții.

Educația de artă trebuie să mărească numărul publicațiilor și volumelor de artă plastică, în special pentru arta contemporană mondială; de asemenea, este necesară prezentarea tuturor curentelor artistice care au contribuit la mersul înainte al artelor plastice.

Critica de artă trebuie să dezbate larg în presă problemele plasticii actuale. Cu un spirit plin de îndrăzneală și răspundere, înlăturând conservato-

rismul rigid, critica trebuie să fie avangarda noilor căutări pentru o artă vie, contemporană; rolul ei nu e numai să înregistreze calitativ expozițiile, ci și să inițieze publicul în problemele creației artistice.

Este bine venită acordarea în ultima vreme a unui spațiu mai larg, în revista « Contemporanul », pentru discutarea problemelor de artă plastică alături de cele ale muzicii actuale; și este de dorit antrenarea în discuții a artiștilor, criticilor și publicului.

Artistul trăind și creînd într-o societate care folosește din plin toate cuceririle științifice și tehnice, făcînd parte dintr-o lume care evoluează în toate domeniile civilizației, nu poate fi decît contemporan. El va folosi un limbaj actual, va utiliza procedeele tehnice descoperite în scopul îmbogățirii expresiei, mării puterii de emoție a operei de artă.

Artistul modern trebuie să aibă curajul de a se exprima cu alte mijloace decît înaintașii săi dacă este necesar. Nostalgia trecutului situează pe artist în afara creației contemporane. Artiștii valoroși au fost totdeauna contemporani cu aspirațiile societății în mijlocul căreia au creat și au deschis noi drumuri.

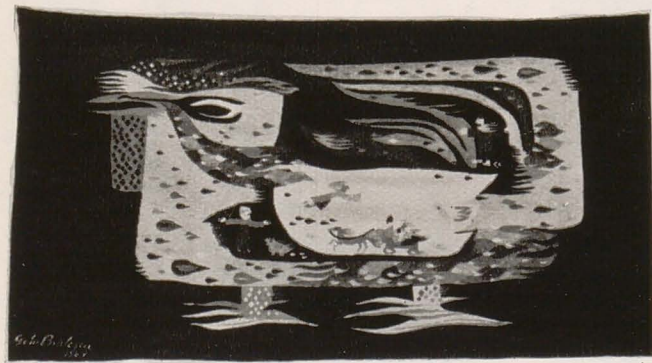
Este interesant de amintit că unele muzee de artă modernă din străinătate expun arta contemporană nu în ordine cronologică, ci după stilul în care opera de artă se încadrează în evoluția istoriei artei; astfel se pot vedea uneori lucrări de artiști tineri situate

« cronologic » într-o perioadă mai veche, impresionistă, spre exemplu, și lucrări executate de artiști mai vîrstnici expuse printre cele mai recente, datorită contemporaneității lor.

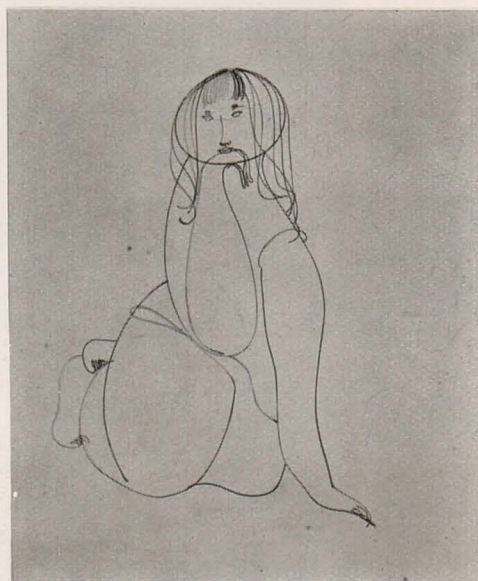
Tradiția în artă are legi care nu pot fi nesocotite. Unele inovații și-au cîștigat locul cu greu, dar, odată stabilite științific, au intrat în tradiție, îmbogățind posibilitățile de exprimare artistică. Sînt cazuri de fericită îmbinare a tradiției cu inovația și sînt, deosebiți, situații cînd « inovația » a eliminat complet tradiția.

Notația directă după natură, contactul permanent cu viața sînt obligatorii pentru artist. Artei moderne însă îi este specifică transfigurarea și elaborarea cerebrală a operei, prelucrarea și sintetizarea elementelor semnificative. Intră în joc cunoștințele tehnice ale artistului care și le alege pe cele adecvate. Elementele stilistice au un rol precumpănitor. Compoziția, culoarea, desenul, ritmul, simplificarea, exagerarea — dozate de sensibilitatea și talentul artistului — duc la ceea ce numim operă de artă.

Marele public este dornic să cunoască și să se apropie de artă. Astăzi, mai mult ca oricînd, condițiile îi sînt prielnice. Este datoria tuturor celor care activează în domeniul artelor să contribuie nu numai cu propriile creații artistice, ci să ducă o muncă asiduă pentru cunoașterea artei în rîndurile a cît mai mulți oameni.



1



2

3. AURELIA GHIAȚĂ: Cules de struguri — scoarță lînă

4. MARCEL CHIRNOAGĂ: Construcții — gravură pe metal



3

1. GETA BRĂTESCU: Punguța cu doi bani — scoarță lînă

2. FLORICA CORDESCU: Compoziție pe tema primăverii — tuș



**Confruntarea cu publicul ■ Efervescenta debaterilor creatoare din sălile de expoziții ■ Cunoașterea tradiției naționale și universale ■ Rolul criticii de artă**

Că publicul nostru se interesează de artă, arătându-se receptiv, e un fapt bine cunoscut: o dovedește numărul mare de vizitatori ai muzeelor. În egală măsură, dacă nu chiar mai mult, e interesat de creația noastră contemporană: o dovedește afluența vizitatorilor în sălile noastre de expoziții. Am discutat adeseori cu vizitatorii expozițiilor. Am avut și prilejul unei confruntări personale cu publicul, prin expoziția mea de anul trecut. Toate acestea mi-au întărit convingerea că publicul este interesat, dornic de cunoaștere și sensibil. Nu înseamnă că toți vizitatorii știu să se apropie așa cum trebuie de lucrările noastre, tot așa cum nu înseamnă că noi am făcut totul pentru a-i apropia.

Este îmbucurător faptul că Radiodifuziunea a inițiat emisiuni ca « alfabet plastic », care, pe lângă emisiunea « dicționar muzical », vin să ajute oamenii orientându-i în aprecierea operelor de artă. Nu mai amintesc de numeroasele conferințe, deosebit de importante pentru popularizarea artei.

Vorbind, însă, despre expozițiile noastre, care alcătuiesc un material concret ce poate sta la baza dezbaterilor menite de a ridica pe o treaptă superioară înțelege-

rea maselor pentru frumosul plastic, trebuie să spunem că nu se scrie suficient, iar atunci când apar unele articole, aceasta se întâmplă de regulă după închiderea expozițiilor. Rămîne laudabilă, bineînțeles, munca unor critici de artă care prin prefețele cataloagelor reușesc să înlesnească contactul dintre artist și public. Dar se impune și mai mult prezența artiștilor și criticilor în mijlocul publicului expozițiilor noastre.

Unii oameni au nedumeriri; ei, pe bună dreptate, pun întrebări la care așteaptă răspunsuri. Mentalitatea că publicul trebuie doar să privească, în timp ce creatorul trebuie doar să creeze, poate fi combătută. Cézanne a avut filozofia lui care, teoretizată și transmisă altora, n-a dezarmat ci, dimpotrivă, a ajutat pe cei din jur în a înțelege mai bine universul său plastic. La noi în țară, Tonitza, Șirato au fost înarmați cu teoria propriilor lor gânduri plastice, care a servit unei întregi generații.

O pictură este bine să fie privită ca o poezie în care se poate lucra cu metafore, ca o simfonie în care se lucrează cu armonii, în toate existînd o puternică participare emotivă organică, la realitate în veșnica ei transformare.

Publicul neavizat așteaptă ca o lucrare de artă să-i ofere totul, fără nici o participare din partea sa, fără nici un efort de gândire. Opera de artă se clădește însă și în privitor, și cu atît mai bine cu cît acesta este mai pregătit în a ști să o privească. Îndeobște,

oamenii comunică cu operele de artă, iau însă mai lesne contact cu poezia și muzica decît cu artele plastice, tocmai din cauza imaginii pe care privitorii o vor cît mai aproape de cea obiectivă.

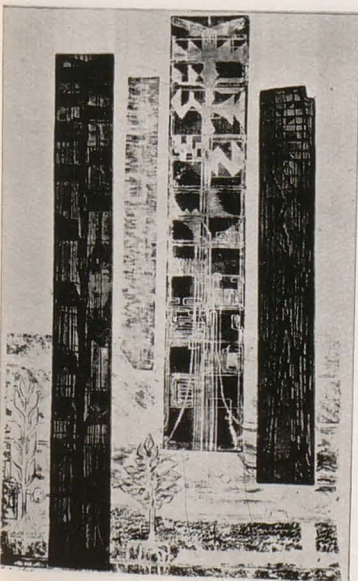
De la imaginea obiectivă și pînă la imaginea plastică este însă un întreg proces de elaborare în care intervine personalitatea artistului, idealurile și aspirațiile lui, participarea lui revoluționară, necesitatea de sinteză ce impune noi forme corespunzătoare etc. În plastică, ca și în celelalte arte amintite, se lucrează cu gânduri și idei, folosind simboluri sau metafore, armonii sau disonanțe, în plus însă cu emoții ce sînt ale raporturilor de forme și culoare, ale materiei vibrante, care aparțin în exclusivitate meșteșugului pur plastic.

Am arătat vizitatorilor expoziției mele de pictură, deschisă în august trecut, mai multe desene care m-au dus la forma definitivă de contopire a două ființe într-una singură, în dorința de a sublinia participarea lor la un ideal comun.

Interesantă mi s-a părut intervenția unui tehnician care constata că în forma lui finită « desenul capătă în plus un mai mare echilibru între alb și negru ».

Metoda prezentării mai multor desene ca etape în procesul de elaborare se arată a fi foarte instructivă pentru publicul nostru.

Un inginer fizician nu bănuia că un artist plastic poate gândi în imagini la redarea celei de a patra dimensiuni a spațiului: timpul. Descoperirea unor



4



5

6



6. VASILE KAZAR: Memento — tuș

6. ALEXANDRU CIUCURENCU: Natură statică cu flori—ulei



sensuri diferite în imaginea plastică, menite a reda mișcarea în timp, produceau bucurii neașteptate vizitatorilor. Am observat că unii reveneau cu persoane noi cărora încercau să le facă accesibile lucrările prin propriile lor descoperiri. Expozițiile de pictură pot astfel să devină școli unde se dezbate probleme de artă și pictorii trebuie să se facă utili și în acest sens.

Cît de interesante sînt discuțiile purtate între vizitatori, de cîtă prețuire se bucură arta noastră printre compozitori, poeți și scriitori, care pe lîngă pictori și critici intervin, explică, apără puncte de vedere, se poate vedea numai stînd într-o expoziție de pictură.

Din păcate nu toți criticii contribuie efectiv la dezbaterile problemelor expozițiilor noastre: unii — din «prestigiu», alții sînt prea ocupați, iar noi, pictorii, nu dăm toți dovadă de înțelegere pentru cei ce privesc tablourile noastre. Există o eferescență în sălile de expoziții care, după părerea noastră, impune o mai mare participare a criticii de specialitate la dezbaterile asupra artei noastre contemporane.

Este adevărat că unii artiști tineri vin cu formule neasimilate, netrecute destul prin filtrul propriei lor sensibilități, fapt care duce la lucrări neînchegate. La alții se simte tendința de a se mulțumi cu satisfacția senzorială a materiei, fără ca această materie să fie condusă cel puțin de o construcție logic organizată,

capabilă de a trezi satisfacția de echilibru, plenitudine, forță. Este ca și cînd privind un Braque, am vedea mai întîi aspectul cromatic nisipos și nu gîndirea lui în organizarea spațiilor.

Se simte tendința de a se căuta mai mult înafară decît înlăuntrul nostru. Este necesară informația ca factor de cultură. Nu poți fi contemporan înafara culturii timpului tău. Reușim însă numai atunci cînd greșim atribuțiile înnoitoare ale artei pe ceva care ne aparține.

Cînd este vorba de profilul artei plastice contemporane romînești, interesează mai mult această greșare la acei artiști care poartă în ei poezia tradiției noastre. Acești artiști tocmai de aceea vor fi axați pe coordonatele unei arte distincte pe plan mondial.

În această lumină se desprinde și acel climat de receptare a operelor de artă pe care-l vrem de la critica noastră, mai amplu dezvoltat prin articole, filme de artă, atît la noi în țară cît și peste hotare.

Expresionismul german, de pildă, se bucură peste hotare de o politică plastică demnă de invidiat. Cunoașterea lui la noi în țară este necesară ca factor de cultură, el are la bază tradiția goticului german și a lui Grünewald.

Ce interesant ar fi însă cunoașterea bogatei noastre tradiții dincolo de granițele țării noastre într-o prezentare mai bogată de cum a fost făcută pînă în prezent. S-ar putea începe, de pildă, cu ceramica de Cucuteni, frescele medievale de pe teritoriul

țării, covoarele vechi romînești, iconografia pe sticlă, creștăturile în lemn, și se poate termina cu plasticile lui Ion Andreescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Dumitru Ghiță, Ion Țuculescu, Gh. D. Anghel fără să mai vorbim de Constantin Brâncuși atît, de apreciat și cunoscut.

Este necesară prezentarea unor reproduceri ca prin comparație să ducă la o mai bună înțelegere a caracterului specific ce-l are arta noastră plastică. M. Alpatov, în tratatul său de istoria artei, reproducea un fragment dintr-o lucrare de Liotard (fetiță care servește ciocolata) lîngă o natură statică de Chardin, tocmai pentru ca în mod comparativ, să reiasă forța cromatică și expresivă, acel frumos prin adevărul imaginii la un pictor ca Chardin, față de naturalismul plat și inexpressiv al lui Liotard.

André Lhote, de asemeni, în tratatul său asupra peisajului și al portretului, folosește mijloace de comparație pentru a releva vulgaritatea ce se desprinde dintr-o imagine pictată convențional și la ultimă modă, față de una gîndită inteligent și rezolvată plastic.

Sistemul acesta poate fi folosit cu succes în lucrările lor și la noi de către critici sau istorici de artă.

Comparată, de pildă, o marină de Gh. Petrașcu cu una pictată de Kimon Loghi, ar ajuta masele mai bine în înțelegerea cromatismului petrașcian capabil de a evoca dramatismul marin printr-o imagine adevărat plastică.

1



1. GEZA VIȚDA: Horitoare — lemn

2. MARIANA PETRAȘCU: Trecînd prin Vîforita — tuș și acuarelă



3. ION VLAD: Țărancă — ceramică colorată

4. IOSIF BENE: Ferocitate — tuș colorat



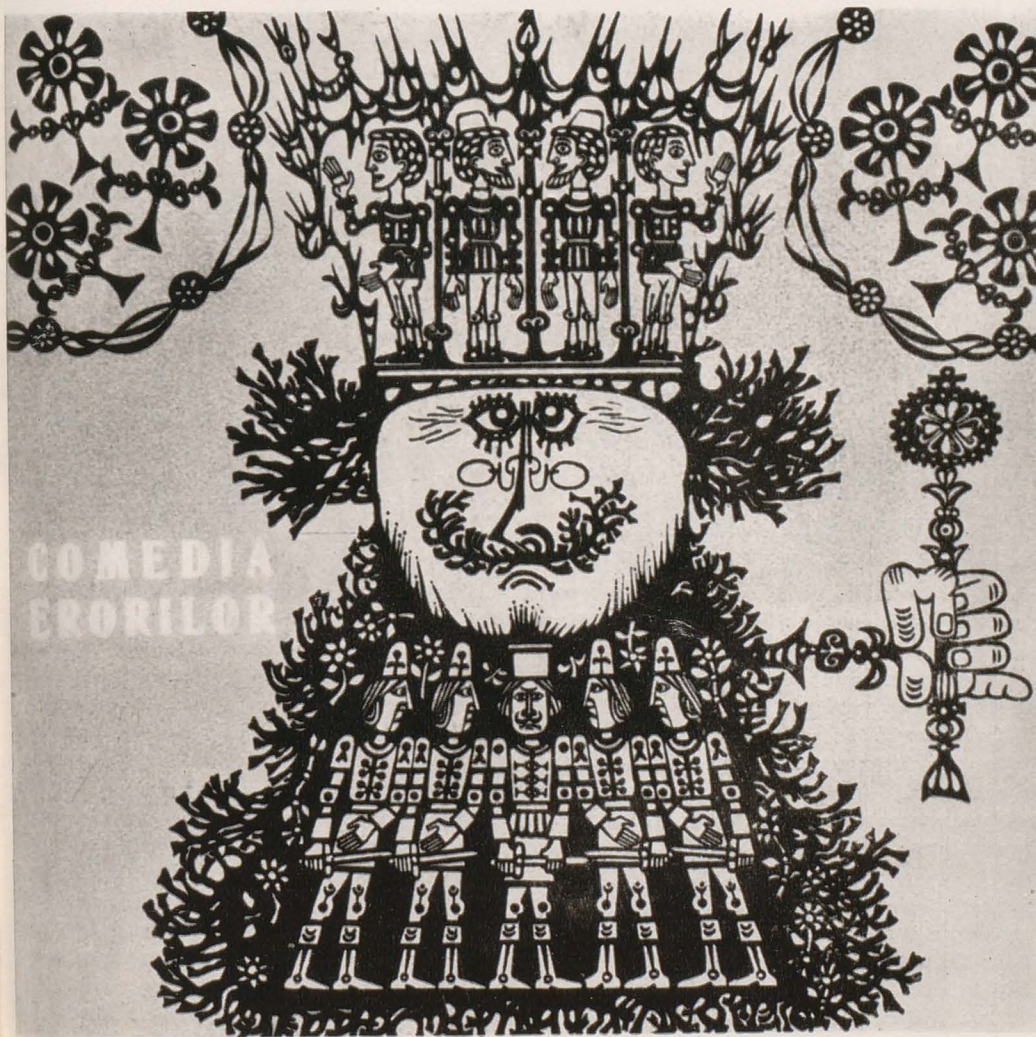
3





## BENEDICT GĂNESCU

BENEDICT GĂNESCU: Program de teatru



De obicei, afirmația că un artist sau altul și-a găsit sau și-a creat limbajul său, propriu (mă refer îndeobște la tineri), este întâmpinată cu oarecare rezerve. Pe bună dreptate, există în acest caz riscul de a constata că ceea ce părușe original, inedit, personal, a devenit ulterior manieră.

Creația graficianului Benedict Gănescu, se pare, nu este pîndită de un asemenea pericol. Deoarece, stilul său nu încapă în caracteristicile exterioare ale individualității sale artistice. (De altfel, elementele grafice folosite de către artist, « uneltele » sale au cunoscut o evoluție evidentă). Este vorba, în primul rînd, de un univers al său anume și de comportarea sa, de poziția sa față de acest univers.

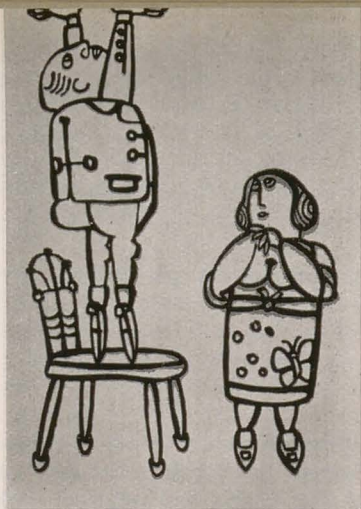
La o primă vedere, ușor de descifrat, acest univers necesită, pentru a se seziza pînă la capăt intențiile artistului, o îndelungată contemplare, repetate întoarceri. Ușurința este doar aparentă. În realitate caracterul sintetic și acuitatea expresiei sînt dobîndite cu greu într-un proces de elaborare în care nici o linie nu este întâmplătoare, un proces dificil, uneori chinuitor. O mărturisesc nenumăratele schițe, variante, etape ale aceluiași desen.

Limbajul grafic al artistului împrumută imaginilor o maximă expresivitate. Linia propriu zisă, le înzestrează cu o ritmicitate acuzată, aproape un calcul matematic de echilibru și proporții.

Artistul folosește cu știință ritmul, ritmul compoziției, al liniei, ritmul gesturilor și al pauzelor. Detaliul, deseori adus în « prim-plan », detaliu cultivat de către artist cu o deosebită consecvență și stăruință, ca un prețios element de caracterizare nu lezează cîtuși de puțin laconismul atît de caracteristic al desenelor sale.

Benedict Gănescu și-a făcut debutul cu ani în urmă ca desenator satiric (nu știm dacă termenul de « caricaturist » ar fi potrivit aci). Umorul desenelor sale



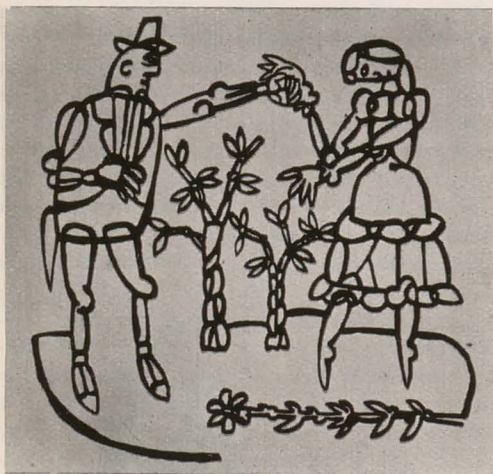


BENEDICT GĂNESCU : Desen

BENEDICT GĂNESCU : Desen

BENEDICT GĂNESCU : Ilustrație la « Basme » de Ion Slavici

BENEDICT GĂNESCU : Desen



nu era un umor de situații sau « la ordinea zilei ». Era un umor care fixa categorii de indivizi, un umor de investigație psihologică.

Apoi, treptat, s-a făcut cunoscut publicului prin ilustrații de carte (« Fabule » de Marcel Breslașu, « Păcălă în satul lui » de Ion Slavici, « Aventurile cavalerului Șnapanschi » etc. etc.), prin numeroase desene publicate în presă, în special în revista « Secolul XX », prin programe de spectacole, proiecte de decorațiuni, costume, afișe, și, în sfârșit, în ultimul timp ca autor al machetei artistice pentru revista craioveană « Ramuri ».

Discuția noastră, în mod inevitabil s-a îndreptat spre...

*Benedict Gănescu:* Limbajul artistic? Încerc să-mi găsesc glasul propriu. Mult timp simțisem că nu « cînt » pe propria-mi voce, deși se afirma uneori că ceea ce dobîndisem în materie de expresie era inedit. M-am străduit să realizez un fel de « reevaluare » a mijloacelor de expresie...

*Redactor:* În ce sens?

*B.G.:* Parcurgînd fie practic, fie măcar intelectual diferite experiențe artistice. Am făcut și desene suprarealiste și desene abstracte. Dar aceste incursiuni se soldau invariabil cu un sentiment de insatisfacție provenit poate și din lipsa unui efort artistic real.

*Red.:* Văd aci o mulțime de crochiuri care vădesc o preocupare intensă pentru compoziție.

*B.G.:* Cu toate că s-ar părea că nu întîmpin dificultăți în acest domeniu, trebuie să mărturisesc că simt lipsa unui sistem, cît de cît definit, de compoziție. Desenele abstracte pe care le vedeți aci au

fost realizate cu scopul de a « detecta » unele principii de compoziție.

În ceea ce mă privește, chiar dacă urmăresc niște lucruri concepute « intelectual », tind să fac o artă foarte populară. Să nu luați aceasta drept o lipsă de modestie. Dacă ar fi să ne ghidăm după marile exemple în artă, m-aș gândi la o artă populară așa cum a fost popular la vremea sa și continuă să fie de-a lungul timpului, Shakespeare.

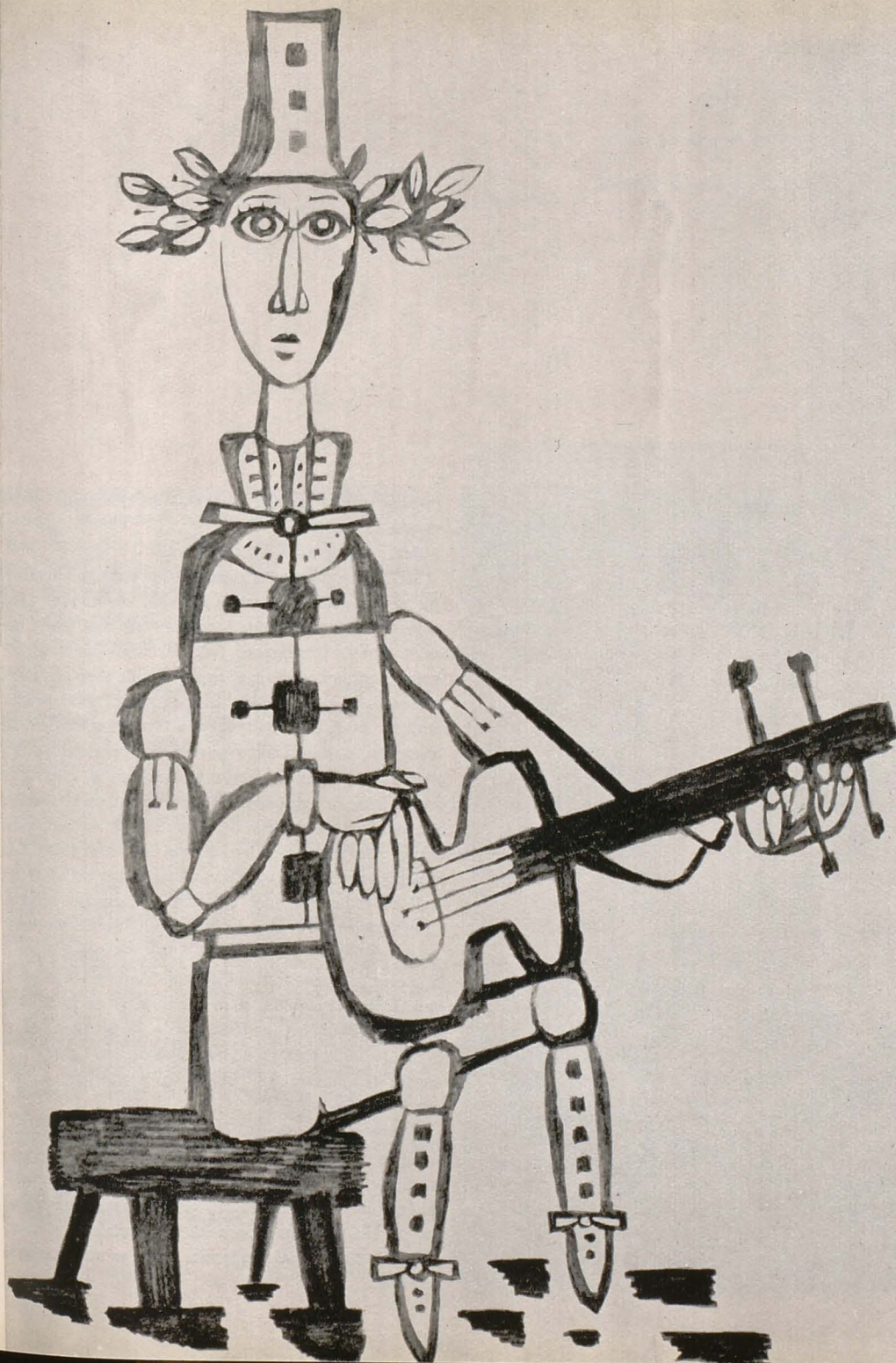
Pionierii artei abstracte au considerat că aspectul material al lucrurilor îl împiedică pe spectator să se apropie de esența picturii. Mă întreb dacă, știind că pictura este un gen de artă care are publicul cel mai restrîns ca număr, acest aspect material nu este destinat tocmai apropierii spectatorului de « esența » picturii?

Mi se pare că în pictură curențele moderne, începînd cu cubismul, au avut la timpul lor rolul pozitiv de a aduce pictura din situația unei arte de imitație în aceea de artă de concepție și invenție. Suprarealismul a făcut explorări utile în folosirea metaforei plastice. Resping coșmarul, angoasele, obsesiile și demența. Putem avea multă imaginație și ca oameni sănătoși. Față de posibilitățile literaturii sau cinematografului de a evolua pe un tărîm poetic, pictura acceptată în mod obișnuit ca realistă este amenințată să rămînă oarecum terre à terre. După părerea mea, suprarealismul și abstracționismul sînt numai niște domenii particulare ale artei plastice în general. Procedeele lor, fără excese, pot fi folosite în arta plastică, de esență ca să spunem așa, clasică.

De fapt, multe dintre « vitejiile » lui Salvador Dalí nu sînt decît aplicarea unor principii simple de caricatură.







tură. Să ne gândim, de exemplu, că « nudul cu sertare » ar putea fi de fapt un personaj îmbrăcat citadin, un bărbat, și că sub el ar scrie « hoțul de buzunare ». Principiul este același. Doar că Dali face efortul de a părea straniu.

În general, cred că perioada care s-a scurs din 1900 este o perioadă de cercetări formale, foarte necesare, dacă lucrurile nu se opresc aci. Cine va izbui să-și ia zborul, și-l va lua de pe această treaptă înainte.

*Red.: Ați amintit de caricatură, gen în care dvs. ați debutat cu succes, cu câțiva ani în urmă.*

*B.G.: Șaisprezece ani în urmă.*

*Red.: În ce măsură v-a influențat creația ulterioară?*

*B.G.: Caricatura mi-a adus un real ajutor deoarece genul necesită mai multă claritate în compoziție, relații între personaje mult mai limpezi pentru spectatori decât în alte genuri plastice. Sînt împotriva anecdotei, dar cred că fiecare lucrare de artă plastică trebuie să conțină o mică « povestire ». De altfel, și desenele abstracte, cînd sînt bine realizate și mai ales cînd sînt fructul unui sentiment autentic, reușesc să povestească ceva.*

Dar, trecînd la altă idee, mi-am adus aminte de o remarcă a lui André Lhote.

El spune că pictura modernă, cum ar fi a lui Matisse (ca să nu mai vorbim de cea abstractă), este repede « consumată » de spectatori. În schimb, arăta el, un peisaj clasic cu multitudinea lui de planuri și elemente componente, ne poate reține atenția mult mai mult timp, și zile în șir, privindu-l, putem descoperi noi armonii, noi raporturi savante care la prima vedere scapă ochiului. Este





BENEDICT GĂNESCU: Desen

BENEDICT GĂNESCU: Desen

BENEDICT GĂNESCU: Program de teatru

BENEDICT GĂNESCU: Proiect de tapiserie



într-un fel — încheia Lhote — ca diferența dintre roman și schiță.

*Red.: La ce lucrăți în prezent?*

B.G.: Din păcate, în afara unui proiect de tapiserie, nu vă pot prezenta lucrări definitiv elaborate. Cheltuiesc foarte mult timp încercând să mai învăț câte ceva. Am simțit această nevoie nu numai pentru că în general pictura și desenul pretind mult timp și energie pentru a fi însușite, dar și pentru că învățămîntul artistic, după părerea mea, are încă niște lacune. De exemplu, chiar dacă ne putem dispensa azi de anatomie, o putem face numai după ce o cunoaștem foarte bine. Mi se pare de neconceput ca în sistemul de predare a cursului de anatomie să nu fie incluse filme științifice care ar trebui să constituie baza acestui curs. Este adevărat că am ieșit de mult din anii de studenție, dar se pare că lacunele persistă.

În privința desenului de atelier, reeditarea unor cărți mai vechi cuprinzînd noțiuni de desen (cum ar fi cartea lui Ippolit Strîmbu) sau alcătuirea de manuale noi, foarte accesibile și în mare tiraj, ar fi de folos atît începătorilor, profesorilor — la predare, cît și iubitorilor de artă care ar dori să capete cîteva informații elementare cu privire la meșteșugul artelor plastice.

Și pentru că lucrez și în domeniul artelor poligrafice, cred de asemenea că lipsa unui curs de prezentare artistică, de machetare, constituie un gol serios în învățămîntul nostru artistic. Nu privesc acest curs numai ca un răspuns unor necesități editoriale, ci și ca un început modest de predare a unor principii de compoziție.





*Red.: În ce măsură v-a folosit dumneavoastră această experiență în domeniul poligrafiei ?*

*B.G.: În afară de experiența directă, propriu-zisă, trebuincioasă oricărui artist care creează pentru tipar, am fost pus în situația să rezolv unele probleme de armonie și echilibru în compoziție, considerându-le ca un fel de teme abstracte de compunere ale unor lucrări de artă plastică.*

*Dar tot în legătură cu grafica și necesitățile editoriale, mi se pare că se impune să fie traduse cât mai curînd posibil cîteva tratate despre desenul și construcția literelor.*

*Red.: Ce părere aveți despre problema relațiilor dintre public și arta plastică ?*

*B.G.: Vă referiți probabil la accesibilitatea picturii. Se face deseori afirmația că muncitorii nu o înțeleg. Eu cred că nici academicienii nu o înțeleg cînd nu posedă o educație de rigoare. Fără un teren aperceptiv format, nu numai Enescu, dar nici Bach nu poate fi înțeles. Și ce poate fi mai clasic decît Bach? În ceea ce mă privește, mărturisesc o vanitate: îmi plac aplauzele. Le socotesc ca o modalitate prin care oamenii din cetate își exprimă adevărată și acceptarea față de modestele mele realizări artistice. Sincer vorbind, nu m-am văzut niciodată în postura unui artist neînțeles. Poate pentru că lucrînd foarte mult în presă, contactul cu publicul larg a devenit pentru mine o necesitate. Tentația de a fi un artist în primul rînd « interesant » și « rafinat » m-a urmărit în tinerețe. Acum o consider o boală a copilăriei.*







# FERNAND LÉGER

MARINA VANCI

Într-un interviu acordat Dorei Vallier, Léger mărturisea: «Nu eram un asiduu frecventator al muzeelor. Salonul de aviație mă pasiona cu mult mai mult decât Luvrul. L-am vizitat împreună cu Marcel Duchamp și Brâncuși — sculptorul cel mai atrăgător din cîți cunosc. Marcel se plimba printre motoare și elice, fără să scoată un cuvînt. Apoi dintr-o dată i s-a adresat lui Brâncuși: «S-a terminat cu pictura. Cine o să poată creea ceva mai grozav decât elicea asta? Spune, tu ai putea face așa ceva?». Era foarte înclinat către lucrurile precise. Și noi eram la fel, dar nu într-un mod atît de absolut. Eu mă simțeam mai degrabă atras spre motoare și metal decât spre elicea de lemn ».

La Léger, atracția pentru motoare și metal conține implicată admirația pentru civilizația industrială, socotită de el atît ca determinantă a progresului, cît și ca revelatoare de noi valori estetice.

Opera lui Léger ține tocmai să orienteze sensibilitatea omului contemporan către descoperirea frumuse-

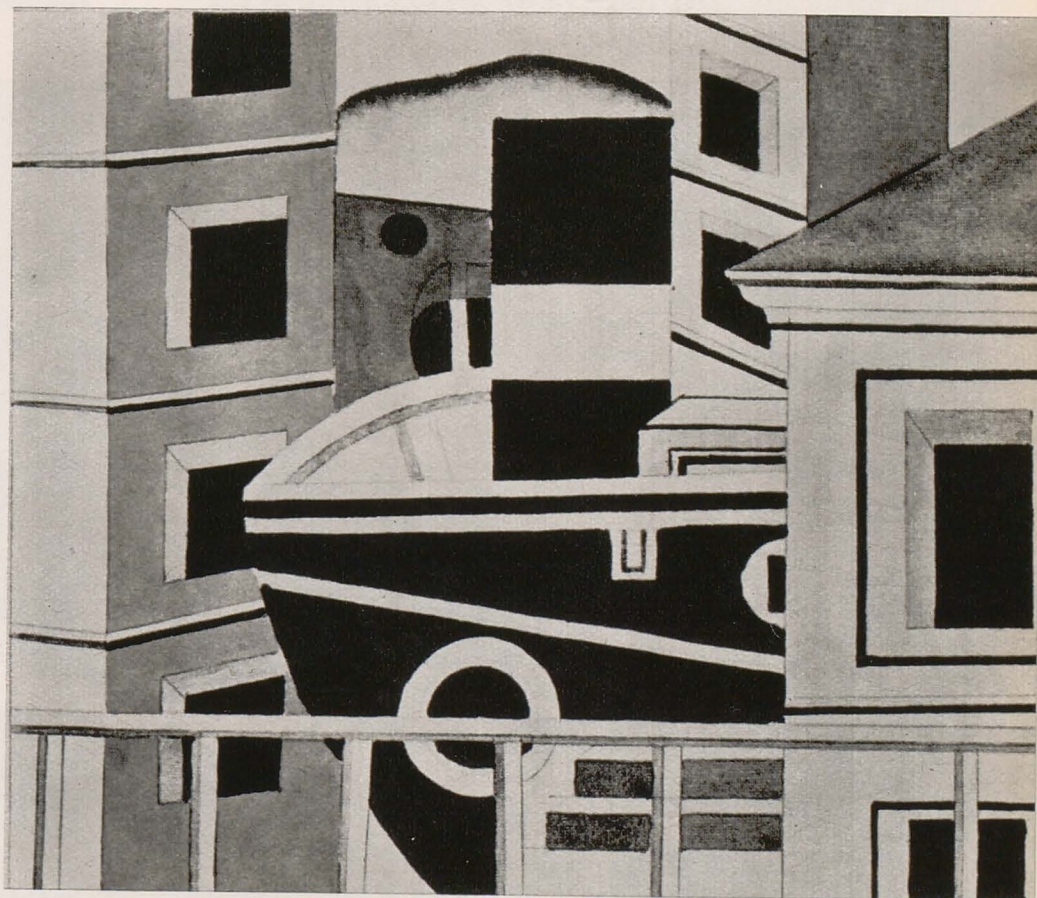




seții unui motor, a unui rulment cu bile, a unei macarale în mișcare. « Nu există — proclama el — frumosul catalogat, ierarhizat. Frumosul e pretutindeni, în ordinea așezării veselei pe peretele alb al bucătăriei, poate mai mult decât în cea a salonului stil sau a muzeului oficial. »

Decretînd poetice obiecte care pînă atunci nu fuseseră niciodată în atenția artei, artistul lărgeste sfera frumosului — act în baza căruia pop-art-ul și-l revendică pe Léger ca precursor — oferind privitorului posibilitatea sezișării acestuia și în cadrul noului peisaj în care își desfășoară zilnic activitatea, dominat de prezența industriei. Este, de altfel, centrul în jurul căruia se polarizează eforturile creatoare ale artistului, desfășurate pe parcursul a cinci decenii și care fac din Léger unul dintre reprezentanții de seamă ai artei zilelor noastre.

Fiu și nepot de țărani normanzi, născut în 1881 la Argentan, Léger dovedește serioase înclinații artistice, încă de pe vremea în care sculptează castane pe băncile colegiului sau creionează caricaturi acide ale profesorilor în sutană. La 16 ani se află ca stagiar în atelierul unui arhitect din Caen. În 1900 se stabilește la Paris, frecventează pentru scurt timp școala de belle-arte, intră în legătură cu Apollinaire, Blaise Cendrars, Henri Rousseau, cunoaște pe Picasso, Delaunay și Braque. Primele lucrări ale lui Léger executate în 1904 — dintre care un viguros « Autoportret » și un peisaj intitulat « Grădina mamei mele » — păstrează încă o optică tradițională. În 1904 expoziția celor 42 de pînze ale lui Cézanne, prezen-

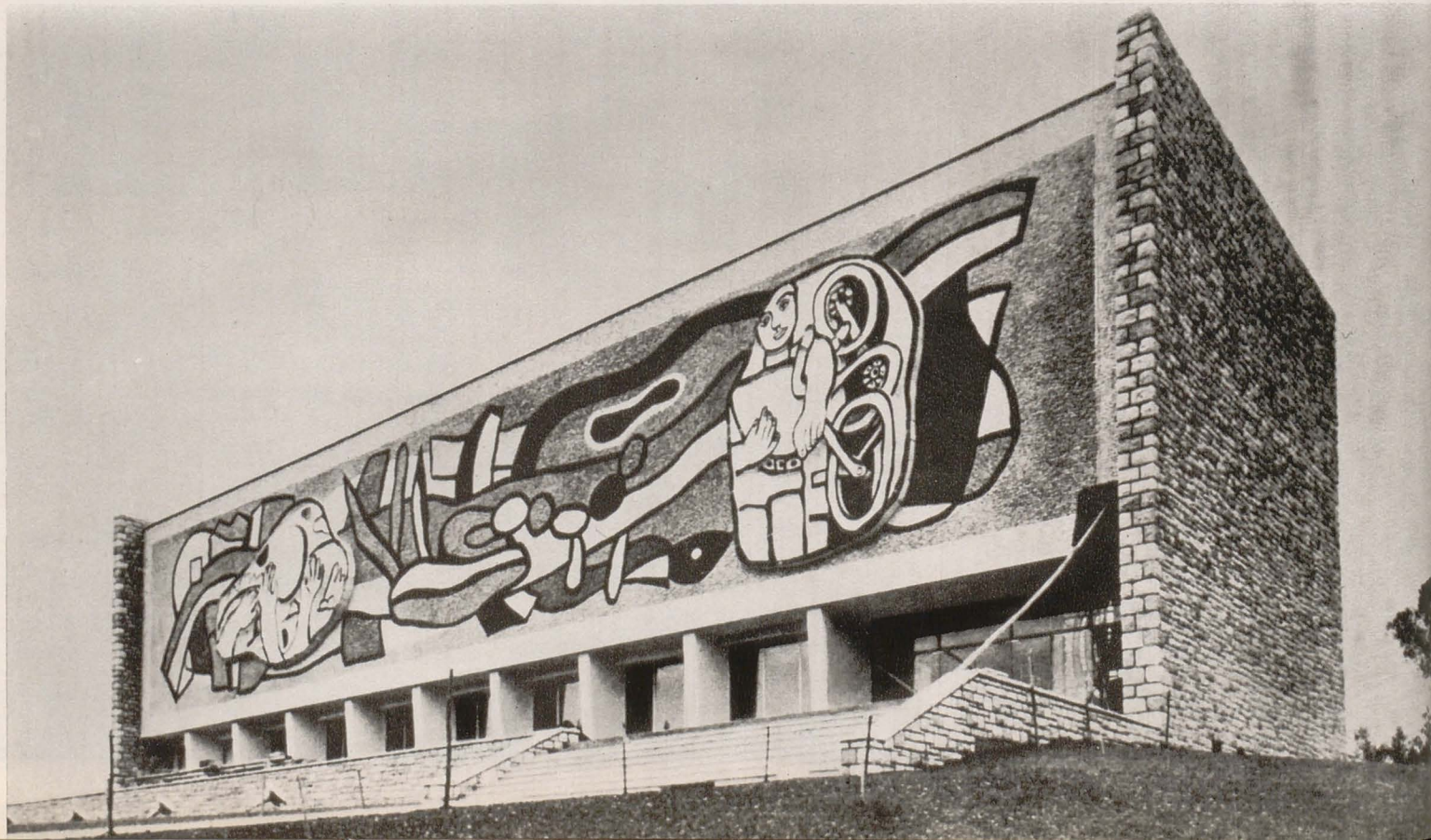




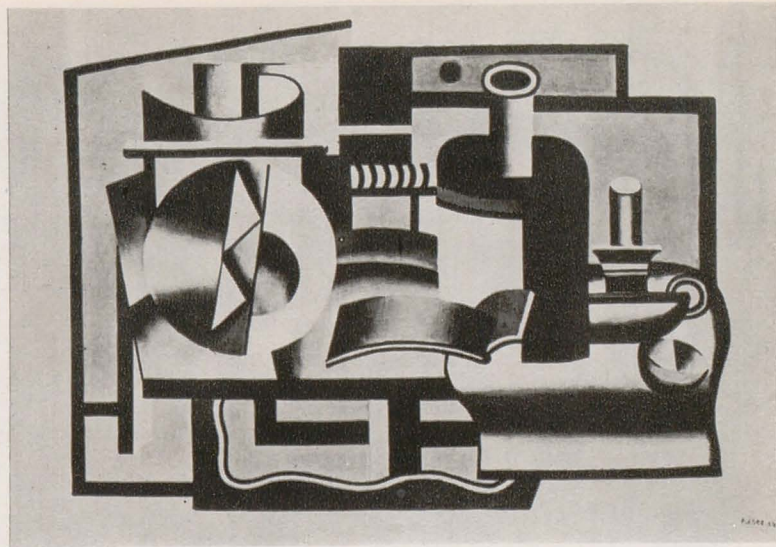
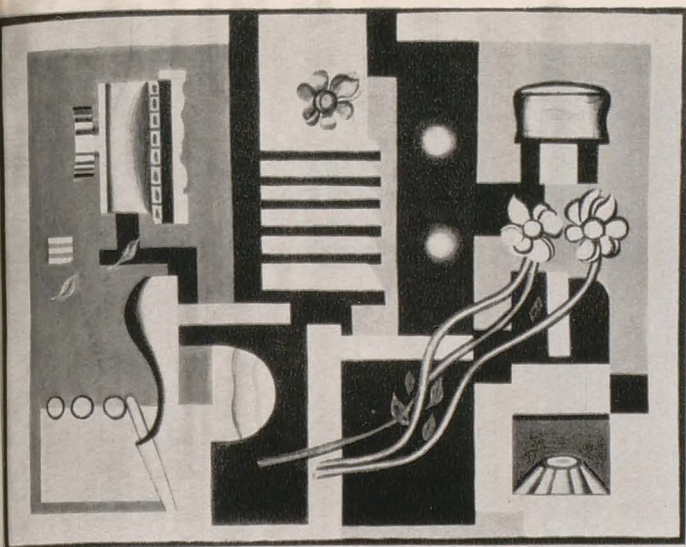
Muzeul «Fernand Léger» de la Biot

FERNAND LÉGER: Natură moartă, 1927

FERNAND LÉGER: Natură moartă, 1924







ate la Salonul de toamnă, deschide și pentru Léger  
 orizonturi promițătoare. Reacția cezanniană împo-  
 triva impresionismului coincide cu preocuparea lui  
 Léger de a sublinia în pictură scheletul constructiv  
 al formei, de a așterne culoarea pe suprafețe mari,  
 nefărîmîțate prin diviziunea tonurilor. Peisajele  
 compuse geometric, create în Corsica în iarna anilor  
 1905–1906 (« Peisaj corsican în apus de soare »),  
 anticipîndu-le oarecum pe cele pe care Picasso le va  
 picta trei ani mai tîrziu la Horta de Ebro, studiile  
 ale nudurii sau natura moartă intitulată « Compotieră  
 pe masă », vădesc asimilarea lecției celui ce-și pro-  
 pusese « să trateze natura printr-un cilindru, sferă  
 sau con ».

Înclinația categorică pentru vigoare, pentru un  
 nume simț de sinteză și construcție afirmate încă din  
 această perioadă, va rămîne o constantă a creației  
 lui Léger; contemporan cu numeroasele curente  
 artistice care se succed cu repeziciune pe arena  
 istoriei plasticii europene în primele decenii ale  
 secolului nostru, Léger optează doar pentru tenden-  
 țele afirmate de acele mișcări în care găsește cores-  
 pondențe cu propriile-i căutări.

De aceea, dacă nu aderă la experimentele fauvilor,  
 cubiștilor etc., subscie în schimb la afirmațiile  
 futuristilor, puriștilor, cubiștilor. Și nu din

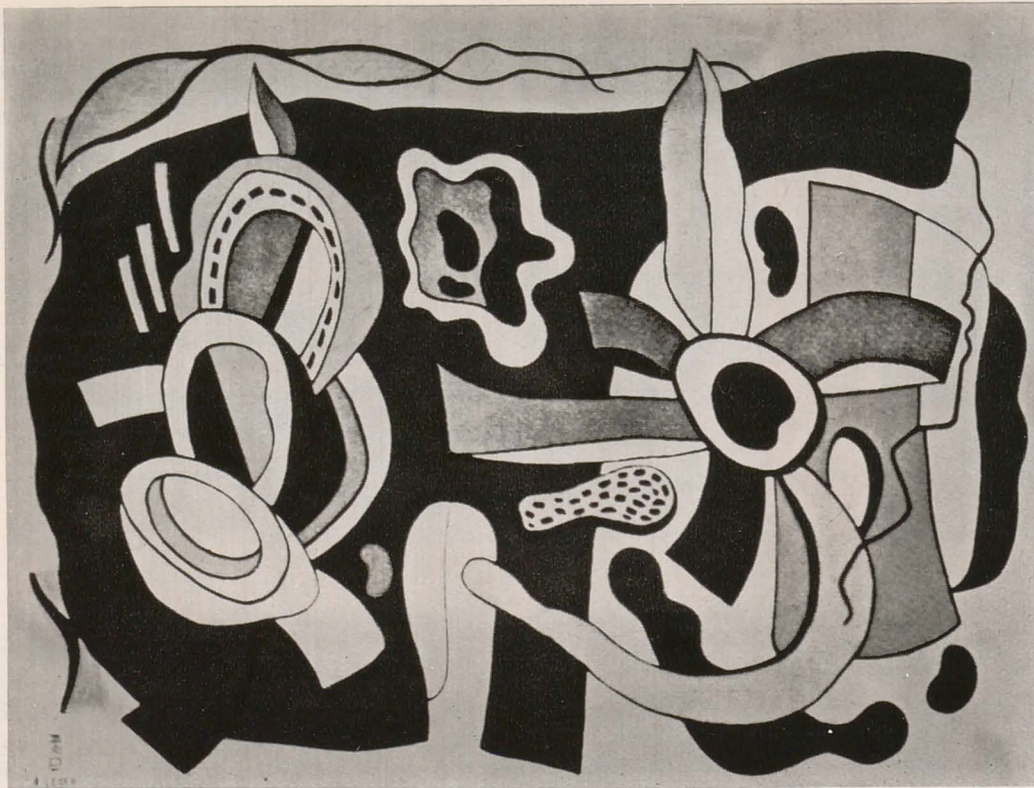
întîmplare, Bienala de la Veneția din 1906 îl încorpo-  
 rează pe Léger prin lucrarea « Cusătoreasa » (1909)  
 în rîndul pictorilor futuristi. În « Cusătoreasa »  
 automatizarea gestului, sugerînd mecanizarea și  
 dinamizarea lumii contemporane, stabilirea de echi-  
 valențe între plasticitatea figurii umane și cea a  
 mașinii, în favoarea acesteia din urmă, anunțau  
 experiența futuristă teoretizată un an mai tîrziu  
 în manifestul publicat de revista « Comoedia » din  
 18 mai 1910 și semnat de Balla, Boccioni, Carra,  
 Russolo, Severini: « Vrem cu orice preț să intrăm  
 în viața modernă. Știința, victorioasă în zilele noastre,  
 și-a renegat trecutul pentru a răspunde mai bine  
 nevoilor materiale ale timpului nostru. Nevoia  
 noastră din ce în ce mai sporită de adevăr nu se  
 mai poate mulțumi cu forma și culoarea în accepția  
 lor de pînă acum. Gestul pe care-l vrem reprodus  
 pe pînză nu va mai fi un anume moment al dinamis-  
 mului universal, ci senzația dinamică însăși. Pentru  
 a exprima viața noastră tumultuoasă, viața de oțel,  
 de viteză, de temperatură ridicată, trebuie măturate  
 subiectele învechite ».

Sugestia ritmurilor mecanice, redarea « senzației  
 dinamice însăși » apar mai conturat la Léger în lu-  
 crarea « Nuduri în pădure » (1910), care constituie  
 un punct de răscruce în desfășurarea orientării

viitoare a artistului, echivalent cu « Domnișoarele  
 din Avignon » pentru creația lui Picasso. Figura  
 umană, rigidă și dezarticulată, capătă proporțiile  
 pădurii. Pădurea și omul — descompuse în conuri,  
 cilindri și prizme care sugerează corpul, brațele  
 și piesele mașinii — animate prin contrast, prin  
 opoziția formelor, capătă mișcare, pulsație ritmică.  
 Armonia surdă, opacă, formele puternice, construite  
 pe suprafețe geometrice — descompunerea volu-  
 melor pe suprafețe ducînd la desfășurarea acțiunii  
 doar pe două dimensiuni — dovedesc totodată nu-  
 meroase puncte de tangență cu preocupările cubiș-  
 tilor.

Deși în 1911 participă, împreună cu Delaunay,  
 Gleises și Metzinger, la prima manifestare a cubiș-  
 tilor, Léger nu poate fi totuși socotit printre crea-  
 torii a căror operă ține de prima perioadă, analitică,  
 a acestui curent. Gustul pentru monumentalitate,  
 pentru masivitatea obiectelor, pentru sinteză îl  
 plasează mai degrabă în etapa sintetică a cubismului.  
 Trebuie subliniat, de asemenea, că Léger nu poate  
 fi socotit printre adepții ortodoxi ai cubismului.  
 Aceasta se datorește în primul rînd refuzului său  
 de a-și restrînge repertoriul tematic la obiectele  
 menite să recomună atmosfera atelierului de creație  
 — sticla, ziarul, cărțile de joc, pachetul de tutun,





FERNAND LÉGER: Floare policromă — tapiserie, 1950

FERNAND LÉGER: Excursionistul, 1953-1954

instrumentele muzicale — și care apăreau aproape invariabil în lucrările lui Braque sau Picasso din acea perioadă. Léger dilată sfera sensibilității privitorului contemporan, făcînd-o să vibreze și în fața imaginii discului de fier, a roții sau a mecanismului mașinii. Ceva din precizia impersonală a mașinii — din farmecul acestui « obiect de o perfecție absolută prin faptul că toate elementele inutile funcționării ei au fost înlăturate » — se transmite însă, ca printr-o mișcare de translație, și în redarea personajelor. « Cei trei camarazi », « Orașul », « Omul cu roata », « Partida de cărți » realizate în suprafețe mari, în mari aplatări de culoare contrastantă, care creează ritmul spațiului, sînt caracteristice etapei cuprinse cam pînă în jurul anului 1921. După această dată — exceptînd perioada abstractă, la Léger este

evidentă mai ales preocuparea pentru figura un socotită ca element de primă importanță în formarea unei expresii monumentale, a unei compoziții statice echilibrate (« Pescari », « Femei cu flori ») relegate mai apoi în pictura murală. Dar realizările cele mai valoroase ale lui Léger în domeniul creației decorative-monumentale sînt rezultatele unei simbioze dintre concepția lucrărilor sale de pictură figurativă și a experimentelor decorative-abstracte dintre 1919—1924.

Înființarea Bauhaus-ului (1919), al cărui program anunța ca scop final « necesitatea creerii unei opere de artă unitare — Marea operă — în care nu persista nici o distincție între arta monumentului și arta decorativă » (Gropius), explică în bună măsură perioada abstractă și constructivistă, în care Léger se străduiește să sugereze spațiul prin contrastul formelor și culorilor. Teoriile neoplasticismului, special cele ale lui Mondrian, se resimt de asemenea în creația lui Léger, din această perioadă, artista găsind în concepțiile formulate în « De Stijl » soluția folosirii culorii și formei pure ca mijloc de a adresa « cîntecul culorii în inima cenușie a cetății și a te adresa fără cuvinte oamenilor ».

Revenirea la figurativ coincide în creația lui Léger cu momentul în care arena plasticii occidentale este agitată de experiența suprarealistă, artistul tribuționînd numai într-o foarte mică măsură acestui curent (în lucrarea « Gioconda cu chei » de exemplu rămîne inadapabil descoperirii acelei frumuseți insolite, pe care Lautréamont o declanșase prin « întîlnirea fortuită pe o masă de operație a unei mașini de cusut și a unei umbre »).

Reîntorcerea lui Léger la o artă figurativă este determinată, desigur, și de contactul cu viața franceză (artisa moștenește o fermă în Normandă) și de instalarea lui la Fontenay aux Roses în largă măsură în versul și repertoriul tematic. Acum, motivul central apare cel mai frecvent este cel al arborelui. Seria lucrărilor cu arbori (« Rădăcină neagră », « Rădăcină roșie și neagră ») prefațează așa numita etapă dorită. Ea va fi sursa acelei ordonări rigide a spațiului și aceluși echilibru perfect al formelor contrastante cu suprafețe trasate în planuri mari, în care personajele cu o frontalitate arhaică și impunătoare apar construite din sfere și cilindri. Simplitatea calmului ordonării compoziției din etapa aceasta clasează pe Léger pe linia care, în pictura franceză, descinde din clasicismul poussinian.

Personajele din « Compoziția cu trei figuri » (1932), din « Constructorii » (1950), ca și din



lucrări ale artistului, nu păstrează caractere de individualizare, artistul ajungând la generalizări maxime. Fără îndoială, ființele construite din lemn, oțel și zinc te duc cu gândul la o lume mecanică, stabilesc o neutralitate între om și decorul industrial în care nu este înfățișat. Echivalarea aceasta, care se face adeseori în detrimentul umanizării personajelor, e compensată prin conferirea unor atribute omenești în favoarea mașinii. Ar fi greșit să deducem de aici lipsa prezenței sentimentelor umane în pictura lui Léger. Dacă expresia sentimentelor nu-și găsește exprimare mai ales în realizările ultimei perioade din creația artistului, dacă ea nu transpare în gestulație sau în mimica figurii personajelor, în schimb accentul pus pe elocvența raportului dintre mase, pe echilibrul formelor, pe amplasarea acestora în spațiu, converg în ansamblu către umanizare, prin redarea unei atmosfere de calm, a unui sentiment de echilibru și forță. Calitatea esențială a artei lui Léger rezultă tocmai din redarea acestui sentiment major, printr-o simplitate, străină de orice retorism. Datorită ei, pictorul reușește adeseori să atingă farmecul arhaic al unui Ucello. Pe drept cuvânt criticul american Sweeney îl denumea pe Léger un « primitiv al timpurilor moderne ».

Léger este deci modern nu numai prin forma de expresie a operelor sale. Contemporaneitatea lui constă în primul rând în conținutul lucrărilor, care vorbesc despre forța omului, despre raportul supra-unitar dintre acesta și mediu, în pledoaria lui pentru integrarea omului în cadrul specific epocii, cadrul industriei, prin înțelegerea funcției pe care trebuie să o joace opera de artă în epoca noastră.

În accepția lui Léger, relația dintre industrie și artă este reversibilă. Nu numai industria revine ca un leit-motiv în opera de artă, dar și arta, conform principiilor lui Léger, trebuie cu necesitate să pătrundă în industrie. Léger atribuie, de pildă, culorii o funcție socială multiplă. « În casa de locuit, în uzină — spațiul în care oamenii muncii trebuie să trăiască și să lucreze — se simte din ce în ce nevoia de policromie. Nimic nu s-a făcut în acest sens pînă acum. Omul, familia nevoiașă nu-și poate găsi spațiul eliberator într-un singur tablou atârnat pe un perete. Trebuie răspîdită și distribuită culoarea, lumina ». De aceea uzina trebuie să fie multicoloră și luminoasă. Ideea despre funcția socială a culorii se exprimă și prin conceptul despre organizarea plastică a orașului printr-o distribuție justă a valorilor cromatice capabile să răspundă cerinței de viașie și frumos a colectivității.







FERNAND LÉGER: Compoziție cu figură, 1930

Ideea artei integrate în viața orașului modern explică în bună parte esența creației lui Léger. (« Floarea care pășește », sculptură din ceramică policromă și-o imaginase nu captivă în sălile vreunui muzeu, ci « plasată printre case noi, aspirînd respirația arborilor ». De asemeni, ideea realizării unei sculpturi policrome, « cu forme asemănătoare flăcărilor, plasată pe malul mării, printre care copiii s-ar putea juca și vîntul zbugui » îl preocupa în ultimii ani ai vieții). Multiplele experimente, practicate nu numai în tehnici dar și genuri diferite, provin la Léger tocmai din necesitatea găsirii acelor procedee, care să situeze arta în inima orașului. Căci la activitatea de pictor se mai adaugă și aceea de pictor muralist și decorator. În domeniul artei monumentale, opera lui cuprinde atît pictură (la

expoziția universală din 1937, la palatul descoperirilor — fresca intitulată « Transportul » etc., cit mozaic (biserica din Assy), vitraliu (Audincourt) tapiserie. Totodată Léger este autor de decoruri (pentru baletul suedez: « Scating Ring » pe muzica de Honneger, etc.), și autorul primului film fără scenariu, « Baletul mecanic » (operator Man Ray), un dans al volumelor, al obiectelor, printre care apar intercalate decupări din ziar, un poem al mișcărilor realizat în 1924.

Modalitatea de a se adresa unei colectivități determină la Léger desigur nu numai căutarea formelor și tehnici adecvate, ci acestea concurează în redarea ideilor și sentimentelor demne de înțeles și aspirațiile cetății. De aceea vom întîlni

(urmare în pag. 10)





## MĂȘTI ROMÎNEȘTI

PAUL PETRESCU

Mască de priveghi (Muzeul satului — Casa din Nereju)

Există o lume întregă populată de replicile ființelor reale și de întruchipări ale celor imaginare, plăsmuite după legi particulare, din lemn, metal, pământ, piele, plante etc. E un fel de univers « cultural » în care se mișcă apariții desprinse din zonele profunde și tainice ale unei omeniri ce căuta mereu răspunsuri la întrebări fundamentale și, mai ales, soluții la problemele unei vieți dirijate de legi greu de pătruns sau chiar de neînțeles. Măștile sînt un fenomen de răspîndire generală pe glob și închid în ele secvențe din istoria spiritului și societății omenești. Sînt concentrate în ele amintiri ale memoriei colective ce coboară probabil pînă la vîrsta pietrei cioplite și se întrepătrund în ele reminiscențe ale unora din cele mai diverse preocupări umane, de la magie la știință și de la religie la teatru și arte plastice.

În ultimele două decenii s-au înmulțit considerabil încercările de explicare a originii și semnificației măștilor. Interpretărilor lui Frobenius li s-au adăugat mereu altele, încît astăzi firele par a se strînge într-un imens nod de probleme. Măștile sînt azi un subiect de sociologie și psihologie colectivă, de istoria și filozofia culturii, figurînd în nenumărate publicații și făcînd obiectul expozițiilor mai mult sau mai puțin exotice. Momente din rituri străvechi ale fertilității, componente ale magiei imitative folosite în tehnica vîntătorii sau pentru invocarea ploii, legături cu lumea venerată a strămoșilor transformabilă în cea temută a spiritelor, măștile au trecut apoi prin etapele succesive ale dansului ritual și ale spectacolului, îmbrăcînd nesfîrșit de variate forme materiale. Ideea fundamentală de transfigurare, de ascundere a purtătorului și de stabilire a unor relații subtile cu ființe de pe alte planuri, a condus, în condiții sociale diferite, la o gamă întinsă de reprezentări plastice în care grotescul, ca limită a urîtului înspre fantasticul terifiant, este uneori impregnat de o undă de ironie. O ironie universală în care sînt prezente zîmbete ascunse și la adresa « ființelor superioare » invocate și la cea a înșși purtătorilor de mască.

Pe mari suprafețe ale pămîntului — în Africa, Asia, Oceania, cele două Americi — măștile și-au perpetuat existența și uneori funcțiile pînă în zilele noastre, cu o frecvență considerabilă. În Europa, acoperite mai ales în secolul al XIX-lea de mulțimea ușuratecă a variantei măștilor de bal și carnaval — pornite odată din aceleași rădăcini — destinate veselirii păturilor sociale prospere, travestiurile și măștile populare încărcate cu semnificații din ce în ce mai vagi, au rămas ca un soi de martori arheologici ai mentalităților trecute. « Săpăturile » întreprinse în ultima vreme în straturile adînci ale culturii populare europene au descoperit peste tot acești martori. Unele din cele mai interesante urme, prin varietatea și expresivitatea lor, se află în România, răspîndite în toate provinciile istorice: Moldova, Transilvania, Oltenia, Muntenia, Dobrogea.

Ca și în viața de toate zilele, omul din satele țării noastre este înconjurat în existența sa « mascată » de animale cu trăsături recognoscibile în amalgamul de materiale furnizînd copii grotești dar deloc nerealiste de capre, cai, urși, lupi, vulpi, cerbi, berbeci, berze și cocori etc. Personaje din mitologia populară și din folclor sînt prezente și ele în această lume fantastică ce se dezlănțuie cu tăria unui ritual la anume epoci ale anului, în miezul iernii, de Crăciun și Anul Nou, și în preajma solstițiului de vară, la Rusalii, sau cu prilejul unor evenimente memorabile din devenirea individului și a colectivității, cum ar fi nunta și moartea. Sînt greu de uitat, pentru cine le-a văzut, imaginile profund turburătoare de la priveghiul mortului din Țara Vrancei, la ultima petrecere oferită celui plecat pe alte tărîmuri. Motivarea petrecerii, legată poate de ritualuri asemănătoare cu cele ale dacilor, veselindu-se la moartea cuiva, și legîndu-se de obiceiuri similare ale





Mască de priveghi (Muzeul satului — Casa din Nereju)

vechilor greci și etrusci, este paralelă cu motivarea magică a ritului de trecere garantând neîntoarcerea mortului sub formă de strigoi. De subliniat că, de mascat se maschează numai bărbații, ei se travestesc în femei — și că este interzisă divulgarea numelui celui mascat, prescripții reprezentând fără îndoială rămășițe ale regulilor de inițiere ale societăților secrete, atotputernice în anumite stadii de dezvoltare a colectivităților umane.

Toate acestea sînt lucruri foarte vechi care au a le explica cercetătorii culturii populare și istoricii culturii universale în genere. Le-am amintit doar spre a lumina, măcar în parte, înțelesul măștilor românești, pe care aici le privim în primul rînd ca realizări ale artistului plastic popular.

O prezentare sistematică de ansamblu a măștilor populare încă nu s-a făcut la noi. De aceea, este poate util să dăm cel puțin cîteva indicații « tehnice », limitîndu-ne la măștile înfățișînd chipul omenesc. Pe tot teritoriul țării noastre se lucrează măști. Ele se confecționează din materiale foarte diferite: piele și blană de animale, țesături de pînză sau postav gros, lut ars, lemn cioplit, coajă de tei, de mesteacăn, de brad. În compunerea lor intră de asemeni bucăți de metal sub formă de plăci sau cercuri, sfoară groasă colorată, pene de păsări, cîlți de cîneapă, păr de cal sau porc, boabe de fasole și porumb, paie, foi de porumb, hîrtie și carton colorat, mărgelă, nasturi, bucăți de sticlă, coarne de animale. Unele sau altele din aceste materiale se colorează. Deseori în construcția măștilor se folosesc resturi de obiecte altădată utile: doage de cofe, funduri de putini. Uneltele întrebuițate la confecționarea lor sînt cele mai obișnuite: cuțitul, scoaba, foarfeca, ciocanul, tesla, sfredelul, cleștele.

Ca și în celelalte domenii ale artei populare, din aceste materiale aflate la îndemîna oricui, prelucrate cu mijloace tehnice rudimentare, artistul popular crează obiecte impresionante prin forța lor de sugestie. Ele ne introduc într-o lume ce dispare, în care grotescul era doar o poșghită subțire ce se topea în prezența acțiunilor și imaginilor evocate. Este poate o lume stranie, din ce în ce mai greu de înțeles pentru cei de azi, o lume ale cărei hotare se îndepărtează mereu, dispărînd ca aburii negurilor, dimineața. Ea a avut însă o existență puternică de-a lungul a multor milenii din viața omenirii. Măștile sînt tocmai rămășițele ei materiale. Privindu-le, ne dăm seama dintr-odată că artistul popular mînuia la perfecție realitatea tangibilă supusă unei îndelungi observații de șiruri întregi de generații, că el cunoștea atît de bine făptura omenească și în primul rînd partea ei cea mai expresivă, fața, încît putea să schimbe cu maximă ușurință datele secundare pentru a păstra pe cele esențiale. Unele din aceste măști românești par a se uita întrebătoare, scrutînd tainele privitorilor cu o grimasă nedisimulată, exprimată de liniile mișcătoare ale firelor de lînă; e ca un fragment, oprit, dintr-o mișcare în curs. Sînt măști care exprimă liniștea altor lumi, fixitatea trăsăturilor înlemnite sugerînd misterele sfinxului; planurile puternice ale nasului și ale umerilor obrazilor ciopliți în multiple fațete unghiulare păstrează o tăcere de nepătruns. Impresia, pentru cel ce reușește să reintegreze masca în cadrul social originar, este covîrșitoare.

Măștile populare românești, alături de celelalte supraviețuiri de tehnici și practici tradiționale pot ajuta prin metodele a ceea ce s-a numit « arheologia socială » (H. H. Stahl) la recompunerea unui mod de viață și a unei concepții despre lume de cel mai mare interes științific. Ele poartă însă în același timp o bogată încărcătură emoțională, exprimată prin mijloace plastice, dezvăluind pentru artiștii contemporani, tezaure încă nedescoperite din strălucita moștenire a culturii populare românești.





Mască de priveghi (Muzeul satului — Casa din Nereju)







## PROFILURI DE SCENOGRAFI (II)

TONI GHEORGHIU  
VALENTINA BARDU  
ION OROVEANU

EUGEN SCHILERU



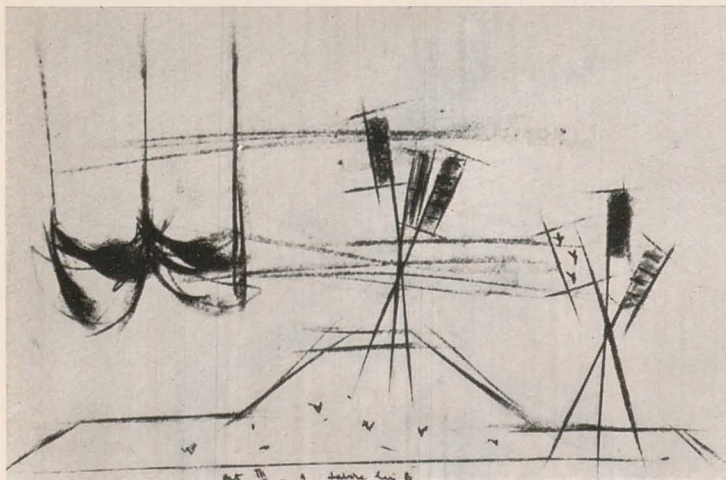
TONI GHEORGHIU: « Nemaipomenita pantofăreasă » de Federico Garcia Lorca. Schiță de costum

TONI GHEORGHIU a desfășurat în scurta sa existență o impresionantă activitate de artist scenograf. Paralel, s-a afirmat și ca un grafician meritoriu (grafică de presă, ilustrație de carte). Soluțiile pe care le promova erau întotdeauna dictate de voința slujirii teatrului și ca atare dădeau într-un mod adecvat prioritate altuia dintre elementele care pot intra în compoziția scenei: pictură, plastică, proiecție etc. El însuși, răspunzând anchetei deschisă de « Le théâtre dans le Monde », a enumerat câteva dintre procedeele și materialele folosite, fără a întocmi însă un inventar complet al acestora. « Am realizat un decor în întregime proiectat, un altul în care foloseam, în parte, proiecția de umbre, și chiar o combinație a acestor două procedee. Aceasta ușura realizarea spectacolului și rezultatul m-a mulțumit

întotdeauna. Cred că principalul interes stătea în faptul că îngăduia schimbarea decorului și mai cu seamă a atmosferei sub ochii publicului, obținându-se astfel un cadru plastic de o mare mobilitate, care putea să urmărească îndeaproape acțiunea și să se transforme odată cu aceasta. Am putut influența starea sufletească a spectatorului proiectând lumină colorată pe ecrane, prim-planuri și planuri generale, aceasta pentru a sublinia ideile piesei. În una din ultimele mele realizări, am reușit, prin proiecția unui element simbolic, care se transforma neconținut sub ochii spectatorului, să urmăresc firul evoluției dramatice a personajului principal. Cred că decorul activ s-a născut; evident, el rămâne un adjuvant al actorului ». Deși consemna doar modulele în care înțelegea să recurgă la proiecție, lăsând

deocamdată de-o parte tot ce se referea la folosirea picturii, Toni Gheorghiu făcea două importante declarații de principiu. Prima era aceea a subordonării scenografiei reliefării textului interpretat. O asemenea atitudine nu a fost proprie doar acestui scenograf decedat. Dimpotrivă, ea constituie o trăsătură comună tuturor scenografilor noștri frunzași. Importanța și pasiunea pentru valorile picturale și plastice ale reprezentăției teatrale nu-i determină pe aceștia să tindă la considerarea scenografiei ca scop în sine, ca realitate autonomizată. A doua declarație de principiu consta în considerarea actorilor ca elementul cel mai activ și mai plastic al construcției scenice, atitudini în care Toni Gheorghiu se întâlnea, fără să știe, cu unele din afirmațiile făcute de elvețianul Adolphe Appia, într-o notă autobiografică, rămasă





1. TONI GHEORGHIU: « Richard al II-lea » de Shakespeare.  
Schiță de decor
2. TONI GHEORGHIU: « Ferestre deschise » de Paul Everac.  
Decor
3. VALENTINA BARDU: « Cezar și Cleopatra » de G. B. Shaw.  
Schiță de costum
4. VALENTINA BARDU: « Cezar și Cleopatra » de G. B. Shaw.  
Schiță de costum

1



2



multă vreme inedită și asupra căreia vom avea prilejul să revenim.

Că Toni Gheorghiu nu desconsidera picturalul se vede din multe realizări ale sale. Astfel, în decorul pentru « Ion Vodă cel Cumplit », operă a compozitorului Gheorghe Dumitrescu, într-unul din tablouri, decorul introduce în fundal elemente de frescă exterioară, care îndeplinesc mai multe funcțiuni: situează geografic și istoric, indică în raport cu scările și draperiile care marchează interiorul, raportul exterior-interior, introduc un element somptuos și monumental. Schițele de costume pentru aceeași operă sînt la rîndul lor create cu o deosebită atenție, față de unitatea stilistică, relațiile cromatice cu decorul și capacitatea de a indica ranguri sociale și de a sugera temperamente și caractere. Pentru o piesă românească actuală, « Ferestre deschise » de Paul Everac, Toni Gheorghiu a recurs la stururi care se lăsau și se ridicau, îngăduind plasarea episoadelor în planuri diverse, efecte de succesiune rapidă sau de simultaneitate.

Tendința de a găsi timbrul specific atmosferei piesei și dominantă tonală sau plastică a cadrului acesteia se verifică de-a lungul marelui număr de realizări scenografice ale artistului menționat. Schițele de costum pentru « Macbeth » sugerează prin grafia lor nervoasă, sfîșiată, dominată de negru, însăși tragica sfîșiere interioară a personajului. Imaginile acestea realizate în cerneală de China reprezintă costume care drapează, nu ființe din oase și carne, ci apariții descărnate, pasiuni ajunse la incandescentă și în plină dezlănțuire. Pentru « Gilcevele din Chioggia » de Carlo Goldoni, spațiul ușor transformabil, decorul și dominantele tonale aduc ecourile unei epoci și — sub raport pictural — ale artei pictorialilor venețieni din sec. XVIII. În decorurile pentru « Hoții » de Fr. Schiller, tratarea în cheie romantică e evidentă, dar elementele componente, lumina etc., scot în evidență un romantism liberator, deschis vieții. Pentru « Steaua Sevillei » de Lope de Vega, Toni Gheorghiu a pus accentul pe o sinteză între pictură și plastică menită să evoce arhitectura Spaniei secolului de aur și lumina sudului: volume aproape compacte, conturate tăios de lumina care joacă în același timp pe suprafețele albe sau pastelate. Într-un mod aproape similar a fost tratat și decorul pentru « Nemaipomenita pantofăreasă » de Federico Garcia Lorca. Se cunoaște caracterul cu totul succint al indicațiilor scenografice pe care le dădea Lorca. Și, de asemenea, accentul pe care poetul îl pune

pe culoare. « Vecinele » din piesa menționată se disting prin culoare — roșu, violet, negru, verde, galben — perdeaua din prolog e cenușie (cenușiu perlat din Velazquez sau Goya), decorul actului întâi e dominat de alb cu accente de cenușiu deschis la ramele ferestrelor și ale ușilor, și totul scăldat într-o lumină portocalie, de după amiază, eroina poartă în prima scenă o rochie de un verde țipător și doi trandafiri în cozi etc., etc. Violență și tandrețe, bipolaritatea atît de caracteristică universului poetic și dramatic al poetului ucis la Grenada a fost echivalată pictural de către Toni Gheorghiu cu un mare simț al nuanțelor. În interpretarea scenografică a pieselor ruse și sovietice, artistul român a dovedit o aceeași adevărată. Costumele pentru « Uraganul » de B. Beloțkovski au fost gîndite în directă relație cu structura psihologică a personajelor. Pentru « Tragedia optimistă » de Vsevolod Vișnevski, Toni Gheorghiu a interpretat personal soluțiile devenite clasice, ale unor scenografi, ca sovieticii Rîndin și Anatoli Bosulaev care puseseră accentul pe soluții

arhitectonice, epurate dar deloc abstracte. Însfîșit, pentru o piesă modernă ca « Centrul înaintaș a murit în zori » de A. Cuzzani, el a știut să creeze decoruri și costume pline de nerv și expresive.

VALENTINA BARDU s-a afirmat în domenii atît de diferite, cum sînt: pictura, pictura de panouri decorative pentru expoziții, grafica — și în special ilustrația de carte — arta păpușilor și însfîșit, scenografia. Practicarea îndelungată a ilustrației de carte a format-o pe linia echivalării plastice a timbrului afectiv, liric, dramatic al textului. Chiar în absența consemnării grafice a cadrului — colț de natură sau interior — ilustratorul poate și trebuie să sugereze o atmosferă doar prin figurile, atitudinile și costumele personajelor. Iar între aceste trei elemente trebuie să existe relații pe care noi le-am numi de « complementaritate », tocmai pentru ca personajele să se poată impune în întregul lor adevăr psihologic și moral.

3



4







1



2



3



4

Valentina Bardu răspunde nuanțat acestei exigențe. Documentarea scrupuloasă pe care își întemeiază proiectele nu exclude interpretarea, stilizarea care marchează prin linie și prin relații cromatice, caracterul ei modern, participarea la o înțelegere contemporană a grafiei și culorii (d.e.: costumele pentru « Cezar și Cleopatra » de G. B. Shaw, pentru « Copiii soarelui » de Maxim Gorki). La rîndul ei, stilizarea nu se dezvoltă împotriva închegării culorii locale, a atmosferei mediului geografic, istoric și social evocat de textul dramatic. Figurile sînt individualizate și, deși nu sînt tratate descriptivist-statistic, adică printr-o mulțime de amănunte, conțin indicații prețioase pentru compunerea măștii, a grimei. Indicarea a ceea ce se numește în anatomia artistică « stațiuni », adică a atitudinilor sau « pozelor », se constituie ca o sugerare a unei cît mai fericite exploatare a costumului în mișcarea dramatică. În proiectele pentru costumele egiptene se aud ecourile grafiei și cromaticii din stilizata pictură a Egiptului antic, în cele pentru costumele ruse retrăiește amintirea unor ilustrații ruse de epocă. Elementele vestimentare consemnează — mai cu seamă în acest

al doilea ciclu — profundele diferențieri sociale, fiecare detaliu traducînd un comportament — de viață particulară și de viață socială — specific.

ION OROVEANU desfășoară o activitate artistică susținută și multilaterală: autor de compoziții monumental-decorative (printre care un vitraliu admirabil pentru magazinul « Muzica » din București), autor de grafică publicitară și grafică de carte (coperte, ilustrații), scenograf etc. Schița de decor pentru « Opera de trei parale » de B. Brecht demonstrează ingeniozitatea, gustul ales și sobrietatea artistului orientat spre sinteze expresive, spre un stil aluziv și generator de multiple asociații de idei. Merită să zăbovim asupra celor două suite de proiecte de costume (Shakespeare și Brecht), tocmai pentru că ele mărturisesc o concepție bine conturată. Mai înainte de toate, asistînd la o piesă cu costume proiectate de Ion Oroveanu ne dăm seama că el le-a înțeles ca părți integrante ale decorului. Ca forme și armonii cromatice ele sînt părți integrante ale acestei compoziții în continuă mișcare care este secvența teatrală. Ca și autorul

decorurilor, cel al costumelor, trebuie să fie înzestrat cu puterea de a prevedea vizual, pentru ca în cursul desfășurării spectacolului să nu se producă în compoziția scenografică, dezacordări, disonanțe apte să turbure receptarea spectacolului. În același timp, Ion Oroveanu gîndește costumul și ca decor în el însuși, întîlnindu-se astfel cu un scenograf ca Lucien Coutaud, pentru care un costum este « un mic decor portativ ». Dintr-o atare înțelegere a costumului derivă mai multe consecințe. Mai întîi obligația de a asigura unitatea organică a ansamblului pe care îl constituie fiecare costum, nimic neputînd fi lăsat de-o parte. Și aici nu e vorba doar de o simplă armonizare a formelor și culorilor, ci și de alegerea amănuntelor vestimentare (deci a formelor și culorilor), în funcție de psihologia personajului, deci pentru valorile lor expresive. Căci un amănunt, și chiar o culoare, sînt totdeauna revelatoare, subliniind o trăsătură de caracter, o deformație lăuntrică, un tic, ceva care nu poate fi reprimat de erou etc. Însfîrșit, costumul de teatru nu este costumul cu care eroul ar fi putut ieși pe stradă. Între acesta din urmă și cel de pe scenă nu poate exista









ION OROVEANU: Filmul « Harap alb » — secvența « Teritoriul spin ». Proiect de decor

o suprapunere perfectă, o identificare totală, absolută.

Traducând vizual ceva din trăsăturile sufletești ale eroului, costumele trebuie să continue a păstra amprenta teatrului, a spectacolului, pentru ca, așa cum se exprimă Coutaud, în spatele costumului, « actorul să-și poată ascunde personalitatea umană și să nu mai reprezinte decât personajul dramei » (După Hélène Parmelin: « Cinq peintres et le théâtre »). Așa sînt concepute, atît costumele pentru « Cum vă place » de W. Shakespeare, cît și cele pentru « Opera de trei parale » de B. Brecht. În primul ciclu, Ion Oroveanu recurge și la « costumele vorbitoare ». Totodată, el soluționează într-un chip modern problema costumului de teatru shakespearian, apropiindu-se, sub acest aspect, de concepția unui regizor ca Peter Brook. Așa cum se știe, acesta și-a pus în repetate rînduri, problema costumelor eroilor lui Shakespeare (în ultima vreme în legătură cu montarea piesei « Regele Lear »), ajungînd la concluzia că regizorul și scenograful își pot îngădui în alcătuirea acestora un adevărat montaj de ele-

mente vestimentare luate din epoci diferite, anterioare, identice și uneori chiar posterioare, dar totdeauna să sugereze universul spiritual al eroilor. Sau, mai explicit, societatea din « Regele Lear » e în același timp crudă și rafinată, apropiindu-se de aceea care apare în « Odyseea », de cea egipteană antică sau de unele dintre culturile precorteziene. Or, regizorul sau scenograful se vor strădui să facă pregnante tocmai aceste caractere, recurgînd la anacronisme, la abstrageri sau costume neutre, dar niciodată arbitrar și gratuit (« Scopul meu e de a încerca să ne punem în condițiile de a urmări pe Shakespeare pe o scenă modernă, așa cum putem să-l urmărim pe o pagină scrisă, îmbinînd stilurile și convenții complet diferite, fără a fi turburați de anacronism » — Peter Brook, « Interviu » în « Sipario » Nr. 201). Este însă evident că metoda nu trebuie absolutizată, folosită fără reflecție și dezvoltată împotriva determinantelor social-istorice ale dramei. Pentru « Cum vă place », Oroveanu a folosit elemente de vestimentație renascentistă, elizabetană, elemente inventate etc., fixînd o ambianță sufletească și morală,

introducînd un element de feerie-spectacol. Cînd a compus costumele destinate piesei lui Brecht, nu a coborît în veacul al XVIII-lea englez din care datează lucrarea lui John Gay, « Opera cerșetorilor (calicilor) », fiindcă, procedînd așa, ar fi trădat intențiile brechtiene, împingînd distanțarea istorică peste limitele permise, în care ea este operantă. Apropiind epoca de noi, Ion Oroveanu a luat elemente vestimentare din mediile prezente în piesă, din moda feminină din jurul anului 1924, din spectacolele de cabaret politic din Germania anilor de dinaintea instaurării nazismului și chiar unele elemente de coafură, machiaj, unele ticuri ale modei celei mai recente, subliniind uneori cu o ușoară ironie disparitatea elementelor, contradicția între mijloacele materiale ale eroinei și aspirația ei către lux, cum a făcut Fellini cînd a imaginat costumele Cabiriei. De asemenea, merită să relevăm faptul că scenograful a evitat o tratare în stil depresionist, referitor la pictura și grafica germană expresionistă, fiindu-le preferate referirile directe la moravuri, mode, viață cotidiană.



## AFIȘUL FINLANDEZ

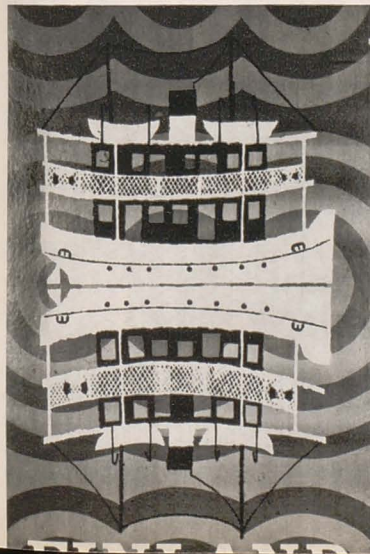
Un afiș, și cu atât mai mult o expoziție de afișe, este cartea de vizită a unei țări. Un afiș este ceea ce te întâmpină într-un oraș nou; nu-l cauți prin muzee și pinacoteci, îți iese el singur în cale cu un zîmbet, cu o tîflă sau cu o față posomorită. Mai mult decît atât. Un afiș tipărit nu este și nu poate fi opera unui artist izolat. El vădește întotdeauna colaborarea între un artist, un beneficiar care îl înțelege și îl aprobă, un tipograf care-l multiplică cu fidelitate și un public care-i dă în cele din urmă, supremul sentiment. Toate acestea le-am simțit parcurgînd expoziția finlandeză.

Unele nume de graficieni finlandezi ne erau cunoscute din revistele de specialitate.

Erik Bruun, Mykkänen, Hietala și alții. Aici am avut însă ocazia să-i cunoaștem personal, adică prin afișele lor tipărite în culori, nu reproduse monocrom la format redus.

Erik Bruun are nu mai puțin de 15 afișe expuse. Meritul lui mare ni se pare a fi multilateralitatea sa.

ONNI VUORI: Afiș



Fiecare afiș de al său este izbutit și nici unul nu seamănă cu celălalt. Prea mulți artiști au tendința de a aplica metoda: «Asta știu, asta fac». Bruun, nu! Fiecare temă nouă îi este prilej de a repune totul în discuție: de la afișul alb-negru — abstract — al Festivalului artistic Jyväskylä, pînă la afișele pentru sucuri de fructe, trecînd prin faimosul avion cu trei pești Finnei, Helsinki, Lacurile Finlandei și austerul Congres luteran, Erik Bruun parcurge o varietate bogată de stiluri și tehnici.

Mykkänen ne era mai cunoscut ca ilustrator; are însă aici afișe ca «Helsinki», «Protecția lacurilor», «Sibelius», un afiș pentru cafea, care toate reflectă ingeniozitate și bun gust.

Hietala are o suită de afișete încîntătoare pentru serviciile poștale, o compoziție spirituală și de un grafism izbitor, pentru oficiul telegrafic, două lucrări recomandînd (adorabilă Finlandă!) politeța în legile circulației.

Să mai cităm pe Raimela cu Casa de economii și accidente auto, pe Nyström cu bicentenarul industriei de tutun, berea Koff și aparatele Grundig, pe Kaivanto cu țesăturile de bumbac, pe Wirkkala cu expoziția de ceramică.

O notă specială merită Warty, care în afară de afișul prezentei expoziției, mai are unul, figurativ, dar cît de lapidar schițat, pentru o expoziție de grafică finlandeză. Ahtiala în afișul Festivalului Sibelius, acord grav cu rezonanțe, Vuori cu mica sa perlă Finlanda — vapoasă reflectat — și Eder cu Expoziția austriacă, ar încheia această prea scurtă (după părerea noastră) recenzie a expoziției de afișe finlandeze.

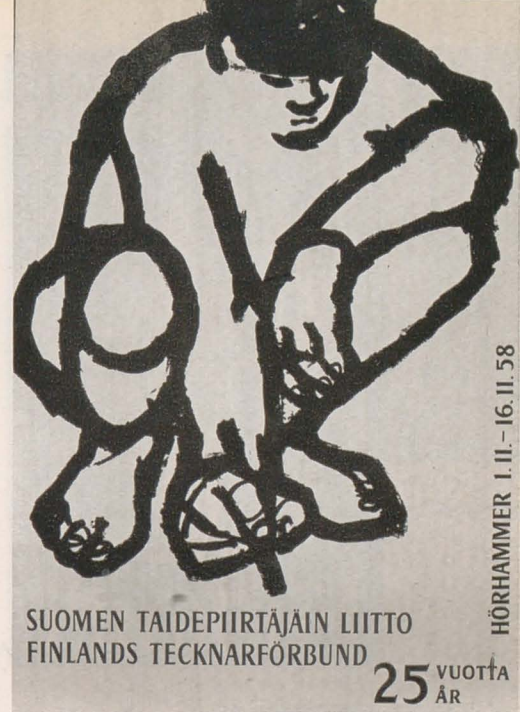
Ce au comun toate lucrările expuse?

Două însușiri care ni se par nouă atât de des incompatibile în viața noastră de toate zilele: ele sînt moderne, în sensul cel mai larg al cuvîntului, adică moderne, nu moderniste, și totodată rămîn inteligibile, accesibile marelui public.

Prea des ni se pare că ne confruntăm inevitabil dilemă de a lucra ca artiști, în conformitate cu viziunea noastră modernă, și de a fi totodată înțeleși, apreciați de public.

Credem mereu că trebuie să optăm între alternativa de a face ce ne place nouă sau ceea ce-i place publicului. Izolarea artistului și desconsiderarea publicului merg, aici, mîna în mîna.

În expoziția finlandeză nu găsim nici atitudinea de ermetism născocită în turnul de fildeș și nici concesiile făcute vulgarității așa zisului «gust public». Artă-fără-public, acest groaznic flagel al contemporanei-



SUOMEN TAIDEPIIRTÄJÄIN LIITTO  
FINLANDS TECKNARFÖRBUND

25 VUOTTA  
ÄR

HÖRHAMMER I. II. - 16. II. 58

RAULI WARTO: Afiș

ității, a fost aici grațios evitată, fără a se cădea în arta-cu-public-cu-orice-preț.

Stilizările mereu prezente nu tind niciodată spre urțire.

Bunul gust se dovedește a putea fi și el un bun de larg consum.

Apoi umorul — nu vreau să vă incomodez cu statistici — este prezent în foarte multe lucrări, și de propagandă turistică și de reclamă comercială. Se vede că în Finlanda nimeni nu este împotriva argumentării serioase cu zîmbetul pe buze. Cu atât mai bine!

Ideile, ingeniozitățile, troupille-urile nu sînt sistematic ocolite, dimpotrivă, dar rămîn, ca și desenele, inteligibile!

Textele, bine compuse, sînt chiar și ele descifrabile! Litera este literă, elegant trasată, plasată corect și nu constituie un rebus!

În sfîrșit tiparul! Începînd cu hîrtia — industrie de bază a Finlandei — albă ca și țara ei de baștină, continuînd cu cernelurile, folosite în număr limitat, dar cît de viu, cît de proaspete. . .





ERIK BRUUN: Afiș

Observațiilor de mai sus le-am găsit o explicație. Explicațiile ni le-a dat dl. Nils Frederiksson, în cursul șederii sale în București. Cine este dl. Nils Frederiksson? Este profesor de grafică publicitară la Școala « Mainosgraafikot », este grafician și arhitect decorator. D-sa a fost însărcinat cu montarea expoziției la București.

**Pregătirea graficienilor publicitari:** Aceștia absolvă întâi un institut de arte frumoase « Athenaeumm », apoi urmează doi ani la Școala asociației « Mainosgraafikot » unde se specializează în toate ramurile graficii publicitare: afiș, prospect, ambalaj etc., inclusiv compoziția reclamelor, litera, tiparul și un curs special de publicitate generală. Această școală este încurajată și sprijinită atât de stat, cât și, într-o oarecare măsură, de viitorii beneficiari ai graficienilor, întreprinderi mari și agenții de publicitate.

Acum 15 ani, a fost organizată, spre a stimula interesul pentru grafica publicitară, o primă expoziție a artiștilor finlandezi care a cuprins toate ramurile desenului publicitar.

Expoziția a stîrnit un viu interes, atât în rândurile publicului cât și a întreprinderilor a căror dezvoltare

era legată de publicitate. S-au purtat discuții și printre profesioniști și în sfere largite cu participarea publicului. Se pare că organizarea acestei expoziții a marcat debutul unui interes nou și a unei foarte ample dezvoltări a graficii publicitare.

S-au mai organizat, din 1950 încoace, și alte expoziții cu participarea unor artiști cunoscuți din străinătate. Notăm, printre altele, expoziția graficianului elvețian Herbert Leupin, ale cărui afișe au făcut obiectul unor interesante discuții între artiști și public. Rezultatul acestor manifestări a fost un salt calitativ considerabil, un viu interes pentru manifestările publicitare și ne explică nouă nivelul ridicat artistic și profesional la care se prezintă astăzi grafica publicitară finlandeză.

Din catalogul expoziției finlandeze de afișe din București desprindem o frază scrisă de dl. Jukka Pellinen: «Finlanda nu aparține țărilor mari în arta afișelor, pentru că afișul nu are în Finlanda



KIMMO KAIVANTO: Afiș  
MARTA ANTONESCU: Peisaj

sensul pe care-l are în Polonia, Elveția sau Japonia ».

Sîntem de acord, prieteni finlandezi, cu atitudinea de modestie pe care o reflectă fraza d-lui Pellinen: ea îl onorează și vă onorează. Nu sîntem însă de acord cu afirmația în sine. Admitem, eventual, comparația în ce privește *cantitatea de afișe* tipărite la dum neavoastră. Dați-ne voie să infirmăm verdictul privind *calitățile* lor!

PETRE GRANT

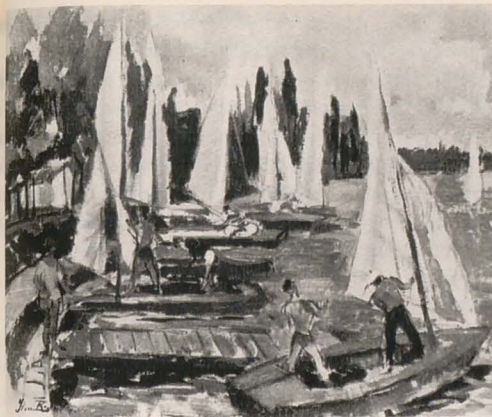
MARTA ANTONESCU

Marta Antonescu, care n-a expus de mai multă vreme, izbutește să afirme, într-o expoziție interesantă, de o neobișnuită coerență și densitate de viziune, un real *temperament pictural*. Am subliniat cuvîntul temperament, tocmai pentru a sugera substratul de forță al acestei afirmări, care poate fi cu mai puțină adecvare sugerat de elementele prea laxe, prea labile, ale noțiunii curente de talent.

O cernere lucidă a judecăților estetice întîmpină uneori greutăți mai mult sau mai puțin dramatice. Și în viziunea Martei Antonescu nu întîlnim nimic din « ingeniozitățile de manieră » care, adesea, se vădesc destul de curînd *manieriste*. Aci se încearcă realizarea unei picturi « solide, ca pictura muzeelor », cum spunea genialul Cézanne. Dar nu în chip didactic, și fără nici un fel de subordonare servilă. Astfel, deși întreaga pictură expusă aci este cert obsedată de probleme compoziționale, nici o urmă de cerebralitate seacă nu minimalizează viziunea, schematizînd-o.







ILEANA RĂDULESCU: Concurs de yole pe lacul Herăstrău — ulei

Temperamental îmbibată de *substanța* valorilor tradiționale, această pictură se află, prin accentul poetic când dramatic, când liric, pe linia unei autentice tradiții românești. Adâncimea de accent sufletească a portretelor este impresionantă, iar peisajele de calitate « Gospodăriei colective », « Onești » și « Blocurile », — cu remarcabile vibrații simfonice de albul, bine construite și proaspăt aerate — dovedesc o maturizare artistică de pe acum vrednică de atenția noastră, neprecupețită. Căci nu avem de-a face cu o pictură « depășită », ci cu un drum artistic de o seriozitate de netăgăduit care merită întreaga încurajare.

## ILEANA RĂDULESCU

Tocmai această insuficiență de formă temperamentală o găsim în pictura semnată de Ileana Rădulescu. Menținerea sinceră, onestă, într-un fel de viziune postimpresionistă în « peisaje », nu mai păstrează din savoarea formulei « état d'âme » decât elemente în care « le déjà vu » precumpănește, amintindu-ne necruțător că sinceritatea umană și sinceritatea creației artistice sînt fenomene cert deosebite.

Dacă spontaneitatea devine cursivitate curentă, și aportul modern, lucid, de construcție și vertebrare a planurilor nu vivifică și nu girează mesajul viziunii, retina exersată descoperă inconsistența percepției

artistice. În peisajul industrial « Rafinăria Ploiești » găsim însă un început de echilibrare între o « spontaneitate » postimpresionistă și principii mai moderne de organizare a viziunii; astfel, imaginea capătă un accent de convingere valabil. În primul plan, ocruri puternice cu vibrații surde de roșu și verde într-un ansamblu de verzuri variate; centrul, cu ritmuri de gri al cisternelor și cerul amplu, fixat de liniile paralele ale coșurilor de fabrică, izbutesc să capteze semnificația unui larg ansamblu industrial.

Iar în naturile statice, apropierea de elementul folcloric ajunge la vibrații simple, agreste, în bună măsură valabile.



ANTOANETA BINDER: Marionete — ulei

## ANTOANETA BINDER

Neîndestulător de convingătoare apare și evoluția pictoriței Antoaneta Binder. O pasionalitate specific feminină care nu rezistă tentațiilor de a-și diversifica excesiv viziunea picturală ajunge la trăsături derutante și poate ușor neliniștitoare.

Dar se cuvine să salutăm o puternică vibrație sufletească, certă mai ales că este vorba de prima



ANTOANETA BINDER: Primăvara — ulei

expoziție personală. Diversitatea drumurilor picturale și insuficienta articulare a viziunilor nu pot ascunde elanul afectiv. Acesta, deși uneori frust, apropiat de o « prospețime a imaginii » — înrudită cu viziunea așa-zisilor « pictori duminicali » din Franța sau aiurea, — păstrează freacă autenticității temperamentale.

În compoziția de ample proporții « Răsculații », găsim o lentă elaborare și preocupări sufletești de o prețioasă gravitate. Există aci accente dramatice oarecum solemne, și o ritmică picturală sugestiv susținută. Dar tentația de diversificare, conștientă sau nu, se vedește și aci, excesivă. În redarea fizionomiilor, găsim aproape la fiecare personaj, stilizări distincte de manieră. Dar ansamblul are sevă și poezie pe un plan de picturalitate autentică. Plină de savoare este și lucrarea « Studiu cromatic în galben », poate însă prea direct pe linia cercetărilor ciucureniene actuale. Studiul amănunțit al *structurilor* realităților pictate, depășind primatul spontaneității ca scop în sine, renunțarea la sublinieri excesive primitivizante, și mai ales organizarea mai lucidă a freneziei secrete vor îngădui un plus de densitate matură, menținând oroarea de cerebralitate seacă, îndreptățită, în evoluția certelor daruri picturale, din plin vădite chiar în faza actuală.



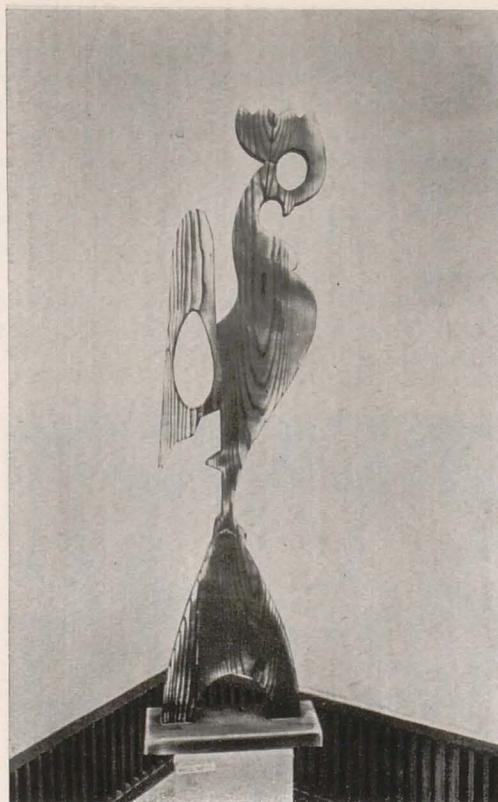
Într-o aproximativă cronică publicată în «Gazeta Literară» la sfârșitul lunii ianuarie, despre expoziția sculptorului Eugen Ciucă de la Dalles, această manifestare era caracterizată drept «violent modernă» și se sublinia interesul publicului, afirmându-se că fenomenul «te obligă să răspunzi — pro sau contra — unor importante probleme ale artelor plastice».

Două afirmații care ni se par că ascund două grave confuzii. Această manifestare nu este în nici un fel «violent modernă», ci, dimpotrivă, este violent «ambiguă» și de o extremă inegalitate. Dacă o zecime din lucrările expuse păstrează ceva cât de cât inedit, restul lucrărilor sînt, la diverse grade, improvizații facile, de un agreabil adesea ieftin, așa că nu pun retinei spectatorului neavizat nici un fel de problemă, nicio dificultate.

«Folclorismul» la acest nivel, «abstracționismul» la acest nivel, veleitățile de *constructivism schematic* la acest nivel, au fost de mult asimilate de marele public, prin tot felul de produse de artizanat cu substrat mai mult sau mai puțin autohton. Și, cum în toate aceste viziuni, fie «gen Ciucă», fie produse de serie artizanală de oarecare ingeniozitate, punțile de contact cu viziunea de bibelou — și chiar cu maniera — indiferent de proporțiile fizice, sînt certe, pentru retina exersată, dar chiar și pentru publicul mijlociu — nu vedem unde sînt ascunse problemele și dificultățile.

Adevărata problemă, foarte gravă de data aceasta, precum am mai spus-o, este scăderea nivelului de gust, scădere, în unele lucrări, vertiginosă. Și, cum ne mișcăm pe planul unei receptivități fundată pe facil, în foarte marea majoritate a lucrărilor, confuziile de ordin estetic în contactul cu marele public, sînt dăunătoare. Se permanentizează astfel penibile «malentendu-uri», tocmai pe acest început de drum atît de promițător al educației estetice realizată progresiv în masele largi.

Dacă tenacitatea, forța de muncă, ingeniozitățile «de regie» ale autorului lucrărilor expuse nu pot fi tăgăduite, asemenea însușiri laudabile pe planul, să zicem omenesc, industriuos, fiind uneori dezarmante, — trebuie să spunem răspicat, din capul locului că, pe plan estetic propriu-zis, mesajul unei creații trebuie să aibă substrat autentic spiritual și să nu însemne o afirmare, am spune, mai ales biologică. Cu atît mai mult, cu cît hibriditatea viziunilor și



EUGEN CIUCĂ: Cocoș — lemn

manierelor, departe de a fi atenuată «de tactul» artistic, este ostentativ proclamată, deoarece sculptorul E. Ciucă ignoră pur și simplu ce anume caracterizează arta superioară. Ne aflăm astfel la cea mai tipică «mimare» a modernismului, în care se trece de la chiciul pseudo-academic, pseudo-vag-impresionist — ca în penibilul bust al lui Enescu — la chiciul pseudo-modernist (chiciul fiind definit în primul rînd prin «agreabilitate», mai mult sau mai puțin camuflată de ingeniozitate sentimentală, vag literară, sau pretenții artizanală).

Astfel, portretul «Soției» pe sticlă, ne revelează cea mai întinsă zonă a conținutului sufletesc exprimat. Totul e maximal de «agreabil». Fundalul beneficiază de forța de vibrație caldă, «sacralizată» de tradiția icoanelor autohtone, a poleialei cu poighiță

de aur. Deci idealizarea *hieretizantă* există ca punct de plecare. Dar tonalitatea nuanțelor, cromatismul și vagile arabescuri — liniile fruste cînd șerpuitoare, cînd schematice, nu sînt departe de eleganța și dezinvoltura «à la page» a jurnalelor de modă. Capul e înfășurat în niște văluri pastelizate azurii — puritate celestă — distinsă, — contrapunțînd unele rozuri și cremuri cu consistență de șerbet, astfel că jocul vălurilor și halo-ul liric evocă totuși un ou cu nuanțe de pastel, vag pascal.

În «Fata din Brad», ca și în întreaga serie de schițe, ne aflăm la același nivel estetic deoarece cochetățiile sculptorului cu culoarea se soldează totdeauna deficitar (poate cu excepția imensei păpuși «Ileana Cosînzeana» de aproape 4 metri, unde mozaicarea — la propriu și la figurat — izbutește să fie acceptabilă, accentul sufletesc păstrînd ceva din naivitatea directă a viziunii infantile, transpusă în proporții uriașe).

Din același motiv, cînd elementul cromatic este legat de nuanțe variate ale scîndurii mai mult sau mai puțin arse, cînd deci sculptorul este obligat să fie, vrînd nevrînd, ceva mai sobru, rezultatele sînt adesea nesupărătoare (vezi seria desenelor pe scîndură), beneficiind de accentul direct, și fibra lemnului fiind respectată.

În piatra policromă, însă, dacă «Getica» păstrează o oarecare noblețe la stilizare, iar «Pelagica» și «Mongola» se pretează la tipologii aproximativ valabile, în multe alte cazuri, absurditatea ni se pare totală, ca în «Capul lui Dante» — total falsificat — iar în «Nordica», «modelajul» total fortuit ajunge la o tipizare mai mongoloidă decît însăși figura de *mongolă* de alături. Trăsăturile, culoarea sînt extrem-orientale. Ce conține nordic o asemenea «viziune»?

În schimb, la monumentul «Dante», schematizarea deși săracă, este ingenioasă, dar facilă și anacronică, pentru că sumară, minimalizînd dimensiunile unui asemenea geniu.

Și mai gravă este minimalizarea și scăderea nivelului estetic în ciclul «Îngerii» din Infernul lui Dante.

Dar, lîngă aceste imagini, o jumătate de duzină de «figuri dantești», din rădăcini șlefuite, prezintă contorsionări nebanale chiar ale materialului utilizat, pentru că descoperim aici un oarecare substrat de organicitate structurală, genuină. Astfel, fortuitul improvizațiilor sculpturale din *rădăcini de copac* — care face ravagii nu numai la Eugen Ciucă — aici



este voalat de tensiunea brută a nervurilor ce împacă *terna* cu însuși materialul utilizat, aproape direct.

Carențele de meșteșug autentic, atât de supărătoare la multe din lucrările expuse, aici nu se mai văd. La fel, când subordonarea față de viziunea Brâncuși și uneori față de Paciurea, — este modestă și total școlărească, fără veleități de a duce *mai departe* principiul și viziunea, rezultatele pot fi acceptate.

De asemeni, în lucrările « folclorizate » chiar dacă citatul folcloric este « brut », ne-sublimat, netransfigurat, lucrul nu devine penibil când bunul simț păstrează o anumită sobrietate și hibridizarea nu e ostentativă.

Îmbinarea pietrei cu lemnul nu este nici ea fericit rezolvată și devine de o superficialitate grotescă în « Rădăcini strămoșești », pentru că nici un fir unificator nu împacă divergențele de forță sugestivă directă a celor două elemente: lemn-piatră. Un început de acordare se vedește în « Stilul cu capitel » și mai ales în « Figura dantescă VIII ».

Că sculptorul Eugen Ciucă confundă ingeniozitatea esențial neplastică cu « modernismul » epidemic al sugestiei arbitrare, se vede limpede în proiectul pentru « Monumentul muncii » și chiar în « Decebal », unde se abuzează de schematizări sărace, total netipizante, îmbinări de planuri fortuite, de unghiuri pseudo-dinamizante, de ansambluri care evocă, în chip irezistibil, eșafodaje de cărți de joc ori de panouri decorative, de strictă recuzită scenică. Dar astăzi știm că alegoricul retoric, chiar « schematizat » « modernist » este expresia unei netăgăduite platitudini sufletești. E nevoie de emoția adevărată, de autentică transfigurare estetică, care înalță tema către esențial și simbol fecund.

Astfel că asemenea manifestări, îngăduind o confruntare multilaterală, fecundă și lucidă, trebuie să ne ajute la adîncirea proceselor de creație plastică, conducîndu-ne către acel plus de exigență estetică indispensabilă, cu ajutorul căruia nu vom mai confunda poleiala de aur cu caratele veritabile, oricît de irezistibilă ar fi nevoia noastră de afirmare « multilaterală. » Trebuie, așadar, mărind doza spiritului critic, să dirijăm truda noastră artistică nu către aspectele *strict exterioare* ale creațiilor de geniu de imens prestigiu, ci către *substanța lor umană și estetică*.

N. ARGINTESCU-AMZA

## MARIUS CILIEVICI

Natură speculativă, spirit lucid și sagace, Marius Cilievici reprezintă tipul de artist gînditor, pentru care exprimarea prin intermediul formelor și culorilor devine o chestiune a intelectului, o necesitate de disciplină și rigoare. Lumea se filtrează prin conștiința artistului care selectează, reflectîndu-se transfigurat, esențializată. E, dacă vrem, un « joc secund » care cere trecerea senzațiilor prin căile spiritului și care se recepționează la nivelul sintezei afect-intelect. E în arta lui Marius Cilievici o nevoie acută de



MARIUS CILIEVICI : Lectură — ulei

claritate care provine dintr-o disciplină îndelung educată a spiritului și care respinge orice tentație de exhibiție și falsă bravadă.

Pictura sa tinzînd la esență nu permite dantelăria gratuită de forme și culori, balastul unor inutile demonstrații de virtuozitate, și se constituie în entități plastice, în imagini dense, concentrate. Limbajul său plastic se caracterizează prin precizia și laconismul

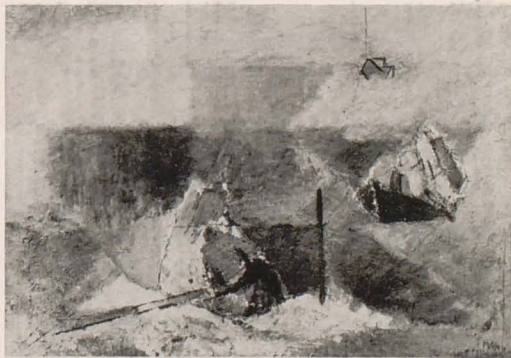
desenului și culorii care tind să construiască formele conform unei structuri geometrice. E rodul asimilării lecției de pictură pe care ne-o dă Cézanne, lecție pe care pictorul o trece prin căile propriei sensibilități și înțelegeri, adaptînd-o unor necesități de expresie modernă. E în același timp o inteligentă asimilare a lecției de pictură pe care i-a dat-o maestrul său de școală Al. Ciucurencu. De fapt, Marius Cilievici aplică numai principiul creației maestrilor săi, disciplina unei metode de investigare a lumii, asimilată pe baza unei certe înrudiri și afinități spirituale. E modul care credem că duce cel mai bine la autodefinitură, la clarificarea de sine.

Aria problemelor propuse de expoziție nu excelează în extensie, ci mai mult în concentrare. Artistul urmărește, cu sensibile diferențieri, problemele unei exprimări plastice concise, clare, accesibilă atât ochiului educat, cît și privitorului mai puțin avizat.

Spiritul artistului se refuză exprimărilor alambicate, greu lizibile, speculațiilor încîlcite, teribiliste. E o anume frustete a limbajului care, departe de a cădea în monotonie și sărăcie de nuanțe, dobîndește forță de convingere și emoționare.

Sfera tematică a expoziției, destul de bogată, mergînd de la portret, peisaj, natură moartă la compoziție, primește amprenta unei personalități creatoare în plină clarificare. Compoziția intitulată « Pescari », o reluare de fapt a unei preocupări mai vechi, capătă în noua sa formă valori plastice noi, cîștigă în concizie. Artistul simte nevoia unei ordonări geometrice care ne transportă într-o lume

MARIUS CILIEVICI : Pescarii — ulei





de esențe, într-o lume de forme epurate care încorporează în ele emoții la nivelul intelectului. « Omul cu scrisoarea », « Lectură », studiul de nud, ca de altfel și alte portrete ale lui Marius Cilievici, creează o atmosferă de meditație, de autentic lirism, un climat de spiritualitate care conferă figurilor distincție, invitând pe privitor la o receptare reculeasă. Peisajele, cât și naturile moarte (în special masa rotundă, cea cu un vas negru și flori alb-violette), ne vorbesc despre un colorist rafinat, capabil să creeze doar prin câteva elemente un climat de o autentică poezie.

Mijloacele de expresie ale artistului sînt extrem de simplificate în urma unui îndelungat proces de elaborare, la o analiză mai atentă observîndu-se, la baza tablourilor, meșteșugul serios ce ne dă girul probității creatoare a artistului, care nu escamotează, care nu înșeală și, mai ales, nu se înșeală pe sine.

La prima sa expoziție personală, Marius Cilievici se dovedește un artist care, prin inteligență, gust și sensibilitate, aduce un mesaj plastic de o reală valoare.

MARIN GHERASIM

## CECILIA STORCK-BOTEZ

Expoziția de ceramică a Ceciliei Storck-Botez, modern aranjată pe panouri neutrale de lemn sau pe armături sobre de fier, încălzite uneori de o draperie de catifea, captează privitorul în primul rînd prin senzația plăcută de interior, de « home », pe care expunerea obiectelor o creează.

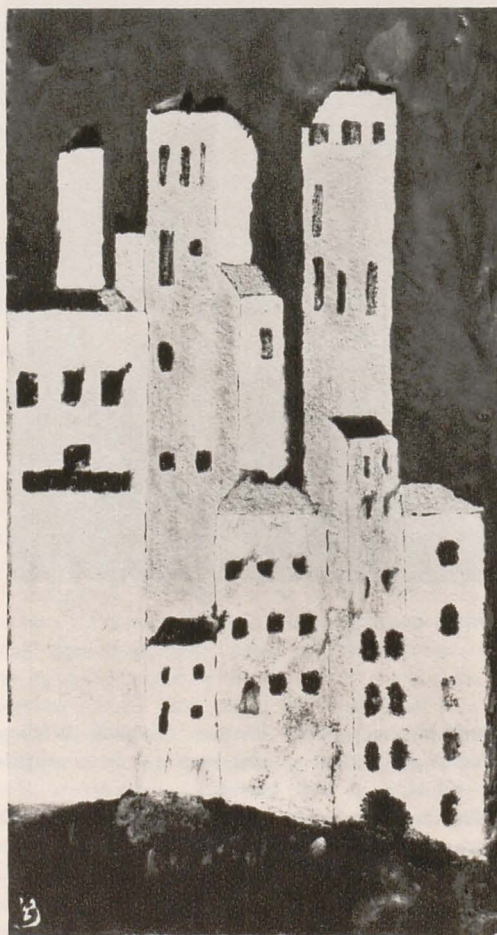
Ansamblul celor peste o sută de lucrări vădește cele două direcții ale preocupărilor actuale ale artistei: integrarea decorului ceramic arhitecturii de exterior sau interior; intensificarea valorilor expresive ale smalțurilor.

În sectorul decorației monumentale, Cecilia Storck-Botez a înscris recent o frumoasă realizare cu ansamblul de plăci ceramice pe tencuieli colorate, (tema — « Istoricul navelor în Marea Neagră »), executat pentru o casă de oaspeți de la Eforie. Continuînd această linie, panoul monumental din mozaic pe care este aplicată o figură în relief, smălțuită mat și poros, ne apare interesant mai mult sub aspectul studiului expresivității materialelor, decît ca valoare plastică.

Frumos rezolvate sînt vasele decorative de grădină: vasul alb cu toate ionice, vasul de teracotă cu o decorație în alb și negru, amintind Cucutenii, vasul cu ape verzui, sugerînd curba strînsă în talie a stilului de casă romînească. Formele moderne — cilindrice, tronconice, hemisferice — ca și decorația discretă care se înscrie adecvat pe formă fac din seria acestor vase unul din punctele de interes al expoziției.

Pentru decorarea interiorului, artista a realizat diferite servicii, platouri, vase decorative, lămpi, unele denotînd o subtilă ingeniozitate. Remarcăm pentru simplitatea formei și distincția decorului

CECILIA STORCK-BOTEZ: Oraș — panou de ceramică



CECILIA STORCK-BOTEZ: Panou de ceramică

serviciul din teracotă cu dungi verticale săpate, în care s-a introdus smalț alb.

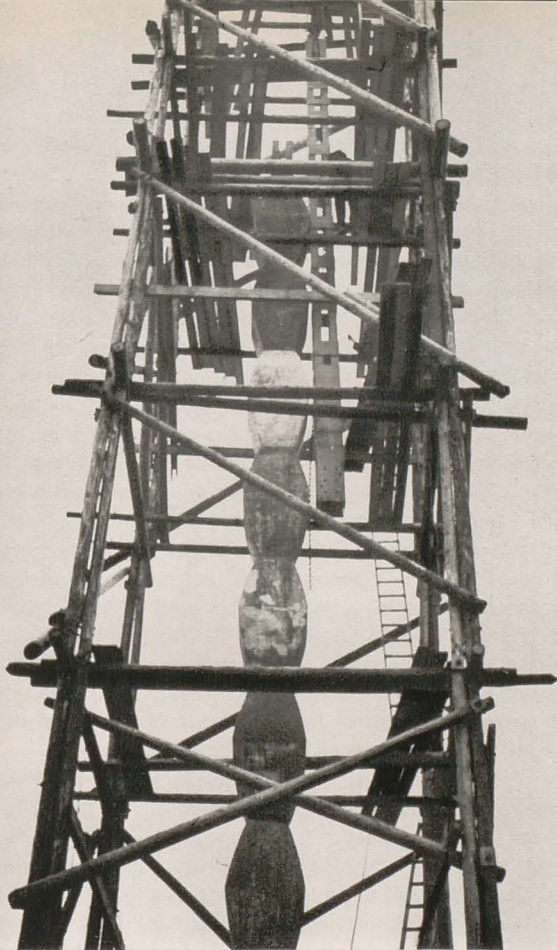
Pasiunea de meșteșug și măsura originalității artistice ne-o dau, însă, plăcuțele decorate cu cai, pești, păsări, figuri. Calitatea glazurilor, expresivitatea lor picturală dau ceramicii o strălucire interioară, reținută, ca un foc mornit. În străduința de a obține efecte cît mai diverse, artista utilizează pe aceeași placă diferite sorturi sau straturi suprapuse de smalț, introduce în glazură substanțe care fac să-i varieze relieful sau recurge la patru-cinci arderi succesive, la diferite temperaturi, pentru un singur obiect. Toate acestea concură la realizarea acelor variații de materie, la sezisarea vizuală și tactilă a diferitelor densități ale pastei.

Plachetele cu pești reușesc să ne sugereze, prin smalțurile care curg și se întrepătrund, umiditatea și fluiditatea mediului acvatic, vibrația apei, alunecarea săgetătoare a peștilor. Foarte frumoasă este și placheta cu cai, în care admirăm îndrăzneala cu care artista vine și proiectează un cal negru pe un fundal închis.

Credem că asocierea unei preocupări mai sustinute cu privire la varietatea formelor, prețioaselor experimente cu glazuri, va prilejui noi și interesante creații unei reputeate ceramiste ca Cecilia Storck-Botez.

OLGA BUȘNEAG





1.

## REALIZAREA COLOANEI INFINITE

TEFAN GEORGESCU-GORJAN

« Coloana infinită » a fost una din temele preferate ale lui Constantin Brâncuși. Nostalgia meleagurilor de baștină, dorul de țară l-au făcut pe artist să-și creeze în atelierul său din Montparnasse o ambianță care să-i amintească de locul natal, de arta străveche a meșterilor sculptori în lemn, al căror descendent direct era — pe linia cea mai pură, cea mai rafinată.

1918: Brâncuși cioplește într-o grindă de stejar prima versiune a Coloanei infinite, alcătuită din trei « elemente », la care se adaugă cele două semielemente de la capete (fig. 3).

Formula plastică a elementului Coloanei este :

$$(1) : (2) : (4)$$

Ea reprezintă proporția dintre latura mică (1), latura mare (2) și înălțimea elementului (4). În această formulă, (1) reprezintă *modulul*. Dacă latura mică sau modulul (1) este de 25 centimetri, latura mare va fi 50 centimetri, iar înălțimea elementului, 100 centimetri.

A doua formulă caracteristică a Coloanei, și anume formula de zvelțeță, este aceea care exprimă aritmetic succesiunea de semielemente și de elemente alcătuitoare. De exemplu, Coloana de lemn din figura 3 are formula de zvelțeță :

$$\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$$

În atelierul lui Brâncuși am văzut această Coloană, precum și o alta, tot de lemn, dar cu formula de zvelțeță :

$$\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$$

Aceste două variante ale Coloanei erau destinate interiorului. Brâncuși a dorit mult să realizeze o Coloană infinită, din lemn, de mai mari proporții. Ocazia i s-a prezentat în 1920, când a cioplit în câteva zile o Coloană mai înaltă, comandată de prietenul său Edward Steichen, care locuia pe atunci într-o casă cu o frumoasă grădină, în împrejurimile Parisului.

De astă dată Coloana nu mai putea fi așezată pe un mic soclu. Ea trebuia înfiptă în pământ, deoarece avea să constituie centrul grădinii lui Steichen. Brâncuși povestea mai târziu că fusese sfătuit de către unii « specialiști » să îngroape în pământ o treime din înălțimea coloanei. Bunul său simț tehnic i-a dictat însă soluția justă : un mic bloc de fundație, în care a încastrat partea de jos a Coloanei. Blocul a fost apoi introdus într-o groapă puțin adâncă și acoperit superficial cu pământ.

Coloana infinită din grădina interioară a lui Steichen are formula de zvelțeță :

$$\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$$

Canonul proporțiilor elementului acestei Coloane rămâne însă neschimbat :

$$(1) : (2) : (4)$$

Coloana (fig. 4) se integra perfect în ambianța vegetației luxuriante a grădinii interioare. Desișul de copaci o ferea de atacul vînturilor violente, ceea ce justifică blocul de fundație aproape plat și de mici dimensiuni.

Au trecut cincisprezece ani pînă s-a ivit prilejul unei noi și mari realizări în seria Coloanelor : în primele zile ale anului 1935 i s-a propus lui Brâncuși să construiască în țară, la Tîrgu Jiu, un ansamblu monumental, din care urma să facă parte și Coloana infinită.

Paris, 7 ianuarie 1935, fundătura Ronsin nr. 11, în atelierul lui Brâncuși. Artistul mi-a expus, în linii mari, componentele ansamblului monumental de la Tîrgu Jiu, insistînd asupra Coloanei infinite, care punea probleme noi.



După ce mi-a cerut părerea asupra modalității de execuție, Brâncuși mi-a propus să-i fiu colaborator la realizarea Coloanei infinite metalice, mie revenindu-mi concepția tehnică, execuția elementelor de fontă, a structurii de rezistență, montajul și finisajul.

Propunerea mea a fost de a se încadra în beton baza piramidală a unui stîlp solid de oțel, pe care urma să se tragă și să se suprapună apoi, ca niște mărgeluri uriașe, goale în interior, elementele identice ale Coloanei, îmbinate perfect la rosturi, spre a da impresia unui tot continuu.

În decembrie 1936 am discutat din nou cu Brâncuși la Paris detaliile execuției Coloanei, a cărei construcție s-a început efectiv la Petroșeni, la sfîrșitul lui iulie 1937. Timp de o lună, cît a locuit Brâncuși la mine la Petroșeni, ne-am ocupat împreună de stabilirea dimensiunilor Coloanei, apoi Brâncuși a cioplit modelul de lemn al unui element, în timp ce eu definitivam structura de rezistență și mă ocupam de aprovizionarea materialelor.

La sfîrșitul lui august 1937 lucrările pregătitoare erau gata. Brâncuși tocmai terminase modelul elementelor, cînd a fost chemat urgent la București și apoi la Paris, de unde nu s-a înapoiat în țară decît pe la sfîrșitul lui octombrie — începutul lui noiembrie 1937.

În septembrie 1937 am început turnarea elementelor, operație terminată abia în octombrie, același an. De asemenea, odată sosite profilele și tablele de oțel special, s-au executat, în Atelierele Centrale Petroșeni, stîlpul central al Coloanei, ca și construcția metalică de încadrare în blocul de fundație.

Problema tehnică dificilă, pusă de Coloana de mari dimensiuni, a fost acordarea secțiunii miezului central de oțel cu înălțimea maximă posibilă, impusă de considerente de rezistență.

Brâncuși a respectat și de astă dată canonul proporțiilor (1) : (2) : (4), stabilit de el încă din 1918. În schimb formula de zvelteță care a rezultat din cele trei-patru încercări de dimensionare, dezbătute împreună cu sculptorul pe la începutul lui august 1937, a fost cu totul alta decît cele uzuale la Coloanele infinite de lemn, și anume Brâncuși s-a oprit asupra componentei :

$$\frac{1}{2} + 15 + \frac{1}{2}$$

Modulul ales fiind 45, au rezultat următoarele dimensiuni ale elementului Coloanei :

45 centimetri — baza mică  
90 centimetri — baza mare  
180 centimetri — înălțimea

Formula de zvelteță a Coloanei infinite monumentale are un caracter definitiv, deoarece Brâncuși a ajuns la ea după mai multe încercări, caracterizate prin alt număr de elemente decît 15.

Înălțimea Coloanei, rezultată din cele două formule, la valoarea 45 a modulului, a fost de 29,35 metri.

Coloana infinită din grădina lui Steichen, privită de aproape, lasă să se vadă fiecare lovitură de bardă, fiecare urmă de așchie. Structura fibroasă a lemnului, combinată cu urmele de tăiș, face farmecul acestei Coloane de lemn.

Cu totul altfel a tratat Brâncuși modelul de lemn al elementului de fontă : suprafețele lemnului aveau, de astă dată, o netezime perfectă, care a fost trans-

misă apoi și pieselor de fontă scoase din forme, debavurate, curățate cu nisip și la polizor.

Am înregistrat în 1937, într-o serie de fotografii, întreaga desfășurare a construcției Coloanei infinite de la Tîrgu Jiu.

Figura 5 reprezintă modelul brut al elementului Coloanei. Acest model, din lemn de tei, a fost confecționat, după indicațiile și sub supravegherea directă a lui Brâncuși, de tîmplarii de modele de la Atelierele Centrale Petroșeni. Dacă comparăm curbura modelului brut cu aceea a elementelor turnate din fontă (fig. 6) se constată o mare deosebire : în timp ce modelul brut este accentuat bombat, elementele turnate după modelul definitiv, cioplit, ajustat și polizat de Brâncuși prezintă suprafețe foarte line, cu o curbură aproape imperceptibilă. Finisarea modelului a fost făcută de Brâncuși, cu proverbiale lui răbdare și migală.

Elementul turnat prezenta, la ambele capete, suprafețe plate de îmbinare cu o ramă pătrată, mai lată decît grosimea « cîrniei » de fontă. Brâncuși se referă la această porțiune plată, lărgită, de la capete, cu o expresie foarte originală și pitorească : « umăr de înjghebare ».

Scopul suprafețelor de îmbinare a fost de a asigura suprapunerea perfectă a elementelor, cu un rost de « înjghebare » cît mai mic. Pentru aceasta a fost nevoie să se prelucreze pe mașini-unelte suprafețele de îmbinare, spre a le face absolut plane și paralele.

Odată terminate în ateliere părțile componente ale Coloanei, s-a executat în hala de construcții metalice a Atelierele Centrale, un montaj de probă. Acest montaj a constat din tragerea pe stîlp, în succesiunea lor normală, a semielementului inferior și a tuturor elementelor Coloanei.

Elementele de fontă, trase pe stîlp, au fost ajustate la îmbinări, după care au fost scoase și marcate prin ștanțare, spre a se respecta strict aceeași ordine la montajul de pe amplasamentul Coloanei, la Tîrgu Jiu.

Figura 6 reprezintă o etapă de lucru, după încadrarea în beton a primului tronson de stîlp. Dată fiind înălțimea mare a Coloanei, stîlpul de oțel a fost fragmentat în trei tronsoane — inferior, mijlociu și superior — asamblate între ele prin buloane, și sudură, pe măsura suprapunerii elementelor.

În prima jumătate a lunii octombrie 1937 am început, la Tîrgu Jiu, turnarea fundației de beton, în care s-a încadrat construcția piramidală a bazei Coloanei. Vremea friguroasă m-a obligat să folosesc apă caldă la prepararea betonului pentru a evita orice risc la facerea prizei.

Deasupra fundației se ridicase o schelă de montaj, din lemn. Această schelă s-a folosit mai întîi pentru încadrarea părții de jos a tronsonului inferior al stîlpului.

După ce s-a fixat tronsonul de stîlp de bază, un muncitor, suspendat într-un « leagăn », a aplicat cu pensula ultimul strat protector de vopsea pe stîlpul de oțel care fusese acoperit, încă din atelier, cu alte două straturi antirugină de miniu de plumb.

Elementele de fontă ale Coloanei au fost transportate cu autocamionul de la Petroșeni la Tîrgu Jiu. S-au luat măsuri de protecție împotriva ciocnirii în timpul transportului a elementelor, care au fost de altfel acoperite cu prelate de pînză impermeabilă. Transportul elementelor la șantier s-a făcut numai în măsură în care le venea rîndul la montaj.

Elementele au fost manipulate cu niște palane manuale. Pentru prinderea lor de cîrligele pananelor, s-a folosit un dispozitiv de agățare special, ale cărui detalii se văd bine în figura 6.





Fotografia reprezintă etapa fixării semielementului inferior, care se sprijină pe fundație, pe un cadru metalic pătrat. Acest cadru, la rîndul său, se reazemă pe niște platbande sudate la partea de sus a « caprei în cruce » (structura piramidală) a bazei încastate în fundație.

Figura 2 reprezintă o fază a montajului elementelor de pe tronsonul inferior de stîlp. S-au tras pe acest tronson semielementul de jos și primul element. Elementul al doilea tocmai se ridică cu palanele, spre a ajunge deasupra și în prelungirea tronsonului inferior al stîlpului de oțel. Odată ajuns deasupra, el a fost lăsat în jos cu grijă, lunecînd pe stîlp, pînă ce s-a așezat peste primul element. Acesta fusese blocat, în faza precedentă, pe stîlp, interpunîndu-se între el și stîlpul de oțel mici « pene » (plăcuțe metalice), avînd grosimea cît spațiul rămas liber între element și stîlp.

După ce s-a tras și elementul al doilea, acesta a fost blocat în același fel cu « pene », spre a nu mai rămîne vreun joc între el și stîlp. La îmbinările dintre elemente s-au astupat micile interstiții rămase după montaj cu chit metalic, în care s-a amestecat și pulbere fină de alamă.

În fotografie se poate observa sculptorul Brîncuși, întors cu spatele, în timp ce se îndreaptă către Coloană, spre a urmări mai îndeaproape mersul montajului.

După ce s-au tras pe stîlpul central primele trei elemente, peste semielementul inferior, urma să fie înădîdit stîlpul, prin îmbulonarea și sudarea tronsonului intermediar cu cel inferior.

Tronsonul de stîlp s-a adus din poziție înclinată în poziție verticală, cu ajutorul pananelor și al unor cricuri, manevrate de muncitori la partea de jos a tronsonului, sprijinit pe sol.

La vîrfurile tronsonului inferior, ieșeau în afară porțiuni din cele patru corniere, în care s-au dat găuri. Aceste găuri coincideau cu cele sfredelite în tablele acoperitoare de la partea de jos a tronsonului intermediar (următor). Pe o anumită porțiune, corespunzînd cu lungimea ieșită în afară a cornierelor de la partea de jos a stîlpului, tronsonul intermediar nu mai avea, la colțuri, corniere, ci numai table sudate între ele, și sudate, în continuare, de cornierele interioare. Acestea ieșeau în afară cu o porțiune egală cu aceea care lipsește la partea de jos, sub tablele de oțel.

După prinderea celor două tronsoane de stîlp, s-a dat cu pensula cel de-a treilea strat de protecție, peste tronsonul intermediar.

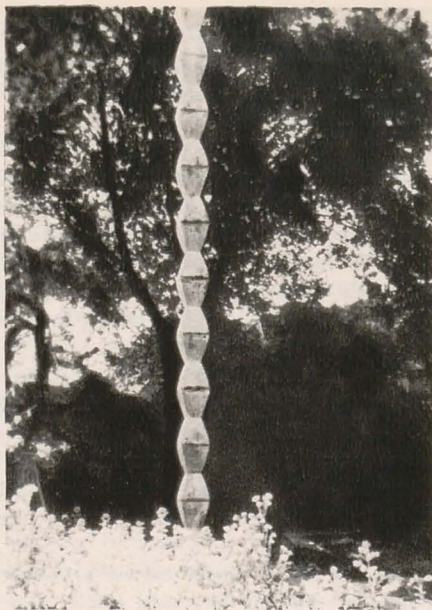
S-a procedat apoi la tragerea « mărgelilor », în continuare, pe stîlpul astfel prelungit.

S-au tras, în felul acesta, elementele IV, V, VI și VII.

Figura 7 reprezintă momentul în care elementul VIII se angajează pe miezul central de oțel. Pe o platformă aeriană, improvizată în dreptul părții de sus a elementului VII, doi muncitori așteaptă coborîrea următorului element, spre a proceda la așezarea lui, la fixarea prin pene pe stîlp, precum și la stanșarea îmbinării cu chit metalic.

Figura 1: Pe stîlpul de oțel, alcătuit din primele două tronsoane, au fost trase nouă elemente peste semielementul inferior. Fotografia reprezintă faza ridicării ultimului tronson de stîlp, care urmează să fie fixat de tronsonul intermediar, la fel cum s-a procedat și cu tronsonul de mijloc, după ce el ajunsese deasupra tronsonului inferior. Se observă că, din punct de vedere constructiv, acest tronson diferă de cele precedente, prin aceea că numai partea sa de jos este complet acoperită cu table de oțel, pe cînd restul este alcătuit din cele





4



3

patru corniere de la colțuri, legate între ele prin plăci înguste de tablă (« guseuri ») sudate.

Această diferență constructivă se explică prin aceea că stîlpul de oțel trebuie să prezinte maximum de rezistență la partea sa de jos, unde efortul de încovoiere are valoarea cea mai mare. Acest efort scade spre partea superioară a Coloanei, ceea ce a permis o construcție mai ușoară a ultimului tronson din stîlpul central.

Pe fotografie se disting scările de acces, precum și platformele intermediare din scînduri, care au servit muncitorilor la ghidarea stîlpului în timpul ridicării. La nivelul viitoareii înnădiri a stîlpului sînt puse scînduri de ambele părți ale Coloanei, pentru ca muncitorii să poată lucra din două părți la prinderea cu șuruburi a tronsoanelor.

Figura 8: În această fotografie se vede schela în ansamblu, privită de la oarecare distanță. În stînga se remarcă un portal de lemn, cu un palan manual sus-



5

pendat, care servea pentru descărcarea pieselor transportate de la Atelierele Centrale Petroșeni pe șantierul Coloanei.

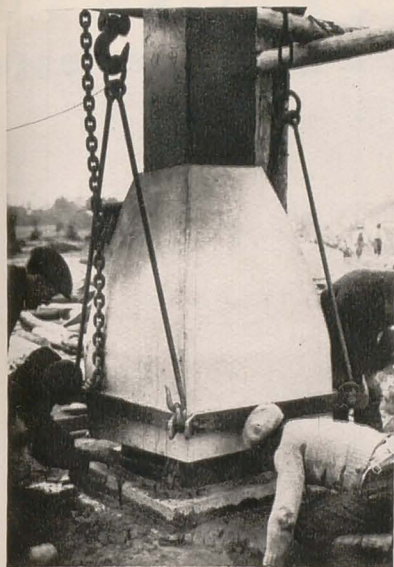
Autocamionul încărcat intra între cele două picioare ale portalului, iar piesele erau prinse de cîrligul palanului, ridicate și apoi depozitate în preajmă. În imediata apropiere a portalului se disting cîteva elemente de fontă, depozitate pe sol.

Între portal și schelă se găsește locomobila care furniza apă caldă.

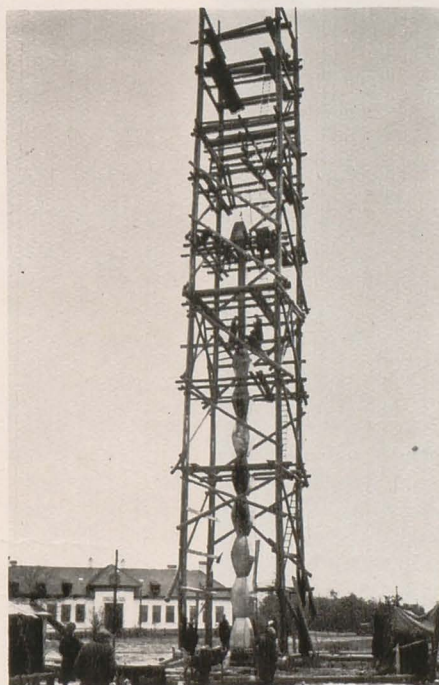
În această vedere de ansamblu, spre deosebire de fotografia precedentă, în care scările și platformele de lucru se disting bine, la proporțiile lor reale, toate detaliile au caracter de filigrană.

Faza reprezentată în figura 8 este aceea care precede cu puțin poziția de înnădire a ultimului tronson de stîlp, cu tronsonul intermediar. Pe primele două tronsoane ale stîlpului de oțel au fost trase și blocate zece elemente de fontă peste semielementul inferior.

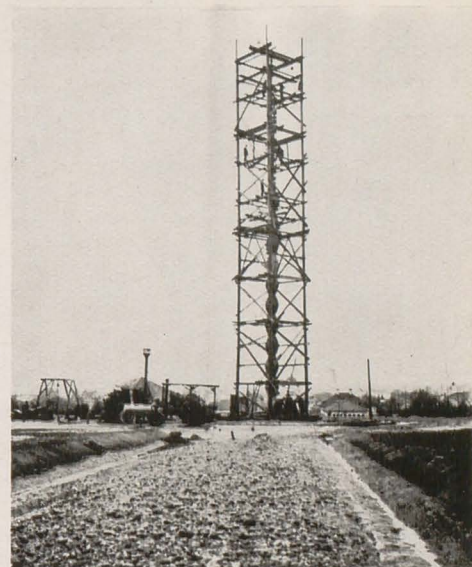




6



7



8

Cu puțin timp înainte de terminarea montajului Coloanei, pe stîlpul central au fost trase și imobilizate în poziție definitivă toate cele 15 elemente de fontă. A mai rămas de ridicat și de fixat semielementul superior cu care se încheie coloana. Peste această ultimă parte componentă a Coloanei s-a montat o placă finală de acoperire, servind, pe de o parte, ca piesă de asamblare, iar pe de altă parte, ca piesă de etanșare, pentru împiedecarea pătrunderii apei în structura interioară a Coloanei.

Suprafața elementelor de fontă era încă nealămită. Schela a mai fost lăsată în picioare, pentru a servi și la lucrările de finisare. Acestea au constat din deca-parea prin sablare (curățirea suprafețelor metalice), urmată de metalizare. Fonta decapată cu nisip de cuarț era aptă să primească stratul acoperitor de alamă.

Dorința expresă a lui Brâncuși a fost ca suprafața mohorită a fontei să fie ascunsă sub un strat metalic de culoare galbenă. Pentru aceasta s-a folosit procedeul

de metalizare cu sîrmă de alamă pură, în stare de fuziune, aplicată sub formă de jet, puternic proiectat cu ajutorul unui pistol special, folosit la acest procedeu.

După terminarea metalizării și demontarea schelei, Coloana înfinită a lui Brâncuși a apărut în întreaga ei splendoare, înălțîndu-se, aurie și zveltă, spre bolta vastă și avînd ca fundal, spre miază-noapte, silueta estompată a munților Parîngului.

Cu timpul, Coloana înfinită s-a patinat, dar în curînd ea își va căpăta din nou nuanța galben-aurie, pe care o avea în primii ani după terminare.

Fig. 4 reproducă cu autorizația d-lui Edward Steichen — West Redding, Connecticut (S.U.A.); restul, după fotografiile făcute de autor.





În numărul său din ianuarie 1965, revista «*Connaissance des arts*» publică sub semnătura lui Al. Rubin de Cervin Albrizzi, un articol intitulat «*Noi experiențe pentru Picasso*».

La Veneția, în vara trecută, a stîrnit un vădit interes o expoziție cuprinzînd un ansamblu de 43 sculpturi din sticlă, realizate la Murano, după desene cerute special lui Picasso, Arp, Cocteau, Max Ernst, Pignon și încă alți zece pictori. Apariția acestei noi forme de expresie artistică a constituit o «*revoluție*» la Murano, unde de mult timp, cu mici excepții, producția era redusă la «*suveniruri*» pentru turiști, sau copii după piese vechi. Un negustor italian, Egidio Constantini, a încercat să dea un nou avînt acestei industrii. Dorița sa era să dea o nouă strălucire acestui centru de mare tradiție, solicitînd unor cunoscuți artiști — pictori și sculptori — să conceapă proiecte pentru cei mai buni meșteșugari din Murano. Din 1950, Egidio Constantini s-a lansat în această acțiune. El a întîlnit sprijinul d-nei Peggy



PICASSO: Nimfă — sticlă Murano

PICASSO: Nimfă și fauni — 1955—1964 — sticlă Murano

PICASSO: Vas — sticlă Murano



Guggenheim și al lui Jean Cocteau, care a denumit noile ateliere « Fucina degli angeli », — forja îngerilor. De atunci Constantini a cules, din toată Europa, un mare număr de desene: 1500 de opere au fost pînă acum realizate. Procesul realizării este lung și dificil pentru că fiecare operă necesită în medie 15—20 de probe prepa a torii supuse corecturilor și acordului final al artistului și reprezentînd cam doi ani de muncă. Trei piese originale sînt « trase »: una pentru artist, alta pentru d-na Peggy Guggenheim și ultima pentru Egidio Constantini. Peste doi ani, acesta din urmă speră să deschidă un muzeu la Veneția care să cuprindă ansamblul creațiilor sale. În cursul acestui an, unele lucrări vor fi expuse la Milano, la New York în Museum of Modern Art, și probabil la Paris în Muzeul de arte decorative. Articolul este ilustrat cu fotografii reprezentînd o serie de obiecte și figurine din sticlă de Murano semnate de Picasso, Antoni Clavé și Max Ernst.



ION VLAD

Rîndurile care urmează nu au pretenția unui articol, ci sînt pur și simplu cîteva impresii notate pe un carnet de schițe din recenta mea călătorie în Italia.

Primul muzeu cu care am luat contact, Muzeul de artă modernă din Viena, mi-a dat posibilitatea să mă conving că arta modernă este puternică, expresivă, impresionantă, vie, simplă, ca orice fel de manifestare a spiritului omenesc în epoca respectivă.

Muzeul se reorganiza, se împacheta, se despacheta — lucrările circulă, sînt vii, necesare. Cele cîteva sculpturi, expuse în curtea muzeului, lucrări de Moore, Germaine Richier, Lipschitz, Zadkine ne-au chemat din stradă, din parc, cu puterea de atracție a unui magnet, la fel de puternică ca a tuturor operelor mari de artă din toate timpurile. Chiar le-am spus atunci colegilor că pot să mă întorc acasă satisfăcut. Setea de a le vedea era potolită, misterul, întrebarea se limpezeau.

12 ore prin noapte am traversat Austria și am sosit pe o limbă de pămînt în gara Veneția. Hamali tineri, gălăgioși, scumpi la preț, ne însoțesc prin holul gării și la ieșire, în loc să găsești o piață a gării, cu taxiuri, și trăsuri, deîndat ce treci pragul sălii de așteptare ai impresia că dai, bildibic, în apă: e Grand Canale. Explozie de culori, porumbei, lume pestriță, vaporete, gondole — te zăpăcesc; doi ochi sînt prea puțini, simți nevoia să ai ochi mulți, de jur împrejurul capului.

Bienala, așezată într-o grădină imensă, e un depozit tot imens, plin de minți înfierbîntate, pasionate să descopere noi frumuseți, noi experiențe estetice, încercînd mereu să înnoiască tema, tehnica și forma.

Ceea ce m-a impresionat în primul moment au fost nebănuitele posibilități ale creierului omenesc. Eram fericit că mintea lucrează, zăpăcit de varietate, de toate aceste căutări dementiale, expuse cu curaj, la dispoziția oamenilor. Tot ce produce un creier, o inimă și niște mîini e făcut pentru om.

M-am învîrtit, cam jenat, mereu surprins, vreo trei ore și, ieșind să fumez în grădină, năucit, priveam

o statuie de piatră de vreo doi metri și ceva, cu redingotă, vestă și pantaloni. . . Cînd am dat cu ochii de ea, după aceste ore, de baie spirituală, m-a pufnit rîsul și m-a cuprins și o milă. . . Era foarte bine făcută, dar penibilă. Mi-am dat seama că acest mod de reprezentare a omului — făcîndu-i cu grijă burta, chelia, mustața, lavaliera, negul, redingota și pantalonii — a fost o cale greșită. Nu știu cine a deschis-o și a tîrît multă vreme sculptorii pe ea. Rîdeam amar și asociază acest naturalism, această eroare care a molipsit lumea multă vreme, cu imaginea cu mustață a atletului din cartea de gimnastică a lui Müller — « Mein Sistem »; mi se păreau toate aceste statui civile și militare ca o glumă a dadaștilor, a suprarealiștilor și a pop-art-ului, căruia i se poate spune stop-art!

Din nou prin pavilioanele expoziției atras, surprins mereu, mi-am dat seama cîte pot trece prin capul unui om: bienala mi se părea o arenă de întrecere, de confruntare a energiilor creatoare mondiale.

Simțeam că se încarcă în mine niște acumula-toare la care — nici acum, după cinci luni — n-am umblat.

Avangardiștii fac un război de guerilă pentru a-și impune opiniile, și lupta lor a devenit un fel de a fi sigur că ești. Am văzut imens de multe forme de naturalism și în modern: etalarea fierului — fier în sine — a șuruburilor, a cuielor, este aceeași preocupare goală pentru aspectul exterior al lucrurilor, neavînd nimic dintr-un act de creație, ca și naturalismul figurativ.

Organizarea informală în spațiu a unor trăiri interioare, găsirea materialului și a tehnicii, cele mai proprii, reprezentative, pot emoționa cînd artistul e autentic și are talent și gust.

Personal, sînt pentru poezie, gîndire poetică, descărcarea puternică a eului interior.

La pavilionul Spaniei, primul cînd intri în grădină, sculptorul Miguel Berrocal, 32 de ani, expune o serie de piese mecanice, umanizate sau umane, meca-

nizate, polisate, argintate, nu prea mari, în jur de 50 de centimetri, cu gust, cu raționament, poate puțin prea didactic.

Belgia — Pol Bury — 43 ani, expune o serie de panouri sau cadre din care ies piese mici de lemn sau metal, acționate din spate de ceasuri, de niște mecanisme care le pun în mișcare, le fac să scoată sunete curioase, marțiene: parcă alte civilizații au abandonat undeva în Marte sau Lună unele instalații, care pentru noi pămîntenii, ar părea inutile, enervante.

Te simți ca într-o junglă de metal, cu fiare sălbatice de metal, care scot niște sunete înfricoșătoare și, lent, intri într-o stare de liniște neliniștitoare, o stare teribilă de enervare a vîrfului de nerv — liniște ca într-un fund de mare, ca într-o sală de spital, de operație pe cord sau creier. Acest zgomot încet, persistent, îți face frică.

Se poate înnebuni. Se pot trata nebunii? Lumea se uită surprinsă și în general rîde.

Am notat în carnet: Trăim într-o lume tragică, disperată.

La fel, la unul din pavilioane, lîngă un panou de metal, din care ies un fel de supape de motor de automobil vechi, prinse în niște spirale de sîrmă pe care trebuie să le atingi cu mîna (lucrarea are așîfat un mod de întrebuițare), un amplificator scoate niște scrișnete dureroase, de uriaș de fier.

La pavilionul Argentinei, într-o cameră obscură, pe un panou alb de circa 5 metri pătrați, de sus, dintr-o streășină, atîrnă pe sfori subțiri, albe petece de aluminiu strălucitor care, la apropiere, la respirația privitorului, se mișcă, iar o sursă de lumină de jos produce pe acest fundal alb un efect ceres de viață cosmică plastică în mișcare, aducînd totodată ceva din atmosfera colinei cosmonauților. Această plastică este nu numai vizuală, ci și urechea și întregul sistem nervos este angajat.

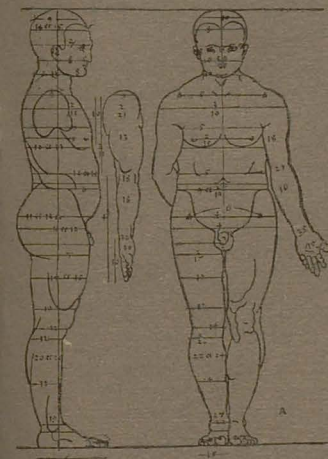


# STUDIUL CORPULUI UMAN ÎN OPERA TEORETICĂ A LUI ALBRECHT DÜRER

Prof. dr. GH. GHÎTESCU

Dürer a fost unul dintre puținii artiști teoreticieni pasionați pentru studiul înfățișării umane și singurul care a scris un tratat complet și încheiat dedicat proporțiilor și formelor corpului.

Acest tratat, reprezentând partea cea mai importantă din opera sa teoretică, a fost conceput ca un capitol al unei lucrări mai vaste care trebuia să cuprindă teoria completă a picturii, sub denumirea: învățătura picturii sau hrana fililor picturii.



1. Empirismul metodic al lui Dürer este condus de simțul vederii și de reprezentarea plastică a obiectului. «Lucrul văzut este cel mai veridic și mai convingător. De aceea eu voi scrie și voi desena».

Tratatul asupra proporțiilor, care este o parte din ancheta sa rațională asupra universului, cuprinde în același timp metodele realizării plastice a descoperirilor.

Pentru Dürer, ca și pentru Leonardo, arta este un mijloc de cunoaștere. «Datorită picturii s-a înțeles măsurătoarea pământului, apelor și stelelor și încă multe se vor descoperi prin pictură».

În decursul timpurilor, lucrarea apreciată îndeosebi sub unghiul de vedere al studiului proporțiilor, a cunoscut aprecieri deosebite în ceea ce privește valoarea sa teoretică și practică.

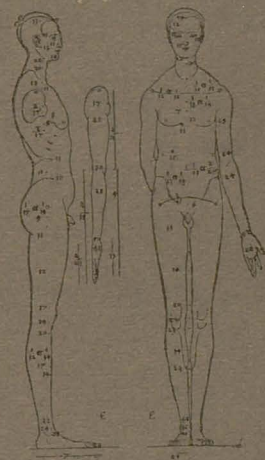
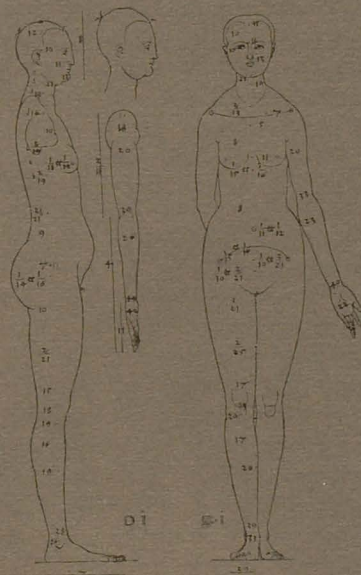
Practic, studiul propus de Dürer a părut artiștilor mult prea complicat pentru învățământul

plastic și pentru aplicarea sa în lucrările de atelier.

Teoretic, concluziile lui Dürer au părut lipsite de o semnificație mai generală și ocolite în lucrările de specialitate dedicate studiului corpului. Anatomia artistică, născută în Renaștere și dezvoltată în direcția studiului anatomic al corpului, nu a cunoscut importanța tratatului lui Dürer, iar istoria anatomiei plastice nu a găsit un loc operei sale și nu a înscris numele lui Dürer în lungă serie a specialiștilor anatomo-artiști.

Ca și opera sa plastică, văzută diferit în diverse epoci, opera teoretică a lui Dürer a cunoscut și ea

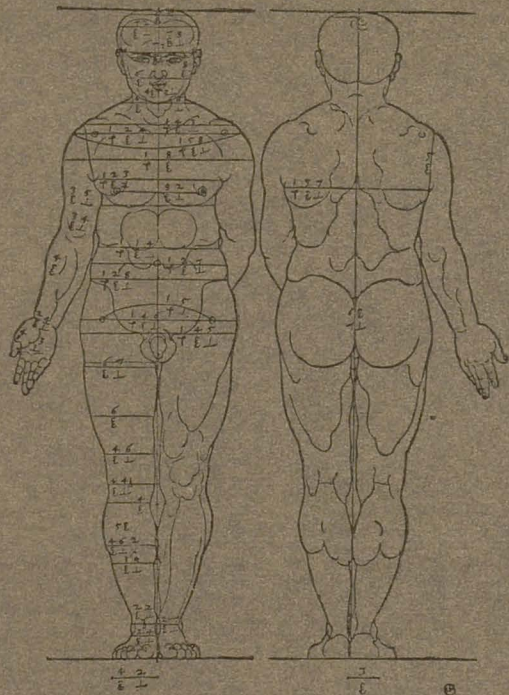
2. Metoda măsurătorilor din cartea I-a (fig. 1, 2, 3) utilizează raportarea dimensiunilor la talie. «Eu împart întreaga lungime (înălțimea corpului), pe care o însemn cu 1, în părți, de la 2 la 50 sau 100 — cât îmi trebuie — apoi trec diviziunile în puncte pe o linie și duc din ele linii în sus până la înălțimea creștetului capului și le însemn cu cifrele 2, 3, 4. În felul acesta, cifrele mici înseamnă părțile mai lungi, iar cele mari, părțile mai scurte».



3. Dürer deosebește frumusețea absolută de frumusețea relativă parțial realizată în natură. El rezolvă tensiunea între influența idealismului Renașterii italiene și pasiunea sa analitică nordică, prin descoperirea înfățișării individuale. Modelele înalte construite de Dürer depășesc observația obiectivă, realist-critică, intrând în domeniul imaginației și al viziunii.

interpretări diferite în timp. Răspîndirea mare în țările europene a scrierilor sale, în secolele XVI și XVII se datorește în cea mai mare parte unor lucruri considerate astăzi naivități, în timp ce secolul al XIX-lea și mai ales secolul nostru a descoperit în tratatul proporțiilor, o latură necunoscută înainte, anume un studiu intensiv al formelor exterioare, pe care geniul plastic al lui Dürer l-a legat în mod natural de studiul proporțiilor. Dacă regulile proporțiilor a căror căutare l-a pasionat un lung șir de ani nu puteau fi găsite fără metodele antropologiei moderne, în domeniul cunoașterii formelor exterioare, Dürer a realizat o operă cu o valoare științifică și plastică neîntrecute încă. Știința formelor exterioare ale corpului, morfologia exterioară, născută la sfîrșitul secolului al XIX-lea pe terenul cercetărilor medicale și dezvoltată în antropologie, recunoaște în Dürer un adevărat precursor. De asemenea, cînd acest studiu al exteriorului, cu importanțele direcții de cercetare a reliefulor suprafeței corpului — morfologia generală — și a variantelor formelor corporale — morfologia diferențială — a fost introdus în anatomia artistică actuală, Dürer apare ca unul dintre cei mai mari anatomo-artiști, putînd fi considerat, alături de Leonardo da Vinci, întemeietorul acestei discipline. Astfel, în timp ce Leonardo a legat studiul formelor de o perfectă cunoaștere a anatomiei și biomecanicii aparatului locomotor,





4. În cartea a II-a Dürer desenează cele 10 figuri demonstrative utilizând sistemul lui Alberti: raportarea dimensiunilor la modulul  $1/6$  din talie. În această măsură se recunoaște «piciorul» vitruvian și metoda artistică a comparației segmentelor cu o măsură comună (modulus). «Veți învăța să măsurați cu ajutorul riglei pe care o fac lungă sau scurtă, după cum figura este mai mare sau mai mică. Această rigă o fac egală cu  $1/6$  din înălțimea figurii pe care vreau să o măsoz. Semnele utilizate de Dürer pentru măsuri sînt: scara (rigla) =  $\phi$ ,  $1/10$  din scară (numărul) =  $\zeta$ ,  $1/10$  din număr (partea) =  $\eta$  și  $1/3$  din parte (fragmentul) =  $\%.$

Principalele părți egale aproximativ cu  $\phi$ , sînt: piciorul, distanța de la creștet la furca sternală, lățimea torsului în dreptul mameloanelor, lățimea șoldurilor.

Dürer, urmînd drumul direct al observației, fără să fie anatomist, a întemeiat prima cercetare sistematică a morfologiei umane. Această latură a tratatului proporțiilor, legată de preocupările morfologiei actuale, depășește cu mult în importanță, ideea inițială a cercetării lui Dürer. Pentru anatomoartist și pentru artistul plastic, teoria formelor și proporțiilor corpului și ilustrația sa, din tratatul lui Dürer, arată rodnicia unei legături strînse între teorie și practică pentru creșterea forțelor plastice în raport cu practica empirică și în același timp avansul pe care știința îl poate avea în cercetările sale de la genul artistic.

Dürer a primit impulsul pentru cercetările teoretice legate de arta plastică, de la artiștii teoreticieni

ai Italiei din Quattrocento, cunoscuți direct sau indirect în cele două călătorii ale sale în Italia de nord, din 1495 și 1505. Autorii antici Euclid și Vitruvius, cunoscuți mai întîi în Italia, și pictorul venețian Jacopo Barbari sînt numele de care Dürer leagă începutul cercetărilor sale. Concepția unei arte fundamentată științific, aplicația matematicii în rezolvarea problemelor artistice și tehnice le-a cunoscut probabil din unele manuscrise ale lui Leonardo sau din lucrările lui Battista Alberti, Piero della Francesca și Luca Paccioli.

Alături de influențele științei italiene, opera teoretică a lui Dürer a primit un sprijin deosebit de la umanistii germani: Reuchlin, Melancon și în deosebi de la prietenul său, eruditul umanist Pirckheimer care l-a sfătuit pe Dürer să publice lucrările sale teoretice și căruia i-a dedicat tratatul proporțiilor.

Studiul proporțiilor l-a preocupat pe Dürer timp de douăzeci și șapte de ani (1500—1527). În gândirea sa plastică, proporțiile au reprezentat însăși forma de ansamblu a corpului, sau construcția sa. De aceea, măsurile și raporturile lor au devenit în mod firesc, formă sau înfățișare («Gestaltung»), iar regulile proporționării au condus către înțelegerea legii biologice a constanței și variabilității formelor.

Sub influența italienilor, cercetarea lui Dürer are la început un caracter estetic. El a considerat un timp că frumusețea constă în anumite mărimi ale segmentelor și într-o anumită imbinare a dimensiunilor în raporturi exprimabile numeric. În căutarea «secretului» cifrelor care închid frumusețea, și pe care a crezut că îl dețin italienii, Dürer s-a oprit mai întîi la măsurile vitruviene, construind cu compasul și linia o serie de figuri cărora le-a dat denumiri mitologice (Apollo, Esculap), sau biblice (Adam și Eva) (1500—1504).

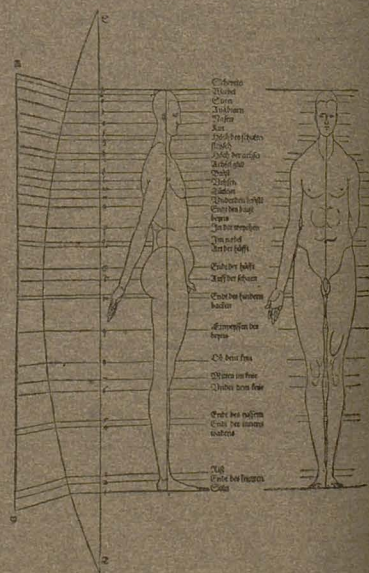
Perioada cea mai rodnică și cea mai interesantă a studiilor sale se desfășoară între anii 1504—1517. Este perioada căutărilor pasionate a drumului propriu în studiul proporțiilor, perioada de clarificare a ideilor asupra raportului dintre frumusețe și adevăr și de cucerire a concluziilor definitive care au fost fixate în tratatul său. Cele mai multe dintre desenele, studii de proporții, din această perioadă, sînt cuprinse în culegerea numită *Caietul de schițe din Dresda* (Dresdenskizzenbuch). Ele sînt mărturia unor căutări impresionante a metodei de lucru și formei de exprimare care dezvăluie cel mai bine geniul teoretic și plastic al lui Dürer. Aceste desene, dintre care unele reprezintă formele definitive trecute în gravură,

păstrează urmă vie a zbulcumului artistului și reprezintă, în afară de aceasta, expresia directă a penei lui Dürer, care le dă o valoare neprețuită și incomparabilă față de gravurile tratatului executate de un gravor contemporan cu el.

Concluziile lui Dürer asupra proporțiilor sînt strînse legate de concepția sa estetică. Prin această imbinare fericită a ideilor teoretice și a practicii artistice, Dürer s-a apropiat de adevărul naturii, iar observațiile și studiile sale asupra proporțiilor au cîștigat semnificația mai largă a unui studiu complex de morfologie diferențială.

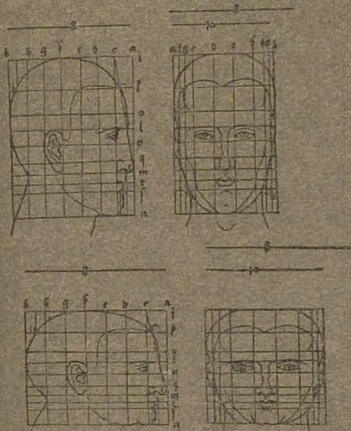
Ca om al Renașterii, Dürer a fost și el obsedat de deea frumuseții, însă frumusețea concepută ca o normă ideală, după îndemnul italienilor, care perpetuau una din tradițiile antichității greco-romane, nu se potrivea cu viziunea sa plastică.

«Ce e frumosul, nu știu» se resemnează în cele din urmă Dürer, în privința căutării și definiției frumosului ideal. «De asemenea, nu există pe pămînt un om care ar putea să ne arate cum trebuie să fie cel mai frumos om. De aceea nu este posibil ca tu să poți desena o figură frumoasă după un singur om. Deoarece nu există pe pămînt un om atît de frumos, care să nu poată fi întrecut în frumusețe». «Trebuie



5. Modificarea neuniformă a proporțiilor realizată prin procedeele geometrice, crează figuri care au analogie cu tipurile morfologiei patologice, la care impulsurile de creștere acționează cu intensități deosebite în diverse direcții.





6. Prin modificările uniforme sau neuniforme ale capului, Dürer crează unele fizionomii care pot fi întâlnite în cadrul normalului și altele, recunoscute de el înșiși ca urite sau excesive « care violentează natura ». Acestea din urmă « trebuiesc cunoscute, pentru ca din observații să învățăm. Căci nimeni nu știe cum este o figură frumoasă dacă nu știe cum este una urită ».

să creem ceea ce în decursul istoriei omenesci s-a considerat frumos de către majoritatea oamenilor ». Frumos este ceea ce nu este excesiv, este concluzia finală a lui Dürer. « Excesul ca și lipsa strică orice obiect » afirmă el, constatând totodată că excesul este și inutil, atât în natură cât și în artă, iar grija de căpetenie a artistului este de a veghea ca urita să nu se strecoare în opera sa.

După cum frumusețea nu este concentrată într-o singură înfățișare omenească, tot astfel nu există numai o singură frumusețe. « Există diferite tipuri de figuri omenești. Baza lor este dată de cele patru temperamente (complexiuni). Dacă pictăm o figură, trebuie să o facem pe cea mai frumoasă pe care știm în stare și în măsura în care corespunde împrejurărilor » (în compoziția plastică). Ideea de proveniență antică, a unei frumuseți realizată parțial în înfățișările individuale, din care un artist poate să extragă o frumusețe ideală, în sensul lui Vitruvius, este strâns împletită la Dürer, cu ideea, tot de proveniență antică, însă reactualizată în Renaștere, a temperamentelor sau a tipurilor biologice psiho-somatice.

În cadrul fiecărui tip există o armonizare a părților între ele și cu întregul, o unitate în înfățișare sau un stil biologic, care, în limitele normalului, este resimțită ca frumoasă. « Nu se cuvine ca o parte să fie grasă — spune Dürer — iar alta să fie uscată. Să faci, de exemplu, picioare grase și brațe uscate și invers, sau partea anterioară a corpului grasă și partea posterioară, slabă. Dar toate părțile trebuie să fie proporționale și să se combine just, deoarece lucrurile proporționale sînt considerate frumoase ». « În fiecare figură trebuie arătată aceeași vîrstă pentru toate părțile și membrele — continuă Dürer amintind pe Leonardo. Să nu se întîmple să faci corpul unui tînăr, pieptul unui bătrîn, brațele și picioarele de vîrstă mijlocie sau corpul să fie făcut din față tînăr sau din spate bătrîn, deoarece acestea sînt potrivnice naturii ».

« Corespondența lucrurilor este frumoasă » afirmă Dürer, ajungînd la concluzia că există mai multe tipuri de frumusețe. « Nu trebuie să te limitezi la un singur tip, cu care lucrează un maestru, deoarece fiecare imită ceea ce îi place lui, dar dacă tu vezi multe, alege pentru a folosi ceea ce este mai bun. Pictorul trebuie să fie experimentat și cunoscător în diferite procedee de exprimare și să cunoască bine diversele tipuri. Cu ajutorul măsurării formelor exterioare se pot arăta oameni de toate felurile: care aparțin naturii focului, aerului, apei și pămîntului. »<sup>1</sup>

Ideea originală a studiului a proporțiilor din perioada *Dresdenerskizzenbuch* este legiferarea mai multor tipuri de frumusețe, prin mai multe canoane sau sisteme proporționale. Această idee fecundă a tipurilor de frumusețe a aruncat o punte între estetic și biologic, diversele tipuri biologice cîștigînd astfel legitimitate estetică. « Există multe varietăți și cauze ale frumosului », de aceea nu trebuie considerat frumos numai ceea ce corespunde gustului propriu, dragostea nu trebuie să orbească judecata, iar gustul personal trebuie controlat cu gustul celor mai mulți,

<sup>1</sup> Dürer reia aici doctrina hipocratică a temperamentelor, cunoscută în Renaștere și fixată mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, în opera lui Lazarus Riverius... Oamenii sînt împărțiți după caracterele fizice și psihice în: melancolici, flegmatici, colerici și sanguini. În doctrina antică, fiecare temperament era legat de un element al naturii și de calitatea acestuia:

melancolicul — rece — pămîntul  
flegmaticul — umed — apa  
colericul — fierbînte — focul  
sanguinul — uscat — aerul

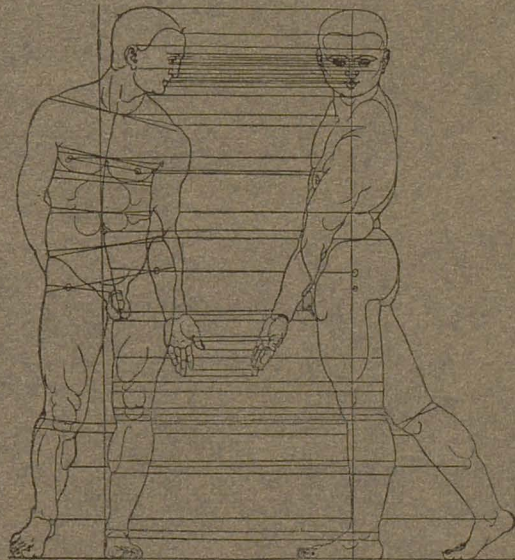
Dürer a încercat de mai multe ori să fixeze particularitățile tipurilor și prin particularitățile proporțiilor.

« deoarece mai mulți vor observa mai mult decît unul singur, cu toate că se întîmplă ca unul să înțeleagă mai mult decît miiile, dar aceasta se întîmplă rar ».

Corespondența părților considerată ca un criteriu de frumusețe îl conduce pe Dürer către o adevărată înțelegere a naturii și îl face să părăsească ideea inițială a unei frumuseți unice bazate pe un unic sistem de raporturi și cuprinsă într-un secret al cifrelor. Gîndirea estetică face loc, la un moment dat, înțelegerii biologice, astfel încît recunoscînd frumusețea multiplă a naturii, conchide: « Eu nu voi lăuda proporțiile pe care le descriu cu toate că nu le socotesc cele mai rele. Eu nu le arăt aici pentru că ar trebui ca ele să fie așa și nu altfel. Dar cu ajutorul lor vei putea căuta și găsi o cale mai bună deoarece fiecare trebuie să urmărească a îmbunătăți opera sa ».

Trecînd de pe poziția estetului pe aceea a unui cercetător biologic, anatomoartist, Dürer nu prescrie și nu recomandă un tip de frumusețe. Această atitudine este esențială, ca și efortul de a înțelege regula pluralității frumuseții naturale, indiferent de înțele-

Ein bewegter man von Simon Schellertmann.



7. Mișcarea pune în valoare proporțiile, putînd atenua sau masca defectele de construcție. Demonstrațiile lui Dürer, urmîrind precizia mecanismelor și păstrarea caracterului formelor, pierd fluiditatea mișcării, sugerată în artă, îndeosebi prin deformații.



gerea sau modul de formulare a acestor reguli, care au produs poate insuccesul temporar al științei proporțiilor a lui Dürer.

După ce Dürer stabilește în tratatul proporțiilor, în primele două cărți, proporțiile corpului masculin și feminin ale unor tipuri umane cu 7, 8, 9 și 10 înălțimi de cap cuprinse în înălțimea corpului (figurile A, B, C, D), și după ce înfățișează separat proporțiile capului, mîinii și piciorului, cu măsurile exprimate după sistemul lui Vitruvius în raportul  $1/n$ , și după sistemul lui Alberti în raportul  $6/n$ , Dürer trece în cartea a 3-a la prezentarea variabilității formelor.

Ideea pe care Dürer și-a făcut-o despre variabilitatea formelor își păstrează valabilitatea pentru gândirea biotipologică actuală. Variabilitatea individuală este o abatere de la uniformitatea tipului. Aceasta reprezintă constanta înfățișării și limita posibilă a diferențierii indivizilor, după cum diformul și anormalul reprezintă limita de abatere de la constanta tipului.

Tipurile sau constantele înfățișate de Dürer în primele două cărți sînt tipurile sexuale, bărbat-femeie, tipurile de vîrstă limitate la figura unui copil de un an, apoi tipurile numite actual morfologice, tipul mijlociu (figura viguroasă, țărăneasă, inițială, notată cu litera A și femeia cu forme și proporții corespunzătoare), apoi variantele de creștere înalte (notate cu B, C, D).

În afară de aceste tipuri, Dürer a cunoscut și reprezentat în opera sa plastică «tipurile constituționale» sau «temperamentele», după doctrina antică<sup>1</sup> și tipurile rasiale, spunînd despre tipul «maur» (negru) că a găsit la unul din ei, un corp așa de frumos cum nu a mai văzut și nici nu poate să-și închipuie».

Observația l-a condus pe Dürer la descoperirea unei legi biologice fundamentale, constanta și variabilitatea formelor, cu limitele impuse de natură, în cadrul normalității. El numește constanta formelor «Vergleichlichkeit» și variabilitatea «Verkehrung». Prima reprezintă unitatea formelor, cealaltă bogăția și varietatea lor.

Desigur, acestei observații profunde și exprimări corecte îi lipsea fundamentul științific al științelor biologice actuale, care permit înțelegerea în spirit

darwinist a adevăratei legături între tipuri și în general a legăturii între constanta și variabilitatea formelor naturale. Ideea lui Dürer nu este, pentru acest motiv mai puțin fecundă pentru înțelegerea adevăratului raport între frumosul natural și frumosul artistic, sau între frumusețe și adevăr, în reprezentarea plastică. Modul însă în care Dürer și-a închipuit că se realizează variabilitatea naturală, și cum a imaginat-o în cartea a III-a a tratatului asupra proporțiilor, pornește nu de la observația naturii, ci de la ideea preconcepțată, înrădăcinată în spiritul timpului a unui ordinii geometrice în organizarea formelor.

Dimensiunile unei forme pot fi mărite sau micșorate proporțional, fără ca formele să se modifice. Pentru deosebirea unor astfel de forme este necesară alăturarea lor, care introduce noțiunea de scară a dimensiunilor. Pentru ca dimensiunile mare și mic să introducă schimbări ale figurilor, este necesar ca modificările să se aplice la părți separate. «Dacă se măresc unele părți și se micșorează altele, atunci aspectul lucrului va fi altul. Dacă acest om (A, descris în prima carte) va fi alungit, va deveni mai subțire și mai îngust în toate părțile. Dacă va fi scurtat, va deveni mai gros și mai lat în proporție și în structură, deoarece la o asemenea alungire și scurtare, grosimea și lățimea rămîn în toate părțile invariabile, după cum sînt la primul bărbat descris».

Pentru a se ușura operațiile de alungire și scurtare a figurii, Dürer propune sistemul geometric, numit de el «variator» sau «modificator» și aparatul, bazat pe același principiu, în care fascicolul de linii este înlocuit printr-un mănunchi de fire, numit «selector» (Wähler).

În mod asemănător și cu ajutorul acelorași procedee, modifică Dürer fața înscrisă într-un pătrat împărțit în sectoare orizontale și verticale prin linii remarcabile trecînd prin anumite repere anatomice. Deplasările liniilor în direcție verticală, orizontală sau oblică creează o varietate nesfîrșită de forme ale feței între cele lat și lung și între cele cu convergență superioară sau inferioară a formelor.

Figurile schimbate cu ajutorul modificatorului suferă o modificare uniformă a uneia din dimensiuni. Pentru modificarea neuniformă, Dürer imaginează «denaturatorul», dispozitiv geometric în care linia formînd axul vertical al corpului care urmează să fie modificat, nu este așezată paralel cu axul figurii model. În consecință intervalele transversale ale liniilor remarcabile se micșorează sau se măresc în partea superioară sau inferioară.

În scopul modificărilor neuniforme, Dürer mai folosește un «dubleur» («Zwilling») servind la schimbarea simultană a grosimilor și lungimilor și un «indicator» («Zeiger») pentru modificarea în sens invers a dimensiunilor.

Aplicarea aceluiași procedee pentru modificarea feței, la care se adaugă liniile curbe, oblice și frînte, creează o varietate mare de fizionomii. Important este ca «cel ce va lucra — spune Dürer — să nu violeze prea tare natura, ci să rămînă în limitele omenescului». Căci «toate aceste procedee sînt servesc mai curînd pentru realizarea deosebirilor decît pentru crearea frumosului. Totuși ele trebuiesc cunoscute pentru ca din observații să învățăm. Căci nimeni nu știe cum este o figură frumoasă, dacă nu știe cum este una urită».

Variațiile formelor corpului și fizionomiile create de Dürer prin metodele geometrice au multă asemănare cu înfățișările reale. Cele mai multe din ele sînt înfățișări posibile, deși metodele prin care au fost obținute nu urmează regulile variabilității naturale. Studiul biotipologic din antropologia modernă, bazat pe măsurătorile seriilor mari de indivizi și pe prelucrarea statistică a cifrelor, îndreptățește ideea pluralității tipurilor corporale și a modurilor diferite de proporționare. De asemenea, ideea armoniei și unității părților în cadrul tipurilor, atît de fecundă în concepția estetică a lui Dürer, a fost întărită în cercetarea modernă, prin noi observații. Variabilitatea însă, ca și înfățișarea tipurilor, este astăzi înțeleasă prin prisma factorilor biologici morfogenetici: factorii de creștere biochimici, factorii de conducere și armonizare neuro-endocrină a formelor, factorii biomecanici modelatori, etc.). Geometria aplicată corpului poate fixa raporturi existente ale înfățișării, dar nu poate să creeze noi raporturi proporționale. Asemănările variantelor construite de Dürer cu figuri reale sînt coincidențe posibile, iar nu forme necesare.

În cartea a IV-a Dürer își propune să arate cum trebuie să se miște corpul, deoarece «figurile drepte nu sînt aplicabile nicăieri și nu sînt plăcute să le privești». Mișcarea sau poza pune în valoare proporțiile «care oricît de bune, vor fi denaturate dacă poza va fi proastă și dimpotrivă, proporții mai rele vor putea să pară mai bune datorită gesturilor bune». Aici Dürer ajunge la problema anatomică a articulațiilor și legăturilor lor, «despre care vorbesc bine cei ce se ocupă cu anatomia». Dürer nu a fost un cunoscător al anatomiei. Izvoarele cunoștințelor sale

<sup>1</sup> Opera lui Dürer *Cei 4 evangheliști* este cunoscută și sub denumirea de cele 4 temperamente. Biotipologul N. Pende identifică temperamentele evangheliștilor astfel: Ioan, melancolicul, Pavel, colericul, Petru, flegmaticul și Marcu sanghinul, recunoscînd reprezentarea tipurilor fizice opuse polar, înalt și scund, în cele două variante, puternică sau stenică, și slabă sau astenică.



anatomice au fost desenele anatomiştilor sau anatomo-artiştilor contemporani lui, în special cele ale italie-  
nilor<sup>1</sup>. Desenele anatomice de observație directă sau din memorie arată, prin imprecizia lor, o lipsă de familiarizare cu formele anatomice. În Germania, în vremea lui Dürer, nu era cunoscută anatomia prin disecție, iar studiul nudului era practicat în anumite limite.

Vorbind despre mișcări, Dürer propune ca anatomia articulațiilor să fie tratată de specialiști, în afară de ceea ce este strict necesar pentru înțelegerea mișcărilor, și anume locul articulațiilor, pe care le înseamnă cu triunghiuri și cercețele pe desenul figurilor, și sensul și amplitudinea mișcărilor, asupra cărora atrage atenția în text.

Încercarea de a defini caracterul mișcărilor corpului prin comparația cu schema lor geometrică: linii curbe, frînte, întinse, ondulate, etc., nu înseamnă un progres pentru posibilitatea de a reprezenta sentimentele — «severitatea, dragostea sau gesturile masculine și feminine» așa cum urmărea Dürer.

Foarte instructiv, pentru construcția plastică a volumelor în mișcare, ca și pentru reprezentarea formelor corpului în perspectivă, este însă procedeul de a introduce segmentele corpului în paralelipede, pe care le mișcă în dreptul liniilor articulare. Mișcarea reprezentată mai întâi pe figura din profil este proiectată apoi, cu ajutorul orizontalelor paralele, pe figura în plan.

Cu toate că Dürer atrage atenția asupra modificărilor formelor prin mișcare: comprimarea, distensia, îngroșarea, subțierea, figurile din cartea a IV-a care înfățișează corpul în mișcare, lasă impresia de manechine articulate, mai ales atunci cînd au fost trecute în gravurile cărții tipărite.

Una din cele mai interesante și mai instructive laturi ale tratatului proporțiilor este metoda de studiu și realizare plastică a observațiilor formelor și construcției corpului. Dürer demonstrează totdeauna trei figuri care înfățișează aspectul lateral, anterior și posterior al corpului. Măsurile reprezentînd înălțimea corpului divizată de la  $1/2$  la  $1/100$  cu sistemul lui Vitruvius sau, în sistemul Alberti,

de la  $1/6$  la  $1/600$ , sînt construite mai întii cu precizie și însemnate în marginea foii, alcătuiind ceea ce Dürer numește «împărțitorul».

Lungimile proiective ale fiecărui segment măsurat sînt însemnate cu cifre (reprezentînd raportul măsurii cu talia) pe linii verticale așezate alături de figură. Aceste lungimi sînt trecute pe axele verticale ale celor trei figuri, sub formă de puncte, prin care trec linii transversale, «de dezmembrare» pe care se înseamnă grosimile proiective, (de asemenea, exprimate în cifre ale raportului dimensiunii cu talia). (Exprimarea dimensiunilor în cifre relative la talie reprezintă metoda păstrată în antropologia actuală pentru comparația dimensiunilor segmentelor). Pentru cap, trunchi și membrul inferior, sînt folosite 24 de puncte ale lungimilor și tot atîtea linii transversale ale grosimilor, iar pentru membrul superior, 4 puncte și 4 linii transversale. Aceste linii sînt așezate pe reperele anatomice de pe linia mediană și de pe conturul exterior al formelor. Spre deosebire de reperele antropologice exclusiv scheletice, stabile și determinabile cu precizie, reperele alese de Dürer sînt mai puțin precise și unele variabile după înfățișarea individuală. Ele au însă un avantaj de ordin constructiv plastic, întrucît indică desenatorului, forma conturului corpului și elementele remarcabile ale morfologiei exterioare. Numărul reperelor și alegerea lor este de altfel lăsată într-o largă măsură la latitudinea desenatorului. «Fiecare poate face linii transversale mai multe sau mai puține. Cele mai multe asigură precizia măsurătorii. Dacă cineva are deplină siguranță poate pune numai puncte, dacă le poate observa. Acel ce vor face mai puține linii transversale decît am făcut eu, vor pune muncă mai puțină și vor realiza mai puțin».

Reperele alese de Dürer unesc cerințele unei cercetări biometrice cu procedeele artistului plastic. În concepția sa, reperele proporționării cunoscute prin măsurători nu trebuia să rămînă o simplă teorie, ci tîndeau să devină o imagine plastică. «Dacă proporțiile sînt făcute de un om care nu știe să deseneze, vor fi stricate toate». Figurile proporționale oferă îndeosebi modelul plastic al unor reguli, iar Dürer arată procedeele de ordin tehnic prin care se obține o asemenea figură, bine construită și bine desenată. «După ce eu am trecut în mod minuțios pe cele trei linii verticale, toate dimensiunile în lungime, grosime și lățime, desenez după ele figura, după gustul meu, sau, dacă pot, pun în fața mea un model de proporții similare și desenez toate liniile (formele)

de pe el. Cînd desenezi contururile figurii masculine, trebuie să ai în vedere cu cîtă măiestrie l-ai făcut natura pe om, ca și cum l-ai fi compus din două bucăți, iar trunchiul este așezat pe solduri și din ambele părți, de la începutul soldurilor trece o adîncitură în jos, în jurul abdomenului și înapoi, deasupra feselor, cum se poate vedea în desenele figurii laterale, din spate și din față».

Tratatul lui Dürer, considerat multă vreme numai sub aspectul studiului analitic meticolos al măsurilor corpului, cîștigă o lumină nouă văzută din unghiul operei de morfologie exterioară pe care o cuprinde și capătă o valoare didactică neprețuită prin cunoștințele de ordin tehnic adresate artistului plastic.

Conștient de forța sa artistică plastică, Dürer s-a simțit răspunzător de educația tinerilor artiști. Tratatul asupra proporțiilor este un capitol, îndeosebi tehnic, al unei opere care trebuia să cuprindă, alături de întreaga sa teorie a picturii, sfaturi și reguli de viață tinzînd la formarea caracterului artistului. Scrierile sale teoretice ca și opera sa plastică sînt impregnate de etosul misiunii și responsabilității sociale a personalității artistului.

Ca om al Renașterii, Dürer a fost convins de forța rațiunii în înțelegerea naturii și de valoarea cunoștințelor științifice în domeniul artei. «Există pictori — spune el — care pe baza cunoștințelor dobîndite ajung să deseneze mai bine decît alții care au în față modelul viu, dar nu au cunoștințe. . . Înțelegerea trebuie să crească cu practica, pentru ca mîna să poată să execute cele gîndite. . . Nu poate exista nici o libertate în muncă fără cunoștințe, de asemenea, cunoștințele rămîn ascunse cînd lipsește practica».

Limba scrierilor teoretice ale lui Dürer — ca și a celorlalte scrieri, scrisorile, fragmentele autobiografice, jurnalul de călătorie în Țările de Jos — este o limbă populară, vie și viguroasă. Exprimarea are uneori pitorescul stilului vorbit, cu întorsături de frază și expresii arhaice. Terminologia științifică este neprecisă, termenii avînd, adesea, mai multe înțelesuri. Dürer se adresează, printr-un limbaj simplu, oamenilor simpli, de a căror judecată a ținut cont în opera sa plastică.

«Fiecare care a creat o operă poate să o prezinte spre judecare oamenilor simpli. De obicei aceștia observă bine ceea ce nu este reușit, deși nu înțeleg totdeauna ceea ce este bun. . . Pentru studiul lucrurilor frumoase este util un sfat bun, dar sfatul trebuie acceptat de la acela care știe să lucreze bine singur».

<sup>1</sup> Cîteva studii anatomice reprezentînd nervii și mușchii membrului superior aflate în caietul de schițe din Dresda, împreună cu unele studii de morfologie exterioară a calului, sînt în mod sigur copii după foi din manuscrisele lui Leonardo. În timpul șederii lui Dürer în Italia, este posibil ca el să fi cunoscut și operele altor anatomişti de seamă ca: Gabriel de Zerbis și Alexandru Benedetti din Padova sau Alexandru Achilini din Bologna.



Scrierile teoretice ale lui Dürer alcătuiesc trei tratate, dintre care două au apărut în timpul vieții lui. Primul cuprinde probleme teoretice și practice de perspectivă artistică. El poartă titlul: *Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz allen Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht in Jahr 1525.*

Al doilea tratat se ocupă cu construcțiile și fortificațiile civile și militare: *Ettliche Unterricht zur Befestigung der Städte, Schloesser und Flecken — 1527.*

Tratatul asupra proporțiilor a apărut după moartea lui Dürer. El este gravat de gravorul Hieronymus Andraes și tipărit cu scrierea Fraktur a lui Neudörffer și Andraes la care a contribuit și Dürer. Titlul tratatului este: *Herein sind begriffen vier Bücher von menschlichen Proportionen durch Albrecht Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben zu Nutz aller denen so zu dieser Kunst Lieb tragen, Nürnberg 1528.*

Tratatul a apărut în 1532—1534 în traducerea latină de Camerarius, apoi în traducere franceză, în 1557, în limba italiană în 1591, în limba portugheză în 1599, în limba olandeză în 1622 și în limba engleză în 1660.

În 1957 au fost publicate fragmente din scrierile teoretice în limba rusă, sub titlul: A. Dürer: note, jurnalul, scrisori, tratate. Traducere din limba germană veche și introducere de: T. G. Nesselstraus — Iskustvo — Moscova.

În 1962 Hubert Faensen publică o selecțiune din scrierile teoretice ale lui Dürer sub titlul: *Albrecht Dürer Schriftlicher Nachlass* (union Verlag, Berlin).

Tratatul asupra proporțiilor a fost precedat de numeroase studii, dintr-o lungă perioadă de pregătire. Cele mai multe din desenele cu pană (datând din 1507—1519) care au însoțit manuscrisele tratatului se găsesc în culegerea intitulată: *Dresdenerskizzenbuch*. O altă parte, împreună cu manuscrisele, se găsesc în Biblioteca Oxford.

Culegerea *Dresdenerskizzenbuch*, conținând 105 foi cu desene, cele mai multe legate de studiul proporțiilor — aflate în Biblioteca din Dresda — au fost publicate sub titlul: *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer — in der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, herausgegeben von Dr. Robert Bruck, Strassburg im Elsass 1905*, (Ed. Heitz & Mündel).

Publicația are o valoare neprețuită prin reproducerea fotografică în facsimile a desenelor lui Dürer făcute cu pană.

G. H. GHÎTESCU

## M E R I D I A N E

## MARILE EXPOZIȚII ALE ANULUI 1965 ÎN FRANȚA

● Paris. La Muzeul Louvre, în ianuarie — donația George Besson.

● În februarie și martie — o panoramă a picturii italiene din secolul XVII — opere trimise din Italia.

● La Petit Palais în lunile martie-aprilie — expoziția «Trei milenii de artă marină» (marea ca subiect de inspirație), apoi o expoziție despre Irak și lumea sumeriană, prezentate de arheologul francez André Parrot.

● La toamnă — o expoziție de artă italiană din secolul XVI, ilustrată de picturi și desene din colecții publice franceze.

● La Musée d'Art Moderne, începând din ianuarie — expoziția Gleizes. În continuare se organizează expozițiile: Henri Michaux și André Masson. Tot acolo, în cursul verii, va avea loc o mare expoziție Calder, iar toamna — o expoziție Bazaine (care a primit marea premiul național al artelor).

● La Musée des arts décoratifs, de la 20 ianuarie la 26 aprilie, sînt prezentate opt sute de piese de artă aparținînd catedralelor și bisericilor franceze. În cursul verii se va organiza o expoziție consacrată operei arhitectului Niemeyer. Din octombrie pînă în decembrie va avea loc o expoziție de afișe selecționate din 90 de țări. La Muzeul Jacquemart-André, din martie și pînă în aprilie, o expoziție Fragonard.

● « Manufactures des Gobelins » vor inaugura un ciclu de expoziții de mare anvergură: la toamnă — o expoziție secolul XVI, prezentare excepțională a tapiseriei provenind din Mobilierul Național și Marile Muzee.

● La « Manufactures des Gobelins » se țes în momentul de față tapiserii după cartoane de Vieira da Silva, Adam, André Masson, Jacques Villon, Singier, trei panouri de Chagall pentru Parlamentul Israelului, un Derain, «Epoca de aur», și tapiserii noi, create de Le Corbusier.

● La Sèvres, pe de o parte, o expoziție care să prezinte producțiile recente realizate de artiști contemporani și, pe de altă parte, expoziția «Capodoperele ceramicii din secolul IV pînă la începutul secolului XIX».

● Doamna Braque, văduva marelui artist, va face Luvrului o importantă donație: 17 opere reunite de Braque însuși (unele răscumpărate chiar de artist).

● În anul 1965 va fi sărbătorită aniversarea a 200 de ani de la nașterea lui Niepce, inventatorul fotografiei. Cu acest prilej, pretutindeni vor avea loc expoziții de fotografii. La Paris, la Muzeul de arte decorative, expoziția «Șase fotografi și Parisul» (ianuarie-februarie). La Bruxelles, la Muzeul de artă și istorie — în luna martie — o expoziție de fotografii. La Arles, Muzeul Reattu va deschide în primăvară o nouă secție de artă fotografică. La Paris fototeca Bibliotecii naționale, care de curînd a achiziționat un număr de 350.000 de clișee, va organiza un ciclu regulat de expoziții.

Paris. Expoziții retrospective:

● Duthoo — (1910—1960) — pictor abstract, începe pictura la 33 de ani. Expoziția prezintă 25 de pinze, primele figurative, în stilul lui Soutine, celelalte abstracte, în tonuri brune, evocînd grottele preistorice (de la sfîrșitul lui ianuarie, la începutul lui februarie — la Galeria Ariel).

● Hanabusa Itcho (1652—1724), precursor al lui Utamaro, Hokusai și al școlii din secolul XVIII. Expoziția acestui pictor, necunoscut în Franța, reunește 100 de excepționale desene, inspirate din viața cotidiană (expoziția a fost deschisă pînă la sfîrșitul lunii ianuarie la Galeria Janette Ostier).

● Le Nôtre — (1613—1700) — grădinar francez. Expoziția, deschisă pînă la 31 ianuarie la Biblioteca Națională, a prezentat tablouri, desene și stampe evocînd cele mai celebre realizări ale sale: grădinile de la Chantilly, de la Sceaux, Tuileries, de la Vaux le Viconté și mai ales de la Versailles.

● Marcel Leprîn — (1891—1933) — pictor francez figurativ. 62 de picturi ale acestui pictor, cunoscut mai ales pentru scenele cu lupte de tauri și peisaje pariziene (Galeriile Galliera, pînă la 10 ianuarie).

● J. F. Millet (1814—1875), pictor francez realist. Tablourile celebre, cum ar fi «l'Angelus», au fost intenționat excluse din această expoziție, unde sînt reunite, mai ales, portrete și desene: 80 de lucrări împrumutate de muzee și colecționari europeni (Galeriile Jacquemart André — pînă la 17 ianuarie).

● Germaine Richier, sculptoriță franceză (1904—1959), este unul din maeștrii, sculpturii contemporane avînd o viziune înrudită cu cea a lui Giacometti și Couturier. Expoziția cuprinde 30 de gravuri, cîteva desene și sculpturi mai puțin cunoscute (Galeriile Crenzevaut — pînă la 1 februarie).

● Picasso a expus la Pont des Arts, în ianuarie, două tapiserii, tratate în alb și albastru, țesute de mină după niște proiecte din 1964 — și 20 de ceramici recente, decorate cu figuri în relief.



## EXPOZIȚII ALE MUZEULUI DE ARTĂ AL R.P.R.

Secția de artă românească modernă și contemporană a Muzeului de artă al R.P.R. organizează expoziții retrospective care să cuprindă un mare număr de lucrări reprezentative, pentru a oferi publicului, criticilor de artă și artiștilor tineri posibilitatea unei priviri de ansamblu asupra operelor măștrilor artei românești.

Expozițiile anterioare, dintre care ultima, aceea a pictorului N. N. Tonitza, a înfățișat multe lucrări și a avut un catalog științific, au concretizat hotărârea conducerii Muzeului de a organiza expoziții întemeiate pe rezultatul cercetării.

Pentru acest an au fost pregătite 3 expoziții care vor cuprinde lucrări ale unor maeștri din perioada dintre cele două războaie mondiale.

Prima, dintre acestea, va prezenta pe pictorul Francisc Șirato.

Ea încheie și seria retrospectivelor «grupului celor patru», adăugându-se la expozițiile artiștilor Șt. Dimitrescu (1959) și N. N. Tonitza (1964). Retrospectiva va cuprinde peste 100 lucrări, în ulei și desen, adunate din 50 de colecții de stat și particulare, reprezentând toate etapele de creație ale pictorului. Ea va fi însoțită de un catalog-studiu al operei pictorului redactat de Petre Oprea, organizatorul expoziției.

A doua expoziție retrospectivă, aceea a pictorului N. Dărăscu, va fi deschisă în toamna acestui an. Va cuprinde aproape 160 lucrări, începând cu primii ani de creație, iar catalogul expoziției va reproduce toate lucrările expuse. Peste 120 de colecționari și colecții de stat au susținut eforturile organizatorilor expoziției — Paula Constantinescu și H. Clonaru — înlesnind depistarea și cercetarea unui număr de peste 350 de lucrări din toate perioadele evoluției artistului.

Preocuparea pentru valorificarea patrimoniului artistic neexpus, accesibil numai cercetătorilor, și aceea de a întreține și cultiva interesul pentru artă al publicului din provincie, a determinat Muzeul la întocmirea de expoziții itinerante. Într-o asemenea expoziție ce cuprinde 26 artiști și 70 opere

vor figura pictori din cele două decenii, 1920—1940, organizatorul încercând să caracterizeze o perioadă din arta românească. Catalogul va cuprinde reproduceri după opera fiecărui artist și date biografice și este redactat de conservatorul picturii românești din Muzeu, Petre Ciocan. Începând cu luna mai expoziția va fi deschisă în diferite orașe ale țării.

### C R O N I C A

Expoziția de grafică românească contemporană, organizată anul trecut la Institutul de calcografie din Roma, a fost redeschisă la 20 ianuarie la Milano.

★

La Iași, în sala Victoria din Piața Unirii, s-a deschis la 20 ianuarie o expoziție de grafică contemporană japoneză. Au fost expuse 120 de lucrări realizate de 75 graficieni.

★

Între 22 ianuarie și 4 februarie a avut loc, în sălile Muzeului «București în arta plastică», expoziția artistului plastic Marij Pregelj din Iugoslavia. A expus 29 picturi și 30 lucrări de grafică, printre care și ciclul de ilustrații la *Odiseea*.

★

Sub auspiciile UNESCO, în ianuarie-februarie, a fost organizată la Institutul de arhitectură I. Mincu o expoziție de grafică turcă contemporană. Au expus 17 artiști o selecție de 43 acuarele, gravuri în lemn, creion etc.

★

Ultimele realizări ale artiștilor finlandezi au fost prezentate într-o serie de 66 exponate în sălile Muzeului «București în arta plastică» între 5 și 26 februarie: afișe publicitare, de circulație, de popularizare a cărții, turistice etc.

★

Peste 140 de stampe, aparținând colecției Calcografiei naționale din Roma, au făcut obiectul expoziției «Istoria gravurii italiene» ce s-a deschis în sala Dalles între 15 februarie și 6 martie. Au fost reprezentați unii din cei mai de seamă artiști italieni

din secolul XVI până la începutul celui de-al XX-lea, ca: Marcantonio Raimondi, Agostino și Annibale Carracci, Guido Reni, Salvator Rosa, iar printre cei străini: Jacques Callot, G. Ribera, G.A.D. Ingres ș.a.

★

În ianuarie-februarie, sculptorul Eugen Ciucă a prezentat în sălile Dalles o amplă expoziție în care au figurat lucrări cioplite în lemn și piatră, proiecte de monumente, grafică, sculptură policromă etc.

★

La Galeria de artă ale Fondului plastic din Bd. Magheru nr. 20, Marta Antonescu a expus, între 20 ianuarie și 11 februarie, peste 30 uleiuri: compoziții, peisaje, naturi statice și portrete.

★

Pictorul Paul Verona a prezentat 43 lucrări în ulei, tempera și acuarelă, între 20 ianuarie și 11 februarie, la Galeria de artă ale Fondului plastic din Bd. Magheru nr. 20.

★

Ceramică glazurată policromă (vase, platouri, scrumiere, servicii de masă etc.) și panouri decorative, însumind 148 exponate, au fost prezentate de Maria Lăzărescu, între 23 ianuarie și 13 februarie, la Galeria de artă ale Fondului plastic din str. Onești nr. 1.

★

Victor Rusu Ciobanu a expus, între 23 ianuarie și 13 februarie, la Galeria de artă ale Fondului plastic din str. Onești nr. 1, o suită de 44 litografii, xilografuri și desene în creion colorat.

★

La Galeria de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 132 a avut loc, între 23 ianuarie și 13 februarie, expoziția de acuarelă și monotip a artistei Zoe Vermont. A prezentat 42 lucrări cu tematică variată: peisaje, naturi statice, portrete, compoziții etc.

★

Între 16 februarie și 7 martie a avut loc în sălile Dalles din Bd. N. Bălcescu nr. 18, Expoziția retrospectivă Ion Țuculescu. Au fost prezentate 256 picturi, 7 pasteluri și 3 sculpturi în piatră, ilustrând activitatea artistului între 1937 și 1962.



Sculptorul I. Tene a expus la Galeriile de artă ale Fondului plastic din str. Onești nr. 1, între 7 februarie și 9 martie, 24 lucrări realizate în ghips, piatră și tablă neagră: compoziții, reliefuri, portrete etc.

★

Pictorul Ion Mirea a expus, în februarie-martie, la Galeriile de artă ale Fondului plastic din Bd. Magheru nr. 20, o selecție de 36 uleiuri.

★

La Galeriile de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 132, graficiana Maria Manolescu a prezentat, în februarie-martie, 21 de lucrări, compoziții și peisaje, realizate în diverse tehnici: acvaforte, acvatinta, verni moale, xilogravură și tuș.

★

La Cluj, la Galeriile de artă din Piața Libertății nr. 14, Ileana V. Balotă a prezentat, în ianuarie, 15 lucrări de grafică realizate în tuș: compoziții și peisaje.

★

Pictorul Gheorghe Ionescu a expus în sălile Palatului Culturii din Ploiești, începând de la 18 ianuarie, 38 uleiuri și 20 lucrări de grafică.

★

La Galeriile de artă ale Fondului plastic din Ploiești, Florica Teișanu Apostoleanu a expus, în februarie-martie, 37 uleiuri și acuarele.

★

*Dăm în continuare expozițiile deschise în august 1964, omise la numărul din luna respectivă.*

Cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a Eliberării, la Muzeul de artă al RPR, în sălile de marmură ale Casei Scînteii și în Pavilionul C din parcul Herăstrău, s-a organizat, în august 1964, o amplă expoziție de artă plastică românească contemporană. Au fost expuse 218 picturi, 132 sculpturi și 215 lucrări de grafică.

★

La Galeriile de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 132, pictorul Ștefan Sevastre a

expus, în august anul trecut, 20 de uleiuri și 8 desene: peisaje, portrete și naturi statice.

★

Pictorul Florin Niculiu a expus, între 16 iulie și 9 august 1964, la Galeriile de artă ale Fondului plastic din B-dul Magheru nr. 20, o selecție de 21 uleiuri și opt desene în creion colorat.

★

Pictorul Andrei Micola, din Baia Mare, Artist emerit, a prezentat la Galeriile de artă ale Fondului plastic din B-dul Magheru nr. 20, între 10 august și 2 septembrie 1964, o suită de 28 lucrări în ulei realizate între anii 1905 și 1964: compoziții, portrete, peisaje, naturi statice și nuduri.

★

La Galeriile de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 132, pictorița Lidia Nancuinschi a expus, între 28 august și 20 septembrie, 20 de uleiuri, compoziții, portrete, naturi statice etc.

★

Pictorul Gh. Ionescu a prezentat la Muzeul de artă din Brăila, între 14 iulie și 14 august 1964, o selecție de 33 picturi și 20 desene.

★

La Muzeul de artă din Bacău, graficiana Iulia Hălăucescu a expus între 24 iulie și 14 august, anul trecut, 38 acuarele.

★

Graficienii George Voinescu și Iosif Cova au expus, primul 17 desene și al doilea opt afișe, între 6 și 20 august 1964, la Palatul Teleki din Tg. Mureș.

★

La Cluj, în Pavilionul de expoziții din parcul orașului, s-a organizat între 20 august și 20 septembrie 1964, expoziția Institutelor și școlilor medii de artă plastică din țară. Au fost expuse 30 picturi, 14 sculpturi și 10 afișe.

★

Tot la Muzeul de artă din Bacău, graficianul Vasile Dobrian a expus 38 xilogravuri în culori, între 20 august și 20 septembrie 1964.

D I S C U T I I

## ARTISTUL ȘI PUBLICUL

ION SĂLIȘTEANU

(urmare din pag. 71)

modalității, poate fi total nerealistă sub cel al funcționalității.

Cadrul, destinația, scopul real sau cel presupus de artist sînt elemente obligatorii de care trebuie să ținem cont în aprecierea valorii estetice a unei opere.

Nouă, artiștilor plastici, nu ne rămîne decît să dezlegăm în practică, cît putem de limpede, problema realismului, « încilcîtă » de formulări pretențioase, ipostaziată în definiții estetice generalizante care au favorizat nu o dată înțelesuri greșite, fals programatice. Trebuie să regăsim sensul său profund în contact cu adevăratele, cu concretele atitudini ale omului, așa cum îl știm. Sîntem chemați să gîndim și să regîndim, în afara oricărei prejudecăți, fapte de viață, relații artistice, opere de artă, raportîndu-ne neîncetat la niște adevăruri simple, extrem de elementare, peste care nu trebuie să se așternă colbul prejudecăților, al schemelor.

Artistul și privitorul au nevoie, pentru a se găsi, să desprindă cu ochi proaspeți sensuri noi, uitate în preocuparea pentru prețiozitatea formulării, adică o anumită deprofesionalizare pentru a putea profesa. Nu este fără semnificație tendința, din ce în ce mai răspîndită, a unor regizori de a nu folosi actori de meserie, căci urma unor șabloane, a bagajului de confecții profesionale, de rutină și virtuozitate asfixiază deseori sensuri fragile pe care stîngăcia autentică le poate degaja. Așa cred că se explică înclinația foarte largă spre arta naivilor, a primitivilor, a culturii arhaice, a artei copiilor, deplasînd în alte sfere interesul față de imaginea artistică. Consider în general această dorință de a sublinia adevărul de miez, și nu exterior, al lucrurilor marele cîștig al artei moderne.

Splendidă și reconfortantă mi se pare lipsa de considerație a artistului contemporan față de tot ce este mit și falsă tradiție, ce tinde să înghețe în soluții imuabile diversitatea încîntătoare a vieții.

Problemele picturii și ale artei plastice sînt, în general, comune tuturor celorlalte arte, gene-



rația noastră trăiește cu aceeași intensitate momentul istoric la care participăm. «Arta modernă este mereu obligată să descopere și să redescopere emoțiile cele mai simple, sentimentele elementare (acelea despre care Hemingway spunea că cer artistului o viață întreagă pentru a le descoperi). Altfel ea riscă să se autofalsifice printr-o monstruoasă sterilizare intelectuală», spune un confrate, regizorul Lucian Pintilie.

Studiile ample despre expresivitatea formelor, a culorii, a compoziției, analiza mijloacelor plastice, discutarea mai intimă a problemelor de specialitate, ar ajuta la sondarea complexității problemelor legate de arta noastră, dar, fără îndoială, nu ar fi suficient pentru a face pe privitor să se emoționeze în fața unei lucrări care îl lasă indiferent.

În privința aceasta, formula de întîmpinare a creatorului cu privitorul cred că ar putea fi înlocuită cu asaltarea în comun a marii culturi, asimilarea valorilor universale și moderne ale artei, cale deloc simplă, dar unica spre accesul la calitatea reală.

Numai astfel ne vom putea întoarce la minunile din icoanele noastre pe sticlă — care rezistă confruntării cu comorile de artă străină — vom putea înțelege recontemporanizarea folclorului nostru ca pe un fapt real pe plan estetic, vom putea descifra lăudabilele strădanii ale unor artiști contemporani.

Întîrzierea realizării unui și mai eficient ecou în public al picturii contemporane, legată de lipsa de timp a publicului în general, de conservatorismul comod al unora, de derutanta și obositoare fluctuație în deciziile plastice ale unor artiști, nu cred că poate îndreptăți însă, replierea pe poziția accesibilității convenționale, fără criterii și mai ales fără convingeri interioare.

Dimpotrivă, găsec că aripile întinse ale îndrăzelii creatoare, ale fanteziei celor ce au de spus ceva, nu numai că nu vor depărta, dar vor conduce direct spre dorința de nou și frumos a oamenilor epocii noastre socialiste.

PETRU COMARNESCU

(urmăre din pag. 74)

artistice au ajuns sculptura, relieful și pictura egipteană sau imaginile Cretei antice sau compozițiile de pe vasele Greciei de odinioară. În stilurile Egiptului antic și ale Cretei și în parte în Grecia antică —

aici ne referim la compozițiile de pe vasele pe fond negru sau pe fond roșu — ca și mai târziu, în artele Indiei, Persiei, Chinei și Japoniei, stilizarea a avut o prezență hotărîtoare, statornicind chiar stilul general în anumite perioade istorice.

Scenele mitologice de pe vasele grecești reprezintă o tratare totodată realistă și decorativă, aici personajele fiind mai individualizate și în mișcare, liniile conturilor și trăsăturilor mai vii, păstrîndu-se totuși la simplitate și înscriindu-se într-o armonie geometrică, bazată pe simetrie și ritmică.

Iscusite efecte de ritm însă, le-a dobîndit arta egipteană antică, dacă ne referim la artele mai îndepărtate, iar în arta feudală stilul bizantin, cu diversele lui ramificații în diferite țări, printre care și Țările Romîne. Repetare a unei linii sau forme la intervale egale, ritmul împarte și subîmparte, precum și unifică suprafața compoziției picturale ori în relief sculptural sau volumul sculpturii. Ritmul, ca și simetria, este un adevăr al naturii, al realității — omul și inima lui au ritm, ca și mersul său, ca și valorile mării, zborul păsărilor, mersul animalelor, creșterea vegetației etc. Prin ritmicitate se accentuează viața imaginii și se vitalizează percepția privitorului, obținîndu-se totodată un efect decorativ.

Ritmica liniei și culorilor are și o valoare muzicală sau poetică. Referindu-se la creațiile artei bizantine, André Grabar observa iscusita folosire a coloritului « pentru compunerea unor fraze sau melodii, care, aplicate unei teme definite de linii, le reîntînește imediat și le traduce în felul lor. Se găsec, astfel, consonanțe de culori, ce aparțin ca un leitmotiv unor personaje determinate și care se fac auzite îndată ce personajele se înfățișează înaintea privitorului... » Alteori, se găsec « asonanțe și disonanțe de tonuri și contururi, care înglobează o figură într-o frază de expresie picturală, sau, dimpotrivă, o desprinde de această frază și o încarcă cu o funcție estetică diferită ». Egiptenii și bizantinii au simțit legătura dintre ritmica lumii și ritmica ființei umane. De asemenea o simt și se străduiesc să o redea în operele lor și creatorii apropiați de noi sau chiar contemporani. Antoine Bourdelle găsea « legea cea mare » a artei în cerința ca « euritmia unei opere de artă să corespundă euritmiei întregii lumi ».

Mai cu seamă în pictura murală — în frescă și mozaic — stilizarea este procedeul care a asigurat atîtea capodopere, a ajuns la monumentalitatea care implică legătura cu stilul arhitectural respectiv. Artă

monumental-decorativă se sprijină pe stilizare, deși nu exclusiv, căci unii pictori ai Renașterii, în frunte cu Michelangelo, nu au folosit-o, aceștia compunînd scenele cu figuri în volum, din care nu lipsește însă o ritmică deosebit de puternică, vitală, dramatică. Dar tratarea în adîncime spațială, cu figuri în volum, « găurește » pereții sau parcă se desprinde de pe ei, pe cînd tratarea bidimensională, aplatizată a figurilor și obiectelor se integrează ansamblului arhitectural și obține un efect decorativ mai armonios. Ca de altfel și în artele decorative propriu zise — de la țesături la ceramică.

Trebuie făcută însă deosebirea între arta monumentală — pictura murală, relieful sculptural și sculptura monumentală — și artele decorative, uneori numite « minore ». În arta monumentală, stilizarea potențează omenescul, redîndu-l în sinteze semnificative, pe cînd în artele decorative abstragerea tinde către un caracter strict ornamental, apropiat de abstract. În raportarea ei la formele geometrice, stilizarea cunoaște o seamă de modalități, unele de construire realistă, altele îndreptîndu-se spre constructivism și abstracționism. Există o stilizare care sărăcește conținutul imaginilor, precum și o stilizare care potențează conținutul imaginii și sentimentele artistului.

În sculptură, stilizarea constă — dacă ne referim la formele tridimensionale, la volumele în spațiu — în suprimarea excrescențelor, a detaliilor inutile și, dimpotrivă, în concentrarea figurii, în tratarea ei sintetică. Monumentalitatea sculpturii egiptene, impusă și de materialele dure, ca granitul și dioritul, care nu pot fi cioplite ca marmura și nici modelate ca lutul menit bronzului, era asigurată prin stilizare, prin tratarea geometrică a conturilor și trăsăturilor, văzute în mare, în proporții uriașe, uneori, ce predominau în spațiu. În statuile de faraoni, accentul se pune, ca și în pictura bizantină, pe expresia chipurilor, aici portretistica atingînd culmi de măiestrie, în timp ce restul corpului rămînea tratat în mare, fără mișcare și detalieri nuanțată. Euritmii sculpturii egiptene (statui și reliefuli) se integrau sau corespundeau euritmiei universului. În sculptură, egiptenii antici au fost cei mai puternici și monumentali artiști ai stilizării și ei au redevenit modele inspiratoare la unii sculptori contemporani, care însă folosesc uneori și mișcarea, ce lipsea din concepția lor hieratică.

Cunoscător al artei universale, lucrînd la Paris în perioada cînd predomină gustul către arta primi-



tivă a diferitelor popoare, gust stimulat de experiența lui Gauguin în Tahiti și de cunoașterea mai temeinică a artei negre (Picasso și Derain), Brâncuși a reînnoit spiritul artei populare românești și a dus pe culmi geniale procedeul stilizării, atât de familiar lui și nouă. Dintre creatorii sculpturii contemporane nimeni nu a folosit stilizarea într-o măsură mai riguroasă și totodată pătrunsă de adânci sentimente umane ca Brâncuși.

Sculptura lui Brâncuși nu poate fi înțeleasă, în concepția și modalitățile ei de expresie înnoitoare, fără a pătrunde spiritul de simplificare și esențializare al artei noastre populare, fără a urmări cum a dezvoltat el metoda stilizării. Într-o bună măsură sculpturile plămădite sau cioplite ale lui Brâncuși au realizat în lemn, piatră, bronz ceea ce făcuseră meșterite și meșterii din popor cu secole mai înainte sau pe vremea lui, când țeseau scoarțe cu frunze și flori, cu păsări și oameni, când împodobeau costumele de sărbătoare sau de lucru, când plămădeau figurinele de lut sau creștau stilpii pridvoarelor ori porților modestelor case, atât de armonioase în simplitatea lor. Stilizarea face parte integrantă din arta lui Brâncuși; este procedeul prin care a ajuns la esențializarea figurilor sale.

El a cunoscut forța simplificării printr-o activitate îndelung meditată. « Tăind piatra, descoperi spiritul materiei, propria ei măsură. Mîna gîndește și urmează gîndirea materiei », mărturisise sculptorul nostru. Desigur, arta lui nu poate fi redusă numai la simplificare și stilizare. Stilul său este mult mai cuprinzător și mai semnificativ, dar pentru a fi înțeles și apreciat este necesar să observăm și procedeul stilizării din opera sa, procedeu pe care l-a dus la consecințe nebănuite de contemporanii săi. De aceea, vorbind de « importanța istorică în dezvoltarea sculpturii contemporane » a lui Brâncuși, Henry Moore a subliniat menirea sculptorului român de a descoperi sculptura de excrescențele suprafețelor, ce ascundeau forma, de a sădi din nou conștiința formei. În acest scop, el s-a concentrat — observă Moore — la forme foarte simple și directe. Iar în această concentrare, noi regăsim însuși procedeul stilizării, dus mai departe cu o mare rigoare și cu acel lirism caracteristic artei românești.

Dacă este să dăm o definiție a stilizării, am da sau am propune următoarea: stilizarea este o modalitate de a condensa și simplifica expresia, mărind uneori capacitatea de semnificație a imaginii, alteori conferindu-i doar un atrăgător aspect decorativ.

Prin stilizare, se obține o înfățișare mai concentrată și uneori mai puternică a figurilor, ajungându-se fie la monumentalitate și esențializare, fie la o ritmică mai vie a formelor, a liniilor și culorilor, iar, în cazul sculpturii, la o euristică a conturilor și trăsăturilor volumului. Este un procedeu compozițional, în care spontaneitatea percepțiilor este depășită printr-un proces de intelectualizare, iar sensibilitatea și lirismul sînt filtrate prin rațiune, prin referințe la structura și euritmile universului.

De la arta populară la Brâncuși, stilizarea a dat splendide expresii creației românești, dar firește, nu numai ea, ci și alte modalități și procedee. Deși restrînsă mai mult la cerințele monumentalului și ale decorativității, stilizarea dispune de o infinitate de modalități și nuanțe, imbinînd tradiția cu inovația, pentru a răspunde cerințelor noului.

---

## FERNAND LÉGER

(urmare din pag. 90)

creația artistului preocuparea pentru redarea eroului ce generalizează trăsăturile omului muncitor, ale omului de pe stradă, ale circarilor, ale acrobaților, ale cîntăreților la acordeon, ale dansatorilor de bal-musette. Într-o epocă în care anumite curente ale filozofiei idealiste, tendințe literare și artistice fac elogiul înstrăinării și singurătății individului, al angoasei și spaimii în fața complexității realității contemporane — arta lui Léger iradiază optimism, optimismul omului puternic, al omului care împrumută virtuți supraomenești de la mașina pe care el însuși a construit-o și alături de care apare în cele mai dese cazuri înfățișat.

Lirismul lui Léger se înfățișează dezbrătat de orice urmă de dulcегărie și romantism desuet. Poezia ce se desprinde din arta sa este intonată în acorduri majore, încind ritmuri ale unui adevărat balet mecanic al secolului nostru. Căci după cum am mai arătat, mecanica, motorul, mașina, departe de a fi folosite în arta lui Léger ca recuzită, i-au imprimat artistului și simțul pentru claritatea ordonată a ideilor, a formelor și culorii în compoziție. Nu întîmplător Léger recursese în lucrările sale de maturitate la

stilizarea tinzînd către formele circulare, cercul — considerat ca promisiune de durată, de stabilitate. Și tot din dorința de clar și distinct vom întîlni în modalitatea de a folosi culoarea, predilecția pentru culorile primare și evitarea alăturării culorilor complementare de teama ca între ele să nu se iște un raport de vibrație. De aici și necesitatea îngrădirii plăzii coloristice cu un contur, care pe lîngă rolul de structuralizare a formei îl joacă și pe acela de pauză odihnitoare, de cloison despărțitor între culorile intense, așternute în mari aplaturi.

Aragon spunea că Léger reprezintă :

*« Acest moment între oraș și sat acest moment de iarbă de țiglă poroasă care definește atât de bine axul ferestrei secolului trecera între Corot și pictorul urbanizării totale oricum se va numi el. . . »*

Desigur, Léger nu este pe deplin pictorul « urbanizării totale ». Într-un tabel sinoptic, creația lui, deși ține în mare de epoca atomului, cred că și-ar găsi mai degrabă corespondențe cu primele experimentări privind dezintegrarea atomului, decît cu epoca zborurilor cosmice. Dar, așa cum fără experiențele lui Rutheford, zborurile lui Gagarin și Gleen n-ar fi fost de imaginat, fără premisele artistice ale marilor creatori contemporani, printre care se numără și Léger, « fereastra secolului » nu se putea deschide, oferind artei orizonturi noi.

---

## NOTE DE DRUM

(urmare din pag. 112)

Nu întotdeauna în căutările lăuntrice pe care încerci să le exprimi relevi o semnificație, ci poate încerci să rezolvi numai forma.

Sculptorul care creează o formă și nu interpretează ceva existent în afara lui, lasă spectatorul să interpreteze și nu de multe ori titlul coincide cu opera.

Toată bienala pare o discuție interminabilă, făcută timp de 60 de ani, pe tema artei și de multe ori are caracter de polemică, în care fiecare încearcă să aibe ultimul cuvînt. Aceste contradicții au ajuns la



o formă de maturitate, nu mai sînt copilării. Au devenit curente. Curente de artă — fondate pe o bază teoretică, împărțite pe continente, țări și traducînd atmosfera specific locală. Mesajul lor este acela al poeziei plastice, al căutărilor tehnice, trecute prin filtrul artei, al culorii, al poeziei, al luminii.

La pavilionul Elveției, Zoltan Kemeny — 58 ani, originar din Transilvania (Banița), expune reliefuri în metal, cu mult simț tehnic de artizan, de meșter — are o activitate de aproape 40 de ani — cu rafinement în organizarea maselor și a materiei în cadre care-și schimbă lumina, umbra, efectul plastic, după poziția pe care o are privitorul. Deși singur se declară pictor care face tablouri în relief, i s-a acordat marele premiu internațional de sculptură. Dacă juriul i-ar fi decernat premiul de pictură, ar fi trebuit să boteze sculptură pînzele lui Rauschenberg.

Poate că retrospectiva lui Gonzales de la pavilionul Franței ar fi meritat acest premiu — Gonzales fiind primul meșter al sculpturii în metal sudat.

Era nevoie ca Kemeny și Rauschenberg să devină o valoare comercială.

La pavilionul Franței, pe lângă Gonzales (sosit din Spania odată cu Picasso), expune un tînăr de 45 de ani, Ipousteguy. Stăpîn pe tot ce s-a chemat sculptură vreodată, rafinat — totuși nu a părut foarte interesant, foarte nou, sculptura lui fiind un derivat cu o ereditate prea încărcată.

Prețioasă și cu viu interes pentru diferite materiale noi, compuse în ansamblu, este expoziția tinerei sculptorițe finlandeze, Laila Pullinen.

La pavilionul Marii Britanii expune Bernard Meadows (50 de ani), care se înscrie în grupul de tineri stimulați după război de personalitatea lui Henry Moore. Meadows modelează exclusiv crustacei și păsări — apropiindu-le de forma umană — influențat de un bust

al lui Brutus pe al cărui piedestal scrie: « Bestia în formă umană ». Toată sculptura lui e o conjugare de la animal la om. Meadows explorează ca artist agresivitatea și relațiile societății în care trăiește. Sculptura lui rămîne măreață, foarte britanică, de un tragism shakespearian.

Pavilionul Italiei — bogat în nume mari: Pomodoro — cu coloane și sfere de bronz aurit mușcate cu diverse forme geometrice. Se simte fosta meserie de bijutier (« Omagiu cosmonautului »). Cascela — cu lucrări de dimensiuni mari ce par niște motoare de piatră. Și Pomodoro și Cascela pleacă de la o realitate, de la o legendă: Jupiter—Solstițiu.

Pe lângă confruntarea artiștilor diverselor țări, am avut și norocul să vedem o confruntare a valorilor, a pozițiilor, a superiorității sau inferiorității muzeelor europene.

Opt zile întregi, cinci la dus și trei la întoarcere, am cercetat această artă modernă, contemporană, de la Bienala din Veneția.

Odată, turmentat de atîtea nebunii, m-am așezat pe o bancă în grădină, lângă foarte frumosul pavilion finlandez și lângă mine s-a așezat un calul popii sau calul dracului. M-a trăznit de plăcere, m-a odihnit pe loc și mi s-a făcut dor teribil de acasă.

Muzeul este o instituție, un centru, o școală vie cu o funcție socială de informație la zi. E un organ viu și nu un depozit de conserve.

Aici, în lucrările culese din muzee găsești Moore, Marino Marini, Calder, Germaine Richier ale cărei lucrări rupte, zdrențuite, tragice respiră un aer putred de mumie egipteană. Peste toate s-a scurs o lavă fierbinte. Peste toate lunecă silueta solitară a omului filiform al lui Giacometti. Toată sculptura e tragică, dureroasă. Se opun acestora construcții viștii Arp, Max Bill, Calder.

Afară, lângă un lămîi sau oleandru, cerul e senin, albastru, înmiresmat.

Trei zile la Florența, cu totul altceva decît Veneția, altă frumusețe. Aici, Michelangelo pare zeul cetății. L-am urmărit pas cu pas: Casa Buonarrotti, o expoziție de desen la Academie, « David » și « Scavii » la Capelle Medici, « Statuia nopții », « Amurgul » și « Zorile », « Lorenzo » și « Giuliano » — mormîntul lui de la Santa Croce. Am bătut drumurile astea și-i simțeam prezența, geniul, febra cu care lucrase, temperatura ridicată în care gîndise. Mi s-a părut totuși prea mare, prea gigant; m-am apropiat mai mult de Donatello, de Giotto și de Fra Angelico.

Florența e plină de madone cu pruncul, de Christosi bătuți, crucificați, popi pe scutere în viteză pe stradă, popi predicînd la microfon în bel canto, vitrine pline de bijuterii făcute cu meșteșugul lui Benvenuto Cellini. E și mult teatru, totul este pus în scenă de despoți, de împărați și de popii catolici, ca să-și impună autoritatea, doctrina.

Roma, așezată pe coline, este cu totul altceva. Înconjurată de pini, respiră un aer măreț, imperial.

Abia în Grecia mi-am dat seama că măsura greacă este mai umană.

La Roma, cetatea eternă, găsești cea mai frumoasă statuie ecvestră din bronz aurit — « Marc Aureliu », statuia lui « Moise » de Michelangelo și Capela Sixtină, cu tulburătoarea « Judecată de apoi », cosmică, înfricoșătoare.

Două zile la Napoli și Pompei, deosebite de tot ceea ce văzusem pînă atunci. În Italia, peste tot e altfel și la fel, mereu descoperi alte și noi frumuseți. La un moment dat ai vrea să-ți mai odihnești ochiul, creierul, pe un peisaj banal și nu-l găsești. Încordarea, atenția și plăcerea te extenuază. Greu lucru de suportat și marea frumusețe !

## EXPLICATION DES IMAGES

Le montage d'essai de la Colonne infinie (octobre, 1937)	66	VINCENTIU GRIGORESCO: Nature morte	75	VASILE KAZAR: Memento — encre de Chine	77
C. BRÂNCUȘI: Le baiser — pierre	69	GETA BRĂTESCO: La petite bourse avec deux sous — tapis en laine	76	ALEXANDRU CIUCURENCO: Nature statique avec des fleurs — huile	77
ALEXANDRU CIUCURENCO: Paysage — huile	70	FLORICA CORDESCO: Composition thématique sur le printemps — encre de Chine	76	GEZA VIDA: Chanteuses à la Hora (danse nationale) — bois	78
ION GHEORGHIU: Constanța — huile	71	AURELIA GHIAȚĂ: La cueillette des raisins (la vendange) — tapis en laine	76	MARIANA PETRAȘCO: Passant par Vîforița — encre de Chine et aquarelle	78
ION TUCULESCO: Dimanche à Cernica — huile	71	MARCEL CHIRNOAGĂ: Constructions — gravure sur métal	77	ION VLAD: Paysanne — céramique en couleurs	78
ION VLAD: Maternité — plâtre	73			IOSIF BENE: Férocité — encre de Chine en couleurs	78
ION PACEA: Chanteuse amatrice — huile	74				
BRĂDUȚ COVALIU: Au chantier naval de Galați — huile	75				
EUGEN MIHĂESCO: Images d'enfance — monotype	75				



BENEDICT GĂNESCO: Programme de théâtre .....	79	Masque (Musée du Village — Maison de Nereju) .....	91	ION OROVEANU: Esquisses de costume pour «Tel qu'il	97
BENEDICT GĂNESCO: Dessin .....	80	Masque (Musée du Village — Maison de Nereju) .....	92	vous plaît» par Shakespeare .....	98
BENEDICT GĂNESCO: Dessin .....	80	TONY GHEORGHIU: «L'Inonie Bottière» de Garcia		ION OROVEANU: Esquisse de décor pour «Harap alb»	99
BENEDICT GĂNESCO: Illustration aux «Contes» par		Lorca. Costume .....	93	ONNI VUORI: Affiche .....	99
Ion Slavici .....	80	TONY GHEORGHIU: Esquisse de décor pour «Rich-		RAULI WARTO: Affiche .....	100
BENEDICT GĂNESCO: Dessin .....	81	ard II» .....	94	ERIK BRUUN: Affiche .....	100
BENEDICT GĂNESCO: Dessin .....	82	TONY GHEORGHIU: Décor .....	94	KIMMO KAIVANTO: Affiche .....	100
BENEDICT GĂNESCO: Dessin .....	82	VALENTINA BARDU: Esquisse de costume pour «César		MARTA ANTONESCO: Paysage .....	100
BENEDICT GĂNESCO: Programme de théâtre .....	83	et Cléopâtre» par G. B. Shaw .....	95	ILEANA RĂDULESCO: Paysage .....	101
BENEDICT GĂNESCO: Projet de tapisserie .....	83	VALENTINA BARDU: Esquisse de costume pour «César		ANTOANETA BINDER: Printemps — huile .....	101
FERNAND LÉGER: Femme à table et femme debout,		et Cléopâtre» par G. B. Shaw .....	96	ANTOANETA BINDER: Marionnettes — huile .....	101
1913 .....	84	VALENTINA BARDU: Esquisse de costume pour «Les		EUGEN CIUCĂ: Le coq — bois .....	102
FERNAND LÉGER: Dans le port, 1922 .....	85	enfants du soleil» par Maxim Gorki .....	96	MARIUS CILIEVICI: Lecture — huile .....	103
Le Musée «Fernand Léger» du Biot .....	86	VALENTINA BARDU: Esquisse de costume pour «Les		MARIUS CILIEVICI: Les pêcheurs — huile .....	103
FERNAND LÉGER: Nature morte .....	87	enfants du soleil» par Maxim Gorki .....	96	CECILIA STORCK-BOTEZ: Panneau de céramique .....	104
FERNAND LÉGER: Nature morte .....	87	VALENTINA BARDU: Esquisse de costume pour		CECILIA STORCK-BOTEZ: Une ville — panneau de	104
FERNAND LÉGER: Fleur polychrome — tapisserie, 1950		«César et Cléopâtre» par G. B. Shaw .....	96	céramique .....	110
FERNAND LÉGER: L'excursionniste, 1953-1954 .....	89	VALENTINA BARDU: Esquisse de costume pour «César		PICASSO: Nymphe — verre-Murano .....	111
FERNAND LÉGER: Composition avec figure .....	90	et Cléopâtre» par G. B. Shaw .....	96	PICASSO: Nymphe et faons — verre-Murano .....	111
		ION OROVEANU: Esquisse de décor pour «Harap alb»	97	PICASSO: Vase — verre-Murano .....	111

Couverture: BRĂDUȚ COVALIU: Nature statique — huile

## ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

Монтаж Бесконечной колонны (октябрь, 1937) .....	66	БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Иллюстрация к сказкам		ВАЛЕНТИНА БАРДУ. Эскиз костюма для пьесы	
К. БРЫНКУШ. Поцелуй. Камень .....	69	Иона Славича .....	80	«Дети солнца» Максима Горького .....	94
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ. пейзаж. Масло .....	70	БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Рисунок .....	81	ВАЛЕНТИНА БАРДУ. Эскиз костюма для пьесы	
ИОН ГЕОРГИУ. Констанца. Масло .....	71	БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Рисунок .....	82	«Дети солнца» Максима Горького .....	94
ИОН ЦУКУЛЕСКУ. Воскресенье в Чернике. Масло .....	71	БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Рисунок .....	82	ВАЛЕНТИНА БАРДУ. Эскиз костюма для пьесы	
ИОН ВЛАД. Материнство. Гипс .....	73	БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Театральная программа .....	83	«Цезарь и Клеопатра» Г. Б. Шоу .....	94
ИОН ПАЧА. Певица-любительница. Масло .....	74	БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Проект декоративной ткани		ВАЛЕНТИНА БАРДУ. Эскиз декораций для «Харап	
БРЭДУЦ КОВАЛИУ. Галацкая верфь. Масло .....	75	ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Женщина за столом и женщина		алб» .....	96
ЕУДЖЕН МИХЭЕСКУ. Картины детства. Монотип		стоя, 1913 .....	83	ИОН ОРОВЯНУ. Эскиз декораций для «Харап	
ВИНЧЕНЦИУ ГРИГОРЕСКУ. Натюрморт .....	75	ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. В порту, 1922 .....	84	алб» .....	97
ДЖЕТА БРЭТЕСКУ. Кошелек с двумя полукками.		Музей «Фернанд Леже» в Брио .....	85	ИОН ОРОВЯНУ. Эскиз костюма для пьесы «Как	
Шерстяной ковер .....	76	ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Натюрморт .....	86	Вам это понравится» Шекспира .....	97
ФЛОРИКА КОРДЕСКУ. Композиция на тему о		ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Натюрморт .....	87	ИОН ОРОВЯНУ. Декораций для «Харап алб» .....	98
весне. Тушь .....	76	ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Полихроматический цветок. Де-		ОННИ ВОРИ. Плакат .....	99
АУРЕЛИА ГИАЦА. Сбор винограда. Шерстяной		коративная ткань, 1950 .....	87	РАУЛИ ВАРТО. Плакат .....	99
ковер .....	76	ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Экскурсант, 1953, 1954 .....	88	ЕРИК БРУН. Плакат .....	100
МАРЧЕЛ КИРНОАГЭ. Постройки. Гравюра на ме-		ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Композиция с фигурами .....	90	КИМО КАИВАНТО. Плакат .....	100
талле .....	77	Маска (Музей-Село. Дом из Нережу) .....	91	МАРТА АНТОНЕСКУ. пейзаж .....	100
ВАСИЛЕ КАЗАР. Мemento. Тушь .....	77	Маска (Музей-Село. Дом из Нережу) .....	91	ИЛЕАНА РĂДУЛЕСКУ. пейзаж .....	101
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ. Натюрморт с цве-		ТОНИ ГЕОРГИУ. Костюм для персонажа из «Не-		АНТУАНЕТА БИНДЕР. Весна. Масло .....	101
тами. Масло .....	77	обычной бабмачницы» Гарчия Лорка .....	92	АНТУАНЕТА БИНДЕР. Marionетки. Масло .....	101
ДЖЕЗА ВИДА. Частушечница. Дерево .....	78	ТОНИ ГЕОРГИУ. Эскиз декорации к пьесе «Ри-		ЕУДЖЕН ЧУКА. Петух .....	101
МАРИАНА ПЕТРАШКУ. Переход через Вифо-		чард II» .....	93	АРИУС ЧИЛИЕВИЧ. Чтение. Масло .....	103
рыту. Тушь и акварель .....	78	ТОНИ ГЕОРГИУ. Декорация .....	94	МАРИУС ЧИЛИЕВИЧ. Рыбак. Масло .....	103
ИОН ВЛАД. Крестьянка. Цветная керамика .....	78	ВАЛЕНТИНА БАРДУ. Эскиз костюма для пьесы		ЧЕЧИЛИА ШТОРК-БОТЕЗ. Панно из керамики .....	104
ИОСИФ БЕНЕ. Свирепость. Цветная тушь .....	78	«Цезарь и Клеопатра» Г. Б. Шоу .....	95	ЧЕЧИЛИА ШТОРК-БОТЕЗ. Город. Керамическое	
БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Театральная программа .....	79	ВАЛЕНТИНА БАРДУ. Эскиз костюма для пьесы		панно .....	104
БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Рисунок .....	80	«Цезарь и Клеопатра» Г. Б. Шоу .....	95	ПИКАССО: Нимфа .....	110
БЕНЕДИКТ ГЭНЕСКУ. Рисунок .....	80			ПИКАССО: Фигурины .....	111
				ПИКАССО: Сосуд .....	111

На обложке: БРЭДУЦ КОВАЛИУ. Натюрморт. Масло



## СОДЕРЖАНИЕ

- ОКТАВИАН БАРБОСА. Традиция и новаторство .. 67

### *Дискуссии*

#### *ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА*

- ИОН СЭЛИШТЯНУ ..... 70
- ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ ..... 72
- КОНСТАНТИН ПАУЛЕЦ ..... 75
- ШТЕФАН СЕВАСТРЕ ..... 77

### *Ателье*

- КЛАРЕТ ВАХТЕЛЬ. Бенедикт Гэнеску ..... 79
- МАРИНА ВАНЧИ. Фернанд Леже ..... 84
- ПАУЛЬ ПЕТРЕСКУ. Румынские маски ..... 91
- ЕУДЖЕН СКИЛЕРУ. Художники-декораторы (II):  
Тони Георгиу, Валентина Барду, Ион Оровяну.. 93

### *Панно*

- ПЕТРЕ ГРАНТ. Финские плакаты ..... 99
- Р. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Марта Антоеску;  
Иляна Рэдулеску; Антуанета Биндер; Еуджен  
Чука ..... 100
- МАРИН ГЕРАСИМ. Мариус Чилиевич ..... 103
- ОЛЬГА БУШНЯГ. Чечилиа Шторк-Ботез ..... 104
- ШТЕФАН ДЖОРДЖЕСКУ-КОРЖАН. Осуществле-  
ние бесконечной колонны ..... 105
- Пикассо: новые опыты ..... 110
- ИОН ВЛАД: Заметки из путешествия (Италия).... 112
- Проф. д-р Г. ГИЦЕСКУ. Изучение человеческого  
тела — теоретический труд Альбрехта Дурер .... 113

*Меридианы* ..... 118

*Заметки* ..... 119

*Хроника* ..... 119

40 541

Lei 15



