

ai la piasucca
65



SOMMAIRE

BRĂDUȚ COVALIU ● GHEORGHE IACOB ● ION IRIMESCU ● ION PACEA ● MIRCEA POPESCU ● ION SĂLIȘTEANU ● ION VLASIU: Un avenir ensoleillé	215
<i>Moments de la plastique roumaine du XXe siècle</i>	
VASILE DRĂGUT: Nicolae Dărăscu	228
<i>Atelier</i>	
Doina Criș: Angi Petresco-Tipărescu	234
Olga Bușneag: Peter Iacobi	237
Arh. Anton Dimboiano: L'espace en architecture, sculpture, peinture (II)	240
<i>Musées</i>	
TEODOR IONESCU: Un Van Dyck découvert à Sibiu	248
<i>Méridiens</i>	
Henry Moore sur Michel-Ange	250
<i>Cimaises</i>	
OCTAVIAN BARBOSA: Marij Pregelj	253
HORIA HORȘIA: Iosif Fekete	256
Paul Verona	257
N. ARGINESCO-AMZA: Victor Rusu-Ciobano	257
CLARETTE WACHTEL: Lidia Mihăesco	258
O. B.: Maria Lăzărescu	258
Zoe Vermont	259
MIRCEA DEAC: Carnet de critique: La logique de la forme	260
M. H. MAXY: L'art contemporain roumain au Musée d'Art de la R.P.R.	262
M. PANĂ BUESCO ● MAC CONSTANTINESCO ● FLORICA VASILESCO: Discussion sur quelques problèmes actuels des arts décoratifs	263
<i>Notes de voyage</i>	
PAUL PETRESCO: Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.	268
Notes	271
Chronique	275

Colegiul redacțional: Corneliu Baba, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, (redactor șef adjuncți), Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Mateec, Jules Perahim, Paul Petrescu, Eugen Podă, Mircea Popescu, Ion Vlasiu (redactor șef)

arta plastica 5

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

BRĂDUȚ COVALIU, GHEORGHE IACOB, ION IRIMESCU, ION PACEA,
MIRCEA POPESCU, ION SĂLIȘTEANU, ION VLASIU:
Perspective luminoase 215

Momente din plastica românească a secolului XX

VASILE DRĂGUȚ: Nicolae Dărăscu 228

Atelier

DOINA CRIȘ: Anghi Petrescu-Tipărescu 234

OLGA BUȘNEAG: Peter Iacobi 237

Arh. ANTON DÎMBOIANU: Despre spațiu în arhitectură, sculptură și pic-
tură (II) 240

Muzee

TEODOR IONESCU: Un tablou de Van Dyck descoperit la Sibiu 248

Meridiane

Convorbire cu Henry Moore despre Michelangelo 250

Simeze

OCTAVIAN BARBOSA: Marij Pregelj 253

HORIA HORȘIA: Retrospectiva Iosif Fekete 256

Paul Verona 257

N. ARGINESCU-AMZA: Victor Rusu-Ciobanu 257

CLARETTE WACHTEL: Lidia Mihăescu 258

O.B.: Maria Lăzărescu 258

Zoe Vermont 259

MIRCEA DEAC: Carnet de critic: Logica formei 260

M. H. MAXY: Arta contemporană românească la Muzeul de artă al R.P.R. 262

Discuții

MARIA PANĂ BUESCU, MAC CONSTANTINESCU, FLORICA VASILESCU:
Probleme actuale ale artelor decorative 263

Note de drum

PAUL PETRESCU: Pop Art, Noul Realism etc. 268

Știri — Note 271

Cronica 275

Coperta I: GETA BRĂTESCU: Fertilitate — tapiserie (detaliu)

Coperta IV: IULIAN OLARIU: Seceriș — gravură

Fotografii: FLORIN DRAGU • Prezentare artistică: RADU VELLUDA • Prezentare
tehnică: SANDA GUSTI





POETUL
TUDOR ARGHEZI
A ÎMPLINIT 85 DE ANI
VÎRSTĂ CARE-L GĂSEȘTE
MASA DE SCRIS, LUCRĂ
ȘI INSPIRAT, ACTIV
ȘI PREZENT ÎN VIAȚA
NOASTRĂ LITERARĂ
ȘI CULTURALĂ. Se
CONDEIUL SĂU A FOST
ÎN MEDALIOANE DE
ECOU PUBLIC, MOMENT
SEAMĂ ALE ARTEI PLASTICE
ROMÂNEȘTI, FIIND PREZENT
ALĂTURI DE NOI ȘI ÎN
ÎNAINȚAȘII NOȘTRI
CU DRAGOSTEA ȘI CĂRĂ
ÎNȚELEPCIUNEA SA. În
ANIVERSAREA POETULUI
TUDOR ARGHEZI ESTI FĂCUT
PENTRU ARTIȘTII PLASTICI
CA ȘI PENTRU ÎNTRECĂTORII
NOSTRU POPOR, UN PUNCT
MOMENT SĂRBĂTORESC
DE ADÎNCI SEMNIFICATIVE
SPIRITUALE. i
ÎI URĂM DIN TOATĂ PENTRU
SĂNĂTATE ȘI MULȚI ANI
ANI RODNICI ȘI FERICIT

ARTA PLASTICĂ

TUDOR ARGHEZI,
văzut de CORNELIU BABA

Semnificația profundă a întâlnirilor de lucru, pe care conducătorii de partid și de stat le-au avut cu oamenii de știință și cu creatorii din vastul domeniu al artei și culturii, nu poate fi îndeajuns subliniată. Situînd problemele culturii și ale artei românești, printre problemele fundamentale ale dezbaterilor creatoare care au avut loc, cu prilejul marelui eveniment din viața partidului și a țării — Congresul al IV-lea — conducătorii de partid și de stat au arătat încă o dată ponderea pe care domeniul artistic în totalitate și în parte o deține în înălțătorul bilanț al victoriilor noastre din perspectivă socialiste.

Crescînd în extensiune și în profunzime, de o amploare fără precedent, viața artistică a cuprins, în ultimii douăzeci de ani, în sfera sa de acțiune, pătrunzînd în ce mai largi ale maselor populare, cărora partidul nostru le-a deschis calea de acces spre cunoașterea și aprecierea estetică a valorilor culturii noastre universale. Într-un vast și adînc proces de educație estetică, înțeleasă în sensul cel mai larg, al cuvîntului, ca o componentă esențială a educației comuniste, s-a format în acest răstimp un public artistic capabil să recepteze și să promoveze adevăratele valori ale artei clasice și contemporane.

Reflectînd prefacerile revoluționare prin care am trecut în cele două decenii de dezvoltare, în care realizările au schimbat fața materială și spirituală a patriei, artistul a devenit conștient de faptul că mesajul artei sale este implicat în marea acțiune de culturalizare a maselor populare. « Partidul, întregul nostru popor — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, prim secretar al C.C al P.M.R., la întâlnirea cu oamenii de cultură și artă — așteaptă de la oamenii de creație să făurască noi opere de o și mai înaltă valoare artistică, cu un adînc conținut social. Oamenii de literă și artă sînt fiii timpurilor lor, participanți activi la făurirea timpurilor noi, la viața spirituală a societății. Artă care exprimă idealurile poporului nostru este întotdeauna apreciată de popor, ea îl ajută să se ridice pe noi trepte de cunoaștere. O operă cu un conținut social sărac și cu un nivel artistic scăzut nu poate avea o viață scurtă și nu-și îndeplinește menirea pe care trebuie și dorim s-o aibă o creație literar-artistică ». Această legătură strînsă dintre artist și popor, între creator și cel căruia îi este destinată opera, conferă artistului zilelor noastre încredințarea deplină a finalității sociale a artei și, implicit, a împlinirii sale.

Dezvoltînd cuceririle progresiste ale culturii românești și universale, arta noastră nouă îmbină într-o unitate dialectică, organică, tradiția autentică a gîndirii artistice românești cu patosul revoluționar al prezentului.

Îndemnînd pe creatorii tuturor ramurilor artei să păstreze legătura cu realitatea, cu sursa primordială a creației, primul secretar al Comitetului Central al P.M.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, citîndu-l pe Leonardo da Vinci, marele artist și inginer, a spus: « Este adevărat că se găsesc ulcioare frumos meșteșugite care te îmbie să bei din ele, dar oricît de atrăgătoare ar fi ele, nu pot egala

niciodată izvorul dătător de viață; numai din izvorul care țîșnește din stîncile colțuroase sau șerpuiește lin pe nisipurile aurii au sorbit strămoșii noștri, în vremurile grele, vitejia și înțelepciunea care i-au ajutat să răzbată prin secole ».

A chema oamenii de artă să continue și să dezvolte izvoarele originare ale culturii noastre, contribuind în același timp la îmbogățirea curentelor artistice universale, constituie cel mai nobil și însuflețitor apel, prin însuși conținutul său, care stabilește drept linie de dezvoltare a culturii noastre socialiste, continuitatea generațiilor de artiști, a tot ce au dat ele mai sublim și mai înălțător în tezaurul de cultură al țării și al lumii întregi.

Artiștii noștri știu că a te situa pe linia evolutivă a tradiției naționale în spiritul metodei realist-socialiste, înseamnă a da expresie conținutului epocii noastre în formă larg comunicativă, formă frumoasă ca însăși viața pe care o exprimă. Avînd la bază metodologia învățaturii marxist-leniniste, ale cărei principii științifice, însușite și aplicate în cel mai larg sens dialectic, artele plastice se vor dezvolta într-un ritm crescînd, îndeplinindu-și cu tot mai mare cinste, sarcina de a oglindi expresiv realizările mărețe din patria noastră.

Această convingere cîștigă teme deosebit în lumina recentelor documente de partid și de stat, Proiectele de Direcție și Proiectul de Constituție, al căror conținut ilustrează imensele posibilități de dezvoltare a activității din toate sectoarele vieții noastre.

În aceste documente, viu dezbătute de muncitori și de intelectuali, ca și de artiștii de toate categoriile, vedem nu numai drumul mărețelor victorii ale poporului nostru, ci, în aceeași măsură, expresia fermă a năzuințelor și a voinței sale de a pregăti condițiile trecerii la comunism.

Creșterea nivelului de trai, îmbogățirea și lărgirea substanțială a formelor de manifestare culturală și spirituală a poporului nostru, gradul tot mai înalt al conștiinței socialiste, au consolidat puterea statului nostru, putere pe care Proiectul de Constituție o afirmă și o legitimează de pe poziții suverane.

Pătruși de însemnătatea acestui moment, în care trecutul, prezentul și viitorul se întîlnesc dîndu-i proporțiile marilor evenimente istorice, artiștii sînt mîndri că pot lua parte la acest eveniment, fiind alături de partid și de conducătorii lui iubiți, prin al căror zel și înțelepciune se împlinesc marile aspirații ale poporului nostru.

Răspunzînd chemărilor partidului, de a crea o artă legată de popor și de idealurile cele mai scumpe ale acestuia, deschisă, în același timp, tuturor înnoirilor care caracterizează viața contemporană, artiștii noștri își asumă răspunderea de a continua, pe treapta nouă a desăvîrșirii socialiste, pe care o marchează Congresul al IV-lea al Partidului, tradițiile marilor noștri înaintași, reflectînd într-o diversitate de stiluri și opere, demnitatea artistică a României socialiste.

BRĂDUȚ COVALIU

SĂ ÎNĂLȚĂM CEA MAI FRUMOASĂ CÎNTARE OMULUI

Noi, oamenii de artă, întâmpinăm cu toată căldura, Proiectul de Directive al Congresului al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român.

Avem în fața noastră un proiect mareț, un nou plan cincinal de dinamică dezvoltare a economiei naționale, de creștere continuă și impetuoasă a nivelului de trai, de dezvoltare culturală a poporului român.

Interesul arătat creșterii industriei și dezvoltării agriculturii dovedește orientarea dezvoltării economiei țării cu un accent conștient pus pe industrializare, pe dezvoltarea unei agriculturi sistematice și pe valorificarea superioară a surselor energetice. Salutăm totodată interesul arătat unei creșteri armonioase, unei dezvoltări generale a tuturor ramurilor de producție.

Actualul Proiect de Directive vine, larg desfășurat, să mobilizeze elanul creator, elanul tînăr al patriei noastre.

Noi, artiștii, avem dreptul și datoria să îmbrăcăm în strai de baladă, în cîntec și în culoare aspirațiile legitime ale poporului.

Directivele partidului, aspirațiile tuturor oamenilor acestei țări, afirmă de pe acum, un nou angajament, un nou cîntec de izbîndă, reflectînd totodată și schimbările calitative survenite în dezvoltarea societății

noastre socialiste, în creșterea responsabilității oamenilor noștri.

În prevederile Statutului Partidului Comunist Român se relevă forța sa mereu în creștere, maturitatea sa, democratismul activității sale, mărirea continuă a rolului conducător în toate domeniile de activitate.

Vastul Proiect de Directive înseamnă un imn închinat omului, omului muncii, și înfloririi patriei; către om, către fericirea sa, către ridicarea sa pe cele mai înalte trepte ale demnității și culturii, se îndreaptă toate eforturile partidului și ale statului. Cultura și arta noastră în continuă dezvoltare, ajunsă azi la o prezență care impune pe plan mondial, vine să înfrîurească sensibilitatea, să înobileze sufletele, să îndrepte aspirațiile omului către frumos, către tot ce e etern uman.

Creatorul, fie el artist plastic, poet sau muzician, trebuie să se ridice la înălțimea ceasului de față. Mînuitorii pensulei, ai daltei și ai condeiului să întrunească în persoana lor cele mai demne aspirații artistice.

La recenta întîlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă ne-a bucurat înalta apreciere dată contribuției aduse de oamenii de artă și cultură. Ne-a bucurat accentul pus pe creșterea continuă a calității artei, pe antrenarea într-un mare efort a celor vîrstnici și tineri în crearea unei arte originale, izvorită din tradițiile și aspirațiile sociale ale poporului nostru. În aceste condiții avem certitudinea dezvoltării unor personalități puternice, revoluționare, care să pună în valoare frumusețile și realizările societății noastre.

VLADIMIR ȘETRAN: Portret.

DUMITRU GHIAȚĂ: Tirg.





Făuritor de-a lungul veacurilor al unei arte vii, sinteză, al unei arte mari, poporul nostru, prin înțelepciunii săi, a cîntat cu duiosie, a povestit cu haz, a joiuit cu înțeles, a slăvit omul în ceea ce avea mai n, a fost vajnic și revoluționar, a fost înțelept. Noi, artiștii de astăzi, se cuvine să înălțăm cea mai frumoasă cîntare omului, cea mai frumoasă odă patriei, cea mai caldă cîntare patriei.

GHEORGHE IACOB

CREAȚIA NOASTRĂ SĂ SE SIMTĂ DRAGOSTEA POPORULUI PENTRU TOT CE E FRUMOS

Perspectivile grandioase deschise de Proiectele de Direcție — acest plan măreț de dezvoltare multila-

terală a țării, elaborat de partid pe baza analizei profund științifice a realităților noastre — impulsionează, și pe tărîmul creației artistice, afirmarea acelei diversități de manifestare spirituală care dă bogăția și strălucirea unei culturi, atunci cînd realizările sînt de înalt nivel artistic.

Permanenta grijă pe care partidul și statul nostru o arată creației artistice este o nobilă expresie a aprecierii rolului important al artei în dezvoltarea societății noastre socialiste, o expresie a încrederii statornice în capacitatea și forța talentului făuritorilor de frumos.

Manifestarea personalității trebuie să includă reflectarea realității la nivelul conștiinței și al talentului fiecăruia, ceea ce înseamnă a interpreta realitatea în mod cinstit, cu toată seriozitatea și sinceritatea, pentru ca rezultatul strădaniei sale să comunice ideile mari ale epocii noastre, în forme artistice emoționante.

Pentru ca rezultatele muncii noastre să fie superioare din punct de vedere calitativ, trebuie ca pregătirea noastră profesională să fie făcută cu toată exigența. Trebuie să cunoaștem ceea ce s-a realizat la noi, ceea ce au realizat alții. Numai în contact cu tot ce e mai valoros în artă ne putem da seama de răspunderea muncii noastre.

Și, ceea ce este important, e ca în creația noastră să trăiască tot mai puternic tradiția artistică a poporului. Preluînd tot ce a fost mai bun și înaintat în trecutul istoriei și culturii noastre, în aspirațiile oamenilor care au trăit și trăiesc pe aceste locuri, putem crea opere valoroase și viabile.

Ideea păcii și a progresului social constituie orizontul larg al creației noastre, în a cărei expresie am vrea să pulseze tot mai intens elanul și voința cu care muncește poporul nostru, să se simtă dragostea lui pentru tot ce e bun și frumos.

ION IRIMESCU

ARTA NOASTRĂ SĂ EXPRIME VIAȚA EROICĂ ȘI CREATOARE A CONSTRUC- TORILOR SOCIALISMULUI

Arta plastică în țara noastră parcurge astăzi o etapă de netăgăduite promisiuni. Undeva, nu departe, în perspectiva luminoasă a viitorului, se conturează rodul viguros al strădaniilor noastre.

Există o permanentă efervescență creatoare, impulsionată de mult elan tineresc, de curaj și de dorința nestăvilită de mari și frumoase înfăptuiri.

Drumul pe care pășim este sigur, însă nu lipsit de greutate, de aceea, cu toții am primit ca pe un fapt așteptat și foarte necesar momentul de față, cuvântul partidului, exprimat de tovarășul Nicolae Ceaușescu — prim secretar al C. C. al P.M.R. — la întâlnirea conducătorilor partidului și statului cu oamenii de cultură și artă și la conferința organizației de partid a orașului București, cu privire la țelul și menirea artei noastre.

În discuțiile purtate la aceste întâlniri, s-a conturat limpede, adevărată deplină a artiștilor la chemarea partidului de a crea o artă capabilă să exprime avântul nestăvilit cu care oamenii din țara noastră desăvîrșesc socialismul.

Însă, după cum s-a preconizat cu acest prilej, arta și literatura noastră se vor statornici pe cele mai înalte trepte ale culturii universale, numai în măsura în care operele noastre vor fi exprimate într-o exigentă ținută artistică, originală, alimentată din izvorul nesecat al tradiției, și mai presus de toate de viața eroică și creatoare a poporului nostru.

Cunoașterea cât mai temeică a culturii universale contribuie la lărgirea orizontului de gândire crea-

toare, la integrarea artei în contextul tendințelor progresiste ale timpului nostru și la definirea caracterului specific al artei românești. Contactul, legătura permanentă cu tot ce-i mai bun în cultura și știința universală nu înseamnă preluarea necritică a tot ce se produce peste hotare; dimpotrivă, aceasta cere o atitudine critică, distingerea a ceea ce e just, folositor poporului nostru, construcției socialiste, de ceea ce trebuie respins ca necorespunzător societății noastre.

A fost subliniat cu acest prilej, rolul creației artistice în reflectarea acelor momente mărețe din istoria clasei noastre muncitoare, ce nu și-au găsit încă o transfigurare pe măsura patosului revoluționar al epocii noastre socialiste.

Acest lucru, după douăzeci de ani de creștere a potențialului creator, ne obligă să medităm îndelung asupra sarcinilor imediate ale creației noastre.

Prețuirea și grija conducerii de partid și de stat pentru dezvoltarea culturii contemporane este pentru noi un imbold de a nu precupeți efortul nostru în făurirea unor opere de înaltă valoare artistică, de a fi prezenți la lupta entuziastă a întregului popor pentru construirea socialismului.

ION PACEA

VIAȚA NOUĂ IMPUNE UN CONȚINUT NOU OPERELOR NOASTRE

Succesele obținute de poporul român în toate domeniile de activitate au conferit patriei noastre un înalt prestigiu internațional.

Mai mult ca oricând, climatul general al țării este astăzi prielnic înfloririi artei plastice și a tuturor mijloacelor ei de exprimare. Mai mult ca oricând, arta noastră tinde la un acord de elan general al vieții oamenilor muncii; succesele obținute peste hotare de artiștii români crează și continuă aportul poporului nostru la cultura mondială.

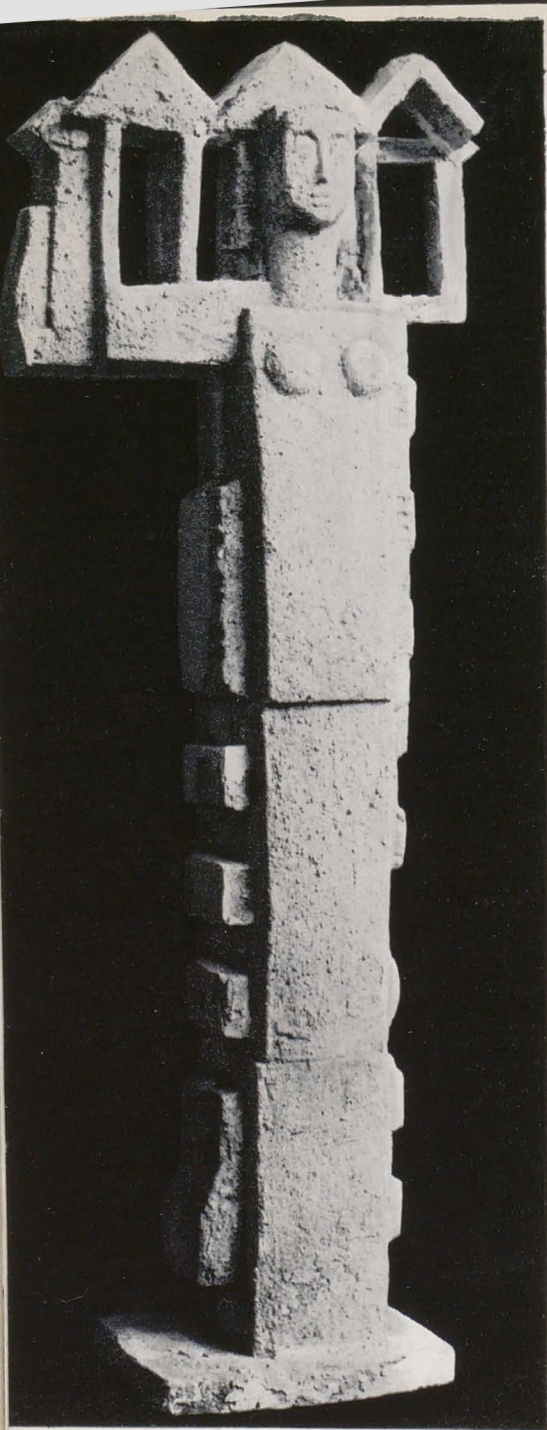
Proiectele de Directive, elaborate cu clarviziune de partid și dezbătute cu însuflețire de întregul popor, antrenează toate forțele creatoare la trecerea în viață a acestor vaste planuri de dezvoltare multilaterală. Răspunderea artiștilor ni se dovedește în marea ei complexitate.

La conferința organizației de partid a orașului București, s-a subliniat, ca un lucru firesc, dintr-o tradiție de stiluri pe care le solicită o epocă de înflorire artistică și paleta expresivă, bogată, care aceasta se poate sluji. Varietatea modalităților de exprimare, felurile mijloace tehnice își găsesc justificarea în preocuparea noastră de a reda cu clarțea și cu înălțimea fenomenelor vieții, aspirațiile, lupta poporului nostru.

Ce trebuie să pictăm, ce dorim să exprimăm în lucrările noastre, conținutul lor, este în primul rând de viața însăși, cu o tărie amplificată mereu de marile succese ale poporului nostru în făurirea vitorului nostru.

Numai o artă izvorită din confruntarea îndelungă și profundă cu viața poate fi sugestivă pentru exprimarea esenței realității societății românești contemporane și a omului nou, făcând astfel ca și în artă artistică internațională în care ne manifestăm să dobîndim succese de prestigiu.





1. CRISTEA GROSU: Construcție — ghips

2. LUCIA COSMESCU: Concert — litografie

3. ION GHEORGHIU: Baia — ulei

4. SPIRU SĂBIESCU: Compoziție — lemn





3

MIRCEA POPESCU

SĂ PROMOVĂM ÎN CRITICA DE ARTĂ EXIGENȚA NEABĂTUTĂ, PRINCIPIALĂ, CURAJOASĂ

Cred că nu greșesc dacă afirm că preocuparea pentru calitate — comună tuturor domeniilor de activitate în societatea noastră, dar cu atât mai firească și mai necesară în acel al artei — caracterizează în primul rînd dezvoltarea artelor noastre plastice în ultimii ani. S-a instaurat un climat, în care se pot afirma hotărît virtuțile noastre proprii; arta s-a așezat temeinic pe coordonatele ei specifice, formele ei de exprimare sînt mai variate, mai personale. Nu se poate să nu constatăm cu satisfacție, că artele plastice, sub toate formele lor — pictură, sculptură, grafică, artă monumental-decora-

tivă, arte decorative aplicate — devin o prezență tot mai vie în cultura noastră. Expoziții numeroase — în București și în multe centre ale țării — mențin și amplifică continuu dialogul dintre artiști și publicul larg.

Un rol de seamă în susținerea acestui dialog, în orientarea publicului, în formarea gustului, îl are fără îndoială critica de artă. La întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă, criticii literare și artistice i s-a acordat o atenție deosebită, o atenție care onorează și obligă în același timp. Esențial este ca întreaga activitate ce se desfășoară pe acest tărîm, să se lege și mai strîns de cerințele reale ale societății noastre socialiste, să fie însuflețită în permanență de dorința de a promova valorile autentice, operele care năzuiesc să exprime cu cea mai mare pregnanță și elocvență artistică, frumusețea nouă a oamenilor și a lucrurilor, marile elanuri constructive, spiritul creator și fecund al epocii noastre.



Tocmai pentru că aceasta este îndatorirea cea dintâi a noastră, a istoricilor și criticilor de artă, tocmai pentru că astăzi, în țara noastră, ni se oferă o audiență mai largă decît oricînd, trebuie să veghem ca munca de pe acest tărîm să nu sufere de vicii care-i pot slăbi sau chiar anula eficiența, cum sînt caracterul improvizat, necritic al concluziilor și valorificărilor, verbiajul sub care emoția artistică se îneacă, tendințele spre analize pur formale, incapabile singure să releve substanța vie a operei de artă.

Cunoașterea temeinică a istoriei în genere și a istoriei artei în special, înțelegerea procesului, istoricește determinat, de constituire a valorilor artistice, devin într-o măsură tot mai mare obligații de prim ordin pentru artistul plastic, solicitat astăzi de atîtea imagini ale artei și ale realității care se suprapun și se interferează adesea amețitor și derutant. Îmi vine în minte, în legătură cu aceasta, legenda unei cunoscute gravuri de Goya din ciclul « Capriciilor »: « Somnul rațiunii naște monștri ». Somnul în materie de cultură, semidoctismul, informarea

superficială, lacunară, în problemele artei, poate naște, dacă nu monștri, în orice caz produse hibride, mimetisme și transpuneri facile și neviabile.

Sub toate raporturile — al informării și orientării publicațiilor, al explicării și al valorificării artei — istoria și critica noastră de artă au încă mult de făcut pentru a răspunde îndatoririlor ce le revin. Mi se pare, în orice caz, că și în acest domeniu se conturează în ultima vreme un mod mai nuanțat de discutare și de interpretare a fenomenelor artei — de la noi și de peste hotare — un efort mai susținut de a analiza problemele în adîncime. Trebuie să consolidăm acest curs, întemeindu-l mai bine pe cerințele ideologice ale construcției socialiste, care se desăvîrșesc nu numai pe vaste șantiere, ci și în minți și în inimi. Trebuie să promovăm în critica de artă o exigență neabătută, principială, curajoasă, singura în stare să susțină calitatea autentică, să stimuleze selectarea și ierarhizarea valorilor, să creeze atmosfera cea mai prielnică acelei munci de înaltă ținută, care este așteptată pe drept cuvînt de la toți lucrătorii pe tărîmul artei.

ION SĂLIȘTEANU

TRECUTUL ȘI PREZENTUL PLĂMĂDE ÎNTR-UN TOT UNITAR — VIITORUL

Cîteva pagini de ziar, concentrînd experiența îndelungată din fiecare domeniu de activitate, concentrînd studii și documentări ample asupra realității și muncii constructive a întregului popor, așează în fața hărții României socialiste a anilor 1970—1975. Cifre, măsuri, planuri și prevederi justificabile pe ani etapele muncii de construire a socialismului.

Cum putem însă prevedea reușitele noastre viitoare? Cum putem conta pe succesul artistic al anilor viitori? Unde va fi țara noastră pe planul creației plastice în anul realizării planului de electrificare? Problemele deosebite, ridicate de existența condițiilor deosebite în cultură — de imposibilitatea planificării evoluției artistice — în care apar sărituri neașteptate, soluții găsite pe neașteptate, impun măsuri specifice, atitudini apar-



PETRE BALOGH: Fată cu floare — lemn

ROMULUS LADEA: Horea (detaliu) — bronz



Se poate totuși întrezări înflorirea culturală a țării noastre, de toți cei ce simt trăinicia forței de creație a artiștilor noștri, vîrstnici sau tineri, în condițiile tot mai bune de muncă și cunoaștere a valorilor artistice universale.

Pentru a sonda însă un nivel cultural de masă și a-l raporta la trecut, mi se pare insuficient de concludentă simpla enumerare statistică a diferenței de număr de expoziții, de vizitatori, de lucrări de artă achiziționate etc.

Problema valorificării culturale a tezaurului de artă românească și universală este legată de procese spirituale de gîndire și raportare la date de cunoaștere la nivelul propriu fiecărui individ. Ce gîndesc oamenii în fața unei picturi, ce pot prelua din valorile afectivumane investite într-o operă, ce asociații, ce procese de gîndire și stări emotive se stîrnesc în raport cu marea artă? Răspunsul dat unor asemenea întrebări conduce spre adevăratul nivel cultural și subliniază concluzia că publicul nu este o unitate, ci totalitatea infinită de receptori care obligă la diversități infinite de exprimare artistică.



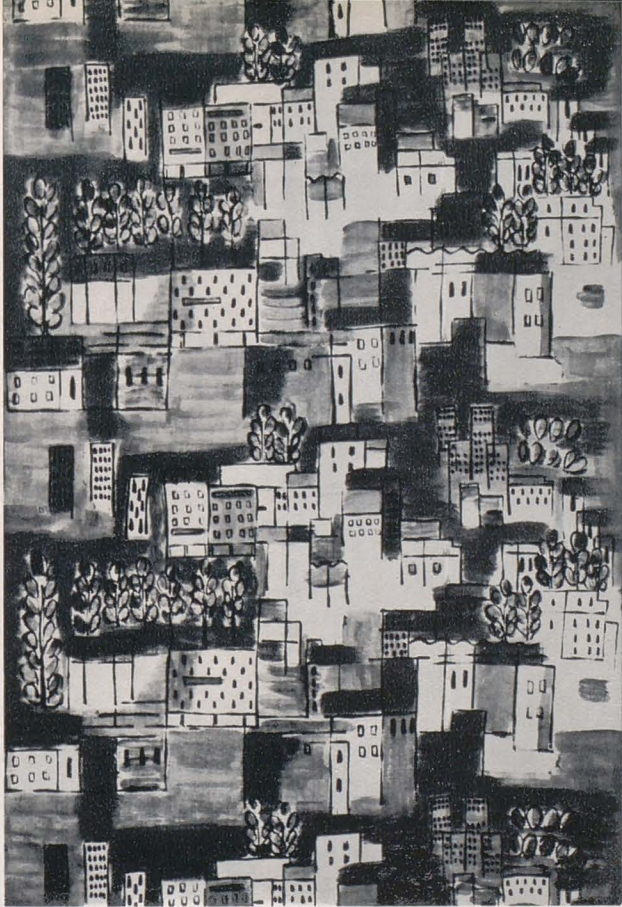
1. GHEORGHE ANGHEL: Theodor Pallady (detaliu) -

2. GRAZIELLA STOICHIȚĂ: Litoral — panou decorativ primar

3. GHEORGHE IACOB: Protest, Grivița 1933 — ulei

În viața culturală a țării există, ca în viața fiecărui om, momente propice unor aprecieri retrospective, de reconsiderare densă, de grupare a valorilor acumulate și de învățăminte desprinse din drumul parcurs. Cred că în fața unui asemenea moment ne aflăm astăzi, după 20 de ani de îndelungate prefaceri culturale, în preajma celui de al IV-lea Congres al partidului.

Am avut cinstea să fiu invitat la înalta întâlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă. A trecut destulă vreme de atunci și totuși o anumită stare de emoție nu m-a părăsit încă. A fost o atmosferă plină de gravă, de severă luciditate, de generoasă încredere în valorile noastre culturale, dar mai ales de impresionantă precizie cu care au fost intuite nevoile actuale ale artei noastre.



2



3

Individualitatea creatorului, stilul personal, părerii proprii enunțate deschis și cu răspundere, au fost nu numai solicitate, dar considerate unică formă de aport real la cultura noastră și la cultura universală — pe fondul dragostei față de succesele construcției socialiste.

Contactul cu arta mare de pretutindeni, preluarea critică, schimbul de argumente în elucidarea pozițiilor artistice, utilizarea cu curaj a celor mai îndrăznețe cuceriri tehnice și procedee plastice, au fost considerate firești și fertile în măsura în care răspund nevoilor autentice de exprimare a adevărilor artistice proprii nouă și societății noastre.

Este și aici vorba de rigoarea exigenței artistice a operei pe care o semnezi în numele tău și ca reprezentant al culturii țării tale — ceea ce copleșește pe creatorul conștient al României socialiste, cu

răspunderi imense față de poporul ce a dat pe Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Grigorescu, Goga, Luchian, Enescu, Brâncuși, Arghezi — rigoare ce obligă și determină pe fondul fără țarm al fanteziei creatoare încorporările autentice, acea artă nouă și tradițională în același timp.

Ajuns la tradiție și inovație — noțiuni viu discutate — nu cred că vreuna poate exista în « stare pură » decât în lucrări nereușite, născute fie în plasa comodă a soluției tradiționale, fie în saltul riscant al îndrăznelii fără acoperire. În realitate, și tradiția și inovația sînt organic însumate în operele de valoare și nu pot fi separate — așa cum în viață trecutul și prezentul plămădesc împreună într-un tot unitar — viitorul.

În cuvîntul său, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia că alături de artiștii plastici cu o îndelungată

experiență în munca de creație, se constată un puternic aflux de forțe tinere: « Au apărut numeroase nume noi, talente valoroase, cu frumoase perspective de creație. Împreună cu cei vîrstnici, tîrnara generație cu elanul ei creator este dornică de a da expresie artistică vieții noi a poporului nostru; ea merită să fie stimulată și ajutată pentru a merge mai departe pe linia marilor înaintași, pentru a crea noi valori culturale și artistice care să exprime cît mai veridic realitatea societății socialiste. »

lata un exemplu de încredere nemărginită în capacitățile generației noastre, care ne obligă la un mai mare efort în munca noastră: să cunoaștem mai adînc realitățile socialiste și astfel să exprimăm mai viu și mai emoționant în arta noastră — bucuria vieții în această scumpă patrie.



CORIOLAN HORA: Portret de copil — ulei



WANDA SACHELARIE-VLADIMIRESCU: Antract — ulei

LINICA CĂLIN-ELS: Maternitate — ghips



ION VLASIU

ENERGII CREATOARE

Am fost întotdeauna preocupat de momentele însemnate ale istoriei noastre, văzînd în ele nu numai împlinirea unor visuri și nădejdi seculare ale poporului, dar și generoase motive de meditație, deschizătoare de orizonturi largi pentru creația unui artist.

Am sentimentul că un asemenea moment istoric trăim acum, cînd întregul popor și — ca suflet din sufletul lui, — artiștii de toate categoriile, așteaptă lucrările Congresului al IV-lea al partidului nostru.

Încrederea cu care primim documentele lui se sprijină pe o idee care a devenit demult fapt istoric, și anume că orice plan pe care partidul îl gîndește și îl proiectează se transformă în realitate. Acest fapt este posibil fiindcă întotdeauna planurile partidului, pornind de la realitățile bine studiate, cuprind în ele aspirațiile poporului, și tocmai de aceea includ și voința lui de a le îndeplini. Ideile propuse în aceste documente atît de constructive și umane în esența lor, sînt convins că vor declanșa energii creatoare în toate domeniile de activitate, în industrie ca și în agricultură, în știință ca și în artă.

Conștiința noastră, a tuturor, că destinele patriei sînt luminate de gîndirea clarvăzătoare a partidului, de patriotismul lui fierbinte, ține trează voința

fiecăruia dintre noi de a-și dăruși întreaga energie pentru îndeplinirea noilor planuri.

Fără nici o îndoială, acum avem mai bine conturat decît oricînd profilul moral al contemporanilor noștri, al celor care așteaptă de la noi întruchiparea în imagini artistice, expresive, a frumuseții timpului nostru.

Artele plastice pot și trebuie să fie un factor activ cu mari posibilități de înfrîurire asupra climatului spiritual al societății, ele pot crea acea ambianță morală care să stimuleze energiile și voința oamenilor de a viețui armonios, pașnic, respectîndu-se reciproc, întărind astfel coeziunea umană spre desăvîrșirea cuceririlor socialiste.

La întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de litere și artă, am ascultat cu emoție cuvintele calde prin care conducătorii partidului nostru ne-au îndemnat să pătrundem tocmai aceste sensuri caracteristice vieții și realizărilor noastre, să le exprimăm cu acea măiestrie care, urmînd modurile estetice ale creației populare, în spirit marxist-leninist, ne va deschide căile cele mai directe spre dragostea și înțelegerea poporului.

Îmi îngădui să cred că după succesele pe care artiștii plastici le-au înregistrat pînă acum, susținînd cu talentul lor construirea și desăvîrșirea socialismului în țara noastră, se găsesc destul de pregătiți, ca să intuiască perspectivele luminoase ce se desprind din întregul cuprins al documentelor de partid discutate în preajma Congresului.

Concepția largă în spiritul căreia sînt enunțate principiile de bază ale dezvoltării tuturor sectoarelor de activitate ne încurajează să credem că în anii viitori artele plastice vor cunoaște o dezvoltare în sensul cel mai bogat al cuvîntului, adică vor izbuti să-și afirme riguros cadrul de manifestare, scopul urmărit, cît și mijloacele de expresie.

Aportul artiștilor în toți acești ani este foarte însemnat, totuși convingerea mea este că se poate face mai mult.

Multitudinea aspectelor în care se oglindește viața poporului constituie un imens orizont sugestiv și ademenitor care solicită talentul și eu cred că, lăsîndu-ne atrași cu sinceritate în tumultul ideilor de care este străbătut, vom descoperi treptat modul estetic al exprimării lor, adică stilul specific, asupra căruia nu va mai fi îndoială fiindcă în el va străluci viața noastră — vor străluci în formă artistică realizările preconizate în Proiectele de Directive și se va simți în ele eroica strădanie a semenilor noștri, muncitori de toate categoriile, cu care noi vrem să înaintăm umăr la umăr, spre comunism.

Luîndu-ne acest angajament, să observăm că în fapt noi, discutînd recente documente de partid, ne aflăm în situația foarte favorabilă de a reafirma adevăratul drum al artei, însușindu-ne în mod conștient principii călăuzitoare esențiale, într-un moment atît de hotărîtor penru progresul republicii noastre.



1

MOMENTE DIN PLASTICA
ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XX

NICOLAE DĂRĂSCU

VASILE DRĂGUT

Istoria artei românești din prima jumătate a acestui veac nu s-a scris pe deplin.

Trecerea implacabilă a timpului așterne o ceață tot mai grea peste această epocă atât de apropiată de noi, și totuși atât de puțin cunoscută încă, epocă plină de contradicții și zbcium, bogată în nobile experiențe dar și în dureroase prăbușiri, epocă în care din marele creuzet al vieții noastre artistice au izbucnit atâtea valori diamantine care se cuvine să fie cercetate și cunoscute îndeaproape.

Studiile de istoria artei năzuiesc acum către acea maturitate capabilă să chezășuiască reaşezarea valorilor autentice în lumina meritată pentru a se reconstitui astfel, în toată strălucirea sa plurală, tezaurul artistic al țării noastre, incomparabil mai bogat și mai variat decât, îndeobște, se crede. Artiști, mai mari sau mai mici, dar a căror operă a contribuit la închegarea unei mișcări artistice de calitate, vor participa, prin opera lor temeinic studiată și în mod științific popularizată, la lărgirea orizontu-



CONSTANTIN BRĂNCUȘI: Portretul pictorului Dărăscu —
bronz

NICOLAE DĂRĂSCU: Han vechi la Balcic — ulei

NICOLAE DĂRĂSCU: Bărci pe lagună — ulei



rilor de gândire și creație. Vasile Popescu, Sabin Popp, Elena Popeea, Alexandru Ionescu-Phoebus, I. Theodorescu Sion, Nina Arbore sînt numai cîțiva dintre aceia a căror operă necesită o atentă cercetare critică.

Acela însă al cărui nume va trebui să fie rostit cu aceeași emoție cu care, astăzi, sînt rostite numele marilor săi contemporani — Pallady, Petrașcu, Șirato, Ressu, Dimitrescu, Tonitza — este Nicolae Dărăscu.

★

Opera lui Nicolae Dărăscu — din nefericire distrusă în timpul războiului, în cea mai mare și, poate, în cea mai bună parte a ei — s-a împlinit, de-a lungul unei activități de peste o jumătate de veac. Izvorită dintr-o profundă dragoste de om și natură, însorită și optimistă, arta lui Nicolae Dărăscu este o pictură a bucuriei de a trăi, un cîntec colorat al peisajului citadin, al mișcătoarelor întinderi marine, al molcomelor, înverzitelor dealuri. Asimilînd și prelucrînd mijloacele de expresie ale impresionismului și neoimpresionismului — Nicolae Dărăscu a exprimat, într-o viziune originală și robustă, aspecte caracteristice ale peisajului din țara noastră sau din țările mediteraneene pe care le-a vizitat adeseori.

Cînd, în toamna anului 1911, Dărăscu își deschidea, în sala Ateneului, prima sa expoziție personală, cronicarii plastici ai timpului s-au grăbit să recunoască în el un « necontestat talent », « un ochi simțitor », « un suflet cald și o mîină sigură », apreciind că « e ceva revoluționar în coloritul și concepția sa ». Tudor Arghezi, în acea vreme statornic observator al vieții artistice de la noi, scria în articolul său « *Ateneul, hanul picturii* »: « Dărăscu ține de generația pictorilor care desenează cu culoare și furișează perspectiva, racursi-ul între un alb și un verde, strecoară forma printre culori, o toarce. . . La Dărăscu rolurile sentimentale sînt jucate de ape, de goluri, de frunze, de unele flori pe care nimeni pare că nu le-a pus în paharul în care le vezi. . . Mi se pare că toate acestea au fost numite poezie. Dărăscu visează »*.

* « *Facla* », 24 XII/1911.

Avea, pe atunci, 28 de ani*. Pictura sa, înflorată de tinerețe, de freamătul primelor experiențe, aducea în mediul artistic al Bucureștilor o strălucire nouă, o bărbătească sensibilitate a culorii, transpusă în peninsula viguroasă, pline de tumult. Anii de studiu, — întâi Școala de Belle Arte din București, apoi Parisul cu muzeele și expozițiile sale, — fuseseră fără șovăieli și fără întoarceri. De la desen, cultivat cu frenezie în adolescență, la culoare, drumul lui Dărăscu s-a limpezit neîncetat, lărgindu-și orizonturile odată cu reușita fiecărei încercări. Fire echilibrată și meditativă, Dărăscu n-a fost — așa cum uneori s-a lăsat să se creadă — un creator impulsiv, supus dicteului imperios al spontaneității. Era un intelectual însetat de cunoaștere pentru care lectura însemna o condiție de viață. Istoria, geografia, științele naturii, filozofia, literatura, istoria artei firește — cercul său de preocupări

* N. Dărăscu s-a născut la Giurgiu, la 18 februarie 1883.

era deopotrivă generos, variat și metodic. Sălbătic și pasionat, era în același timp un reflexiv, sălbătic și neobosit fiind investit cu robustețea lucidității.

Poate tocmai această atracție pentru echilibrul meditat al creației îl apropiase cu interes de metode de expresie ale neoimpresionismului pe care le prezentase la prima sa expoziție personală, Dărăscu le înlocuind atenției vieții artistice a Bucureștilor.

Fuseseră la început atras de pictura lui Claude Monet. Descoperise curînd după aceea neoimpresionismul. Apărut în 1899, volumul *De Delacroix au néoimpressionisme* în care Paul Signac expune principiile estetice ale noului curent, îl entuziasmase. Dărăscu cunoaștea personal pe Paul Signac și fusese cucerit de inteligența ascuțită, de vastele cunoștințe ale artistului pictor, șef de grup și teoretician al neoimpresionismului. Era în același timp preocupat de pr



1. NICOLAE DĂRĂSCU: Cartier turcesc — ulei

2. NICOLAE DĂRĂSCU: Moschee din Balcic — ulei

3. NICOLAE DĂRĂSCU: Cimitir tătăresc — ulei



2



3

NICOLAE DĂRĂSCU: Peisaj din Italia — ulei

NICOLAE DĂRĂSCU: Palat venețian — ulei





mele de structură a formei pe care le propunea pictura lui Cézanne, era de asemenea receptiv la programul « Fauviștilor » apărut sub semnătura lui Matisse, în « La Grande Revue ».

Întregul zbuluciu al experiențelor sale artistice, din primii ani de ședere la Paris, își aflate o nesperată dezlegare în întâlnirea cu soarele Mediteranei la Saint Tropez, mică așezare pescărească, nu departe de Toulon.

Venise la Saint Tropez cu mintea plină de teorii. Disciplina « pointilismului » îl îngrădea, dar i s-a supus cu răbdare atât timp cât nu l-a stînjinit prea mult. A înțeles însă că pictura nu poate fi confundată cu știința, că sînt lucruri care nu pot fi supuse decît trecînd peste anumite convenții, peste anumite reguli, că una din marile legi ale creației este sinceritatea. Preferînd să așeze tușă lîngă tușă, în tonuri pure, atunci cînd a simțit necesar, nu s-a ferit nici de supra-puneri, nici de amestecul pe paletă, ba încă și mai puțin de tușele prelungi sau în formă de virgulă — acele « touches balayées » (« tușe măturate ») atât de hulite de neoimpresioniști.

La București, în 1911, Dărăscu s-a prezentat mai ales cu peisaje de la Saint Tropez — lucrări în care se oglindesc, mai pregnant ori mai palid, atîtea aspecte din problematica picturii de atunci.

Dar Dărăscu nu era un simplu emisar al picturii pariziene. Chiar din această fază de tinerețe, cînd influențele erau încă puternice, pictura sa relevă un mod de a gîndi și o sensibilitate cu totul personale.

Oricît de mult prețuia metoda, pentru el pictura nu era doar o disciplină a culorii, o însumare de posibilități formale, ci, în primul rînd, un mijloc de comunicare. Ca o amplă și sensibilă cutie de rezonanță, pictura sa preia vibrațiile lăuntrice ale artistului, gîndurile, sentimentele sale și le sonorizează făcîndu-le perceptibile. Jerbele de culori se strîng pe pînzele sale nu doar pentru strălucirile lor scînteietoare și nici numai pentru a împlini trecătoare forme, ci pentru a exprima ceva din mirajul lumii în fața căreia Dărăscu s-a aflat de fiecare dată cu vie sensibilitate, urmărind cu perseverență realizarea unei arte în care să se regăsească întrutotul și să vibreze cu maximum de intensitate.

★

Calitatea lucrărilor expuse în 1911 l-a impus pe artist în conștiința colegilor de breaslă și a colecționarilor de la noi. Invitat de colecționarul și criticul de artă Al. Bogdan-Pitești în satul Vlaici-Olt, Nicolae Dărăscu are pentru prima oară ocazia să cunoască îndeaproape viața și peisajul unui sat românesc.

Pe pînză sau pe hîrtie, în ulei sau în acuarelă, penelul său topește imagini noi, în care oameni și locuri se recunosc sub un cer a cărui lumină artistul a știut s-o surprindă. Nimic din amintirile pariziene, cu cețuri și vibrări argintii, nimic din chemările albastrului de cobalt, larg și adînc, al Mediteranei. În fața peisajului românesc, ochiul său deslușește frumuseți și sensuri specifice pe care penelul le transpune cu căldură și înțelegere.

Cuprinse în palmele răsfirate ale copacilor, dealurile molcome se coc sub lumina molatecă și mîngietoare a soarelui, în timp ce casele, sub pălăriile de umbră ale acoperișurilor, își tănuiesc întristările și aducerile aminte. Nicolae Dărăscu, citadinul prin excelență, a simțit întreaga frumusețe calmă a peisajului românesc de deal, cu orizonturi largi și moduli potolite, a simțit de asemenea tristețea de la începutul acestui veac apăsînd viața de nevoi a satelor.

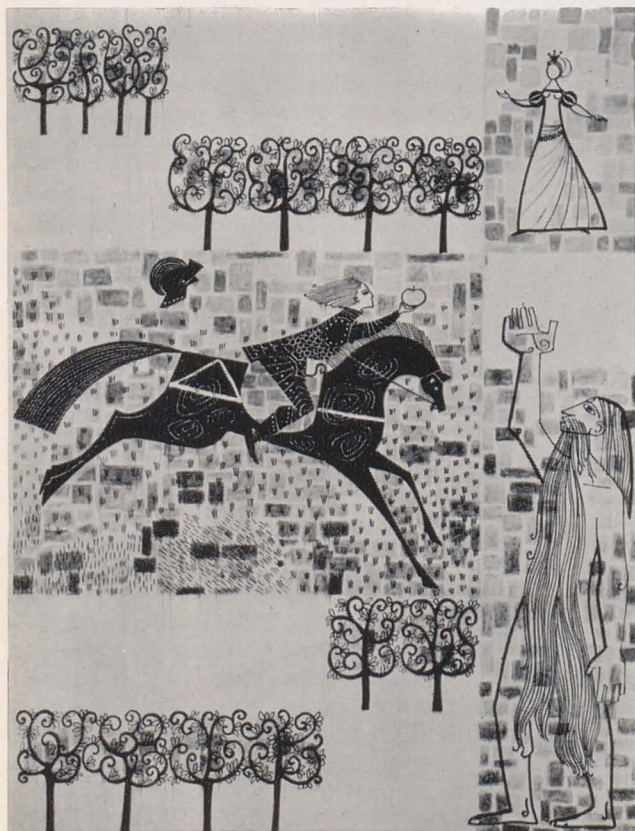
Receptivitatea sa la realitățile vieții și peisajului autohton s-a oglindit și în mijloacele de expresie mai densă, cu vibrații mai surde, cu griuri mai bogate. Materia picturală a lucrărilor de la Vlaici traduce în mod firesc lumina, culoarea, formele, atmosfera peisajului românesc, păstrîndu-le identitatea picturală. Dărăscu se regăsea astfel în lumea bunelor tradiții ale picturii românești, statornicite prin Griogorescu, Andreescu și Luchian, aducînd cu sine modul de simțire al unei alte epoci, cu restructurările ei de gîndire, cu inovațiile de expresie.

În *Peisaj românesc (Podul)*, compoziție figurativă în peisaj, elementul central fiind o familie de țărani trecînd podețul unui rîu, Dărăscu reușește să realizeze o imagine veridică, plină de sugestii, a peisajului românesc așa cum se ivea dintre dealuri la începutul acestui veac. Alte peisaje (*O vedere din Vlaici, Sălcii pe marginea Vedei, Biserică de sat*) îmbogățesc fișa lirică a drumurilor de țară, punctînd popasuri, limpezimi de zare ori liniști furișate sub vînt.

(urmare în pag. 273)

ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU

DOINA CRIȘ



1. ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU: Ilustrație la « Povești »
Frații Grimm — tuș și creioane colorate

2, 3. ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU: File de calendar
tempera și tuș

În cadrul preocupărilor artistice ale graficieni Angi Petrescu-Tipărescu, grafica de carte și în special grafica de carte pentru copii are, fără îndoială, cea mai mare pondere. Practica artistică în alte genuri grafică de șevalet, afiș, gravură, grafică publicitară) a fost nu numai de real folos, ci chiar indispensabilă, deoarece i-a dat posibilitatea să dispună de un arsenal bogat de procedee și tehnici. Multilateralitatea preocupărilor este de altfel proprie majorității graficienilor noștri. Exemplele în acest sens sînt concludente. Cei mai reprezentativi ilustratori s-au manifestat cu succes în domenii diferite: ceramică, tapiserie, scenografie, afiș, caricatură, pictură monumentală.

Angi Petrescu ilustrează « O mie și una de nopți » și « Poveștile » Fraților Grimm, « Harap Alb » și « Nuvele » de Romain Rolland ; « Poezii » de Victor Tulbure și « Povești italienești », intuind universul specific, atît de diferit, al fiecărei opere literare.

Mobilitatea cu care trece de la un univers la altul nu este de domeniul facilității profesionale, ci este

rezultatul firesc al unei imaginații deosebit de bogate care îi dezvăluie echivalentul plastic al ideilor, al atmosferei, al lumii cărții.

Fără îndoială, miniatura persană i-a servit drept sursă de inspirație pentru ilustrațiile la « O mie și una de nopți ». Dar artista a păstrat numai structura interioară, a evitat canoanele miniaturii. Cromatica, concepția desenului, dispunerea în spațiu a elementelor componente relevă pregnant viziunea modernă, poziția față de viață a artistului contemporan.

După « O mie și una de nopți » au urmat « Poveștile » Fraților Grimm. Încercare temerară, dacă ne gîndim la numărul ilustratorilor diferitelor ediții ale acestor povești.

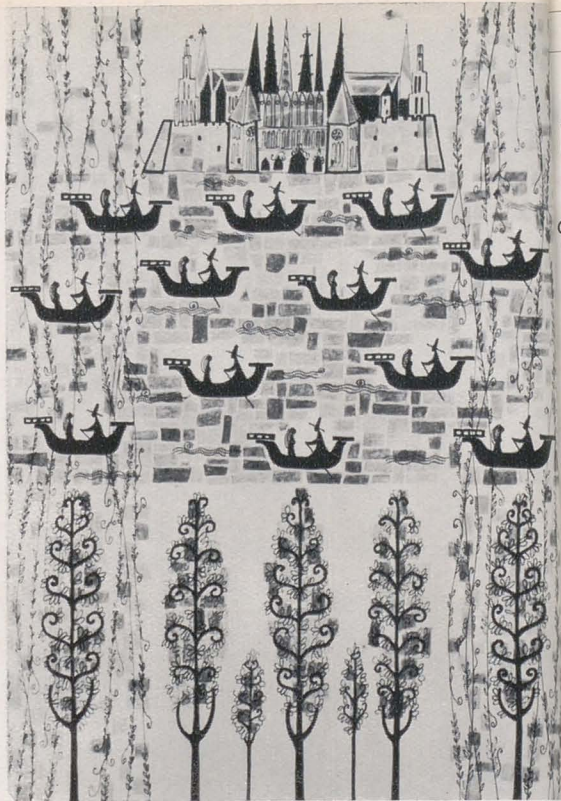
Ilustrarea cărții a fost concepută ca un edificiu, într-o concepție unitară, în care artista s-a străduit să țină seama de conexiunea tuturor elementelor de prezentare grafică. Trebuie remarcată aci o anumită concepție « regizorală » s-ar putea spune, în distribuirea imaginilor. Ea a păstrat de-a lungul cărții un

anumit ritm, cînd accelerîndu-l, cînd încetinîndu-l cu treceri armonioase. Expresivitatea rezultă din contrastul pronunțat dintre tratarea generalizantă a imaginilor în ansamblu și unele detalii caracterizante, minuțios prelucrate. Rezultatele încîntă. Artista a reușit să creeze o carte-obiect. Dar, după cum artista însăși mărturisește, pentru a dobîndi aceste rezultate a fost necesară o serioasă documentare asupra artei, arhitecturii, culturii materiale a epocii.

Angi Petrescu concepe ilustrația ca o sinteză a textului literar, menită să completeze conținutul, și găsește astfel nu numai expresia plastică a fabulației, dar și a spiritului cărții. În volumul de versuri pentru copii de Victor Tulbure recurge la alegorie. Iarna, de exemplu, este reprezentată de un personaj simbolic înconjurat de un alai de neguri și flori de gheață cu scilpiri de cristal.

Pornind de la metaforă și nu de la transcrierea imagistică a subiectului, echivalentul plastic realizat comunică rezonanța poetică a operei. Asociațiile sînt





însă totdeauna concrete, ca și simbolurile, reale și vii, ca și eroii ilustrațiilor sale, oamenii, animalele, lucrurile insuflețite.

Simple din punct de vedere compozițional, ferite de detalii inutile, obositoare, ilustrațiile pentru « Trenulețul » de Mioara Cremene sau « Cine știe să ne spună » de Alexandru Sen, cărți destinate preșcolarilor, se deosebesc net de cele la « Harap Alb » de exemplu, unde simbolurile abundă, sau de rafinamentul compozițiilor pentru « O mie și una de nopți ». O realizare remarcabilă care trebuie amintită aci este și calendarul pentru copii pe anul 1965, ingenios rezolvat, la reușita căruia a contribuit și calitatea excelentă a tiparului.

Ca o demonstrație elocventă a multiplelor preocupări artistice, am găsit în atelierul lui Angi Petrescu pe lângă numeroasele cărți ilustrate în ultima vreme, pe lângă cele în curs de elaborare, o serie de desene însumând un ciclu grafic realizat în urma unei călătorii de studii în Polonia, precum și câteva peisaje din Sighișoara. Unele lucrări din aceste cicluri au fost expuse în anuala de grafică din 1963, însă o bună parte se află încă în atelier.

Exigența, spiritul inovator, calități pe care Angi Petrescu le posedă din plin, se concretizează într-o activitate neobosită. Căci, în ciuda prospețimii și spontaneității, lucrările sale ascund o permanentă căutare.

PETER IACOBI

GA BUȘNEAG



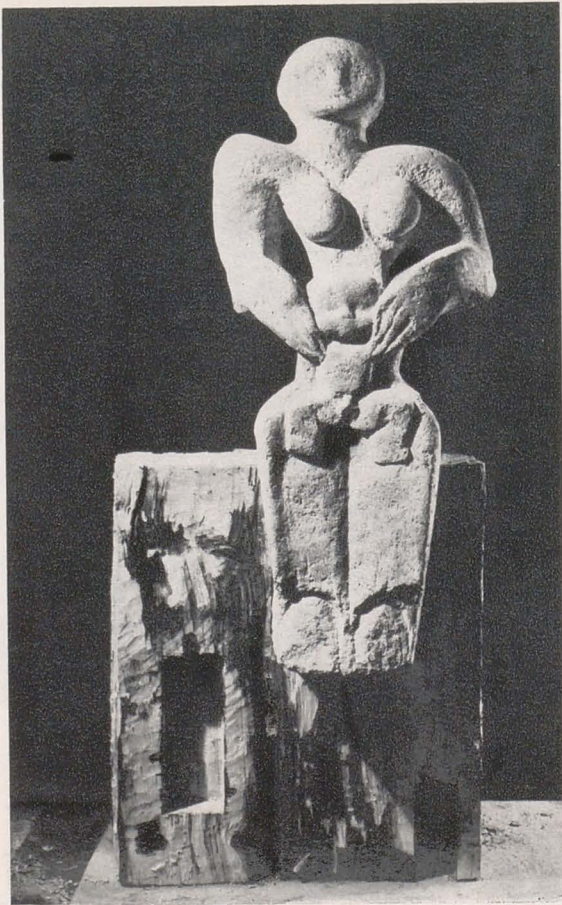
Tînăra generație de sculptori, — a cărei năzuință de a integra în creație pulsația vie a epocii, a marcat ultimele expoziții anuale, — numără printre vocile sale cele mai pline de promisiuni pe aceea a lui Peter Iacobi. Sculptura sa « Cu fața spre soare » — expusă la una din regionalele anilor trecuți — lăsa să se întrevadă, încă de pe atunci, în formele ei generoase, în siguranța și îndemînarea cu care ataca materialul, un talent cu ample posibilități.

Absolvind secția de sculptură în anul 1961, Peter Iacobi este repartizat profesor la o școală medie de artă plastică, iar de curînd, numit secretar al cenaclului de la Craiova; aici își pregătește, cu seriozitatea unei vechi ascendențe meșteșugărești (în secolul trecut, bunicul dinspre mamă durase un atelier de sticlărie la Avrig), întîia sa expoziție personală.

O etapă importantă în pregătirea acestei manifestări este conturată de sculpturile în piatră, lucrate în vara anului 1964, la Cariera de la Măgura (satul

Ciuta) de pe valea Buzăului. Aici — după propria mărturisire a artistului — meșterii cioplitori de cruci i-au oferit o « lecție » de echilibru plastic, care confirmă încă o dată unele din legile de bază ale sculpturii: ca și coloanele vechilor greci, crucile pietrarilor din Ciuta sînt galbate, iar proporțiile lor se bazează pe același modul — omul. Privind pietrele lui Iacobi — maternități, torsuri, portrete — risipite prin iarbă, concepute la dimensiunea omului, îți reamintești îndemnul lui Brîncuși: « o sculptură nu trebuie să fie numai bine executată; ea trebuie . . . să-ți fie la îndemînă pentru a te putea apropia și a trăi în preajma ei ».

Vigoarea aspră, plenitudinea formelor, gestica acestor lucrări încheagă o viziune robustă, cu accente arhaice, plină de poezie. Dar dacă Iacobi, ca și Apostu, aruncă uneori o lungă privire către arta arhaică sau folclor, ei nu o fac pentru a imita forme revoluate, ci pentru a analiza miracolul germinăției lor, pentru



a surprinde căile prin care se realizează nobilele lor sinteze.

Cele mai multe dintre pietrele cioplite la Măgura sînt monolitice; ele configurează gînduri mai vechi ale artistului, închizînd în forma lor compactă energii primare, ceva din liniștea și gravitatea sculpturii precolumbiene.

Astăzi, Iacobi este preocupat de o sculptură care să comunice intens cu cadrul noii arhitecturi, o sculptură « perforată », prin care să circule lumina, în care să se echilibreze plinul cu golul. Aceste experimente ne vorbesc nu numai despre neliniștea unui tînăr care vrea să experimenteze « totul », dar și

de inteligența sa selectivă care reține numai ceea ce i se potrivește, care învață de pretutindeni, dar izbutește să imprime fiecărui lucru pecetea personalității sale. Pentru etapa prezentă, semnificativă ne apare una din maternități. Ovalul abia conturat, mîinile puternice care închid în cerul lor larg, ocrotitor, copilul, picioarele masive, abia desprinse din masa pietrei, alternanța chibzuită a zonelor netede cu zone zgrunțuroase — totul degajă o forță genuină, vraja stărilor primordiale.

Lui Iacobi îi plac materialele clasice. Alături de piatră, o mare preferință e lemnul. « Pescarul » său (lemn), în nobila lui simplitate și monumenta-

litate, te duce cu gîndul la solemnitatea sculpturii egiptene și, asemeni altor lucrări în lemn sau în piatră, vorbește despre simțul acut al materiei, al unui artist care știe să-i asculte glasul. De altfel, nimeni nu apare fortuit în sculptura lui Iacobi. Dacă unele forme sînt încă nedesăvîrșite sau insuficient conturate, ele izvorăsc totdeauna dintr-o gîndire bine structurată. « Pornesc de la natură, dar respect canoanele artistice — mi-a declarat odată sculptorul. Corectitudinea oricărei forme figurative sau nonfigurative trebuie să respecte un echilibru de volume, de dinamism și de ritm ». Este o mărturisire ce poate fi socotită un succes, căci Iacobi nu chează pentru evoluția talentului său.



PETER IACOBI: Figură și Horitoare — piatră

PETER IACOBI: Pescar — lemn ars



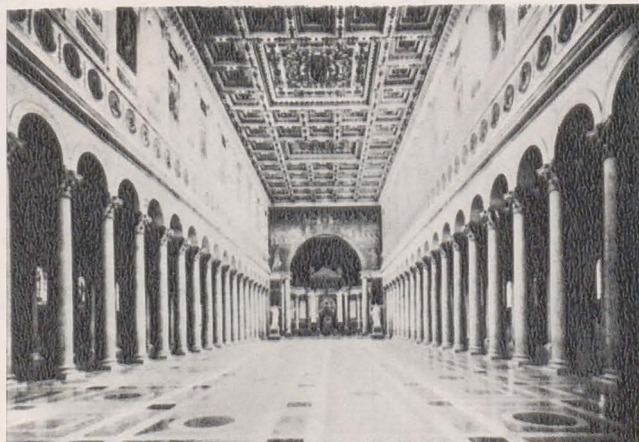
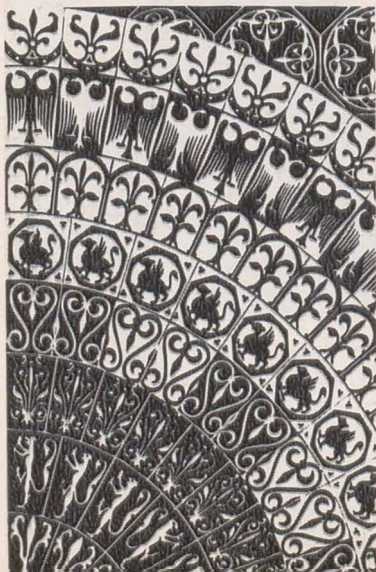
În articolul precedent (Nr. 1—1965), s-a explicat iminența situației actuale: cele trei — arhitectura—sculptura—pictura, ajuns la «maturitate», își desfac brațele de reciprocitate și pășesc singure în dansul împlinirii lor, firii lor.

Glasuri îngrijorate (opinii conservatoare) de emanciparea drept criză; istorica unitate se desface. Partea de adevăr a constatării nu justifică însă tradiția interpretării lui. Actul creator distinct fiecăruia poartă în esența lui ecoul comun al unei conștiințe unice proprie momentului istoric contemporan. Lîmpede ne apare astăzi firul ce leagă arhitectura de Le Corbusier, viziunea sculpturală a lui Brancusi și gîndirea plastică a lui Picasso. . . , condiția de viață și pală a unității este asigurată; osmoza spiritelor epocii noastre este mai vie și mai activă ca oricând.

Dar legitima dorință a conștiinței de a se manifesta în expresii-sinteze cere un spectacol total, în care cele trei arte să se reîntîlnească.

Dacă obiectul arhitectural, în sensul strict al termenului, tinde să se realizeze printr-o expresie proprie, fără intervenția «împodoboitoare» a sculpturii și picturii, mediul arhitectural se oferă ca teren ideal de joncțiune. Ospitalitatea ca obiect arhitectural, ce semnifică, în mare măsură,

DESPRE SPAȚIU ÎN ARHITECTURĂ, SCULPTURĂ ȘI PICTURĂ



Expresia «spațiului închis». Atît compoziția decorativă a pavimentului, cît și imaginea de ansamblu a interiorului primesc amprenta aceleiași concepții spațiale.

1. Pavimentul bisericii St. Pierre sur Dives
2. Biserica San Paolo fuori la mura — Roma

Forma continuă, monolitică, se închide în sine, separându-se de spațiul înconjurător.

3. Cap egiptean — piatră
4. CONSTANTIN BRĂNCUȘI: Sărutul — piatră
5. HENRY MOORE: Figură culcată — teracotă

ului existenței umane, prilejuiește sculpturii, fie arhitect, sculptor sau pictor, reprezentarea identității noastre.

Prețim că prin cunoașterea modalităților specifice de ființare ale fiecărei arte în acest mediu se îndreptăm spre înțelegerea unei gândiri artistice care și simultane, atât a ansamblului cât și a fiecărui element de artă în parte.

Pe această cale atenția noastră se îndreaptă spre elementele componente ai existenței formale (spațiul, timpul, lumina, culoarea, materialul) și interacțiunea dintre ei și conținutul ce îl concretizează.

Ne limităm în această expunere numai la studiul elementelor legate direct de spațiu. Acordăm prioritate problemelor spațiale deoarece credem că în ultimele decenii acest factor component al mediului a primit cele mai multe și mai variate reconsiderări.

În spațiul fizic, al existenței noastre, se manifestă fenomenul de formă atât arhitectura, sculptura, cât și pictura. Fiind arte spațiale, prin excelență, au egală măsură la bază proprietățile acestui spațiu care le particularizează imaginea artistică în opoziție cu imaginea artelor temporale.

O primă proprietate a spațiului constă în capacitatea de a reda, cu evidență, materialitatea formei,

această trăsătură se referă la încercarea cheie de a turna substanța instabilă a viziunii lui în precizia formei-obiect. Constructivitatea pentru arhitect, materia modelată a sculptorului și corporalitatea culorii pictorului sînt imperative implicite manifestării lor spațiale.

Spațiul mai prezintă și proprietatea de a fixa, de a situa diversele forme ce le conține. Se relevă singularitatea obiectului, închiderea formei lui, se percep raporturi dimensionale comparabile. Se stabilesc relații cu multiple semnificații între existențele spațiale. În mediul arhitectural, prin prezența sculpturii și a picturii, se crează o conversație a formelor ce se poate acorda într-o armonie de adînci rezonanțe sau se evidențiază conflictul de sensuri avînd izolarea, singularizarea, drept consecință.

O ultimă caracteristică a spațiului face posibilă perceperea simultană a complexității obiectului. Fie tabloul, statuia sau edificiul în centrul atenției noastre; părțile lor componente cer ochiului o parcurgere desfășurată, dar în același timp imaginea de ansamblu a obiectului devine distinctă, este o valoare percepută separat. Considerîndu-le contopite, nu într-o formă unică, ci într-o imagine ce le înglobează, construcția, relieful și culoarea pot concura la stabilirea

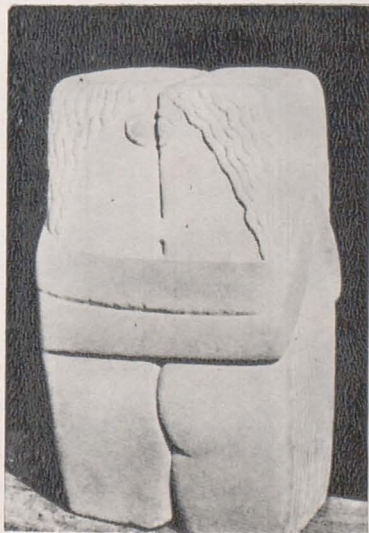
unei noi valori de ansamblu, prin percepere simultană, ce poate fi purtătoarea celui mai adînc și mai general mesaj.

Prin înțelegerea destinului comun al artelor spațiale se anunță deci posibilă coexistența lor armonică. Importanța proprietăților spațiului reprezintă însă numai o latură a acestei probleme. Se cuvine cercetată acum forma ca prezență spațială.

Ne vom îngădui o clasificare a acestor forme, acceptînd riscul rigidității unei astfel de operațiuni în speranța că limitele ei vor fi depășite de cititor.

Totalitatea formelor spațiale posibile, în varietatea lor, este reducibilă la două tipuri distincte, diametral opuse. Forma arhitecturală, cea sculpturală și picturală sînt incluse în ordonarea propusă și referirea le va avea, în primul rînd, pe ele în vedere.

O categorie este compusă din formele închise, bloc. Fie încheșată în rigoarea geometriei cristalelor, fie prinsă în coeziune protoplasmatică, această formă este permanent continuă. Se izolează în raport cu spațiul înconjurător și tinde să se echilibreze neîncetat prin referire la un centru interior, condiție vitală a formei. Retragerea centripetală parcă indică o apăsare a spațiului, căruia i se opune mișcarea minimală și mută a materiei modelate. Statuia egipteană, nudul lui Maillol sau sculptura lui Brâncuși



lasă lumina să devină aluneacătoare cu gradații infinite pe relieful abia perceptibil. Uneori forma se desfășoară tentacular, prin intonații apelative spre exteriorul ei, cu intenționalități evazive, dar întotdeauna rămâne resemnat legată de centrul vital de coeziune și echilibru. Separarea de spațiul adiacent și raportarea la interior devine legea acestei forme. Materia, modelată femural în viziunea lui Henry Moore figurează cu claritate această tendință ca semnificație a procesului dezvoltării organice cu intima lui dialectică: interior-exterior, spațiu-materie.

Această largă categorie de forme ne-am obișnuit a le privi în descărcarea lor clară în sens gravitațional. Sînt tipuri terestre. Exemplele istorice ne demonstrează cum forma crește și se reazămă geologic, subordonată gravitațional.

În sculptura contemporană se relevă însă atitudini noi. Se încearcă eliberarea formei de raportarea « la sol », transpunînd-o într-o lume proprie. Materia se constituie și trăiește aerian, învăluită de spațiul ce îl organizează, după legea proprie formei create. Dispare « soclul » ce canalizează gravitațional descărcarea masei, forma putînd trăi singulară (acroșată, suspendată sau rezemată ca simplă necesitate statică), dar subliniind permanent dorința de autodeterminare, de divorț față de gravitate. « Maternitatea » sculptorului Ion Vlad, destinată spitalului din orașul Gh. Gheorghiu-Dej, ilustrează această tendință novatoare.

Opusă acestei categorii, se situează familia formelor discontinue, de tip rețea. Ele manifestă neconținut gestul de înglobare a spațiului, se revarsă invariabil spre exterior, devorează spațiul prin necesitatea propriei legi de a fi. Spațiul este inclus formei prin delimitări succesive, într-o dinamică ce se cere continuată centrifugal. Deși discontinuă, exprimă continuul, curgerea, nesfîrșitul. Forma-rețea poate fi întreruptă dar nu finită, închisă, este aeriană, refuză centrul intern de raportare, de reculegere, ea ființează prin freamăt neobosit de dispersare, de tensionare spre nelimitat. Spațiul captat de această formă devine substanță constitutivă, devine materie modelată, nu mai rămîne izolat la granița unui profil. Fie bidimensională, ca în pictura lui Pollock sau Mondrian, rețea liber-celulară sau riguros geometrică, fie tridimensională ca în sculptura lui Gargallo sau Pevsner, forma-rețea își găsește exemplificarea cea mai completă în domeniul formelor arhitecturale.

Prin însăși rațiunea ei de a fi, construcția arhitecturală separă din spațiul total microspații destinate

să adăpostească diversele cerințe materiale sau spirituale ale societății și individului. Forma arhitecturală înglobînd spațiul, îl organizează concomitent atît în interiorul ei cît și pe cel riveran. Construind, spațiul este ordonat și adus la scară umană nu numai în limitele edificiului, ci și în raporturile ansamblului, pînă la cuprinderea unei ample rețele urbane. Substanța modelată este acest spațiu, iar materialul constructiv este modelatorul acestuia. Forma arhitecturală se percepe într-o succesiune de imagini atît exterioare cît și de interior prin parcurgerea întregii rețele. Spațiul organizat de tectonica membranelor separate ne include și pe noi, prilejuindu-ne astfel un anumit fel de apreciere a formei. Rețeaua spațială a sculpturii și picturii se dezvoltă în afara noastră și pot fi percepute în ansamblu dintr-o singură privire. Această situație conduce la aprecierea diferită a spațiului sculptural față de cel arhitectural și pictural. Bruno Zevi, unul din importanții critici de arhitectură ai epocii noastre, consideră în « A învăța să vedem arhitectura », că perceperea calitativă a spațiului este prima condiție spre o justă orientare.

Între acțiunea anvelopantă a construcției și spațiul captat s-au stabilit diferite relații cu efecte specifice, ce au fost tipice concepțiilor și posibilităților tehnice pentru fiecare epocă. Templul grec, spre exemplu, nu a fost conceput ca un edificiu destinat credincioșilor, ci ca un adăpost impenetrabil al zeilor. Interiorul ne apare ca un spațiu închis, capsulat, ce se izolează de ritmul intercolamentului desfășurat la exterior în jurul acestui nucleu.

Trăsătura fundamentală a spațiului arhitectural roman rezultă din viziunea monumentalului, a marilor volume a căror scară este expresia puterii imperiului, o afirmare a autorității. Spațiul este de asemeni închis, izolat, dar zdrobitor dimensional. Sînt marcate cu egală importanță axele principale; spațiul rămîne nemișcat, static.

Spațiul bizantin, modelat de enorme abside curbilunii, de cupole cu largă respirație și arce avîntate, comunică impresia unei tendințe dilatatoare, o mișcare centrifugală.

Interiorul basilicii romanice include un spațiu ce se cadencează uniform pe un ax dominant ce leagă intrarea și altarul. Spațiul catedralei gotice opune acestui ax orizontal, vidul vertical înălțător, calm dar puternic.

Renașterea aduce o concepție spațială nouă, o atitudine radical diferențiată: umanizarea spațiului

interior. Pentru prima dată se crează o specială: nu edificiul este acela ce posedă și omul, ci acesta, sesizînd legea simplă a spațiului, posedă « secretul » edificiului. Goticul a creat spațiul continuu și « infinit », Renașterea restabilește scara umană, îl ordonează după o rațională și îl face astfel definibil, măsurabil, labil.

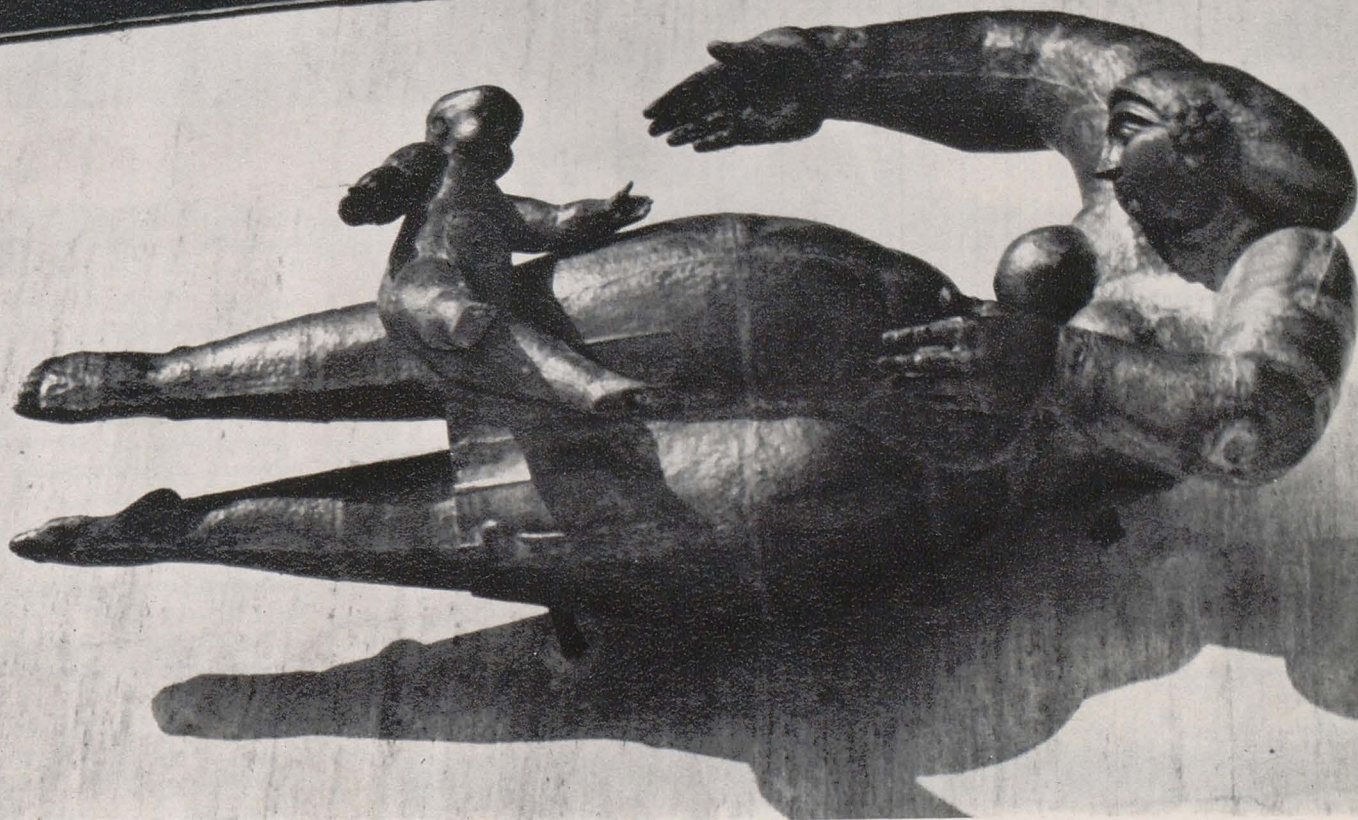
În suita lor, următoarele epoci își concep, tot un spațiu ce exprimă viziunea lor reprezentativă. După eliberarea de reguli și convenții geometrice realizată de spațiul baroc, nu mai apar, pînă la sfîșitul secolului XIX, puncte noi de vedere a spațiului intern, ci numai variațiuni de gust, ficative dar nu valoroase.

Pînă la arhitectura epocii noastre se realizează spațiul intern conceput în majoritatea ca un spațiu închis, net separat de exterior, static sau cu funcționări dinamice sesizabile numai prin pătrunderea în interior. Izolarea acestui spațiu a condus la crearea unei lumi interioare în care brana separatoare (pereți, plafon, pardoseală) și celelalte elemente primesc o tratare abundentă de efecte ornamentale ce vibrează prin relief și în întreaga ambianță. Simetria devine parțial funcțional preferat, suprafețele se divizează și se învîrt, vizează, se dezvoltă știința mulurației și a proporțiilor. Pe larga desfășurare istorică a spațiului închis se dezvoltă și marile sinteze arhitectură—sculptură—pictură.

Spațiul arhitecturii moderne, datorită marilor tehnici și concepțiilor noi, ne apare ca un spațiu revizuit. Betonul și metalul permit concepții scurgerii eforturilor prin secțiuni reduse, deși astfel peretele de tradiționala sarcină: este suportant. Peretele opac și greu devine mediu despărțitoare a microclimatului interior, de la exteriorului. Planul total de sticlă se dovedește a fi cel mai indicat pentru acest rol. Prin intermediul lui, spațiul interiorului se deschide spre exterior, permițînd o osmoză continuă, perceptibilă. Ansamblul spațiilor captate într-un edificiu modern reprezintă o înlănțuire de celule închise, ci se deschide pesc parțial sau total unul în altul, se anunță rețea.

Spațiul începe să se miște, ambianța interiorului se dinamizează cuprinzînd într-un freamăt continuu, întreg ansamblul interior-exterior. Peretele transparent dotează încăperea cu « fresca » a imaginii spațiului adiacent. Prin contrast cu arhitectura se formează gustul pentru « planul liber » aparținînd calitativ prin expresia materialului și tehnicii.

Constituită aerian, forma sculpturală are un echilibru propriu.
ION VLAD: Maternitate — metal





Etape ale concepțiilor spațiale: siluetă, suprapunere, perspectivă geometrică și compunerea cubistă.

1. Pictură rupestră, Lascaux
2. Pictură murală egipteană
3. RAFAEL: Școala din Atena
4. PABLO PICASSO: Desen

1

2



acestui. Partiurile asimetrice se dovedesc capabile să exprime mai bine funcționalitatea unui program și organicitatea unei construcții. Funcția decorativă a texturii și finisajului unui material, aparența viguroasă a unui sistem constructiv, modalitățile industriale de realizare, atrag diminuarea cantitativă sensibilă a ornamentului, modificându-i semnificația.

Spațiul arhitecturii contemporane continuă experiența valoroasă a arhitecturii grecești antice și a Renașterii, conferind spațiului scara și sensul uman, dar împlinite în concepții noi, specifice prezentului.

Din această fugară trecere în revistă a diverselor concepții spațiale și a relației lor cu construcția arhitecturală anvelopantă se relevă importanța modului cum este gândită și privită problema spațiului în ansamblu și în special spațiul arhitectural modern.

Pentru pictură, însă, problematica spațială capătă înțelesuri diferite.

Forma picturală se desfășoară în două dimensiuni, câmpul său operatoriu este planul. Dar năzuința spațiului pictural tinde să stabilească anumite relații de organizare cu spațiul înconjurător, raportul



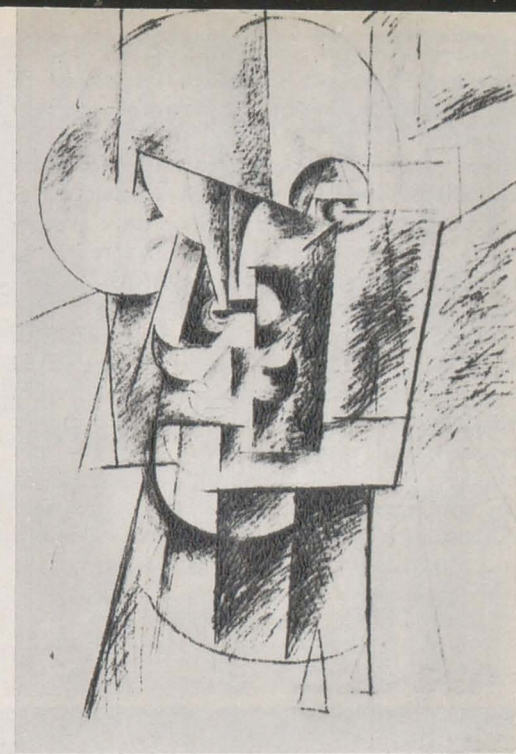
3

tablou-privitor și în același timp să-i redea tridimensionalitatea, să sugereze spațialitatea existenței noastre.

Cucerirea celei de a treia dimensiuni în reprezentarea bidimensională poate fi urmărită în pasionantul său drum istoric: în primele încercări forța planului, impenetrabilitatea lui, obligă pe artist să redea subiectul prin simplă pată. Profilului acestei imagini îi revine sarcina de a figura sugestiv corporalitatea. Dispoziția în adâncime, sesizabilă retinian, își găsește un corespondent de imagine prin amplasarea figurilor mai mari în partea inferioară, iar cele îndepărtate desfășurându-se pe verticala planului. Următorul moment remarcabil pe acest drum ne prezintă siluetele suprapuse, punerea lor în evidență realizându-se prin accentuarea profilului și contrastul policromic. În pictura murală egipteană, planul de reprezentare își păstrează « rigiditatea », dar capacitatea de iluzionare a spațialității crește.

Treptat se îmbogățesc mijloacele de simulare a profunzimii și astfel începe reprezentarea luminii să participe la această cucerire. Un prim procedeu

se bazează pe degradeul în adâncime al umbrelor și al luminilor, acompaniat de o modelare gradată a culorilor. Dar altfel surprinde natura ochiul pictorului din climatul cernit al nordului și altfel reacționează pictorul meridional față de abundența luminoasă cu umbre nete și dure. Pictura flamandă redă lumina difuză prin culoare atenuată treptat pînă la neutralizare, iar materialele ce o poartă își sting imperceptibil, în adînc, detaliul. Apare astfel necesitatea marcării contrastante a « primului plan », și se perfecționează reprezentarea naturalistă a materialelor (stofe, dantele, flori, etc.). Pictorul Renașterii, în alte condiții de climat și mentalitate, perfectează procedeele și stabilește legile « perspectivei conice », perspectiva retiniană. Simularea spațialității este perfectă acum, impresia încintă, iar procedeele convinge. Artiștii următoarelor epoci îmbrățișează această modalitate formală și o utilizează în multiple variațiuni, pînă la extenuare. Sfîrșitul secolului XIX anunță însă semne de neliniște, de nesatisfacere. Se tinde la păstrarea construcției perspective, ca osatură compozițională, dar culoarea, pată sau punct, vie



4

și luminoasă, își urmează singură legea ei. Intrăm în secolul nostru cu autoritatea perspectivei sensibil zdruncinată. Limitele procedeele devin o frînă. Artistul începe să observe că realitatea spațială a unui obiect nu este suficient redată prin perspectiva unidirecționată, a unui singur punct de vedere. Varietatea complexității obiectului presupune o multitudine de imagini surprinse din mai multe puncte de vedere, exterioare obiectului și chiar interioare. Cumularea selecționată, după criteriul expresivității, a acestor imagini a generat pictura cubismului.

Renunțarea la perspectiva geometrică a avut drept urmare firească redobîndirea calităților de planitate, de suprafață, a tabloului. Imaginea fenestrată ce se deschide spre o lume creată de artist, prin simularea tridimensionalității, lasă locul « tabloului-plan » în care viziunea artistului se întruchipează după ordinea specifică suprafeței.

Concomitent cu această tendință, reutilizarea perspectivei este însă însoțită de senzuri noi ce crează o expresivitate inedită (Orozco, Diego Rivera, Siqueiros).

Parcurgînd sumar problematica spațială proprie arhitecturii, sculpturii și picturii, am încercat să jalonăm punctele nodale ale diverselor concepții în evoluția lor.

Vom releva, în încheiere, aspectele ce corelează manifestările spațiale ale arhitecturii, sculpturii și picturii, în dezvoltarea lor istorică. Pentru a amplifica în semnificații aceste constatări, apreciem ca necesară și amintirea, în paralel, a stadiilor de evoluție a concepțiilor științifice asupra spațiului.

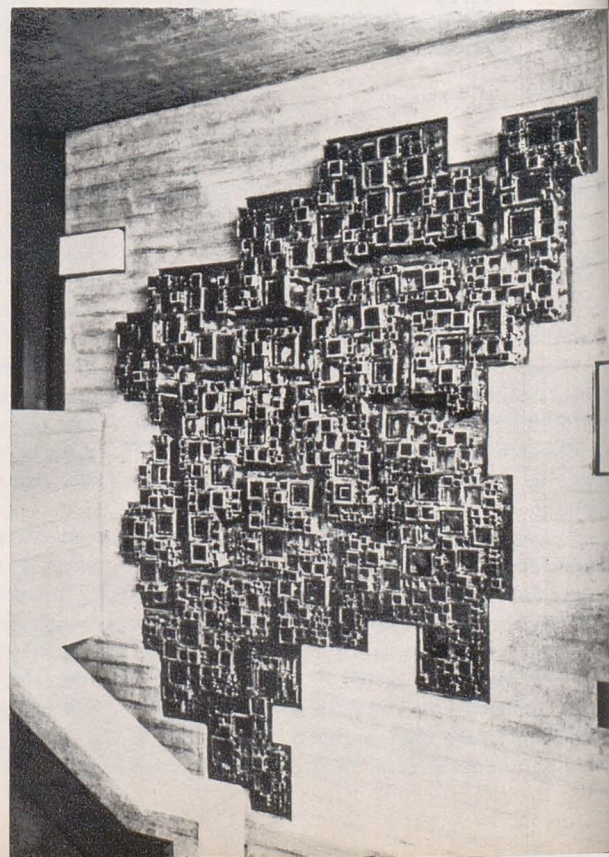
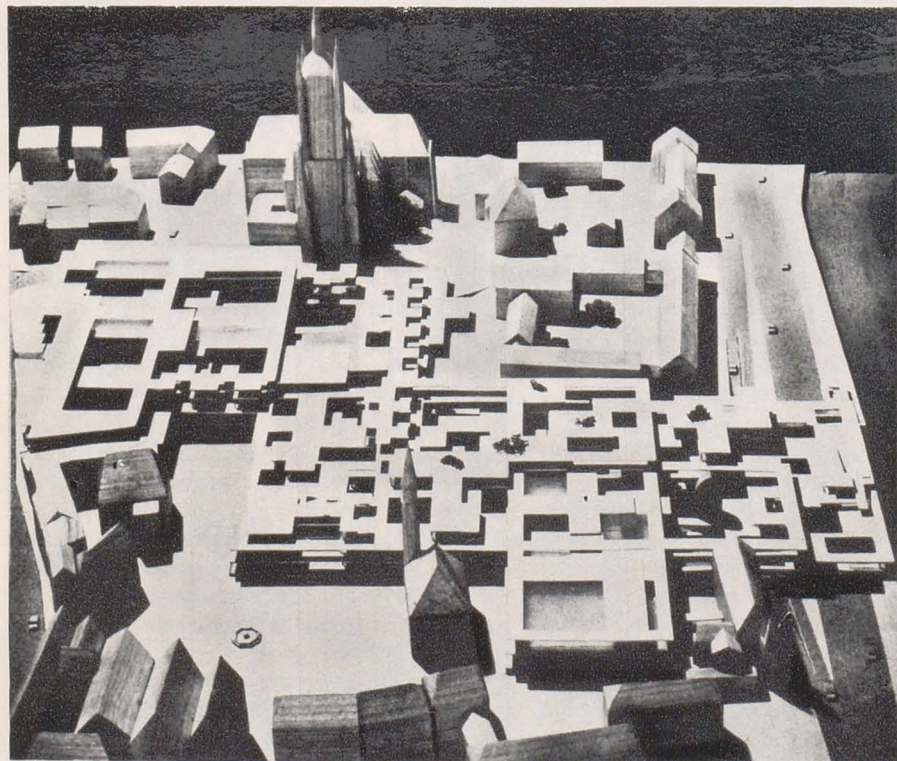
Mediul spațial al existenței umane a fost considerat inițial ca întindere. Trăsătura caracteristică a acestei lumi era bidimensionalitatea. În antichitate, epoca helenă din istoria culturii, apare noțiunea de « spațiu geometric » și se fundamentează matematic prin geometria lui Euclid. Următorul pas calitativ se realizează în secolul XVII prin teoria lui Newton, care a arătat în ce fel direcția verticală poate fi tratată în același fel ca și direcția orizontală. Se poate spune

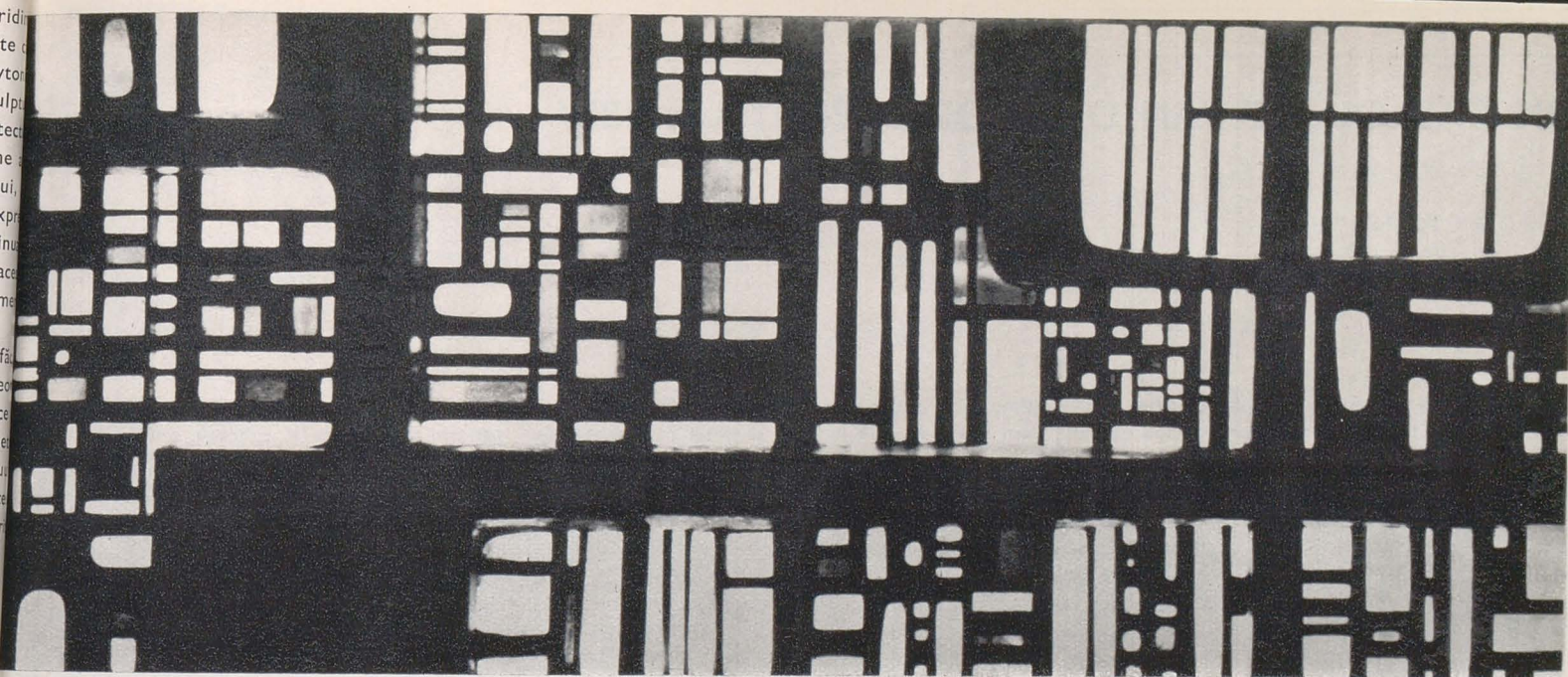
că Newton ne-a dat posibilitatea să trecem de la tabloul cu simetrie bidimensională a lumii la cel cu simetrie tridimensională. Spațiul euclidian — newtonian, astfel formulat, poate fi ușor închipuit dacă ne propunem ca spațiul unei încăperi să se dilate împingînd imaginar la infinit pereții, plafonul și pardoseala acestuia. Spațiul acestei « camere » este conceput imobil, el se află în repaus absolut, este static, închis.

În această lungă evoluție a concepțiilor asupra spațiului, artele spațiale își desfășoară existența pe căile lor specifice. Cu toate acestea însă, atât arhitectura, sculptura cît și pictura, au un sens unidirecționat în atitudinea lor față de spațiu, au o trăsătură comună. Arhitectura, spre exemplu, concepe în această perioadă, spațiul interior închis și static. În timp ce materialul construcției capsulează succesiv suita spațiilor unui edificiu, spațiul sculpturii închide perimetral forma concepută monolitic — bloc. Pictura, prin căutărilor ei de reprezentare, depășește bidimen-

sionalitatea, trecînd la redarea sugestivă a tridimensionalității. Se poate spune despre aceste arte că realizează într-o concepție euclidian — newtoniană a spațiului. Materia modelată monolitic a sculpturii, construcția anvelopantă a spațiului închis arhitecturii și spațiul « cutie » reprezentat de pictură ne arată astfel ca modalități diferite, specifice genului, unei concepții unice. Artă Renașterii este expresia culminantă a acestei atitudini, ce se va continua în epocile următoare. Implicațiile formale ale acestor atitudini au fost amintite în linii generale, dar merită atenția unei tratări speciale.

Pasul următor în evoluția științifică a fost făcut în începutul secolului nostru, prin apariția teoriei relativității. Einstein a arătat cum se poate trece de la tabloul simetric tridimensional la cel simetric cvadridimensional. El a creat noțiunea continuă « spațiu-timp » și a dezvăluit rolul ce-l joacă aceasta în explicarea fenomenelor naturii. Odată cu apar-





3

1. Expresia spațiului arhitectural de tip rețea deschisă. Dinamica formei ce înglobează spațiul apare în contrast cu celelalte obiecte arhitecturale ce exprimă concepția statică.
 arh. CANDILIS, JOSIC, WOODS: Propunere de sistematizare generală, Frankfurt, vedere generală — machetă

2. Compoziție decorativă murală. Se relevă tendința dispersată a formei rețea.
 ZOLTAN KEMENY: Decorațiune murală — metal

3. Structura tipică a formei se modelează simbiotic cu spațiul.
 Centre du Verre Boussois, Paris — detaliu de fațadă — beton și dale de sticlă

tabloului einsteinian, lumea trebuie privită din punct de vedere tetradimensional. Dar aceasta se părea că este o condiție numai pentru cercetătorul științific, lumea continuând să ni se înfățișeze tridimensională. Implicitele temporale în concepția spațiului au apărut însă concomitent și în artele spațiale. Evident, acest lucru fiind înțeles în limitele și în sensul căutărilor specifice ale genului.

În perioada închegării și răspîndirii teoriei relațiivității se consumă interesanta experiență a cubismului și futurismului. Se încearcă surprinderea subiectului dintr-o pluralitate de puncte de vedere și se redau deformările expresive ale corpului în mișcare. Sculptura își lărgeste prin necesitate de reprezentare, familia formelor ei, manifestînd preferință și pentru forma aeriană a rețelei ce înglobează spațiul. Arhitectura își desface membrana anvelopantă, incluzînd într-o osmoză continuă spațiul liber, dinamic, al interiorului și al exteriorului. Rețeaua formei arhitecturale se deschide, cuprinzînd, într-un gest unic, organizarea totală a spațiului.

Redobîndirea planului de reprezentare în pictură și compunerea acestei suprafețe în forme deschise, spațiul integrat în forma sculpturală și dinamica spațiului dispersat arhitectural, par să devină constante stilistice ale artelor spațiale contemporane.

Ultima parte a expunerii nu urmărește să neliniștească pe artistul ce nu are informarea la zi a ultimelor cercetări științifice, ci să evidențieze unidirecționarea și simultaneitatea investigației științifice și a căutărilor în artă. Pătrunzătoarea intuiție a marilor artiști a fost totdeauna alături de acuitatea rațiunii savanților. Pictura lui Van Gogh nu este ilustrarea artistică a teoriei cuantice a lui Max Planck, ci ambii întind valențe diferite ale conștiinței umane într-o cunoaștere unică.

Dezideratul întîlnirii reconciliante a sculpturii și picturii în mediul arhitectural rezultă că este posibil, nu prin revenirea la poziția valorilor istorice, ci în sensul mișcării contemporane și cu încrederea în capacitatea artiștilor de a intui acest sens și de a-l ființa în opere.

UN TABLOU DE VAN DYCK DESCOPERIT LA SIBIU

TEODOR IONESCU

Am arătat cu altă ocazie cum am descifrat iscălitura pictorului flamand Anton van Dyck pe tabloul « Moartea Cleopatrei » (pânză 120 × 198 centimetri), găsimu-se în depozitul galeriei de artă a Muzeului Brukenthal din Sibiu drept opera unui anonim olandez din secolul XVII. Ne-am exprimat atunci convingerea că ne aflăm în fața unui original de tinerețe al lui Van Dyck¹. Clasificarea lui în cadrul picturii olandeze se datora cunoscătorului Hofstede de Groot care văzuse tabloul la Sibiu în 1901. Pictura mai fusese examinată, la acea vreme, și de alți cercetători cum ar fi Karl Schellein și Theodor von Frimmel din Viena, Abraham Bredius din Haga și Karl Voll din München. Ei nu au reacționat față de eticheta de atunci a tabloului care-l viza pe alt flamand din cerul lui Rubens și anume pe Theodor van Thulden, atribuire făcută de trei pictori locali la 1844, cu ocazia editării primului catalog al galeriei². Pictorii sibieni nu au respectat paternitatea lui Van Dyck, menționată în catalogul manuscris rămas de la baronul von Brukenthal, tăind nota în care se specifica clar că tabloul poartă iscălitura artistului și — fără alte explicații — scriind în dreptul ei că iscălitura este falsă³, deși au remarcat tabloul ca pe « o pictură frumoasă ».

Van Dyck nu a mai fost pus în discuție și din cauză că iscălitura sa devenise, cu timpul, invizibilă, iar vechile cataloage nu au mai menționat că tabloul poartă totuși în colțul drept de jos semnătura artistului, fie ea chiar « falsă ».

Pentru a ne verifica opinia ne-am adresat istoricului de artă Leo van Puyvelde din Bruxelles, unul dintre cei mai buni cunoscători de azi ai operei lui Van Dyck. Am arătat altădată rezultatul acestei cercetări⁴. Revenim, aducând în sprijinul atribuirii noastre probe noi.

În afară de argumentele de stil și execuție care, după părerea sa, ne indică o lucrare executată puțin

timp după întoarcerea lui Van Dyck din Italia⁵, Leo van Puyvelde ne-a furnizat și unele date destul de semnificative privind istoria unui tablou de Van Dyck inspirat din viața Cleopatrei. Noi nu am găsit menționată în literatura de specialitate nici o pictură cu acest subiect care să fie atribuită lui Van Dyck. Sînt documente totuși că artistul a tratat o astfel de temă, ne-a comunicat Leo van Puyvelde⁶. Două copii după un tablou de Van Dyck inspirat de Cleopatra au fost expediate în sec. XVII de negustorul de artă Guillaume Forschudt din Anvers la Frankfurt și Viena. Pînă azi ele nu au fost încă reperate. În cele din urmă, el trimite la Viena și originalul. Or, noi știm că Brukenthal a cumpărat « Moartea Cleopatrei » de pe piața artistică a Vienei din a doua parte a secolului XVIII. Arhiva personală a fostului guvernator al Transilvaniei fiind distrusă, nu mai putem afla numele proprietarului de dinaintea lui. Unele cercetări în arhivele vieneze poate că ar aduce noi lumini în această direcție. Deși atribuirea tabloului se sprijină numai pe caracteristicile sale stilistice, ne permitem însă să credem că originalul trimis la Viena de către Forschudt este chiar acela care se găsește azi la muzeul din Sibiu.

Iscălitura lui Van Dyck, cu toate că nu corespunde felului său obișnuit de a semna, Leo van Puyvelde o consideră autentică: « La signature que vous avez trouvé et dont vous me donnez le facsimile peut très bien être authentique. En general, cet artiste signait son nom en deux mots, mais il n'est pas impossible qu'il écrivit parfois aussi, dans sa jeunesse, en un seul mot. L'orthographe des noms propres, à cette époque, n'était pas fixée comme maintenant ». Am semnalat încă de la începutul cercetărilor că semnătura de pe tabloul sibian este asemenea (tot într-un singur cuvînt) cu iscălitura lui Van Dyck de pe tabloul « Sfîntului Ieronim » din Stockholm, operă, de asemenea, din tinerețea pictorului⁷.

Découvrir une œuvre d'Antoine van Dyck constitue tout un plaisir pour un chercheur.

LEO VAN PUYVELDE
La Peinture flamande à

În fond, autenticitatea unei iscălituri constă în concepția, culoarea și execuția unui tablou. În privește factura, nici unul dintre cercetătorii care văzut tabloul la Sibiu nu a avut ideea să declare că putea fi vorba de o copie, slabă sau bună, după un pictor oarecare. Controversa se referea exclusiv la atribuirea pânzei: Van Dyck, Van Thulden sau olandez?

Van Thulden am văzut că a fost acceptat ca autentic din 1844 și pînă în 1901, cînd Michael Csaki, fost custode al muzeului, crezînd că dă tabloului o atribuire mai corectă, și-a însușit opinia lui Hofstede de Groot și a catalogat lucrarea drept opera unui anonim olandez⁸. Dar atribuirea lui Van Thulden nu are oare șanse mai mari de adevăr decît aceea care vizează chiar pe vestitul Van Dyck? Am văzut că Frimmel, Bredius și Voll nu au luat atitudine în privința ei dar nici nu au confirmat-o, cum au făcut-o și de alte atribuiri ale tablourilor de la Brukenthal care erau cu totul de acord. Singur Hofstede de Groot și pe bună dreptate, a negat-o. Paternitatea lui Van Thulden a mai fost susținută, de curînd, de către redactorul revistei « Sele arte » din Florența, Carlo L. Raghianti, dar apoi a revenit în favoarea lui Van Dyck⁹. Contra lui Van Thulden, dar cu oarecare rezervă față de o atribuire definitivă lui Van Dyck s-a pronunțat și R. A. d'Hulst din Gand, un alt cunoscut specialist în opera lui Van Dyck¹⁰. Stilul lui Van Thulden a fost atît de covîrșitor influențat de cel al lui Rubens, încît ni se pare de prisos să mai întîrziem să demonstrăm netemeinicia acestei atribuiri a celor trei pictori sibieni din secolul trecut.

Benedict Nicolson, redactorul revistei londoneze « The Burlington Magazine »¹¹ a sugerat numele flamandului Nicolas Regnier, ale cărui opere au fost

(urmare în pag. 274)



CONVORBIRE CU HENRY MOORE DESPRE MICHELANGELO

Henry Moore, figură proeminentă a sculpturii contemporane, a acordat un interviu consacrat creației lui Michelangelo și publicat de revista americană "The Sunday Magazine".

Reproducem fragmentele de mai jos, după Vytvarny Zivot nr. 9/1964, pentru interesul pe care-l prezenta, pentru cititorii noștri, atitudinea, punctele de vedere, aprecierile strict personale ale unora din personalitățile artei contemporane.

Sylvester: Generația dumneavoastră de artiști de avangardă a încercat să lupte împotriva artei Renașterii. După cum știu, și dumneavoastră, ca student, v-ați interesat cu predilecție de arta precolumbiană și africană. Unde ați întâlnit lucrările lui Michelangelo?

Moore: Întotdeauna am considerat că Michelangelo, ca personalitate, a fost un supraom absolut. De îndată ce am început să studiez, am manifestat pentru el un interes deosebit, m-a fascinat încă înainte de a cunoaște lucrările. Am luat contact cu ele abia când am obținut o bursă pentru Italia. Atunci mi-am dat seama că el poseda o capacitate în fața căreia orice alt sculptor ar fi trebuit să aibe sentimentul unui alergător care a aflat că altul a alergat cândva o milă în trei minute.

De exemplu « Moise ». Procedul prin care a creat mulțimea detaliilor, păstrînd totuși unitatea întregii opere, este de-a dreptul uimitor. Cum a putut cineva să creeze, dintr-un material atât de refractar cum e marmura, o asemenea operă! Fără nici un fel de dificultate, îți poți imagina ce a vrut să exprime materia. Din orice parte ai privi, totul este desăvîrșit. Fără îndoială, e realizată de cineva care știe să facă exact ceea ce vrea. Curînd, însă, când el a constatat că realizarea tehnică poate fi atinsă relativ ușor, a pus pe aceasta mai puțin accent.

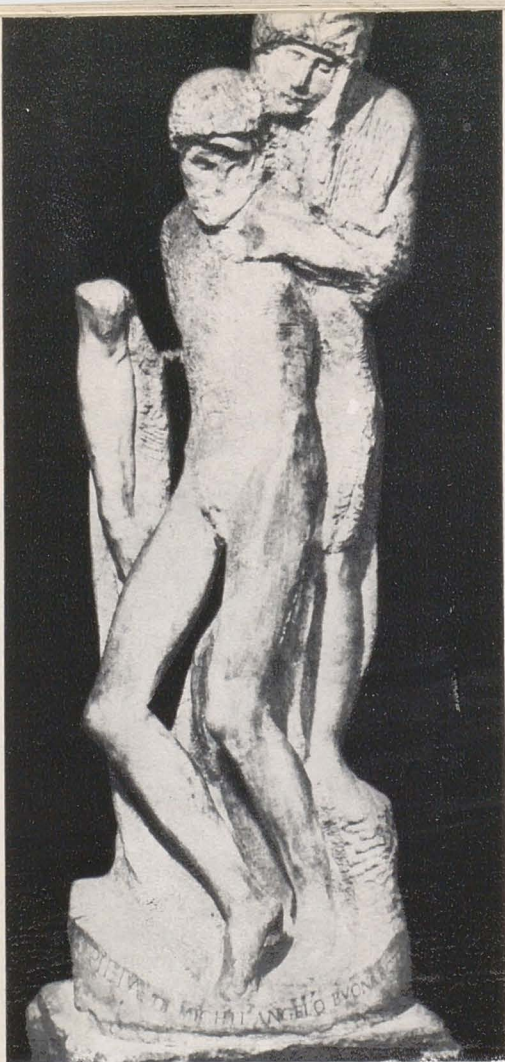
La unele dintre sculpturile sale, ca, de pildă, « Ziuă și Noaptea », nu-mi place procedul prin care a realizat epiderma. Se simte că trupurile sînt acopere-

rite cu o piele aspră, de-o grosime de jumătate deget, ca de altfel și în alte lucrări din perioada mijloc a activității lui Michelangelo, unde observi aceeași epidermă aspră, care mie personal mi se pare puțin neplăcută. Dar, oricum, într-o sculptură ca e « Noaptea », grandoarea și gama întregă a mișcărilor reprezintă pentru mine ceea ce trebuie să fie o mare operă de sculptură. Monumentalitatea grandioasă, perspectiva ei ireală e un motiv pentru care nu o putem compara cu Bernini sau chiar cu Donatello. Ceea ce ar trebui să aibă, după părerea mea, o sculptură, este tocmai această monumentalitate pînă și în detalii, fapt ce constituie o mare festare a sensibilității.

S: Nu vi se pare că strălucirea puternică a marmurelor lui contrariază într-o oarecare măsură?

M.: Uneori. Totuși, la « Noaptea » sau la « Moise » fără acest luci puternic ar lipsi ceva. În unele lucrări el a folosit contrastul între părți elaborate în mod desăvîrșit și părți mai puțin elaborate, și asta e un lucru care-mi place.

Am afirmat că toți tinerii sculptori ar reuși bine dacă ar fi obligați să-și elaboreze lucrările de la început păstrînd aceeași rigoare în toate detaliile. Este ca și cum un cîntăreț ar învăța să cînte pe un diapazon mai înalt decît posibilitățile glasului său așa încît, la urmă, să poată cînta cu tot volumul. În felul acesta, dacă știi să-ți desăvîrșești lucrarea pînă în cele mai mici detalii, într-un tîrziu poți să-ți permiți să lași unele părți neterminate. În ce m-



privește, consider că opera cea mai mare a lui Michelangelo, rămasă în atelierul său după moarte, parțial terminată, parțial neterminată, este «Pietà Rondanini». Nu cunosc nici o operă de artă datorată vreunui alt artist care să fie mai emoționantă în expresia durerii ei. În realitate un amestec între două-stiluri, sculptura a fost începută probabil cu cel puțin zece ani înaintea morții sale și oprită la un anumit stadiu. Nu mult după aceea, n-a mai fost mulțumit probabil cu ceea ce făcuse și a vrut să schimbe. Schimbarea a fost atât de drastică încât am impresia că i-ar fi tăiat capul. Fiindcă dacă privești mîna care atîrnă desprinsă de trupul lui Christ, observi că se termină nici măcar la jumătatea bicepsului și totuși atinge aproape nivelul umărului personajului existent.

Deci, acest personaj fusese, probabil, inițial cu mult mai înalt. Și dacă observăm și proporția lungimii trupului lui Christ, în comparație cu lungimea picioarelor, nu mai este nici o îndoială asupra faptului că toată partea superioară a lucrării originale a fost redusă.

Pentru mine e un mare mister de ce consider atât eu, cât și alți sculptori din generația mea, pe care îi cunosc — mă gîndesc la Giacometti, la Marino Marini — că această lucrare este una dintre cele mai mari și mai impresionante opere ale lui Michelangelo pe care le cunoaștem, deși este o sculptură cu atîta lipsă de unitate? Există acolo un fragment — o mîna — realizată în stadiul precedent și care s-a păstrat; există picioarele lucrate așa cum poate fuseseră încă



cu zece ani înainte, dar partea superioară este refăcută în așa fel încît mîna Madonei, așezată pe pieptul lui Christ, e subțire ca o fișie de hîrtie.

Totul este turburător, emoționant: poziția capului, gingășia părții superioare, după părerea mea impresionează într-un asemenea grad fiindcă contrastează cu picioarele aproape terminate, rigide, tipice pentru Michelangelo. Partea de sus e gotică, iar partea inferioară este renașcentistă.

Pentru mine, această operă înseamnă foarte mult deoarece contrazice teoriile acelor critici și esteticieni care susțin că grandoearea unei opere artistice constă în unitatea stilului ei.

S.: Unii istorici au fost de părere că această operă e ratată, dar pare greșită o asemenea opinie.

M.: Așa mi se pare și mie, fiindcă în cazul acesta ar trebui să considerăm ratate toate lucrările refăcute ale înaintașilor. După părerea mea, explicația constă în faptul că, simțind că i se apropie moartea, valorile lui erau mai spiritualizate decît pînă atunci. Probabil că ajunsese și la concluzia că într-o operă de artă expresia spiritului omului — expresia concepției despre viață a artistului — este mai importantă decît o prelucrare măiastră a operei sau chiar desăvîrșirea ei.

Sînt convins că dacă ar fi înlăturat mîna aceea, aproape separată, lucrarea m-ar fi impresionat mai puțin, fiindcă această parte contrastează cu partea nouă; dacă ar fi refăcut picioarele, ca să fie de aceeași calitate cu partea de sus, lucrarea și-ar fi pierdut sensul, după părerea mea. Acest contrast, această lipsă de unitate a stilului par a îmbina două epoci din viața artistului, ceea ce în realitate s-a și întîmplat.

S.: Dumneavoastră considerați că această operă cu toată lipsa ei de unitate, e o mare operă?

M.: Pentru mine e grandioasă, pentru că au fost concepute cu grandoare tocmai acele elemente care multor critici de artă le pot apărea nelalocul lor. Ceva din acest principiu e în statuia lui — așa-zisă neterminată — « Sclavii ». Eu nu o consider neterminată. Deși Michelangelo ar fi putut încă lucra la ea, nu-mi pot închipui că ar fi vrut să o desăvîrșească în măsura în care a desăvîrșit alte opere.

Aici apare din nou acel contrast — contrastul între două antiteze, cum ar fi « aspru » și « neted », « vechi » și « nou », « spiritual » și « anatomic ».

În « Pieta » există aluzii expresioniste, în contrast cu stilul realist al mîinii. De ce mîna care abia există este atît de expresivă? De ce Michelangelo aproape cu nimic provoacă în noi acel sentiment de gingășie cu care nimeni nu poate atinge un trup străin? Eu pur și simplu nu știu! Dar cred că izvorăște din spirit. Și mi se pare că are ceva din valorile existente în desenele pentru « Răstignire ».

S.: Acestea sînt cu siguranță alte lucrări ale lui Michelangelo cu care are contingențe « Pieta Rondanini ». Ele au un element comun: acea mișcare verticală, care dinamizează împietrirea.

M.: Da, cred că la sfîrșitul vieții sale își dăduse seama că prea multă vitalitate nu impresionează. Valorile sale s-au transformat în cele mai « esențiale » valori umane.

S.: Trebuie să spunem, în treacăt, că mîna care a rămas din perioada precedentă, oglindește mișcarea verticală amintită, a întregului grup.

M.: Da, probabil că de aceea a și lăsat-o și n-a vrut s-o piardă. Nu era nemulțumit de ea. Cred că părțile care nu-i plăceau, le schimba și părțile pentru care n-avea rezerve, le lăsa.

Cam așa lucrează artiștii. Nu după teorie — cel puțin eu n-o fac — ca și cum ar spune: « Asta e corectă și o las, sau se potrivește cu noile mele preocupări ». În realitate nu renunți la anumite lucruri pentru că « vezi » că « merg » și că tu, artist, ești mulțumit de ele. De aci reiese faptul că lucrezi atît din satisfacție cît și din nemulțumire. Schimbi lucruri care nu ți se par corecte și lași altele pe care le vei continua mai bine, cîndva, mai tîrziu.

S.: Dar de ce acest gen de simplitate propriu lui Michelangelo provoacă în noi, în genere, alt efect, decît acela pe care îl provoacă formele arhaice ale operelor sculpturale?

M.: Cred că, dacă ai face chiar contrariul unui lucru în care ești rutinat, și în această nouă exprimare rămîne ceva din rădăcinile vechi.

Asta înseamnă că niciodată nimic nu se pleacă Desenele pentru « Răstignire » sînt foarte simplificate, nu există în ele nici o mișcare complicată ca în lucrările lui mai timpurii, totuși în ele există mișcări neînsemnate, suspensii și inflexiuni care sugerează imaginea greutății corpului în așezare. Toate experiențele lui trecute există în ele. De aceea, am spus că în desenele pentru « Răstignire » și în « Pieta Rondanini » există cei 89 de ani îndelungați ai vieții lui Michelangelo. Această « Pieta » realizată de un om care își stăpînește meseria de bine, încît poate folosi dalta acolo unde alții folosesc penița. Mai există un moment, referitor nu la artiștii mari din trecut, și anume: operele tîrzii, într-un anumit sens devin mai simplificate mai fragmentare, devin nedesăvîrșite și neterminate. Artiștii încetează să se mai preocupe de frumusețe și de alte noțiuni abstracte asemănătoare, și în schimbul operelor lor devin mai grandioase.

S.: Ați subliniat caracterul fragmentar al acestor « Pieta » și de asemenea dați întîietate și statut « Sclavii », așa-zisă « neterminată » față de aceea statuie terminată. Tocmai aici este acel ceva care convine concepției moderne: fragmentul. Dar ne place să credem că aceasta reprezintă ceva mai mult decît un cult la modă.

M.: Da, sînt ferm convins că nu e numai asta. Știți, desenele pentru « Răstignire », pe care le-a admirat, nu le-aș numi fragmentare și neterminate. Cred că în jurul lor acționează, impresionînd într-un mod surprinzător, spațiul.

S.: Revin: de ce preferați « Sclavii » neterminată statuii terminate?

M.: Le dau prioritate fiindcă conțin în sine multă forță, după părerea mea, decît lucrarea terminată. Statuia de la Luvru e prea statică, adormită și sentimentală.

S.: Trebuie să exprime agonia.

M.: Știu, dar poate exprima moartea și totuși poate oglinzi vitalitatea sculptorului.

Oricum, în sculptura timpurie, de mijloc și mai tîrzie, nu există sculptor cu resurse mai mari. Și să realizeze tot ceea ce dorea.



MARIJ PRGELJ : Ilustrații la Odiseea — tuș



MARIJ PREGELJ

Marij Pregelj (n. 1913) este un deliberativ patetic. Deliberativ, pentru că operele sale, fie că este vorba de grafică sau pictură, constituie, din orice parte le-am privi, chiar și din punctul de vedere strict al meșteșugului artistic, adevărate «dezbateri» plastice. Și patetic, pentru că acestea nu pierd gravitatea emoțională originală a subiectelor și motivelor, ci, dimpotrivă, o potențează la maximum într-o pledoarie sau argumentare poetică, riguros construită. Savant în elaborarea și organizarea plastică a imaginii, dar păstrând o intensă feroare cerebrală în expunerea emoției, artistul nu înfățișează atât latura exterioară a lucrurilor și evenimentelor, așa cum sînt sau par că sînt, în irelevantă lor stereotipie, ci analizează, disecă, întreprinzînd tulburătoare «ecorșeuri» psihologice în viața cotidiană și istorică a mulțimii sau omenirii contemporane.

Văzuți de aproape și parcă dinlăuntru lor, oamenii și evenimentele se proiectează dureros în absolut. De unde rezultă un monumental tragic, chinuitor chiar. Martor și subiect al dezastrelor contemporane, artistul nici nu putea să simtă altfel dimensiunea teribilă, groaznică a nimicniciilor pe care i-a fost dat să le trăiască. «În lagăr», «Frica», «În adăpost», «Împușcatul», «În tenebre», «Omul» sînt imagini de o elocvență tragică, ridicată la rangul unor generalizări conceptuale, simbolice. Dincolo de moira greacă, pe care eroii homerici au înfruntat-o glorioși, în vecinătatea zeilor, omul contemporan (cel care a cunoscut experiența dramatică a celui de al doilea război mondial și a nazismului), exprimat în pînzele sale, pare chinuit de coșmaruri și spaime, provenind din metafizica tenebroasă a unor capete obscure («Cap obscur»). Cu toate acestea, nicăieri arta lui

Marij Pregelj nu transmite nici o idee deprimantă sau pesimistă. Oamenii, personajele tablourilor sale, sînt glorioase chiar și în înfrîngerile lor. « În adăpost » personajele parcă așteaptă tăcute dar, cu certitudine, victoria, iar « Împușcatul » reflectă deopotrivă încreștarea supremă a unei mari confruntări, în care lupta nu este încă decisă. De aceea, culorile sale au ceva din strălucirea rece a unui optimism tragic, cu ample rezonanțe în inima omului. După un lung periopl, undeva se reface contactul cu monumentalul homeric al preocupărilor sale dinaintea războiului. « Mama cu copilul », « Spălătoresele », « Femei pe terasă », « La debarcader » comunică liniștea și calmul imperturbabil al participării la dimensiunea cosmică a vieții.

Figurativ, dar nu în sensul comun al cuvîntului, Marij Pregelj, interpretează viața și o descompune în elementele ei intime, refăcînd-o substanțial, într-o ipostază nouă, pe planul creației artistice. Realitatea apare astfel transfigurată și elaborată cu mijloacele și siguranța unei măiestrii deosebite. Reflectată în esența sa profundă, cu toate că în aspecte

anecdotic obișnuite, realitatea apare în pictura lui Marij Pregelj ridicată la rangul unei modalități estetice de existență a adevărului. Pe această cale, construcția lucidă organizează inflexiunile sensibilității, după cum impulsurile acesteia conferă o aureolă dramatică, patetică, rigorilor inteligenței.

Conștiință artistică autentică, pictorul jugoslav Marij Pregelj exprimă în arta sa, sub multiple aspecte, efervescența creatoare a căutărilor și transformărilor sociale și artistice contemporane.

Unitară ca viziune și concepție, expoziția picturii Marij Pregelj, ales în 1960 președinte al Uniunii artiștilor figurativi din Jugoslavia, deschisă în sălile Muzeului « București în arta plastică și colecția Simu », în ianuarie 1965, pe lîngă faptul că se înscrie în rîndul schimburilor culturale dintre cele două țări, a prilejuit publicului românesc momente de mare elevație pe care ți le dă cunoașterea unor universuri artistice cu o problematică deosebit de interesantă.

OCTAVIAN BARBOSA



MARIJ PREGELJ: La debarcader — tehnică mixtă pe pînă

MARIJ PREGELJ: Ilustrație la Odiseea — tuș



MARIJ PREGELJ: Femei pe terasă — tehnică mixtă pe pânză

RETROSPECTIVA IOSIF FEKETE

Identificat cu propria-i creație, Fekete își scrie biografia în piatră, în bronz sau în lemn, sculptura izvorită din mîinile sale constituind trepte pe meandrele ascendente ale vieții. Ceasuri petrecute în atelierul artistului, cărora le-am adăugat lectura însemnărilor zilnice (unele publicate cu prilejul expoziției retrospective, Galerile din str. Onești 1, decembrie-ianuarie) ne-au întărit convingerea că fiecare sculptură este direct legată de momente intime ori de etape din viața sa. Confesiunea personală nu e urmărită de sculptor ca un țel final în artă și apare sensibil estompată. Faptul de viață constituie numai un punct de plecare în procesul creației: retrăit cu intensitate în memorie, el îi procură artistului asociații emoționante, declanșându-i resorturile interioare care înaripează fantezia. Așa se naște apoi, gîndită în volume, o lume nouă, cu semnificații profund umane. Iată de ce identificarea artistului cu opera o sesizăm ca un subtext subtil care dă nuanță de interpretare personală, sentimentelor și ideilor majore întruchipate în forme sculpturale.

În două direcții se îndreaptă strădaniile creatoare ale lui Fekete: năzuința spre măreție și năzuința spre intimitate. Amîndouă sînt prezente de-a lungul unei activități de patru decenii, constituind, la drept vorbind, coordonatele universului artistic al sculpto-

rului. Deși diferite, aceste năzuințe se întîlnesc și se realizează adeseori concomitent în aceeași lucrare. Monumentalul — cînd nu este manifest eroic ca, de pildă, în « Monumentul Aviatorilor » — București (colaborare cu sculptorița Lidia Kotzebue), în « Monumentul Horia, Cloșca și Crișan » — Alba-Iulia (colaborare cu arh. Octavian Mihălțeanu) sau în « Cîntecul eliberării Oradiei » — împrumută, de multe ori, o notă familiară, proprie plasticii mici, iar lucrările aparținînd acesteia din urmă conțin, condensată în dimensiuni relativ reduse, o profunzime de sentiment rar întîlnită la sculptura de interior.

Urmărind retrospectiv activitatea sculptorului, puține sînt lucrările care să nu reziste confruntării cu trecerea timpului (referindu-ne, mai ales, la cuprinsul recente expoziții). De altfel, de la primele manifestări publice, Fekete, format în tradiția școlii realiste românești, se arată un artist conturat, pe care nu-l vor încerca fluctuațiile modei. Incertitudini și inerente dibuiri vor fi depășite, pe drumul propriei evoluții. Aceasta se dezvăluie ca un rezultat al experienței, al acumulărilor de trăiri și cunoștințe, al muncii perseverente concretizată în dialogul permanent cu materialul (capricios sau docil, rezistent sau maleabil — fie piatră, fie bronz, fie lemn): mai demult, în anii tinereții, artistul căutînd să-i impună forma, mai tîrziu, odată cu înțelepciunea maturității, căutînd să descopere forma operei pe care materialul o conține virtual. Așa ne explicăm nervul, încheștarea de forțe, elanul din « Ugh-Lomhi » (1937) — unde și spațiul

ambiant este « sculptat », golurile apărînd ordonate într-un ritm dinamic ce secondează ritmul formelor de bronz; așa ne explicăm calmul imperturbabil din impunătorul « Cioban cu ciîne » (1961) — unde simplitatea de monolit a marmurei ridică geologicul la semnificații de legendă sau de baladă populară. În fiecare caz atitudinea artistului față de material este justificată, argumentată, conformă cu exprimarea ideii. Și se simte mereu intenția artistului de a stiliza, intenție care se arată a fi indicat un drum propriu spre expresia concentrată, sintetică, de nobilă simplitate, al cărui suport tematic este ființa umană — reprezentată portretistic sau în compoziții.

În portret, de la concepție la modelaj, artistul obține reliefarea trăsăturilor individuale ca un rezultat al analizei psihologice (autoportret, portretul maestrului Ciucurencu, al poetei Nina Cassian, al pictorului Victor Cupșa etc.) sau imprimă forță generalizatoare, caracterizînd un tip uman condiționat de coordonate sociale (« Cap de țaran ») — implicită fiind totdeauna atitudinea afectivă a autorului, care înainte de a portretiza a stabilit legături trainice cu modelele sale, bazate pe intime afinități intelectuale.

Compozițiile, numeroase și variate, nu au pe primul plan redarea unui fapt de viață (cu excepția subiectelor concepute narativ ca atare, unde istorisirea se cere de la sine — « Punguța cu doi bani », de pildă), ci exprimarea unei idei, laconic, cu cît mai puține elemente. Ideea de artă (de pildă muzica, întruchipată în diverse forme,

la epoci diferite) e pregnant expus în puritatea fizică și etică a « Triorist », pe care din orice perspectivă, ai impresia că bronzul cîntă. Există, în general, legătură firești între muzică și poezie sau pictură, ușor sesizabile. Fekete năzuiește să stabilească asemenea legături între muzică și sculptură, în comuniune intimă. Sculptura capătă astfel un sens figurativ, o înălțăți de orgă eoliană: prin contact cu aerul din jur, marmura sau bronzul sau lemnul dau viață spațiului, umplîndu-l cu propria lor rezonanță. Nudurile lui Fekete în general (portretele de sentimente și idei sau doar un rost decorativ în ambianța interior), au, în ținuta lor elansată, o certă aluzie la muzicalitate, ca noțiune spirituală.

Exprimînd, de asemenea, sentimente profunde, de la bucuria de a trăi (« Primăvara »), la reculegerea și dîrză în același timp, solicitată de amintirea neștersă a victimelor războiului (« Elegie ») și pînă la realism fantastică prilejuită de contemplarea universului (« Cometa »), cuplul — bărbat și femeie — revine în sculptura lui Fekete mereu, în permanent echilibru, tinzînd uneori spre compoziții într-un unic bloc (« Pasiunea ») ca un reazăm de nezdrcinat al timpului vieții.

Triumful vieții, acesta este mesajul pe care-l poartă retrospectiva Fekete, omagiu contemporanilor constructorii vieții noi. Ea încununează armonios patru decenii de activitate și lasă deschis drumul realizării unor viitoare monumente.

Pictura lui Paul Verona, lirică în
sență, se adresează sensibilității pri-
vitorului și e capabilă să te emo-
ționeze, dacă nu o întâmpini cu preten-
ția privitorului avid de noutăți. Aceeași
sile-a lungul anilor, consecventă unei
viziuni formată post-grigorescian și
post-impresionist în același timp,
ajută cu probitate profesională și
neșteșug indiscutabil, așa cum ni
se dezvăluie în recenta expoziție per-
sonală (Galeriile Magheru, ianuarie-
februarie) — cu calitățile și cu limitele
ei, această pictură te îndeamnă la con-
templare și meditație. Nu se poate
să nu remarcăm, în ansamblu, o prospe-
ctivă care trădează simțirea mereu
tinerească a artistului. O aflăm în
imagini cu o evidentă arhitectură a
peisajului (« Valea Moldovei », « Drum
spre Oltenița », « Trei ulmi la Pante-
limon », « Peisaj cu stoguri »), în
lucrări spontane, deși elaborate (« Ca-
rieră de piatră », « Cosaș în Bucovina »),
în acea « larnă », cu aparența poetică
a lucrurilor înfățișate sub jocul luminii
care însuflește culorile sau într-o
compoziție cu unele tendințe deco-
rative vădite de năzuința de a simplifica
și de a crea un ritm de forme și culori
 (« Complexul Onești »). Verona tră-
iește în mijlocul naturii noastre ferme-
cătore, e solicitat de elemente ale

actualității și se arată mereu receptiv
la poezia unui interior sau a unui
mănunchi de flori.

HORIA HORȘIA

VICTOR RUSU-CIOBANU

Prețioase daruri de imaginație vădește
ultima fază din evoluția graficianului
Victor Rusu-Ciobanu. Dacă sezizarea
profundă a esențelor contemporanei-
tății, adică o adevărată contempora-
neitate, nu pare la prima vedere trăsă-
tura primordială a acestei viziuni, expresi-
vitatea imaginilor câștigă la o exami-
nare atentă. Sintem transpuși, ca
purtați de covorul vrăjitoresc, într-o
lume de basm stilizat cu nuanțe ușor
orientale, deși poate neîndeajuns de
« autohtonizate » intim, nu destul de
aproape de un Harap Alb al lui Creangă,
de pildă. Pitorescul, — cu ușoare cochetă-
rii de abstractizare, ne duce dincolo
de Nastratin Hogeia, către o îmbinare
de miniatură persană, — surprinzător
amplificată, — cu vagi geometrizară,
cuminți dar sugestive, care ne mențin
într-un agreabil decorativ, oarecum
mitologic modernizat, adesea sezisant.

Cît de « originale » sînt viziunile lui
Rusu-Ciobanu e greu de spus în chip
hotărît. Lucrarea intitulată « În manej »,
bine compusă, cuprinde o ritmică și
o tensiune de netăgăduit. Un călăreț
stilizat în chip de păpușă mecanică,
plasat în picioare, chiar în centru,
despicînd imaginea în două părți dina-
mic echilibrate, ține cu brațul stîng
un armăsar focus cu ample podoabe
capilare, coamă și coadă pînă în pămînt.
Genul acesta de stilizare ne duce cu



IOSIF FEKETE: Cioban cu ciine — marmură
IOSIF FEKETE: Cap de țaran — piatră
PAUL VERONA: Silozuri la Constanța — ulei
VICTOR RUSU-CIOBANU: Fata cu mărul —
tuș colorat
VICTOR RUSU-CIOBANU: Scenă de circ —
tuș colorat



gîndul către freschiștii prerenășterii italiene, dar și către cei mexicani ai epocii noastre. Există însă respectiva nuanță de grotesc în transpunere care, îndepărtînd aspectul epigonic al elaborării vizuale, subliniază elementul de «șagă» amuzantă, restabilind nota «personală».

În «Scena de circ» însă, se revine la o viziune mai cuminte, mai curentă, deși «punerea în pagină» și urmărirea amănuntului clasic sînt bine studiate și tipizarea clovnului ni se pare izbită.

În «Dans popular» stilizarea se apropie de grotescul de nuanță slavă, pare-se, poate mai puțin convingător ca articulare și structură a imaginii. Nici chiar în măștile de războinici grotescul nu este neostentativ, «În surdină», sînt transpuse chiar personajele de bilci care capătă o tainică înnobilitate, deoarece accentul sufletesc naiv, uneori frust, conține o vibrație omenească autentică. Fantasticul, la Rusu-Ciobanu, cuprinde și freamătul unei poezii cosmice valabil transpusă plastic. Elementul arhaizant, flora fantastică, împletite cu certa percepție a amănuntelor concrete, închipuiesc un ansamblu adesea obsedant, mai ales ca intenție. Deoarece în unele imagini stăruie un element manierist, secret sau vădit, tocmai pentru că substratul afectiv este uneori tributar unei sentimentalități discutabile.

Să nădăjduim că evoluția viitoare va sublinia mai mult capacitatea de captare a semnificațiilor majore în cadrele acestei desfătătoare împletiri de fantastic pitoresc și viziune cosmică ușor grotescă.

N. ARGINESCU-AMZA

LIDIA MIHĂESCU

În gravurile Lidiei Mihăescu, înfățișarea cotidianului este pătrunsă de un sentiment sărbătoresc, artista tinzînd să găsească cea mai concentrată și activă expresie plastică a ideii. Atrasă de străvechile așezări ale pădurenilor, artista le-a văzut cu ochiul cercetător al artistului și le-a redat cu emoția celui care întră pe neașteptate într-o lume de legendă. În xilogravurile colorate, reunite în expoziția sa personală («Pădureanca», «Familie de pădureni», «Țărani din Făgăraș», «La fabrica Spicul»), prin îmbinarea fericită a tradiției cu contemporaneitatea, Lidia Mihăescu a ajuns la stilizări expresive, la o cromatică variată, totdeauna adecvată atmosferei evocate. Marile suprafețe colorate, străbătute de linii albe, unduitoare, au în privitor rezonanța unui cîntec.

În seria de xilogravuri despre Babadag («Tătăroaice», «Femei din Babadag», «Piață din Babadag»), pe lîngă o cromatică simțitor deosebită de cea a lucrărilor create anterior, pe lîngă anumite aspecte noi intervenite chiar în procedeul tehnic, mai complicat, mai dificil, mai subtil am putea spune, artista aduce în concepția compozițională un punct de vedere nou, un ritm inedit, plasînd elemen-

tele compoziționale etajat, proiectîndu-le pe fondul alb al hîrtiei și realizînd astfel un puternic efect decorativ, niciodată obținut însă în detrimentul transmiterii fondului afectiv. Maniera și procedeele de gravat și imprimat ale Lidiei Mihăescu se încadrează organic în viziunea sa. Artista demonstrează în același timp o adevărată pasiune în căutarea unor noi procedee de gravură, menite să pună în valoare, cu și mai mare eficacitate, intenția plastică. Aceste căutări poartă girul probității, seriozității, meticulozității de alchimist a artistei. De altfel, progresele înregistrate pe acest drum sînt sesizabile în «Flori», «Compoziție decorativă», «Maternitate».

În încheiere, i-am putea recomanda artistei să includă în sfera tematicii sale aspecte mai variate decît ne oferă astăzi creația sa. Această recomandare însă nu i se poate face decît în eventualitatea necunoașterii seriozității și pasiunii cu care lucrează, însușiri care justifică pe deplin constanța cu care atacă anumite subiecte și elimină presupunerea unei limitări de orizont.

GLARETTE WACHTEL

MARIA LĂZĂRESCU

Străvechea tradiție a ceramicii de pe meleagurile noastre a găsit în vigoarea personalitate a Mariei Lăză-

rescu un spirit înclinat a-i sur raporturile și a-i înțelege se creator. Cercetînd cu dragoste rile de la Cucuteni, Cîrna, Fru și producția unor renumite ceramice mai noi, ca Oboga și Maria Lăzărescu a reținut seamă acea lecție de desăvîrșiteză dintre funcție, formă, și decor, pe care valorile neolitice și folclorice o însur

În lucrările care reprezintă de seamă izbînzii ale artistei, rămîne doar un punct de din care vor porni propriile impulsuri imaginative. Astfel, panoul «Berbec» alb pe fond (încadrat în fier forjat) apar claritate cum, din studiul vălurite (specifică decorației de artista încheagă o structură

Cu funcționalitate precisă, unui scop utilitar sau împodobit hitecturii de interior, ansamblu selor expuse se distinge prin parea pentru o cît mai mare sivatate a formei, cît mai adecvat corată, ca și prin evidențierea teriei, obținută fie prin jocul suprafețe rugoase cu altele netede prin diferențe de mat cu semie fie prin sublinierea grosimii glazur Cracleurile pe care le adaugă sur arderii în cuptor intensifică frumuse obținute premeditat de ceramicistă bun gust sînt armoniile cromatice

le urmărește artista. Menționăm acest sens serviciul de fructe (cu decorație inspirată de legenda transilvăneană «Șapte fete și un căpcăun»), care obține o rafinată armonie de culoare pe alb (alb mat și alb semimat cracleuri), serviciul de fructe în alb și negru, cu un desen inspirat de decorația de Cucuteni, serviciul de fructe în alb și negru cu motive dezvoltate din simbolul atomului, cum și plăcuțele cu flori și pești.

În ce privește varietatea formelor, întinse, pentru forma lui frumoasă, tactică, serviciul de ceai, serviciul de vin roșu cu ornamente albe, a cărui formă configurează un capitel, sobrietatea liniei serviciului de vin din simț natural ars, cu decor de meandre albe, smălțuit în interior tot cu alb, și vasul cu care artista a participat la concursul de la Faenza (1964), original și cît ca formă, cît și ca decor și glazură. De un efect deosebit pentru decorația interiorului este panoul rustic, smălțuit din cahle de pământ ars neagră, smălțuite, încadrate în fier forjat; motivul păsărilor albe se combină pe fondul roșu cu frumusețea unei constelații.

Figurinele (inspirate de realizările similare ale ceramicii de Cârna) și «caloienii» (mici figurine antropomorfe utilizate în străvechi descîntece de dragoste) punctează pitoresc ansamblul lucrărilor expuse.

În expoziție există și lucrări ale căror forme și decorație sînt simple transpuneri după folclor; în ele aportul artistei e mai puțin pregnant. De altfel, artista singură le-a înglobat în catalog în grupul intitulat «Folclor».

În ansamblul ei, expoziția Mariei Lăzărescu constituie o manifestare plenară a unei artiste decoratoare ce înscrie o prezență în ceramica românească contemporană.

ZOE VERMONT

Expoziția pictoriței Zoe Vermont (fiica lui Nicolae Vermont, descendenta unei familii cu multilaterale preocupări artistice), dezvăluie strădanii desfășurate de artistă pe durata a două decenii, cîte s-au scurs de la ultima sa manifestare personală (1946).

Sînt strădanii marcate de probitatea și sinceritatea unui temperament delicat, care încearcă să se exprime și să exprime varietatea aspectelor realității; modestă, grafica ei rămîne astăzi în aceleași coordonate ca și în trecut.

Actuala expoziție cuprinde acuarelele și monotipuri.

Deși în monotipuri citim cel mai bine intențiile etapei actuale, — tendința spre simplificare și ritmare a schemei compoziționale, raporturi cromatice mai îndrăznețe, depășirea unui anume pitoresc desuet, — calitatea acuarelelor sale mai vechi ne face să regretăm că artista a neglijat în ultima vreme o tehnică în care, credem, sensibilitatea sa și-ar fi găsit o mai potrivită întruchipare.

Demnă de o mai mare atenție din partea artistei ni se pare a fi abordarea gravurii în metal. Singura lucrare în această tehnică — «Turnul din Sibiu» — este, poate, cea mai expresivă imagine din expoziție.

O. B.

LIDIA MIHĂESCU: Gitariștii — xilogravură color



LIDIA MIHĂESCU: Femei din Babadag — xilogravură color



MARIA LĂZĂRESCU: Serviciu de fructe — ceramică



ZOE VERMONT: Turnul din Sibiu — gravură pe metal

LOGICA FORMEI

MIRCEA DEAC

Interesul artistului pentru formă, pentru metamorfozarea acesteia, este legitim. Epoca noastră cunoaște în diversitatea fenomenelor și curentelor sale artistice, tendința unor artiști de a face din formă obiectul unic al artei, tendință concretizată în marele lor interes pentru îmbogățirea limbajului plastic și folosirea selectivă a acestuia cât mai aproape de o stare pură, primară. Nu este mai puțin adevărat că o idee, o temă, un subiect pot fi redade într-o infinitate de imagini, cu mijloacele plastice și materialele cele mai neașteptate.

Există oare o formă unică, singura posibilă și perfect corespondentă unui subiect? Sînt infinite unghiurile din care poate fi văzut și interpretat un subiect, după cum sînt și nenumărate personalitățile artistice care, prin propriul lor stil și manieră, individualizează, particularizează sensul unei idei.

Brâncuși, descriind modul cum a evoluat stilistic în realizarea nenumăratelor versiuni ale portretului

«D-rei Pogany», se întreba: «oare care este ultima?».

În decursul istoriei, personalitatea artistului a devenit o măsură obiectivă în înțelegerea operei de artă. De la anonimul artistului feudal la afirmarea personalității «originale» a artistului contemporan există o scară cu nenumărate trepte ale individualizării și particularizării modului de exprimare a acestuia. Concepția ideologică și estetică a artistului, imaginația, ideile sale, experiența sa tehnică, sensul moral și semnificația socială a creației, continuă, ca o legitate a creației artistice, să pună în valoare principiul unității conținutului și formei, dar totodată ne explică și mai bine aspectul multilateral al întru-chipării sale în imagini particulare.

În rîndurile de față nu intenționăm să facem o discuție filozofico-artistică asupra formei în artă, ci dorim mai mult să subliniem că există o evoluție a modului în care artiștii înțeleg forma. Bunăoară,

în sculptura modernă nonfigurativă problema nu are alte legi decît cele tradiționale, legi care decurgînd dintr-o nouă concepție fizic-matematică a spațiului asociată universului interior al artistului și din considerarea intuiției drept mijloc de cunoașterii. În preocupările sale cubiste, sculptorul Laurens caută armonia cosmică sub forma împingerii și tragerii forțelor naturii, ale apei și vîntului. Despre Henry Moore se vorbește că între el și materialele folosite ar fi o prietenie intensă și secretă, că materia nu s-a-i fie un obstacol, îi este un ajutor. Natura și materia sînt o sursă de inspirație pentru Moore, mai viu decît imaginația. Această dragoste pentru materii și posibilității sale expresive în sculptură s-au ascuțit al grandoarei, numit de el «vitalitate materială». Dar tot el este acela care scria: «Pe măsură ce spărtură într-o piatră, a fost pentru mine o revelație».

Este cunoscut de asemeni că estetica artei abstracte susține inutilitatea figurii în artă. Consecința acestei concepții a creat noi preocupări pentru formă, făcînd-o chiar obiectul artei. La aceasta a contribuit și Brâncuși, fără să ajungă la limitele extreme la care au ajuns adepții artei nonfigurative. El a introdus în artă o genială figură vie (pasărea, foca, peștele etc.) în formă dinamică a unui volum elementar. Noblețea materialului, puterea de expresie a formei pure, eliminarea accidentalului și anecdotei — servite de dorința de a formula o poetică a esențelor — au făcut din Brâncuși deschizătorul unor drumuri noi în sculptură. Întoarcerea la oul originar — simbol al creației — a devenit irezistibilă. Exagerarea a fost firească la mulți sculptori. Emile Giglioli lasă blocul de piatră așa cum îl scoate din carieră. «Îmi place să simt rezonanța interioară», explică el în fața marelui bloc de piatră, «și să simt vibrația informă a operelor sale. El aspiră la oul de piatră». Brâncuși, la o extremă economie a mijloacelor plastice, monumentalizează volumul. Forma simplă și pură a devenit o preocupare și pentru sculptorii noștri — și îndeosebi pentru cei monumentaliști — unii dintre ei hotărîți să lucreze direct blocul de piatră. Unele proiecte prezentate de cur-

de către sculptorii Ion Vlad, Gheorghe Iliescu, Paul Vasilescu ș.a., sînt așteptate cu îndreptățită curiozitate să fie văzute la mărimile concepute și amplasate în ansambluri arhitecturale sau în parcuri.

Problemele care se ridică în fața sculptorului « abstract » nu au nimic comun cu acelea pe care le întîlnim la sculptorul « figurativ », chiar cînd acesta din urmă tinde la stilizarea, simplificare sau la schematizarea unei figuri.

Problema spațiului cu două dimensiuni — un veritabil paradox al sculptorului Lardera — este o problemă de formă și totodată de concepție metafizică. În blocurile sale spațiale, mobile, aeriene, Lardera vede o evocare dramatică, spirituală, a luptei sale cu materia și spațiul. Pe alt plan, dar în esență tot idealist, Richard Lippold își propune să ilustreze în sculptură legile pitagoriciene ale numărului și, renunțînd la volum și la suprafață în favoarea liniei, obține forme aeriene din sîrme.

Gabo și Pevsner, în concepțiile constructivismului lor, legitimează complexitatea de planuri și linii ale formelor lor spațiale, prin preocuparea de a face din sculptură matematică, iar Jean Arp își caută justificarea incertitudinilor în universul larvelor, al existențelor primare.

Lumea formelor în artă este însă fără limite, fie că este vorba de arta figurativă sau de arta nonfigurativă ; important este ce simbolizează, căror idei servește și cui se adresează.

Să ne imaginăm surpriza și nedumerirea lui Iacob Negruzzi, care, în 1870, îl critica în *Convorbiri Literare* pe pictorul N. Grigorescu că nu-și termina tablourile și că picta « cu o ușurință și o superficialitate neieritate », dacă ar fi intrat azi — după aproape 100 de ani — în expozițiile pictorilor Ion Țuculescu, Aurel Cojan și Ioan Mirea. Se va spune că îi desparte desigur un secol tumultos în experiențe, cu un ritm accelerat și progresiv cu trecerea anilor.

Azi, cînd privim galbenul lămîi din tablourile lui Pallady, ne punem întrebarea dacă culoarea aparține galbenului lămîi, sau artistului, vibrației sale interioare

sub impulsul căutării rezolvării unui ansamblu armonios colorat.

Îndeosebi la Pallady, Petrașcu, Dărăscu putem vorbi de o seducție cromatică, de poezia naturii interpretată liric sau dramatic, ceea ce ne explică și largă lor accesibilitate.

La Țuculescu și Mirea, pe planuri cu totul deosebite, problema înțelegerii creației nu se limitează la cadrul strict al cromatismului pictural. Sînt înțelesuri care decurg din forma picturii lor. Operele lor investighează natura în profunzime, spațial și temporal prin intermediul formelor și culorilor. Prin operele lor, ei ne conduc într-un univers intuitiv, plin de nedeterminări.

Considerăm că este firesc să vedem problema formei ca o problemă de disciplinare a sensibilității.

În acest sens, Ion Gheorghiu, Brăduț Covaliu, Pavel Codiță, Ion Pacea, Ion Bițan, Mihai Danu, Eugen Popa, Spiru Chintilă, Sabin Bălașa reușesc să-și disciplineze sensibilitatea și să-i dea sensuri concrete pe diverse teme și preocupări.

Bucuria vieții, exprimată de optimismul culorilor, umanismul gîndirii care înobilează forma, frămîntările lor interioare în dorința de a explica tainele vieții și morții, conferă operelor lor expresivitate și originalitate.

Deși moderni în limbaj, departe de înaintași, ei se înscriu totuși pe linia tradiției, fiindcă maeștrii picturii noastre au exprimat, prin formă și culoare, bucuria sau suferința, atitudine ce corespunde unui sens filozofic, rod al identității creatorului cu aspirațiile poporului.

Ochii artiștilor caută în infinitatea formelor și culorilor, pe acelea apte să exprime o atitudine și o concepție contemporană. Dar sînt și artiști care se întrebă ce să ia de la tradiție și ce să aleagă din imaginile atît de contradictorii ale artei moderne, care adeseori se anulează unele pe altele. O asemenea întrebare trădează, de fapt, în numeroase cazuri, incapacitatea de a fi personal, de a înțelege și reda viața contemporană cu problemele ei.

Subiect și semn, temă și surpriză, anecdotă și formă, mișcare, semnificație și culoare, arta, dacă este făcută de artiști autentici, cu talent, cu gust, cu putere de dăruire, exprimă o atitudine în fața vieții. Artă este tot mai mult solicitată să exprime umanismul generos al epocii noastre. Ceea ce este însă păgubitor în experiența multor artiști contemporani este încercarea lor de « modernizare » a picturii sau sculpturii, în detrimentul viziunii plastice personale.

Despre puține lucrări prezentate în ultimele expoziții din acest an, am putea spune că sînt deplin integrate în complexul problemelor epocii contemporane. Din mulțimea lucrărilor lui Ciucă, puține au fost cele care ne-au dat răspunsuri convingătoare pe plan estetic.

Cennino Cennini, cu secole în urmă, cerea artiștilor să se roage înainte de a începe să picteze. De fapt, el recomanda artistului să nu picteze la întîmplare sau după o falsă inspirație de moment. O meditație preliminară este necesară. Ea obligă la concentrarea indispensabilă realizării operelor de artă autentice.

Fiecare artist poartă în sine o culoare fundamentală. Ea poate fi nuanțată, dar rămîne, în esență, aceeași. « Culoarea » lui Baba este diferită de a lui Ciucurencu, a lui Catargi de a lui Ghiață, a lui Brăduț Covaliu de a lui Eugen Popa. Înainte de a-i deosebi prin subiect, îi deosebim prin culoare și prin o anume logică a formei, proprie fiecăruia. Această problemă ține de personalitate, de cadrul în care ea se dezvoltă, de tradiție și influențe, de cultura care-l înconjoară. Mihai Popa a găsit în violența culorii mijlocul de a-și exprima vitalitatea. Spiru Chintilă, în geometrismul formelor sale, redă de fapt expresia cerebralității lui.

Putem vorbi și de caracterul illogic al formei, de acea tendință în care, în pictură și în sculptură, folosirea aventuroasă a materialelor diverse răspunde unei singure întrebări: « De ce nu? ». În aceste cazuri, pictura devine doar o încercare de a împinge arta la limita sa, la latura sa cea mai subiectivă și fortuită. Dar aceasta este altceva decît ceea ce numim artă și creație.

Până spre mijlocul veacului al XVIII-lea, cercetătorul istoriei muzeelor va trebui să constate existența unor colecții particulare — înjghebate de amatori pasionați pentru operele de artă. Aceste colecții își aveau valoarea lor în raport cu discernămintul artistic al colecționarilor.

Din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, ca un reflex al procesului de democratizare, începe să-și facă loc ideea folosirii colecțiilor pentru un contact mai direct cu publicul, care începuse să manifeste interes față de arta plastică.

Se afirmă astfel necesitatea creării de colecții publice, care-și vor contura în timp funcția lor socială cu rol determinant în educația amatorilor de artă. Muzeele au fost centrele în care s-au format viitorii istorici de artă, și abia după ce au început să apară lucrări de istoriografie, teorie și critică de artă s-a putut trece la o organizare pe bază științifică a muzeelor. În veacul al XIX-lea se formează primele cadre muzeistice și apar publicații științifice în acest domeniu. De ele vor beneficia muzeele concepute ca expoziții permanente și — de asemenea — expozițiile cu caracter temporar. În tot veacul al XIX-lea și în primele decenii ale veacului nostru s-a confirmat necesitatea expunerii obiectelor de artă pe genuri, epoci și școli naționale, instaurându-se principiul succesiunii cronologice.

Publicul poate urmări mult mai ușor desfășurarea în timp a operelor, stilurilor, lupta dintre diferitele concepții artistice.

Toate acestea demonstrează că, pe măsura dezvoltării lor, muzeele devin centre în care se elaborează răspunsuri științifice asupra problemelor de artă, asupra rolului pe care aceasta îl deține în societate. Concepția științifică despre geneza, dezvoltarea și rosturile artei, se reflectă în organizarea expunerilor muzeale, acordându-le acestora un spor de eficiență.

Pentru Muzeul de artă al R.P.R. problema dezvoltării nu se poate reduce la aceea a amenajării unor spații de expunere numai pe baza sporirii volumului de bunuri artistice consacrate și bine conservate.

Principala caracteristică a activității muzeistice în anii noștri o constituie, față de practicismlul îngust din trecut, o orientare fundamentată științific care se sustrage hazardului. În muzeele noastre activitatea științifică este considerată ca o axă în jurul căreia se dispun toate acțiunile. Concepția care stă la baza activității muzeografice, este concepția marxist-leninistă, cu toate implicațiile pe care le are în estetică, în istoriografie și în critica de artă. Noi tindem în permanență ca atît expunerile, cît și îndrumarea orală sau textele care însoțesc expozițiile permanente și temporare, să dea posibilitatea publicului să desprindă raportul existent între arta unei epoci și alta, măsura în care ele exprimă lupta dintre diversele idei și poziții estetice. De aci decurge în mod evident opțiunea noastră pentru o prezentare pe școli naționale și în ordine cronologică, evitînd categorisirile rigide și definitive.

În ultimul timp, pe baza unei înțelegeri mai profunde a perioadei dintre cele două războaie, s-a procedat la o expunere mai judicioasă a unor artiști, reprezentativi pentru această epocă.

Muzeul de artă al R.P.R. a avut inițiativa de a prezenta într-o expunere cît mai cuprinzătoare lucrări semnificative din perioada respectivă aparținînd lui Corneliu Mihăilescu, Vasile Popescu, Nuți Aconț, Marcel Iancu, Magdalena Rădulescu, Mattis Teutch, Milița Petrașcu și Irina Codreanu.

Credem că muzeul nu poate și nu trebuie să rămînă o enciclopedie de artă definitiv stabilită. Prin descoperiri de noi opere semnificative, printr-o nouă considerare de ordin critic, muzeul capătă o altă înfățișare, mai vie, mai atractivă. Punînd într-o lumină nouă valoarea unei lucrări de artă, un singur tablou, o statuie pot schimba o sală. Dar este și trebuie să fie oare muzeul numai o instituție de conservare a unor opere de artă consacrate? Nu poate fi muzeul for activ al problemelor de artă contemporană, nu poate lua parte muzeul la dezbaterile pe cîmpul deschis al controverselor estetice?

Cîte lupte s-au dus între clasicismul lui David și romantismul lui Delacroix pe arena vremurilor cucerite semnate prin opere de valoare așezate laolaltă în muzeul Louvre? Cîte lupte între romantici, realisti și impresionisti? Și toate aceste frămîntări n-au avut masă numai la schiburile de săgeată ale invectivelor critice, ci s-au transformat în opere de artă care conviețuiesc pașnic în toate Galerile de seamă mărturisind generațiilor de vizitatori disputele critice toare ale vremurilor respective. E comod să rezumi la rolul de înregistrator, fie și științific, al artistelor pe care ți le împrumută istoria de artă, este însă mai dificil să iei parte la istorie, să descifrezi adevărul în plină desfășurare, să lupți pentru el și să-i întrevezi afirmarea în perspectiva timpului.

Consacrînd o sală artei contemporane românești Muzeul de artă al R.P.R. oferă vizitatorului posibilitatea să participe activ la dezbaterile actualității plastice, să fie prezent la confruntările de stiluri și concepții și vizioni ale căutătorilor de noi drumuri în artă.

Vizitatorul devine astfel martorul aparițiilor unor modalități de înțelegere și exemplificare, dezvoltate pe făgașul tradiției naționale și universale, și pe terenul fertil al realității, modalități care poate vor adăuga la răbojul tradițiilor artei plastice românești.

Pe acest fundal al actualității vii, confruntările cu experiențele se orînduiesc într-o expunere metodică a stilurilor celor mai diverse: Baba și Ciucurencu, Bunescu și Șaru, Mirea și Brăduț Covaliu, Lucian Grigorescu și Grigore Vasile, Almășanu și Vincentiu Grigorescu, Kovaci Zoltan și Silvia Cambir, Eugen Popa și Ligia Macovei, Irimescu și Ion Vlasiu, Maltescu și Szervatiusz, Boris Caragea și Săbiescu, Vlad și Apostu, etc., etc.

Oferînd vizitatorilor noștri o sală permanentă cu realizările fiecărui an, credem că Muzeul de artă al R.P.R. va contribui în mod creator la susținerea și valorificarea activității artistice a generațiilor de artiști plastici din țara noastră, realizînd prin oglindire vie, imaginea reală a artei contemporane.

ASUPRA UNOR PROBLEME ACTUALE ALE ARTELOR DECORATIVE

Condițiile noi de viață, cerințele crescînde ale maselor largi de oameni ai muncii, actualul lor nivel material și spiritual sînt ades invocate, și pe drept cuvînt, cînd se discută despre dezvoltarea pe care o înregistrează, în ultimii ani, arta noastră decorativă, precum și despre perspectivele de viitor ce i se deschid.

Interesul unanim manifestat, prin organizarea expoziției artelor decorative recent inaugurată la Dalles, are un deosebit ecou atît printre creatori, critici, specialiști, cît și în rîndul publicului larg. În acest context, publicăm răspunsurile unor artiști, solicitați de redacția revistei noastre să-și spună punctul de vedere referitor la unele probleme actuale ale artelor decorative.

M. PANĂ BUESCU

Însemnări pe marginea temei „folclorul în arta decorativă cultă contemporană”

Prima încercare reușită de a transpune în limbaj cult teme de folclor românesc a făcut-o George Enescu, compunînd, în 1897, « Poema Română », opus 1. În rîstimpul jumătății de veac, ce s-a scurs de la acest început și pînă la ultima sa operă cu caracter popular, Enescu a valorificat multiplele posibilități pe care le oferea folclorul muzical.

Mai puțin spectaculos (cu excepția, bineînțeles, a lui Brâncuși), totuși sensibil la mulți dintre artiști și marcînd în istoria artei moderne și contemporane românești etape — încă insuficient relevate — pictorii, sculptorii, arhitecții chiar, și-au căutat adesea inspirația în străvechea și totdeauna actuala lume a artei țărănești. Nu este locul aci să cîntărim reușita sau nereușita acestor tentative. Ele au existat, sporadic și cu succese, sancționate doar de moda trecătoare, și în domeniul artelor decorative. Dar nu ne interesează aci reușita artistică în sine a uneia sau a alteia din operele de artă decorativă inspirate din folclor și realizate, din inițiativa individuală, în perioada dintre cele două războaie. Din punctul de vedere al viziunii și al dezideratelor actuale, asemenea reușite au rămas limitate la treapta, elementară am spune, a unui motiv popular transpus cu gust pe un obiect

de artă decorativă cultă. Transplantat într-o lume străină, după fantezia individuală, motivul popular nu poate fi mecanic integrat obiectului pe care îl decorează, nu se sudează automat cu el; dimpotrivă, în asemenea caz el își pierde, odată cu propria-i expresivitate, puterea de sugerare a lumii căreia aparține și a cărei ambianță specifică — și unică — ar fi trebuit s-o facă simțită în orice context ar fi folosit.

Problematica pe care o pune utilizarea folclorului în arta decorativă cultă se află astăzi într-un stadiu încă incipient. Faptul se explică și prin aceea că s-a depășit, de foarte scurtă vreme, și aproape pe nesimțite, stadiul transpunerii spontane în arta cultă a cîtorva motive specifice folclorului și anume acelea al căror « iz » de pitoresc popular era imediat sesizabil, gustat fără efort de o societate care nu cunoștea decît teoretic sau sub formă romantică expresia artei populare. Acest stadiu este caracteristic perioadei dintre cele două războaie.

O constatare, datorită în primul rînd cercetării temeinic științifice a vieții de la sate, a permis un pas mai departe și anume: constatarea că un obiect de artă populară nu este niciodată o creație întîmplătoare, el continuă, pe de o parte, moștenind-o activ, o multiseclară tradiție și, pe de alta, implică organic, reflectîndu-l nemijlocit, un anume fel de viață care determină, la rîndul său, o anume viziune despre lume, exprimată cu posibilitățile tehnice țărănești și o cunoaștere, aproape instinctivă, a mijloacelor

celor mai adecvate pentru obiectivarea — cînd, unde și cum trebuie — în forme plastice a nevoii de frumos a țaranului. Izolat din acest context vital, adică din ceea ce Lucian Blaga numește atît de plastic « matricea stilistică », în funcție de care ornamentul popular își află și își păstrează integral puterea expresivă, acesta rămîne o simplă schemă imitativă a originalului, în primejdie de a deveni atipică.

Ca atare, nici unui artist decorator nu-i mai este, astăzi, îngăduit să-și culeagă « motivul » dintr-o revistă, o fotografie sau chiar dintr-un obiect autentic țărănesc, fără să cunoască direct ambianța căruia acesta-i aparține și pe care o reflectă nemijlocit. De aci nevoia documentării pe teren, inițiată astăzi în programul, atît al secției decorative a Institutului de artă plastică « Nicolae Grigorescu » din București, cît și în acela al cabinetelor de creație din industrie. Iar pentru a evita ca această documentare să rămînă o simplă și fugară informare cantitativă, se cere un studiu analitic, riguros și complex, al « vieții formelor » artei populare în cadrul firesc în care acesta trăiește. Fără o asemenea cunoaștere, primejdia, fie a denaturării motivului, fie a « șablonizării sale », nu poate fi înlăturată. Nu trebuie uitat că însuși schița — transpunerea pe loc în desen (colorarea acestui motiv la fața locului este, după părerea noastră, o greșeală) — a unui motiv fie el cît de simplu, implică un act de creație individuală. Astfel, niciodată mai multe persoane nu vor « vedea » și nici « reda » identic același motiv.

Odată depășită etapa documentării, se ridică problema modalităților în care se valorifică, în chip creator, această documentare, a cărei finalitate este găsirea — pe temeiul viziunii populare — a expresiei decorative culte.

Primejdia care pîndește adesea pe artistul decorator este căutarea cu orice preț a unor expresii cît mai noi, cît mai originale. Dar în artă nu există « inovație », nu există decît creație. Iar în crearea artei decorative culte, inspirată din cea populară, există un imperativ categoric — determinat de însăși definiția noțiunii de decorativ ca suprastructură a funcționalului — și anume acela că în arta cultă mînuim un alt funcțional decît cel popular. Interdependența organică dintre funcțional și decorativ este fără greș respectată în orice creație folclorică autentică. Dar funcționalul în arta cultă este altul. În consecință, procesul de creație al artistului cult este dublu: pe de o parte să găsească « motivului » popular un spațiu, un ritm, o cromatică adecvate unui alt scop, într-o arhitectură compozițională cultă și, pe de alta, să facă să concorde — valorificîndu-le creator — toate aceste elemente ale frumosului artistic cu funcționalul specific vieții urbane. Numai astfel raportul necesar util — frumos va fi pus în condițiile unui perfect echilibru.

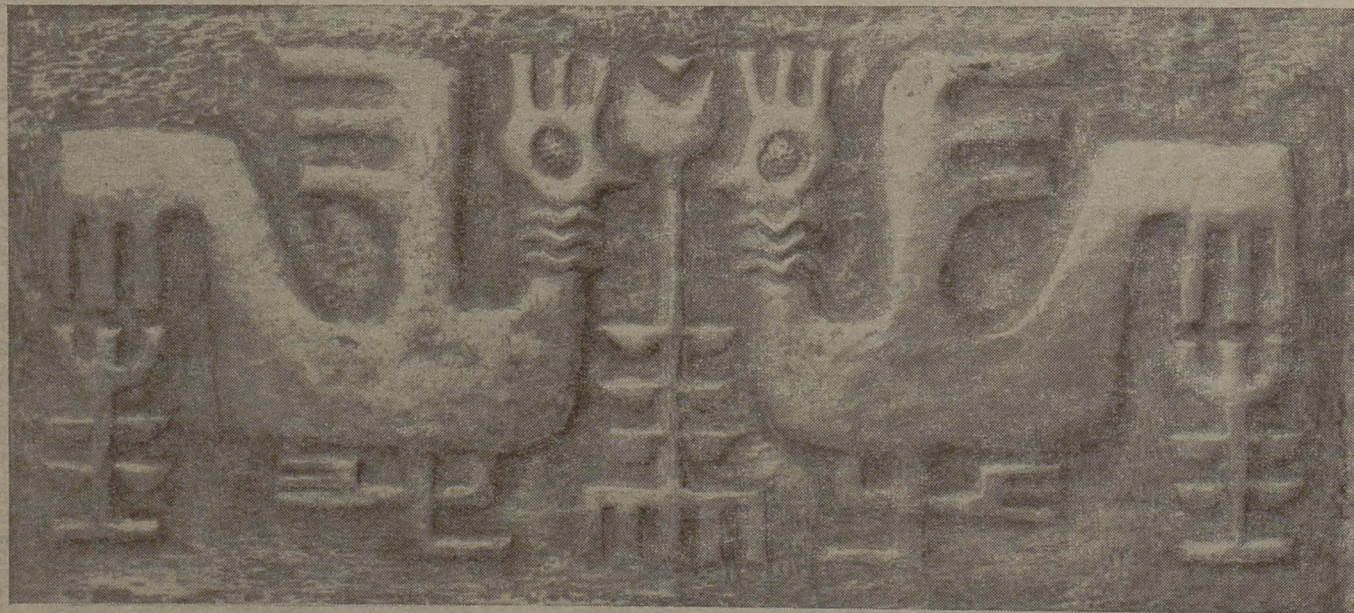
Dar reușita creației mai este condiționată și de un alt factor, numai aparent de natură strict tehnică: interpretarea motivului cules pe teren se face în funcție de materialul care va primi decorația. Căci nu orice motiv poate fi executat și cu atît mai puțin valorificat pe orice material. Motivul trebuie selectat și interpretat în sensul pe care-l permite și îl sancționează — cu maximum de efect artistic — materialul.

Constatăm din cele spuse mai sus o serie de interdependențe cu valoare de « sine qua non » pentru reușita estetică a unui obiect de artă decorativă cultă creat în spiritul tradițiilor folclorului. Toate acestea au fost experimentate, în ultimii ani, cu reușite fluctuante, inerente oricărui început, în variate genuri de artă decorativă cultă: ceramică, tapiserie, imprimeu, sticlă, mozaic, vitraliu etc.

Merită menționat aci și faptul că progrese s-au obținut nu numai în creația de « unicat », dar și în producția de « serie ». Aceasta din urmă poate, în unele condiții, frecvente de altminteri, să păstreze valorile artistice ale unicității. Dacă este evident că « amprenta » folclorului rămîne mai vie în unicat, sînt totuși categorii de asemenea piese care, prin procedee industriale de înalt nivel tehnic, pot fi reproduse « a idoma ». Altele, în care se folosește

GHEORGHE RIZOIU: Păsări — panou decorativ din
ciocănit și patinat

ZOE BĂICOIANU: Serviciu de vin — sticlă



o materie — smalțul de pildă — în comportarea
căreia intervine într-o importantă măsură hazardul,
nu se pot copia în serie. Tehnicianul este acela căruia
îi incumbă sarcina să știe ce se poate și ce nu se poate
reproduce în serie dintr-un unicat.

Aceste câteva considerații pe marginea unei
probleme de mare actualitate și pasionantă, prin lăr-
girea de orizont pe care o deschide artiștilor deco-
ratori contemporani din țara noastră, sînt departe
de a fi epuizat aspectele ce merită a fi luate în discuție.
Ne-am limitat la unele din rezultatele teoretice
verificate în munca dusă la catedra de arte decorative
a Institutului de arte plastice din București. Importan-
te nuanțe rămîn să fie abordate. Transpuse în arta
decorativă cultă, atît de justele și frumoasele consi-
derente făcute de Lucian Blaga își păstrează integral
valabilitatea: « În arta populară românească înflorește
un mănunchi de imponderabile. Definirea lor pune
probleme funcționale de raportare a unor elemente
de dozaj, a unor năzuinți polare, de evidențiere a
unor interferențe. Aceste puncte de vedere odată
stabilite, originalitatea artei noastre și a complexului
ei de determinante apare inteligenței teoretice tot
atît de clară ca și intuiției ».

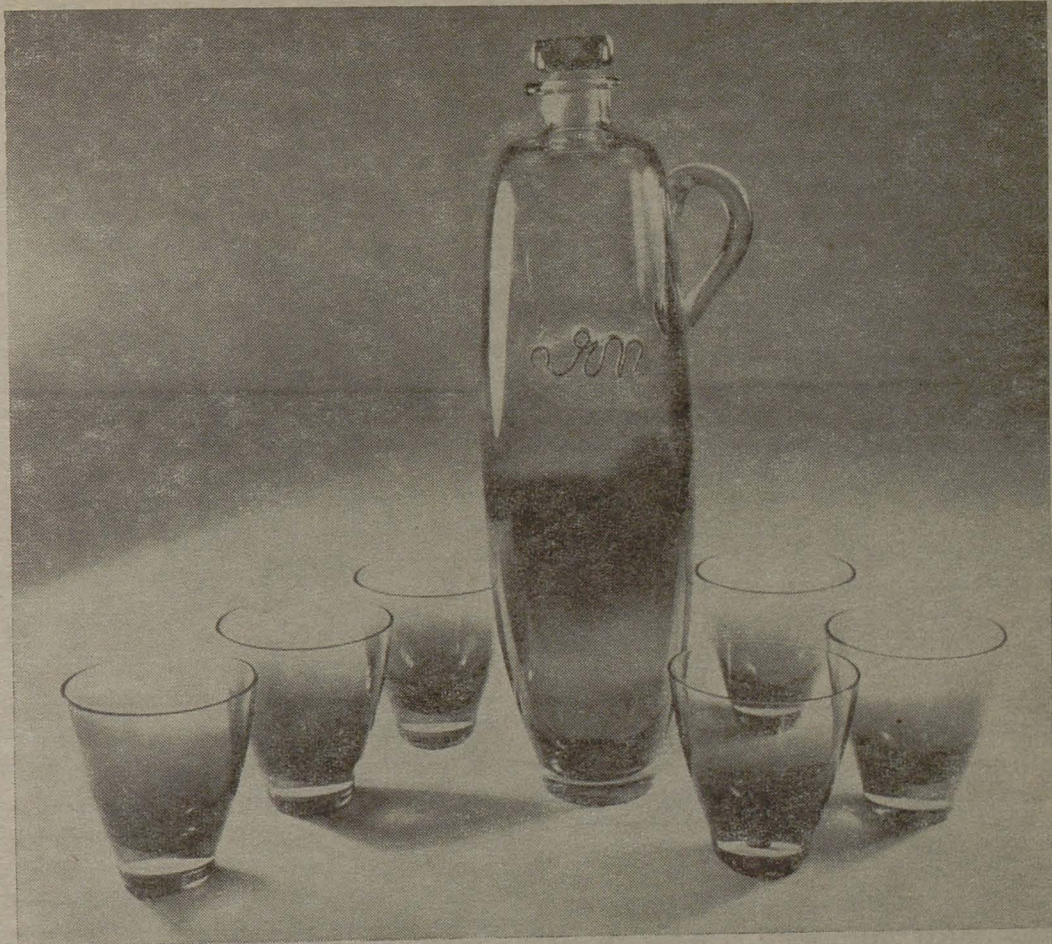
MAC CONSTANTINESCU

O colaborare mai sfrîsă între artistul decorator și întreprinderea producătoare

Obiectele de artă decorativă sînt menite să ajungă
la îndemîna maselor largi, să completeze noua locuință
a omului muncii, să se acorde cu ambianța acestei
locuințe. Este vorba de piese de mobilier, de țesături,
perdele, covoare, de obiecte de menaj, de veselă
și tacîmuri, de vase de flori, statuete și alte obiecte
de interior.

Desigur, structurile și materialele acestor obiecte,
utile vieții cotidiene, trebuie legate în mod organic de
funcționalitatea lor specifică, subsumînd inventivitatea
artistică acestei idei. Sudura dintre util și frumos,
necesară oricărui obiect de larg consum, se cere cu
atît mai mult realizată cu cît prezența obiectului, în
întimitatea vieții cotidiene, trebuie să satisfacă exi-
gențele confortului și să contribuie, de asemenea,
într-o largă măsură, la educația estetică a omului.

Eficacitatea acestei suduri care formează finisajul,
calitatea obiectului, se va împlini cînd se vor stabili
raporturi de colaborare mai strînse între artistul



creator de prototipuri și întreprinderea producătoare.
O mai mare înțelegere a acestei colaborări constituie
o imperioasă necesitate. În acest sens trebuie depuse
toate eforturile pentru a se ajunge cît mai grabnic
la rezultatele dorite.

Să nu se piardă din vedere că, în societatea noastră
socialistă, utilul îmbinat cu frumosul a devenit un
imperativ de masă.

În domeniul artelor decorative actul inovator
urmează mersul înainte al societății și contribuie la
sporirea nivelului de trai al oamenilor muncii. În
Proiectul de Directive ale Congresului al IV-lea al
Partidului Muncitoresc Român cu privire la dezvoltarea

economiei naționale în perioada 1966—1970, se
subliniază printre alte probleme importante, îmbu-
nătățirea în continuare a condițiilor de locuit ale
oamenilor muncii prin construirea din fondurile
statului a cca. 300.000 apartamente, iar pentru
satisfacerea nevoilor lor spirituale se vor înălța
noi locașuri de artă și cultură. Legate de amploarea
construcțiilor, lucrările de artă decorativă monu-
mentală și de interior își dezvoltă calitățile estetice
și funcționale.

Diversitatea aspectelor arhitecturale, diversitatea
materialelor de construcție crează aspecte noi în
plastica monumentală, cu care se înfrățesc fie în cadrul

unui interior de locuință, sau în exteriorul unei fațade, al unei esplanade sau spațiu verde.

Alături de rolul important pe care obiectul de larg consum îl are de îndeplinit în procesul de educație estetică cotidiană, artele decorative cu caracter monumental, prin prezența lor fie într-un cadru arhitectural, fie în cel al spațiului urbanistic, contribuie și ele de asemenea, cu mijloacele ce le sînt specifice, la atingerea idealului estetic socialist.

Modalitățile fructuoase prin care în structura unui obiect de artă decorativă se poate include spiritul tradiției artei noastre populare, cred că nu sînt cele ale decalării și aplicării pe obiect a unui motiv popular existent, oricît ar fi el de valoros. Epoca noastră este departe de a mai gândi «semănătorist», iar epoca burgheză a «stilului Brumărescu», de pildă, se pierde în neguri, ca un vis urît.

Ceea ce se poate prelua astăzi din tezaurul artei noastre populare, este un anumit spirit creator care pe linie estetică și tehnică ne poate ajuta să-i descifrăm mesajul său autentic. Unele opere ale lui Brâncuși constituie exemple pregnante ale atitudinii unui mare artist al zilelor noastre față de creația populară.

Mi-aș permite o relatare pe care o găsesc interesantă. Artiștii contemporani care locuiesc în Roma, anihilați de straturile suprapuse de civilizație, începînd cu epoca lupoaicei etrusce și terminînd cu monumentul lui Victor Emanuel, își duc munca creatoare în orașe fără tradiție artistică, cum ar fi Torino. De asemenea, un prieten artist, sosit de curînd din Grecia, povestea că marile exemple ale artei din epoca lui Fidias nu mai sînt continuate în creație și că arta actuală greacă e canalizată pe cu totul alte căi decît cele clasice. Consider fenomenul firesc. Ne desparte un veac și jumătate de epoca lui Canova și Thorwaldsen. Dacă a existat spiritualmente un fir al Ariadnei în ceea ce privește legătura între clasicismul grec și epoca noastră, acesta a fost ținut de nudurile lui Maillol. Cineva spunea că artele marilor civilizații, fie populare, fie clasice, sînt asemeni băuturilor tari de care nu trebuie niciodată abuzat.

Producția de serie executată în condiții bune de colaborare cu artistul care a creat unicatul și care înțelege să participe alături de lucrătorul din fabrică și să-l asiste în procesul de elaborare a primelor serii, fără îndoială că poate păstra valoarea estetică a unicatului.

Pentru producția de mare serie, unicatul nu trebuie să prezinte complicații tehnice de formă și decor,

care ar îngreuna nu numai realizarea, dar chiar ar dăuna valorii estetice a obiectului, nu atît prin tehnică, cît mai ales printr-o concepție lipsită de logică.

Arh. FLORICA VASILESCU

Util-frumos, noțiuni ce nu pot fi despărțite

Multiplicarea pe scară industrială, întîi prin micile meșteșugării și astăzi prin marile industrii, a formelor frumoase industriale a contribuit în mare măsură la dezvoltarea la care au ajuns artele decorative. Aceste noțiuni nu pot fi despărțite, nu pot fi gândite separat cînd ele se referă la obiectele produse de om pentru folosința sa. Poate în unele perioade, reprezentate prin anumite stiluri, frumosul a fost subordonat utilului sau invers, dar totdeauna aceste noțiuni au coexistat.

După secole de academism și de canoane stricte, sarcina decoratorilor, ca și a arhitecților, este să caute și să găsească noile forme de expresie care să reprezinte cu adevărat epoca noastră.

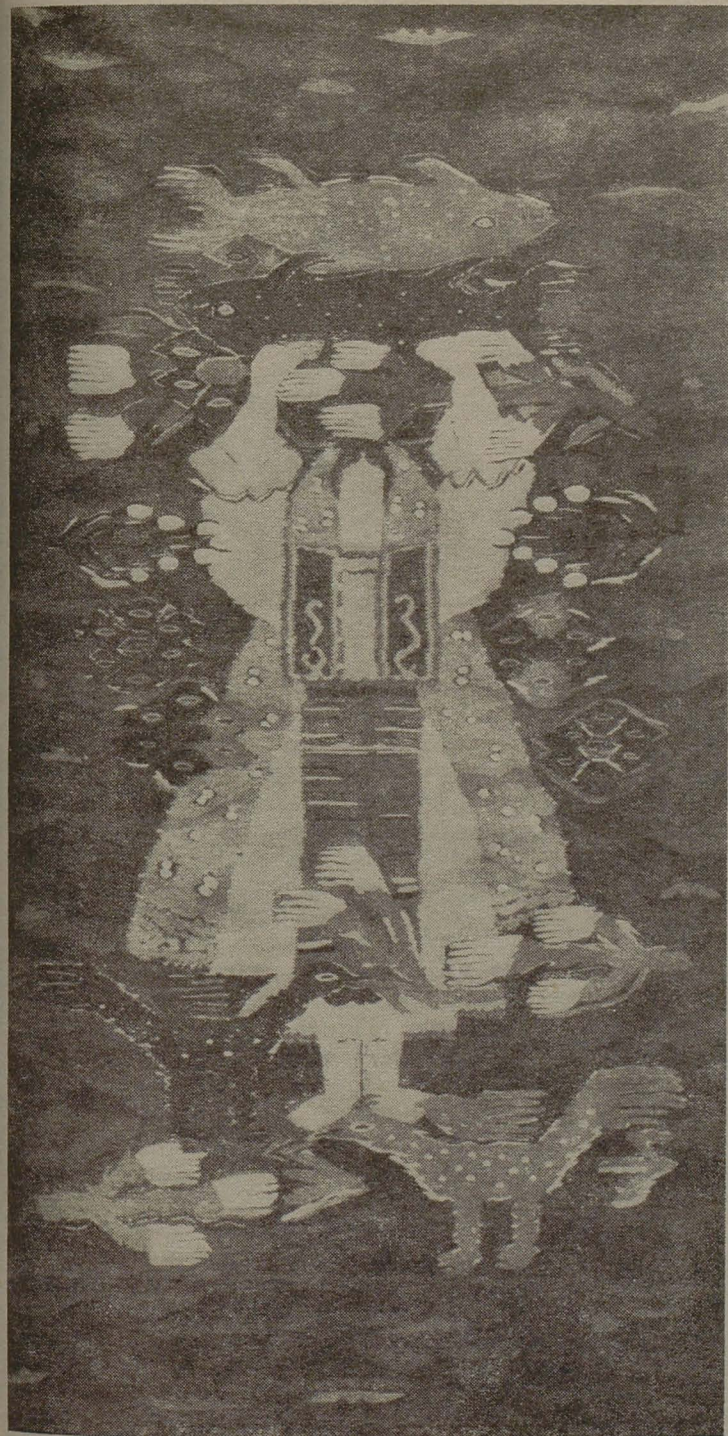
Actul inovator se impune și este determinat în mod imperios de progresul și evoluția fantastică a științei și tehnicii moderne. În epoca avionului, rachetelor interplanetare, în epoca concretizării celor mai fabuloase viziuni, nu se mai pot accepta formele de exprimare ale secolului trecut, atît de diferit ca concepție și ritm de viață. Se schimbă vertiginos formele obiectelor pentru că se schimbă vertiginos modul de folosire și utilitatea obiectului respectiv. Se preferă neîndoielnic automobilul trăsुरii cu cai și în fiecare an se schimbă forma lui pentru că se cîștigă noi posibilități de a mări viteza și se obțin mereu calități tehnice noi. Observînd în muzee evoluția costumului, sesizezi că au fost necesare aproape două secole ca moda feminină să cîștige forma malacovului, păstrînd însă neschimbată linia corsajului, a decolteului și a mîneții. În timpul nostru, după o totală înnoire a aspectului vestimentar care a dat stilul modern de îmbrăcăminte, putem observa zeci de aspecte ale acestuia, schimbate doar în decurs de o jumătate de secol.

Actul novator al artelor decorative, determinat de însuși rolul său de a spori calitățile funcționale estetice ale unui obiect, este și el aproape o concință a înlănțuirii perfecte a celor două noțiuni util-frumos.

Țăranul român a știut să dea totdeauna cele mai concrete argumente în susținerea analizelor pe care încercăm să le facem noi astăzi; arta noastră populară este cel mai bogat tezaur de puritate și perfecție artistică, oferindu-ne cele mai splendide exemple de compoziție și stilizare în creația obiectelor de cotidian. Artă noastră populară trebuie să fie — poate fi — substanța din care concepția modernă a artelor noastre decorative își extrage esența.

Nu vom reuși niciodată o perfectă includere a spiritului și tradițiilor artei noastre populare, decît dacă vom căuta să înțelegem ingeniozitatea și talentul cu care sînt construite formele în special și dacă vom evita să realizăm doar o preluare formală a unui decor pentru a-l aplica unei forme noi străine. Artă decorativă modernă tinde să se manifeste din ce în ce mai mult în domeniul formelor, ea agreează mai puțin decorul abundent; tocmai de aceea consider imperios necesară analiza și pătrunderea sensului decorativ al formelor și transpunerea lor în noile noastre viziuni moderne.

Nu putem căuta inspirația în scopul de a crea o lampă fluorescentă în forma opașului și nu putem pretinde mobilierului modern să refuze salteaua de burete plastic. Dar, prin filtrare atentă, în cazul unor exprimări în materiale identice, în tehnica tapiseriei, a lemnului, a olăriei, a metalului, se poate porni de la desăvîrșita stilizare a formelor utile și prin perfecționarea tehnică actuală, se poate ajunge la cele mai expresive creații moderne. Forma ceramică, deși pămîntul se malaxează mecanic și pasta este de cea mai fină calitate, poate și trebuie să păstreze sensul decorativ românesc în proporțiile decor. Metalul, lucrat cu ciocanul de mînă sau cu presa mecanizată, se supune totuși aceluiași tehnici, de la topitorie la turnare sau modelare; respectînd tehnica se poate respecta exprimarea. Nu este firesc însă a prelua motive de inspirație folosite de artă populară în tehnica tapiseriei și a le transpune în tehnica metalului sau a lemnului. Este greșeala care se face de multă



AURELIA GHIATĂ: Tărăncă cu
pești — tapiserie

vreme în domeniul artelor decorative și care scade în general nivelul lor artistic, deformînd modul de înțelegere general al includerii tradiției populare în concepția obiectelor de artă decorativă.

Marea responsabilitate a creatorilor în domeniul artelor decorative decurge din faptul că artele decorative își verifică rezultatele, reușitele sau nereușitele, în viață. În timp ce pictura este discutată, dezbătută, verificată în sălile de expoziție, rezultatele artelor decorative se văd pe stradă, în localurile publice, în case, peste tot. Aplicabilitatea și multiplicabilitatea lor constituie marea lor avantaj care determină și marea lor importanță și, implicit, marea lor răspundere. Un tablou urît depreciază pe autorul lui și micșorează valoarea estetică a unui cadru restrîns, dar un serviciu de masă urît sau forma nereluzată și demodată a aparatului de radio, repetată pe scară industrială, urîtesc toate interioarele, stampilează cu pecetea prostului gust o întregă producție și deformează imaginea asupra unei întregi culturi materiale.

Varietatea obiectelor din expoziția noastră de artă decorativă și aplicată, bogăția materialelor prelucrate, ceramica, sticla, metalul, țesăturile, pielea, mobilierul și accesoriile, corpurile de iluminat, dau o imagine a cîmpului foarte vast de preocupări al artelor decorative.

Ca arhitect decorator ar fi trebuit să mă refer în special la două capitole mari și foarte importante ale acestui domeniu de artă: la decorația de ansamblu, acea gîndire care assemblează concepția decorării spațiilor arhitectonice exterioare și interioare și la ceea ce se numește, printr-un termen convențional, universal acceptat, « desenul formelor industriale », capitol care cuprinde gîndirea formelor obiectelor utilitare de orice natură și orice dimensiune, realizate de industrie și folosite de noi.

Consider binevenite aceste investigații ale revistei Arta Plastică. În ceea ce privește cele două capitole la care mă refer în mod special, socot că au o dublă însemnătate: în primul rînd că vom putea analiza ceea ce s-a realizat și în al doilea rînd, ceea ce este mai important, vom putea semnală cu această ocazie rămîinerile în urmă ale sectorului nostru de activitate.

Expoziția artelor decorative, avînd ca scop analiza forțelor creatoare din țara noastră în acest domeniu, analiză care să determine adoptarea unor măsuri pentru ca aceste forțe să fie folosite în mod judicios în interesul ridicării nivelului producției industriale de obiecte decorative și utilitare, ar fi trebuit să fie o demonstrație. Ea reușește într-o mică măsură în ceea ce privește cele două capitole despre care vorbim, întrucît, după cum se constată, nu le abordează decît parțial. Socot că expoziția de artă decorativă, prin nivelul de prezentare a acestor două sectoare, va reuși să dea de gîndit și, în acest fel, să se inițieze dezbateri ale problemelor pe care aceste sectoare le ridică. Să se analizeze de ce decorația de ansamblu nu există ca domeniu de artă, de ce se face în mod improvizat, cu forțe necalificate, de ce scapă din preocupările Uniunii Artiștilor Plastici.

Cinematografe, teatre, cluburi, biblioteci, hoteluri, restaurante, magazine, existente, funcționînd în imobile vechi sau deschise de curînd în construcțiile noi, rezultate ale unor eforturi creatoare de calitate și mai ales foarte actuale, așteaptă de la noi, decoratorii, acel element care, de la decorația murală pînă la ibricul de cafea, să împlinească la același grad de contemporaneitate și calitate artistică ceea ce colegii noștri arhitecți au făcut cu pricepere și înțelegerere.

Ritmul răspunsurilor la aceste așteptări, în ce ne privește, nu este același. În unele domenii, în arta ceramicii și a sticlei de exemplu, s-au făcut încercări și s-au obținut cîteva rezultate — mai ales în ceea ce acestea pot oferi pentru decorarea ansamblului arhitectonic — în arta țesătoriei de asemeni și în același sens. Dar, exact domeniul cel mai stringent la ora actuală, decorarea interioarelor cu mobilier și accesorii și cu forme industriale este sectorul cel mai rămas în urmă.

Ca ramură a artelor decorative, acest sector n-a putut avea decît realizări sporadice: magazinul Muzica, holul și barul Hotelului Ambasador și cîteva magazine ale Fondului Plastic. Deși puține, ele sînt exemple de modul în care ar trebui înțeleasă lucrarea între arhitectură și decorație, de modul în care, cu ponderea respectivă, cele două activități, arhitectura și decorația de ansamblu se pot împlini reciproc.

Secțiile de ceramică, de sticlă și mai ales secția textilelor, care cu 15 ani în urmă erau slab dezvoltate, astăzi se ridică la un nivel ce poate face prezență de valoare oriunde în străinătate. Ele au făcut în

ultimii ani progrese vădite; este rezultatul continuității creatoare, a sprijinului ce au primit din partea forurilor superioare, rezultatul înțelegerii din partea conducerii Uniunii. Dar rezultatele acestor ramuri ar fi și mai bune, direcția lor de dezvoltare ar fi mai eficace dacă ele și-ar găsi locul în ansambluri de decorație, proiectate în colaborare inițială cu arhitecții.

Colaborarea între arhitecți și artiștii plastici este înțeleasă, în general, cam schematic. Se crede că dacă arhitectul, constructorul imobilului indică unui artist locul pe care i l-a rezervat pentru o lucrare de artă și dă un minimum de lămuriri în ceea ce privește vecinătatea diverselor materiale lingă care aceasta va sta, este făcut totul pentru această colaborare. Nu este suficient. Orice proiecte trebuie să fie opera gîndirii unor creatori, a acelor arhitecți specializați în acest domeniu al decorației și să fie exprimarea unei viziuni plastice căreia trebuie să i se acorde de la bun început importanța cuvenită în ansamblul lucrărilor de arhitectură.

În expoziție sînt prezentate piese de mobilier proiectate și executate de Ministerul Industriei Forestiere. Referindu-ne la acestea, putem afirma că eforturile depuse de Ministerul Industriei Forestiere în acest domeniu, eforturi cunoscute mai ales în producția curentă și din expozițiile bilanț, din fiecare toamnă, sînt pe măsura înțelegerii nevoilor noastre, dar că nedezvoltarea secției de decorație a U.A.P. și nefolosirea tuturor forțelor creatoare de acest profil din rîndul arhitecților decoratori se resimte și se va resimți încă dacă nu se iau temeinice măsuri de dezvoltare a acestui sector de creație.

Cartea de vizită ce o înmînează un oraș vizitatorului străin, este aspectul străzii cu imaginea exterioră și interioară a magazinelor, a restaurantelor, a hotelurilor, cu modul de exprimare contemporan al lucrărilor de decorație ce îmbracă arhitectura, cu linia și forma mobilierului și a accesoriiilor folosite în localurile publice și acasă, cu calitatea și croiala obiectelor vestimentare, cu linia vehiculelor și ingeniozitatea reclamelor comerciale, a graficii publicitare etc.

Este de datoria noastră să analizăm cu atenție și să ne răspundem de sinceritate, la care din capitolele de mai sus ne prezentăm sau nu ne prezentăm bine — și să vedem ce avem de făcut pentru ca problemele puse domeniului artelor decorative de către realizările arhitecturii noastre să nu rămînă numai niște deziderate.

Cîteva zile înainte de începerea montării expoziției de icoane românești pictate pe sticlă (martie 1965), sălile de la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles erau ocupate de o mare expoziție purtînd întocmai titlul de mai sus. Era o expoziție reprezentativă pentru cele mai noi curente ale artei contemporane occidentale. Caracterul ei internațional era dat atît de participarea a 78 de artiști din 22 de țări din toate cele cinci continente, cît și de prezentarea ei succesivă în cîteva din cele mai mari centre artistice europene: Haga, Viena, Bruxelles. Selecția era însă extrem de riguroasă, în săli figurînd doar 162 de lucrări încercînd să ilustreze toate tendințele și toate grupurile în dedalul cărora te introducea un admirabil ordonat catalog putînd servi drept călăuză într-o lume stranie: lumea artei « noi » ambiționînd să oglindească lumea nouă a vremurilor noastre și afirmînd solemn întoarcerea la « antropocentrism » și apartenența la « realism ». Venit din spațiile calme ale artei populare românești în care omul și lumea sînt înfățișate potrivit unei tradiții milenare din care nu lipsesc totuși marile îndrăzneli ale sintetizării și abstractizării geometrice și nici ecurile unei glorioase istorii, am încercat să descifrez sensurile « eforturilor teoretice » ale plămînuirilor, uneori impresionante, alteori derutante, totdeauna violente. De unde violența? De unde insolitul construcțiilor? — mă întrebam. Întrebarea și-o vor fi pus, în alt mod, pe alte temeuri și cu altă finalitate, și prefațatorii catalogului, din moment ce unul din subcapitole se intitulează « De la van Gogh la Noui Realism ». În această căutare de strămoși iluștri, nu mai era nimic insolit, fronda totală dispăruse. Eram iarăși în universul mic-burghiez. Van Gogh scrisese cîndva (1883) într-o scrisoare către van Rappard: « Ce matin, je suis allé voir l'endroit où les éboueurs déposent leurs ordures. Sapristi, c'était beau !... Demain on m'apportera quelques

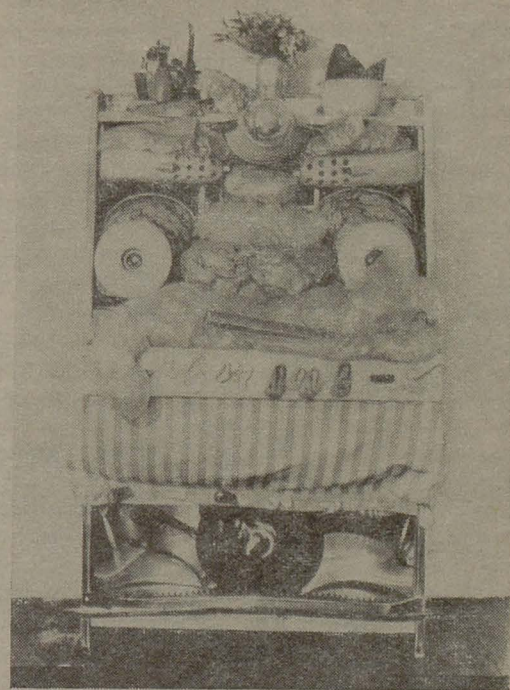
O U L R E A L I S M E T C.

PAUL PETRESCU

objets intéressants de ce tas de fumier, des réverbères cassés entre autres, afin que je puisse les regarder et, si tu veux, m'en servir comme modèle. Ils sont rouillés et tordus. . . Ce serait quelque chose pour un conte de fée d'Andersen, que ces amas de seaux, de paniers, de chaudrons, de gamelles, de bidons, de fils de fer, de réverbères, de pipes et de tuyaux de poêle dont les gens se sont débarrassés. De quoi rêver sans doute cette nuit, mais sans doute de quoi travailler cet hiver. Si jamais tu passes par la Haye, je me ferais un plaisir de te conduire à cet endroit et à quelques autres encore qui, si déplaisants qu'ils soient, représentent un paradis pour l'artiste ».

Rodul acestui spectacol au fost la vremea lor doar câteva desene, iar la expoziția specială a lui van Gogh de la Gand pe care am avut prilejul s-o văd (martie 1965) nimic nu amintea acest episod, stăpînind absolut explozia de lumină a marelui inspirat al culorii. Cariera obiectelor decăzute continua însă să se dezvolte, se pare, ca un rîu subteran în regiuni carstice, apărînd din cînd în cînd la iveală, fiind incluse uneori în compozițiile și colajele cubiștilor și futuriștilor și în ironiile adresate « artei » de către dadaiști. În 1913 Marcel Duchamp prezintă primul său « ready made », o roată de bicicletă cu furca sa înfiptă într-un scaun alb cu picioare rotunde lucrate la strung. De la rîndurile scrise de van Gogh au trebuit să treacă însă 80 de ani pentru ca obiectele enumerate de el să devină materia primă de bază a construcțiilor antipictură. Ceea ce pentru el fusese poate un moment de emoție în fața istoriei unor obiecte ce reflectau devenirea oamenilor sau poezia neștiută a unor obiecte cufundate în anonimatul folosinții, și în orice caz doar o sursă de inspirație pentru desene, au devenit, de circa zece ani încoace, însăși substanța materială a unei părți a artei plastice occidentale. Prin 1955—56, criticul englez Lawrence Alloway lansează termenul « Pop » pentru a desemna

noua formă de artă și o nouă înțelegere a frumosului. De atunci încoace Pop Art-ul s-a întins vertiginos, concurînd cu succes suprarealismul și abstracționismul. De origine engleză, Pop Art-ul și-a găsit pămîntul făgăduinții în Statele Unite ale Americii unde precursori i-au fost Robert Rauschenberg, Larry Rivers și Jasper Johns. Se hrănește aici din pămîntul gras al folclorului urban, al furibundeii publicității comerciale, al comics-urilor și al mitului vedetelor de cinema. Însemnînd o mulțime de lucruri laolaltă și evocînd zgomotul dopului de șampanie care sare, cîntecele populare și ținînd locul în argou de « dragă » sau « iubită », Pop Art-ul, ca artă, devine pentru America un vis optimist și naiv totodată, diversificat în nenumărate direcții. Istoria Pop Art-ului a fost scurtă, domeniul său fiind încă din 1960 încălcat și preluat de ceea ce se numește Noul Realism. Limitele între aderenții unuia sau celuilalt dintre curente sînt greu de fixat iar amestecul artiștilor este evident și în expoziția de care este vorba. Dogma rămîne aceeași : obiectul în sine devine operă de artă doar prin *gestul alegerii* făcute de artist. Poate că una dintre limite este aceea ce desparte obiectele luate izolat de acelea în care se prezintă ca enorme complexe, « acumulări » sau « asamblaje ». Gama asamblajelor este practic infinită, pornind de la simplele colaje și trecînd prin acumulările lui Arman la « mașinile autodistructive » ale lui Tinguely. În 1961 Muzeul de Artă Modernă din New York prezenta o expoziție a artei asamblajului la care prezidau două criterii fundamentale : 1) elementele operei de artă trebuie să fie mai mult asamblate decît pictate, desenate, modelate sau sculptate ; 2) elementele constitutive trebuie să fie materiale prefabricate sau manufacturate. Teoretizările sînt însă dificile în acest sector al istoriei « artei » occidentale. Dacă Pop Art-ul se înscrie în ceea ce se numește în opoziție cu « figurarea tradițională », « figurarea nouă sau



HANS VAN ECK: Meubel Irene (1964)

post-abstractă », arta asamblajului, fiind o caracteristică esențială a Noului Realism, s-a manifestat din plin în același timp în « Junk Culture » din America, definită după cum urmează de criticul englez amintit mai sus, Alloway : « Junk Culture este o artă urbană care folosește obiectele uzuale, deșeurile și rebuturile care se strîng în sertare, în poduri, în cutiile de gunoi și pe maidane. Asamblarea acestor materiale evocă privitorului felii de viață, ambianta unui decor familiar ».

« Valul » puternic al actualității artistice occidentale este însă Noul Realism, constituit ca « școală » în 1960 la Paris și semnificînd preluarea inițiativei în acest domeniu de la englezi și americani de către francezi. Grupul celor zece includea pe Yves Klein (mort în 1962) și pe Pierre Restany ca promotori, ultimul fiind unul din autorii prefeței catalogului expoziției și autorul manifestului « Noilor Realisti » publicat la Milano tot în 1960, sub titlul « La 40 de

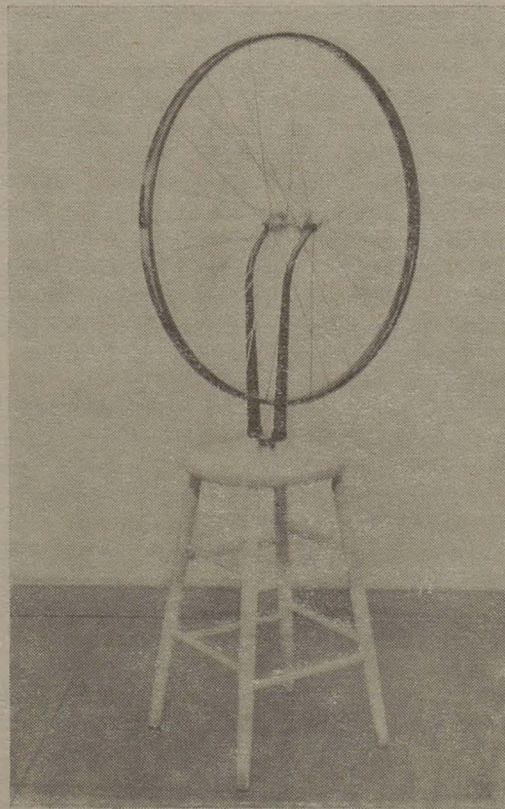
grade deasupra lui Dada ». Denunțând curentul Dada ca « o farsă, o legendă, o stare de spirit, un mit », Restany enunță esența doctrinei Noului Realism ca pe « o pasionantă aventură a realului văzut în sine însuși și nu prin prisma transcripției unui concept sau prin cea a traducerii unei emoții ». Lumea este pentru noii realiști un imens tablou, « marea operă fundamentală » din care ei aleg fragmente dotate cu o semnificație universală. Aceste fragmente fac perceptibilă realitatea întreagă, « Natura secolului al XX-lea », o natură tehnologică, publicitară, industrială, urbană. Diversitatea soluțiilor individuale, tehnicile de lucru ale operelor nou-realiste foarte variate, au un numitor comun: o nouă înțelegere a realului îngăduind descoperirea adevăratei naturi moderne. Această descoperire se face însă pe calea « însușirii » fragmentare a realității, legată de o expresie de ordin cantitativ în care libertatea este maximă: doze masive de culoare pură, însuflețirea mecanică a ansamblurilor, selectarea uriașelor panouri de afișe decolate în straturi, etc., etc. Căile divergente pe care le parcurg la ora actuală adepții Noului Realism fac din el deja un capitol al trecutului. Scurta lui existență de 5 ani a fost destul ca astăzi el să fie considerat de însuși unul din fondatori (Restany) « mai mult decât un grup și decât un stil, el apare ca o *tendință deschisă* », etichetă sub care se recunoaște diversificarea direcțiilor sale interne pînă la auto-anihilare. Este inutil să indicăm aici toate direcțiile, subdirecțiile, grupurile și subgroupurile, tendințele mai mult sau mai puțin deschise în numele cărora oficiază o parte importantă a artiștilor plastici contemporani. Ar fi o inutilă încercare de clasificare în actualul stadiu de « dezordine care este aspectul cel mai evident al artei actuale », după cum se exprimă Jean Dyréau, coautor cu Restany al catalogului expoziției de la Bruxelles. Sfatul pe care îl dă el vizitatorilor care ar întâlni în expoziție opere ale unor artiști « neclasabili », este să-i introducă în marea falangă a « neo-individualiștilor ». Cu aceasta am ajuns la pulverizarea totală a oricărei pretenții de grup sau școală și la imposibilitatea elaborării unei doctrine estetice unitare.

Fenomenul însă nu este lipsit de interes pe alte planuri, mai ales pe unul apropiat inimii teoreticienilor Noului Realism și pe care îl consideră ca un semn distinctiv al propriei tendințe artistice, anume pe planul sociologiei. Sensul pe care îl dă Restany termenului este cel de legătură cu viața socială, subliniind, lucru neașteptat, tocmai accesibilitatea

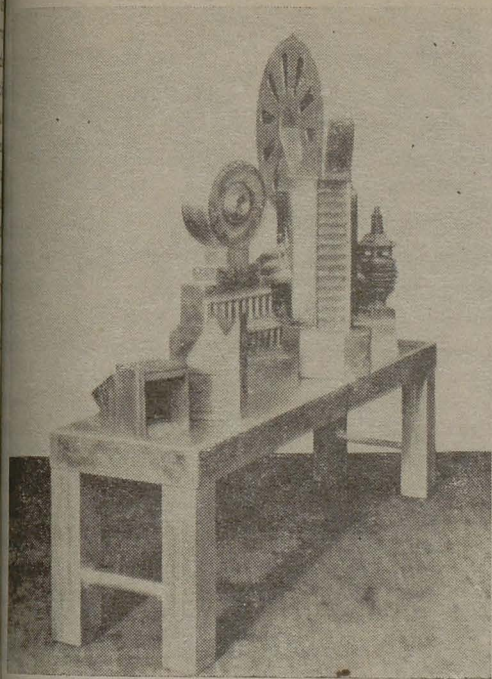
manifestărilor artistice ale Noului Realism, prin introducerea în artă de fragmente cotidiene ale societății moderne industriale și urbane: « De o parte și de alta a Atlanticului, întoarcerea la naturalismul antropocentric a luat o formă sociologică și populară ». Pentru noi însă contemplarea construcțiilor nou-realiste se înscrie într-o problematică sociologică sub alte unghiuri.

Privind înșirarea obiectelor pop art și nou-realiste se simte o dezolantă neputință, o inadecvare a condițiile lumii moderne, tocmai a acelei lumi pe care nou-realiiști încearcă nu numai s-o înțeleagă, dar s-o facă inteligibilă altora. Sînt oameni care trăiesc din plin drama unei aventuri cosmice și sociale. Biografiile lor supuse unui tratament sociologic, rezultatele

MARCEL DUCHAMP: Roată de bicicletă (1913)



indică elementele aventurii: transplantări de pe un continent pe altul, călătorii, schimbarea tuturor meseriilor, încercarea de a fugi de fixare, insubordonarea școlară, autodidacticismul. Sînt atrași și practicanți efectiv perioade lungi din viața lor scurtă pînă la moarte (oameni care au azi între 25 și 40 ani) alte probe decât cea de pictori (de fapt denumirea nu li se potrivește): se ocupă de călărie, sînt campioni de șah, fac vînători de fluturi, sînt tipografi și agenți de asigurare, marinari pe vase de comerț, construiesc machete de arhitectură experimentală, fac filme abstracte și suprarealiste, sînt saxofoniști și violoniști, primi balerini, constructori de mori de apă, sonore, lucrează în domeniul opticii. Cei mai mulți dintre ei trăiesc în alte țări decât în cele în care s-au născut, călătoresc enorm, expun în toate capitalele lumii, caută, caută mereu alte formule. Toate acestea nu pot fi nesocotite în judecarea operei lor, ori de câte ori de brutale ne apar soluțiile la care au ajuns în actualitatea de noi semnificații celor mai banale lucruri din viață. De fapt este o încercare disperată și inutilă să opri o secundă cursul vertiginos al vieții, de care atrage atenția oamenilor asupra frumuseții obiectelor pe care nu le mai percep în goana zilnică. Pentru aceasta însă sînt siliți să procedeze la o analiză preliminară echivalînd cu distrugerea cadrului obișnuit, la destrucerea cadrului uneori atît de rigid al societății tehnice moderne în care totul este ordonat, în care totul devine din ce în ce mai calculat, în care cibernetică este chemată să pună ordine în domeniul din ce în ce mai vast pe care însușirile originare ale omului nu-i mai permit să le stăpînească cu exactitate. În acest univers supratehnicizat, într-o societate super-industrializată, încercările « tehnice » ale noilor realiști apar ca desuete, vag anacronice, investite chiar cu un iz romantic, opere ale unor diletanți într-o tehnică, încercînd o răzbunare naivă împotriva mașinilor atotprezente. Chiulasa unui motor de automobil servește lui Bruce Corner drept cadru pentru o cruce din stîngii metalice, iar obiectul în întregime este numit « Cruce »; din țevi și șirme, din rampe de tablouri și din lăzi, Vic Gentils construiește un « Retablu barbar »; Eduardo Paolozzi face un « Bar (masă de încercare) mecanic » din cuburi de lemn, roți metalice de rulmenți, cutii de tablă ondulată și « Omagiu New-York-ului » este o construcție de 8 metri înălțime pe care Jean Tinguely o înalță în curtea Muzeului de Artă Modernă din New York și pe care o face să se dezintegreze în ziua inaugurării. Alții se întorc la bucuriile vieții campestre, vegetală



EDUARDO PAOLOZZI: Bancul de încercare mecanic

și animale, prezentînd mere pe o tavă, ca Alik Cavaliere, sau « Cărnurile » aranjate ca la măcelării, ale lui Claes Oldenburg. Farmecul unei clipe poate fi surprins și în contemplarea « palisadelor » cu afișe lacerate ale lui Raymond Hains, Jacques de la Villegle sau Mimmo Rotella. În sfîrșit, există tehnicile mai complexe ale « acumulărilor » lui Armand Fernandez, Arman și compactările de automobile, ambalajele savante ale lui Christo Javacheff care poate să redea poezia unei biciclete învelite într-o peliculă de material plastic și atîrnată pe un șasiu. Obiectele sînt rupte de funcția lor utilitară, integrate într-un alt context, se încearcă investirea lor cu noi semnificații care să le redea ingenuitatea pierdută prin folosirea practică. La aceasta se adaugă firește și un protest la adresa întregii arte pre-existente, a « academismului » sub diferitele sale forme, dintre care unele și-au început viața tot ca « anti-academism ». Este o evoluție în spirală care nu se va termina niciodată. Întrebarea este dacă se operează în același timp și

un transfer de ordine estetică. Aceasta este întrebarea cheie, la care cu greutate se poate răspunde. Este vorba de o estetică nouă încercînd să introducă în circuitul frumosului obiecte ale societății moderne, ale naturii tehnizate. O estetică pornind de la negarea compozițiilor și figurărilor tradiționale, conducînd la anti-pictură, așa cum în alte domenii se exaltă virtuțile anti-romanului și anti-teatrului. Se înlocuiește imaginea obiectului cu însuși obiectul, transfigurat prin detașare din contextul original, rupt de vechile înțelesuri și încărcat cu altele noi, ridicat împotriva propriei sale realități prin distrugere și auto-distrugere. Se poate oare strecura totuși în aceste operații ce se vor lucide și raționale, se mai poate strecura fiorul firav al poeziei? Ne întrebăm dacă nu răsună pe undeva ecouri și sugestii ale unei melodii sui-generis, poate încă stranii, pe lungimi de undă și cu modulații încă anevoe de prins și de înțeles? Pe care nu le aud deocamdată decît cei ce le emit? Poate că răzbat uneori semnele slăbiciunii omului în fața noilor aspecte ale naturii, o slăbiciune altfel exprimată în alte condiții. Ele exprimă drame individuale și proteste individuale, dar nu reușesc să emoționeze decît cercuri restrînse, dacă sînt sincere. Calea este încă incertă și atîrnă deasupra ei primejdia unei închideri fără ieșire. Cei ce au pornit pe ea încearcă mereu să depășească impasurile și cotesc mereu pe alte cărări, ce se bifurcă la infinit. De aici titlul expoziției: « Pop Art, Noul Realism etc. », exprimînd clar imposibilitatea delimitărilor și inevitabilitatea noilor drumuri.

Sociologic vorbind, este, însă, un fenomen ce se cere studiat. Aspectele sociale ale diversificării curentelor de artă plastică contemporană își au răsunetul în cele mai diferite domenii, de la educația estetică a maselor la învățămîntul artistic în școli și universități și de la problematica tehnică-artă la comercializarea ei. Acest ultim aspect nu este de loc neglijabil. Este uimitoare mulțimea « colecțiilor » și « galeriilor » de artă modernă care favorizează un intens schimb de valori mai mult sau mai puțin artistice. Volumul tranzacțiilor comerciale încheiate în domeniul negoțului cu obiecte de artă este imens. Galerii și colecții ca Levin, Ileana Sonnabend, « J », din Paris, Schwarz din Milano, Kasmin și Fraser din Londra, Frumkin și Abrams din New-York, întretin și lansează curente și mode artistice, unele efemere, dar conținînd în direcționarea opiniei publice. Ritmul tot mai viu în care apar și dispar curentele de artă, transformarea concepțiilor despre frumos și

despre importanța lui în ansamblul societății, încercările de teoretizare și de justificare, fac necesară cunoașterea aspectelor contemporane ale vieții artistice de pretutindeni.

Ș T I R I • N O T E

■ În nr. 125, aprilie 1965, al revistei pariziene *Jardin des Arts*, Michel Ragon pune în discuție o palpitantă problemă contemporană: *Dacă arta modernă exercită vreo influență asupra vieții noastre?*

Articolul pornește de la ideea că un mare artist influențează întotdeauna epoca în care trăiește. El asimilează tehnici diverse, mai mult sau mai puțin perene, dar « își depune amprenta stilului său peste tot: de la arhitectură la mobilă, pînă la forma butonului de sonerie ». Comentînd marele rol social postum al lui Cézanne (« singuratecul din Aix »), autorul prezintă prin analogie pe unul din cei mai interesați creatori contemporani, olandezul Mondrian, arhitect și pictor, care a trăit ignorat la Paris ani de zile, ca să devină dintr-o dată un nume de interes mondial.

Ragon afirmă însă, că dincolo de Mondrian, *culoarea* care a invadat apartamentele omului de azi vine de la Matisse și Le Corbusier, iar formele fundamentale, de geneză, ale mobilei moderne sînt o obsesie a *oului*, ca linie sculpturală descoperită de Brâncuși.

Ducînd argumentarea de la ideea *Mașinii de locuit* a lui Le Corbusier pînă la cele mai minore aspecte ale locuinței moderne, autorul citează studiul lui Jacques Dumont asupra întrerupătorului electric, obiect « care merge de la figurativ la abstract » (de la robinet, buton, la plăcuța integrată în perete). Claude Lalanne și François Xavier au creat mobila de șoc — faimoșii rinoceri-bar (care-l amintesc pe Eugen Ionescu), iar Calder a inventat un nou stil, de o puternică originalitate.

Influențarea conștiinței a decorului, reactualizarea tapiseriei murale, determină întrebarea: Întrăm într-o epocă barocă? Vom crea case-grotă și case ou? Răspunsul lui Ragon este elocvent: « Locuim azi în

interiorul unui tablou de Mondrian. Vom locui, poate, mâine, în interiorul unei sculpturi de Brâncuși ».

■ *Aujourd'hui* — artă și arhitectură — 48/1965.

Acest număr e dedicat artei contemporane a Italiei: arhitectură, pictură, sculptură.

Articolul lui Enrico Crispolti, *Tînăra pictură italiană cercetează dimensiunile lumii noastre*, urmărește succint « coborîrea pe pămînt » a picturii contemporane în Italia. Mai ales artiștii tineri caută să cuprindă în operele lor elemente considerate pînă de curînd extra-artistice, din domeniul sociologiei, istoriei, psihologiei. Este notabilă încadrarea în această preocupare a unor artiști de formații diverse, extremiste chiar (Adami, Bergolli, Peverelli, Recalcati, Romagnoni, Biasi, Fergola, Mondino, Baj, Novelli, Rotella, Vacchi, Ferroni, Gajani etc.).

O temă curentă în Italia este orașul modern cu rețeaua sa complexă de relații din care individul nu se poate sustrage (tablourile obiectiviste ale unui Guerreschi, drama individului închis în singurătatea sa citadină la Recalcati, Vespignani, Bergolli). Baj dă o viziune satirică a orașului. Fieschi — o viziune complexă a dramei omului actual, Vacchi asociază acestei explicații și un context istoric mai îndepărtat.

Concluzia: e o tentativă de a construi un stil burghez progresist. Vizionarii contemporani ai Italiei sînt un fel de dadaști (Dora, Biasi, Fergola) care exploatează teritoriile onirice compacte duse de Novelli spre fantomatic. « Grafismul nervos al lui Novelli, monocromia lui Scanadino, povestirea picturală a lui Schiorelli sau Forigoli sînt evidente semne ale artei noi ».

Se pare însă că realistă este numai tematica. În rest, momentul este confuz și contradictoriu.

■ Din sumarul recentului număr (februarie 1965) al revistei *Gebrauchsgraphik* facem cunoștință cu un artist de valoare internațională, Rolf Ibach.

Rolf Ibach s-a născut la Bâle în 1928, studiază în orașul său natal artele aplicate, tipografia și arta tehnică. Este un talentat fotograf și grafician de carte. Principalele cărți, cataloage, pliante și afișe ale UNESCO-ului sînt opera sa.

Bogat ilustrat, articolul despre Ibach, subliniază rolul formației sale de tipograf în creația grafică.

■ Nicolas Duault prezintă, în *Connaissance des arts* (martie 1965), *Tapiseriile moderne ale Egiptului*, temă a actualei expoziții a « Muzeului de artă decorativă din Paris ». Arhitectul Ramses Wissa Wassef, elev al Școlii Naționale de arte frumoase din Paris, a făcut o experiență originală. Într-o mică localitate de lîngă Cairo, satul său natal, a organizat în casa sa un atelier cu cîteva războaie de țesut covoare, unde a invitat tinerii din sat, i-a învățat arta tapiseriei, « le-a dat lînă colorată și i-a lăsat să se joace ». Așa s-a născut, din fantezia acestui artist, un centru artistic. Desenele covoarelor recheamă imagini stilizate din Egiptul antic, încălzite însă de culorile lumii contemporane.

■ PARIS. Selecționate pentru valoarea lor artistică, un număr de aproximativ 100 de capodopere ale civilizațiilor precolumbiană, Africei Negre și Oceaniei din « Musée de l'Homme » sînt întrunite într-o expoziție de o calitate deosebită. Expoziția rămîne deschisă pînă la 30 octombrie a. c.

La Luvru a avut loc expoziția « Danemarca, comorile și arta sa », în care au figurat alături de opere de argintărie, opere de artă din colecții franceze și din muzeele daneze.

Expoziția « Comorile bisericilor Franței », ilustrînd zece secole de artă religioasă, de la Carol cel Mare la Carol al X-lea, s-a bucurat de un succes deosebit.

■ *Expoziții la Paris*

Aizpiri, pictor francez, expresionist, expune la galeria Romanet, lucrări din Veneția.

Boudin (1824—1898), precursor al impresionismului, la Galeria Schmit: 160 de tablouri în cea mai importantă expoziție retrospectivă care i se consacră de la 1899 încoace.

Chevolleau, pictor francez, 40 de ani, figurativ cu tendințe cubiste, expune naturi moarte și flori la Camille Renault.

Commère, pictor francez, 44 de ani, figurativ, expune peisaje luminoase de un grafism delicat, la Reichenbach,

André Derain (1880—1954) — prima expoziție a celor 64 de bronzuri turnate după teracotele găsite,

în atelier, după moartea sa, modelate din 1930 în spiritul artei arhaice și primitive, la Galeria Chardin,

Rouault (1871—1958), una din cele mai importante manifestări ce i s-au consacrat: 200 de opere dintre care 55 inedite, de o deosebită calitate (Charpentier).

Juan Mirò, 72 de ani, expune 26 de picturi pe carton create în ultimii 5 ani, reprezentînd capete de femei și păsări, care prin violența lor, umorul și strălucirea culorilor pure exercită o puternică influență asupra picturii contemporane. (Maeght).

■ Muzeul Jacquemart-André din Paris, care a împromutat un portret al Saskiei de Rembrandt pentru expoziție din Delph, va reprimi tabloul cu o nouă identitate a personajului. În cursul restaurării, efectuate la Mauritshuis din Haga, a reieșit că era de fapt vorba despre portretul prințesei Amélie de Solms.

■ Cea de-a 8-a bienală a artelor plastice de la Middelheim va avea loc în marele parc din Anvers; din luna iunie pînă în septembrie. Ca de obicei, va fi un salon de sculpturi în aer liber.

■ La Londra, va avea loc o expoziție Carpeaux care va întruni 30 de sculpturi, 15 desene și 2 picturi.

■ Muzeul național de la München a cumpărat pentru suma de 1.800.000 franci portretul D-nei Soler de Picasso, o capodoperă din perioada albastră, pictat în 1903. Tabloul provine din colecția anticarului Thannhauser, cel care a organizat în 1910 prima expoziție Picasso la München.

■ Între 8 iulie și 10 octombrie va avea loc, la Muzeul național de artă modernă din Paris, o foarte mare expoziție Calder, replică a expoziției care a avut loc la Muzeul Guggenheim din New-York.

■ Budapesta. — La Budapesta se construiește o casă a « artelor decorative », care va adăposti toate ramurile artelor aplicate. Sînt prevăzute 30 de ateliere cu instalațiile tehnice cele mai moderne.

■ Faenza. — Între 19 iunie și 29 august are loc la Faenza cea de-a 23-a expoziție internațională de ceramică artistică.

Călător neobosit pe țărmurile Mediteranei ori gurile venețiene — Dărăscu a știut să zmulgă acelor curi ceva din strălucirea vibrantă a culorilor, din tensiunile solare ale luminii, din geometria riguroasă și plină a formelor. Acuarelele sale de la Saint Tropez, din satul Grimaud, de la Marsilia, îl situează printre măestrii genului, promptitudinea și sensibilitatea receptivității fiind servite de o excepțională garanță a execuției. Formele se țin din culoare, iar desenul, ascuns printre pete, imprimă o ritmică melodică muzicalitate.

Pictor al luminii, nu e de mirare că Dărăscu a fost primul dintre pictorii noștri care a descoperit frumusețea peisajului dobrogean ars de soare, fluid și viu din Delta Dunării, monumental și aspru în sud. Întreaga activitate a artistului ar putea fi definită prin patru mari pasiuni: Saint Tropez, Dobrogea, Veneția și Curtea de Argeș.

Cu statornicia îndrăgostitului, Dărăscu a revenit deseori la același motiv și — sub altă lumină, sub alunghi — a căutat să-i descopere întreaga frumusețe și sugestiile plastice, transpunându-le de fiecare dată cu prospețime și sinceritate.

S-a vorbit în legătură cu activitatea sa de profesor la Școala de Arte Frumoase, că Dărăscu, trebuind să învețe studenții să deseneze, a realizat miracolul de a învăța el însuși desenul. Această legendă — alimentată de faptul că pictura sa se împletea pe deplin în lumea culorilor vibrante și strălucitoare — așezându-se pe așezarea atitor legende frumoase, e departe de a fi îndezăvărată. În realitate pentru Dărăscu desenul a constituit o permanentă preocupare, multe lucrări din alei care surprind prin spontaneitate, prin siguranța cu care desenul este strecurat în tușele de culoare au fost precedate de nenumărate studii în desen, în care fiecare detaliu este urmărit și analizat cu grijă.

Un respect fără margini pentru meșteșug, considerat în toate aspectele sale, chiar cele mai modeste, de la alegerea și prepararea cartonului pînă la ultima bușă de culoare și pînă la încadrare, o îndemnare și o aplicabilitate la tot ceea ce era meserie făceau din el un admirabil maestru, în sensul tradițional al cuvîntului.

Spontaneitatea picturii lui Dărăscu trebuie înțeleasă ca o expresie a celui moment de fericită cristalizare cînd, după îndelungate și metodice pregătiri, sentimentul se revărsa luminos și pur în forme limpezi și echilibrate. Numărul mare de schițe pregătitoare,

de studii, uneori meticuloase, chiar didactice, se explică prin îndelungul efort depus de artist pentru a conferi lucrărilor sale trăinicia desăvîrșirii.

Momentele mari ale creației lui Nicolae Dărăscu pot fi urmărite, în timp, în legătură cu organizarea mai multor expoziții personale.

În toamna anului 1911, în sala Ateneului — a avut loc expoziția de debut, cuprinzînd lucrări realizate în Franța la Saint Tropez, pe malurile Senei, în Provence etc.

În aprilie 1913, tot la Ateneu, o altă expoziție al cărei catalog era prefațat de Tudor Arghezi, făcea cunoscute întîlnirile artistului cu peisajul românesc. În februarie 1914, alături de marele Luchian, tînărul artist se prezintă din nou în fața publicului, aducînd mai ales acuarele în care vibrează lumini venețiene, provențale ori pariziene.

Drumurile dobrogene, începute în 1916 și întrerupte de război, cînd artistul a fost mobilizat pe lîngă Marele Cartier General al Armatei, au continuat cu pasiune în anii postbelici concretizîndu-se într-o amplă expoziție personală organizată în ianuarie 1924. Paleta sa strălucitoare și viguroasă, s-a investit sub cerul dobrogean cu profunzimi de nestemată, zmulgînd arderilor solare tensiuni cu adîncă vibrație. Nostalgică sau exuberantă, cald visătoare sau trist meditativă, poezia peisajelor sale din această perioadă se întregeste într-un vast poem liric închinat mării, soarelui, pitorescului așezărilor dobrogene.

Din aceeași perioadă datează și o serie de peisaje bucureștene. În *Piața Teatrului Național pe ploaie*, o adevărată capodoperă, formele și perspectiva răzbat printr-o subtilă ceață poetică, lumina difuză, argintie, este încorporată masei cromatice, sugerînd mediul fluid al ploii, răcoarea atmosferei.

Au urmat anii de frenetică dăruire întinderilor albastre ale Mediteranei și Adriaticii, lagunelor venețiene. Expoziția personală intitulată *Veneția*, din aprilie 1927, ca și expoziția din februarie 1928, l-au impus pe Dărăscu în rîndul marilor pictori ai cetății dogilor.

În lumea de legendă împietrită a palatelor venețiene, Dărăscu nu era primul peisagist care poposea. De la Guardi și Canaletto la Turner, de la Claude Monet la Van Dongen, mirajul coloristic al lagunelor stăruise nu odată pe pînze, oferindu-se de fiecare dată în altă ipostază a frumuseții lui. Dintre pictorii români, Gheorghe Petrașcu știuse să smulgă Veneției vraja zidurilor măcinate de trecerea veacurilor, încercate de taine și străluciri potolite ca niște vestminte voevodale. În « venețienele » lui Petrașcu, materia are savoarea unor catifele, a unor nestemate în care apar din adînc luminile răcicite din timpuri, scăpări din Rembrandt și Velasquez.

Dărăscu, dimpotrivă, este un solar. « Venețiile » sale — cele ale anului 1926 de fericită inspirație în

primul rînd — sînt asemenea unor vînjoase îmbrățișări, materia picturală transpunînd cu voluptate bucuria prezentă a luminii, în ale cărei limpezimi incandescente, mozaicul multicolor al vechilor palate se înfioară de fiecare dată cu o sporită intensitate.

Balcicul, Delta Dunării și, în sfîrșit, Curtea de Argeș au marcat ultimele etape ale activității sale în care aura senectuții nu a făcut să pălească fervoarea dialogului pictural dintre artist și peisajul înconjurător.

Spre sfîrșitul vieții, Dărăscu s-a simțit tot mai atras de peisajul liniștit al dealurilor cu linii blinde și lumină molcomă, din care ochiul său a ales vaste panorame cu zări albăstrie și foșniri de tristeți. Materia picturală s-a decantat, a devenit mai fluidă, mai transparentă, iar modul de a construi, în planuri largi, ușor geometrizeate, definesc ultimul aspect al viziunii sale. Cu o siguranță de maestru, bătrînul artist stăpînea lumea de încintări a culorilor, exprimînd cu caldă înțelepciune ceea ce altădată ar fi spus cu impetuozitate.

Din nefericire, în calea noilor sale împliniri, boala a așezat o stavilă de netrecut. După zile de suferință, la 4 august 1959, Nicolae Dărăscu s-a stins, lăsînd neterminată ultima sa compoziție *Tîrg. la Curtea de Argeș*.

★

Dezvoltînd și înnoind tradițiile picturii românești, Nicolae Dărăscu a adăugat artei noastre din prima jumătate a acestui veac un capitol de o autentică și vie originalitate. Emoționantă, exprimînd un cald mesaj de optimism și încredere în om, pictura sa este deopotrivă valoroasă atît pentru calitatea experiențelor artistice trăite intens și multilateral, cît și pentru plinătatea prezenței umane.

Peisajele sale n-au fost niciodată doar simple pretexte cromatice. Un fior poetic se toarce pretutindeni din pasta tablourilor sale, din iradierii și voluptăți cromatice, înobilînd și conferind sensuri adînci formelor aparente.

Preluînd cu sensibilitate și inteligență unele experiențe ale picturii impresioniste și neoimpresioniste, trecîndu-le prin filtrele propriei personalități, Nicolae Dărăscu a îmbogățit pictura românească cu moduri noi de expresie. Asemenea înaintașilor săi, Grigorescu, Luchian, el a știut să fie un artist al epocii sale, deplin integrat tradițiilor și spiritului artei românești, dar totodată receptiv la înnoirile de gîndire și expresie dobîndite pe planul larg al creației artistice europene.

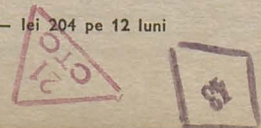
Prin această fericită sinteză, opera lui Nicolae Dărăscu a dobîndit atributul perenității, așezîndu-se la loc de cinste, în patrimoniul artistic al poporului nostru.

EXPLICATION DES IMAGES

CORNELIU BABA: Tudor Argezi — huile.....	214	PETER IACOBI: Maternité — pierre	238	Composition décorative murale. On relève la tendance dispersatrice de la forme du réseau
VLADIMIR SETRAN: Portrait — huile.....	216	PETER IACOBI: Figure et Musiciens à la danse de la Hora	239	ZOLTAN KEMENY: Décoration murale — métal.....
DUMITRU GHIAȚĂ: Marché — huile.....	217	PETER IACOBI: Pêcheur — bois brûlé	239	Centre du Verre Bouissois, Paris — détail de façade — béton et dalles en verre
VIRGIL ALMAȘANU: Pour La paix et l'amitié — huile.....	219	L'expression de «l'espace fermé». Tant la composition décorative du pavement que l'image d'ensemble de l'intérieur revêtent l'empreinte de la même conception spatiale		ANTON VAN DYCK: La mort de Cléopâtre — huile..
CRISTEA GROSU: Construction — plâtre	220	Le pavement de l'église St. Pierre sur Dives	240	MICHEL-ANGE: La Pietà Rondanini — marbre.....
LUCIA COSMESCO: Concert — litographie	220	L'église San Paolo fuori la mura — Rome	240	MICHEL-ANGE: La Pietà Rondanini (détail) — marbre
ION GHEOGHIU: Le bain — huile	221	La forme continue, monolithique, se renferme en elle-même, séparation totale de l'espace environnant		MARIJ PREGELJ: Illustrations à l'Odyssee — encre de Chine
SPIRU SABIESCO: Composition — bois	221	Tête égyptienne — pierre	241	MARIJ PREGELJ: Au débarcadère — technique mixte sur toile
PETRE BALOGH: Jeune fille avec une fleur — bois.....	222	CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Le baiser — pierre	241	MARIJ PREGELJ: Illustration à l'Odyssee — encre de Chine
ROMULUS LADEA: Horia (détail) — bronze	223	HENRY MOORE: Figure couchée — terre cuite	241	MARIJ PREGELJ: Femmes sur la terrasse — technique mixte sur toile
GHEOGHE ANGHEL: Theodor Pallady (détail) — bronze	224	Constitué sous un aspect aérien, la forme sculpturale présente un équilibre propre		IOSIF FEKETE: Tête de paysan — pierre
GRAZIELLA STOICHIȚA: Le littoral — panneau décoratif imprimé	225	ION VLAD: Maternité — métal	243	IOSIF FEKETE: Berger avec son chien — marbre
GHEORGHE IACOB: Protestation, Grivitzza 1933 — huile	225	Etapes des conceptions spatiales: la silhouette, la superposition, la perspective géométrique et la composition cubiste		PAUL VERONA: Silos à Constanța — huile.....
CORIOLAN HORA: Portrait d'enfant — huile.....	226	Peinture rupestre, Lascaux	244	VICTOR RUSU-CIOBANU: Jeune fille avec une pomme — encre de Chine colorée.....
WANDA SACHELARIE-VLADIMIRESCO: Entracte huile LINICA CALIN-ELS: Maternité — plâtre	226	Peinture murale égyptienne	244	VICTOR RUSU-CIOBANU: Scene de cirque — encre de Chine colorée
CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Le portrait du peintre Dă-răscu — bronze	228	RAPHAEL: L'école d'Athènes	245	LIDIA MIHĂESCO: Femmes de Babadag — xylogravure en couleurs
NICOLAE DĂRĂSCU: Vieille auberge à Balci — huile	228	PABLO PICASSO: Dessin	245	MARIA LĂZĂRESCO: Service de fruits — céramique
NICOLAE DĂRĂSCU: Barques sur la lagune — huile	229	L'expression de l'espace architectural du type du réseau ouvert. La dynamique de la forme englobant l'espace, paraît être en contraste avec les autres objets architecturaux qui expriment la conception statique		ZOE VERMONT: La Tour de Sibiu — gravure sur métal
NICOLAE DĂRĂSCU: Quartier turc — huile	230	Les architectes Candilis, Josic, Woods: Proposition de systématisation générale, Francfort, vue générale — maquette.....	246	GHEORGHE RIZOIU: Oiseaux — panneau décoratif en métal martelé et patiné
NICOLAE DĂRĂSCU: Mosquée de Balci — huile	231			ZOE BĂICOIANU: Vases en verre
NICOLAE DĂRĂSCU: Cimetière tartare — huile	231			AURELIA GHIAȚĂ: Paysanne avec poissons — tapisserie
NICOLAE DĂRĂSCU: Paysage d'Italie — huile	232			HANS VAN ECK: Meubel Irene (1964)
NICOLAE DĂRĂSCU: Palais vénitien — huile	233			MARCEL DUCHARRE: Roue de bicyclette (1913).....
ANGI PETRESCO-TIPARESCO: Illustration aux «Contes» des Frères Grimm — encre de Chine et crayons colorés	234			EDUARDO PAOLOZZI: Banc mécanique d'essai.....
ANGI PETRESCO-TIPARESCO: Feuilles de calendrier — tempera et encre de Chine.....	235			
ANGI PETRESCO-TIPARESCO: Illustration aux «Contes» des Frères Grimm — encre de Chine et crayons colorés	236			

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

КОРНЕЛИУ БАБА. Тудор Аргези. Масло.....	214	ПЕТЕР ЯКОВИ. Материнство. Камень.....	238	Стекольный центр Буссуа, Париж, деталь фасада. Бетон и стеклянные пластинки.....
ВЛАДИМИР ШЕТРАН. Портрет. Масло.....	216	ПЕТЕР ЯКОВИ. Фигура и Исполнительница народных песен. Камень	239	АНТОН ВАН ДЕЙК. Смерть Клеопатры. Масло.....
ДУМИТРУ ГИАЦĂ. Ярмарка. Масло.....	217	ПЕТЕР ЯКОВИ. Рыбак. Обожженное дерево. Масло	239	МИКЕЛАНДЖЕЛО. Pietà Rondanini, Мрамор.....
ВИРДЖИЛ АЛМАȘАНУ. За мир и дружбу. Масло	219	Выражение «Замкнутое пространство». Декоративная композиция настила пола и общий вид интерьера несут отпечаток одной и той же пространственной концепции		МИКЕЛАНДЖЕЛО. Pietà Rondanini (деталь). Мрамор
КРИСТЯ ГРОССУ. Строительство. Гипс.....	220	1. Настил пола церкви Сен Пьер на Диве.....	240	МАРИЙ ПРЕЖЕЛЬ. Иллюстрации к Одиссее. Тушь
ЛУЧИЯ КОСМЕСКУ. Концерт. Литография.....	220	2. Церковь Сан Пауло Фуори ла Мура, Рим.....	240	МАРИЙ ПРЕЖЕЛЬ. На пристани. Смешанная техника на полотне
ИОН ГЕОРГИУ. Баня. Масло.....	221	Цельная, монолитная, форма замыкается в себе; полное отделение от окружающей среды		МАРИЙ ПРЕЖЕЛЬ. Иллюстрация к Одиссее. Тушь
СПИРУ СЭБИЕСКУ. Композиция. Дерево.....	221	3. Египетская голова. Камень	241	МАРИЙ ПРЕЖЕЛЬ. Женщины на террасе. Смешанная техника на полотне
ПЕТРЕ БАЛОГ. Девушка с цветком. Дерево.....	222	4. КОНСТАНТИН БРЪНКУȘИ. Поцелуй. Камень	241	ИОСИФ ФЕКЕТЕ. Чабан с собакой. Мрамор.....
РОМУЛУС ЛАДЕА. Хория (деталь). Бронза.....	223	5. ГЕНРИ МУР. Лежащая фигура. Терракота.....	241	ИОСИФ ФЕКЕТЕ. Голова крестьянина. Камень.....
ГЕОРГЕ АНГЕЛ. Теодор Паллади (деталь). Бронза	224	Выполненная воздушно, скульптурная форма имеет собственное равновесие		ПАУЛ ВЕРОНА. Силосы в Констанце. Масло.....
ГРАЗИЕЛЛА СТОЙКИЦĂ. Побережье. Декоративное печатное панно	225	ИОН ВЛАД. Материнство. Металл.....	243	ВИКТОР РУСУ-ЧОБАНУ. Цирковая сцена. Цветная тушь
ГЕОРГЕ ЯКОВ. «Протест» Гривиза 1933. Масло..	225	Этапы пространственных концепций: силуэт, наложение, геометрическая перспектива и кубистская композиция		ВИКТОР РУСУ-ЧОБАНУ. Девушка с яблоком. Цветная тушь
КОРИОЛАН ХОРА. Портрет ребенка. Масло.....	226	1. Наскальные изображения. Ласко	244	ЛИДИЯ МИХĂЕСКУ. Женщины Бабадага. Цветника
ВАНДА САКЕЛАРИЕ-ВЛАДИМИРЕСКУ. Антракт Масло	226	2. Египетская стена живопись	244	ЛИДИЯ МИХĂЕСКУ. Гитаристы. Цветнаяксилогравюра
ЛИНИКА КĂЛИН-ЕЛЪС. Материнство. Гипс.....	226	3. РАФАЭЛЬ. Афинская школа	245	МАРИЯ ЛĂЗĂРЕСКУ. Фруктовый сервиз. Керамнаяксилогравюра.....
CONSTANTIN BRÂNCUȘI. Портрет художника Дăрăску. Бронза	228	4. ПАВЛО ПИКАССО. Рисунок.....	245	ЗОЭ ВЕРМОН. Башня в Сибиу. Гравюра по металлу
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Старый заезжий двор в Балчике. Масло	228	Выражение архитектурного пространства типа открытой сети. Динамика формы, охватывающей пространство, контрастирует с остальными архитектурными объектами, выражающими статическую концепцию		ГЕОРГЕ РИЗОЮ. Птицы. Декоративное панно из чеканного тонированного металла
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Лодки в лагуне. Масло.....	229	Арх. КАНДИЛИС, ИОСИК, ВУДС. Предложения общей систематизации. Франкфурт, общий вид. Макет	246	ЗОЕ БĂЙКОЯНУ. Стеклянные сосуды
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Турецкий квартал. Масло	230	Стенная декоративная композиция. Выявляется рассеивающая тенденция формы сети		АУРЕЛИЯ ГИАЦĂ. Крестьянка с рыбами. Ткань
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Мечеть в Балчике. Масло	231	ЗОЛТАН КЕМЕНИ. Стенная декорация. Металл	246	ГАНС ВАН ЭК. Мебель Иране (1964).....
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Татарское кладбище. Масло	231			МАРСЕЛЬ ДЮШАН. Велосипедное колесо. (1913)
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Итальянский пейзаж. Масло	232			ЭДУАРДО ПАОЛОЦЦИ. Механический испытательный стенд
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Венецианский дворец. Масло	233			
АНДЖИ ПЕТРЕСКУ-ТИПĂРЕСКУ. 1. Иллюстрация к сказкам братьев Гриммов. Тушь и цветные карандаши	234			
АНДЖИ ПЕТРЕСКУ-ТИПĂРЕСКУ. 2, 3. Листы календаря. Темпера и тушь	235			
АНДЖИ ПЕТРЕСКУ-ТИПĂРЕСКУ. Иллюстрация к сказкам братьев Гриммов. Тушь и цветные карандаши	236			



СОДЕРЖАНИЕ

БРЭДУЦ КОВАЛИУ • ГЕОРГЕ ЯКОБ • ИОН ИРИМЕСКУ • ИОН ПАЧА • МИРЧЯ ПОПЕСКУ • ИОН СЭЛИЩТЕАНУ • ИОН ВЛАСИУ • Сбелое Будущее.....	215
<i>Из румынского изобразительного искусства XX века</i>	
ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ. Николае Дэрэску	228
<i>Ателье</i>	
ДОИНА КРИШ. Анджи Петреску-Типареску	234
ОЛЬГА БУШНЯГ. Петер Якоби	237
Арх. АНТОН ДЫМБОЯНУ. Пространство в архи- тектуре, живописи и скульптуре (II).....	240
<i>Музеи</i>	
ТЕОДОР ИОНЕСКУ. Картина Ван Дейка, обнару- женная в Сибиу	248
<i>Меридианы</i>	
ГЕНРИ МУР о Микеланджело	250
<i>Панно</i>	
ОКТАВИАН БАРБОСА. Марий Прежель	253
ХОРИА ХОРИША. Иосиф Фекете	256
Паул Верона	257
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Виктор Русу-Чобану	257
КЛАРЕТТ ВАХТЕЛЬ. Лидия Михэеску	258
О. Б. Мария Лэзэреску	258
Зез Вермонт	259
МИРЧА ДЕАК. Записная книжка критика: Логика формы	260
М. Х. МАКСИ. Современное румынское искусство в Музее искусств РНР.....	262
М. ПАНЭ БУЕСКУ • МАК КОНСТАНТИНЕСКУ • ФЛОРИКА ВАСИЛЕСКУО. Обсуждения не- которых актуальных вопросов декоративного искусства	263
<i>Путевые заметки</i>	
ПАУЛ ПЕТРЕСКУ. Pop Art, Новый реализм и т.д.	268
<i>Заметки</i>	271
<i>Хроника</i>	275



