

ARTA

1966 PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIII, Nr. 9 — 1966

Colegiul redacțional :

CORNELIU BABA, MARCEL
CHIRNOAGĂ, BRĂDUȚ COVALIU,
MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUȚ,
ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ,
OVIDIU MAITEC, PATRICIU
MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU
— redactor șef adjunct, MIRCEA
POPESCU, ION SĂLIȘTEANU,
ION VLASIU — redactor șef

CUPRINS:

| | |
|--|----|
| Ion Pascadi | |
| Considerațiuni asupra inovației | 2 |
| În preajma Bienalei de pictură și sculptură — 1966 | 6 |
| Vasile Drăguț | |
| Vechi picturi murale românești din Transilvania (II) | 10 |
| Prof. Virgil Vătășianu | |
| Octavian Smigelschi | 18 |
| Profiluri de artiști | |
| Corina Beiu-Angheluță | |
| Ligia Macovei | 23 |
| | ★ |
| Cu obiectivul fotografic prin ateliere | 27 |
| | ★ |
| Ion Frunzetti | |
| Impresii de la cea de a XXXIII-a Bienală de la Veneția | 29 |
| Expoziții | |
| N. Crișan | |
| Expoziția de artă plastică din R. P. Chineză | 33 |
| Adina Nanu | |
| Micaela Eleutheriade | 34 |
| Emil Manu | |
| Constantin Dipșe | 35 |
| Anca Arghir | |
| Pita Rubin | 36 |
| N. Argintescu-Amza | |
| Constantin Nițescu | 36 |
| Dan Cristian | 37 |
| Horia Horșia | |
| Filofteia Simionescu, Vitalie Nereuță | 37 |
| C. C. Constantinescu | 38 |
| Recenzii | |
| Theodor Enescu | |
| Poziție critică semnificativă | 38 |
| Arta românească peste hotare | |
| Berlin • Paris | 40 |

Coperta I: THEODOR PALLADY: Autoportret — ulei

Coperta IV: ION SĂLIȘTEANU: Vocile pământului — ulei

Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitiv în culori — copertă: RADU BRAUN

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

THEODOR PALLADY

arhitectul unei poetici

În lumea picturii — universul acesta finit și nelimitat — sînt tablouri superbe ce impun admirația; și altele, infinit rare, destinate contemplării. Astfel îmi pare un tablou de Theodor Pallady: să-l privești în clipe alese, cînd spiritul caută puritatea evenimentului ideal.

Există în opera lui Pallady ceva care încapă într-un discurs sau în tomuri. Gustul — sistemul estetic, motivele picturii, limbajul — ceea ce-i parțial și relativ, poate fi supus analizei, comentat, explicat. Ceva însă rămîne inconvertibil. Arta, ceea ce-i total și absolut, există dincolo de orice explicație, cu autoritatea adevărilor primordiale.

În fața artei lui Pallady, puterea verbului este precară. Dar dacă ar trebui rostit, unul, mai presus de toate, aș crede să fie cuvîntul potrivit: perfecțiunea.

Pallady a avut pasiunea perfecțiunii. Și acea intensă stare de conștiință, acea devorantă, inepuizabilă aspirație la desăvîrșire, a sublimat într-un suprem act poetic.

Pictura are poetica ei; viața marilor creații picturale este o funcție poetică. Puține sînt totuși operele care se confundă cu însăși esența poeziei. Rembrandt, geniul, a ajuns tîrziu la poezia ce se naște din lumină și umbră.

Între artiștii români ai epocii moderne, Theodor Pallady este arhitectul unei poetici care, atingînd frumusețea severă a spiritualității, rezistă descompunerii și uitării. Pallady a știut că în artă libertatea înseamnă rigoare; a știut că « un poem care nu conține decît poezie nu e un poem »; a știut că sînt bucurii care pier chiar în momentul dăruirii lor.

A pictat și a desenat peisaje, nuduri, naturi moarte.

Din peisaje, «natura» lipsește; e numai spiritul în fața naturii. Din nuduri, lipsește «carnea»; e numai reveria, culoarea calmă și linia austeră. Din naturile moarte, lipsește «obiectul»; e doar muzica acordului perfect. Peisajul nu ni se oferă altfel decît portretul, nudul altfel decît natura moartă. Esența lor este aceeași, un singur mod de a resimți realitatea: modul poetic.

Depart de mituri, departe de prejudecățile estetice, depășind scara fragilă a senzației, Theodor Pallady a voit durată, a voit lumina interioară. A făcut o pictură clară și decantată, subtilă și pătrunzătoare. Cu minimum de materie a dat maximum de poezie.

Este floarea mirifică a unui arbore secular, cu rădăcinile înfipite în straturi de veche civilizație.

Este o respirație senină între brunul cald al pămîntului și azurul rece al cerului.

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA INOVAȚIEI

ION PASCADI

Orice discuție despre artă ridică, în mod inevitabil, problema inovației, a apariției noilor structuri puse în slujba unor noi conținuturi. Caracterul inovator nu este, evident, propriu în exclusivitate creației artistice, ci definește întreaga activitate umană. Totuși nicăieri problema inovației nu se pune cu atita acuitate, în nici un domeniu lupta pentru victoria noului nu stârnește dispute atât de aprinse și păreri atât de contradictorii ca în cazul artei.

Arta, ca de altfel toate fenomenele sociale, nu se naște prin « generație spontană », ea nu poate fi explicată în afara solului din care se trage și fără o raportare la tradiția pe care o continuă sau o neagă. Sublinierea continuității existente între arta socialistă și tradiția progresistă a culturii noastre este esențială pentru conturarea profilului specific al artei românești în concertul artei mondiale și scoate în evidență filonul național în care aceasta este ancorată.

În mod dialectic, creația artistică implică o relație nu numai de continuitate, dar și de discontinuitate, în sensul că literaturii și artei le sînt proprii atât prelucrarea moștenirii preexistente, cît și căutarea inovatoare. Mai mult, s-ar putea spune chiar că, atunci cînd crează, artistul autentic își pune în mod deliberat problema de a spune altceva și altfel decît au făcut-o înaintașii săi, chiar dacă în realizările sale se vor putea găsi, încorporate și prelucrate, cuceririle predecesorilor. Pentru unii, inovația a rămas însă o problemă exclusiv formală, în timp ce pentru alții ea se mărginește la înnoirea temelor, adică la găsirea unui conținut « actual », fapt care duce la ceea ce am numi « formalism steril » și « conținutism inexpressiv ». Prin unilateralitatea lor, dat fiindcă nesocotesc unitatea indisolubilă a conținutului cu forma, relația lor dialectică, ambele tendințe sînt neviabile.

În legătură cu inovația artistică, în discuțiile din ultimii ani s-a folosit tot mai des noțiunea de « limbaj modern », încercîndu-se chiar stabilirea unor definiții ale acestuia. După părerea mea, fără îndoială că unele trăsături distinctive ale limbajului artistic modern pot fi găsite, dar încercarea de a le transforma în canoane sau de a le fixa ca etaloane unice ale « spiritului modern » este sortită eșecului. O artă modernă nu se reduce la folosirea unui limbaj modern, la utilizarea unor mijloace de expresie și procedee artistice la modă, cum ar fi « generalizarea sumară », « stilul laconic », « metafora echivocă ». Cred că noutatea se găsește mai întîi în realitatea investigată, iar apoi în felul în care este oglindită în artă; mijloacele de expresie, limbajul trebuie să se adecveze conținutului ideologic-emoțional ce urmează să-l transmită. În arta noastră socialistă avem în vedere tocmai o asemenea înțelegere a « limbajului modern », a inovației artistice.

Firește, inovația artistică este în același timp o problemă de tehnică, de meșteșug, și această latură nu trebuie neglijată. Totul este ca meșteșugul să nu existe de dragul meșteșugului. Calitatea definitorie a mijloacelor de expresie și a procedeelelor artistice proprii inovației autentice o reprezintă deci adecvarea cît mai perfectă la scopul urmărit, ceea ce le face să nu existe « în sine », ci doar integrate într-o compoziție ce-și propune invenția artistică a unei noi structuri puse în slujba unui nou conținut.

Pentru evidențierea specificului inovației artistice trebuie amintit caracterul de unicitate al creației. Specificitatea inovației artistice constă, între altele, tocmai în această unicitate, care poartă marca personalității creatoare și care o face inimitabilă.

Procesul de creație este individual, artistul ordonînd și selectînd din realitate ceea ce i se pare exemplar și transfigurînd obiectul în lumina idealului său estetic. Prin natura sa, acest proces diferă nu numai de la un curent la altul, de la artist la artist, ci cîteodată chiar de la o operă la alta, și în acest sens sistematizarea trăsăturilor comune unor acte individuale și transformarea lor în canoane reprezintă o frînă evidentă în calea inovației autentice.

În apelul adresat creatorilor de Congresul al IX-lea al P.C.R. se spune: « ... Alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variată în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce

și-au închinat întreaga viață înfloririi României»¹. Desigur, varietatea soluțiilor artistice merge pe linia unui ideal estetic unitar, dar nu vedem în ce fel ar fi posibilă o metodă unică de realizare a actului compoziției artistice, cum susțin unii cercetători. Pornind de aici însă, nu cred că se poate nega existența trăsăturilor metodologice comune unor creatori extrem de diferiți, aparținând chiar unor curente și școli artistice diferite.

Produsul inovației — opera de artă — reprezintă o nouă «realitate», de un tip specific, cu o logică proprie, la care se ajunge ca urmare a unui act cu precumpănire conștient, deși din el nu pot lipsi — fără pericolul de a trăda însăși noțiunea de artă — elementele spontane. Esența acestui proces a fost plastic exprimată de G. Călinescu: «Creația este o clarificare a unei ordine întrevăzute în natură, este natura raționalizată, devenită inteligibilă și exemplară. Ceea ce te izbește într-o adevărată operă de artă este claritatea ei globală, unită însă cu impresia spontaneității»². Evident, caracterul «raționalizat», «inteligibil», «claritatea globală» nu se prezintă în același fel în orice ramură de artă sau în diferitele tendințe artistice, tot așa cum ele nu presupun dispariția afectului și a ceea ce am numi «misterul» fiecărei opere de artă. Imaginea artistică se naște ca un produs ideologic-emoțional complex al întregii conștiințe la diversele ei nivele, și artistul o încarcă cu întreaga bogăție a rațiunii, a afectului și sensibilității sale, în procesul inovației. Esteticienii idealiști susțin adesea caracterul «irațional», «inconștient» al procesului creator. Desigur, în trecerea de la idealuri la valori artistice reale intervin numeroase elemente, și între acestea un rol deosebit îl au cele spontane, neașteptate, ceea ce în mod curent se numește «inspirație». Inspirația este într-adevăr, cum spune Mikel Dufrenne, «un apel nedeterminat, care nu se precizează decât prin încercări și prin conștiința insuficienței acestor încercări»³, dar acest caracter «nedeterminat» nu are ceva mistic, inspirația nefiind străină de experiența de viață a creatorului. Modul în care această experiență revine în centrul atenției artistului nu reamintește întotdeauna elementul concret de la care ea a plecat, deoarece aici ea este filtrată și prelucrată, iar asociațiile de idei care se fac nu sînt întotdeauna riguros determinate. G. Călinescu, accentuînd asupra rolului hazardului în decursul inovației artistice, sublinia: «Abuzul noțiunii de „artă” împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur fără intervenția spiritului nostru nu dă nimic; totuși, din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri»⁴. Ar fi greșit, după părerea noastră, să se tragă concluzia că intervenția hazardului ar pune arta sub semnul inconștientului, al iraționalului, așa cum se grăbesc să facă unii esteticieni idealiști atunci cînd glorifică «dicteul automat» al subconștientului sau acordă rol precumpănitor instinctelor. Desigur, în creația artistică, temperamentul și sensibilitatea creatorului au un rol extrem de important, dar ele nu pot fi considerate în afara idealului social și estetic și scoase de sub controlul rațiunii.

Înțelegerea specificului inovației artistice reclamă totodată analiza felului concret în care ea se realizează. În toate cazurile, inovația pornește de la materialul preexistent și nu există creație nebazată pe nimic. Dacă în știință, de pildă, adesea noile descoperiri le înglobează pe cele existente, în artă — fără a se neglija rolul tradiției — acestea servesc mai ales ca un sol de pe care devine posibil

¹ *Congresul al IX-lea al P.C.R.*, București, Editura Politică, 1965, p. 95.

² G. Călinescu, *Croniclele optimismului*, București, EPL, 1964, p. 320.

³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome premier, PUF, 1953, p. 68.

⁴ G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Edit. Fundațiilor, 1939, p. 25—26.

zborul creator. Specificitatea creației artistice este bine exprimată de Mikel Dufrenne: « Într-un sens, orice invenție este prefigurată de cea precedentă. . . Nu se poate spune același lucru despre creația artistică: simbolismul nu este prefigurat în parnasianism sau fauvismul în impresionism, ca avionul cu reacție în avionul cu motor. Dacă există o logică a dezvoltării estetice, ea poate fi sesizată abia ulterior; ceea ce artistul încearcă atunci când se măsoară cu tradiția. . . nu este dorința de a o prelungi și de a o completa, ci de a face altceva »¹. Fără îndoială, în cazuri ca cele citate, o « prefigurare » nu are loc, deși nu se poate nega că în alte situații filiația este mai pronunțată. Neuitând deosebirile, nu poate fi negată nici continuitatea care leagă simbolismul literar de romantism, neorealismul de curentul realist-critic al secolului al XIX-lea, unele elemente ale plasticii moderne de experiențe plastice mai vechi.

Inovind, artistul ține seama de legile interne ale ramurii, genului sau speciei respective, legi care s-au constituit de-a lungul unei îndelungate practici artistice, dar într-un sens fiecare contribuție autentică depășește cadrul stabilit și deschide orizonturi noi. E ceea ce remarcă Eugen Lovinescu: « orice operă reprezintă un corp organizat ce poate fi și trebuie studiat în virtutea unor legi interioare, mai mult sau mai puțin sigure, întrucât e destinul lor să fie călcate de orice talent ce depășește măsura comună ». ²

O altă trăsătură specifică a inovației artistice o reprezintă caracterul ei liber, oarecum detașat de o finalitate imediată. Din acest punct de vedere se poate vorbi de o atitudine relativ « dezinteresată », în sensul că procesul de creație artistică, mai mult ca cel teoretic, științific, are o utilitate mediată și urmărește uneori scopuri destul de îndepărtate. Pornind de la aceste elemente, au putut apărea teoriile care susțin că esteticul este prin natura sa lipsit de orice scop, iar atitudinea (creatoare sau receptoare) este dezinteresată, în sensul că se situează deasupra oricăror interese de clasă sau utilitare, plasându-se în domeniul jocului « pur ». Falsitatea unor asemenea teorii provine din faptul că ele absolutizează o trăsătură relativă a procesului creației artistice, scoțându-l din contextul practicii umane, lipsindu-l de orice determinări istorice concrete.

Încercând să conturăm sensul inovației, ni se pare că el rezidă în găsirea unor noi dimensiuni estetice. După cum arată Tudor Vianu pe baza unei amănunțite analize istorice « nu orice noutate este prețioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice »³, evidențiind astfel locul pe care-l dobîndesc — prin consacrarea lor în procesul social de valorificare — asemenea deschizători de drum. E drept, adesea capetele seriilor se pierd și numai o analiză minuțioasă poate reconstitui punctul de pornire, iar pe de altă parte, în numeroase cazuri, abia opere de mai tirziu exprimă plenar și cu maximă concentrare o direcție sau alta.

În creația noastră plastică contemporană s-au afirmat numeroase individualități viguroase, aparținând diverselor generații și care de pe pozițiile umanismului socialist își afirmă într-o modalitate proprie crezul lor artistic. Este aici rodul unei înțelepte îndrumări de partid. « Desigur — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — am dori să avem poezii, romane, picturi și alte opere de artă mai multe și mai bune. Noi cerem oamenilor de litere și artă să-și pună talentul în slujba construcției socialiste, în slujba intereselor poporului și ale păcii. Îi lăsăm însă pe ei să hotărască cum să scrie, cum să picteze, cum să compună, să găsească formele cele mai potrivite. . . » ⁴

¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 67—68.

² E. Lovinescu, *Istoria literaturii contemporane române*, VI, *Mutația valorilor estetice*, Ed. Ancora, 1925, p. 50.

³ Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, ESPLA, 1955, p. 443.

⁴ Nicolae Ceaușescu, *Interviul acordat unui grup de ziariști italieni*, *Scinteia*, nr. 7014 din 18 iunie 1966.



ÎN PREAJMA BIENALEI DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 1966

Sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și ale Uniunii Artiștilor Plastici, la sfârșitul acestui an se va deschide, în București, Expoziția bienală de pictură și sculptură.

Dacă expozițiile personale oglindesc căutările și rezultatele la care ajunge fiecare artist — într-o anumită etapă, dacă expozițiile regionale organizate anual sînt reprezentative pentru nivelul creației, pentru forțele artistice din diversele filiale, este evident că expozițiile bienale pe plan republican sînt în măsură să ofere un tablou sugestiv, de ansamblu, al mișcării plastice contemporane din țara noastră.

Prin caracterul ei cuprinzător și totodată selectiv, prin faptul că sintetizează experiența unei perioade mai îndelungate, o expoziție bienală, serios pregătită și a cărei organizare să fie prezidată de riguroase criterii de calitate, poate constitui o reală modalitate de afirmare și confruntare a valorilor artistice naționale.

Și este de la sine înțeles că, într-un asemenea cadru, iubitorii de frumos așteaptă să vadă ce au de spus despre lume și viață cei mai talentați dintre artiștii contemporani.

În legătură cu apropiata deschidere a Bienalei de pictură și sculptură, publicăm relatarea redactorilor revistei «Arta plastică» despre convorbirile avute cu cîțiva artiști.

Cum în atelierul unui artist lucrul nu se termină niciodată, mai ales în atelierul unui sculptor cu vastă experiență și activitate intensă, ne-am permis să punem maestrului Irimescu reportericeasca întrebare: la ce lucrați?

— Deși nu prea obișnuiesc să vorbesc de proiecte, pot spune totuși că am în vedere mai multe lucrări care se află, fiecare, într-un alt stadiu. Mă preocupă toate și de multă vreme. Două, de pildă, le consider într-o fază mai avansată: sculpturile închinat lui Constantin Brâncuși și lui Nicolae Iorga. Cînd ți-ai luat răspunderea să reprezînți asemenea oameni, figuri bine conturate în conștiința națională, te străduiești — mai cu seamă dacă ai avut prilejul de a-l cunoaște și pe Brâncuși pe și

Iorga — să exprimi personalitatea lor printr-o imagine semnificativă.



În atelierul lui Ștefan Sevastre. Pe șevalet o compoziție cu trei femei, în picioare, și una așezată, cu pruncul în brațe. Culorile compoziției amintesc armonii cromatice din arta noastră populară.

La oarecare distanță de șevalet, o ladă de zestre moldovenească. Pe ladă, un vas mare din ceramică de Marginea.

Între șevalet și lada de zestre, pictorul, cu paleta în mînă, pensula și un tub de negru:

— Simt nevoia să introduc în compoziție niște nuanțe de griuri care m-au cucerit vara asta, la Marginea, cercetînd o mulțime de oale nealterate încă de luciul artificial de pe vasele produse astăzi, din păcate, de olarii cooperativei. Poate să pară o problemă de amănunt, dar rezolvarea ei sper să mă ajute să realizez acea spațialitate românească pe care vreau să o redau în pictură și, bineînțeles, în compoziția la care lucrez.

— E foarte greu — ne-a declarat **Gabriela Pătulea-Drăguț** — să decizi ce lucrare anume te-ar reprezenta mai bine la o manifestare de însemnătate apropiată de bienale, chiar atunci cînd — este și cazul meu în prezent — ai multe pînze în atelier, pregătite pentru o expoziție personală.

— O primă selecție e efectuată, deci.

— Mă gîndesc, în primul rînd, la aceste *Pădurence* venind de la lucru în grup compact, prin care am vrut să exprim un elogiu al muncii; la acest *Cor*, reprezentînd un moment de destindere care cred că dezvăluie un moment semnificativ pentru viața culturală; mă gîndesc, de asemenea, la unele portrete.

Nu aș îndrăzni să mă prezint la o expoziție de amploare, fără să-mi supun tablourile propriei mele jurizări. Autocontrolul mi se pare a fi una din laturile probității profesionale.

Timișoreanul **Victor Gaga** a găsit în schițele făcute pentru o lucrare cu tema « prieteniei », pe care a realizat-o de curînd, un punct de plecare pentru o altă lucrare.

— M-am întors la prima schiță, de care am rămas, îmi dau seama, foarte atașat. Și trebuie să o rezolv, trebuie să-mi continui gîndul. E vorba de două figuri așezate, un bărbat și o femeie, cioplite în piatră: cuplul eternei stabilități. Rămîne ca intențiile mele să le pot traduce în graiul pietrei și rămîne ca piatra să fie

grăitoare cu adevărat. Trăim cu asemenea speranțe și numai cînd mesajul nostru află un ecou în mijlocul publicului putem avea mărturia reușitei.

Clujeanul **Paul Sima**, deținătorul unui premiu de pictură decernat, de curînd, de Uniunea Artiștilor Plastici, pregătește o compoziție inspirată din viața satului românesc contemporan.

— Subiectul mi-a fost sugerat de o zi de sărbătoare dintr-un sat născădean.

Paralel, lucrez la o a doua compoziție, pe tema Descălecării lui Dragoș, pe care aș vrea să o tratez într-o viziune decorativă.

Consider că realitatea actuală, ca și trecutul zbuciumat al țării, ne oferă destule motive de inspirație pentru a crea opere capabile să emoționeze, să întruchieze gîndurile noastre, felul nostru de a simți. Cred că asemenea lucrări, care să reflecte o atitudine față de viață, sînt așteptate de contemporanii noștri.

O convorbire telefonică ne-a furnizat cîteva informații privind activitatea pictorului ieșean **Dan Hatmanu**. A terminat de curînd un ciclu de ilustrații pentru *Ulița copilăriei*, delicata scriere a lui Ionel Teodoreanu. În perspectivă — ilustrații la opera lui Mihail Sadoveanu.

În ceea ce privește proiectele pentru Expoziția bienală, reproducem mărturisirile artistului:

— Pregătesc o lucrare intitulată *Abundența sau Pomul vieții*. Împărțită pe două registre, compoziția are ca temă lupta partidului în ilegalitate (registru inferior) și construcția societății socialiste, după cucerirea puterii (registru superior). Firul roșu care străbate registrul inferior pe un fundal în tonuri sumbre, închise, se transformă, în registrul superior, într-un pom al vieții, proiectat pe un fond luminos pe care sînt schițate construcții, realități ale lumii noastre noi.

— Am văzut — i-am mărturisit pictorului — un desen cu o rezolvare asemănătoare, dacă nu chiar identică, reprodus în presă.

— Da, era o schiță pregătitoare, publicată în *Cronica* în luna mai. De la schiță la lucrarea definitivă, în ulei, este însă un drum destul de lung.

Sabin Bălașa își atrage atenția, din capul locului, că tablourile sale concretizează teme axate pe anumite idei de ordin mai general, care frămîntă societatea noastră, secolul nostru. Această concepție constituie punctul de plecare într-o suită de noi tablouri.

— Apelînd la elemente simbolice, caut să imprim pînzelor un conținut mai complex, purtînd astfel imaginația privitorului pe tărîmuri neașteptate. Nu este în intenția mea să ocolesc datele realității. De fapt, lucrez foarte mult după realitate, dar nu atît după elementele realității ce cad în mod obișnuit sub ochii noștri, ci apelînd la generalizări, deci la un anumit grad de abstractizare, modalitate care nu respinge figurativul. Cînd pictez pămîntul, de exemplu, eu am în vedere și faptul că de el se leagă noțiuni ca materia cosmică, structura geologică a rocilor, fertilitatea, viața oamenilor.

În atelierul lui **Octavian Vișan**. Pe șevalet ne-a întîmpinat o compoziție intitulată *Familia*. Un plai brăzdat de arături, amintind păretarul sucevean. Străbătînd plaiul, privirea ți se odihnește pe obcinele ce-l străjuiesc. Acesta e cadrul. Pe arătură e întinsă o față de masă. Iată și familia: un bărbat, o femeie și un copil. Tabloul mai solicită intervenții, retușuri, precizări, ca și *Portretul unei poete* sau *Liliacul de pe coastă*.

— Mă interesează simbolurile — ne-a spus Vișan. Sînt atît de firești în imaginea plastică! Mă interesează compoziția în general și, oricum, la compoziție ajung și prin felul în care-mi organizez peisajul. Toate compozițiile mele se « petrec » în peisaj, în peisajul cu plaiuri și obcine în care m-am născut și am copilărit. Ecoul copilăriei se împletește cu experiența

vieții de azi, iar din aceste trăiri izvorăsc întrebările și răspunsurile pe care mă străduiesc să le dau în pictura mea.



Iulia Oniță are schițate multe proiecte pentru următorii ani. Ele vor reprezenta, de pildă, un *Arc de triumf*, *Pacea*, 1907, *Trei ursitoare* etc. Dintre ele, în curs de finisare se găsește *Primăvara*, un nud de fată, ce va fi transpus în piatră de Cîmpulung.

— Am vrut anume ca personajul, așa cum am conceput sculptura — precizează artista — să sugereze legătura sa trainică cu pămîntul. *Primăvara* nu întrușipează o imagine idilică, dulceagă a vieții, ci frumusețea robustă a ființei umane. Nu știu în ce măsură am reușit. În orice caz, lucrarea constituie un început de drum nou în sculptura mea. De altfel, se poate observa aceasta și din celelalte proiecte. În linii mari, forma și structura viitoarelor mele compoziții amintesc, întrucitva, de schema arhitecturală a troițelor. Am descifrat în formele troițelor elemente compoziționale ce pot fi fructificate.

Fără o logică matematică a formelor tridimensionale în spațiu, fără o concepție filozofică umanistă care să stea la baza lucrării și fără o viziune spațială limpede, sculptura devine, în ultimă instanță, o formă goală, o masă de volume inerte. Sint lucruri de mult știute. Le spun însă gîndindu-mă la toate acele sculpturi fără spate, traforate, care abundă în expozițiile noastre. Cred că noi nu ar trebui să renunțăm la tradițiile creației sculpturale, concentrîndu-ne eforturile asupra sculpturii bidimensionale.



Aurel Nedel lucra la o compoziție — *Cules de fructe* — pe care, împreună cu unul sau două peisaje și o natură statică, se gîndește să le trimită la Expoziția bienală.

— Sub aspectul strict al meseriei — ne-a relatat artistul — doresc să ajung la o pictură în plină lumină în care elementele tabloului, forma și locul pe care-l ocupă în cîmpul vizual

al imaginii, să se pună în valoare printr-o dozare măiestrită a valorilor de ton, chiar și în cazul pînzelor ținute pe o dominantă de culoare, echivalentă, bineînțeles, unei stări emotive provocată de natura obiectului pictat. Nu mă gîndesc că o asemenea pictură ar fi ceva cu totul nou, dar pe această cale urmăresc să-mi încheg un stil personal, un limbaj limpede și convingător. Iar arta noastră populară îmi întărește convingerea că putem învăța foarte multe lucruri privind desenul, compoziția, culoarea, aici, la noi, pentru a face pictură modernă.

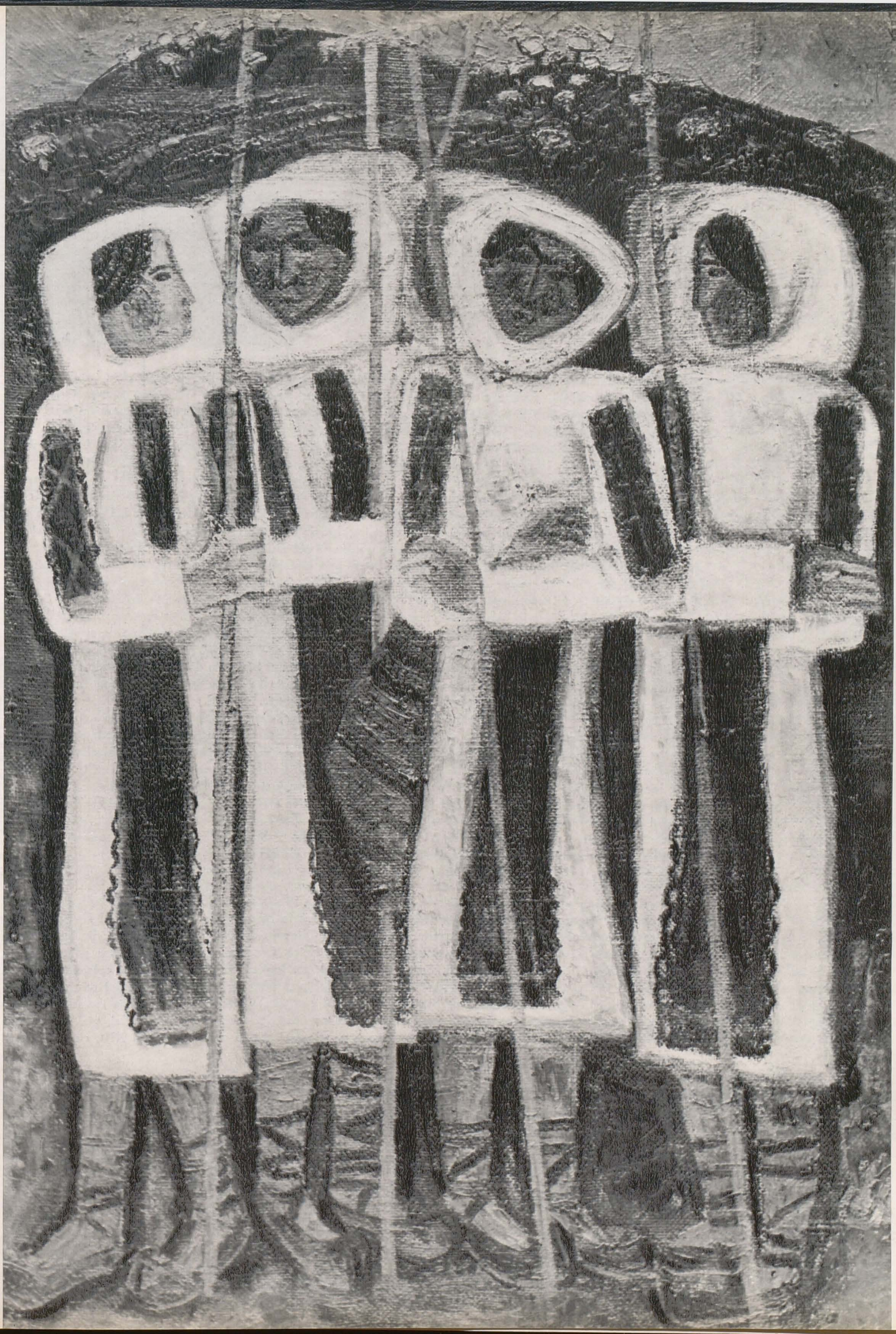
Cît privește expoziția bienală, aș dori să întîlnesc pe panourile ei nu alambicări « științifice » pe teme de artă, ci lucrări cu un evident specific național, tablouri care să continue în spiritul realismului firul tradiției noastre artistice.



Alexandru Gheorghică este preocupat de realizarea, la dimensiuni monumentale, a grupului *Înșir-te mărgărite*. Într-o fază avansată de lucru se află bustul poetului Bacovia și o *Maternitate*.

— Năzuiesc să ajung la o sculptură aptă să transmită cu claritate gîndurile mari ale contemporaneității. Am convingerea că fără o anume simbolică, sculptura destinată spațiului liber nu te poate impresiona și reține, nu-ți trezește în suflet bucurii estetice. Însă atunci cînd ideea pe care vrei să o exprimi nu-ți este îndeajuns de clară, nu obții o înscriere armonioasă a compoziției în spațiu, nu știi bine ce trebuie să reții și ce anume să elimini, iar rezultatul muncii tale îmbracă haina amănuntului plicticos, neinteresant. Nu mă gîndesc spunînd acest lucru, să dau sfaturi, dar consider că trebuie să medităm mai mult asupra lucrărilor cu care ne prezentăm în fața publicului. Este imperios necesar ca sculptura epocii noastre să reflecte o viziune spațială plină de grandoare, în formele și volumele căreia să-și afle ecoul durabil visurile și aspirațiile contemporanilor noștri.

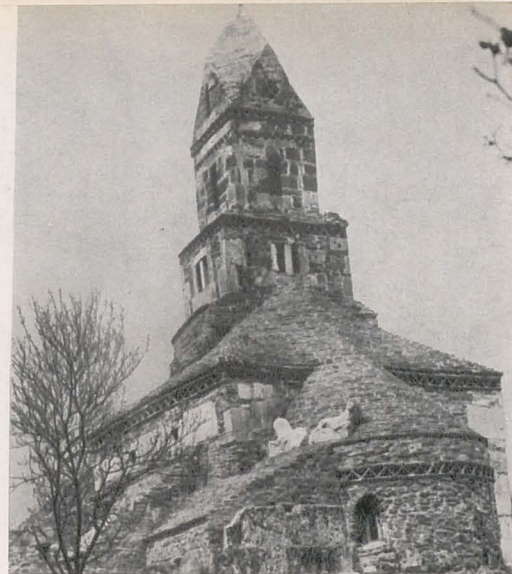
Interviuri realizate de Horia Horșia și Gh. Poenaru.



VECHI PICTURI MURALE

ROMÂNEȘTI DIN TRANSILVANIA (II)

VASILE DRĂGUȚ



Biserica din Densuș (raionul Hațeg)

Secolul XV a fost martorul unor însemnate evenimente care au influențat profund viața locuitorilor din voievodatul Transilvaniei — pe de o parte apăsați de jugul exploatarei feudale, pe de altă parte amenințați de coto-pirea turcească. Marea răscoală din 1437 și campaniile antiotomane conduse de Iancu de Hunedoara sînt epoei de eroism ale acestui zbuciumat secol, la care românii transilvăneni au avut o participare hotărîtoare. În bătăliile de la Varna, Zlatița, Belgrad, Cimpul-Piinii, s-au distins deopotrivă mari comandanți de oaste, ca Iancu și Pavel Cneazul, și o serie de căpetenii de cete care, pentru vitejia lor, au fost răsplătiți cu posesiuni de pămînturi și titluri de noblețe. Cnejii bănățeni din Bizere, Ciorna, Măciș și Lugoj, cnejii hunedoreni din Riu de Mori, Densuș, Peșteana, Sălașul de Sus și mulți alții beneficiază de numeroase privilegii care se răsfrîng și asupra activității ctitoricești.

Știri sumare vin să ateste continuitatea efortului de ridicare a unor lăcașe de cult. În fond, în concepția timpului, acesta era un efort de afirmare a prezenței și a aspirațiilor de libertate ale românilor pe care zadarnic încercau să le înăbușe înaltele vîrfuri feudale. Că românii nu puteau să ridice biserici de zid decît în temeiul unor privilegii speciale, dovadă stă documentul din 30 noiembrie 1456 prin care Matei Corvinul îngăduia construirea bisericii sf. Nicolae din Hunedoara. Biserica din Cinciș, biserica din Lancrăm, pomenită în 1439, biserica voievodului Moga din Hălmaș, existentă în 1440, biserica mănăstirii din Deda, anterioară anului 1451, biserica mănăstirii din Strîmba Fizeșului, de prin 1470, biserica din Săliște, menționată în 1476, sînt doar cîteva dintre monumentele ridicate în deceniile de mijloc ale secolului XV, amintirea lor fiind păstrată fie de ziduri existente încă, fie de referirile documentare. Ar mai trebui, poate, citate mănăstirile bănățene de la Orșova, Ciclova, Srediște, Partoș, Voilovița, Remetea, Găvojdia, Mănăstiriște, Rohonța, Mănăstur, Bocșa-Montana și Sacul, sau bisericile de lemn din satele de pe Someș — Maier, Singeorz și Năsăud — pomenite documentar la 14 decembrie 1450, pentru a ilustra și mai mult efortul creator al acelei epoci din care, din nefericire, ne-a rămas atît de puțin.

Deși sînt puține fragmentele de pictură murală care s-au păstrat, ele permit totuși descifrarea unor statornice legături artistice cu Țara Românească, de unde, cu siguranță, au fost aduși zugravi pentru decorarea ctitoriilor cnejilor transilvăneni. Ca urmare a activității acestor meșteri, formați într-o ambianță artistică mai elevată, în care iconografia și stilul paleolog al picturii bizantine găsise un prielnic mediu de dezvoltare, în pictura transilvăneană a avut loc o puternică mutație valorică, pe măsura exigențelor evaluate ale ctitorilor locali.

Pe vremea cînd sub conducerea lui Iancu de Hunedoara se realiza de fapt o primă unitate de acțiune a poporului român, confluențele artistice erau cu atît mai firești. Au contribuit, desigur, la aceasta, și feudele de peste munte ale voievozilor munteni, adevărate punți de comunicare dintre țările surori și, de asemenea, tutela religioasă pe care mitropolii Țării Românești o exercitau asupra « Țării Plaiurilor »

Înțelesurile adînci ale acelei îndepărtate epoci artistice din istoria poporului nostru se deslușesc cu sporită claritate datorită fragmentelor de pictură murală care se păstrează în biserica din Densuș (raionul Hațeg).

Situată în partea de nord-est a comunei, pe dealul de dincolo de riul Fierului, biserica din Densuș este un edificiu straniu și singular ca formă și structură arhitectonică. Construită din pietre romane provenind din ruinele învecinatei Ulpia Trajana Augusta Sarmizegetusa — altare, lespezi de mormînt, statui, coloane etc. — din piatră brută și din cărămidă, înconjurată de resturile unor încăperi adăugate, în timp, nucleului central, biserica din Densuș ridică în fața cercetătorilor probleme din cele mai complicate, privind atît tipologia formelor arhitectonice cît și etapele de edificare. Studiile recente, efectuate cu ocazia restaurării monumentului, vin să confirme părerea că nucleul central a dobîndit înfățișarea pe care o păstrează și azi, în cursul secolului XIII, cînd locuitorii

au purces la reamenajarea unei străvechi construcții de lungă vreme ruinată. În interiorul bisericii, unde, în mod neașteptat, vizitatorul descoperă că stâlpii care susțin turnul sînt construiți din pietre votive cu inscripții latine, se păstrează mai multe fragmente de pictură murală, care se impun atenției fie prin noblețea gravă a expresiei plastice, fie prin prospețimea naivă a viziunii. Dispersarea fragmentelor nu îngăduie realizarea unui efect de ansamblu; dar, în penumbra care domnește în interiorul monumentului, chiar și în zilele însorite de vară, picturile de pe stâlpi capătă o strălucire ciudată care atrage și fascinează privirea.

Executate în anul 1443 — fapt dovedit de o inscripție recent descoperită — picturile bisericii din Densuș permit identificarea prezenței a trei meșteri diferiți. Picturile de pe stâlpi — între care imaginea sfintei Marina marte-lînd un drac, sfînta treime într-o redare naivă dar plină de farmec și apostolul Bartolomeu ducîndu-și pielea pe băț — se leagă prin fizionomia lor stilistică de tradiția picturilor hunedorene de la începutul secolului XV. Desenul, apăsător, conturează puternic formele, pe suprafața cărora culoarea se așterne cuminte, cu vagi indicații de modelaj. Figurile au ovalul prelung, ochii mari, migdalați — ca altădată la Crișcior sau Leșnic — dar cromatica mai prețioasă și tehnica mai sigură indică o fază mai evoluată. Autorul acestor picturi, desigur un localnic, un român crescut în tradiția modestelor ctitorii de sat din «Țara Plaiurilor», era pătruns de spiritul artei populare, ale cărei ecouri se descifrează mai ales în reprezentarea naivă a sfintei treimi. Dumnezeu-tatăl pare un bunic blind, cu trăsături liniștite, meșterul asemuindu-l cu chipul bătrînilor satelor noastre; pruncul Isus, cu cămășuța împodobită cu alesături, descinde parcă și el din lumea acelorași sate în care a viețuit zugravul de la Densuș.

Pe pereții răsăriteni ai naosului sînt reprezentați apostoli, sfinți militari, sfinți taumaturgi, martire, iar în altar se păstrează din vechiul decor iconografic doar registrul inferior, cu un amplu cortegiu de sfinți ierarhi. Dacă pictura zonelor inferioare ale pereților naosului pare a se datora unui ajutor mai stingaci al meșterului principal, în schimb picturile registrelor superioare, ca și cele din altar, se impun prin înalte virtuți care atestă prezența unui artist de real prestigiu. Autorul acestor picturi a fost Ștefan. Este cea mai veche semnătură a unui meșter român descoperită pînă acum pe o pictură murală din țară.

Pe fondul ultramarin, figurile pictate de acest meșter se detașează cu măreție și grație, deopotrivă, învăluindu-se în ritmul larg al desenului, în calma armonie cromatică, în tainica solemnitate a ritualului. De o deosebită frumusețe sînt cei doi sfinți taumaturgi din registrul al doilea din colțul nord-vestic al naosului. Ei sînt reprezentați din față, pînă la șold, unul ținînd în mînă o cutiuță, celălalt un potir, amîndoi schițînd însă același gest, pîrînd că vor să ofere cu lingurița ținută în mîna dreaptă medicamentul tămăduitor. Sfîntul din partea stîngă, un tînăr imberb, cu fața bucălată, cu părul pieptănat în bucle strînse după moda elenistică reluată în pictura epocii paleo-loghe, are fața caligrafiată cu puritate, nasul prelung și fin, gura mică, ochii mari și expresivi — trăsături ce amintesc, ca și modelajul subtil, rareori subliniat de blicuri albe, de modelele aceleiași epoci. Veșmintul său, compus dintr-o tunică albă și o mantie galbenă, este bogat decorat cu perle, fie dispuse în șirag de-a lungul bordurilor, la manșete și la guler, fie presărate în grupuri de cîte patru. Faldurile largi sînt armonios grupate, dar modelajul este plat, obținut fie prin tonuri mai închise ale culorii locale, fie prin blicuri de alb. Prezentînd aceleași caractere stilistice, sfîntul învecinat este înfățișat cu chipul unui om matur, bărbos, cu expresie severă, ascetică aproape. Mantia sa verde, prinsă cu o fibulă peste umărul drept, cade în pliuri rigide, subliniind impresia de severitate.

Virtuțile stilistice ale meșterului Ștefan pot fi încă și mai bine cunoscute analizînd picturile din altar. Aici, mișcările largi și grave se ordonează într-un ansamblu de ritual solemn, a cărui armonie interioară se prelungește în ritmurile exterioare scrise de contururile veșmintelor, de gesturi, de modulația expresiilor. În urmărirea efectului general, meșterul nu a neglijat însă detaliile, desenînd și modelînd cu migală anume amănunte ale fizionomiei,



adîncind și precizînd expresiile. Figurile sfinților Arsenie și Atanasie impresionează prin monumentalitatea lor viguroasă, prin fermitatea gesturilor și prin exactitatea caligrafică a desenului, ca și prin claritatea și siguranța modelajului fețelor. Redusă la puține culori (ultramarin pentru fond, galben-ocru, castaniu închis și deschis, roșu, verde închis și deschis, negru, alb, rareori liliachiu), gama cromatică a acestor picturi este condusă cu sobrietate, dar și cu delicatețe, dispoziția culorilor — mai ales în altar — avînd ceva din căldura molcomă a unui vechi lăicer.

Prin caracterele lor stilistice, picturile primului meșter de la Densuș amintesc de picturile bisericii sf. Nicolae din Curtea de Argeș, executate în secolul al XIV-lea, în vremea primilor Basarabi. Asemănările stilistice sînt atît de evidente încît impun considerarea meșterului Ștefan ca un exponent al artei din Țara Românească în secolul XV, artă despre care deocamdată se știe încă foarte puțin, dar pe care ne-o putem imagina ca foarte înfloritoare prin dezvoltarea tradițiilor atît de strălucite din epoca imediat următoare dobîndirii independenței. Această identitate stilistică nu poate fi explicată decît prin legăturile artistice existente între Țara Românească și Transilvania într-o vreme în care colaborarea dintre cele două țări românești era activă pe plan politic și militar. Picturile de la Densuș constituie totodată un punct de reper pentru cunoașterea picturii Țării Românești din acea vreme, pentru aprecierea gradului artistic înalt la care se situa. Reflexele transilvănene ale artei din Țara Românească au o valoare multiplă, evidențiind nu numai o unitate artistică existentă la un moment dat, ci, totodată, permanentizarea unei vieți artistice prestigioase în voievodatul independent al Basarabilor. Prezența în Transilvania a unui zugrav venit din Țara Românească era, așadar, un rezultat firesc al relațiilor artistice existente între cele două voievodate române, relații care depășeau semnificația unor simple schimburi de valori, ele exprimînd tendințele, pe atunci încă latente, de unificare a vieții spirituale a poporului nostru.

Tot zugravului Ștefan îi poate fi atribuită realizarea frumoasei icoane de hram de pe peretele vestic al bisericii din Ostrovul Mare (raionul Hațeg), o imagine de o nobilă frumusețe, reprezentînd pe Maica Domnului cu pruncul. Fețele lor au fost mutilate, cu lovituri de lance sau de ciocan, în rest stratul de pictură, o frescă de bună calitate, rezistă mulțumitor. Decupat pe un fond albastru ceruleum, grupul Mariei cu pruncul se impune prin puritatea desenului, prin strălucirea și armonia culorilor, cu limpezimi de nestemată, prin monumentalitatea gravă a compoziției. Contururile fine și modelajul delicat al figurilor și mîinilor, obținut prin degradeuri subtile de umbră sau prin diferențe de saturație a culorii, draperiile bogate dar plate, realizate prin treceri cromatice și prin blicuri albe, întreaga execuție a icoanei de hram de la Ostrovul Mare indică stilul matur al picturii bizantine de epocă paleologă, așa cum poate fi întîlnit în picturile de înaltă ținută artistică ce decorează biserica domnească sf. Nicolae din Curtea de Argeș și așa cum l-am recunoscut în picturile bisericii din Densuș.

Nu departe de Ostrov, la semețele porți ale munților Retezat de pe valea Riului de Mori, față în față cu cetatea Colțului, se ridică o ciudată biserică, cu aspect de fortăreață. Turnul răsăritean, construit deasupra altarului, domină valea cu zidurile-i sure peste care o piramidă de piatră pare să fie în același timp acoperiș și coif. Data edificării acestei biserici, desigur în legătură cu aceea a cetății Colțului, nu este încă precizată; dar formele arhitectonice o așează în cursul secolului XIV, fiind, cu probabilitate, o ctitorie a cnejilor Cînde, pe atunci stăpînitori ai acestor locuri. În interior pot fi văzute vestigiile unui ansamblu de pictură, odinioară valoros, pe care însă timpul, ca și nefericitul obicei al iscăliturilor, l-au deteriorat aproape în întregime. Ceva mai bine păstrate în altar, fragmentele de pictură impresionează prin vioiciunea cromatică, prin complexitatea compozițiilor, prin eleganța degajată a mișcărilor. Un popas mai răbdător în fața acestor picturi îngăduie identificarea unor imagini iconografice și definirea unor remarcabile calități de limbaj plastic. Ne aflăm aci în fața unei decorații picturale cu o gamă cromatică bogată și strălucitoare, cu scene de mici dimensiuni în care spațiul se adîncește, populîndu-se cu fundaluri de stînci



Biserica din Densuș: sfânta Marina



Biserica din Densuș: sfânt taumaturg

sau cu arhitecturi fanteziste. Desenul, vibrant și nuanțat, se desfășoară în sinuozități neașteptate, când mai amplu, când miniatural, niciodată lipsit de fantezie. Recunoaștem în toate detaliile acestor picturi principalele caracteristici ale stilului paleolog, pitoresc și exaltat, stil de universală autoritate în lumea ortodoxă încă din secolul al XIV-lea. Urmărind desfășurarea iconografică a picturilor din biserica cetății Colțului, identificăm în altar *Împărțășania apostolilor*, *Cortegiul sfinților ierarhi*, iar în navă scene din ciclul cristologic, imagini din acatistul Maicii Domnului, fragmente din «judecata de apoi». Gama cromatică este neobișnuit de bogată: fondurile sînt tratate în verde acid grizat, negru, gri neutru, ultramarin; chenarele în roșu cadmiu; iar imaginile sînt pictate cu verde cald, ocru-galben, garanță, vișiniu închis, violet, diferite griuri calde și reci. Este, în general, propriu acestor picturi un anume sens al firescului, un sens al narativului, direct și evocator, care le apropie de viață, umanizîndu-le. Imaginea lui Isus de pe năframa Veronichii, de obicei convențională și hieratizată, capătă aici o tragică, omenească frumusețe. Pictată în cheia arcului triumfal, năframa are pe margine un decor de cusătură populară. Figura lui Isus, încadrată de un păr cu bucle negre, este palidă, cu obraji supti. Nasul puternic și drept, arcadele viguroase arcuite dau o notă de bărbăție acestei triste fețe. Modelajul volumelor este robust, fiind obținut atît prin treceri de culoare cît și prin tente transparente de umbra verde. Blicurile albe, foarte fine, care radiază în jurul ochilor, pe obraji, sau care brăzdează, ca niște cute, fruntea, par să trădeze o influență a stilului grafic care se afirmase, la începutul secolului XV, în cadrul picturii paleologice din despotatul Moreei, la Mistra. Cu toată starea ei de degradare, năframa Veronichii de la biserica cetății Colțului este o operă de maturitate artistică, fiind comparabilă, în pictura noastră veche, doar cu năframa din pronaosul bisericii mănăstirii Tismana, pictată în 1542.

O datare riguroasă a acestor picturi, practic nu este posibilă. Considerarea trăsăturilor stilistice conjugată cu analiza izvoarelor documentare privind ascensiunea familiei cneziale Cînde din Rîu de Mori — înnobilită ca răsplată pentru serviciile aduse în lupta antiotomană — ne permit totuși situarea lor în cel de-al treilea sfert al secolului XV.

Cu ansamblul de picturi murale din biserica cetății Colțului se încheie un capitol de sine stătător în istoria picturii transilvănene, capitol care ar putea fi intitulat: epoca influențelor directe din Țara Românească. La Ostrov, Densuș, la Colți prezența unor opere de o rezistentă valoare — creații ale meșterilor sudcarpatini — constituie azi doar cîteva repere ale unui fenomen artistic, la timpul său mult mai bogat în aspecte. Firește, dispariția unor monumente și distrugerea picturilor nu ne îngăduie o reconstituire fidelă a peisajului artistic transilvănean în toate componentele sale. Și totuși, dincolo de îngrădirile impuse de pierderea sau de mutilarea acestui tezaur de artă, este cu puțință identificarea unor momente reprezentative a căror cunoaștere conduce la reîntregirea ansamblului.

Alături de legăturile artistice tradiționale cu Țara Românească, în temeiul cărora multe aspecte încă dispersate din istoria picturii murale din Transilvania dobîndesc contur, înlănțuindu-se cauzal într-un fenomen de largă respirație, vor trebui considerate, mai ales începînd din a doua jumătate a secolului XV, și relațiile cu Moldova, a cărei prezență în viața Transilvaniei s-a accentuat neîncetat în zilele lui Ștefan cel Mare.

Se știe că pacea statornicită între Ștefan cel Mare și Matei Corvin întărise domnului moldovean puternice feude transilvănene, la Ciceu, pe Someș, și la Cetatea de Baltă, pe Tîrnăvă, locuri de refugiu dar și de afirmare a autorității voievodale moldovenești. În această vreme, Ștefan cel Mare se preocupă stăruitor de soarta episcopilor transilvăneni, construiește la Feleac, în locul unei vechi mănăstiri de lemn, o biserică de zid, o altă biserică la Vad, care va deveni reședința unui episcopat; alta la Ciceu și alta la Ciceu Mihăiești, nu departe de Cetatea Ciceului. Toate aceste ctitorii devin centre de cultură care proliferază și care împreună cu centrele mai vechi răspund năzuinței

de afirmare, de emancipare spirituală a românilor transilvăneni. Este epoca în care, pe lângă modestele mănăstiri din Maramureș, din părțile Oltului, din munții Apuseni, din Hațeg, se întemeiază numeroase școli, la fel cu aceea existentă pe lângă biserica sf. Nicolae din Scheii Brașovului, la care documentele pomenesc ca învățători pe dascălul Radu (1480) și pe Gheorghe grămaticul (1484). Dintre grămaticii și caligrafi formăți în aceste școli erau recrutați copişti de texte religioase — ca liturghierul din 1481, scris la mănăstirea Feleacului, sau ca tetraevangelul din 1488, scris în aceeași mănăstire la porunca arhiepiscopului Daniil. Deosebit de important a fost, în această vreme, rolul mănăstirilor maramureșene, unde, către sfârșitul secolului XV, se săvârșeau cele mai vechi traduceri cunoscute în limba română. Unite în jurul mănăstirii din Peri, protejate de puternica familie a Dragoșeștilor, din rîndul căreia se ridicase Bartolomeu Dragfi, voievod al Transilvaniei, cuscruul lui Ștefan cel Mare, mănăstirile maramureșene au format un activ nucleu de cultură românească medievală, cu ecouri pînă departe în viața celor trei țări românești. Din mediul românesc transilvănean, în plină efervescență spirituală, s-au ridicat umaniști de prestigiu, ca Filip More, originar din familia cnezială din Giula Mare — Hațeg, ca Martin Hacıus, tot un hațegan, sau ca vestitul Nicolae Olahus, descendent al unei familii din Țara Românească, refugiat în Transilvania.

Corespunzător acestui proces de îmbogățire a vieții spirituale, picturile murale din Transilvania prezintă, în ultimele decenii ale secolului XV, aspecte în care se poate recunoaște efortul de împămîntenire a marilor experiențe de artă, de afirmare a creatorilor locali într-o viziune proaspătă și originală. Prelucrînd și dezvoltînd cu mijloace proprii experiențele de artă ale deceniilor anterioare, de fecunde legături cu Țara Românească, adăugîndu-le impulsurile moldovenești, artiștii locali reușesc să realizeze opere de autentică valoare atît prin ordonanța formelor de expresie cît și prin armoniile interioare. Nimic din vechile amintiri ale contactelor cu pictura gotică, încă sesizabile în frescele de la începutul veacului. Pe de-a-ntregul ancorată în lumea artei ortodoxe românești — exprimînd prin aceasta o adevărată spirituală cu implicații mai adînci — pictura Transilvaniei de la sfârșitul secolului XV se manifestă așadar, sobră și expresivă, în cadrul unei viziuni în care se descifrează cu ușurință reflexele artei populare.

Artistul în a cărui operă se concentrează în mod pregnant caracteristicile artistice ale acestei epoci din istoria picturii murale românești în Transilvania este Mihul de la Crișul Alb.

Așezată într-un cadru natural de o sălbatică frumusețe, în fața cheilor săpate de riul Teiușului, strînsă între uriași pereți de stîncă ce stau să se prăvale, biserica fostului schit al Rîmeșului este un monument cu aparență modestă dar care, prin problemele pe care le ridică, se cuvine a fi îndeaproape cunoscut. În interiorul bisericii, de sub straturile tîrzii de zugrăveală, apar fragmente dintr-o pictură mai veche, de o remarcabilă ținută artistică. Figuri de serafimi, de sfinți anahoreți, de ierarhi compun decorul pronaosului, inscripții cu scriere frumoasă ajutînd la identificarea lor. O analiză mai amănunțită a acestor picturi evidențiază certe calități de expresie, atestînd prezența unui artist cu o personalitate puternică. Desenul viguros și sigur conturează cu fermitate formele a căror plenitudine este obținută prin masa de culoare modulată sumar dar expresiv. Draperiile indicate cu exactitate lasă să se ghicească anatomia, volumele fiind sugerate cu siguranță. Tipologia figurilor este variată, expresiile nuanțate fiind definite prin tușe largi, puternice, care desenează și dau în același timp materialitate. Autorul acestor picturi și-a lăsat numele într-o inscripție pictată, de curînd descoperită: « Am scris eu mult greșitul robul lui Dumnezeu Mihul zugrav din Crișul Alb, sub păstoria arhiepiscopului Gheorghe în zilele lui Matiaș Crai, la anul 1487, luna iulie 2 ». Importanța acestei inscripții nu poate fi subliniată îndeajuns; fapt e că prin intermediul ei se atestază existența unor **zugravi români transilvăneni**, ca acest Mihul, în opera căruia se recunosc elemente specifice ce demonstrează efortul artistic al acelei epoci. Tot zugravului Mihul par să i se datoreze și picturile bisericii din Zlatna, ctitorie din anul 1424 a jupînului Stanislav Hraboru și a jupîniței sale Anica. Compoziția cea mai importantă din această biserică

este o răstignire sub care se desfășoară un cortegiu de sfinți militari. O serie de detalii stilistice — de tipologie, de modelaj, de decor — indică nu numai identitatea lor cu picturile de la Rîmeți, dar fac în același timp posibilă stabilirea unor legături cu picturile bisericii din Densuș care, în mod firesc, vor fi exercitat o influență stimulatorie asupra zugravilor transilvăneni.

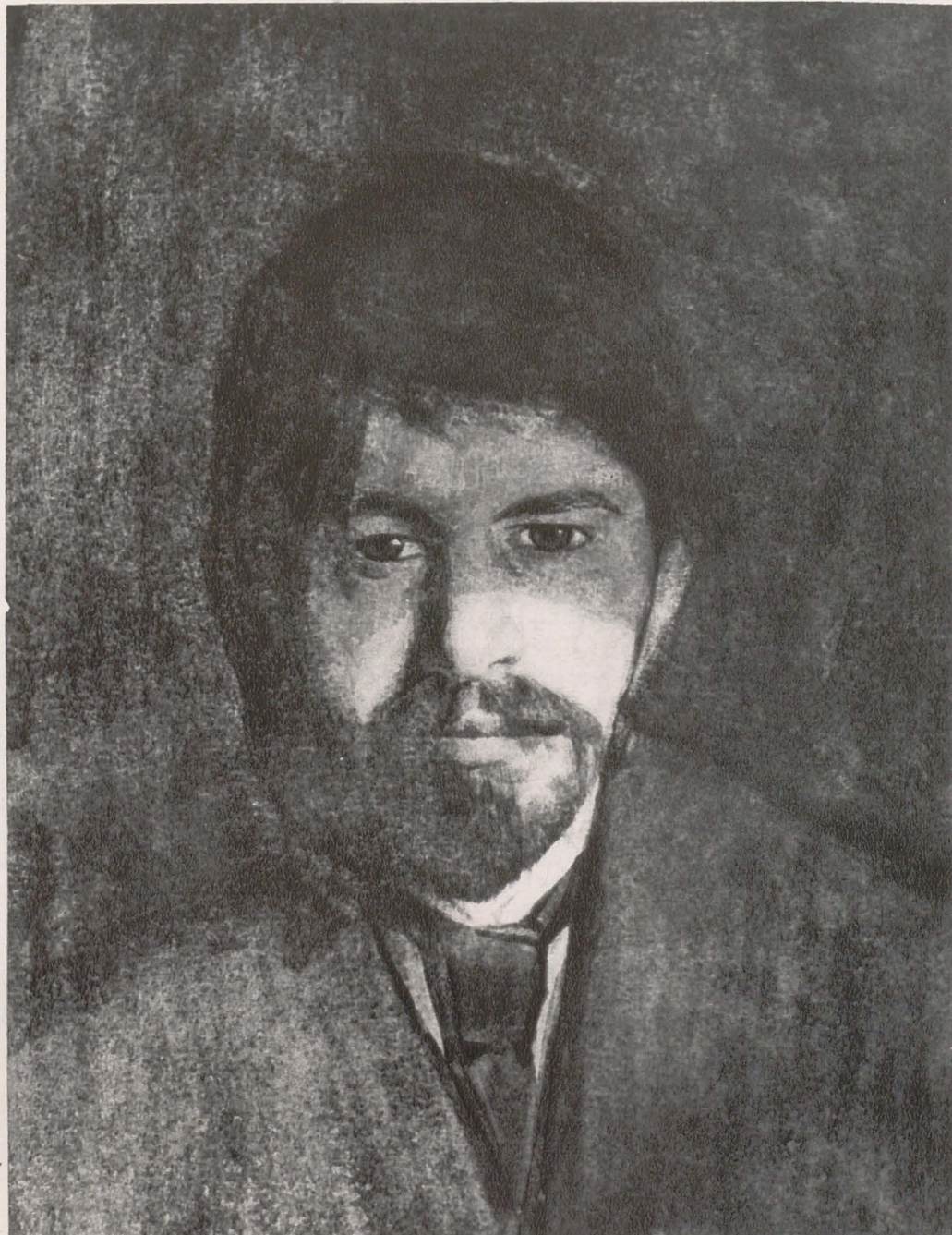
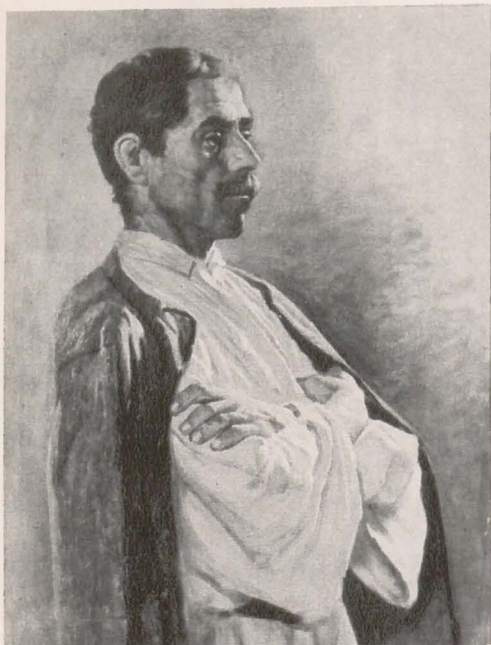
În aceeași familie de picturi trebuiesc considerate și vechile fragmente ale bisericii din Birsău (azi cunoscute doar prin intermediul unor copii în acuarelă); de asemenea vechile picturi — azi dispărute — ale bisericii din Feleac — Cluj, ctitoria lui Ștefan cel Mare, din preajma anului 1488. Din ultimele decenii ale secolului XV par să dateze și fragmentele de pictură murală de pe fațada nordică a bisericii din Crișcior, vechea ctitorie a voievodului Bălea. Rămășițe ale unei « judecăți de apoi », aceste fragmente prezintă numeroase asemănări stilistice cu picturile de la Zlatna, tipologia figurilor și modul de tratare a veșmintelor fiind argumente, alături de concepția generală în execuție, pentru situarea picturilor de la Crișcior în ambianța picturilor transilvănene din epoca în care experiențele picturii paleologe, trecute prin filiere muntenești și moldovenești, fuseseră adaptate mijloacelor locale de expresie.

Din aceeași vreme par să dateze și fragmentele de pictură care se păstrează în pronaosul bisericii Lipova-Banat. Menționată prima oară documentar în secolul XIV, ca reședință a unui episcopat ortodox, biserica din Lipova a fost de mai multe ori transformată și mărită, fiind astăzi un monument grandios, cea mai măreață și mai complexă mărturie a artei vechi românești din Banat. Cu ocazia restaurărilor din 1928, au fost descoperite, în pronaos, două panouri de frescă reprezentând pe sfinții Pahomie și Teodosie. Pe un fond ultramarin, aproape negru, figurile celor doi sfinți se detașează cu claritate, avînd o ținută impunătoare, în pofida staturii lor îndesate. Veșmintele cad în falduri generoase, viguros modelate, subliniind gesturile largi ale personajelor. Fețele, incisiv retușate, par să fi fost la origine deosebit de expresive.

Alături de monumentele prezentate mai sus, ar mai putea fi citate și altele, ca biserica din Lugoj, în care pînă în secolul trecut se mai păstra figura protopopului Gavril « în veșminte semiepiscopești, îmbrăcat adică cu dulamă roșie, mantauă neagră cu căptușală vinată, apoi camilafcă, mătăniile și băț cîrn, care încă și astăzi se vede. » (Ștefan Meteș: *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, pag. 196).

Considerată în ansamblu, a doua jumătate a secolului XV reprezintă în dezvoltarea picturii românești din Transilvania o epocă de o remarcabilă însemnătate. Distingînd, pe de o parte, sensul adînc al relațiilor artistice cu Țara Românească și Moldova, este de subliniat, pe de altă parte, vigoarea tradiției pe fondul căreia eforturile meșterilor transilvăneni se omogenizau, marcau tendința unirii într-o adevărată școală. Dar, în condițiile istorice date, a triplei asupririi, a faptului că vîrfurile feudale, laice și clericale, aveau interese contradictorii față de aspirațiile artistice din cnezatele românești, practic o școală națională de artă românească nu a putut lua ființă. În Moldova lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș sau în Țara Românească din vremea Basarabilor, acolo unde — pentru o vreme — pătura conducătoare s-a identificat cu năzuințele de libertate națională, mișcarea artistică s-a cristalizat în vaste ansambluri de creație originală, întruchipînd geniul artistic al poporului român. Deși mai modeste, realizările meșterilor transilvăneni, împlinite în pofida împrejurărilor adverse, au meritul de a oglindi aceeași statornică năzuință de afirmare națională și de frumos.

Fotografiile ce ilustrează acest articol au fost executate de Radu Sorin.



OCTAVIAN SMIGELSCHI: Țăran
(studiu pentru *Strana*) — tempera
(Colecția Muzeului Brukenthal)

OCTAVIAN SMIGELSCHI: Țăran
(studiu pentru *Strana*) — ulei
(Colecția Muzeului Brukenthal)

OCTAVIAN SMIGELSCHI:
Autoportret — acuarelă (Colecția
Muzeului Brukenthal)

OCTAVIAN SMIGELSCHI: Soția
pictorului — pastel (Colecția
Pulcheria Smigelschi)

OCTAVIAN SMIGELSCHI

O sută de ani de la naștere

Prof. VIRGIL VĂTĂȘIANU

În acest an s-a împlinit centenarul nașterii pictorului Octavian Smigelschi. Aniversarea ne oferă un prilej pentru a arunca o privire retrospectivă asupra operei lui Smigelschi, analizându-i semnificația în raport cu dezvoltarea picturii transilvănene din anii 1890—1912, perioada activității sale.

Octavian Smigelschi s-a născut în comuna Ludoș, lângă Sibiu, ca al treilea fiu al notarului Mihail Smigelschi, descendent al unei familii poloneze, refugiat în 1850 în Transilvania, unde se căsătorise cu macedoneanca Ana Sebastian. Studiile de liceu le-a urmat la școala de stat din Sibiu, luând bacalaureatul în 1884. Încălinarea sa pentru desen se manifestase de timpuriu. Încă pe când era licean începuse să ia lecții de la maestrul Karl Dörschlag, un german din Hohenluckow, stabilit în Sibiu, în jurul căruia se strânsese tineretul săsesc, printre care se număra și viitorul pictor Artur Coulin, cu care Octavian Smigelschi va încheia o prietenie trainică.

Distingându-se prin talentul său, tânărul Smigelschi a obținut o bursă de stat la Școala de profesori de desen din Budapesta (1884—1889). Printre profesorii săi se număra și maestrul Székely Bertalan, de origine transilvăneană, pe atunci unul din cei mai renumiți pictori maghiari.

Despre aprecierile și succesele de care s-a bucurat tânărul student scria cu mândrie revista *Familia* în decembrie 1887, informându-și cititorii că Octavian Smigelschi obținuse două din cele cinci premii distribuite, și anume unul pentru un portret în ulei și altul pentru o compoziție.

Smigelschi și-a început cariera de profesor de desen în orașelul slovac Baňa Stiavnica (1890—1891), dar în anul următor se transferă la liceul de stat din Dumbrăveni, unde va activa până în 1905. Între timp se străduise neîncetat ca să strângă mijloacele necesare pentru călătorii de studii. O călătorie la München întreprinsese încă în 1887, în tovărășia unor colegi și a profesorului Gróh István, iar alte călătorii l-au dus din nou la Viena, München și Dresda (în 1898—1899), la Veneția, Ravenna și Florența (prin 1898—1899), apoi în 1904 vizitează numeroase mănăstiri și centre mai importante din Țara Românească și din Moldova. La începutul anului 1909 a primit premiul Fraknoi, ceea ce însemna o bursă pentru Roma, combinată cu o comandă pentru pictarea unei capele din Budapesta, care urma să fie dedicată lui Gheorghe Rakoczy. Din Roma nu s-a mai întors decît pentru intervale scurte, între altele pentru un concurs, restrîns, la Budapesta, unde un atac de inimă l-a răpus în ziua de 10 noiembrie 1912.

Pentru a încheia cronologia biografică a lui Octavian Smigelschi mai amintim prima sa participare la o expoziție în Sibiu, organizată în 1890 împreună cu colegii săi sași, expozițiile personale din 1903, în Blaj și Sibiu, precum și participarea la o serie de expoziții colective în Budapesta, în anii 1903, 1908 și la un concurs în București, 1906, unde i s-a decernat premiul al doilea. Moștenirea sa artistică a fost prezentată în 1913, în Budapesta, în cadrul unei manifestări mai largi.

Aceste câteva date succinte sînt mărturiile seci ale unei activități neîncetate, ale unor eforturi care au însemnat sacrificarea sănătății și pînă la urmă jertfirea vieții.

Predecesorii transilvăneni ai lui Octavian Smigelschi, lui Constantin Lecca, Mișu Popp și alții, sau celor bănățeni, în frunte cu Nicolae Popescu, li se datorește împămîntenirea unor concepții și forme de expresie mai moderne, corespunzătoare conștiinței sociale burgheze. Dar atît concepțiile cît și formele păstrează încă la acești precursori veșmintul de împrumut. Un Grigorescu nu apăruse încă în Transilvania și nici opera sa nu era cunoscută aci. Sarcina desțelenirii unei arte românești în Transilvania i-a revenit astfel lui Smigelschi.

Primii pași ca artist i-a făcut Smigelschi studiind peisajul și locuitorii satelor românești. Cele mai vechi desene și schițe păstrate aparțin vacanțelor din 1885. E perioada în care viitorul meșter face cunoștință cu lumea de la sate și în care începe să-și formeze și apoi să-și mlădieze limbajul plastic pentru a găsi o exprimare cît mai limpede și cît mai concisă. Procesul de concentrare, prin eliminări progresive ale elementelor neesențiale, și de limpezire marchează etapele evoluției spre o exprimare tot mai lapidară, mai conformă firii și năzuințelor viitorului maestru. Deocamdată aceste înclinări își găsesc o primă expresie nu numai în desene, ci și în acuarele, cu toate că tocmai tehnica acuarelilor e prin esența ei refractară unei asemenea conciziuni, favorizînd mai degrabă nuanțări delicate, de ordin liric. Ca exemple pot fi amintite desenele în care peisajul oglindește volumele ample și liniștile ale colinelor transilvănene. Sobrietatea exprimării o întîlnim și în portretele sale, uneori chiar în lucrări care aparțin încă perioadei de ucenicie, cînd era student în Budapesta.

Pentru evoluția lui Smigelschi au fost însă hotărîtoare cele două călătorii la München, întreprinse tocmai în perioada de formare și deci de maximă receptivitate. În acel moment coexistau în München două curente: cel al pictorilor cu o orientare prevalent realistă și cel al pictorilor poeți.

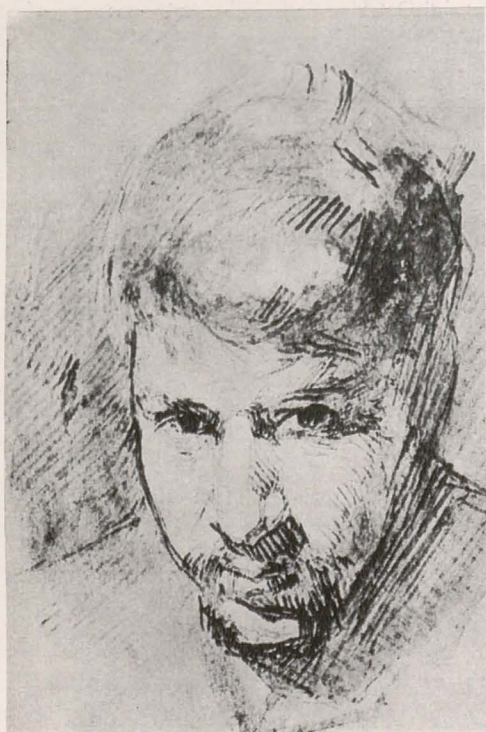
Atmosfera din München și-a imprimat pecetea asupra evoluției lui Smigelschi, influențîndu-i opera atît din punct de vedere al tematicii, cît și al interpretării. Ca interpret realist, el a continuat să studieze aspecte din satele de odinioară și a încercat două teme de compoziție, intitulată *Portița* și *Strana*. În alegerea acestor teme se resimte prezența unui ecou stimulat din opera lui Wilhelm Leibl. Studiile pentru cele două teme au fost executate în creion sau pastel și în parte în tempera și ulei. *Portița* e o compoziție imaginată concentric, în care se înscrie un grup de figuri feminine, personificări ale gurii satului, cu micile-i curiozități și răutăți, puse în contrast cu lumea tinerei țărăncuțe, ale cărei gânduri și priviri se abat pe poteca tăinuță a sentimentelor. În schimb, compoziția *Strana* e dominată de ritmuri verticale, bărbătești. Solemnitatea religioasă impune tuturor figurilor o atitudine de reculegere, dar fiecare personaj în parte dezvăluie profunda înțelegere a pictorului pentru demnitatea umană.

Nici una din aceste teme nu și-a găsit o formulare definitivă, dar în studiile pregătitoare se resimte prezența atmosferei reale, vii și viguroase, a satului românesc.

Pictorii poeți, a căror operă a putut să o cunoască Smigelschi cu ocazia celor două călătorii la München, au fost Arnold Böcklin, Hans von Marées și Hans Thoma. O pleiadă de pictori mai tineri, contemporani ai lui Smigelschi, i-a asigurat acestui curent în München dăinuirea pînă în primele două decenii ale veacului al XX-lea. Caracteristică e atmosfera de încredere și eudemonie în fața vieții, interpretată prin prisma unor metafore. Nu era vorba de metafore abstracte, ci de întrupări umanizate ale naturii, ale forțelor generatoare, ale frumuseții pămîntești, în care se împletesc uneori, ca ceva senin și firesc, chiar și viziunea tragică a sfîrșitului. De la acești artiști a putut să primească și sugestia cu privire la rezolvarea unor probleme de compoziție și de purificare a limbajului. Lucrările lui Smigelschi inspirate de o astfel de înțelegere a naturii au fost: *Primăvara*, *Ielele* și *Quartetul*. Pentru ultimele două se păstrează o serie de desene ca și de schițe în pastel și ulei, ilustrînd maturizarea imaginii și încheierea compoziției. Dar în rîndurile publicului temele din această categorie nu au trezit vreun interes mai concret, încît elaborarea lor s-a oprit la stadiul de schițe menite să satisfacă doar plăcerea intimă a autorului. Dar tocmai de aceea schițele acestea constituie una din cele mai sincere realizări ale maestrului.

Ultima categorie din opera lui Smigelschi o formează pictura bisericească. Pentru societatea în care a trăit Smigelschi e semnificativ faptul că numai în acest domeniu i s-au oferit comenzi, chiar fără a le fi solicitat. La început, Smigelschi le-a considerat drept un simplu expedient, un mijloc de cîștig. Mărturie sînt o serie de icoane și iconostase lucrate pentru bisericile de la țară, care nu pot intra în categoria creațiilor sale artistice. Era vorba de o marfă destinată să-i înles-





OCTAVIAN SMIGELSCHI : Autoportret —
desen în tuș

nească călătoriile de studii, fiindcă solicitarea unei burse, de pildă în 1890 de la societatea Transilvania din București, rămăsese fără rezultat. Experiențele inerente acestei activități nu au fost însă fără folos, pentru că l-au familiarizat cel puțin cu problemele de iconografie. Un imbold pentru a se ocupa serios de pictura bisericească a fost manifestarea intenției din partea mitropoliei din Blaj de a decora cu picturi murale interiorul catedralei. De data aceasta tema oferea posibilități excepționale pentru realizarea unui vast decor monumental, într-un limbaj nou. Îngrădirile hieratismului tradițional fuseseră înfrinte de către predecesorii săi și nici autoritățile bisericești, nici publicul nu le mai regretau. Smigelschi își propunea să găsească o formulare modernă, corespunzătoare. În acest spirit a fost creat proiectul pentru decorul catedralei din Blaj, iar expoziția cartoarelor, în 1903 — prima manifestare de acest gen în istoria artei noastre — mai întâi la Blaj, apoi la Sibiu și Budapesta, a stîrnit un interes și aprecieri cu totul neobișnuite. Decorarea catedralei din Blaj nu s-a realizat, dar întocmirea proiectului s-a dovedit o experiență utilă, fiindcă în anul următor i-a fost încredințată lui Smigelschi comanda picturilor din cupola și de pe iconostasul catedralei ortodoxe din Sibiu. Picturile acestea aveau să rămînă singurele realizări cu caracter monumental din opera meșterului, duse la bun sfîrșit în anii 1904—1905. Aci și-a găsit expresia cea mai matură stilul său specific, formularea lapidară prin care pictura sa se deosebește de cea a tuturor predecesorilor clasiști, a unui C. Lecca, M. Popp, Ep. Bucevșchi, G. Tattarescu sau G. D. Mirea, ca și a urmașilor imediați, a pictorilor decoratori din generația anilor 1910—1930, a unui Costin Petrescu și alții.

Experiența pe care a făcut-o în mod conștient Smigelschi în căutarea unor forme de expresie care să corespundă aspirațiilor artistice din acea vreme și-a găsit și o formulare teoretică într-un studiu apărut în 1909. Studiul e un fel de comentariu al unei realizări deja înfăptuite și e instructiv nu numai din punct de vedere istoric, pentru cine vrea să se familiarizeze cu vederile artistului, ci păstrează într-o anumită măsură și o valoare actuală. Problemele examinate nu vizau numai arta religioasă ci — după propria-i expresie — și arta profană.

În partea critică, privind încercările de pînă atunci, în care autorul răspunde și unor teze formulate de contemporani, se susține părerea că: « Oricît de mare ar fi deci cultul admirator al oarecuiva pentru arta timpurilor voievozilor noștri întemeietori de mănăstiri, o continuare în interpretarea aceasta a meșteșugului zugrăvirii în ziua de azi ar fi un anacronism, iar în resemnarea de la cunoștințele reale-formale (desen, perspectivă etc.) ale timpului modern o afectare a naivității ». Teoretic, Smigelschi recomandă ca punct de plecare « pe de o parte arta tradițională a mănăstirilor noastre, de altă parte arta decorativă românească ». În realitate însă el se încadră, prin realizările sale, concepțiilor stilistice elaborate în mediul mîunchenez. În stilul figurilor sale din cartoarele destinate catedralelor din Blaj și Sibiu se întîlesc și unele trăsături (la figurile arhanghelilor) care amintesc vag de picturile lui Peter Cornelius din biserica Sf. Ludovic din München, executate în anii 1836—1839. Dar și în cazul acesta nu poate fi vorba de influențe propriu-zise, și cu atît mai puțin de adaptări, ci de concepții principale, interpretate într-un mod cu totul personal. Astfel, în opoziție cu Peter Cornelius, Smigelschi tinde spre o pictură monumentală cu caracter static, nu dinamic și dramatic. În schimb, în pictura sa profană, staticul e înlocuit printr-o compoziție, în cadrul căreia mișcările își găsesc o echilibrare integrală. Stilizarea pe care o recomandă Smigelschi și pe care a și aplicat-o consecvent e determinată nu de căutarea unei esențe abstracte, ci de intenția de a realiza « o simplitate lapidară și o reducere la esențial ». Formularea teoretică a acestor principii dovedește că Smigelschi a înțeles problemele artistice care frămîntau societatea românească și că a reușit să creeze o morfologie concretă pentru năzuințele tulburi, amorfe ale contemporanilor. Cele mai reprezentative creații ale sale din domeniul artei religioase sînt cartonul pentru profetul Ieremia, destinat catedralei din Blaj, și evanghelistul Ioan, în catedrala din Sibiu. Din picturile acestea lipsește complet nota mistic-abstractă. Figurile sacre sînt personificări ale unei umanități puternice prin resursele ei psihice și morale.

O ultimă formulare a stilului său compozițional, în care se resimte și un contact mai intim cu pictura Renașterii italiene (indeosebi cu opera lui Raffael din stanzele Vaticanului) o găsim în proiectele pentru decorul capelei Rákoczy din Budapesta. Ciclul (executat parțial în panouri de ciment colorat, o tehnică inventată și brevetată de Smigelschi) cuprinde șase scene de hagiografie și istorie.

Succesele morale pe care le-a înregistrat consecvent opera lui Smigelschi se explică prin faptul că experimentările sale stilistice izvorau dintr-o necesitate, iar soluțiile propuse corespundeau așteptărilor.

Croniclele și articolele semnate de cei mai eminenți critici din acea perioadă, ca și de pictori și de scriitori cunoscuți (între alții de Octavian Goga) și apărute cu ocazia expoziției din 1903 atît în presa română, cît și în cea maghiară și sîsească, subliniau aproape unanim înzestrarea excepțională a lui Smigelschi pentru desen și pentru compoziția monumentală, iar Lyka Karoly (*Magyar iparművészet*, 1904, nr. 1) se mira că nu auzise încă pînă atunci de numele acestui artist care, de aci înainte, ne asigură că « nu va mai fi un necunoscut ». Articole la fel de elogioase au apărut în presa română, maghiară și sîsească cu ocazia premierii în 1908 și multe altele ca necroloage sau cu ocazia expoziției postume, organizată la Budapesta în 1913. Dar cu toate aceste manifestări de admirație, cu toată asigurarea că nu va mai fi « un necunoscut », singura lucrare realizată, cea din catedrala sibiană, nu a putut fi nici ea completată, așa cum se intenționase. Ivirea altor comenzi vrednice de însușirile maestrului a întîrziat. Ambianța socială nu fusese în stare să-i acorde un sprijin real. Limpede și concludent a exprimat aceste realități Nicolae Iorga în necrologul din ziarul *Neamul Românesc* (15 nov. 1912): « N'avem noroc la oameni; rar se ivesc printre noi și cei mai mulți se duc repede, ca și cum s-ar grăbi să plece dintr-o lume care în toate zilele și în toate felurile le dă a înțelege că poate și fără dîșii, că poate mai bine fără dîșii. . . noi, de aci, nu îl cunoaștem pe acest ardelean » (cu tot premiul primit în 1906!). « În 1906, la Expoziție, a vrut să ni se înfățișeze, avînd și el mindria, așa de firească și așa de mișcătoare pentru noi, de a fi consacrat prin admirație în Capitala neamului său. . . n-am voit să-i dăm cei cîțiva metri pătrați pentru care se ruga. . . Cei de dincolo îl știu însă. . . și simt că poate să treacă un veac și un pictor ca dînsul. . . nu se va naște. . . El n-avea nimic din pletele, din fruntea încrunțată, din mantia de umbră și pălăria de aureolă, din vorba plină de paradoxe și viața plină de bizării a artistului. El nici nu era artist. Ca să și-l închipuie cineva care nu l-a cunoscut trebuie să se gîndească la meșterii cei mari de pe vremuri: un meșter, un astfel de meșter a fost și el ».



LIGIA MACOVEI: Sfirșitul dineului — ulei



◀ LIGIA MACOVEI: Mama și fata — ulei

LIGIA MACOVEI

CORINA BEIU — ANGHELUȚĂ

În opera unui artist cu o evoluție firească și o logică plastică bine precizată, etapele se întrepătrund și se succed organic. Privind lucrările Ligiei Macovei realizate în ultimii ani și raportându-le la întreaga sa activitate, acest fapt apare cu deosebită pregnanță. Intima înlănțuire dintre diferitele epoci care s-au succedat în creația sa îi conturează personalitatea artistică, îi definește opera.

Creația Ligiei Macovei se situează, încă de la primele sale manifestări, sub semnul artei angajate. Prin afișe mobilizatoare, panouri, desene în presă, artista a contribuit activ, într-o epocă de luptă avîntată, la propagarea noilor idei revoluționare. Acei ani au însemnat pentru ea o epocă de adevărată efervescență creatoare, Ligia Macovei desfășurînd o intensă activitate oglindită în paginile ziarelor și revistelor (*Orizont*, *Veac Nou*, *Flacăra* etc). Apare evident acum, după trecerea anilor, că Ligia Macovei a adus o anumită forță poetică în grafica noastră de atunci. Ea venea cu o notă cu totul personală: o îngemănare de combativitate și lirism, de forță și grație, care i-au rămas proprii. Desenul său — pur linear, sensibil și plin de expresivitate în construirea formelor bine închegate, de înaltă calitate artistică — și-a afirmat cu vigoare prezența în grafica noastră.

Desigur, viziunea plastică a unui artist se transformă, meșteșugul său de asemenea, dar o constantă structurală în opera sa rămîne: este manifestarea temperamentului său artistic. Creația Ligiei Macovei e străbătută de un sentiment generos, de o percepere acută și spontană a vieții. Artista vibrează cu intensitate în fața unui peisaj, a unei flori, a unui chip, în contact cu o idee. Privește oamenii cu emoție și căldură, dar și cu necruțător ochi satiric. Din această bogăție de cuprindere a vieții în toată plenitudinea, își trage seva întreaga ei creație. De-a lungul activității sale apar astfel preocupări felurite, care vor îmbrăca cele mai diverse moduri de exprimare, de la desenul în peniță, la tușul colorat, guașă sau ulei în plină pastă.

Se poate totuși discerne la Ligia Macovei o preferință ce pare să răspundă mai cuprinzător acestor necesități de investigare și exprimare: ilustrația. Pentru Ligia Macovei ilustrația nu este numai o reprezentare sau subliniere a unui text. Imaginea devine o adevărată parafrază poetică.

A interpretat cu deosebit lirism partitura versurilor lui Desnos, ale lui Sabba, Salvatore Quasimodo și Eminescu, iar acum s-a apropiat, cu aceeași pasiune ce o caracterizează, de substanța poetică a lui Arghezi. Cu fiecare ciclu de ilustrații, artista își modulează nu atît grafica, linia, cît viziunea plastică, impusă de însuși sensul și construcția poetică.

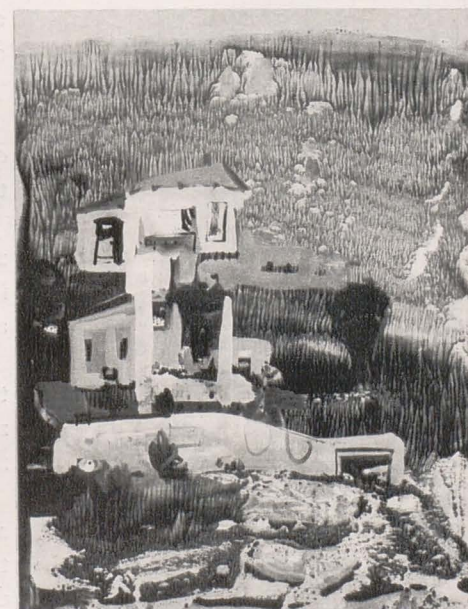
Pentru poezia argheziană, plină de scînteietoare evocări cromatice, Ligia Macovei a găsit noi virtuți de exprimare ale monotipului în guașă. Utilizînd cu discernămint efectele unei tehnici dificile, a plăsmuit prin suprapunerile succesive ale unor pete vibrante de culoare, îmbinate cu desen în tuș, sau pensulă, un nou univers plin de înțelesuri poetice. *Heruvim bolnav*, *Copacul din cîmpie*, *Buruiana*, *Doi copii s-au dus*, *Mîhniri*,

LIGIA MACOVEI: Ileana — ulei

LIGIA MACOVEI: Scrisoarea —
guașă

LIGIA MACOVEI: Peisaj italian
— guașă

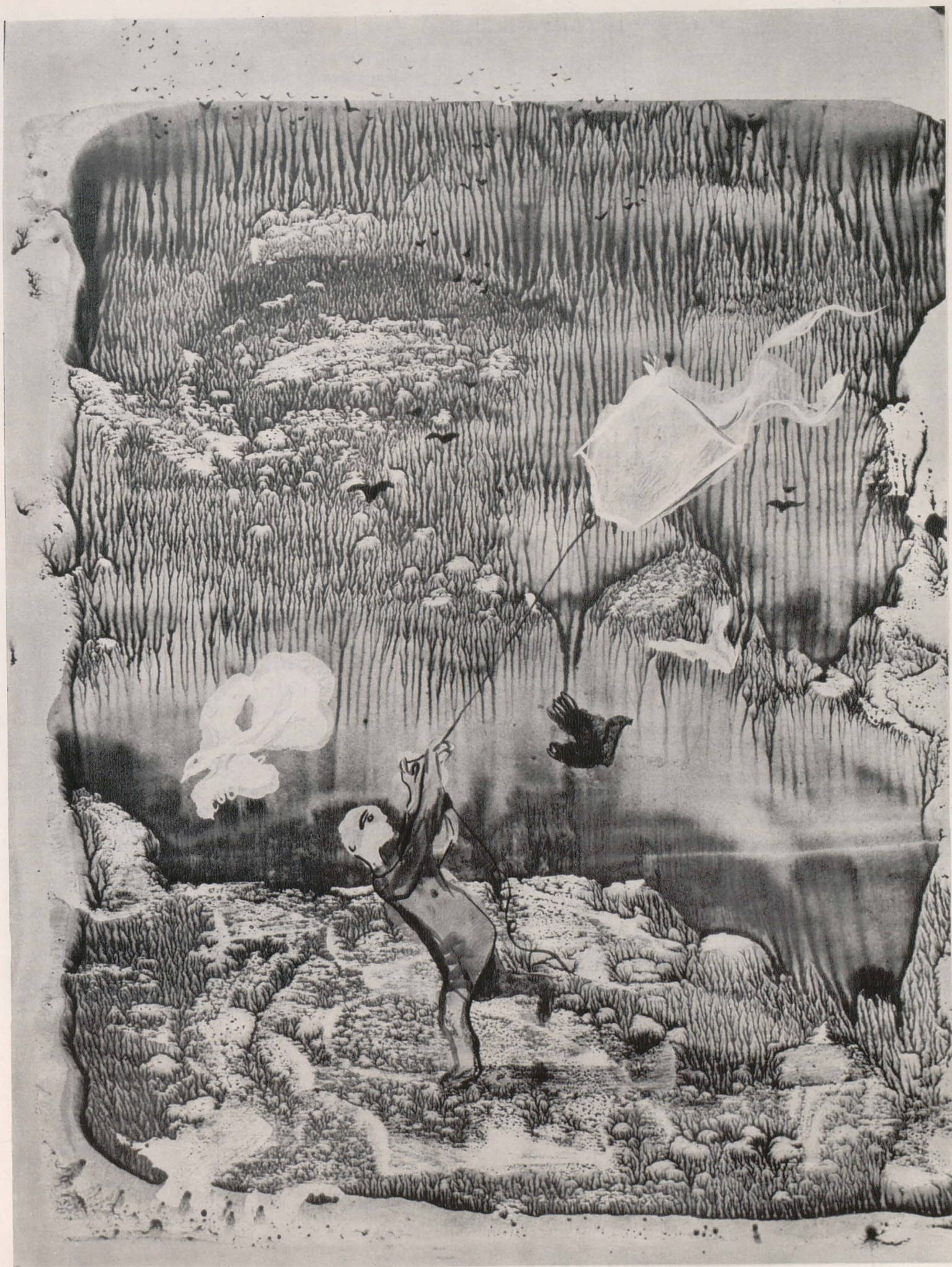
LIGIA MACOVEI: Băiat cu
zmeu — guașă



precum și întreg ciclul *Cântare omului* sînt viziuni plastice de subtilă și creatoare interferență cu sensurile poeziei argheziene. Este interesant de observat că același poet îi inspiră artistei o interpretare pur lineară, de mare sobrietate, în acele versuri care scot la iveală o lume de antagonisme, ca în *Flori de mucigai*. Aici, grafica sa devine o grafică de forță, de circumscriere puternică a volumelor, de expresivitate dusă uneori pînă la grotesc. Apoi trece din nou la o caligrafie modulată cu nesfîrșită sensibilitate, cu amănunte expresive și evocatoare, pentru poezii ca *Tu nu ești frumusețea*, *Copilă*, *Trișca*, ajungînd la o viziune mai complexă în ilustrația pentru *Duhovnicească*.

Această pendulare între grotesc și inefabil o regăsim mereu în opera Ligiei Macovei.

Ciclurile de desene și guașe de la Paris și Roma ne dezvăluie altă latură a preocupărilor sale și a problemelor de limbaj pe care și le pune.



Căci la Ligia Macovei nu se poate vorbi numai de virtuozitatea graficii pur lineare; ea folosește o tehnică în măsura în care îi servește intenția. Acum folosește guașa. Prin pensulații largi, prin tonuri mate, ne sugerează o lume veștejită ce se pretinde exuberantă și plină de strălucire: sînt acele lucrări cu artiste de music-hall, cu figurile de femei respectuoase pentru pălăria ce-o poartă, cu domni preocupați și siguri de ei, dar măcinați de ambiții și vicii ascunse. Calitatea deosebită a acestor lucrări constă în felul concis în care artista caracterizează, cu vervă și sarcasm, o figură. Desenul său în guașă capătă acum o amplificare de expresie și o causticitate care fixează definitiv în retina privitorului o galerie de tipuri ce evoluează într-o ambianță caracteristică. Acorduri suave și rafinate sau prețioase și rare — pe griuri — aduc o temperare celor sonore, ritmînd armonios compoziția plastică. Aceste îngemănări neașteptate și vii de tonuri sînt subliniate de o tușă spontană — un adevărat seismograf al sentimentului.

Adesea guașa servește și la fixarea altei viziuni — un copil ce se joacă cu zmeul, o fată aplecată adînc asupra unei scrisori, un peisaj fantastic. În toate aceste lucrări circulă parcă o sevă puternică — o viață suculentă — plină de senzualitate. Dar și o boare de poezie; ea nu va lipsi niciodată din opera Ligiei Macovei.

Lucrul se vedește mai ales în pictură; căci artista nu se mulțumește cu posibilitățile coloristice ale guașei. Natura îi sugerează armonii mai intense, mai bogate, pe care numai utilizînd culoarea de ulei le poate exprima. Temperamentul său de coloristă se poate deslănțui acum nestăvilit.

În pictura sa vom regăsi virtuțile de caracterizare, de evocare laconică sau discursiv poetică pe care le-am întîlnit și în grafică.

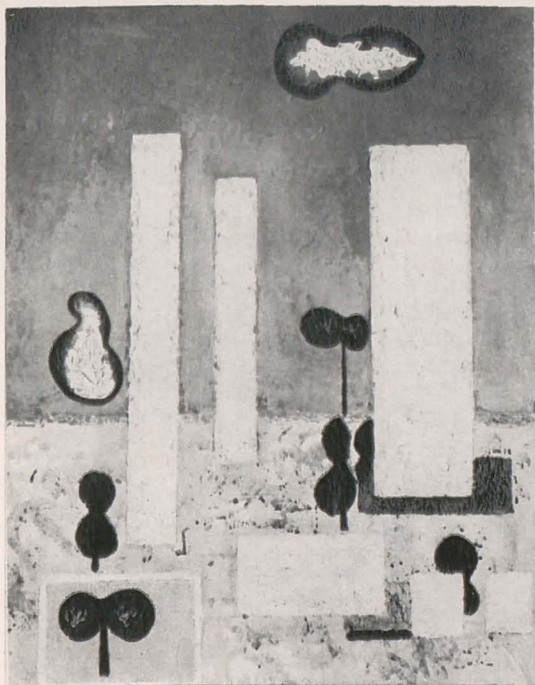
În ciclul de lucrări *La cocktail*, reia, cu un sarcasm reînnoit de plăcerea folosirii unui material mai bogat în resurse, o temă dezbătută mai demult în guașă. Problemele noi, mai complexe, de compoziție și culoare sînt rezolvate într-un stil ce o definește. Artista nu a lucrat niciodată după natură: impresia vizuală, păstrată adînc în acea memorie proprie artistului, se esențializează, cernută prin sita amintirii. Din tumultul de senzații coloristice și de sentimente suscitade de natură, va reține o dominantă, un fel de motiv « cheie » care devine un izvor de armonii variate.

Culorile pure, ultramarinul sau roșul de cadmiu, verdele smaragd și oranjul — îndrăgite de artistă — apar ca niște note de bază ale unor acorduri vibrante și puternice. Este un univers cromatic vital — plin de tonicitate și prospețime — și artista evocă acum cu încîntare, în culori de smalt pline de strălucire, un peisaj de pe coasta italică, niște flori pe un fond albastru sau o figură familiară într-un interior. În tușe largi purtate cu vervă și temperament pe suprafața pînzei, artista își desfășoară viziunea, lăsînd o impresie de lucru spus dintr-odată, spontan. Dar un astfel de proces de creație implică o muncă perseverentă, cu neîncetate reveniri și confruntări. Tonurile sonore sau surde sînt orchestrate cu grijă și sensibilitate pentru a lăsa fiecare culoare să-și cînte armonios partitura. Este maturitate în această expresie spontană și o îndelungată experiență. Și mai ales este în toată această creație o bucurie a dăruirii pe care numai un artist de generoasă și caldă vibrație — de mare autenticitate — o poate avea.

Prețuită astfel ca o personalitate artistică multilaterală, atît în țară cît și în străinătate, Ligia Macovei își pune neobosit resursele sale creatoare în slujba idealurilor umaniste, proprii artei noastre. Momentul actual din creația Ligiei Macovei ne dezvăluie nu numai măiestria la care a ajuns, ci și perfecta unitate de viziune și crez artistic ce s-a păstrat de-a lungul întregii opere.

LIGIA MACOVEI: Ilustrație la «Flori de mucigai» de Tudor Arghezi — tuș



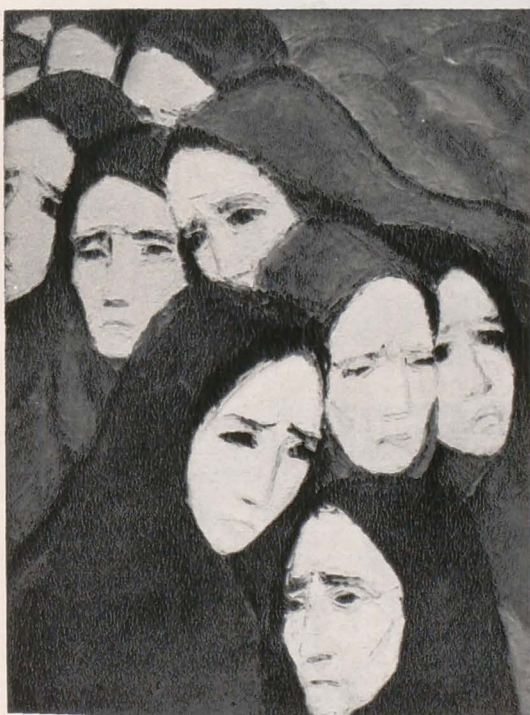


EUGEN CRĂCIUN: Blocuri — ulei



VIORICA ILIE: Misterele nopții — ulei

ZINA BLĂNUȚĂ: « Lupeni » — ulei



SEVER MERMEZE: Portret de tînără — ulei



ANDREI BORDI: Portret — acuarelă





BÁLINT KÁROLY: Cap
de fată — marmură

SÖVÉR ELEK: Peisaj
— ulei

ȘTEFAN BARABAȘ:
Valea Oltului — ulei
și tempera

ANA HADIAC: Peisaj
— ulei

AMBRUS IMRE: Com-
poziție — ulei



Expozițiile bienale din Veneția, așa cum remarcă fără menajamente critica internațională și italiană, își păstrează, la cea de a XXXIII-a manifestare, caracterul, devenit azi tradițional, spre care au deviat în dată după 1895, de când au fost inițiate. Au fost concepute ca niște mărețe Olimpiade ale plasticii mondiale, ca niște pašnice bătălii culturale livrate la date dinainte știute, de către pictorii și sculptorii lumii. Dar Biennalele venețiene se mențin la formula unei mari expoziții naționale italiene, montate într-un șirag de expoziții naționale neitaliene, mai mult sau mai puțin reprezentative ca selecție.

De șase decenii, acest punct de atracție turistică în plus al cetății dogilor, și așa regină a turismului mondial, atrage între 1 aprilie și sfârșitul lui octombrie (în anii când nu se întârzie cu deschiderea expoziției, ca anul acesta, când în iunie abia a fost vernisajul), zeci de mii de amatori de artă, de artiști, colecționari și negustori de opere, de critici și de gazetari, din toate punctele globului.

Veneția devine un fel de târg de eșantioane pentru comerțul, material și spiritual, al artei. Ea e considerată de producătorii de opere italieni ca un fel de punte de lansare spre piețele străinătății, spre publicitatea internațională, spre succes și circulație. Zadarnic umaniștii închinători ai artei cer, așa cum face marele critic, profesorul Giulio Carlo Argan, reformarea spiritului Bienalei, reîntoarcerea acestei manifestări la scopurile «serviciului cultural» pentru care a fost destinată.

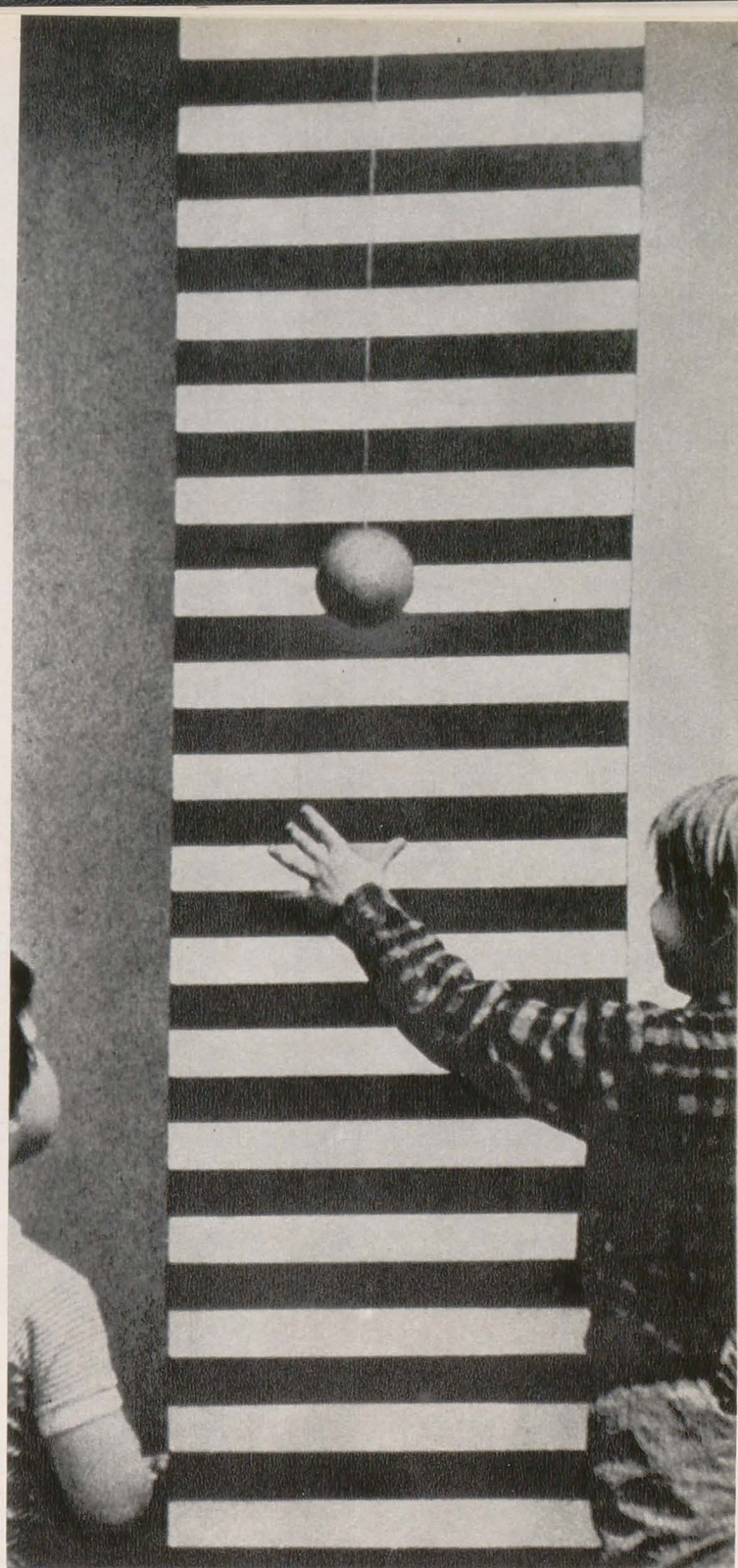
În virtutea vitezei achiziționate (care nu e nici o virtute), fiecare Bienală seamănă cu cea anterioară, cu toate celelalte. Învocând proustian amintirea bienalelor trecute, criticul Giuseppe Marchiori rememora felul în care cronicari plastici submediocri, dar cu trecere la marea burghezie, ca Ugo Ojetti de pildă, pontificau, în 1912 și 1914, dispersând reproșuri și laude, spunind de *Cézanne* că ar fi «stîngaci», și dînd premii de bravură artistică unor *Irolli* sau *Scoppetta*, glorii de pe atunci gata-obosite, ale unei burghezii ce confunda lingoarea postdigestivă și stările ei nostalgic-poetice deslinate, cu actul spiritual al valorificării realității printr-o simțire de om adevărat. Echivalente confuzii se fac și azi, ba chiar mai flagrante. Căci, dacă Ugo Ojetti confunda nemulțumirea eroică de sine a unui mare artist, cu imperfecțiunea indigenței de spirit, iar falsa desăvîrșire a unor natuiri de o banală suficiență filistină îl entuziasma pînă la delir, el se menținea totuși, în concluziile sale, la domeniul artei și pseudo-artei, confecția artistică de serie de pe-atunci neavînd totuși altă pretenție decît de a fi artă! În vreme ce astăzi confuzia e sporită de bruiatul continuu pe care îl aduce receptării artei, doparea publicului cu o marfă ce industrializează vizualitatea, proclamînd dreptul artei de a fi orice altceva decît arta, și asta pînă la anularea funcției poetice a vizualului și aservirea lui la funcția practică. «Tîrg de mostre», bienala devine din ce în ce mai vădit. Că mostrele sînt încă de artă, pare din ce în ce mai improbabil. În orice caz, multe din eșantioanele artistice expuse n-au caracterul acela de unicitate și de nefungibilitate al operei de artă.

Deși există și artiști ce se păstrează în limitele limbajului artei, invazia tiparelor stereotipe ale consumului industrial de forme, din viața practică în artă, este un fenomen caracteristic al acestei bienale, deși se pare că nu din 1966 începe procesul. Să nu uităm premiile din 1964!

Pentru cineva care și-ar pune drept țel să rezolve documentat problema dacă într-adevăr în majoritatea țărilor reprezentate are curs, în mod curent, o viziune atît de «modernă» a artei, răspunsul n-ar fi chiar așa de sigur că s-ar potrivi cu ceea ce vedem. Impresia generală este că fiecare dintre participanți a procedat la o selecție conformă cu ideea preconcepută ce și-a format-o despre gustul dominant la bienală, care n-ar putea fi — zice-s-ar — decît al «noului» absolut. În ce constă acest absolut nou, fiecare-și răspunde însă într-altfel.

Marea deziluzie pe care o provoacă vizitatorului iubitor de artă această expoziție, (și asta se pare că se petrece la fiecare nouă ediție a «olimpiadei»), vine tocmai din faptul că majoritatea inovațiilor nu sînt scornite într-un spirit organic, în cadrul tradițiilor artei plastice, ci *transgresează înseși limitele conceptului de artă*. Gradul de convenție inclus în limbajul artistic nu mai este respectat. Se călărește pe hotarele dintre artă și natură, dintre artă și industrie, dintre artă și joc, dintre artă și biologie, dintre artă și beție ori erotică, dintre artă și non-artă, în fond. Modalități și tehnici, socotite pînă azi incompatibile cu limbajul artistic, sînt solicitate să-l completeze, să-l întărească sau chiar să i se substituie. Materiale lipsite de nobleță își cer dreptul de a conlucra la expresie. Organizarea lor este indecisă: cu greu se poate hotări cineva să spună dacă are în față o pictură, o sculptură, o piesă de arhitectură scenografică, ori un obiect de artă decorativă.

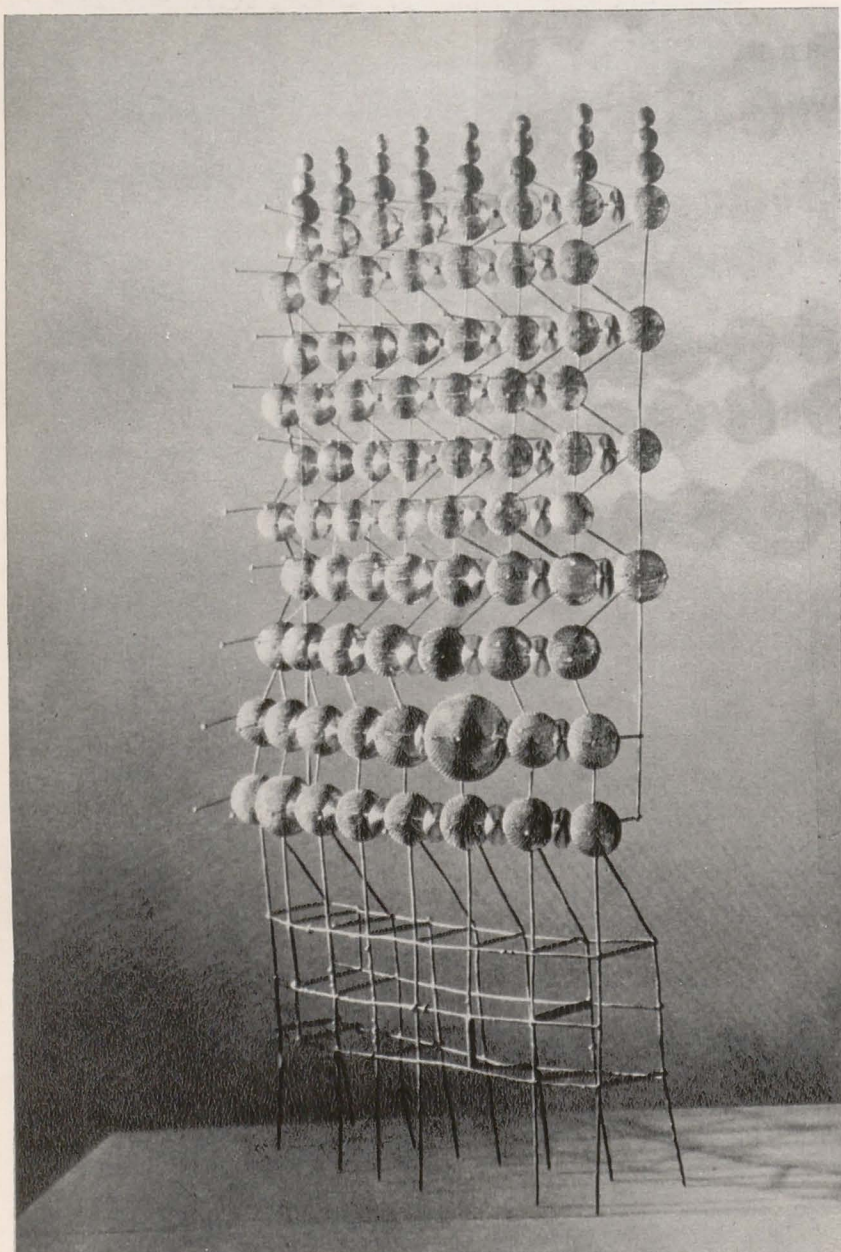
Ficțiunea artistică nu mai așteaptă, cuminte, retransată în spațiul ei, să i se adreseze spectatorul spre a-i răspunde la întrebările ce eventual și le-ar pune în legătură cu ea: năvălește asupra spectatorului, pe calea mai multor simțuri de-odată, activîndu-l, scoțîndu-l din starea de pasivitate contemplativă, antrenîndu-l în vîrtejul ei. Spectatorul «colaborează» la construirea unei opere «deschise», devine un fel de pilot sau de moașă a propriilor sale forțe creatoare, catalizate de operă. Autorul socratizează în dialogul cu receptorul de artă, mizează pe colaborarea lui. Opera nu e rezultat, ci proces. Din pricina acestui chip de a concepe opera, «deschisă» și nu ca pe un tot constituit odată pentru totdeauna, (groaza de a nu produce opere-obiect-de-consum, de la care s-a pornit, produce opere ce se consumă prin însăși relația cu un public care intervine în substanța lor perisabilă, uzînd-o), limitele artelor se șterg. Ceea ce rămîne este ideea de spectacol. Cele mai multe săli sînt grijuliu amenajate, nu pentru a conține operele, a le da ambianță, ci pentru a intra în compoziția lor. Pentru a cuprinde patru opere de *Lucio Fontana*, deținătorul premiului de 2.000.000 lire oferit de orașul Veneția anul acesta, opere constînd din patru pînze albe cu cîte o fentă verticală pe axa mediană, tivită pe dedesubt cu negru, s-au constituit, de pildă, spațiile adecvate. În ce constă adecvarea?...



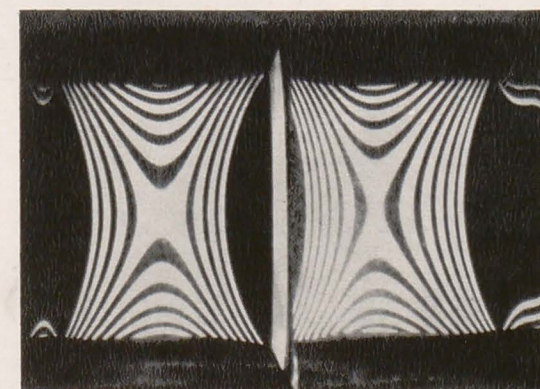
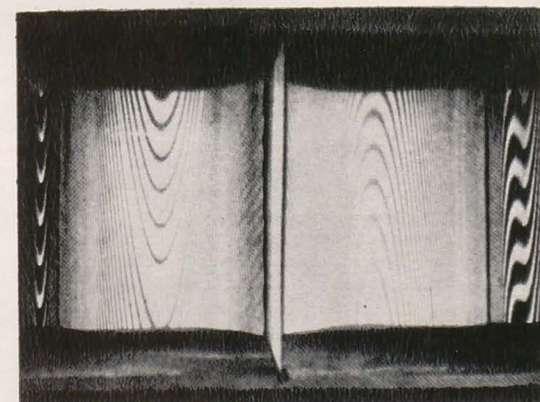
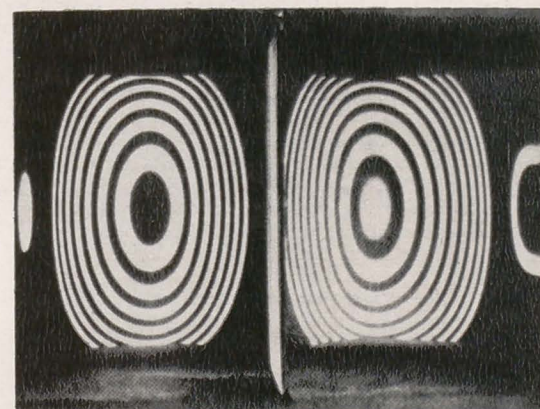
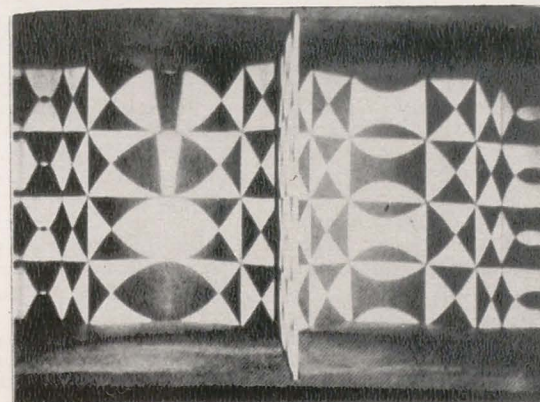
JULIO LE PARC: Mingi pe resort

IMPRESII DE LA CEA DE-A XXXIII-a BIENALĂ DE LA VENEȚIA

ION FRUNZETTI



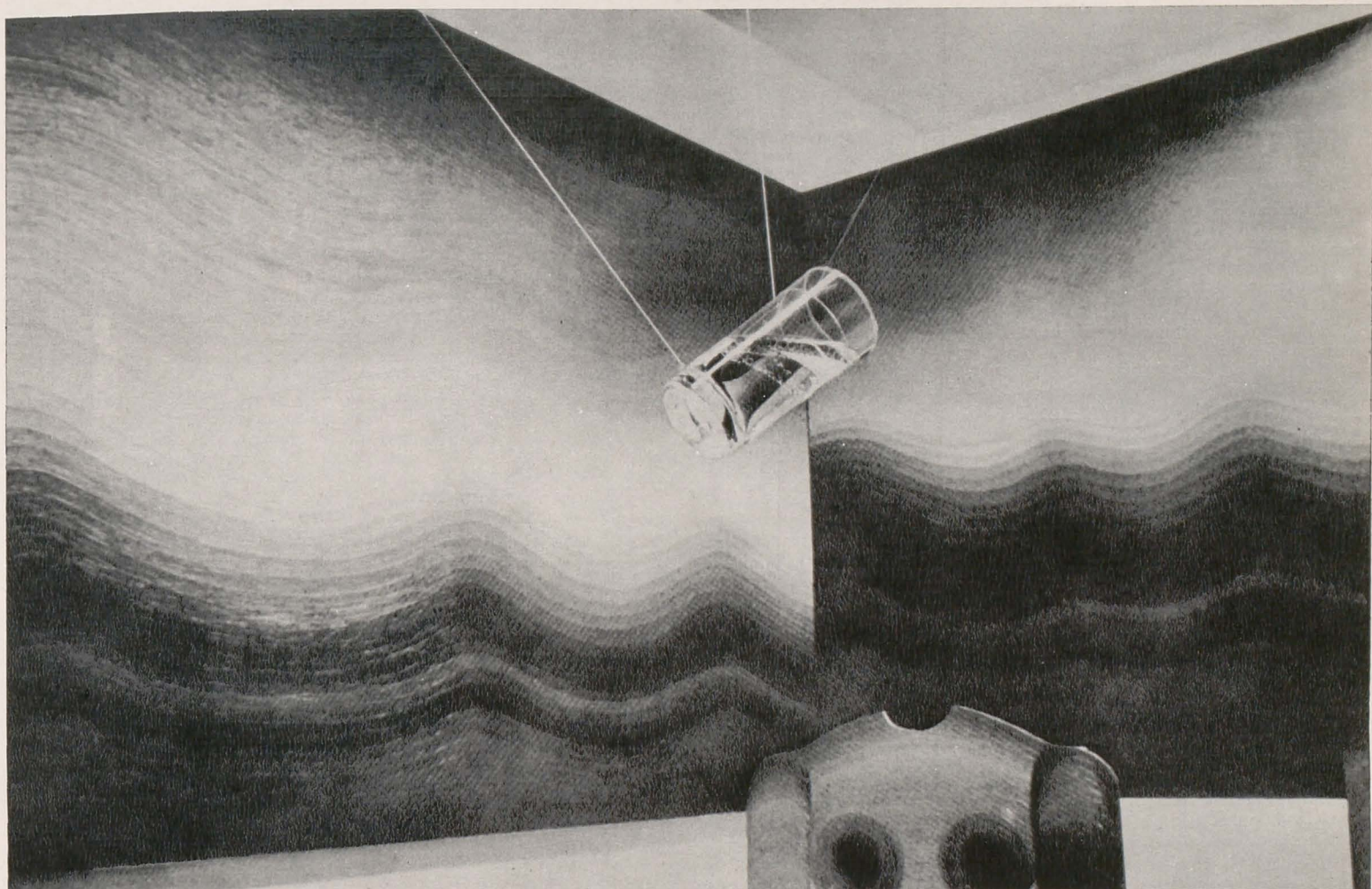
1. GÜNTER HAESE: Casa Iorilor
2. JULIO LE PARC: Forme virtuale în situații variate
3. AY-O: Încăperea curcubeului
4. ROY LICHTENSTEIN: Compoziție contemporană
5. ROBERT JACOBSEN: Creștere verticală
6. QUINTO GHERMANDI: Sculptură



«Un amplu spațiu oval în care parcursul — în maniera labirintului — să-l pună pe vizitator în fața aceleiași imagini, repetate, egală cu sine, dar ușor diversă de fiecare dată ... un oval care să fie în același timp «conținător» al operei și prezență a ei», scrie comentatorul oficial, Gillo Dorfles, al sălii acestui aproape septuagenar (născut la 1899) corifeu al spațialismului, care se exprima el însuși, într-un manifest, în chipul următor, acum douăzeci de ani: «Omul e sătul de forme picturale și sculpturale; experiențele lui, repetițiile lor, mărturisesc că aceste arte s-au oprit la valori ce nu mai rimează cu civilizația noastră, valori fără posibilitatea dezvoltărilor viitoare»... sau «Vechile imagini, fixe, nu mai satisfac dorințele omului nou... Noi abandonăm uzanța formelor știute, și abordăm dezvoltarea unei arte întemeiate pe unitatea timpului cu spațiul». (L. Fontana, Manifestul alb). Toate picturile lui Fontana, ca și pînza pseudo-cilindrului cu bază ovală în care sînt impostate spate la spate, cu spațiu de cîteva metri între ele, două cite două în rame albe de același material, se numesc «Concepte spațiale» și, cum specifică titlul lor comun, întruchipează afectul de «așteptare». Tensiunea creată de suprafața albă a pînzelor, aproape identice, printre care treci, cu guașa imaculată și uniform așternută, cu doar o geană de contrast în fentele spintecate verticale, e într-adevăr de natură să sune ca notă «sensibilă» într-o gamă muzicală: «așteptarea» dominantei ce nu se mai aude odată, oricît o aștepti, devine obsesivă, chinuitoare. Spectatorul e angajat cu tot subconștientul lui într-o încordare fără ieșire. Exemplul lui Fontana indică doar un chip de a concepe depășirea limitelor tradiționale ale convenției lingvistice incluse în «bidimensionalitatea iluzorie, sau încă și mai iluzoria tridimensionalitate închipuită prin desen și prin clareobscurul culorii»... Dimensiunile mai vaste, ale arhitecturii și urbanisticii, ale unui spațiu «conținător de operă» și colaborînd la operă în același timp, sînt postulate continuu. Sculptorul Quinto Ghermandi, de pildă, dă glas saturației de sculptura-obiect, sculptura-mobilier-spațial, sculptura-formă-închisă. Toate operele sale sînt organizări ale spațiului înconjurător, pornind de la ecourile vizuale provocate de operă în funcție de un orizont, inclus în forma ei.

1

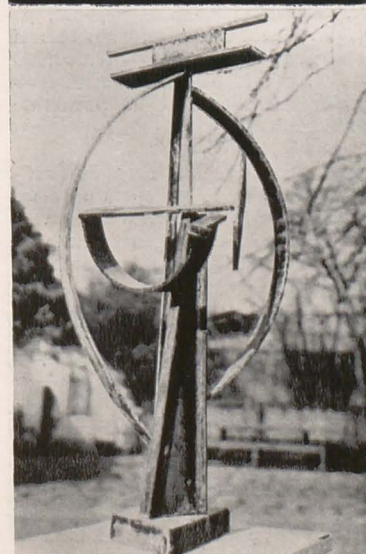
2



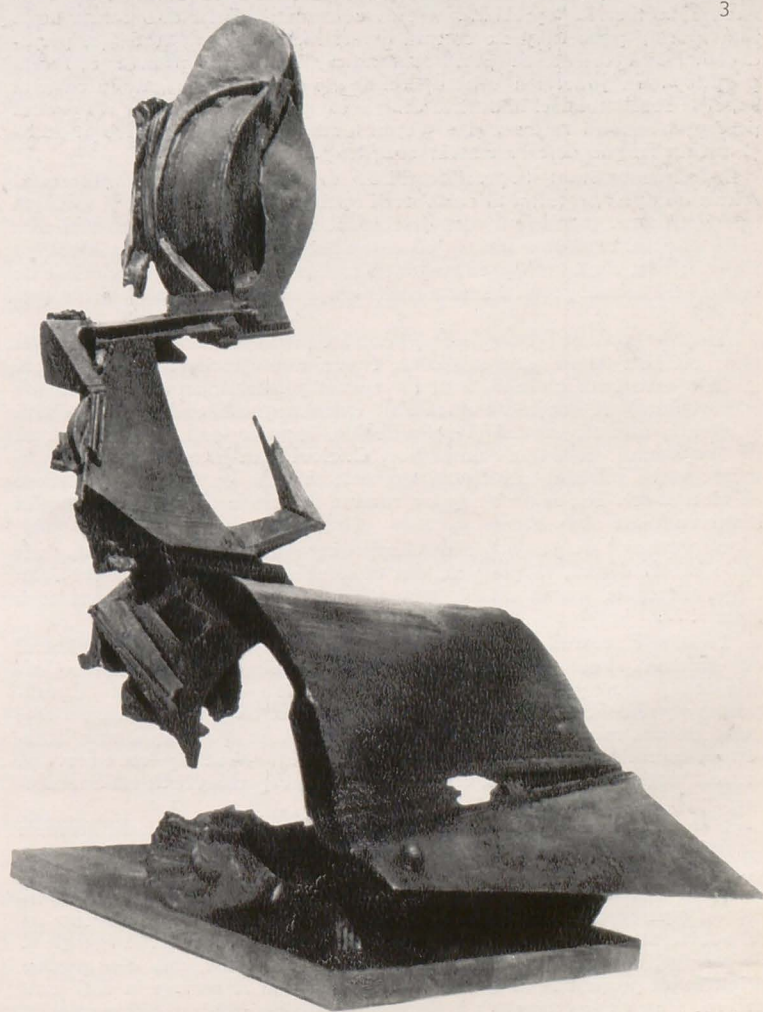
3



4



5



6

Dar despre Ghermandi ne rezervăm dreptul de a reveni într-un articol special. Cît privește « inovațiile » sculpturii, deși marele premiu al guvernului italian s-a împărțit între francezul *Etienne Martin*, creator de spații arhitectonice delimitate, și danezul *Robert Jacobsen* (ex aequo), lăsînd doar un premiu municipal italianului *Alberto Viani*, un fel de alt Hans Arp, mai latin, ce crede în organicitatea formelor rotunjite molate, ca niște organisme de celenterate (obsesie de forme acvatice, de pulpi, înginate de metalul lucios sau de negrul ebului), cu toate eforturile lor de a fi stranii, adevărata transgresare a convențiilor acestei arte n-o fac nici unul, nici ceilalți dintre laureați, ci tînărul *Mario Ceroli*, deținător la Bienala aceasta al premiului Solin din New-York. « Sculptura » lui se numește « *Lada sixtină* » (« *Cassa sistina* »). Despre acest nou sanctuar sistin (portabil), criticul Nello Ponente scrie că înseamnă o evoluție pe traiectul (scurt prin tinerețea artistului de 28 de ani) parcurs pînă azi. « *Ceroli*, — spune criticul — se mișcă într-o arie culturală precisă, care beneficiază de sugestiile artei reportajului și de cele ale unei figurații simbolice, dar a reușit să individualizeze un procedeu și un moduli cu totul personale. Lada, adică structura externă, nu e doar un conținător, ci este definiția (delimitarea) ambianței lăsată spectatorului care... (întrînd în lăuntru ei; nota noastră) în felul acesta, devine participant deplin, devine el însuși protagonist al aventurii care se desfășoară în interiorul lăzii și care poate fi variată, diversă, după cum se schimbă pur și simplu poziția, deci și raporturile cu spațiul, ale profilurilor de figuri umane decupate » (traforate din scinduri, ținute de pereții lăzii prin balamale; nota noastră).

Ideea că arta nouă trebuie să facă, din spectator, creator, ar părea posibil de înscris pe linia esteticii crociene. Benedetto Croce susținea că gustul și geniul sînt echivalente, că un iubitor al artei se înalță la nivelul creației cînd recepționează exact ceea ce autorul a transmis prin ea. Totuși, nu e vorba de așa ceva, pentru simplul motiv că noile forme « deschise » ale ficțiunii artistice nu sînt organizate în vederea transmiterii unui *anume conținut*, ci caută să stîrnească în fiecare privitor *alte* reacții, fără să le direcționeze în vreun fel, fără vreo obligativitate a interpretării.

Ca mijloc de a transforma conștiințele, arta a fost socotită dintotdeauna. Că această « artă experimentală » ar porni să le transforme fără să știe în ce direcție anume, și nici de la ce pornește, este mai mult decît clar. Opera nu e « piesă », ci « cîmp de posibilități », « invitație la opțiune »; sau, cum s-ar zice, listă de bucate « à la carte ». Teoria « operei deschise » (deschiderea, disponibilitatea spectatorului, este în fond presupusă de orice operă, dar aici e vorba și de disponibilitatea autorului operei, de deschiderea lui la sugestiile organizării, neperfectate niciodată, a unui material propus brut, spre interpretare, spectatorului) a fost dezbătută de curînd pe larg de *Umberto Eco* (« *L'œuvre ouverte* », Editions du Seuil), care pornește de la relația dintre autorul și interpretul operei muzicale: « Lectorul executant, scrie el, organizează și structurează discursul muzical, într-o colaborare quasi-materială cu autorul. El contribuie la facerea operei... fiecare consumator exercită o sensibilitate individuală, pune în joc o cultură determinată, gusturi, tendințe, prejudecăți, care-l orientează plăcerea estetică, într-o perspectivă ce-i este proprie ». În judecarea unei opere, spune Eco, nu ne gîdim chiar la ea, ci la rezultatele schimburilor dintre ea și noi. Opera e « rea » cînd percepția noastră ratează, și e « bună » atunci cînd s-a produs între ea și noi un schimb de care sîntem conștienți.

Experimentalismul « operei deschise » disjunge între valoarea *procesului* stîrnit de operă, rezultat al colaborării operei cu receptorul ei, și valoarea operei în sine. Rezultatul este că autorul își scutește opera să mai aibă vreo valoare. Problema acestor curente e declanșarea proceselor *lăuntrice neprevizibile*, după cum problema artei tradiționale a tuturor ciclurilor de cultură era tocmai previzibilitatea reacțiilor pe care urmează să le declanșeze opera,

După « *pop'art* » și « *op-art* », două stranii mode, se constituie astăzi alta: un nou fel de *picto-sculptură*, cu un nume ciudat: « *happening* ». Definit ca o artă plastică, însă nu numai picturală ori sculpturală (cu exclusivitate), ci angajînd elemente de cinematografie, teatru, artă poetică și dramă, muzică, erotică și psihochimie, *happening-ul* se adresează nu numai văzului, ci tuturor simțurilor. Criticul Jean-Jacques Lebel le enumeră: văzul, mirosul, cerul gurii, organele sexuale, emițătoarele nervoase de vibrații etc. Tot ce nu e angajat, rămîne de domeniul *rațiunii și bunului simț*, repudiate ambele.

Se vorbește despre originea « *happening* »-ului, ca despre ceva știut: noua modă derivă, în plastică, din concepția despre muzică a lui *John Cage*. Formula « *new music, new listening* », devine « *new art, new sight* ».

Premisele acestui nou curent sînt văzute în criza plasticii: « publicul este victima... ecranelor de fum lansate de *industria culturală* și de mijloacele de *informare* pe care ea le pune la dispoziție » — scrie Lebel. « Condiționarea psihosocială, care vizează atît colectivul ca și particularul, a fost perfecționată metodic. În felul acesta civilizația se apără împotriva libertății de expresie și de acțiune: ea o neagă, o sufocă » — se exprimă cu revoltă criticul, conchizînd: « Totul trebuie luat de la capăt! » (Tout est à recommencer!).

Să vedem cum reacționează arta « *happening* »-ului față de *ecranele de fum* puse percepției de către tot ce se spune mai sus că o denaturează, și cum este « luat de la capăt totul ».

Cum « problema cea mai gravă a artei actuale » este considerată *percepția*, « percepția și trecerea la acțiune a privitorului pot deveni într-un fel subiectul operei ». Privitorul este « confruntat cu propria sa situație ». Se recurge, astfel, la sisteme de televiziune cu circuit închis care predau privitorului propria sa imagine, schimbătoare, sau se recurge la fotografii de gros-plan cinematografice, luate cu obiective polaroide și proiectate cu

epidiascopul pe ecrane ori pe zid, provocîndu-se astfel un soi de multiple halucinații de personalități.

Între deținătorii marilor premii ale Bienalei a XXXIII-a, este și argentinianul, rezident la Paris, *Julio Le Parc*, născut în 1928, care face parte din grupul « *Recherches d'Art Visuel* », protagoniști ai veșnicelor experimente, propuse privitorilor. « Se poate prevedea că, în loc de un singur artist inspirat, vor fi artiști căutătorii, inventatorii de elemente, ordonatorii lor, cei ce le vor pune în mișcare, cei care, grație realizărilor și activității lor, vor putea face să reiasă contradicțiile artei de astăzi, ... să se creeze condițiile unei deschideri a artei, care să conducă la depășirea antinomiei operei de artă — public ». (Citat din catalogul Bienalei, nota scrisă de Torres Agüero despre Le Parc). După expoziția « *O zi pe stradă* » deschisă în aprilie 1966 la Paris, grupul « *Recherches d'Art Visuel* » expediază așadar, sub numele laureatului Le Parc, 41 de *mobile* și de curiozități: un « *Perpetuum mobile* », o « *Lumină continuă* », niște « *Mingi vibratile* », o « *Cutie de luminoculori* », apoi « *Jocuri de minge* » și « *Forme potențiale în variate poziții* », « *Oglinzi tremurătoare* », « *Umbre instabile* », « *Bețe vibratile* », « *Oglinzi deformante* », « *Pantofi pe teluri* », « *Ochelari pentru o viziune alta* » (deformanți, răsturnători, multiplicatori etc.). Privitorul intră în sandalele magice și se bîștie pe telurile de sub tălpi, în timp ce mîna lui apasă cite vrea din butoanele puse la dispoziție, și care acționează pe sirme « *mingile de ping-pong* » albe și roșii, ori cuburile înșirate vertical pe sirme răsucite ca sfredelele, ori cercurile turtite de forța centrifugă, cursele de mingi prin labirint etc.

« Bienala nu e Luna-Parc », anunțau cu indignare ziarele italiene, după vernisajul oficial, cînd s-a aflat că strania încăpere cu distracții de bilci este premiată cu unul din premiile mari ale guvernului. Publicul oscila între curiozitate și stupeoare. « A, come ci siamo divertiti » — exclamau niște turiști tineri, la ieșirea din spațiul Argentinei, reprezentată *numai* prin Le Parc. Mă întreb dacă, după deformarea propriei imagini în oglinzi cilindrice longitudinale ori transversal așezate, ori în cioburi de oglinzi vibratile, vreunul din privitori, pasionați să vîre în gaură mingea de ping-pong roșie circulantă printre cele albe, sau să bată cu pumnii mingea de box legată de tavan, a simțit cumva că în felul acesta « s-au șters granițele dintre operă și public », și că publicul a *participat* la creația « operei deschise », colaborînd cu autorul. Cele trei sau cinci sute de lire plătite la intrare meritaau oricum, o recompensă!

În happening intră două feluri de opere: tipul « *utensil* », creat *pentru* happening, sau obiectul cu funcție simbolică: *picto-sculptura* se supune în cazul acesta unui scenariu, se combină cu fotomontaje ce regizează un efect de șoc.

Regizorul austriac de film *Carl Stenvert* (n. 1920), autorul operei *Lesbia contra motor*, care în 1947 a fost expusă la Viena, Roma și Torino, iar azi figurează la Bienală, inventator al mai multor *picto-sculpturi* de plexiglas, ca *Violonistul în patru faze*, deținător al *Premiului austriac de Stat* și al *Ursului de argint* la festivalul filmului din 1962, Berlin, se ocupă de arte figurative creînd așa-zise « obiecte capricioase, de amprentă ultrapersonală, care dau peste cap conceptul tradițional de artă », cum scrie Alfred Schmeller: « *Mese* », « *Dulapuri* », « *Vitrine* » sau « *Axe de mese* » etc.. Printre acestea, cutiile lui de fotomontaje simbolice, intitulate « *Situații paralele* », reprezintă « luări de poziție față de fenomenele epocii », « apeluri la o nouă omenie », exprimate în limbajul ambiguu, industrial-reportericesc, pe care Stenvert îl botează « *artă funcțională* », tinzînd la « sarcini biologice, psihologice, sociologice și filozofice... funcția esențială ce dă impuls vital artei », numită și « arta secolului XXI ».

Mă apropiu de o « *situație paralelă* »: un fel de cutie prismatică, cu un abatînd prins în balamale și deschis, toată tapițată, pe dinlăuntru și pe dinafară, cu fotomontaje, numerotate pe porțiuni: iată, o siluetă de femeie văzută à contre jour, noaptea, într-un gang sordid cu firma unui hotel în fund: numărul fragmentului, pe legenda scrisă (în franțuzește, ca tot textul artei secolului XXI a lui Stenvert, de altfel), indică următoarea funcție esențială ce dă impuls artei: « *Le désir de l'homme de se soulager* ». Pozițiile luate față de fenomenele epocii? Da: un manechin de croitor, pe pivot de lemn, avînd de la șold în jos, de-un lat de palmă, dantelă de furou nylon, în loc de miini două imense coarne de bou lăsate de-a lungul trupului, în loc de cap o cască de război germană, pe piept benzi de cartușe de mitralieră și un pistol automat, la brieu trei bidoane de front, cu inscripția: « *războiul I mondial — 10.000.000 morți, războiul II mondial — 40.000.000 morți, războiul III mondial — 300.000.000 morți* »?! Jur-împrejurul piciorului de manechin, butuci de stejar legați cu sîrmă ghimpată. Stenvert n-a luat, pe cite știu, un premiu. S-o fi făcut o nedreptate?

S-a mai făcut, după părerea criticii, și altora. Favoritul Franței, outsider-ul *Noului Realism*, tînărul *Martial Raysse* (n. în 1936), spera un mare premiu cu gigantică lui compoziție de 10 m. pe 5 m., « un festival de lumină și culoare », cum scrie Pierre Restany, vreo treizeci de tablouri juxtapuse ce reflectă itinerariul vizual Nissa-Veneția: măriri fotografice colorate cu vaporizatorul fluorescent în tonurile cele mai vii (galben, oranj, roz, roșu, verde, violet), cu efecte de irradiație și de suprastrălucire, produse de întrebuintarea neonului pe culoarea pigment, « *ton pe ton* ». Planurile în profunzime sînt decupate și suprapuse, siluetele de asemenea fon durile transparente. Raysse lucrează și « *tablouri cu geometrie variabilă* », asamblate tot din fotografii iradiate, dar cu porțiuni interfungibile.

Confuzia cu imaginea industrializată atinge însă culmea ei cu « arta » americanului Roy Lichtenstein, lansat de galeriile Sonnabend, paralel, la New York și Paris, și care mărește la scară imagini seriale de tipul celor ce se văd prin *comics-uri* și biete desene imitînd reclamele de film.

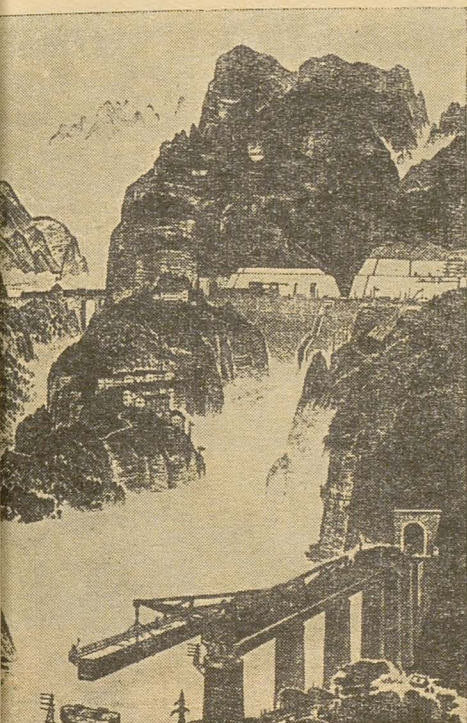
Despre Bienala a XXXIII-a mai sînt multe de spus. Am vrut să dau aici doar o idee despre cele mai noi direcții ale artei occidentale.

FENG DJUNG-TIC: Vestitul pisc de munte a căpătat noi frumuseți — gravură în lemn

SUNG VEN-DJI: Prefaceri uriașe în satele de munte

IANG SENG-JUNG: Ou lan-hai se aruncă în foc pentru a salva trenul

EXPOZIȚII



EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ DIN R. P. CHINEZĂ

N. CRIȘAN

Expoziția de pictură, grafică și sculptură chineză contemporană a oferit publicului român posibilitatea de a cunoaște aspecte ale vieții artistice din țara prietenă.

Din cele câteva sute de lucrări, niciuna nu e concepută numai pentru a delecta pe privitor.

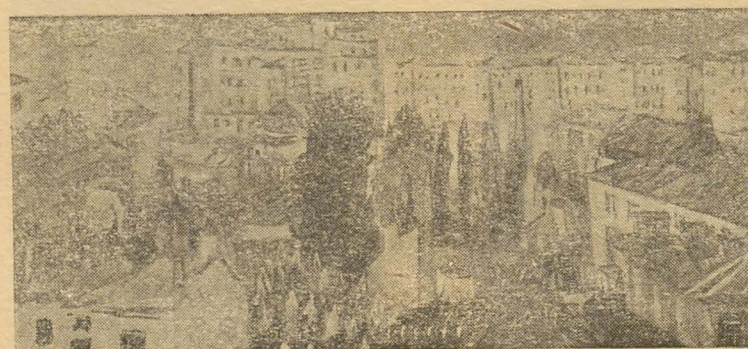
Sînt lucrări angajate, cu tematică și adresă social-artistică precisă. O serie de tablouri se apropie mult de ceea ce înțelegem noi prin afiș. Cîte un ostaș sau muncitor, cu sau fără însemnele meseriei, în atitudine eroică, îndeamnă la mari înfăptuiri: *Să ne însușim spiritul dîrzeniei proletare, Să pășim pe calea desțelenirii prin propriile forțe*. Sînt opere gîndite în lumina eficienței lor educative, în care imaginile își transfigurează caracterul documentar inițial, ridicîndu-se la un nivel remarcabil: *Pămîntul care dă întot-*

deauna roade bogate de Tieu Sung-Yen, *A purta o grea responsabilitate pe drum îndelungat* de U Tzo-Jen (o admirabilă compoziție cu perspectivă plonjantă, reprezentînd o caravană de cămile), *Fiil și ficele iobagilor care s-au eliberat (Tibet)* de lu luc-Ciuon, *Caravana cinematografică la sate* de long Sii-Non. Aceste tablouri, realizate pe hîrtie, în acuarelă, strălucesc prin finețea desenului, prin nuanțarea tonurilor (în general unul, dominant pentru toată lucrarea) și mai ales prin măiestria compozițională. Sînt lucrări frumoase, convingătoare, cu titluri lungi și poetice, pictate în lungul sau înaltul tabloului. Peisajul a fost reprezentat în expoziție prin cîteva lucrări din care admirabile prin subtilitatea coloritului, gingășia desenului și poezia compoziției ni s-au părut *Peisaj în*

septembrie, de Ciao-Mei sau *Șesul seamănă cu un cîmp de mătase* de Di Siao-la. Portretul a figurat cu puține exemplare. *Portretul Președintelui Mao și Sanitarul din satul de munte* de Vang-lucino: desen fin, colorit delicat și subtil.

Se cuvine să amintim seria de «tablouri de anul nou»: picturi care în China se fac, cu aceea ocazie, cadou. Lucrări de gen pe teme simple și optimiste, viu colorate.

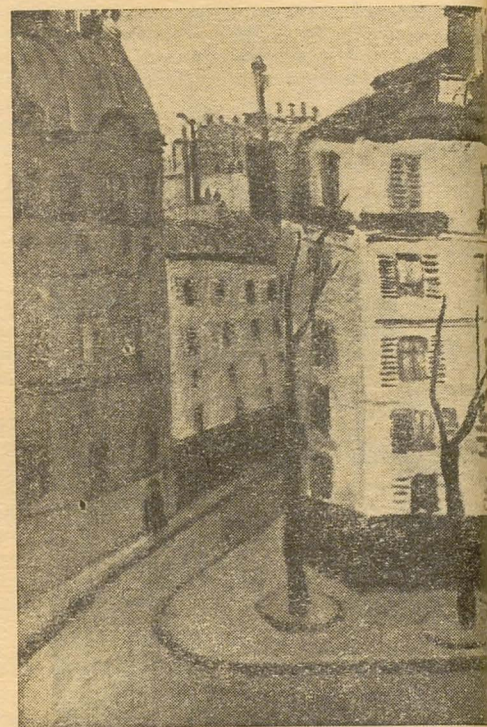
În ce privește sculptura, ea a fost destul de restrîns reprezentată, astfel încît numai cu greu îți puteai face o imagine de ansamblu după cele cîteva statui expuse. O suită de fotografii după ciclul de sculpturi în lut intitulat *În curtea în care se strîngea dijma*, evocînd viața grea din trecut, întregia totuși informația vizitatorului.



MICAELA ELEUTHERIADE:
În Țara Oașului — pictură
pe sticlă

MICAELA ELEUTHERIADE:
Vechi și nou pe Calea
Griviței — ulei

MICAELA ELEUTHERIADE:
Casă roz (Paris) — ulei



MICAELA ELEUTHERIADE

Picturile Micăelei Eleutheriade au calitatea de a transmite privitorilor prospețimi și candori juvenile. În patru decenii de activitate artistică această prețioasă calitate s-a menținut nealterată, expoziția retrospectivă fiind o demonstrație reconfortantă a unei permanente stări de calmă și spontană bucurie. Imaginile însoțite din pânzele Micăelei Eleutheriade sînt tonice, relaxante, răspunzînd perfect cerințelor « picturii de cameră » moderne.

În tablouri de format redus, la scara interioarelor intime, peisajele sau naturile moarte crează climatul favorabil locuinței, ca un bun fotoliu după o muncă oboșitoare (cum cerea Henri Matisse), fiind prin riguroasa compoziție a volumelor și a culorilor adevărate catalizatoare de ordine interioară. Peisajele corectează senzația de clausturare a camerei, astîmpără setea de aer

liber a citadinului, cu nostalgia spațiului, deschizînd priveliști vaste, tapitate cu verdeață.

Tablourile sînt adaptate locuinței și prin tehnică, oferind, înafara armoniei de ansamblu, mici bucurii locale, detalii ce pot fi savurate de aproape.

Domeniul în care artista a excelat întotdeauna, creîndu-și un stil personal, este cel al tabloului-schiță, notație concentrată a unei impresii în fața naturii. Ea a ajuns să stăpînească acest gen dificil de timpuriu. În urma studiilor la Școala de Arte Frumoase din București — cu Ipolit Scrimbu și Cecilia Cuțescu-Storck — și la Paris cu pictorul Bissière, primele lucrări atestau mai cu seamă preocupări de construcție și compoziție în care intervenea discret geometrizarea volumelor sub înfrîurirea lui Braque. Mai ales naturile moarte din acel timp, desfășurate pe orizontală — de un format întîlnit uneori la Chardin — impresionează prin logica structurii și echilibrul clasic (de exemplu, *Vas alb, strugure și furculiță*, 1925). În penumbra intimă, culoarea e reținută, în acorduri de

cenușii și brunuri; încă din această fază desenul dobîndește o relativă independență, caligrafierea conturilor organizîndu-se în ritm vioi, peste suprafețele neutre de culoare locală. *Anemonele*, 1925, *Nud*, 1926, *Colț de stradă la Paris*, 1926, *Casă roz la Paris*, 1927, demonstrează modul de lucru propriu artistei, al cărui rafinament a stîrnit admirația unui Tonitza. Acordul cromatic de tonuri surde alcătuiește fondul pe care se aștern notațiile rapide ale desenului, în culoare fluidă, redus la trăsături esențiale: puține linii curbe sau drepte, paralele și puncte (de exemplu în ultima lucrare citată domină hașurile orizontale ale obloanelor, cele verticale ale coșurilor, punctările ferestrelor).

Cu timpul, peisajul a devenit preocuparea principală, aducînd, prin accente luminoase și o subtilă gradație a valorilor sugerînd spațiul, o înviore a paletii (*La Balcic*, 1934, *Prund*, 1936, *Alunișul*, 1936, *Veneția*, 1938). Natura e văzută cu încîntarea copilului care descoperă imensitatea lumii, cu surîsul și în-

crederea acestuia că îndărătul dealurilor rotunde, în căsuțele cuibărite în văi sau de la oamenii mărunți ca piticii din basme nu-l pîndește nici o primejdie. Impresia de prospețime a imaginii e obținută prin folosirea în ulei a unor procedee proprii schiței în pastel sau acuarelă: pe pînza preparată în bej deschis, mai cald sau mai rece după nevoie, notații sumare sînt așternute direct în culoare, cu pensula subțire, evitînd descrierile oboșitoare. În *Bărci* (1936) cîteva trăsături brune pe fondul deschis indică principalele contururi și umbre, pe cînd în *Canal Grande* (1938) ele se suprapun petelor de culoare vie care acoperă întreaga pînză.

Indiferent de subiect, tablourile farmecă prin umorul propriu autoarei care pare a privi totul cu un zîmbet amuzat, fără sarcasm. Este ceea ce deosebește atmosfera unor scene ca *Grădina publică* (1932) de lucrările lui Jliquid, apropiate prin verva facturii, dar mai sarcastice.

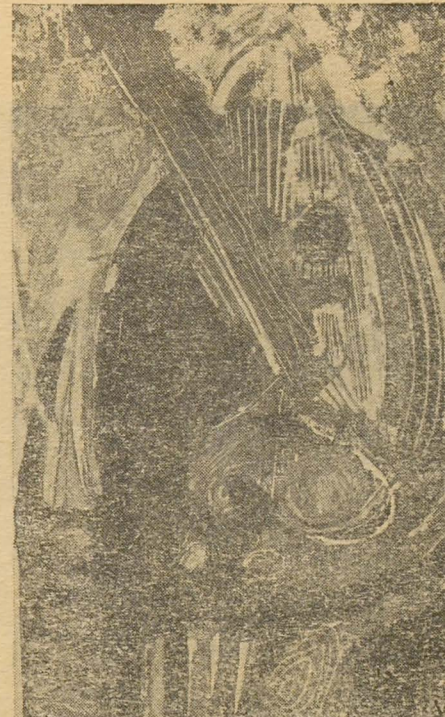
Prin duiosia unor imagini — colțuri de interior sau de grădină — de

CONSTANTIN DIPȘE

EMIL MANU



CONSTANTIN DIPȘE: Obcine — ulei



PITA RUBIN: Strune — tehnică mixtă

care și-a legat viața la un moment dat, Micaela Eleutheriade amintește mai degrabă de Luchian (*Sobă*, 1928) sau de Tonitza (*Gospodărie la mare*, 1935 sau *Casa unde am locuit*, 1965).

În decursul bogatei activități a pictoriței, cele mai încântătoare lucrări par a se datora unei încordări maxime în rezumarea expresiei. În unele panorame, însă, mai încărcate și în consecință nestăpânite, excesul de detalii tulbură limpezimea construcției.

Drumul artei a continuat și în ultimii ani către aceeași concentrare a imaginii, pînă la extrema concizie, dînd impresia de prospețime a unei schițe, dar fiind de fapt rezultatul unei intense elaborări și al unei îndelungate experiențe. El a culminat în tablouri ca *Lanurile din Prihodiște* (1958) și, mai ales, *Ulița satului* (1965), *Casă cu vii* (1965) etc. Reducerea desenului la contururi, așezate în ritmuri regulate, e aici și mai evidentă decît în trecut, diferențierea desenului de fondul de culoare — mai tranșantă, prin reducerea acestuia din urmă la efecte de alburii în

nuanțe delicate. Și aici pînza rămîne descoperită pe zone întinse, intrînd în context prin tonul luminos și epiderma zgrunțuroasă a preparației.

Înrudită, în sensul cel mai bun al cuvîntului, cu marii maeștri ai picturii românești, Micaela Eleutheriade a adus în arta noastră o delicată notă lirică, de bucurie candidă și spontană.

CONSTANTIN DIPȘE

Evoluția lui Constantin Dipșe, de la prima sa expoziție (1956) și pînă la ultima întîlnire cu publicul (Galeriile din bd. Magheru), marchează o trecere spre distilarea expresiei picturale. Pictura lui Dipșe se îndreaptă spre un decorativ esențial, dar, am putea spune, discret.

Apropierea de poezie nu e o simplă literaturizare; chiar prin titlu unele pînze sugerează clar intenții metaforice: *Tinerețea vinului*, *La buza cerului*, *Somn galben*. Poezia exultă din carnea culorilor: *Anemonele* au materialitate inefabilă, *Sorii* au voluptate, *Joaca mieilor* e un poem pastoral etc. La Dipșe movul e proaspăt, galbenul e cald, verdele e violent. Despre aceste violențe armonice ale artei lui Dipșe se va putea vorbi cu interes. Constantin Piliuță avea dreptate cînd vorbea de o chemare la poezia bună românească pe care și-o adresează fiecare tablou al pictorului. Unele din pînzele sale mi s-au părut cele mai adecvate ilustrații la poemele lui Blaga.

Icoanele pe sticlă și zmalțul ulcelor de lut, covoarele vechi și incrustațiile pe lemn fac parte din climatul în care arta sa se dezvoltă organic. Asimilarea folclorului este atît de organică, încît recunoști peisajul sau linia ocrurilor ascunsă undeva într-o depărtare a vechii noastre arte populare. Fără să fie un rapsod al unor peisaje sau al unor

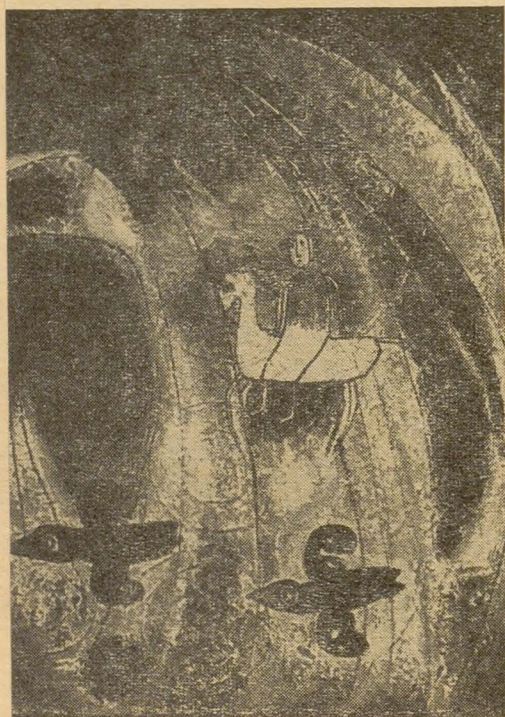
chipuri care să-i certifice o anume « originalitate » tematică, pictorul oferă o poezie densă în care licorile ce mustesc din pămîntul natal se rafinează fără să-și altereze esențele. Florile sale nu sînt decît o izolare a unui univers vegetal ce concentrează toate nostalgiile care îl urmăresc în atelier. Dipșe realizează un fel de « monade », în fiecare tablou își exprimă plastic universul agrest sau pastoral, dar cu o sensibilitate contemporană.

Afară de cîteva pînze în care jocul culorilor a depășit intenționalitatea lirică de care vorbeam sau în care decorativul e lipsit de semnificații (*Întoarcerea din sat*, de exemplu), lucrările pictorului îi afirmă maturitatea, fără să-i închidă evoluția și fără să-i osifice spontaneitatea crudă.

Tudor Arghezi vorbea într-o tablă despre viața tablourilor (*Cuvinte de pictură...*, 1915) și sugera ideea că « îndată ce ochiul a trecut peste un tablou, fără să se fi oprit la el, tabloul acela s-a sinucis... În pictură lipsa de vigoare echivalează cu lipsa de talent ». În expoziția

PITA
RUBIN

ANCA ARGHIR



CONSTANTIN
NIȚESCU

N. ARGINTESCU-AMZA



CONSTANTIN
NIȚESCU: Peisaj —
Bărăgan — ulei

DAN CRISTIAN: Piatra
Corbului — ulei

lui Dipșe, ochiul este prins în contactul cu pânzele, pline de emoție și de vigoare.

PITA RUBIN

Pita Rubin aparține unui tip artistic de exprimare impulsivă, dominat într-atât de temperament încât limbajul său e onomatopeic și lipsit în mare măsură de cenzură cerebrală. Cele câteva zeci de tablouri din ultima sa expoziție semnalizau ceneztezii, porneau de la sursele elementare ale emoției, sărind treptele formulării distincte. Diversitatea era atât de mare, fiecare imagine părînd irepetabilă, încît divulga o viață sensibilă de o neobișnuită intensitate. Nu atribui Pitei Rubin o morală artistică ce ar afirma sinceritatea brută, nearticulată, relația tentaculară între operă și privitor, deoarece, conștientă întrucîtva de riscurile acestui abandon, ea intervine totuși lucid în lucrare. Este însă evident că intervenția rațională s-a făcut numai

ca o regie a expresiei cromatice. Dacă tonul inițial « inspirat », ce dădea cheia imaginii, era un brun sugerînd pămîntul, ea compunea armonicele aceluși brun inițial (ca în *Spiridușii pămîntului*) și evidenția raporturile cu accente de negru. Ori, pornind de la o obsesie de roșu (*Incendiu*) sau violet (*Vitraliu*) le valorifica prin contraste de cald rece sau prin complementare alăturate cu o franchețe aproape didactică (roșu-verde: *Fruct exotic*, violet-galben: *Florală*). Cele mai izbutite lucrări (*Răsărit*, *Strune*, *Carnaval*, *Viraj*) se datorau acestei corecturi care dădea senzației o justificare externă. Altă categorie de lucrări, lăsată pe seama trăirii reflectată brut, erau indescifrabile, haotice: *Tumult*, *Traietorii*. Încercarea de a se exprima exclusiv cromatic, atât de caracteristică unei picturi instinctuale, e sortită eșecului în lipsa voinței de a determina și celelalte elemente ale picturii. Era în lucrările Pitei Rubin ceva care provoca o anume consternare față de ceneztezia nudă, înregistrată ca într-o diagramă a sensibilității. Desigur că, prelungită, acea-

stă formulă nu promite altă evoluție decît acumularea, încă o vreme, de metafore ale vegetativului: vor mai fi momente galbene, roz, violete. Luînd cunoștință de potențialul ei poetic, bănuim că această fază, înglobată ca o vîrstă depășită, în viitoare elaborări, va fi în măsură să se valorifice într-un plan superior de mai largă respirație a sentimentului, cu o cuprindere a realității umane, care acum lipsește.

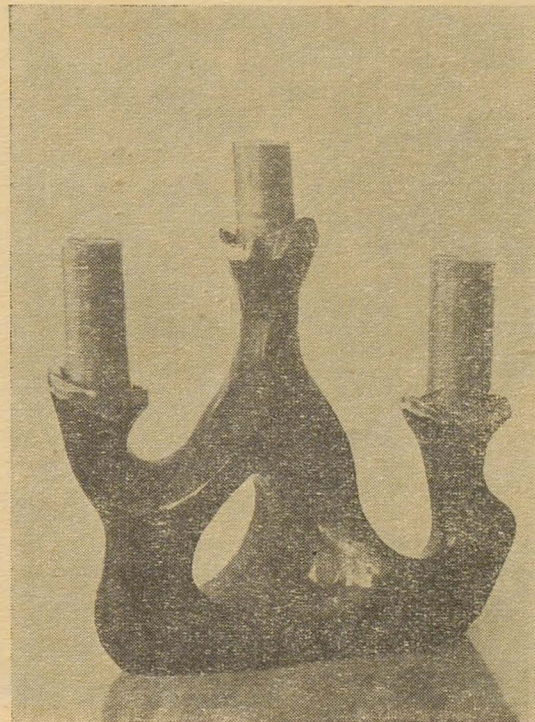
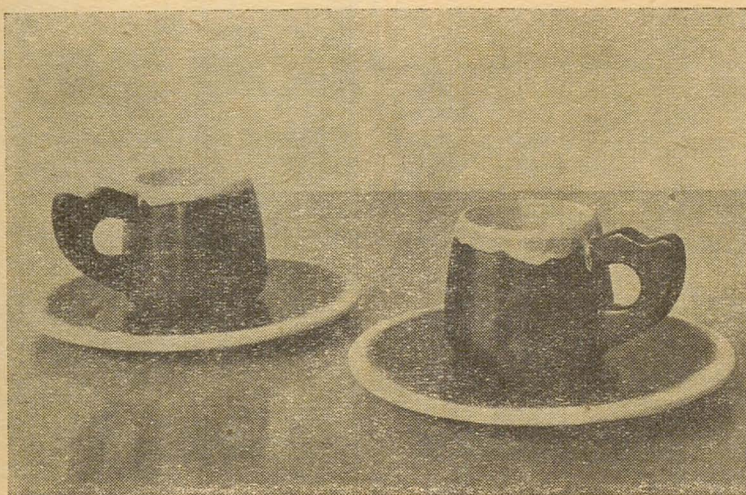
Lirica trăirilor intime ar căpăta astfel un sens superior, absent, fără doar și poate, din orice evaziune abstracționistă.

CONSTANTIN NIȚESCU

Una din bucuriile certe ale criticii de artă o închipuie puțința de a semna, din capul locului, afirmarea unui temperament cu valențe de creație. Discutata primă expoziție a tînărului pictor Constantin Nițescu (sala Onești) ne-a dăruit și dînsa această satisfacție. Revenind de mai

multe ori în expoziție, ne-am putut convinge că — dincolo de o seamă de aspecte într-adevăr discutabile — avem de-a face cu o anumită seriozitate de atitudine, cu o anumită pondere de viziune picturală vădind un fel de gravitate, poate neaccesibile din prima clipă. Există stîngăcii, există o anumită lipsă de rafinament tehnic, direct sesizabilă, și există, bineînțeles, resturile de tatonare ale debutului. S-ar putea vorbi și de o anumită impresie de frust, de neconcludent. Și totuși linia, adesea viguroasă, fără gratuități, certifică talentul desenatorului. Descoperi, desigur, temerități nu îndestulător de convingătoare, ca în compoziția mare *Bărăgan*. Aici peisajul, sintetic, folosește în chip sesizant spontaneității de viziune infantilă de o anumită poezie. Verticalitatea este aproape absolută. O tînără făptură, extrem de schematizată, străbate călare o priveliște onirică obsedant modulată muzical în ocuri de o nuanțată căldură.

FILOFTEIA SIMIONESCU și VITALIE NEREUȚĂ: Cești de cafea — ceramică
FILOFTEIA SIMIONESCU și VITALIE NEREUȚĂ: Sfeșnic — ceramică



Partea de jos a lucrării este ingenios dinamizată de zborul a două păsări care încheagă straniu și totuși familiar, parcă, imaginea. Poate că există un exces de infantilizare a viziunii și o insuficientă articulare, o insuficientă plenitudine picturală.

În compozițiile mai statice și probabil mai bine studiate, găsim fragmente de certă plenitudine, precum în *Zidărițele*. Aici cele trei siluete, în același timp stenice și grațioase fără urmă de manierism, izbutesc să închege o ritmică cuceri-toare, aparent naivă. Se împletesc astfel o discretă monumentalizare cu o atmosferă de cîntec și basm peste care, senine, se preling limpezi șoaapte de flaut. Și această împletire are savoarea spontaneității, deși îndrăznește simfonice modulații de galben, iar pictural, pastozitățile sînt împinse pînă la șarjă, materia fiind densificată prin tot felul de ingrediente care dau relief ansamblului. Totuși, unele efecte sînt interesante și ne transpun din figurativul extrem de simplificat într-un fel de fantastic festiv, cu reale candori.

Nu ne împăcăm cu anumite puneri în pagină ce simultaneizează imaginile. Astfel, în *Luna cărții*, peste cuplul tînăr ce citește stînd pe laviță, este suprapus un personaj culcat, mult mai mare decît primele două trupuri, într-o stilizare arbitrară. Mai sînt și alte puneri în pagină arbitrare, de un fel de neoexpresionism arhaizant.

Dimpotrivă, *Scoicile de mare* și, în cadrul lucrărilor de grafică, cele două lucrări intitulate *Țesătoare* și *Parcul Libertății* ating o coerență delectabilă.

Amintind în fine de *Peisajul cu pomi*, bine cumpănit, folosind efecte de parcelare, de mozaicare, apoi de *Nocturna bucureșteană*, cu roșuri vibrante pe ocureuri sumbre (unde nuanțele de roz ale cerului nu erau de cel mai bun gust), putem afirma că expoziția a vădit certe virtualități de expresivitate la tînărul pictor. Credem însă că în plastica murală aceste virtualități ar fi mai bine puse în valoare. Ele își află acolo un loc mai potrivit.

DAN CRISTIAN

În arta autentică există întotdeauna o structurare coerentă a imaginii. În improvizație însă, și în stilizarea pseudo-infantilă această structurare lipsește; nu ne aflăm în faza unei simplități de sinteză autentică și descoperim doar schematizări irelevante din punct de vedere estetic.

De aceea, dacă în pictura lui Dan Cristian transpunerea decorativă din *Flori de mac*, *Lupta de cocoși*, *Peisaj cu case iarna* și, mai ales, *Frunze de castani* nu-i lipsită de elemente sugestive, imaginea rămîne oarecum frustă, iar nivelul de organizare cromatică nu pare satisfăcător. Există o punere în pagină adesea valabilă, există o anumită siguranță de linie, dovedind o oarecare cursivitate a desenului, și există unele acorduri de o certă prospețime. Dar încheagarea picturală rămîne insuficientă. Există și îndrăznești total nesusținute: *Masa cu raci*, în care vibrația roșurilor pe nuanțele cenușii ale

farfuriei este arbitrară. La fel de arbitrar sînt, de pildă, efectele de un vag post-expresionism din portretele de bărbați, cu alburi exagerate în ochi, tinzînd către efecte de un fantastic facil.

Cum totuși nu se poate tăgădui că expoziția lui Dan Cristian dovedește o anumită vocație, lucrări ceva mai bine organizate, ca de pildă *Lumea acvatică*, ne îndreptătesc să-i cerem o mai susținută circumspecție și mai puțină complezență față de favoarea unei spontaneități mai totdeauna falacioasă în artă. Căci nu numai știința, ci și arta adevărată presupune un anume fel de rigoare.

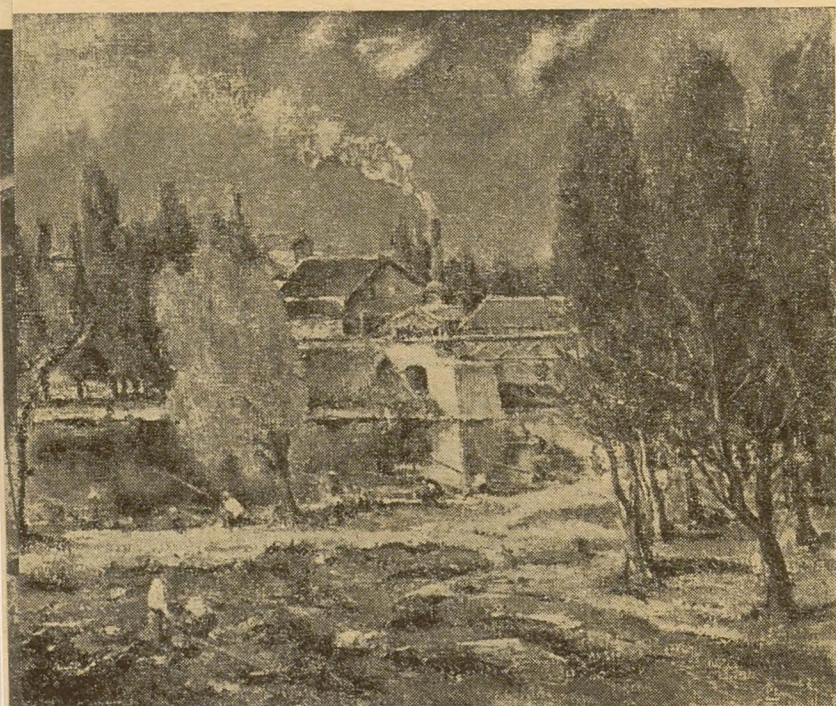
FILOFTEIA SIMIONESCU VITALIE NEREUȚĂ

În domeniul vast al produselor de artă decorativă și al obiectelor de uz înnobilate estetic, necesi-

POZIȚIE
CRITICĂ
SEMNICATIVĂ

THEODOR ENESCU

Roberto Longhi e cunoscut ca una din cele mai mari personalități ale criticii și istoriei de artă italiene din secolul nostru. Profesor la Universitatea din Florența, el e creatorul unei adevărate școli, ilustrată de o serie de istorici de artă, credincioși acelorași principii de erudită și vastă investigație istorică. Longhi e considerat, alături de Lionello Venturi, ca reprezentant eminent al principiilor vizualității pure, făcând parte din faimosul cerc al « Valorilor Plastice » (« Valori Plastici ») care, la începutul secolului, și-a propus, — replicând de fapt vechii critici romantice, sentimentalistă și tehnicistă — promovarea studiului limbajului concret al artelor plastice, a formei expresive specifice acestora. Nu intenționăm să facem aici, oricât de succint, o prezentare a complexei, considerabilei personalități de istoric și critic de artă a lui Longhi. Am început însă prin a sublinia orientarea esențială a concepției critice a lui Longhi (a cărei desfășurare depășește bineînțeles cu mult această liminară determinare a apartenenței la curentul vizualității pure, pe linia unui Hildebrand, a unui Wölfflin sau Berenson), deoarece ea se cuvine relevată atunci când ne propunem să urmărim atitudinea unei mari conștiințe a criticii de artă a secolului nostru față de arta contemporană. Trebuie subliniat că Roberto Longhi a fost în tinerețe un admirator al futurismului, care și-a aflat într-una din scrierile sale (monografia asupra lui Boccioni din 1914) poate singura considerație critică profundă. Interesul său pentru arta modernă europeană a fost totdeauna acut și continuu, cu toate că studiile sale sînt consacrate în cea mai mare parte artei italiene din evul mediu pînă în secolul al XVIII-lea, Longhi fiind, în acest domeniu, un maestru desăvîrșit al științei atribuțiilor, al erudiției istorice, impresionînd printr-o de-a dreptul fascinantă putere de descoperire a conexiunilor, totdeauna cu revelatoare reconstituiri de epoci și curente istorice. Criticul a trăit apoi efectiv în mijlocul artiștilor italieni contemporani, el cunoaște nemijlocit ambianța artistică a țării sale, intervențiile lui critice în această materie fiind nutrite atît de vasta experiență a eruditului, cît și de contactul direct cu fenomenele

C. C. CONSTANTINESCU:
Peisaj — ulei

tatea colaborării artistului cu industria este demonstrată de fiecare manifestare prin care artiștii își expun încercările și rezultatele. Dacă ceramica Filoteii Simionescu și a lui Vitalie Nereuță a reținut atenția, îndemnînd la cercetarea amănunțită a fiecărui obiect, aceasta se datorește faptului că cei doi artiști și-au putut valorifica talentul creînd în fabrică, în condițiile moderne ale industriei ceramicii de la Sighișara, colaborînd intim cu tehnicienii specialiști. În esență, artiștii au valorificat descoperirile inginerilor Aurelia Pomarius și Olivia Roiban în domeniul matizării glazurilor. Folosind pentru platouri, cești, farfurii, servicii de țuică, sfeșnice etc. faianța obișnuită, au supus-o arderilor succesive la o temperatură înaltă (1300 grade) solicitată de utilizarea glazurilor — stabile, semi-stabile ori scurse — de oxid de fier, cobalt,

cupru, zinc, crom etc. Efectele obținute sînt demne de toată lauda.

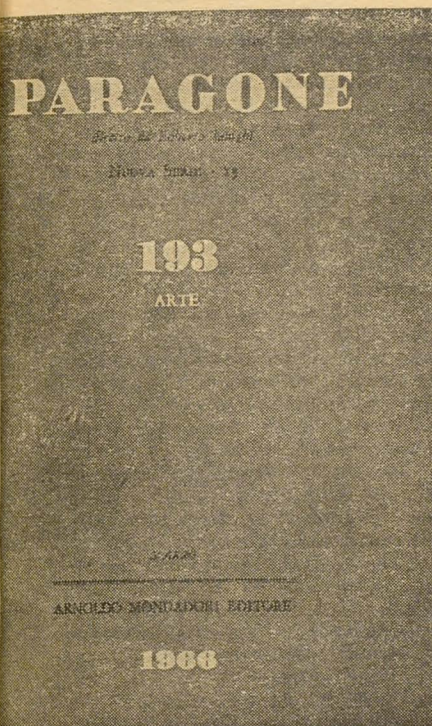
Învesmîntată în glazuri, faianța se innobilează, efectul este cînd de alabastru ori de marmură șlefuită, cînd al sticlei de Murano ori al pietrei dure cu infime porozități, cînd al lemnului de tisă ori al ceramicii populare patinată de scurgerea timpului. Artiștii au știut să fructifice calitățile virtuale ale glazurilor printr-un cromatism rafinat. Finețea nuanțelor și discreția asocierilor cromatice sînt constantele care imprimă ansamblului de obiecte unitate și stil. În ceea ce privește forma, se poate discuta despre gradul nu totdeauna maxim de funcționalitate, ori despre imperfecta adecvare a unora din cești cu farfuriile lor, dar și atunci prețiozitatea materiei și a compoziției cromatice este impecabilă.

C. C. CONSTANTINESCU

Pictor cu o activitate îndelungată (studiază la Paris între 1920 și 1926, debutează la București în 1928, expune de atunci la saloane, la expoziții de stat și deschide 15 expoziții personale), C. C. Constantinescu face dovada unei vitalități constante.

Din ultima expoziție personală (Galeriile din calea Victoriei), am reținut mai ales lucrările de dimensiuni relativ reduse, care exprimă sentimentul de încîntare în mijlocul naturii.

Preocuparea pentru detaliu, destul de meșteșugărească, stîrbește, pe alocuri, lirismul investit de pictor în peisaje. Elementul uman, prezent cu frecvență în peisaj, devine, în portrete, prilej de studiu tipologic nelipsit de un anumit farmec la care contribuie și încercarea de a organiza mai decorativ imaginea.



contemporane. Și acest interes, continuu exercitat, față de arta vremii sale, conferă prospețime și acuitate judecăților critice asupra artei secolelor trecute.

Din 1950, istoricul conduce revista lunară *Paragone* (titlu desigur sugerat de una din faimoasele categorii critice din Renaștere, obiectul uneia din cele două *Lezioni* din 1549 ale lui Benedetto Vacchi) cu două serii alternative, de artă și de literatură (Longhi este recunoscut deci ca reprezentant al unei generale concepții estetice). Paginile revistei sînt consacrate în primul rînd studiului artei italiene, atît în sinteze monografice, cît și în contribuții particulare. Dar nu lipsesc nici studiile — toate respectînd unitatea punctului de vedere estetic — asupra unor pictori străini sau referințele la unele aspecte ale artei contemporane. Dintre acestea ne propunem să descifrăm, în numerele ultimilor trei ani, cîteva atitudini semnificative. De remarcat că din comitetul de redacție al revistei face parte Renato Guttuso, a cărui pictură cu prilejul expoziției artistului din 1948, de la New York, a făcut obiectul unui articol elogios al lui Longhi. Revista se refuză elogiilor artei abstracte,

promovînd în lumina unei concepții umaniste ce-și află fundamentul în meditația neîntreruptă asupra evoluției istorice a formelor, o artă în care legătura cu realul nu a fost abolită. Nu lipsesc din revistă studiile asupra unor pictori contemporani, cum e, de pildă, cel excelent al lui Roberto Tassi asupra lui Nicolas de Stael (nr. 189, noiembrie 1965), model de reconstituire a personalității morale și artistice a unui creator contemporan, prin analiza formației sale spirituale, prin relevarea impulsurilor lăuntrice ale creației și, mai ales, prin situarea acesteia într-o tradiție picturală. În mai 1965, revista era prezentă în disputa suscitată de cîteva ani în Occident și mai ales în Italia în jurul artei ruse de avangardă, cu o intervenție a lui Antonello Trombadori, care-și propune să elucideze cîteva grave confuzii de prezentare a faptelor și de interpretare, apelînd la autoritatea unui istoric de artă sovietic, Nikolai Ciargiev. Precizările acestuia, denotînd nu numai o cunoaștere directă a chestiunii, dar și claritate a pozițiilor teoretice, constituie o prețioasă contribuție la cunoașterea adevăratei mișcări de avangardă ruse.

În fruntea numărului pe septembrie 1965, Renato Guttuso începe publicarea unor considerații asupra curentului cunoscut sub numele de « artă in-formală », ilustrat de pictura unor Pollock, Rothko, Dubuffet, Fautrier, Sutherland. De un extrem interes sînt în această *Premiză* (Premessa) nu numai numeroasele pasaje care dezvăluie convingerile estetice ale marelui pictor (definiția artei inspirată de o ideologie revoluționară, valoarea de avangardă a « neorealismului » etc.), ci și considerațiile teoretice asupra principiilor de interpretare a artei contemporane. De pildă, el vorbește de necesitatea statornicirii unei deosebiri între o avangardă de caracter revoluționar, cum e cea a unor Picasso, Léger, și una de caracter reacționar, cu elemente conservatoare. Prețioase sînt și o serie de sugestii de interpretare istorică a mișcărilor avangardiste, a căutărilor artistice din ultimii douăzeci de ani; el face totodată considerațiuni asupra culturii progresiste dintre cele două războaie, în sînul căreia s-a dezvoltat o adevărată artă revoluționară și socialistă, cum e cea a unor Maiakovski și

Eisenstein, sau aceea a lui Brecht, Otto Dix, Beckmann, Rivera, Orozco. Cititorul va mai găsi în articolul lui Guttuso date asupra istoriei neorealismului în Italia și asupra problemelor care frămîntă arta contemporană occidentală în căutarea unei căi de eliberare de formalism și abstracționism. Mai trebuie relevată în cuprinsul *Premizei* lui Guttuso, o referință la Brâncuși, asupra căreia credem că s-ar cuveni să se mediteze. Desprindem ideea că n-ar fi ilicit să ne întrebăm dacă acea « pură bucurie » pe care, departe de orice tîlcuri absconse sau mistice, arta sa își propune s-o dăruiască semenilor, n-ar trebui supusă unei investigații care să-i determine capacitatea de cuprindere a semnificațiilor umane. Tonul encomiastic, aproape liturgic, nu servește deloc înțelegerea măreției unei creații. Printr-o cercetare dialectică s-ar obține o definiție istorică mai riguroasă a creației lui Brâncuși, definiție ce desigur ar sluji la o mai intrinsecă interpretare a însăși valorii sale estetice.

O afirmare răspicată a atitudinii umaniste a revistei conduse de Roberto Longhi față de ultimele producții ale artei decadente se află într-o scurtă notă, chiar a acestuia, privitoare la pictura Pop-Art, care a fost premiată, prin Rauschenberg, la Bienala venețiană de acum doi ani; notă ce merită cu atît mai mult relevată cu cît azi pictura Pop-Art pare să-și fi încheiat destinul istoric. Neputînd să vadă Bienala din 1964, cu « insolentele, shows » Pop-Art și Neo-Dada, Longhi, spre a da o replică criticilor de artă americani (ca un Groenberg sau Hess) și adepților europeni a ceea ce el numește în deriziune « pactul atlantic nefigurativ (non-representational) », alege două citate elocvente chiar din cărțile unor critici americani. Primul, din cartea Sarei Newmayer, *Enjoying Modern Art*, din 1955, în care sînt evocate, cu umor sec, reacțiile absurde suscitade de prima expoziție a lui Rauschenberg din 1953; celălalt, dintr-un volum de interviuri, *The Insiders (Inițiații)*, din 1960, al lui Selden Rodman, un critic american deschis experiențelor artei moderne, prin frecventarea ambianței pariziene dintre 1920—1930 și a celebrului cerc de la Bloomsbury, patronat de

ale unor Clive Bell și Roger Fry. Pe lîngă substanțiale interviuri asupra artei unor Dali sau Mathieu, cartea lui Rodman cuprinde și pagini edificatoare despre pictura lui Rauschenberg și a lui Johns, descriind o vizită a atelierului acestora, vizită urmîrind o cunoaștere directă a intențiilor artistice ale celor doi campioni ai Pop-Art-ului. După interesante elucidări ale atitudinii față de artă, obținute de la cei doi pictori în fața propriilor opere, interviul se încheie cu cîteva rînduri ce merită citate pentru tonul lor, în același timp obiectiv și riguros, în judecata critică: « Nu trebuie să adaug din nou că și acești artiști sînt serioși și angajați. În contextul expresionismului abstract care acceptă cel mai amplu canon modernist, cel al explorației vizuale ca scop al artei (cuprinzîndu-se aici și ne-comunicabilitatea și distrugerea formeînsăși), ei sînt fără îndoială imaginațivi. Dar ce lume săracă și mică ! Tragica noblețe din *Adam și Eva* a lui Masaccio, tumultoasele compoziții ale lui Bruegel, veselele și senzualele petreceri ale lui Renoir, sălbateca indignare a lui Rouault în fața trădării spiritului, reduse la o mîzgăleală oarecare pe nasul păros al unei capre ! (o aluzie la o compoziție stupidă, mai înainte discutată, a lui Rauschenberg; n. a.). Îngerii lui Giotto, parabolele despre viața cea bună ale lui Rembrandt, teribilele predici ale lui Goya împotriva dezumanizării, reduse la ce lucru ? »

Longhi îndeamnă să se traducă valoroasa carte a lui Rodman, pentru a se vedea că în Statele Unite sînt și critici de artă culți și subtili, educați în spiritul modernist, capabili să judece la dreapta lor valoare experiențele de limită ale unei arte decadente, străină de marea tradiție și de orice spirit umanist. E aceasta replica drastică a unui mare istoric de artă care nu poate fi acuzat de lipsă de comprehensiune sau de limitare a gustului, dată fiind vastitatea experienței sale. Capacitatea de apreciere a unei personalități care și-a exercitat judecata critică asupra unei vaste lumi a formelor, cunoscînd în intimitatea ei, dinăuntru, cum s-ar putea spune, creația unor secole glorioase ale artei universale, vine să sancționeze astfel fără replică dimensiunea meschină a unei arte care jignește nobila virtute creatoare a umanității.



Aspect de la vernisajul expoziției de artă românească de la Berlin. În primul plan, Klaus Gysi, ministrul Culturii al R.D. Germane și sculptorul Ion Vlasiu, comisarul expoziției.

BERLIN

Anul acesta, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a organizat în capitala Republicii Democratice Germane, la Neue Berliner Galerie, o expoziție de pictură și sculptură românească modernă cuprinzând opere de Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Vasile Popescu, Nicolae Dărăscu, Dimitrie Paciurea și Gheorghe Anghel.

La vernisajul expoziției, care a avut loc la 27 iunie a.c., alături de un mare număr de vizitatori, au luat parte dr. Lothar Bolz, locțiitorul Președintelui Președinției de Miniștri, Klaus Gysi, ministrul culturii, Gustav Hertzfeldt, ministru adjunct la Ministerul afacerilor externe al R. D. Germane, Conrad Wolf, Președintele Academiei de artă și alte personalități culturale, care au manifestat un viu interes pentru cunoașterea îndeaproape a artiștilor noștri reprezentativi din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Solemnitatea deschiderii expoziției a început cu un recital de muzică de cameră, susținut de un cvartet al Școlii de muzică. Din partea țării noastre a vorbit sculptorul Ion Vlasiu. Presa berlineză și cea din provincie a publicat în zilele următoare, sub semnătura unor cunoscuți critici și istorici de artă, numeroase articole elogioase referitoare la expoziție. În majoritatea lor, autorii cronicilor s-au oprit îndelung asupra tablourilor lui Luchian, elogiind îndeosebi *Autoportretul* (1906) și *Lăutul*.

De o egală atenție s-au bucurat lucrările lui Gheorghe Petrașcu, mai ales *Peisajul din Chioggia* și *Autoportretul*. De asemenea, Nicolae Tonitza a fost remarcat pentru lirismul melancolic al portretelor de copii, precum și pentru linia și coloritul decorativ al tablourilor sale.

De asemenea, s-au bucurat de o deosebită prețuire operele lui Șirato, două naturi statice — *Trandafiri roșii* și *Flori* — fiind reproduse de predilecție în publicații. La Theodor Pallady s-au subliniat calitățile unui constructivism rafinat, subtila armonie de linii și culori.

Sculptura, reprezentată prin lucrări de Dimitrie Paciurea și Gheorghe Anghel, a beneficiat de elogiile criticii de artă și ale publicului. *Himera*, *Portretul lui Lev Tolstoi* și al lui Ștefan Luchian — de Dimitrie Paciurea, și *Cap de femeie*, *Portretul lui Nicolae Bălcescu* și *Portretul lui Enescu* de Gheorghe Anghel au fost extrem de apreciate.

PETRE OPREA

PARIS

Organizată în trei din sălile Muzeului Jacquemart-André, de pe bulevardul Haussmann, expoziția de artă veche românească a ajuns la Paris după ce poposise în Anglia — la Edimburg, Cardiff și Londra, însoțită de o carte de vizită prețioasă furnizată de presa engleză: «Nu-mi amintesc să fi văzut vreodată un

exemplar mai strălucit de spiritualitate medievală», afirma Robert Melville în *New Statesman*.

Timp de două luni expoziția a rămas în atenția publicului și presei pariziene. Aproape toți cronicarii au scos în evidență caracterul unitar al artei românești, provenit din continuitatea creației pe deasupra tuturor vicisitudinilor din istoria poporului nostru. De asemenea, sînt sesizate elementele unei originalități rezultate din sublimarea influențelor din afară — indiferent de intensitatea și durata lor — la flacăra viguroasei creații populare.

«În ciuda unui secol și jumătate de ocupație, după retragerea legiunilor romane, populația țărănească a rămas legată în continuare de tradițiile unei foarte vechi culturi populare (sublinierea noastră), dar cîteva secole mai tîrziu (cître secolul X) se resimte influența bizantină — unele ruine bisericesti ne-o dovedesc — iar arta pe care noi o numim românească beneficiază apoi de venirea cîtorva meșteri ai artei bizantine, chemați de voievozii valahi». (J.C. în *Le peintre*, nr. 323 din 15. IV. 1966).

«Din secolul XV pînă în secolul XVIII, în provinciile dunărene, care stau la originea României actuale, tradiția bizantină a orientat viziunea arhitecților și artiștilor locali. Dar aceștia au știut să dea dovadă de asemenea de o originalitate a spiritului și de o prospețime a sentimentelor ilustrate mai ales de sanctuarele rustice ale Transilvaniei, de decorațiunile murale ale pictorilor țărani din Valahia și de picturile exterioare ale bisericilor Moldovei, care avertizau poporul împotriva pericolului otoman». (Jean Rollin, în *L'Humanité* din 25. III. 1966).

«La Muzeul Jacquemart-André ne sînt prezentate într-o expunere somptuoasă bogățiile tănuite de nenumărate sanctuare, schituri și mănăstiri răspindite pe cîmpurile și tîrgușoarele românești... Este vorba de piesele ușor transportabile ale artei care a înflorit din sec. XV pînă în sec. XVIII în cele trei provincii, Valahia, Moldova și Transilvania, care constituie România de astăzi. Vastele picturi murale, mîndria acestor biserici, ca și icoanele de mari dimensiuni, lipsesc din expoziție. Dar stoffele brodate, de o rafinată delicatețe, îndeplind în acele timpuri oficiul de tablouri și care constituie atracția majoră a expoziției, manuscritele ilustrate, piesele de metal, sculpturile în lemn, executate cu o vervă rară, și panourile pictate care, pînă în secolul XVIII, au menținut o tradiție populară medievală, ne ajută să cunoaștem suficient diferite aspecte ale acestei arte în care tradiția bizantină și occidentală se contopesc pentru a ajunge la o expresie originală». (G. Joly în *L'Aurore* din 31. III. 1966).

Într-un amplu și documentat articol intitulat «Un Ev Mediu de aur», apărut în revista *Les nouvelles Littéraires* din 31. III. 1966, profesorul André Grabar consideră că arta veche a României, ca și a altor țări de tradiție bizantină, a atins nivelul unei creații originale: «...Astfel, Valahia este populată cu biserici construite în baza unei concepții bizantine, dar care se supun unor proporții originale și prezintă pe zidurile interioare picturi care, oricît de bizantinizante ar fi, au un stil propriu.

Moldova, situată din punct de vedere geografic mai departe de imperiul bizantin, a creat un nou tip de biserici și mai ales le-a îmbogățit pe toți pereții exteriori cu picturi murale remarcabile».

Vorbind despre ilustrațiile vechilor noastre manuscrise, profesorul André Grabar consideră că autorii lor, pornind de la modele bizantine, le-au realizat după o manieră proprie artei românești: «Enluminurile românești au cunoscut un mare succes în toate țările răsăritului Europei».

Pentru a suplini lipsa pieselor de arhitectură și de pictură murală, în expoziție au fost prezentate 18 diapozitive în culori, cu principalele construcții laice și mănăstirești, cu detalii și ansambluri de pe frescele care împodobesc pereții bisericilor din nordul Moldovei.

«Arhitectura nu este absentă din această expoziție în care excelentele diapozitive ne pun în prezența unor biserici care mărturisesc că acest pămînt a fost punctul de întîlnire între Orient și Occident. În secolul XVI apar sanctuare ale căror fațade exterioare sînt acoperite în întregime de fresce, care nu sînt numai admirabile decorațiuni, ci și îndemnuri la lupta împotriva invadatorilor musulmani, prin evocarea asediului Constantinopolului în special.» (G. Charensol în *La Revue des Deux Mondes* din 15. IV. 1966).

Dar marea revelație pe care a adus-o expoziția a fost broderia. «...Sîntem în prezența unei tehnici extrem de rafinate... Compozițiile sînt de o bogăție uimitoare». (G. Charensol în *La Revue des Deux Mondes* din 15. IV. 1966). «...Îngerii bocitori din epitaful *Punerea în mormînt*, dăruit de starețul Silvan mănăstirii Neamțului, în 1437, nu se poate să nu ne amintească de îngerii pictați de Giotto la Padua». (J. Jacquinet în *Journal de l'Amateur d'Art* din 10. V. 1966).

În cîteva din articolele apărute a fost subliniată originalitatea și măiestria maeștrilor noștri vechi.

«De sub prodigioasa îndemînare a creatorilor români... străbate un sentiment autohton, chiar țărănesc, o minunată voință de a realiza bine, o măiestrie a elocinței incapabilă să greșească, un gust și o știință de a face, din cele mai sigure...». Iar mai departe, același autor, vorbind despre broderii, scrie: «Contemplarea lor ne transpune într-o stare sufletească deosebită. Vizitatorul cercetează îndelung cu privirea aceste opere ale răbdării, începute după criteriul, stilul și caracteristicile acestei școli românești care prelungește tradiția bizantină a stofelor și a vălurilor brodate care au jucat același rol pe care-l jucau tablourile sau tapisierile în Occident.» (J. C. în *Le peintre* 15. IV. 1966).

La reușita acestei expoziții a contribuit în bună măsură competența și pasiunea dovedite de personalul științific al Muzeului Jacquemart André, condus de d-nul Julien Cain, membru al Institutului Franței, care, într-unul din articolele consacrate acestei expoziții, scria: «România modernă, care privește atît de îndrăzneț spre viitorul ei, este credincioasă trecutului său încărcat de episoade glorioase, ca și artelor sale, expresie profundă a unui popor plin de daruri».

ANASTASE ANASTASIU

SOMMAIRE

| | |
|---------------------------------|---|
| Ion Pascadi | |
| Considérations sur l'innovation | 2 |

| | |
|---|----|
| Vasile Drăguț | |
| Anciennes peintures murales roumaines de Transylvanie | 10 |

| | |
|--------------------------------|----|
| Prof. Virgil Vătășianu | |
| Le peintre Octavian Smigelschi | 18 |

Profiles d'artistes

| | |
|-----------------------|----|
| Corina Beiu-Angheluță | |
| Ligia Macovei | 23 |

| | |
|-----------------------|----|
| Ion Frunzetti | |
| La Biennale de Venise | 29 |

Expositions

| | |
|---|----|
| N. Crișan | |
| L'art plastique de la République Populaire Chinoise | 33 |

| | |
|----------------------|----|
| Adina Nanu | |
| Micaela Eleutheriade | 34 |

| | |
|------------------|----|
| Emil Manu | |
| Constantin Dipșe | 35 |

| | |
|-------------|----|
| Anca Arghir | |
| Pita Rubin | 36 |

| | |
|---------------------|----|
| N. Argintescu-Amza: | |
| Constantin Nișesco | 36 |
| Dan Cristian | 37 |

| | |
|---|----|
| Horia Horșia | |
| Filofteia Simionescu et Vitalie Nereuță | 37 |
| C. C. Constantinesco | 38 |

Comptes-rendus

| | |
|---------------------|----|
| Theodor Enesco | |
| La revue «Paragone» | 38 |

L'Art roumain à l'étranger

| | |
|---|----|
| Exposition d'art plastique roumain à Berlin | 40 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Exposition d'art médiéval roumain à Paris | 40 |
|---|----|

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------|---|
| Ион Паскади | |
| О новаторстве | 2 |

| | |
|---|----|
| Василе Дрэгуц | |
| Старая румынская стенная живопись Трансильвании | 10 |

| | |
|-------------------------------|----|
| Вирджил Вэтэшиану | |
| Художник Октавиана Смигельски | 18 |

Профили артистов

| | |
|----------------------|----|
| Корина Бейу-Ангелуцэ | |
| Лиджия Маковой | 23 |

| | |
|--|----|
| Ион Фрунзетти | |
| Размышления в связи с Двухгодичной выставкой в Венеции | 29 |

В ы с т а в к и

| | |
|---|----|
| Н. Кришан | |
| Выставка изобразительного искусства Китайской Народной Республики | 33 |

| | |
|---------------------|----|
| Адина Нану | |
| Микаэла Элеутериаде | 34 |

| | |
|------------------|----|
| Эмиль Ману | |
| Константин Дипше | 35 |

| | |
|------------|----|
| Анка Аргир | |
| Пита Рубин | 36 |

| | |
|---------------------|----|
| Н. Арджинтеску-Амза | |
| Константин Ницеску | 36 |
| Дан Кристиан | 37 |

| | |
|--|----|
| Хория Хоршия | |
| Филофтея Симионеску и Виталие Неретуцэ | 37 |
| К. К. Константинеску | 38 |

Рецензии

| | |
|---------------|----|
| Теодор Энеску | |
| «Парагоне» | 38 |

Румынское искусство за рубежом

| | |
|--|----|
| Выставка румынского изобразительного искусства в Берлине | 40 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Выставка старого румынского искусства в Париже | 40 |
|--|----|

Couverture I: Th. Pallady: Autoportrait

Couverture IV: Ion Sălișteanu: Composition

На первой странице обложки: Т. Паллади. Автопортрет

На четвертой странице обложки: Йон Селиштяну: Композиция

