







ARTA ¹⁹⁶⁷ PLASTICĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS:

ANUL XIV, Nr. 9 — 1967

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

Dan Nemțeanu

Probleme ale scenografiei contemporane 2

Camilian Demetrescu

Limbaj modern, sens umanist
Note la o retrospectivă 8

Prof. dr. Gh. Ghițescu

Logic și irațional în plastica modernă 11

Ion Caraion

Mîinile frumuseții
Sinecdocă la Toulouse-Lautrec 15

Radu Bogdan

Dialogul folclorului cu modernitatea 23

Artiști despre artă

Braque 25

Note de călătorie

Paul Petrescu

Sub crestele Caucazului 28

★

Cronica plastică

Vasile Drăguț 33

Paul Petrescu 36

COPERTA I: ION ȚUCULESCU: Amurg (detaliu) — ulei

COPERTA II: GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI: Stilul Unirii — lemn

COPERTA IV: MARA BÂSCĂ: Compoziție — lemn

Fotografii: FLORIN DRAGU, CORNELIA ȘOANCĂ, IRINA GHIDALI, COSTACHE
MIERLESCU, IOACHIM NAUMESCU • Diapositive în culori: SEVER CERNESCU,
SORIN RADU • Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică:
SANDA GUSTI

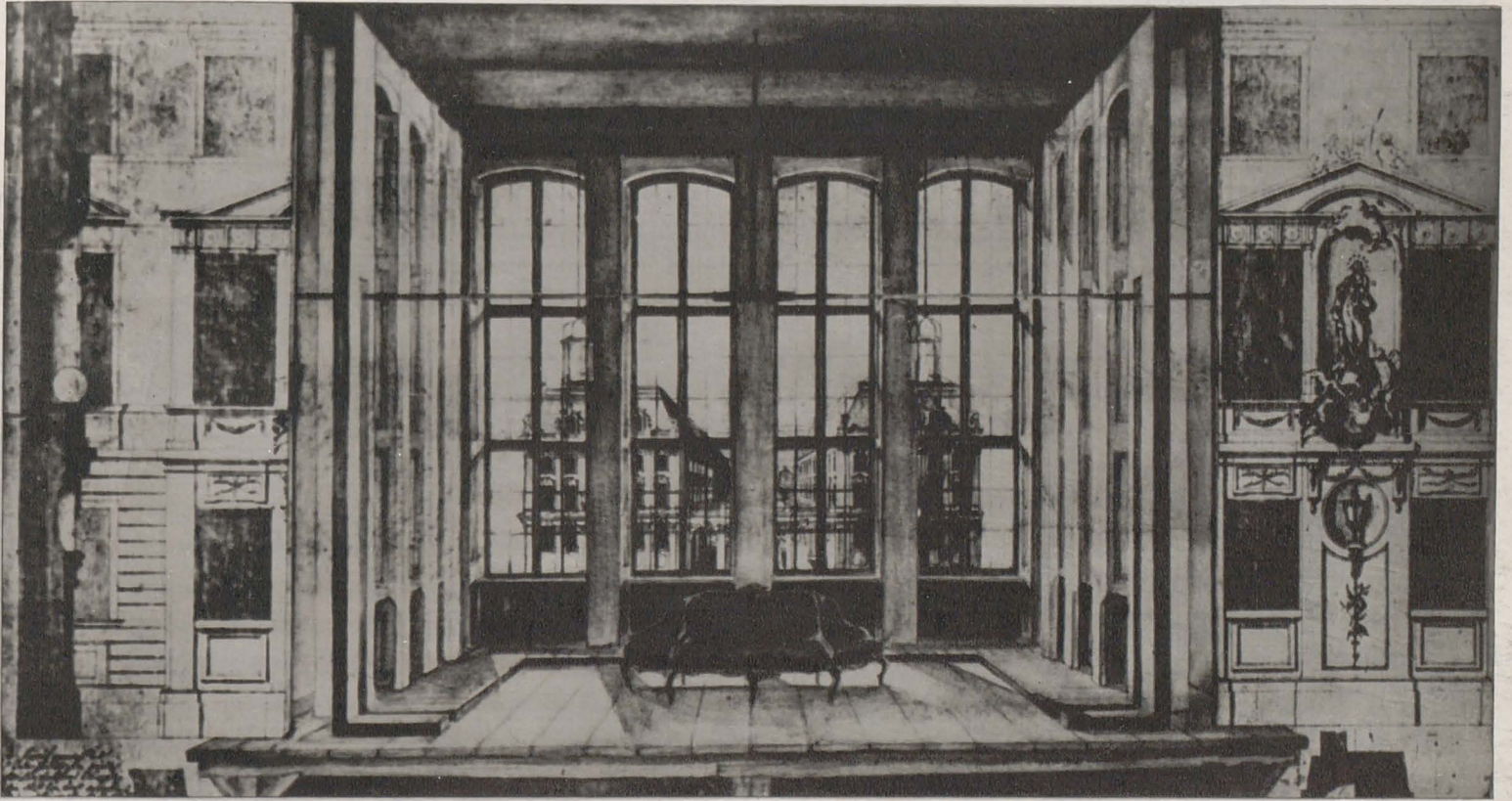
LIVIU CIULEI: Schiță de decor pentru «Intrigă și iubire» de Fr. Schiller

PAUL BORTNOVSCHI și OVIDIU BUBULAC: Fotografie din
spectacolul cu piesa «Regele moare» de Eugen Ionescu



Profesarea scenografiei implică două calități indispensabile: cea de artist plastic și cea de om de teatru. Prin relațiuni complexe, fenomenul literar este pus în valoare de acțiunea plastică, interpretarea textului devine act creator pentru cel care imaginează spațiul scenic și dinamica spectacolului, iar scena — locul unei cooperări între arte. Tendințele moderne de estompare a granițelor dintre diferitele ramuri ale artelor plastice ca și a celor dintre plastică și alte domenii, chiar științifice, se resimt și sînt absolut necesare în proiectarea scenografiei actuale. Căci scenografia modernă constituie un punct de interferență în care noile concepte ale spațiului și timpului, teoriile cinetice și structuraliste actuale își găsesc un fertil teren de experimentare.

Scenografia are multiple contingente cu organizarea spectacologică din alte sectoare pe care le poate influența sau dirija direct — de pildă aspectul publicitar al străzilor, vitrinele, spectacolele « sunet și lumină » etc. — ea reprezintă unul dintre graficele de temperatură ale vieții moderne, prin acuitatea imaginilor pe care le pune în circulație, imagini—cheie, reprezentative pentru epoca actuală. O tendință dominantă în spectacolul modern este reîntoarcerea la dinamica vizuală, element de egală importanță cu textul dramatic



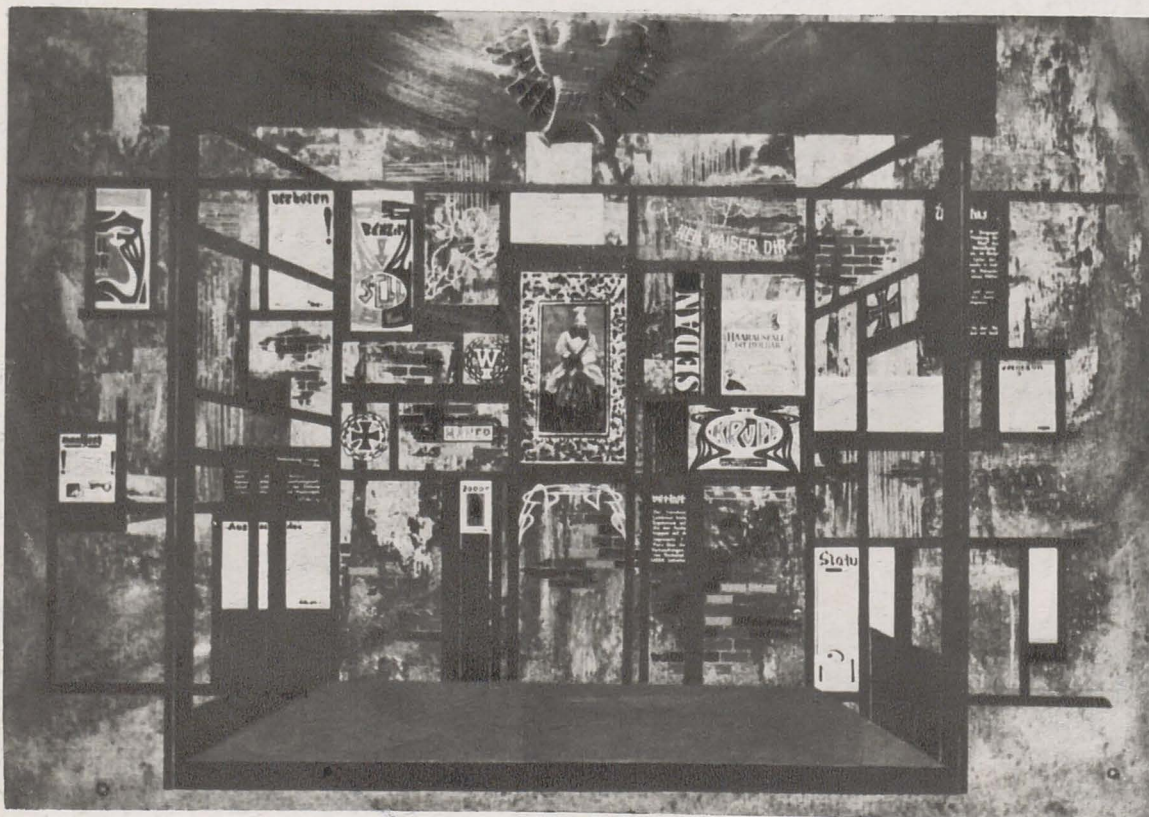
MIRCEA MA-
ROSIN: Schiță
de decor pentru
«Oedip Rege» de
Sofocle

și interpretarea actricească în construirea actului teatral, a cărui celebrare solicită în egală măsură elementele vizuale, sonore și cinetice.

Experiențele cele mai opuse arată că teatrul actual nu se poate realiza totuși decît prin crearea unei realități scenice specifice, diferită de realitatea obișnuită. Simpla izolare și punere în evidență a unui element oarecare, obiect banal sau insolit, îl încarcă cu o semnificație precisă, îi conferă o funcție dramatică conformă cu intenția momentului respectiv din text.

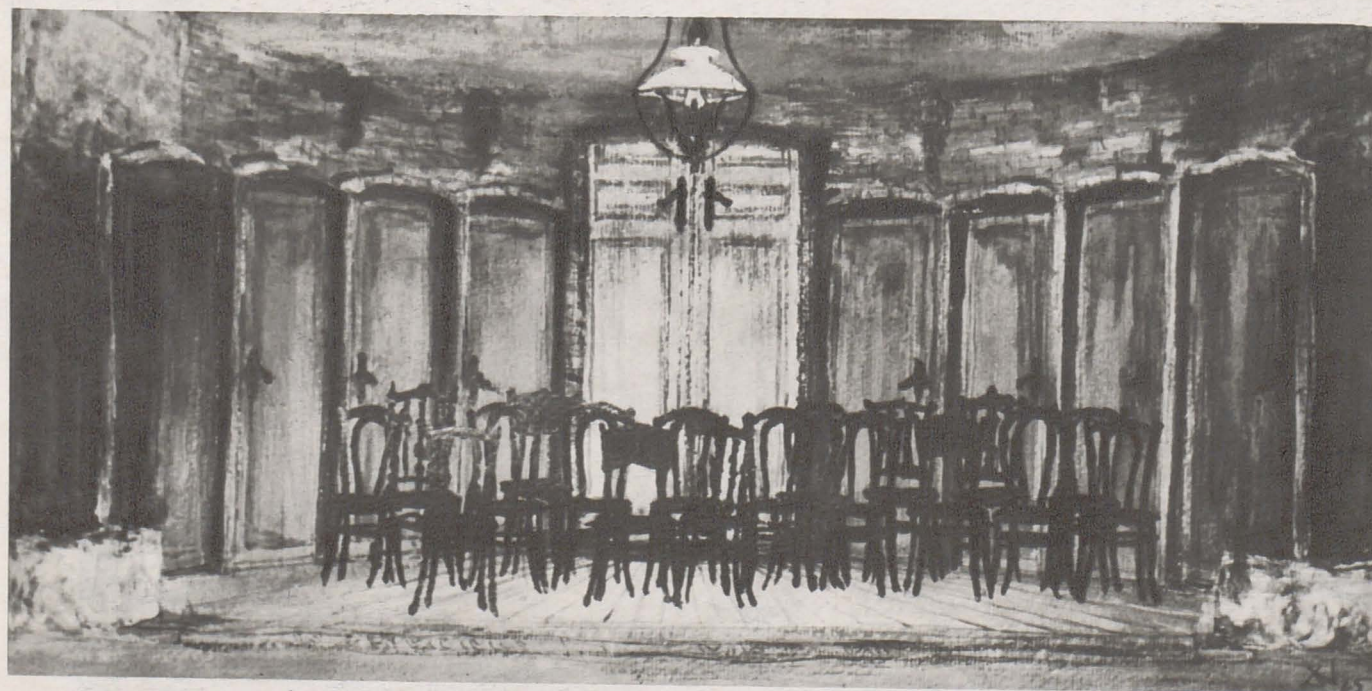
Dacă un decor e constituit numai dintr-o masă strîmbă și un magnetofon ruginit sau, dimpotrivă, dintr-o avalanșă de scări care pornesc de la pod și dispar în fosa orchestrei, funcția dramatică a imaginii trebuie să fie la fel de puternică, să devină cutia de rezonanță maximă a textului. Pentru sensibilitatea publicului contemporan chiar și o scenă goală sau care conține doar un element aparent anodin reprezintă o imagine cu un anumit sens.

Ca să fiu mai limpede, aș spune că un spectator elisabetan, căruia i se indica pe o tăbliță cuvîntul «pădure», primea informația, o înregistra firesc și urmărea tot firesc desfășurarea acțiunii. În teatrul modern, exact același procedeu: de pildă o pancartă cu un text agitatoric, care coboară de la pod și, pe



GHEZA BIRO: Schiță de decor pentru «Căpitanul din Copenick» de C. Zuckmayer

DAN NEMȚEANU: Schiță de decor pentru «Scaunele» de Eugen Ionescu



scena goală, căruța din Mutter Courage de Brecht capătă o rezonanță sporită pentru spectatorul contemporan. Pentru el, imaginea scenică, oricât de succintă, constituie un factor în plus care-l face să recepționeze mai complex sensurile textului.

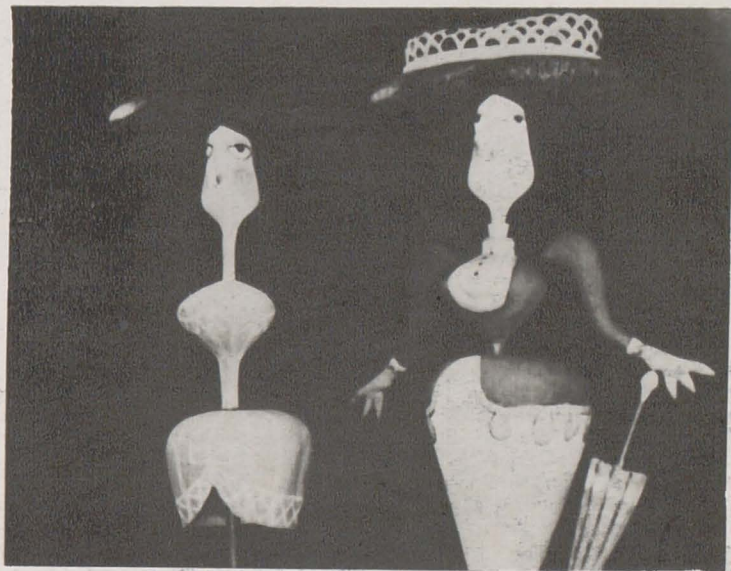
Astfel, scenografia modernă, depășind rolul de fond ilustrativ neutru, devine un element de bază în construirea spectacolului. Ea poate deveni un cadru de localizare sau de generalizare, poate fi un fond neutru voit, un mediu violent caracterizant sau dimpotrivă în deliberat contrast cu actul scenic, fiecare dintre aceste luări de poziții constituind un element creator și interpretativ în același timp.

Plecând de la pluralitatea acestor condiții de bază, cele mai importante realizări din teatrul universal actual au beneficiat invariabil de imagini scenografice remarcabile, nu neapărat senzaționale prin ineditul lor, ci în special fertile.

Forma radiantă în care se exercită creația scenografică soliciță exprimări plastice diferențiate, ceea ce pretinde în primul rînd existența unei formații artistice precise, fie ea picturală, grafică, arhitecturală sau sculpturală. Însă cantonarea dogmatică în domeniul inițial de formație, frica de contaminare cu alte sectoare plastice, constituie o poziție nerodnică.



ȘTEFAN HABLINSKI: Schiță de păpuși pentru «Dama cu cameli» de Al. Dumas



GETA BRĂTESCU: Păpuși pentru spectacolul «Schițe» de I. L. Căragiale



OVIDIU BUBULAC: Schiță de costum pentru «Procesul Horia» de Al. Voitin

La noi există o excelentă secție în cadrul Institutului de Arte Plastice, unde viitorilor scenografi li se oferă o pregătire profesională multiplă. Totuși, în practica curentă, se mai pot constata unele prejudecăți în privința specificului acestei arte, fie printre scenografi, fie — și poate mai ales — printre alte categorii de artiști. Nu mai departe decât în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, locul scenografiei nu este bine stabilit, aceasta fiind privită cînd ca un fel de grafică de șevalet, cînd ca un soi de artă decorativă sau aplicată, mai mult sau mai puțin tehnicizată.

Felul în care a fost organizată expoziția de anul acesta dovedește că nu există o concepție clară atît în ce privește accețiunea contemporană a scenografiei, cît și caracterul cu totul special al unei expoziții de scenografie. Așa se explică faptul că deși arta scenografică românească a înregistrat succese remarcabile, în țară și peste hotare, expoziția de care ne ocupăm a fost departe de a exemplifica acest lucru.

Mi se pare evident faptul că o schiță de decor sau de costum este mai întîi nu un obiect de artă în sine (noțiunea de altfel se demonetizează vertiginos!), ci un experiment, o fază de travaliu artistic, dar cu autonomie plastică.

O schiță în care expresia picturală este generoasă, desenul personal și coloritul rafinat, dacă este bine concepută dramatic, reprezintă totuși o manifestare plastică de o anumită valoare, și nu o caligrafie gratuită, iritantă pentru cei care nu știu să deseneze expresiv sau să creeze fără drame intime o armonie cromatică. În același timp, o schiță în care paleta e strălucitoare, dar gîndirea teatrală ilizibilă, sentimentul spațiului nul și caracterul stilistic escamotat cu vervă, mi se pare insuficientă.

Am avut prilejul să văd de curînd « schițe de idei » și « schițe de lucru » a doi mari scenografi străini, creatori a două spectacole celebre. Pentru piesa Gilceville din Chioggia, arhitectul Luciano Damiani a desenat costume de o platitudine plastică dureroasă, dar de o excitație care merge pînă la măsurarea piciorului actorului, pentru a i se proporționa exact lungimea ciorapului tricotat. Pentru spectacolul Dragonul, tinărul pictor Horst Sagert, în afara schițelor de decoruri și costume admirabil pictate, a prezentat și desenele tehnice pentru detalii, tot pictate, cu detalii rigurose explicate, ansamblul unei astfel de pagini constituind însă o imagine la fel de seducătoare ca și schița inițială.

Două modalități de a face artă scenografică, dar două rezultate la fel de remarcabile, în care cinetica imaginii, obligatorie în decorul modern, se realizează divers ca gîndire plastică, materiale și tehnică scenică.

Multiplicitatea de expresii se obține însă prin studierea și încărcarea cu potențial dramatic a fiecărui element care apare în decor sau costum. În acest punct, scenografia se desparte de pictură, sculptură sau grafică (domenii generatoare în faza de concepție). Schițele nu-și îndeplinesc funcția, dacă transpunerea lor în practică nu-și urmează cursul cu aceeași vigoare în concepție și rafinament în execuție.

Expoziția de la Dalles a înglobat circa cinci sute de lucrări, propunînd cum e și firesc foarte diverse puncte de vedere. Ea o omis, din păcate, reprezentarea unor scenografi remarcabili (Al. Brătescu, Adriana Leonescu, Ion Popescu-Udriște, Sanda Mușatescu, Ion Oroveanu, ca să pomenesc doar cîteva nume din București, în afara celor absenți din teatrele regionale). În ce privește aportul valoros al tinerei generații, expoziția a avut totuși meritul de a evidenția în mod special cîteva talente. Printre ei, deși nu toți au prezentat lucrările cele mai bune, menționez excelenta echipă de la Ploiești, Florica Mălureanu și Vintilă Făcăianu (cel mai din urmă cu sensibilitate și spiritualul decor pentru Cîntecul țigănești de Miron Radu Paraschivescu), Mircea Nicolau cu o viziune inedită și plină de forță pentru Macbeth, Emilia Jivanov cu costumele pentru Don Perlimpin, Dan Cioca (spectacole Caragiale), Mircea Ribinski — atmosfera desuetă și sensibilă din decorul pentru Vară și fum, Eustațiu Gregorian cu originalele machete de păpuși la Harap Alb, precum și studentul Radu Boruzescu, ale cărui schițe de costume pentru Revizorul dovedesc mari calități plastice, deși expresia grafică domină încă concepția scenografică.

Teatrele din regiuni își diferențiază tot mai mult spectacolele. Realizările din ultima vreme se datoresc în mare măsură scenografilor Olga Muțiu — Brașov (și autoarea unui excelent spectacol cu Dracul uitat la Teatrul de Regiune București), Erwin Kuttler — Sibiu, cu un dispozitiv ingenios pentru Comedia Erorilor, Mihai Mădescu — Piatra Neamț, cu costumele pentru Tristan și Isolda, Andrei Ivăneanu Damaschin — Pitești, cu pitoreștile costume și decoruri pentru Cocoșul negru, Gheorghe Codrea — Cluj, cu decorul grațios la My fair Lady, Geta Brătescu, Maria Dumitrescu și Paul Fux, creatori de spectacole păpușerești, în care umorul subtil se îmbină cu ingeniozitatea folosirii materialelor și ineditul formelor. Elena Veakis — Timișoara — prezintă o selecție care impresionează prin varietatea și justetea viziunii asupra textelor dramatice, cît și prin profunda gîndire plastică în care scenotehnica subtilă se topește într-o gîndire riguroasă regizorală (Omul cel bun din Siciuan, Nu sînt Turnul Eiffel).

Spectacolele de televiziune au fost prezente și ele în expoziție. Am remarcat excelentul decor pentru Neînțelegerea al lui Armand Crîntea și schițele lui Vasile Rotaru, iar în ce privește filmul se impun substanțialele schițe de decor ale lui Giulio Tincu pentru filmul Pădurea spinzuraților.

Revenind la teatru, tot Giulio Tincu împreună cu Liviu Ciulei au prezentat unul dintre cele mai frumoase decoruri românești din ultimii ani pentru D-ale carnavalului, iar Liviu Ciulei două schițe exemplare pentru Intrigă și iubire.

Paul Bortnovski semnează împreună cu Ovidiu Bubulac spectacolul Regele moare, după părerea mea cel mai frumos decor pentru această piesă, comparat cu alte montări ale căror fotografii le-am văzut. De asemenea, tot Bubulac prezintă sobrele costume pentru Procesul Horia, iar Bortnovski poeticul dispozitiv scenic pentru Poveste de iarnă. Mioara Buescu și Ștefan Hablinski au expus o suită spirituală de decoruri și costume pentru teatrul de proză și teatrul de păpuși, dintre care remarcabile sînt păpușile pentru parodia Dama cu camelii (Ștefan Hablinski) și decorurile pentru Cele trei neveste ale lui Don Cristobal (Mioara Buescu). Vladimir Popov demonstrează în schițele și fotografiile pentru Tristan și Isolda și Ariciul de la dopul perfect posibilități de diferențiere plastică ingenioase și un deosebit simț al materiei.

Mircea Marosin a figurat cu două decoruri deosebit de valoroase prin sintetismul imaginii (Omul care și-a pierdut omenia) și cu decorurile și costumele pentru Oedip rege și Oedip la Colona. Mihai Tofan dovedește un intens simț dramatic în tratarea spectacolelor prezentate, de la tragismul brut al zidurilor goale (Nunta înșingată și Othello) pînă la uscăciunea dezumanizată a piesei Din jale se întrupează Electra.

Succinta trecere în revistă doar a unora dintre numeroasele lucrări demonstrează încă o dată că orice schiță de decor sau costum trebuie materializată în funcție de suportul dramatic pe care trebuie să-l conțină. Din acest moment, scenografia se îndepărtează de artele decorative, căci nu este suficient ca o mobilă să aibă stil, un obiect să fie expresiv ca materie, o țesătură sau o pălărie să fie frumoase în sine. Sensibilitatea și abilitatea scenografului trebuie să fie eficiente în toate aceste domenii; e la fel de importantă proporționarea unui colier sau a literei A, curbura unui spătar sau rugozitatea unei scoarțe. Dar esențial în această fază de materializare, cînd scenograful conduce mai multe șantiere, este să nu se piardă viziunea inițială pentru ca obiectele realizate să o poată creea în asamblarea finală, deci fiecare dintre ele să aibă un grad precis de « contaminare » dramatică, o anumită deformare care să le facă scenice, sau mai precis, vii numai pe scenă, numai în desfășurarea acțiunii și în raporturile dintre ele. Cînd toate elementele din scenă au devenit actori, atunci se poate spune că s-a făcut scenografie adevărată.

Datorită unor insuficiențe de concepție și organizare, a neînțelegerii caracterului și finalității unei asemenea expoziții (confuzia între schița « fază de lucru » și schița « frumoasă » făcută special pentru a fi expusă), a lipsei unui material documentar care să permită o preselectie, a lipsei inadmisibile a materialului fotografic care să consemneze, în mod sistematic, cele mai bune lucrări din ultimii ani, și să permită comparații interesante între ideea inițială și realizarea finală de pe scenă, toate acestea au făcut ca ansamblul să rămînă neconcludent pentru nivelul real la care s-a ajuns în momentul de față în scenografie.

Școala românească de scenografie, ale cărei realizări remarcabile au impus-o și peste hotare, merita o mai atentă și judicioasă prezentare.

ALEXANDRU PHOEBUS:
Portrete din Făgăraș — ulei



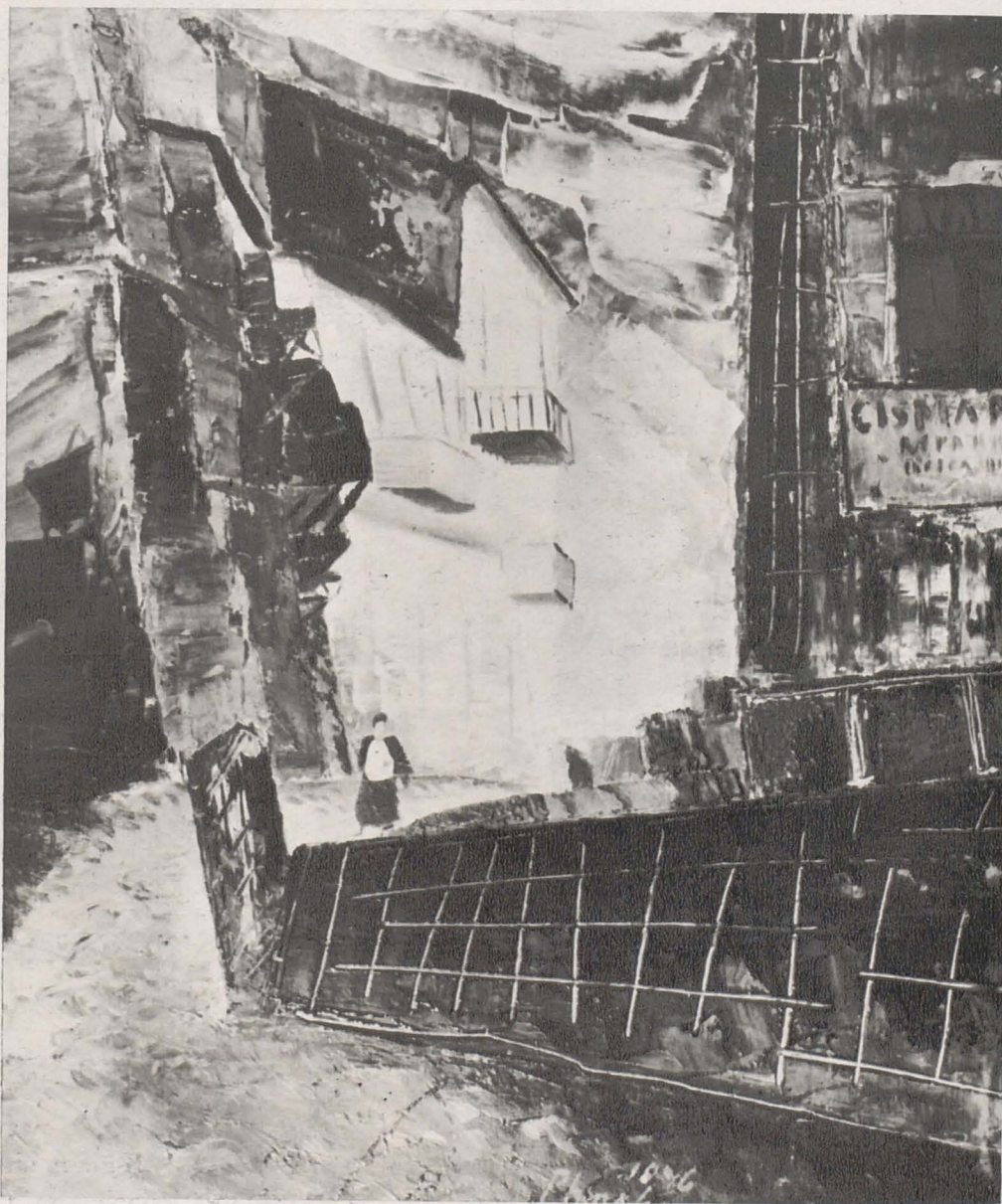
LIMBAJ MODERN, SENS UMANIST

NOTE LA O RETROSPECTIVĂ

CAMILIAN DEMETRESCU

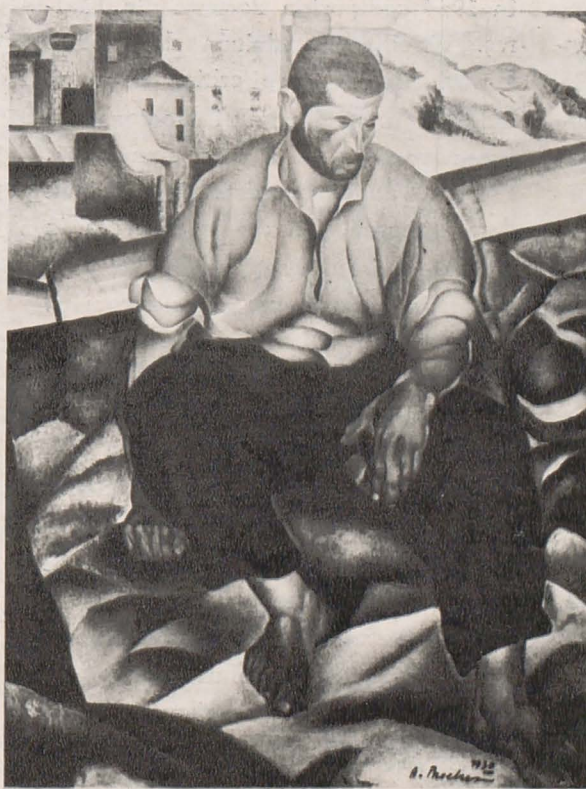
Alexandru Phoebus a fost un artist cu un profil singular în arta noastră. Prezența sa în viața plastică românească timp de treizeci de ani (între 1925–1954) a lăsat amprenta unei atitudini filozofice și sociale puțin obișnuite. Format la început în contact cu școala modernă a Parisului (în cei doi ani cât a studiat pe Sena), Phoebus a avut marele merit de a fi încercat și izbutit să fecundeze la noi spiritul avangardei estetice din acea vreme, cu sensul profund al realităților sociale pe care le-a trăit. Frământat de problematica acestor realități, a dat gândirii artistice un înțeles complex, dovedind că o soluție estetică oricât de nouă, nu numai că este compatibilă, ci este validată de existența unui sens umanist. Cele mai importante opere ale sale sînt martorii acestei atitudini devenită crez și manifest, atitudine nu totdeauna înțeleasă chiar de unii confrăți ai săi, tributari unei mentalități « neutre » în artă. La această neînțelegere se adaugă, virulentă, ostilitatea oficială care îl pusese la index pe acest suspect intelectual cu idei proletare.

Phoebus a fost pe deplin apt să exploreze inefabilul domeniu al solu-



1	2	4	6
	3	5	7

1. ALEXANDRU PHOEBUS: Stradă din Galații vechi — ulei
2. ALEXANDRU PHOEBUS: Turnul Bărăției iarna — ulei
3. ALEXANDRU PHOEBUS: Muncitor odihnindu-se — ulei
4. ALEXANDRU PHOEBUS: Bătrână din Sîmbăta de Sus — guașă și tuș
5. ALEXANDRU PHOEBUS: Muncitor (Industria) — ulei
6. ALEXANDRU PHOEBUS: Peisaj din Paris — ulei
7. ALEXANDRU PHOEBUS: Viziune pe front (I), din ciclul «Scene de război» — guașă și tuș



țiilor plastice « în sine », cum o demonstrează factura acelei Miny — Montmartre din 1928 (singura expusă în retrospectiva de la Muzeul de Artă al Republicii, din seria de guașe pariziene al cărei superdistilat parfum cromatic îl evocă pe Braque), fără ca subtilele impulsuri de rafinament senzitiv să se detașeze de sensurile mari ale creației. « Manierismul și tot ce aparține rafinamentului gratuit, scria Phoebus, sînt caracteristice tuturor decadențelor ». În lucrările sale capitale din suita Muncitorilor sau a Proletarilor, de pildă, inteligenta subordonare a instrumentelor constructivismului în favoarea sensului uman al temei atestă seriozitatea cu care s-a apropiat deoptrivă de viața și de arta contemporană.

Această complexă înțelegerea a rostului artei, neacceptată de unii sau alții din protipendada artistică a timpului, i-a hotărît existența sa de pictor care s-a consumat rănită și totuși deosebit de fecundă.

Phoebus nu a fost un proletar, ci a simțit drama condiției proletare din epoca sa, și acest lucru îi conferă o noblețe etică rar întâlnită în lumea artei noastre ... « Sînt mîndru — va nota el — că o parte din opera mea din trecut a fost închinată celor ce suferă și trudesco... »

Seria de compoziții-portrete începe din 1926, înainte de plecarea la Paris, cu binecunoscutul Proletar, lucrare premiată la Salonul oficial. În acea lucrare se remarcă înclinarea sa spre constructivism înainte de a fi luat contact direct cu noile curente, al căror ecou nu pătrunsese la noi decît foarte vag. După întoarcerea din Franța, chiar de la al doilea Muncitor — simbolizînd industria — compoziție amplă, cu

o matură incizie a formei și o puternică forță de sugestie a lumii proletare, reacția oficială se produce. Nu ar fi greu de imaginat întreaga serie de greutăți și privațiuni ce aveau să urmeze după « interesul » pe care i l-a arătat însuși regele, vizitînd împreună cu prefectul poliției pavilioanele Salonului oficial din 1930. Cu toate acestea, Alexandru Phoebus va continua să expună ani în șir, printre chitarele, nudurile și colombinele saloanelor, suita sa viguroasă de portrete: în 1931 portretul de muncitor în picioare, cu mîinile împreunate, simbolizînd Agricultura, și de asemenea compoziția Muncitor odihnindu-se; în 1932 un alt Muncitor, în 1933 din nou un Proletar, pe care din pricina cenzurii îl intitulează Lăutarul; în 1934 iarăși un Portret, în 1939 compoziția reprezentînd o familie de Români macedoneni; în 1944 compoziția Portrete din Făgăraș. Bineînțeles, niciuna din aceste lucrări, despre care critica de bună credință a scris rînduri elogioase în presa vremii, nu a fost cumpărată. Phoebus a dus o existență mai mult decît precară. Cît de precară era în realitate existența sa, rezultă din amarele mărturisiri făcute celor apropiați, de a nu-și fi putut permite luxul să picteze decît foarte rar pînze de dimensiuni mari, atît de costisitoare. Din această cauză, deși simțea nevoia să-și organizeze compozițiile pe mari suprafețe, a fost silit să se rezume în genere la pînze și mai ales la cartoane de format redus. Cele peste cinci sute de uleiuri păstrate, precum și nenumărate mape cu tușuri, pasteluri, acuarele și guașe, reprezintă un bilanț uimitor pentru condițiile în care a trebuit să lucreze. El a avut puterea morală de

a depăși adversitățile; a rămas neclintit în credința că arta are menirea de a rosti adevărul despre om și viață și a știut să spună acest adevăr, ca artist al epocii sale, cu mijloace plastice evolute.

A căutat umanitatea autentică și a descoperit-o în cartierele sărace ale Bucureștiului, în satele din Făgăraș și din jurul Sîmbetei de Sus, de unde aduce grave și impresionante portrete de țărani, dintre care exemplarul Studiu de bătrînă în cele două variante ce au figurat în retrospectivă. Acoperirea umană pe care o are fiecare trăsătură de pensulă a acestui pictor evoluat dă lucrărilor sale o ținută de seriozitate și adevăr estetic, ținută întâlnită și în ciclul Adolescenților, ca și în cele opt lucrări din ciclul Copii în stradă, sau în cele două pasteluri din seria de douăsprezece formînd ciclul Grivița Roșie aflat la Cabinetul de stampe al Academiei. Peisajele citadine din Galați, Constanța, de pe valea Prahovei, porturile, interioarele țărănești din Făgăraș, peisajele din Balcic și cele din jurul Bucureștiului (remarcînd tulburătorul ulei din satul Odăile) conturează largul perimetru al activității sale de pictor.

După eliberare, printr-o firească continuitate, Alexandru Phoebus și-a adus contribuția sa la dezvoltarea artei socialiste, cu o convingere de o rară autenticitate. Compoziția Oamenii muncii, expusă la expoziția Flacăra din 1948, rămîne fără îndoială una din realizările de seamă ale artei noastre contemporane. Locul său în cultura plastică românească este cel al artistului gînditor, vibrînd cu întreaga sa capacitate intelectuală și cu un pasionat respect pentru umanitate.

Sistemele contradictorii de exprimare, individualismul extrem, obscuritatea, incoerența și ilizibilitatea, afectarea profunzimii și chiar lipsa bunului gust, în multe din formele de manifestare ale plasticii, sau în produsele anexate plasticii în secolul nostru, au provocat o anchetă a criticii și antropologiei culturale îndeosebi în țările unde aceste manifestări au atins paroxismul.

De aceea, pozițiile unora din cunoscuții teoreticieni ai artei moderne merită să fie confruntate și analizate mai atent.

★

Pentru cercetătorii care consideră drept principală caracteristică a artei moderne despărțirea între iluzia realității și expresia picturală, începuturile artei moderne sînt situate, în timp, către sfîrșitul secolului trecut. Această tendință a însemnat orientarea artistului către expresia directă, plastică, fără apelul la literatură sau anecdotă, și către organizarea formală a operei, în sensul unui univers construit și ordonat, avînd o logică și o viață proprie.

«Eliberarea» adusă de cercetările solitare ale lui Cézanne a condiționat dezlănțuirea numeroaselor curente ale secolului nostru, dintre care cele mai multe au însemnat devieri de la năzuința sa spre claritatea formei și arhitectura solidă a tabloului.

Arta secolului XX este considerată ca un nou mod de reprezentare plastică a universului, înlocuind vechea convenție a Renașterii bazată pe ordonarea unitară a spațiului și pe iluzia profunzimii. Sistemele de figură, arată Pierre Francastel, au un caracter relativ, reprezentativ pentru o anumită stare de evoluție a spiritului uman. Revoluția intervenită în pictură la sfîrșitul secolului trecut este comparabilă cu revoluția quattrocento-ului italian care a eliminat la un moment dat sistemul medieval al proiecției în două dimensiuni a formelor. Sistemul de reprezentare «realistă» a spațiului, devenit un mod de expresie general, a fost considerat timp de patru secole ca un progres absolut în materie de exprimare pe ecranul cu două dimensiuni și ca o modalitate de reprezentare care corespunde viziunii naturale, normale. Noile experiențe ale plasticii au arătat că lizibilitatea acestui sistem reprezintă, în realitate, o adaptare elaborată prin intermediul educației matematice și plastice. În același mod, arta secolului XX este pe cale de a condiționa o nouă capacitate de înțelegere a semnelor plastice. Deși această modalitate de exprimare plastică nu a căpătat unitatea și coerența unui sistem, Francastel consideră că experiențele multiple ale plasticii contemporane converg către același stil de exprimare.

Relativizarea concepției unei «viziuni normale» a imaginilor se datorește mai multor factori și îndeosebi este una din consecințele «intellectualizării» relațiilor noastre cu arta, mijlocită, cum a arătat Malraux, de către «muzeul imaginar». Confruntarea, în muzeul imaginar, a artelor tuturor stilurilor, epocilor și popoarelor, a făcut ca în receptarea operei accentul să fie pus pe ceea ce le unește, pe valoarea plastică, mai mult decît pe semnificația lor. S-a putut constata astfel că sculptura imitativă și pictura iluzionistă sînt localizate în cîteva teritorii ale lumii, într-un interval de cîteva secole.

S-a schimbat, pentru omul modern, sistemul de referință al artei, măsurată altădată cu forma clasică, și în consecință s-au schimbat criteriile de apreciere ale valorii operei în raport cu perfecțiunea tehnicii reprezentative sau iluzioniste. Așa-numitele stîngăci față de această tehnică au fost considerate ca valori pozitive ale expresiei plastice.

Aceste schimbări de atitudine s-au produs odată cu introducerea în sfera noțiunii de artă și în istoria artelor a unor creații care în trecut țineau de domeniul etnografiei și istoriei civilizațiilor: monumentele precolombiene, obiectele cultice ale civilizațiilor vechi ale Orientului și obiectele rituale ale populațiilor Africei și Oceaniei. Formele iraționale au căpătat prestigiul stilurilor, iar funcțiunea de limbaj, individual sau colectiv, relevată în aceste împrejurări, a făcut ca arta să apară ca unul din domeniile semantice.

Întrebările asupra cauzelor mai profunde ale schimbărilor de atitudine în creația și receptarea operei de artă în secolul nostru au pri-

mit, din domenii diverse ale culturii, răspunsuri asemănătoare: fondul acestor schimbări îl alcătuiește modificarea raporturilor omului cu noul univers și, în special, modificarea raporturilor spațiale și temporale, prin lărgirea considerabilă a cunoștințelor și a posibilităților tehnice în secolul nostru.

Aderența din ce în ce mai slabă a artistului și publicului la valorile reprezentative ale artei și devalorizarea tehnicii iluzionismului în epoca noastră au însă drept cauză imediată preluarea de către fotografie și cinematografie, cu o eficacitate din ce în ce mai mare și cu o extensiune universală, a mijloacelor descriptive și narative și în general a celor emoționale, care altădată aparțineau exclusiv plasticii. Fotografia și cinematografia au înlocuit, la scurt interval, cuceririle importante ale ficțiunii plasticii iluzioniste: reprezentările statice ale Renașterii, gesticulația și dramaturgia Barocului.

Funcția de reprezentare a lumii a fost continuată de cinematograful dincolo de posibilitățile teatrului, în momentul cînd arta filmului a descoperit mijloacele sale de expresie în succesiunea planurilor care constituie «decupajul».

★

Despărțirea plasticii de iluzie s-a făcut prin orientarea sa înspre semnificație și simbol, valoarea de creație subminînd sau înlocuind complet valoarea de reprezentare. Această trăsătură fundamentală a fost sugestiv rezumată de Klee în afirmația «intenției» sale «nu de a reflecta vizibilul ci de a restitui vizibilul», rezervînd artei funcțiunea principală de a concepe lumea vizual.

Consecințele cele mai importante pentru destinul artei moderne le-a avut înlocuirea formelor aparente ale naturii cu simbolurile interiorizării și sensibilității artistului. Aceasta a dus la distrugerea principiului lizibilității, care în vechile sisteme convenționale asigura plasticii legătura cu cercurile largi ale spectatorilor și condiționa sfera influenței sale sociale.

Dintre semnele sensibilității artistului și-au făcut loc din ce în ce mai mult în domeniul expresiei cele care țineau de întoarcerea spre imaginar și miraculos și de coborîrea în zonele obscure ale subconștientului, în lumea ireală a visului, în peisajul necunoscutului. Subminarea raționalului de către fondul obscur al existenței a provocat o asiduă căutare a dimensiunilor inexprimabilului logic și apelul la imaginile plastice care anulau principiul milenar al unității și armoniei.

Unul din simptomele cele mai caracteristice ale acestui fenomen a fost părăsirea imaginii antropocentrice a lumii și relativizarea persoanei umane. În arta secolului XX istoria și înfățișarea omului își pierd importanța devenind un pretext al speculațiilor literare, poetice sau plastice. Omul, situat în rîndul obiectelor, este supus experiențelor cubiste de fragmentare a formelor materiei, transformat în fantome mecanice de către Arhipenko, în roboți și mașini de către Fernand Léger, sau în manechine de către Chirico.

Defabularea motivului artistic a fost legată de o adevărată criză a reprezentării omului. Noua sa înfățișare apare ca un rezultat al procesului de minimalizare și autoironizare a personalității umane.

În fine, în domeniul expresiei, această orientare a antrenat fatal căutări constînd nu în dezvoltarea uneia din tehnicile cunoscute, ci în abateri de la limbajul comun. Cultivarea extremului individualism al expresiei a făcut ca experiențele personale să fie nu numai ilizibile, dar și intransmisibile pe calea unui învățămînt. Artistul este un izolat atît în contemporaneitate, cît și în istorie, iar grupările de la începutul secolului au devenit o comunitate a solitudinii.

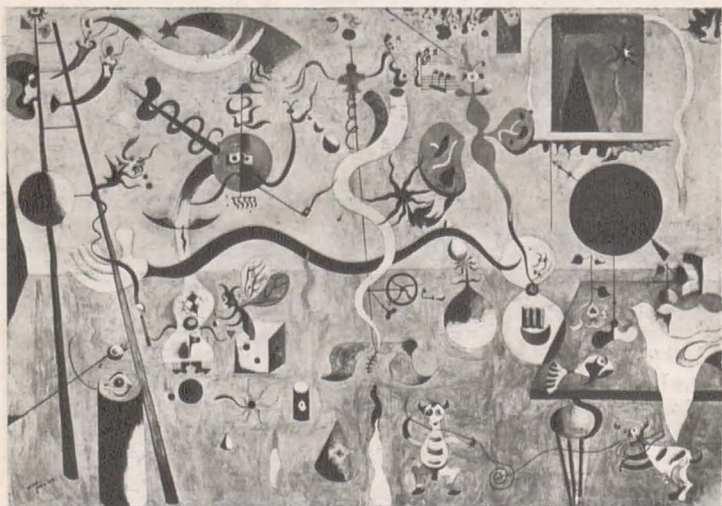
★

Comparația revoluției moderne a expresiei plastice cu cea a quattrocento-ului este încă discutabilă. Este discutabil dacă secolul nostru a ajuns la elaborarea unei viziuni colective.

O analiză mai atentă a tehnicilor de exprimare în arta Renașterii și comparația acestui limbaj cu cel al artei moderne nu fac decît să

PAUL KLEE: Loc deosebit
— desen în peniță și acuarelă pe hirtie colorată

Una din trăsăturile caracteristice artei secolului XX este înlocuirea valorilor reprezentative cu cele semnificative și evocatoare. Funcția principală a artei a devenit conceperea vizuală a lumii — «restituirea vizibilului, nu reflectarea vizibilului» (Klee). Artă lui Klee este o continuă afirmare a dreptului artistului de a crea propria sa lume. Această creație nu este însă arbitrară, ci ascultă de principiile naturii și tinde «să devină tot atât de bogată și de originală ca și marea natură». Lumea lui Klee nu are raporturi directe cu realitatea vizibilă, exterioră, ci o transcende, reprezentând formele unor lumi posibile, care există real din momentul în care au fost create.



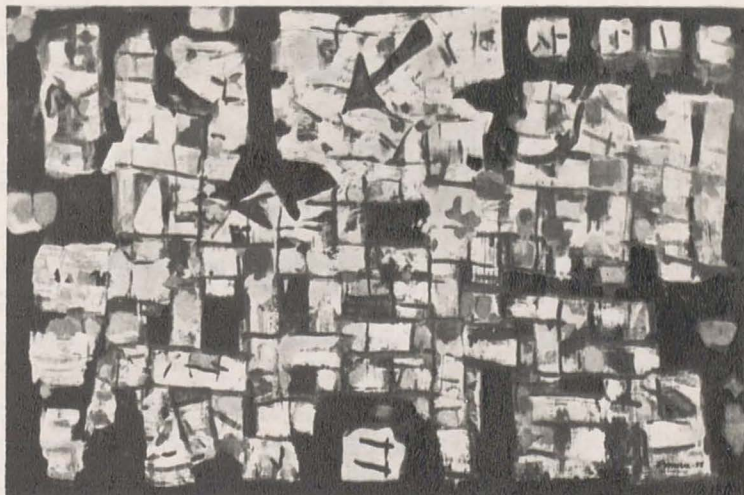
Surrealismul este unul din curențele cele mai caracteristice ale secolului nostru. El promovează forțele iraționale, ale subconștientului și inconștientului, visului și automatismelor. Artă lui Miró, considerată ca tipic surrealită, este totuși, ca și artă lui Klee, cea mai puțin arbitrară și cea mai puțin halucinatorie sau delirantă. Instinctul poetic conferă operelor lui Miró o necesitate interioară care transcende regulile raționale, iar prospețimea și ingenuitatea le face să aibă candoarea jocurilor copilăriei.

JOAN MIRÓ: Carnavalul arlechinului — ulei

BISSIÈRE: Călătorie la capătul nopții — ulei

Eliminând constringerile figurației tradiționale, în artă nonfigurativă compoziția poate satisface integral legile echilibrului static sau dinamic al formelor, iar culoarea poate fi supusă rigorii unei armonizări ideale.

La Bissière tonalitatea fundamentală a coloritului, bogăția acordului, energia tonurilor, evocă poetic natura care a alcătuit motivul inspirației. Nonfigurativul, dezvăluind fondul cel mai intim al realității interioare a artistului, este incompatibil cu însumarea experiențelor personale și cu transmiterea lor pe calea unui învățămînt. Personalitățile mai puțin puternice care au aderat la acest mod de exprimare au sfîrșit în vagul și confuzia unor mărturii lipsite de semnificație. Noutatea și originalitatea, căutate cu orice preț, în lipsa calităților artistice, sînt considerate valori în sine.



PIERRE TAL COAT: Pictură — ulei

Arta informală și divagațiile esteticii «documentului brut», de care se leagă un număr considerabil de rebuturi ale artei secolului nostru, nu au putut înfringe funcția principală a plasticii — comunicarea prin limbajul poetic al formelor și culorii.

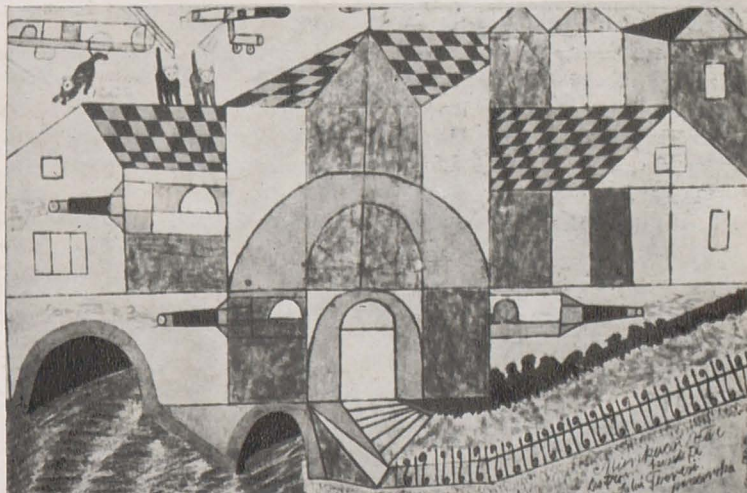
Documentul brut în plastică reprezintă în fond expresionismul împins până la irațional și incontrollabilul, până la arbitrar.



LÉON ZACK: Pictură — ulei

Analogia anumitor opere ale artei secolului XX cu produsele plastice ale alienaților a fost relevată adesea. Structurile psihice normale și cele patologice pot duce la interpretări emoționale analoage ale realității. Între temperamentul schizoid și schizofrenia manifestă nu este decît o diferență de intensitate. De aceea, manifestările artistice la care primează incoerența logică și vizuală, informalul și dezordinea sînt greu atribuibile domeniului normalității sau anormalității.

Stingăcia și primitivismul mijloacelor de exprimare, fie autentice, fie ostentative, ca o reacție împotriva unui limbaj devenit formulă, apropiate și mai mult aceste opere de produsele plastice ale alienaților.



Părăsirea reprezentării vizibilului și tehnicii iluzionismului, preluate de fotografie și cinematograf, a dezlănțuit, la adăpostul operațiilor plastice specifice și al drepturilor organizării formale a operei, îndrăzneli de interpretare a formelor neîntîlnite încă. Deformația e împinsă pînă la monstruozitate. Experiențele plastice au fost aplicate și omului, depersonalizat și situat în rîndul obiectelor.

În timp ce Picasso trăiește toate experiențele plastice ale secolului XX și inițiază o bună parte din ele prin îndrăzneala deformației și forța imaginației, Bonnard asistă la întreaga evoluție a plasticii dintre impresionism și arta informală, urmărind imperturbabil desăvîrșirea viziunii lui poetice.

PICASSO: Pictor la lucru — gravură

întărească convingerea că o bună parte din producțiile plasticii moderne nu pot fi considerate ca etape ale unui nou sistem expresiv coerent. Perspectiva timpului le inseră deja printre manifestările capricioase, izolate de liniile mari de evoluție ale artei.

Analogia pe care Francastel o face între sistemul coerent de exprimare al Renașterii, avînd un caracter de largă comprehensibilitate, și opera de elaborare a unui nou limbaj plastic, ieșit din anumite aspecte ale impresionismului, care tinde să se substituie universal altor sisteme figurative, nu poate fi susținută decît pentru aspectele care dezvoltă formele de exprimare comprehensibile.

Deși multe din aceste convenții novatoare îndrăznește depășesc momentan capacitatea de înțelegere a spectatorului, este posibil totuși ca în viitor ele să-și găsească forma unui cod de principii universal înțelese. Epoca noastră este sensibilă la culoarea vie sau pură, la formele geometrice precis articulate, la scrisul energic și simplificat. Preferăm vagul schiței și tehnicile care lasă un cîmp larg imaginației, în timp ce «finisajul» și izolarea spațială a obiectelor o resimțim ca o limitare a participării noastre creatoare. Experiențele secolului nostru ne-au sensibilizat pentru receptarea expresiei plastice, în timp ce anecdotul și literarul ne influențează negativ. Sintem rar indiferenți la recunoașterea formelor naturii și a semnificațiilor vieții, la articulația și dispoziția forțelor și tensiunilor în ființele vii, dar sintem dimpotrivă neliniștiți și terorizați de diformitate și anomalie, și de tot ceea ce sugerează degradarea formelor și funcțiunilor vieții.

Dacă frumusețea naturală exterioară a încetat să mai exercite o atracție deosebită asupra noastră, atunci cînd este transpusă în plastică, «realitățile esențiale», «ireductibilele forme organice» care semnifică în ele înșile modul de existență al subiectelor, regăsirea integrității experienței vizuale originare, ne emoționează profund. În același timp, ruperea unității obiectului și reconstrucția lui prin combinația ilogică a fragmentelor, dezvoltarea pînă la absurd a sistemelor de echivalențe arbitrare ale experienței obiective nu fac decît să provoace o stranie anxietate și o excitație nervoasă.

Există desigur inovații ale secolului nostru în domeniul expresiei plastice care pot fi considerate ca etape ale unui limbaj modern larg comprehensibil. Spre deosebire de acestea, încercările exprimărilor cifrate, ermetice, secrete, sînt fără analogie atît cu limbajul plasticii cît și cu simbolismul limbajelor arhaice, de care tind să se apropie în mod conștient sau inconștient. Orice limbaj este transmisibil numai cu ajutorul punctelor de reper cunoscute în comunitate. Înlocuirea formelor aparente cu simboluri ale interiorizării și sensibilității are o limită în condiția comprehensibilității. În trecut, simbolizarea a fost restrînsă la sfera miturilor și a religiilor. Caracteristic pentru gîndirea mitică este coordonarea între limbajul verbal și figurația simbolică («mitogramă») implicînd o continuitate permanentă între subiectul gînditor și mediul asupra căruia se exercită gîndirea. În lipsa tradiției orale, simbolurile crează «imagini parazite care dau gîndirii un mers difuz, un vagabondaj fără raport cu obiectul notației, evocînd o gîndire legată de scheme multidimensionale difuze» (Gourhan). O parte din arta modernă, devenită «mitogramă», expresie prin imagini sau grupuri de imagini cu o extensibilitate pluridimensională, a fost însoțită de o bogată literatură «explicativă», un adevărat echivalent al tradiției orale în sprijinul lecturii imaginilor, ceea ce constituie o înfrîngere a principiului unei arte vizuale care se poate dispensa de legendă. O asemenea expresie plastică este opusă specificării riguroase spațio-temporale a artei Renașterii, după cum scrierile ideografice sînt opuse notațiilor fonetice lineare.

Apelul la mitograme în plastica modernă este interpretat de către unii teoreticieni ca o reîntoarcere la modurile de gîndire arhaice și la expresia simbolică a fenomenelor naturale neînvîinse spiritual. Este reacțiunea omului micșorat în fața noului univers spațio-temporal; expresia unei noi anxietăți metafizice.

Exprimarea prin semne care lasă un cîmp larg fanteziei și imaginației spectatorului poate fi interpretată și ca o reacțiune a plasticii actuale împotriva artelor realiste ale secolului — cinematograful și televiziunea; acestea îngustează extrem posibilitățile de interpretare ale spectatorului, printr-un realism care a atins perfecțiunea.

Procedeele expresive ale artei actuale sînt fără analogie cu bogăția aluzivă a semnelor convenționale comprehensibile care au constituit forța artei quattrocento-ului și care nu se confundă cu «iluzionismul» secolului al XVII-lea.

Perspectiva alcătuirii în viitor a unui sistem de exprimare unitar și încheat, din «vederile parțiale» ale unor exprimări incomprehensibile, pare puțin probabilă. Asemenea modalități sînt lipsite de caracterul unui stil prin care poate fi impusă o viziune de o manieră imediată și spontană. «Orice stil mare — spune Malraux — este semnul unei relații fundamentale a omului cu universul, al unei civilizații, cu o valoare pe care o consideră supremă». Un sistem coerent, un stil mare nu poate fi atins decît pe calea redobîndirii încrederii în valorile permanente ale umanității.

Limbajele actuale în care sînt incluse fără discernămint influențele cele mai heterogene derutează nu numai amatorul, dar și criticul de artă, cunoscător al labirintului formelor de exprimare ale artei moderne. «Nu știm în ce constă orientarea fundamentală a perioadei contemporane» (Francastel).

«Cunoștințele asupra artei moderne sînt izolate. Cu greutate găsim ceea ce este important istoric. Nu am descoperit o lege a istoriei moderne a plasticii. O coeziune există numai într-o filozofie care definește arta ca un mijloc de a concepe lumea vizuală» (H. Read).

Fără să ne referim la vreo grupare sau curent, se poate observa în arta modernă dominația sensibilității individuale și a expresiei inconștientului. Renunțarea la domeniul conștientului și a controlului rațional al expresiei, considerate ca aparținînd artei trecutului, a provocat apariția unor producții caleidoscopice prin diversitatea inovațiilor, însă uniforme prin obsesia adîncimilor psihice. Extrema individualizare a expresiei sfîrșește în anonim, atunci cînd nu cade în excentricitate, iar experiențele rămîn sterile fără orientarea conștientă și fără stăpînirea rațională a regulilor în care trebuie să se înscrie orice cercetare.

Principiul organizării spațiului plastic, care a alcătuit sistemul abstract al tuturor artelor și stilurilor, este atins vital în cele mai abstracte picturi ale infraconștientului. De aceea este greu de presupus că o artă care renunță la controlul conștient al organizării spațiului sau care folosește dezordinea ca sistem de echivalențe, să poată ajunge la crearea unui nou spațiu.

Principiile raționale ale ritmului tensiunilor sau armoniei coloristice sînt universale, ca și principiul organizării spațiale. Ele își păstrează valabilitatea indiferent de epocă și stil. Vocabulare cu extensiuni diverse pot deveni un limbaj coerent numai printr-o gramatică corectă, emanată din logica comunicabilului. Numai o meditație constantă asupra forme de exprimare poate conduce la o sinteză a elementelor expresiei — culoare, formă, organizare spațială. Opera de elaborare mentală rațională rămîne o constantă a tuturor stilurilor, realiste sau abstracte.

Arta modernă a sensibilizat receptarea noastră pentru conținutul latent al operei (subconștient, inconștient); avansul cunoștințelor în domeniul structurilor psihice și al psihologiei formelor ne avertizează însă asupra devierilor excesive sau regresive de la coordonatele generale ale exprimării plastice.

Vanitatea originalității a împins adesea artistul pînă la imitarea documentelor alienației. Expozițiile și studiul «artei» psihopatologice ne-a familiarizat cu motivele plastice ale principalelor sindroame psihopatologice: imaginația confabulatorie și inventivitatea paranoicilor, confuzia și informalul maniacilor, dezintegrarea conceptuală și tendința la stilizarea excesivă a schizofrenicilor, predilecția pentru culorile sumbre ale melancolicilor sau simbolismul deformant, cu semnificații individuale, al regresiei psihice.

Ceea ce este interesant în asemenea manifestări nu este în același timp și admirabil.

În cele din urmă, se poate constata, pe de o parte, că numai satisfacerea regulilor formale ale expresiei nu poate constitui obiectivul artei. Rezolvările pur formale ale unora din operele picturii moderne au o anumită analogie cu mașinile absurde, lipsite de funcționalitate, anexate domeniului sculpturii din spirit de ironie și excentricitate.

Pe de altă parte, dezorganizarea forme și transmiterea documentelor asupra adîncimilor intime sau a sensibilității excesive personale sînt condamnate să rămînă fără un răsunset social.

Comunicarea prin limbajul artei nu urmărește provocarea unei excitații intelectuale sau afective, ci influențarea conștiinței spectatorilor prin reflectarea problemelor generale ale omului și universului său moral. Ceea ce nu intră în lumea valorilor spirituale și scapă sancțiunii reușite estetice nu poate decît să producă deruta spectatorului și să-l pună în imposibilitatea de a discerne între farsă și genialitate.

MÎNILE FRUMUSEȚII

SINECDOCĂ LA
TOULOUSE-LAUTREC

ION CARAION



TOULOUSE-LAUTREC: Divanul japonez — litografie în culori

Cu puțin înainte de a apare Cîntecele lui Maldoror. 1864. An în care Baudelaire părăsea dezgustat Franța, ca să descopere în Belgia — unde se dusesese doritor de terapia altor pansamente și impresii — doar o caricatură a țării din care plecase, doar o Franță de iarmaroc și de operetă, el care nu ignorase atributele și comentariul machiajului. Dar...

1864, totuși.

Din visele și legătura amoroasă a doi veri primari, vioi și însetat de viață ca un burete, pe domeniile de la Albi, aparținînd unei străvechi familii nobile, se naște Toulouse-Lautrec. Lui Alfred de Vigny tocmai îi apăreau, postum, Destinele — și «destine» va picta întreaga sa viață acest copil de un precoce talent, care iubea caii, văzduhul și cîmpurile, dar care în doi ani consecutivi, între 14 și 15 ani, reușește catastrofala performanță de a-și frînge amîndouă picioarele, rămînînd de tînăr (și pentru totdeauna) un simplu trunchi de carne înțepenit ori dandinînd pe două buturi.

TOULOUSE-
LAUTREC: Nicolle
— litografie



TOULOUSE-
LAUTREC: Trupa
Domnișoarei Églan-
tine — litografie în
culori



TOULOUSE-
LAUTREC: Jeanne
Hading — litografie



TOULOUSE-
LAUTREC: Tristan
Bernard — gravură cu
acul



TOULOUSE-
LAUTREC: Loja cu
mascaron aurit —
litografie în culori



TOULOUSE-
LAUTREC: Procesul
Arton (Depoziția lui
Soudais) — litografie



Cum se prosterna geometric, privind zeci de zile în adolescență la Rugăciunea lui Brâncuși din cimitirul Buzăului, în brațele ei retezate descifram cumplita certitudine că nici o rugă nu ajunge la cer. De aceea sculptorul n-o făcuse fără brațe, ci i le retezase, pur și simplu.

Așa e și cu frumusețea.

★

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa nu trăiește doar 36 de ani ca Byron și Modigliani, dar moare la 37 ca Rafael, Van Gogh și Rimbaud.

★

În nepăsarea și suspiciunile ce i le arată rînd pe rînd femeia, umanitatea, Dumnezeu (ba, în parte, chiar propriul său tată — un pastor olandez); în dragostea lui de care toți n-au nevoie, pe care i-o refuză; autodidact, complexat, excesiv de nervos și îmbibat de conștiința că el nu trebuie nimănui, că nu răspunde — cum ar fi spus Arghezi — la nici o întrebare, Van Gogh a reușit în numai cinci ani (1885—1890) să lase o operă obsesivă, mare și să-și creeze o celebritate, sublimînd noroiul, scuipatul și disprețurile celor din jur. Generoasele micimi ale contemporaneității de pretutindeni și de totdeauna.

Pentru Toulouse-Lautrec gestația e mai îndelungă, începutul pretimpuriu, mijloacele de realizare — altele, prietenii și ambianța și succesul și licorile de asemeni diferite, însă baia de senzații în care se azvîrle, consumul de energie, lipsa de voință și de înfrînare (care erau deopotrivă plămădă a fierberii și îngrășămînt al operei), acestea și nu numai ele nu-i vor tolera nici lui candori și miracole. Sancțiunea a intervenit.

★

Azi e lesne de spus că — dacă trecem peste amintirea și inițierea căpătate de la acel neprețuit surd-mut care a fost René Princeteau, primul său ghid, părinte și dascăl în arta culorilor — pasiunea îl introduce pe Toulouse-Lautrec în atelierul lui Léon Bonnat și Fernand Cormon, apoi Aristide Bruant în viața de noapte a Parisului, apoi viața de noapte și strada îl introduce în fel de fel de cabarete, music-hall-uri, teatre, baruri și baluri, apoi are grijă bătrînul Montmartre — de care de altfel nu se va despărți pînă la sfîrșitul vieții — să-l ia de mină și-n ciuda bietelor lui picioare fracturate și fleșcăite, să intre cu dînsul în sălile de tribunal, în sălile de operație, în redacții, în localuri mai mult sau mai puțin deochiate, la circ, etc. În sfîrșit, Tristan Bernard îl introduce în lumea preocupărilor sportive a velodroamelor și a hipodroamelor. De rest, va avea grijă viața și lui Lautrec, acest mușchetar al culorii căruia îi era totuși frică de singurătate, nu-i rămîn datoare curiozitățile, plăcerile, nici alcoolul, nici casele de pierdite. Și (numai artist să nu fii...) ceea ce alții nu înțeleg la el, Henri Toulouse-Lautrec va înțelege la toți, va umaniza totul, va transfigura ordura, viciul, slăbiciunea, mizeria și desfrîul. Viața a fost pentru Toulouse-Lautrec un polinom de nuduri pe care l-a cunoscut în deplina sa naturalitate și poezie, sub toate aspectele, purificînd durerea, purificînd obsesiile, eliminînd clar-obscurul, dar lăsînd întreagă temerara-i morală și psihologie, care nu era o morală și o psihologie popească, sau de tarabă, ci una artistică. Fiindcă lumina are morală și psihologia ei, or — pe lingă fragilitate, grație, concentrare, incisivități, catifele — el a umplut pinzele, piatra și hîrtia de lumină, de instantanee ale fervorii, de precizii vitale, de hohote și frenezie ori de ezitări și panica dintre acestea. Și «nu trebuie să judecăm natura după noi, ci după ea» — considera Pascal, în ochii căruia om era socotit numai «unul capabil de puțin și de mult, de tot și de nimic», adică insul apt să fie altceva și decît îngerul și decît sfîntul, altceva decît animalul și decît bestia. Căci exclama tot Pascal: «Ce vanitoasă este și pictura! Ne cere admirație pentru imaginea lucrurilor ale căror originale nimeni nu le admiră!» Pe subiectele lui Toulouse-Lautrec, mai ales pe cele din spatele perdelelor convenienței și ipocriziei (subiecte de care el s-a apropiat ca un reporter intrigat de atitea destine interjecionale, interogații în vid, nemîntuiri și hazarduri, de care s-a apropiat cu o singulară familiaritate, ca un monografist și ca un morfolog), pe «originalele» în carne și oase ale satisfăcutului și insatisfăcutului Lautrec, desigur că nimeni nu-și riscă extazul. Dar sublimat de el, în proiecția artistică a unor surprize prelungite prin impresioniști pînă la Picasso cel tînăr și — prin Picasso — pînă mai tîrziu, studiul modelelor convertite în euforii și transfigurînd conțințta, studiul acelor poetizate expansivități care-și salvează discursul prin sinceritate, sinceritatea prin artificio și artificio prin har, fără a se robi nici unor formalisme, cere admirație pentru emoția în sine, pe care o produce neparcimonios și nemijlocit. Iar dacă numai pentru asta e pictura vanitoasă, apoi pînă și Pascal — sperăm — i-o va ierta.

★

Lucrată în zinc, la una din cele 9 gravuri cu acul lăsate de Toulouse-Lautrec: aceea înfățișîndu-l pe Tristan Bernard și care se află în București, după ce ocilisem de cîteva ori în cîteva zile pereții ornați cu momente, reverii și sarcasme ai expoziției Lautrec, deschisă la Muzeul Republicii, la gravura aceea am mai privit o dată. Împreună cu 54 de litografii și cu 9 afișe, ea alcătuie un fascicul de truculent perspective — portret, litografii și afișe sugerînd, cu toatele, o imagine neeronată a dotatului, a infirmului, și adementului, și refutatului, și labilului aristocrat de la Albi și purtînd fantezia prin scăpărătoarele clocote artistice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Ca și în muzeul memorial de pe domeniile conților de Toulouse, inaugurat la Albi în 1922, prin stăruința și inflexiunea mamei sale — un neobișnuit exemplar de longevitate feminină: a trăit 92 de ani! —; da, ca și în acel mult mai bogat, bineînțeles, teazur unde tălăzuie pinzele și desenele lui Lautrec, iar în ele neastîmpărul unei epoci cotoprite de neliniști, de căutări, de ambiții, de aventură, inteligență și risc, trăiește aici spiritul, ceva din spiritul unei epoci. Efervescentul degajament și limbaj al unei epoci care, — închizînd gîtită capacele lăzilor unui secol, ca să descuie gilgiitoare sertarele și să deschidă ferestrele altuia — trimitea continentelor viitorului nenumărate estuare în largul a noi forme de artă, de conținuturi, de crispări și furtuni. E blazonul de seară al unei tumultuoase epoci în care Van Gogh dădea Mîncătorii de cartofi, Rimbaud — Căutătoarele de păduchi, Verhaeren — Orașele tentaculare, Oscar Wilde — De profundis, Zola — Bestia umană; în care Cézanne, într-o aceeași orchestră cu Zola, flautistul, cînta cîntecele unor pinze născînde și născătoare de conștiință și matcă stilistică; epocă în care Debussy compunea eter pe versuri de Baudelaire, Verlaine și Mallarmé; în care Gauguin fugea în Tahiti și Martinica și apăreau Bergson, Gide, Proust; în care, în sfîrșit, se termina cu niște academisme, cu niște gome, cu niște sicrie; conformismul rămînea momentan fără tacîmuri și brusc fără valeți sau numai în tacîmuri și valeți, aproape ca o altfel de obrăznicie la adresa spiritului — căci oare ce e, la un moment dat, cumînțenia altceva decît cea mai

TOULOUSE-LAUTREC: La «Moulin Rouge» — litografie



TOULOUSE-LAUTREC: Miss Ida Heath, dansatoare engleză — litografie



lașă dintre obrăznicii și cea mai condamnată? — și ca un general în pijama pe câmpul de luptă. Iar câmpul tot fugea de sub picioare . . .

★

Rod al uneia dintre preocupările lui mai tardive, după ce renunțase la litografia în culori și la litografia în alb-negru și după ce trecuse la ilustrația de carte, pomenita gravură în metal care-l hașurează pe Tristan Bernard — un bărbat viguros, imperceptibil ironic, destul de matur, strașnic instalat înăuntrul conținuturilor sale de butadă, perspicacitate și asociaționism — datează din 1898, an în care Rodin sfîrșea de lucrat monumentul lui Victor Hugo, iar Mallarmé înceta din viață. Tristan Bernard (care de acasă se chema Paul) și făcuse studii de drept, era, cînd l-a pictat Lautrec, director al velodromului din Buffalo. Deși avocat, sub borurile istoriei, Tristan Bernard nu pledase și n-avea să pledeze însă niciodată altceva decît arta, umorul și democrația. Și deși iubea toate sporturile, el personal n-a practicat nici unul, fiind tipul sportivului contemplativ. De fapt — asta însă întreaga viață — un sport (și o știu mai mulți) tot practica: urcatul continuu și coborîtul scării bibliotecii sale, în care printre altele colecționase nenumărate ediții ale idilicilor . . . Paul et Virginie. A murit acum 20 de ani, în 1947, și se născuse (la Besançon, ca și Victor Hugo) acum 103 ani, iar în timpul ocupației germane, cînd au venit să-l aresteze (un nevinovat obicei hitlerist de a cocheta cu artiștii și cu libertatea lor . . .) a rostit acele cuvinte care nu și-au pierdut încă gravitatea, nici hazul: «Pînă acum am trăit cu groaza, de acum înainte voi trăi cu speranța».

★

Vor spune ceva și mîine și totdeauna obrajii și tîmplele personajelor lui Toulouse-Lautrec, și atîtea bărbii acide, și atîtea sprincene isoscele, și atîtea nasuri dezinvolt-ascuțite, ca voința ori frigul, ca trufia ori sarcasmul, ca mefiența ori crisparea, ca surpriza ori capriciul, în sfîrșit ca presimțirea și contrastul (în contul căroră mizeria exclamă și sfidează), ca ironia (în contul căreia imaginația își construiește o naturalețe, un echilibru, o ambianță visătoarească sau un cabotinaj) — fie că figurinele sînt ori vin de la barul irlandez și american, de la Moulin Rouge, de la Divanul japonez, fie că-s de la Cabaretul «Star», de la Teatrul Palace ori de la Teatrul Liber, fie că-s din localul À la gaité Rochechouart și indiferent că e vorba de Jane Avril, de Marthe Bradès, de Nicolle, de Doamna cu binoclu din Loja cu mascaron, de La Goulue, de Miss May Belfort, de May Milton, de Marcelle Lender, de Sarah Bernhardt, de Julie Subra, de Jeanne Granier, de Yvette Guilbert, de Ida Heath sau de trupa Domnișoarei Églantine.

Ca replică picturală și revers cromatic la Comedia Umană a lui Honoré de Balzac, și ca detalii caracteriologice, și ca vagabondaj în epocă, vor spune ceva și mîine și totdeauna soporificele coafuri ale modelelor sale, spumoasele furouri, pălăriile ca din romanele de moravuri ale siluetelelor lui, jupoanele involburate, jobenele țepene, rochiile pînă-n git, meloanele cvasi-caricaturale, val-virtejul ori torentul de fulare, de gulere, de bonete, cordoane, ciorapi și panglici, ochelarii, umbrelele, fotoliile, machiajul, bastoanele, figurația, cupeele ș.a.m.d.

Diversă a fost dragostea acestui om și artist îmbobinat de crengărișurile dragostei față de o sumedenie de vedete ale gloriei și față — apoi — de tot soiul de lecturi și resturi ale vieții; de la prostituate, de la spălătorese și clienți ai tribunalelor, de la clowni, manechine, midinete și cîntărețe pînă la actrițe și actori, pînă la dansatoare și gazetari, pînă la scriitori și chirurghi.

★

Or, după aceea, niște plurale: pisicile lui Toulouse-Lautrec (după cum se spune pisicile lui Baudelaire), caii lui Lautrec (după cum știu vorbi caii lui Degas) și — scăldați în atîta șampanie de culori, în atîtea onomatopei de lumină — rînd pe rînd: un ciîne, un urs, alt ciîne, altă pisică, docarul plecat la țară, jokeul venit la (sau de la) antrenament, călărețul de la circul Fernando, adică solitarii . . . și peste gesti-culația, fardul, exuberanța, caricatura, antrenul, verva, umanismul, duioșia, degajamentul sau frenezia sau vitalismul intempestiv și totuși pur al atîtor pînze, litografii, afișe, frontispicii și ilustrații, prefîrîndu-se aripa și umbra celui alt taler: în care atîrnă meșele amurgului, în care pîlpîie cîteva urme de rugăciune și de contemplație, de unde lunecă un grăunte înfim de persiflaj, de scepticism, de sfidare, sau însăși perplexitatea nădă, înhămată la viață, ea însăși se surprinde curgînd împreună, multiplicîndu-se, cu metecăinda cotigă a Aurorii, pe care o trage un cal alb, dar o împinge o femeie aproape epuizată și care înaintează (spre unde?) în gol și-n depărtare. Să zicem că spre veacul XX . . . cu o altă femeie după ea.

★

Cînd privești la subțirile cu care Toulouse-Lautrec operează, la culorile lui japoneze îmbogățite psihologic, la estompările de unde emană totuși cocori lăuntrice și melancolie (la el divagația e o tehnică și apa tare un subtext); cînd discerni diafanele-i materialități concentrînd trezie, reliefurile corpurilor începute din teritorii indefinibile, acul și scama cu care dă locomoție modelelor și culoare ansamblelor, ai parcă înainte cuvintele mărturisirii despre sugestie și idee ale lui Picasso, mlădiate sub bagheta de scînteie a acestui preimpresionist: «Eu — scrie Picasso — vreau doar să exprim nudul. Nu vreau să fac un nud așa cum e un nud. Vreau doar să exprim sîn, să exprim picior, să exprim mină, pîntec. Nu vreau să pictez un nud de la cap la picioare. Dar vreau să ajung să pot exprima: iată ce vreau eu. Cînd vorbim, ne ajunge un singur cuvînt. Aici, e nevoie doar de o singură privire — și nudul să-ți și spună ce e, fără fraze».

★

Corzile viorii pe care — hedonism! — aparent frivol, însă emotiv, cînta arcușul acestui artist; corzile viorii sale sînt jilave încă de singele subtil ce l-ar crea la un loc tușul, aburul, funigeii, ceața, nervii, floarea de ghiață, floarea de murmur, floarea de aer, nevăzutul, creionul, șoapta, presupunerea, puful, funinginea, îngînările, somnul, împleticeala, roua, nevinovăția, adierea, scrumul, bodogănelile, vibrația, preludiul, firul de pană de pasăre, firul de lînă, firul tăișului de lance, rumegușul de culoare și tresărirea devenite destin. De la umilință la orgoliu, cîți ochi interiorizați — de triumf, de pîndă ori neîncredere, cîți ochi cu dispreț, cu corăbii, cu scări de serviciu și crepuscule!

★

În brațele ei rețezate, cum se prosterna geometric și rece, privind zeci de zile în adolescență la Rugăciunea lui Brîncuși din cimitirul Buzăului, descifram odinioară cumplita certitudine că nici o rugă nu ajunge la cer. De aceea sculptorul n-o făcuse fără brațe, ci i le rețezase înadîns.

Așa e și cu frumusețea.

De ce atunci în insula Milos, unde a fost descoperită după 1800 statuia ciungă a zeiței Venus, de cîteva luni încoace, oamenii și specialiștii caută mîinile frumuseții? De cîte ori însă ele vor fi fost regăsite și de cîte ori totuși nu va fi existat nimeni care să le recunoască. . . Dar (cine le-a rupt?) specialiștii le caută. . .

DIN TEZAU RUL MUZEELOR ROMÂNEȘTI

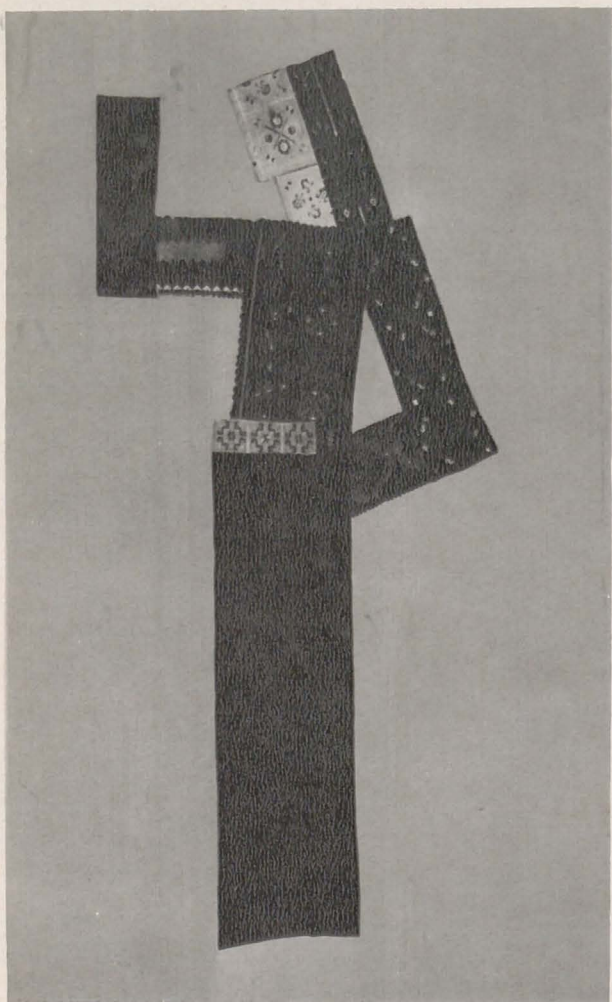
Biserica din Voroneț. Sf. Gheor-
ghe ucigînd balaurul (1547)
— detaliu

Biserica Mănăstirii Moldovița.
Judecata de apoi (1537) — detaliu

Mulțumim tovarășului Sorin Ulea pen-
tru permisiunea de a reproduce aceste
imagini inedite, ce urmează să apară
în volumul domniei sale „Pictura
exterioară a bisericilor moldovenesti”
(Editura Meridiane).





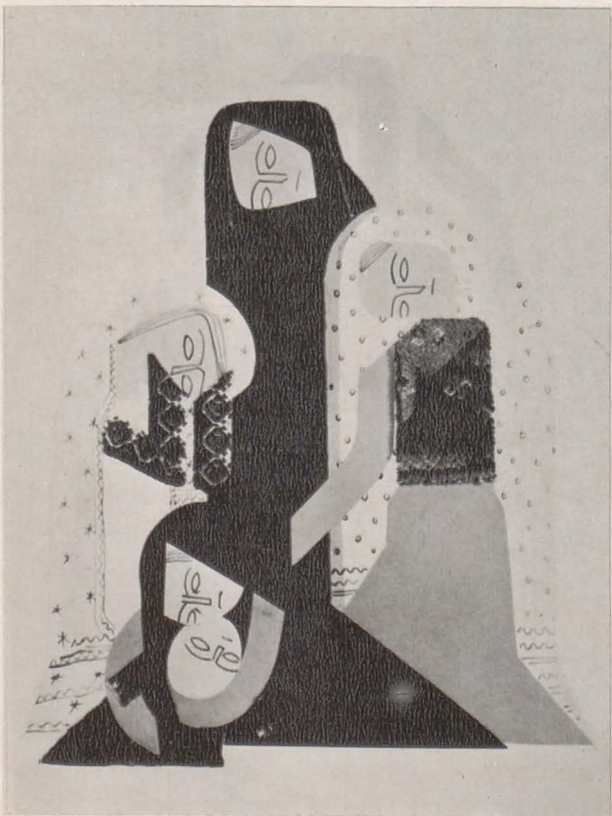


LENA CONSTANTE: Soarta — aplicații de broderii și țesături țărănești pe lemn

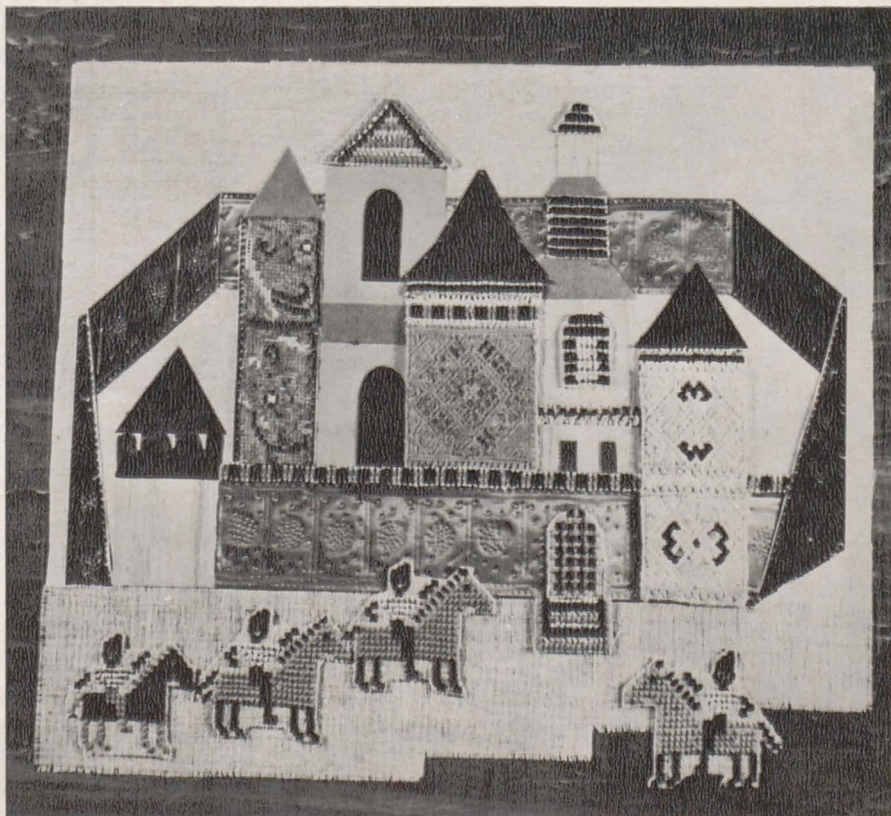


LENA CONSTANTE: Cocoș — aplicații de broderii, țesături țărănești și metal pe lemn

LENA CONSTANTE: La moartea copilului — aplicații de țesături țărănești, broderii și metal pe lemn



LENA CONSTANTE: Mănăstirea Putna — aplicații de țesături țărănești, broderii și metal pe lemn



DIALOGUL FOLCLORULUI CU MODERNITATEA

RADU BOGDAN

Introdus în arta noastră plastică din ultimul deceniu ca un resuscitant exterior al specificului național, folclorul a continuat și continuă să însemne o sursă de apel, folosită de mulți pînă la saturație, dar numai de puțini cu aceeași inteligență intuitivă și cu aceeași ingenuitate de simțire, care singure conferă autenticitate actului creator. A devenit un fel de modă să se recurgă la exemplele ornamenticii populare, la sintezele ei, la geometrismul ei, la primitivismul și simplitatea reprezentărilor ei figurale. Aceasta mai cu seamă de la Țuculescu încoace și de la gloria pe care, în sfîrșit, și-a cucerit-o la noi Brîncuși. Cîți sînt însă cei care își dau seama cu adevărat că întoarcerea la izvor nu se poate realiza decît străbătînd cu întreaga ta ființă drumul lung și anevoios care te desparte de el, că nu-l poți în nici un fel capta de la distanță, decît cu prețul renunțării la tot ce are mai de preț: puritatea și prospețimea? Cîți sînt cei care, în ceea ce fac, izbutesc să arate că folclorul nu este numai un element de tradiție, ci poate fi și un factor de înnoire, nu exterior și lăaturalnic, ci organic implicat în procesul prefacerilor moderne? Lena Constante se înscrie printre aceștia, puținii, din urmă, și de aceea operele ei, mai ales cele recente, comportă o semnificație deosebită.

O cunosc de mult pe artistă și am urmărit-o încă de pe vremea cînd, înainte de război, în paginile revistei *Artă și tehnică grafică*, își trăda pasiunea pentru folclor într-unul dintre primele studii închinat la noi icoanelor populare pe sticlă. Cele dintîi identificări ale unor meșteri iconari, de pildă Țimforea, precum și localizarea anumitor centre de producție, ei i se datoresc. Mai tîrziu i-am admirat ilustrațiile de carte și păpușile destinate teatrului devenit «Țăndărică». Lena Constante introduse aici, din lumea folclorului, cu mult înainte ca acesta să-și fi dobîndit în ierarhia inspirațiilor posibile locul fruntaș de astăzi, atributele specifice viziunii lui,

supuse unor mutații originale de mod și expresie. Atunci ca și acum, aceste mutații își alimentau substanța din preocuparea artistei de a depăși decorativismul pur al formei, funcția ei strict ornamentală. Fără a abandona cu totul asemenea virtuți menite desfătării ochiului, ea ajunge în primul rînd la o potențare spirituală de sensuri și implicații. Firește, nu toate imaginile reflectă în egală măsură și cu un egal succes voința de a da agreabilului o dimensiune în adîncime, ba putem chiar considera că nu pretutindeni scopul a țintit atît de departe. Nici nu era necesar. Ceea ce ne interesează este să constatăm că acolo unde faptul a fost împlinit, unde folclorul a fost invocat nu atît pentru valorile sale de ornament, cît pentru ceea ce ornamentul poate include pe planul trăirii în profunzime, acolo Lena Constante a dat liricii și stilisticii populare, reinterpretîndu-le plastic, un înțeles în plus, un aspect inedit. Un exemplu dintre cele mai frumoase ni-l oferă în această privință *Soarta* și *La moartea copilului* (Bocetul), imagini ale fatumului și nobleței de sentiment, încărcate uneori de tragic, un tragic redus la esența expresiei sale, fără retorică, fără patetism, fără nici cea mai mică insinuire a melodramei.

Că pe planul modalităților tehnice și al folosirii materialului artista recurge la țesături, decupări, ciocăniri și colaje, la textile, alamă, lemn și hîrtie constituie desigur — sub raportul variației și inventivității — un merit. Îndeosebi colajul îndeplinește la Lena Constante o funcție aparte, conferind formelor plane o netezime desăvîrșită, fără a le anula totuși o anumită pregnanță plastică, o fermitate de contur sugerată discret, efect pe care linia obișnuită, obținută din creion sau culoare, îl subliniază cu mai puțină eficacitate. Artistă este o excelentă desenatoare, valoarea decupajelor ei constă tocmai în caracterul liniei care circumscrie obiectul. Toate acestea se conjugă cu simplitatea expresiei, cu armonia geometric ordo-

nată a formelor, cu laconica lor elocvență, condensată la maximum în perimetrul strâns al suprafeței.

Esențialul se ascunde însă dincolo de mijloace și soluții, concretizările lui îmbracă aparențele podoabei și sărbătorescului numai pentru a dăruia strălucire — de altfel o strălucire sobră, plină de acea noblețe pe care am mai relevat-o — unor mituri și ritualuri care de veacuri dau glas simțirii poporului, felului său de a-și împlini traiul. Proslăvind-o în gesturile datinei, în jocurile tradiției, în portul străvechilor obiceiuri, totul însă readunat, recompus, topit într-o nouă matcă, supus unor noi ritmuri, înfășurat în alte curbe și încăput în alte unghiuri, fără a contrazice nimic din spiritul originar, Lena Constante face ca această simțire să se reverse, transfigurată dar nu denaturată, în tiparele gândirii moderne și ale unei sensibilități modelate prin cultură. La dînsa, candoarea și primitivismul aparent al formei își păstrează autenticitatea tocmai pentru că artista nu vrea să mimeze naivitatea, ci să-i pună în valoare potențialul emotiv, cu toate resursele conștiente, lucide, de care dispune și profită prin acea cunoaștere îndelungă a modurilor și sensurilor populare, realizată odinioară în contactul susținut cu lumea satului. Lume pe care a iubit-o, a intuit-o, dar a și studiat-o, a incorporat-o voluntar și metodic, în așteptarea ecloziunii ce trebuia negreșit, cîndva, să se producă.

Lirică, Lena Constante nu e sentimentală. Fără excepție, colțurozitatea formelor, apetența pentru unghiurile ascuțite, tăioase, vin să curme rotirilor galeșe ale liniei în arc sau cerc, orice moliciune a simțirii. Rezultă de aici un fel de tandrețe robustă, care face ca poezia imaginii să nu cadă niciodată — chiar și acolo unde intervin duioșia, melancolia, visarea —

pradă dulcegăriei. În același timp, ceea ce operează aici nu e un intelectualism rece și distant, o frumusețe a rațiunii critice, care de obicei rămîne exterioară propriei frumuseți a obiectului, înlocuind-o. Nu. Artista cultivă frumusețea ultimului ridicînd-o pe treapta superioară a unui lirism proiectat spre interior, despărțit de tot ce este zgomotos și ieftin în lumea din afară, și această despărțire e asigurată de arhitectura severă a compoziției, de cadențele măsurate ale ritmului, de lipsa anecdotei. Avem o pildă în Putna, unde toate elementele figurale, de o plurivalență simbolică, sînt supuse pe plan formal unei regii unitare a unghiurilor și suprafeței, a contrapunerilor și paralelismelor coloristice sau liniare, convertind astfel spiritualitatea legendei istorice — fără a o pierde — într-o spiritualitate a plasticului. Avem un alt exemplu, de astă dată în afara implicațiilor de istorie și mit, în Caii, unde spiritualitatea apare în primul rînd ca o componentă a umorului și unde de asemenea marele merit al pictoriței constă în a fi exprimat acest umor nu prin valori narrative, ci prin attribute ale limbajului plastic.

În toată această viziune, în care elementul folcloric este demonstrat ca un admirabil fecundant al simțirii moderne, decorativul, cum am spus, se desuperficializează, cîștigînd o adîncime morală. Totodată însă și folclorul primește, prin acele forme culte ce au fost mai întîi modelate de atingerea flacării sale, o infuzie proaspătă, regeneratoare, care îl face să trăiască în actualitate, sub semnul indubitabil al permanenței. S-ar putea vorbi aici de o osmoză ideală între două culturi, una străveche și alta contemporană, întruchipată în rezultanta a ceea ce am numit dialogul dintre folclor și modernitate, exemplu strălucit de inovare purceasă din tradiție.



Georges Braque în atelierul său (1955)
(După o fotografie de Mariette Lachaud din monografia G. Braque de Maurice Gieure)

ARTIȘTI DESPRE ARTĂ

GEORGES BRAQUE

CUGETĂRI *

Arta e făcută să ne tulbure. Știința ne aduce liniștea.

În artă, un singur lucru are valoare: acela care nu poate fi explicat.

Pictorul cunoaște lucrurile văzându-le, scriitorul le cunoaște după nume: el beneficiază, deci, de favoarea prejudecății. Iată de ce critica este lesnicioasă.

Nu trebuie să ceri artistului mai mult decât poate da; nici criticului mai mult decât poate vedea.

Recurgi la talent, atunci când îți lipsește imaginația.

Mijloacele limitate făuresc stilul, generează formele noi, invită la creație.

Progresul în artă nu constă în extinderea limitelor ei, ci în mai deplina lor cunoaștere.

La mijloace noi, subiecte noi.

* André Lhote: *De la palette à l'écritoire*, pp. 386—391, Corrêa, 1946.

Pictorul nu încearcă să reconstituie o anecdotă, ci să constituie un fapt pictural.
 Nu trebuie să imităm ceea ce voim să creem.
 Formula «bună la toate» nu e creatoare; ea nu produce decît o stilizare.
 Nu mi-am aflat niciodată forța în aprobarea altora.
 Precaritatea operei așază artistul în postură eroică.
 Nu fac cum vreau, fac cum pot.
 Dacă pictorul nu disprețuiește pictura, să se ferească de a face o pînză a cărei valoare să-l depășească.
 O amintire din 1914: Joffre n-avea altă grijă decît să reconstituie tablourile batailliste ale lui Vernet.
 Nu sînt un pictor revoluționar. Nu caut exaltarea, fervoarea îmi ajunge.
 În cele din urmă, îi prefer pe cei care mă exploatează, celor care mă urmează.
 De la ei am ceva de învățat. Fervoarea acționează, revoluția reacționează.
 În orice reacție există o parte de căință.
 A defini opera de artă înseamnă a o înlocui printr-o convenție.
 Conformismul începe cu definiția.
 Emoția nu se adaugă și nici nu se imită. Ea este sămînța, opera este înflorirea.
 Îmi place regula ce corectează emoția.
 Trompe l'oeil-ul se datorează hazardului unei anecdote ce se impune prin simplitatea faptelor.
 Colajele, lemnul fals, de care m-am slujit în anumite desene, se impun prin aceeași simplitate: tot aceasta a făcut să fie confundate cu efecte de trompe l'oeil, deși sînt tocmai contrariul lor.
 Cézanne clădește, el nu construiește.
 Ideile sînt ca veșmintele: se uzează și se deformează prin întrebuințare.
 Cel care nu știe ce vrea, nu se înșală.
 A gîndi și a raționa sînt două lucruri deosebite.
 Unul caută ceea ce poate fi în favoarea ideilor sale, altul ceea ce le poate distruge.
 Pesimistul nu-și ocrotește ideile, le expune.
 A apăra o idee înseamnă a lua o atitudine.
 Adevărul există. Numai minciuna se inventează.
 A scrie nu înseamnă a descrie, a picta nu înseamnă a zugrăvi.
 Asemănarea nu este decît un efect de trompe l'oeil.
 Senzație și revelație.
 Eroarea nu este contrariul adevărului. Să reflectăm!
 Adevărul se ocrotește singur: antagonismele cresc în jurul lui, simetrice, fără a-l atinge.
 Există o artă a poporului și o artă pentru popor — aceasta din urmă inventată de intelectuali. Nu cred ca Beethoven și nici Bach, inspirîndu-se din arii populare, să se fi gîndit la stabilirea unei ierarhii.
 Cei care se sprijină pe trecut pentru a profetiza, se prefac a nu ști că acest trecut nu e decît o ipoteză.
 Puțini oameni își pot spune: sînt prezent.
 Noblețea decurge din emoția reținută.
 E o eroare să închizi subconștientul într-un contur și să-l situezi la marginile rațiunii.
 Nu vom avea odihnă niciodată: prezentul e perpetuu.
 Omul merge drept înainte, așa cum curge o apă.
 Poți abate cursul unui rîu, dar nu-l poți întoarce la izvor.
 Materialitatea trezește instinctul.
 Adevăratul materialist exaltă spiritualitatea cu cît coboară în adîncurile materiei.
 Un același lucru nu poate fi verosimil și adevărat în același timp.
 Dintre două lucruri care se aseamănă, unul nu e niciodată altceva decît dublura celuilalt: Corot și Trouillebert.
 Șocul e creator.
 Un focar intens creează în jurul lui întunericul. Opuîndu-se, amîndouă cîștigă în intensitate.
 Artistul care nu mai întîmpină nici o rezistență atinge perfecțiunea. Dar numai perfecțiunea tehnică.
 Ceea ce e comun se naște din contrarii. Îl descopăr între Ingres și Corot. Nu între Corot și Trouillebert.
 Nu există lac fără țărnam.
 Vasul dă o formă vidului, iar muzica — tăcerii.

GASTON DIEHL: Vi s-a reproșat că ați revendicat — cu prilejul uneia dintre convorbirile noastre — libertatea creatorului. . . Vi se aduce învinuirea că nu sînteți omul unui sistem, regretîndu-se faptul că trădați o unitate atît de riguroasă. Ambuscada e plină de haz. Cum ar putea scăpa opera de cel care o hrănește, altfel decît ajunsă la împlinire!

GEORGES BRAQUE: Am desigur principii, dar efortul meu constant nu e tocmai de a le uita sau distruge? Mărturisesc totuși că nu mă pot sustrage unui anume determinism: voi fi întotdeauna un pictor al secolului XX. Cum ne-am putea situa oare înafara epocii, fără a trăda tot ceea ce ne însuflețește?

. . . Ceea ce are însemnătate este să te desprinzi puțin cîte puțin, să te lepezi de tot ce poți din ce este exterior, falsă aparență.

Desigur, am spus și nu mă dezic: îmi place regula ce corectează emoția. Dar — fapt pe care mulți par a-l uita — am precizat mai înainte că: noblețea decurge din emoția reținută. Emoția nu trebuie să se traducă printr-un tremur. Ea nu se adaugă și nici nu se imită. Ea e sămînța, opera este înflorirea.

Voi mai spune că emoția are nevoie să fie corectată de regulă în aceeași măsură în care regula are nevoie să fie corectată de emoție. Trebuie să reușești să atingi ambii poli deodată. La un revoluționar, în artă există întotdeauna o reacție. Pentru a merge mai departe, e bine să o folosești drept sprijin, ajungînd astfel la starea de tensiune necesară. Ea este cea care dă viață oricărui lucru. Nu există artă fără tensiune. Am mai scris, de altfel, că progresul în artă constă în cunoașterea și nu în extinderea limitelor ei. Limitarea mijloacelor făurește stilul, generează forma nouă și îndeamnă la creație. Limitarea mijloacelor face adesea farmecul și forța picturilor primare. Dimpotrivă, extinderea lor împinge artele la decadență. O idee nu poate fi dezvoltată eliminîndu-se dinainte tot ce ar putea sta în calea acestei dezvoltări. A descoperi lumea înseamnă a întîlni un șir nesfîrșit de rezistențe. Nu piere acțiunea odată cu non-rezistența?

— Efortul de înțelegere al artistului — pe care unii îl numesc în mod stupid căutarea abstractului — nu este altceva decît voința lui de a depăși aparențele, de a zmulge puțin cîte puțin tot ce este înafara adevărului.

Ați enunțat altădată o formulă deosebit de fericită precizînd că «scopul nu este reconstituirea unui fapt anecdotic, ci constituirea unui fapt pictural».

— B: În fond, totul se învîrtește în jurul ideii de constituire care se opune cu atîta putere principiului reconstituirii. Este singurul mijloc de a face pictura activă. Altfel nu rămîne ea oare un simplu mod de reprezentare?

Nu trebuie să imităm ceea ce voim să creem. Aspectul nu se imită; aspectul este un rezultat. Pentru a fi imitație pură, pictura trebuie să facă abstracție de aspecte.

A lucra după natură înseamnă a improviza. Ceea ce este valabil în pictură nu este tocmai acel ceva despre care nu se poate vorbi?

— Ajungeți astfel la acea fecundare a oricărui lucru, la acea «a doua naștere» a lumii, care seamănă cu o maieutică imediată ori mai degrabă cu o poetică necondiționată și mereu nouă a obiectelor.

— B: Fără să o fi căutat vreodată, am ajuns într-adevăr la un fel de dezafectare a obiectului, pentru a-i da un sens pictural care va fi suficient noii sale vieți. Pictez un vas nu pentru a fabrica o ustensilă menită să conțină apă. Ci pentru cu totul altceva. Obiectele sînt re-create pentru un nou destin; aici, acela de a participa la un tablou. În alte cazuri, pentru alte scopuri: un plug va servi drept masă unui țaran care-și va așeza pe el merindele; în timpul războiului, un bidon găurit de baionete se transformă într-o foarte practică sobiță. Obiectele se adaptează totdeauna cu ușurință cerințelor noastre.

. . . Integrat unei pînze, fiecare obiect capătă o nouă destinație și, în același timp, se universalizează. Dacă rămîne particular, faptul nu se poate datoră decît lipsei de imaginație. Pierzîndu-și funcția uzuală, obiectele cîștigă sub raportul acordului lor cu omul. Ceea ce le unește sînt, atunci, raporturile care se nasc între ele și, mai mult încă, între ele și tablou, între ele și mine însumi. . .

Un lucru ca atare nu interesează pe nimeni; modul de a-l activa, de a aprecia la ce anume va sluji îi insuflă viață, îi dă o rațiune de a fi.

Cîți nu se străduie să facă un portret foarte asemănător naturii sau unei făpturi, dar ce însemnătate poate avea el dacă, dincolo de asta, nu există nimic?

Se cade să pornești de la om, și nu de la un cuier unde au fost atîrnate o chică, o mustață, niște veșminte.

A te gîndi la asemănare înseamnă a te gîndi la un lucru a priori fals. Simțurile deformează, spiritul dă formă. Trebuie să lucrezi pentru a perfecționa spiritul. Nu există certitudine decît în ceea ce concepe spiritul. A ajunge la universal, adică la comun, iată scopul, pentru că ce e comun e adevărat, iar ce e asemănător e cu siguranță fals.

Trebuie să cauți ceea ce lucrurile au comun între ele și, în special, ceea ce au comun cu tine. De îndată ce vei găsi elementul comun, vei crea un mediu care se va exprima prin raporturi, se va universaliza adică, fiind susceptibil de a se repeta indefinit.

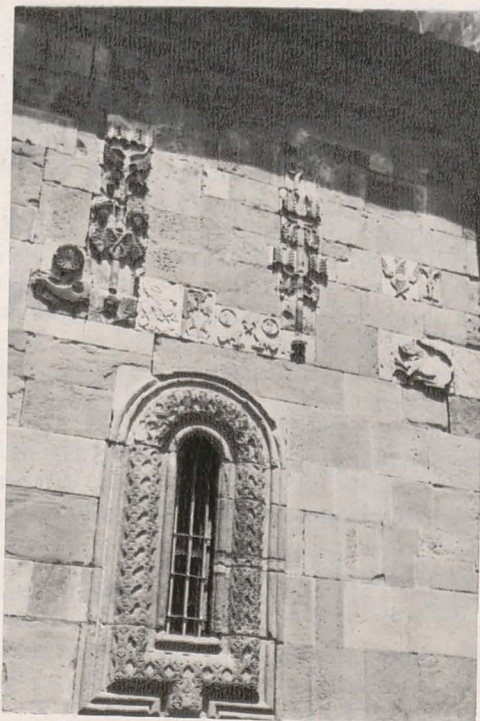
A uita chipul convențional care tinde către simbol și rămîne totdeauna de domeniul abstractului, înseamnă a te îndrepta către adevărata creație, înseamnă a regăsi fața însăși a vieții.

* Extras dintr-o convorbire a lui Georges Braque cu Gaston Diehl, *Les problèmes de la peinture*, Confluences, 1945.

Zburam deasupra întinderilor gălbui din nesfârșitul ținut al Donului și umbrele uriașe ale norilor trecători îmi ascundeau stanițele albe căzăcești. Mă apropiam, clipă cu clipă, de marele zid albastru al Caucazului și așteptam turburat de o rară emoție să văd unul din pragurile lumii. Tocmai atunci neguri dese au început să urce învolburate, parcă atinse de aripile iuți ale Okeanidelor ce se îndreptau fără îndoială către piscul de care era înălțuit Prometeu. Pătrunsesem în ținutul legendelor din vîrsta de aur a omenirii, înconjurat de un cer negru zbuciumat. Nu am apucat să văd nici țărmurile Colhidei luminate de Lina de aur către care plutesc veșnic Argonauții tuturor vremurilor.

Fișile de nori deveniră străvezii, am văzut un crîmpei de coastă muntoasă înverzită, un soare puternic lumina pămîntul roșu al aeroportului din Erevan. Eram în Transcaucazia, fabulos tărîm de străvechi civilizații, neasemuită aglomerare de neamuri și limbi, dintre care cîteva zeci reprezintă unul din cele mai vechi straturi de cultură ale omenirii. Popoarele caucaziene, unele numărînd cîteva milioane de oameni, altele cîteva mii doar, sînt de obîrșie preindoeuropeană. Pe continentul european singurele neamuri înrudite au fost în antichitate etruscii, iar astăzi doar Bascii din depărtata Iberie vestică, întrucît o Iberie estică se află tot aici în Caucaz, vechea Ivirie din care ne-a venit cărturarul mitropolit Antim.

Capitala Armeniei este un oraș mare, cu bulevarde largi și clădiri monumentale înspirate din marile construcții ale unui glorios trecut arhitectonic. Așezat la marginea dinspre nord a cîmpiei străbătută de fluviul Araks, Erevanul nu poate fi imaginat fără de imensa prezență a Araratului. De ori unde te-ai apropia de oraș, virfurile celor două Ararate (Mare și Mic) apar dominante. Priveliștea nocturnă a piscurilor albe văzute de pe înălțimile din partea de miazănoapte a orașului, unde se află parcul amenajat în terase, este de-a dreptul fascinantă. În lumina lunii, conurile albe de zăpadă de la orizont par să plutească nefiresc în văzduhul albastru. Priveliștea te face să înțelegi misterioasa putere de atracție exercitată în vremurile vechi de maiestruașele înălțimi, pe care se va fi oprit arca lui Noe. Fără voie te gîndești că oarecare potrivire între legendele biblice și întîmplările istoriei trebuie să existe, de vreme ce aici, aproape de locurile de unde au pornit iar în lumea de după diluviu cuceririle civilizației omenești, se află leagănul unei strălucite culturi ale cărei vestigii impresionante sînt adunate în muzeul de istorie al Armeniei, între care figurinele de bronz — cerb și pasăre — din secolul al XIII-lea î. e. n., carele pe patru roți pline, păstrate neatinse din aceeași depărtată vreme, mărturisesc un nivel înalt de dezvoltare a artei și vieții sociale. Cu un mileniu înainte de era noastră, pe aceste locuri se întindea stăpînirea statului Urartu; masivele ziduri ale cetății cu fundații de piatră de 3,5 metri în care se află încastrate inscripții cuneiforme, au fost dezgolate de arheologi pe înălțimea de la Karmir Blur din imediata vecinătate a Erevanului. Splendide podoabe și arme, statuete și unelte, fragmente de decorații murale au fost găsite în această vestită stațiune arheologică, a cărei viață de demult încetează în al VI-lea secol î. e. n. Peste trei secole se înalță o altă cetate, Garni, la care ajungi după un drum dus pe înălțimi



1	2	4
3		

1. Decorul în piatră al catedralei din Mțeta — Georgia
2. Turn de apărare al unei gospodării țărănești din Liheri, Svanetia — Georgia
3. Împăratul Gheorghe III și împărăteasa Tamara, frescă de la Vardzia — Georgia
4. Vedere generală a satului Liheri din Svanetia — Georgia

NOTE DE CĂLĂTORIE

SUB CRESTELE CAUCAZULUI

PAUL PETRESCU



RECEIVED OFFICIAL FILE



și din care au rămas în picioare ruinele unui minunat templu elenistic, intact pînă la marele cutremur din 1679. Pe înălțimea ce domină văile prăpăstioase din jur ca un promontoriu stîncos, se află risipite capiteli ioniice, frize, cornișe, a căror marmură strălucește albă în verdele ierbii înalte. Aceeași imagine de sacre rămășițe uriașe stăruie și în incinta fostei reședințe de grandioase proporții a katolicosului Nersese al III-lea de la Zvartnot construită în secolul al VII-lea. Blocurile de piatră gălbuie și roșie sînt împodobite cu sculpturi figurînd vița de vie și fructele de granată, chipuri de oameni cu unelte de constructori și de viticultori, transpunerii dăltuite ale tradițiilor ocupației ale Armeniei medievale. Arhitectura medievală armenescă începe să aibă caractere proprii cu patru secole mai devreme (sec. III e. n.), monumente celebre de la Ecimiazin formînd un prestigios ansamblu. Biserici cu nume încîntătoare, — Ribsimé, Gaiané, — sînt răspîndite pe întreg teritoriul Armeniei, impresionînd prin austeritatea și precizia constructivă transmisă și decorului sculptat în piatră a cărui bogăție de detalii este conținută de o severă disciplină a ansamblului. O ornamentație geometrică exuberantă îmbracă stelele funerare lucrate în tuf sau granit roșu, plasate în preajma bisericilor, în cimitire, lîngă fîntîni și la unele răspîntii. Uneori ele îmi aminteau monumentele noastre troițe de lemn.

Într-o dimineață am plecat spre ținuturile orientale ale Armeniei. Drumul urca pînă la aproape 2000 de metri înălțime, șoseaua de asfalt trecînd printre pășuni alpine. Sus pe culme se simțea boarea răcoroasă ce urca dinspre răsărit unde o neverosimilă pinză violacee acoperea o mare întindere plană. Erau apele lacului Sevan, o adevărată mare suspendată închisă în munți. Pe malurile și în insulele sale sînt ridicate minăstiri medievale între care Surb Karapet datează din secolul al IX-lea. Lacul Sevan este prezent în istoria și în folclorul armenesc; legendele tîlmăcesc miraculoase schimbări de culori ale apelor sale, trecînd de la albastru și verde la violet și roșiat, scîldînd întreaga panoramă în reflexe aproape teatrale. Am mers pe malurile lacului zeci de kilometri, printre forme de relief nemăvăzute: erau dealuri făcute de bolovani rotunzi, ca de riu, gata să se surpe. Un peisaj fantastic, pustiu și terifiant. Am pătruns apoi pe țărături roditoare și am poposit în sate și orașele, la Martuni și Vardegnig. În aceste locuri se păstrează unele din cele mai interesante monumente de arhitectură țărănească din lume: este vorba de locuința cu cupolă centrală construită din birne de lemn numită gilhatun de armeni, darbazi de georgieni, karadam de azerbaidjani, și care se află răspîndită pe o mare suprafață din Caucaz, Persia și Afganistan. Grinzi enorme de stejar sînt susținute de stilpi împodobiți cu ornamente crestate asemănătoare cu cele din arhitectura de lemn românească. Casa are o singură încăpere mare, patrată, cu latura de 10 metri. Centrul piramidei sau cupolei de lemn este deschis lăsînd să treacă fumul focului de pe vatra centrală lîngă care se află și cuporul de piine săpat în pămînt ca o groapă adîncă de doi metri. Casele se află în legătură unele cu altele prin niște coridoare lungi și întortochiate, pe jumătate săpate în pămînt, întreaga așezare formînd un sistem labirintic de încăperi, prin care, la vreme de primejdie, locuitorii puteau să scape și

în același timp să atace din direcții neprevăzute pe invadatori. Lîngă fiecare gilhatun, sau chiar pe el, se înalță grămezi de tizic dispuse și ele în forme piramidale.

În unele sate din această parte a Armeniei trăiesc țărani veniți acum cîteva decenii din Armenia apuseană situată în zona lacului Van. Ei poartă încă costumele tradiționale, lucru rar întîlnit în alte ținuturi armenesti de azi.

★

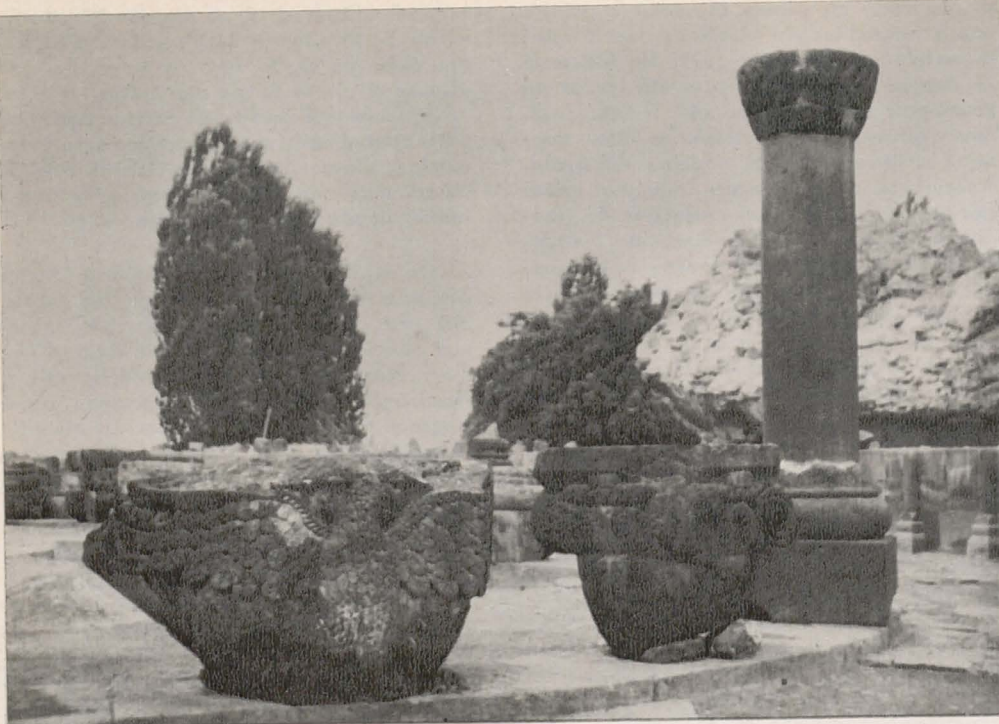
De la Erevan la Tbilisi avionul zboară patruzeci de minute. Imaginea platourilor pietroase, înalte și arse de soare ale Armeniei este înlocuită de cea a văii largi și fertile a Kuarei, fluviul ce străbate Georgia și Azerbaigeanul, izvorînd din preajma Mării Negre și vărsîndu-se în Caspica. Pe malurile Kuarei, într-o vale adîncă, sculptată în pereți de stîncă, se desfășoară panorama plină de neprevăzut a capitalei Georgiei. Vegetația luxuriantă inundă diferitele cartiere ale orașului, a căror așezare și aspecte evocă o lungă și frămîntată istorie. Vestitele băi termale romane sînt căutate și azi, dar ele se află în cartierul persan, pe ale cărui ulițe zărești kurzi în vestimente colorate. Una din înălțimile orașului este străjuită de Narikala, o fortăreață medievală folosită rînd pe rînd de feudații georgieni, de armatele persane și de cele rusești, și între ale cărei ziduri în secolele VI—IX a funcționat un observator astronomic. Cîteva din străzile orașului au aspectul celor rusești; este cartierul construit în secolul al XIX-lea în stil neo-clasic. Orașul de azi însă, mare, plin de viață, ocupă o vastă întindere. Uzine, instituții, stadioane, universități, muzee, sînt înconjurare de parcuri mari. Într-unul din acestea, pe vreo treizeci de hectare se proiectează construirea unui muzeu în aer liber al arhitecturii țărănești georgiene, arhitectură de o mare varietate constructivă și decorativă.

Pe malul prăpăstios al Kuarei, în inima orașului vechi, se înalță un admirabil monument de arhitectură: biserica Metehi, construită în secolul al V-lea, distrusă de mongoli și reconstruită, în forma de azi, în secolul al XIII-lea. Lista monumentelor de arhitectură georgiană cuprinde cîteva mii de construcții, între care cele mai celebre datează din secolele V—VII. Nu departe de Tbilisi, pornind către vestitul «drum militar georgian» care străbate lanțul muntos al Caucazului, se află două pînțe de mare interes istoric și artistic: biserica Giuari (secolul al VI-lea), construită pe o înălțime abruptă, și complexul de la Mpheta a cărui biserică este împodobită cu reliefuri în piatră. De o mare rigoare constructivă, cele două monumente sînt reprezentative pentru vechea arhitectură georgiană. Așezate, una pe o stîncă dominînd împrejurimile, cealaltă la confluența a două riuri mari, ele formează, împreună cu o rezervație arheologică din apropiere, un ansamblu capabil să sugereze ce va fi fost viața feudală a vechii Georgiei. Călătorind spre Kutaisi, pe valea largă a Kuarei care se desfășoară în cîmpia centrală a Cartaliniei, imaginea Georgiei medievale se materializează prin nenumăratele ruine de castele, fortărețe și minăstiri ce încoronează creștetul colinelor de pe stînga și dreapta văii. Este replica caucaziană a celebrei văi a Rinului către care gîndul se îndreaptă fără voie. Urcînd mereu pe Kuara, dincolo de Borjomi, fortărețele străjuiesc defilee sălbatice, peisajul fiind aidoma celui din tablourile romantice europene. Pe aceste meleaguri se află și satul Rustavi, locul de băștină al lui Șota Rustaveli, versurile eroice

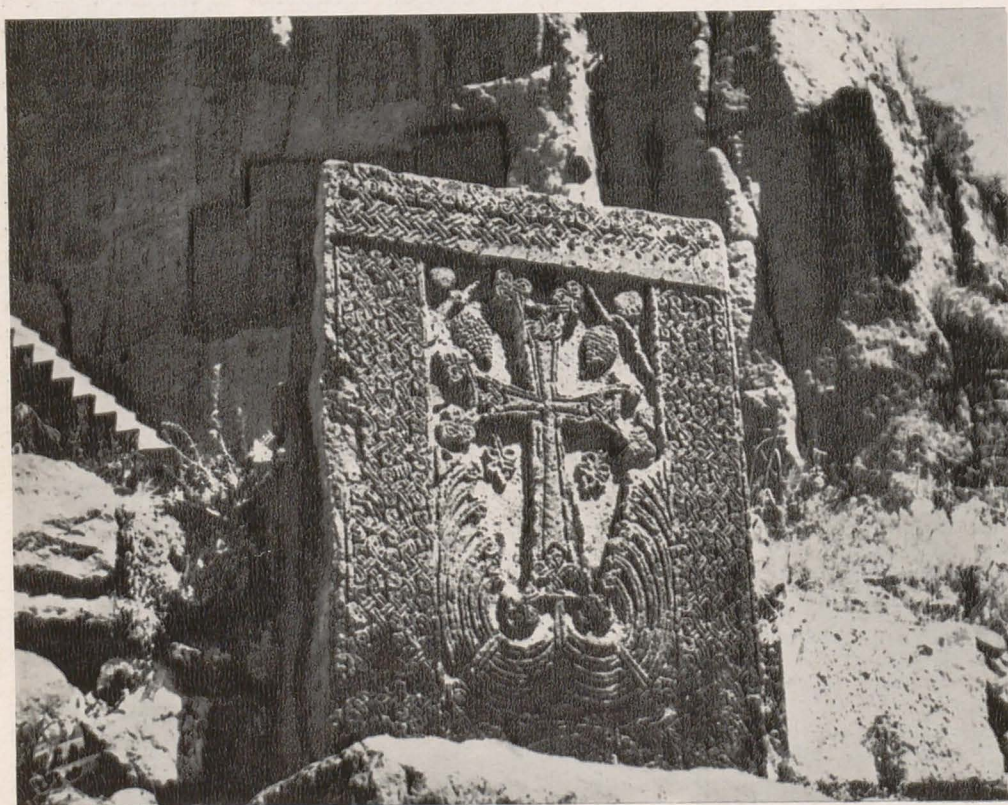


Biserica din Aștarac — Armenia

Ruinele templului elenistic din Garni — Armenia



Coloană și capiteli din ansamblul de la Zvartnot (sec. VII) — Armenia



Stelă funerară din incinta mănăstirii Ghegard — Armenia
(fotografii: Paul Petrescu)

ale căruia se recită și azi în satele georgiene. Imaginea vieții medievale se amplifică treptat cu cât urci pe firul văii, cale de pătrundere a invadatorilor dinspre platourile din sud, sfîrșind prin a culmina cu acea așezare imposibil de zugrăvit prin cuvinte de la Vardzia: un munte de piatră în coastele căruia sînt săpate sute de încăperi servind de adăpost populației unui întreg oraș. Sînt aici biserici, locuințe, magazine și depozite de vinuri, acareturi, legate prin tunele, coridoare, scări săpate la înălțimi amețitoare. Priveliștea colosalului complex rupestru datînd din secolele XII—XIII este copleșitoare. În biserica principală se păstrează admirabile fresce între care cea a împăratului Gheorghe al III-lea și a împărătesei Tamara sînt capodopere ale picturii murale georgiene. Alături de construcțiile feudalilor, în localitățile din preajmă, la Ahalkalaki și Cacicari, se mai pot vedea ultimele exemplare din categoria locuințelor țărănești de tipul darbazi, propuse a fi mutate în viitorul muzeu din Tbilisi.

În aceste părți sudice ale Georgiei văzusem vestigiile ilustre dar golite de viață ale unei strălucite societăți medievale. Cîteva zile mai tîrziu aveam să văd reminiscențele unui ev mediu, de astă dată țărănesc, din care viața nu plecase încă cu totul. Plecaserăm de pe aeroportul năpădit de vegetația subtropicală de la Kutaisi. Prin ferestruicile rotunde ale unui biplan căruia îi vedeam toată alcătuirea motorului zbirniitor, mă uitam, cu cei trei-patru tovarăși de drum, la culmile contraforților sudici ai marelui lanț al Caucazului. Zburam peste vîrfuri și ghețari aflați la peste patru mii metri înălțime către ținutul Svanetiei, legat cu restul lumii doar prin aceste curse de mici avioane și elicoptere. Între crestele zimțate se deschideau văi adînci și întunecate, pe fundul cărora se zărea firul de argint strălucitor al riurilor. Minuscule așezări izolate apăreau din vreme în vreme. Cînd în fața noastră a apărut zidul uriaș și albastru al Elbrusului, am început să coborîm. Pista de aterizare era o fișie îngustă de cîmp pe malul rîului Inguri. Mă aflam în inima Svanetiei, la Mestia, mic tirgușor, cu populație mai mult rurală. În aerul limpede, această așezare se înfățișa ochilor cu zeci de turnuri patrute, înalte de treizeci de metri, avînd ceva din priveliștea Florenței cu campanilele sale. Erau locuințele fortificate ale svanilor, așa cum aveam să le mai văd și la Muhleri sau la Liheri. Fiecare familie își are lîngă casa mare de piatră în care oameni și vite trăiesc laolaltă dar în spații delimitate și bine amenajate, un astfel de turn de apărare numărînd pînă la cinci-șase etaje. Și casa și turnul au creneluri și locuri de tras. Fiecare curte este o mică fortăreață inexpugnabilă. În aceste așezări de păstori și agricultori războinici, vendeta a supraviețuit pînă la începuturile secolului nostru. Onoarea și cinstea numelui și ale familiei erau prețuite de acești nobili țărani ca bunurile cele mai de seamă, iar ospitalitatea își are legile ei de netrecut.

Trăsăturile acestea le-am regăsit pe toate meleagurile Georgiei pe care le-am străbătut și la toți oamenii care m-au întîmpinat. Păraseam ținuturile de dincolo de crestele Caucazului cu imaginea unor peisaje magnifice, cu auzul plin de sunetele unor limbi de seducătoare sonoritate în care provinciile și localitățile se numesc Imeretia, Kahetia, Cartalinia, Hevsuria, Svanetia, cu mintea plină de bogăția unui trecut istoric și artistic superb și cu amintirea caldă a unor oameni drepiți și plini de inimă.



IOSIF MOLNAR : Afiș

IOSIF MOLNAR

Promisă de mai multă vreme, expoziția personală de afiș Iosif Molnar a constituit, deopotrivă, un prilej de reale satisfacții estetice dar și de amare reflecții. Într-adevăr, calitatea artistică elevată a celor mai multe expozate era, de fiecare dată, nu numai o demonstrație a ceea ce este și poate fi afișul, dar și un act de acuzare împotriva acelor beneficiari greoi și lipsiți de gust care continuă să acopere panourile de afișaj cu maculatură tipărită cu litere de o șchioapă.

Vechi combatant al genului, Iosif Molnar, alături de afiștii mai vîrstnici — în frunte cu Petre Grant — și în pas cu tinerețea noilor generații, în parte formate sub directa lui îndrumare, a adăugat afișului românesc un sens propriu și un stil definibil prin acuratețe și ascuțime. În lunga lui activitate, doar parțial ilustrată în această expoziție cu caracter retrospectiv, nu pot fi delimitate preferințe pentru anume genuri, nici tipare sau scheme de rezolvare. Cu egală siguranță, Iosif Molnar a abordat afișul politic sau afișul de spectacol, afișul sportiv

GHEORGHE STĂNESCU : Horia — bronz

CONSTANTIN ION POPOVICI : Așteptare (proiect) — ghips

sau afișul tehnic, afișul de reclamă sau afișul satiric. Linia elastică « scrie » conture dinamice, culoarea se distribuie în suprafețe clare respectînd logica internă a compoziției grafice al cărei țel este șocarea și captarea atenției.

Dar Iosif Molnar nu se mulțumește doar să atragă atenția. Afișele sale devin deseori un echivalent grafic convingător al ideii principale din spectacol, îl introduc pe privitor în atmosfera acestuia evocată cu mijloacele specifice genului. Chiar și în domeniul atît de dificil al afișului politic, Iosif Molnar găsește ingenioase transpuneri, metafore sugestive care atrag și conving. Păcat că majoritatea beneficiarilor, dintr-o vinovată comoditate și lipsă de înțelegere, condamnă producția de afișe artistice la îndelungă stagnare. Gîndindu-ne la toți aceștia ne vine în minte comentariul așezat de Molnar pe marginea unui afiș satiric al cărui erou era un urechiat: « Mie îmi spuneți în zadar, nu citesc, eu sînt măgar ».

P. S. Regretăm doar că afișul expoziției seamănă pînă la identitate cu marca fabricii de mobilă



«Europa-Möbelhaus», publicată în revista *Schönerwohnen* din 5 mai 1966.

GHEORGHE STĂNESCU

Mereu prezent în expozițiile colective cu lucrări robuste, stabil implantate în spațiu, Gheorghe Stănescu a încercat să se definească mai net într-o primă « personală ». Cele 21 lucrări — cele mai multe bronzuri — au fost vitregite de spațiul impropriu în care erau prezentate (holul întunecat al sălii de conferințe Dalles), dar impresia de vigoare, de știință a construcțiilor nu s-a dezmințit nici în aceste condiții nefavorabile.

O adevărată galerie de portrete istorice a relevat interesul artistului pentru acest gen dificil, dar, dincolo de fermitatea construcțiilor și un anume sens al grandorii, nu s-ar putea spune că efigiile propuse conving pînă la capăt. Nici *Decebal*, nici *Vlad Tepeș*, nici *Horia*, nici *Cloșca*, nici *Crișan*, nu par însuflețiți de flacăra istoriei, figurile sînt reci, înțepenite într-un rictus amar, fără priviri și fără tresăriri interioare.



Nici compozițiile cu caracter decorativ nu mi se par mai inspirate, toropite fiind de aerul de convenționalitate care le învăluie. În schimb cele trei portrete de fete (bronzuri), îl descoperă pe Gheorghe Stănescu în ipostaza de excelent observator și pertinent interpret al realității umane, în intimitatea frumuseților interioare. Au o vibrație lirică, vie și convingătoare, un modelaj cald și evocator.

Simțim aici o respirație profundă și care, dacă Gheorghe Stănescu va reuși s-o transmită compozițiilor sale istorice, ar putea să-i învîpăieze bronzurile viitoare, ridicîndu-le pe soclul reușitelor autentice.

CONSTANTIN ION POPOVICI

Nu pot desprinde expoziția Constantin Ion Popovici de prefața catalogului ei, pe care o semnează Dan Hăulică, și mi se pare că gîndurile cuprinse în această prefață se potrivesc cu desenele sculptorului expozant despre care citim că uneori ascund « o făgăduință... mai vastă decît operele înșeși ».



DIANA SCHOR: Măști — ulei

ȘTEFAN KOZMA:
Față din Cămirzana
— metal bătut

PETRE ACHIȚENIE:
Portret de față — ulei



În acord cu prefațatorul expoziției, cred că vorbind despre Constantin Ion Popovici — și avînd în vedere antecedentele creației sale — se poate afirma că ne aflăm în fața unui real talent, dotat și inteligent, capabil nu numai să plăsmuiască o formă dar s-o și investească cu atributele adînci ale operelor durabile. Și totuși, dincolo de recunoașterea acestor calități, deloc neglijabile — și tocmai pentru acest motiv — mi se pare că expoziția în discuție rămîne în multe privințe datorare promisiunilor ei.

Este sigur că Constantin Ion Popovici știe și poate să însușească formele încercîndu-le cu tensiuni, că știe și poate să descînte suprafețele înflorîndu-le cu vibrații de o nobilă fervoare. Gestul prometeic din *Electricitate* (altminteri o lucrare mai veche) are fulgere ascunse în fiecare cută, sub fiecare rotund de unde svînesc cu iminența marilor descărcări; *Bacovia* din expoziție (mai puțin inspirat, totuși, decît cel de acum cîțiva ani, păstrat pe afiș) reușește încă să adune ploile de tristețe cu aripi de plumb, *Catrina* are ceva din liniștea puter-

nică a Geei în clipa dinții, dar... mai departe mi se pare că sculptorul s-a abandonat literaturii criptice, fără forță și arderi mistuitoare. *Lacustra*, agreabilă ca joc, nu depășește stadiul pretextelor amabile, iar *Sperietorile* și *Calvarurile* nu sînt — orice s-ar spune — decît vignete sculpturale supradimensionate.

Nu cred că tălmăcirile literare, oricît de inspirate, pot credita o operă de artă plastică, după cum nu cred că simpla sugestie a unei idei sau a unei stări de suflet poate motiva pînă la capăt existența unei sculpturi.

Dacă tradiționala împărțire în arte majore și arte minore mi s-a părut o vreme desuetă, nimic nu justifică, azi, traducerea acestei împărțiri într-o stare de fapt.

Plecînd din expoziția lui Constantin Ion Popovici, îi dorim o prometeică împlinire, nu spaimele celor izolați în locuințele lacustre.

DIANA SCHOR

O anume prospețime de sentiment, o frustră juvenilitate a ex-

presiei au conferit micului ansamblu al expoziției Diana Schor un fior de autentic și tonicitate. Numeroase influențe, încă incomplet asimilate, ca și anume stîngăcii în exprimare nu alterează calitatea caldă a vibrației lirice care, de altfel, reușește să închege întregul acestei prime manifestări personale.

În *Tîrg la Corabia* sau în *Joc de capre*, în *Copii cu steaua* sau în *Măști*, Diana Schor aduce ceva din bucuria necontrafăcută a obiceiurilor, al căror joc colorat o încîntă, prilejuindu-i notații cromatice exuberante. Sensul mai grav din unele peisaje citadine nu modifică tonul optimist al expoziției, care pare a chezașui cristalizările viitoare ale artei.

ELENA AFLORI

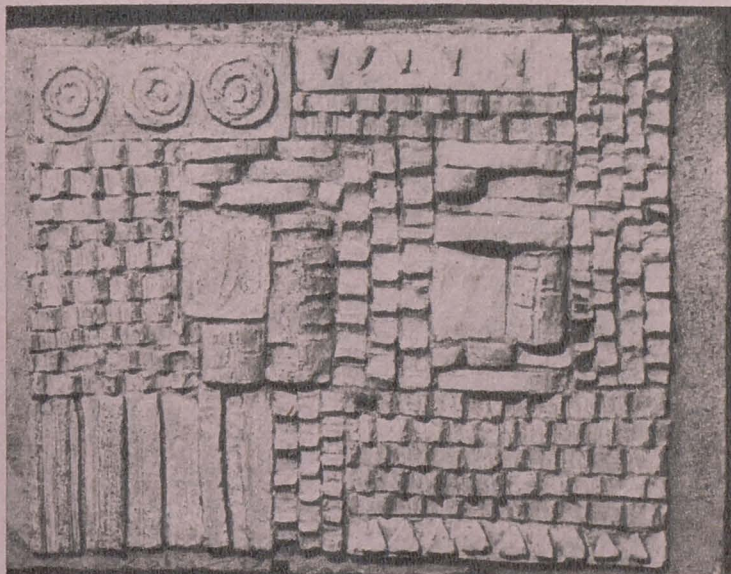
În holul teatrului Mic, a fost găzduită pentru scurtă vreme o expoziție de acuarele datorate sensibilității și talentului unei artiste de reală substanță: Elena Aflori.

Evocînd frumuseți campestre sau citadine, crudități primăvăratice sau

coaceri aurii de toamnă, artista reușește să înfloreze materia delicată și transparentă a acuarelei comunicîndu-și reveriile și propriile încîntări. Mai convingătoare în meditațiile lirice decît în interpretările cu caracter decorativ, Elena Aflori se impune atenției prin sinceritatea autentică a artei sale slujită cu modestie și devotament.

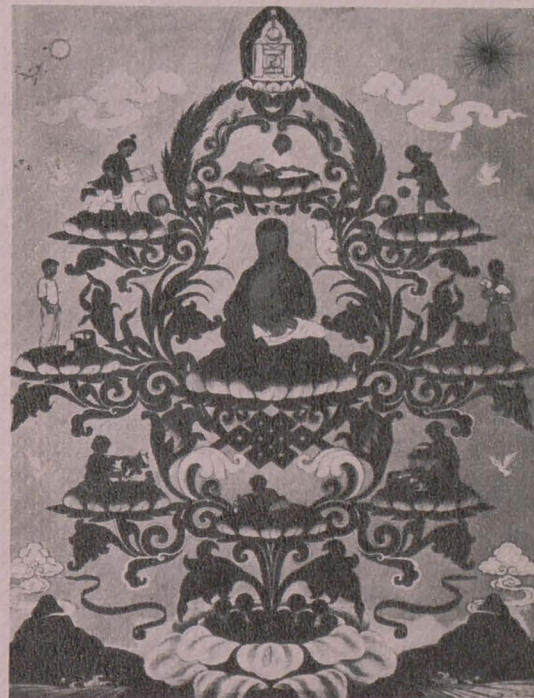
ȘTEFAN KOZMA

De la o vreme, colaborarea cu teatrele se dovedește a fi tot mai prielnică artiștilor plastici care, în condițiile numărului insignifiant de săli de expoziție, se refugiază tot mai des în holurile templelor Thaliel. Teatrul de comedie a patronat prima expoziție bucureșteană a unui tînar artist din Baia Mare, Ștefan Kozma, a cărui selecție de lucrări și-a propus — pare-se — să atragă o dată mai mult atenția asupra resurselor artistice ale metalului bătut. Abordînd o gamă variată de subiecte, de la evocarea istorică pînă la motivul decorativ, tînrul ab-



VASILE CRAIOVEANU: Panou decorativ (proiect) — ceramică glazurată

D. DAMDINSUREN: Mamă eroină — guașă



solvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » reține atenția prin varietatea mijloacelor de expresie, prin rezolvările compoziționale ferme, prin plenitudinea formelor. Cîteodată subtilă (*Mirasa din Oaș*), tratarea suprafețelor este însă exterioară uneori, manieristă, trădînd insuficiența motivare subiectivă a lucrărilor și o anume grabă în execuție. Așteptăm cu un real interes manifestările viitoare ale acestui artist cu evidente posibilități de dezvoltare.

PETRE ACHIȚENIE

În diagrama creației sale artistice, cea de a doua expoziție cu care Petre Achițenie s-a înfățișat publicului bucureștean reprezintă un salt neașteptat. Apropiindu-și unele procedee ale picturii moderne, expozantul pare a fi cu deosebire preocupat de problemele materiei și expresiei specific picturale, de efectele de sugestie cromatică și

— dacă e să luăm în considerare titlurile — chiar de unele probleme cu implicații filozofice.

Dar dacă titluri ca *Metamorfoza pămîntului*, *Geneză*, *Spre înălțimi* nu par a fi, în ultimă instanță, decît false etichete atașate unor experiențe formale, alte lucrări, considerate în adevărata lor lumină, promit o restratificare a viziunii lui Petre Achițenie, realizările fiind uneori demne de luare aminte. Într-adevăr, nu poate fi trecută cu vederea puterea de sugestie din lucrări ca *Incandescență*, *Furnale*, *Înserare*, în care densitățile de pastă sau tensiunile cromatice transpun momente și stări din realitate trecute prin vămile interioare.

Este neîndoielnic că Petre Achițenie dispune de o notabilă înzestrare artistică, mînuind cu remarcabilă ușurință mijloace de expresie din cele mai variate. Păcat însă că nu reușește să se fixeze, să se descopere pe sine adică, modalitățile picturale pe care le propune de la an la an fiind mereu altele. La aproape patruzeci de ani, încă nu-l descifrăm ca personalitate, rapiditatea mișcărilor de acomodare

de la naturalismul extremist pînă la nonfigurativ fiind de-a dreptul deconcertantă.

TANASIS LIULIUS și VASILE CRAIOVEANU

În continuarea unei lăudabile inițiative, pentru care datorăm toate mulțumirile conducerii Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », sala Kalinderu se arată a fi o gazdă bună pentru debuturile tinerilor absolvenți. Spațiul limitat al acestei cronici nu ne va îngădui decît un singur popas — în expoziția Tanasis Liulius și Vasile Craioveanu — dar, pentru motive pe care le vom sublinia, credem că nu ar fi lipsită de utilitate o discuție mai largă privind creația promoțiilor de absolvenți din ultimii ani, ca o expresie a orientării învățămîntului artistic în general.

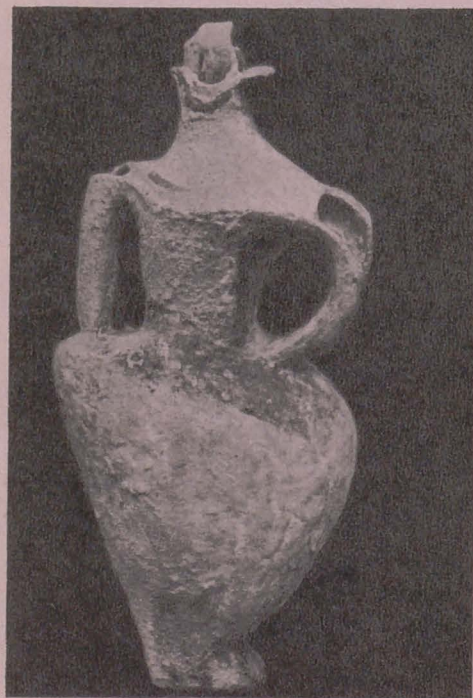
Tanasis Liulius este un colorist, un artist cu sensibilitate pentru construcțiile formale echilibrate, cu o nedisimulată voluptate a purității.

Lucrările expuse sînt agreabile. Ceea ce ni se oferă însă deocamdată este o mostră de pictură Paul Klee trecută prin filtre ciucurenciene — nimic mai mult.

Nici Craioveanu, care expune în aceeași sală, nu are prea multe de spus. Mai onest în ceramică, în care probează că a înțeles să comunice cu această artă de pămînt și foc, mai mult în substanța ei colorată decît în formele posibile, în pictură tînărul debutant pare preocupat mai degrabă să mimeze schemele altora, decît să facă dovada unui studiu serios și pasionat.

Cu aceasta atingem problema amintită mai sus: modul de pregătire al viitorilor artiști. Este un fapt evident că, în ultimii ani, fenomenul îmbătrînirii înainte de vreme, al « modernismului » după album — fatalmente demodat —, al penuriei ideative, se manifestă în detrimentul creației cu adevărat tinere, plină de fervoare și generozitate.

De aceea ne-am propus să atragem încă o dată atenția asupra acestei stări de fapt care merită o debateră mai adîncită.



THEODORA KIȚULESCU: Ulciorul din Oboga — pământ ars pictat cu smalțuri opace

CORNELIA IONESCU: Vara (din ciclul «Anotimpuri») — tapiserie



ARTA PLASTICĂ DIN MONGOLIA

Expoziția de artă plastică din Republica Populară Mongolă, organizată în rotonda sălii mici a Muzeului de artă al Republicii, a fost un nou și binevenit prilej pentru publicul bucureștean de a prețui arta unui popor cu vechi tradiții artistice. Deși de mici dimensiuni, expoziția a permis considerarea unor valoroase figuri din istoria picturii mongole în frunte cu Geanavadjra (1635—1724), reprezentat cu două lucrări de o nobilă decantare (*Autoportret*, *Dolma — țara albă*), cu Dașdava, Goncig, Luvsaițeren — iluștri exponenți ai artei mongole din secolul trecut, cu U. Iadamsuren, artist al poporului, cu A. Senghețohio, cu D. Manibadar și cu alți artiști contemporani.

Prețuind mai ales realizările în care sînt dezvoltate procedee ale picturii tradiționale, am reținut din această expoziție, ca o caracteristică a artei mongole, valoarea muzicală a liniei, puterea de evo-

care, bogata zestre de lirism. Un adevărat mesaj de omenie și frumos.

EXPOZIȚIA «GRAVURA ÎN METAL»

Continuînd seria expozițiilor pe genuri artistice — o excelentă inițiativă a Fondului Plastic care sperăm că se va statornici — galeriile de artă din b-dul Nicolae Bălcescu au găzduit o interesantă demonstrație de gravură în metal. Alăturînd lucrări executate în tehnici diferite: gravură cu acul, acvaforte, acvatinta etc., expoziția a reușit într-adevăr să demonstreze resursele multiple ale acestui gen de artă care ar putea ocupa un loc de seamă în înzestrarea estetică a locuințelor. La reușita demonstrației au contribuit numeroși gravori cu vechi state de serviciu: Fred Micoș, Corina Beiu-Angheluță, Sonia Petrașcu Barcianu, Lucia Cosmescu, Marcel Chirnoagă, Emilia Dumitrescu, Ileana Micodim și alții.

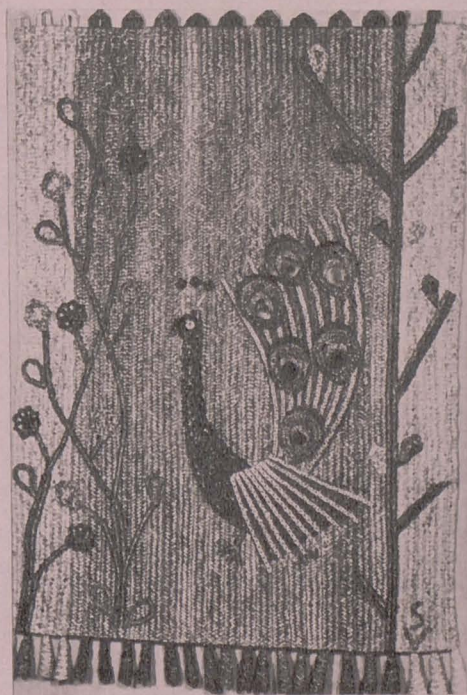
BIENALA DE ARTĂ POPULARĂ — REGIUNEA BUCUREȘTI

În miezul verii, sălile mici și mari ale Bucureștiului au găzduit numeroase expoziții, în majoritate de arte decorative.

Pentru cei ce au trecut pragul Casei de creație populară a orașului București, surpriza nu a fost mică. În inima orașului se puteau vedea obiecte pe care de obicei căutătorii de frumos rustic le află în depărtatele văi ale munților și în ținuturile de dealuri, uitînd că și aici, în plină mare Cîmpie Română, locuitorii satelor au creat o admirabilă artă populară. Piese de costum de mare valoare, unele din ele de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ca cele două fote din Popești-Leordeni și Brănești, precum și ștergare, marame și fețe de masă, demonstrează existența unui specific bine conturat al artei populare din centrul-sud al Munteniei marcat de imensul nod urban al Bucureștiului. Fără îndoială că una din notele determinante ale acestui specific o constituie cromatica texturilor dominată de combinația tripartită: alb-roșu-albastru. O a doua notă este dată de frecvența relativ mare a motivelor zoomorfe — între care cail sînt de departe evident preferați — și a celor avimorfe. Ca nicăieri în altă parte a țării, ștergarele de borangic și maramele

VETURIA SONEA: Păun, panou decorativ din pai colorat

ILEANA DĂSCĂLESCU: Fluture, panou decorativ — imprimeu artistic manual și broderie



lungi de cîte trei-patru metri sînt împodobite cu şiruri de păsări roşii-albastre-negre. Păsările sînt redată cu un realism marcat de sublinierea unui sau altuia din atributele lor fizice caracteristice, privitorul putînd distinge cu uşurinţă pe cele trei registre ale unui uriaş ştergar, ciocănitoare, cucii şi pupezele. Broderiile roşii compacte de pe cămăşi, delicatele cusături de pe feţele de masă în care glastrele cu flori, cocoşii şi « omuleţii » stilizaţi apar mai degrabă ca elemente de grafică, petele mari de culoare ale şorţurilor cu capetele de jos umplute cu alesături în tonuri cromatice perfect armonizate, fac din această prezentare a vechii arte populare bucureştene o încîntătoare privelişte. Alături de vestigiile tradiţiei, artiştii amatori şi elevii şcolii populare de artă expun creaţii recente. Panoul decorativ *Paparudele* de Iren Niţescu în care sînt brodaţi pe pînză vatră tot « omuleţi » stilizaţi, lucraţi în rafie colorată, ca şi « omul » construit din triumphiuri al Bonifaciei Petrescu pot sta fără frică în galantarele magazinelor Fondului Plastic. Garnitura de mobilă românească din lemn simplu afumat, între care micile scaune oltenesti avînd însemnate imaginile soarelui, sirenei, calului, omului,

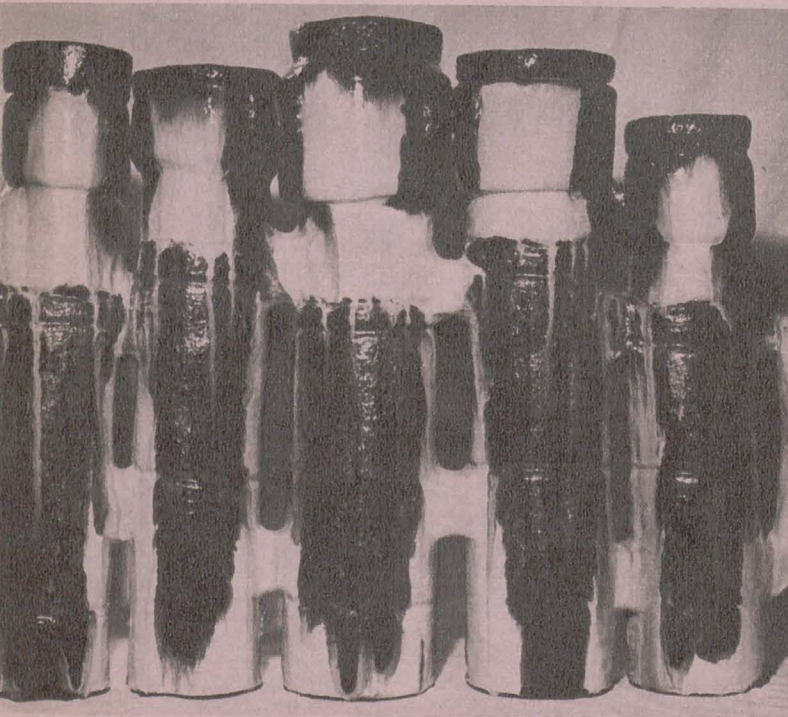
lucrată de cunoscutul artist amator Aurelian V. Mihăilescu, se poate încadra în orice interior modern. Această expoziţie colectivă a zeci de artiştii amatori din oraşul Bucureşti este una din cele mai reuşite manifestări de acest gen din ultimii ani.

THEODORA KIŢULESCU

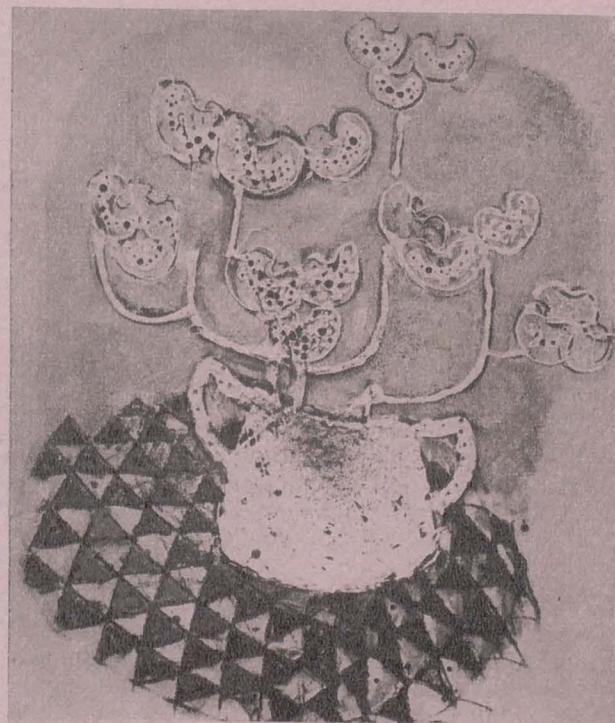
Varietatea manifestărilor de artă decorativă bucureşteană din luna lui cuprîntor se înscrie pe o hiperbolă în care cele două focare sînt, unul, arta populară, celălalt, decorativismul modern, caracteristică fiind tendinţa lor de fuziune. Aşa mi se pare a fi de pildă expoziţia de ceramică a Theodoriei Kiţulescu, la care accentele moderne se leagă nemijlocit de experienţa milenară a modelatorilor formelor ceramice de la Oboga şi de lumea coloristică a pictorilor-cruceri de la Pietrişu, ambele centre aflate în imediată apropiere a Slatinei natale unde, de altfel, îşi are atelierul şi cupatoarele. Ceramica Theodoriei Kiţulescu, prin concepţie şi prin tehnică, se leagă mai mult de sculptură decît de ceea ce, în mod obişnuit, înţelegem prin ceramică. Formele

sînt modelate nu pe roata olarului, ci construite fragment cu fragment, crescute sau micşorate, cu ochiul şi cu mîinile unui sculptor. De aici ineditul unor forme crescute organic din modificarea infinitesimală a lutului ce prinde viaţă şi volumele neaşteptate depăşind schiţele iniţiale şi respirînd o completă libertate. De aici şi transgresiunea operată ca în arta populară unde *Pasărea* este rezultatul final al dezvoltării unui corp de ulcior crescut la rîndul lui din forma alungită a tilvului de ţuică. La rîndul lor, formele cristalizate de-a lungul istoriei sînt puse să se întoarcă spre ipotetica lor sursă, aşa ca *Ulciorul din Oboga* transfigurat în trup de femeie, străvechi şi probabil prototip al amforei antice şi al urmaşului acesteia pe pămîntul românesc, graţiosul ulcior. *Zeîta* ne îndreaptă gîndul spre straturile cele mai vechi de civilizaţie ale pămîntului nostru, artista reconstruind, fără să cunoască prototipul, menhirele-statuilor din epoca neolitică (exemplare cu acelaşi cap mic şi braţe subţiri disproporţionate, incizate în blocul de piatră paralelipipedică, se află la muzele din Constanţa şi Deva). Cu rădăcinile sensibilităţii împlinite în arhaice tradiţii de artă, Theodora Kiţulescu ajunge însă la

noi modalităţi plastice. Am în vedere portretele din expoziţie, între care *Speranţa* impresionează prin funcţionalitatea artistică a gurilor venite să completeze plinurile cu concavitatea unor lentile diafane dar aproape materiale. Tudor Argezi este construit cu o aparentă mare simplitate, liniile schiţate conducînd la imaginea fidelă în esenţă a poetului. Inciziile, practicate ca pe crucile de la Pietrişu, şi pictarea directă a lutului, ca pe pînză, cu pigmenţi fără fondaţi, sînt mijloace tehnico-artistice de mare originalitate, legate de înţelegerea modernă a artei. Această modernitate este prezentă şi în gradul în care artista cunoaşte tainele transformărilor chimice ale culorilor şi în folosirea celor mai neobişnuiţi coloranţi, între care uraniul generator de energie nucleară este pus să producă cel mai neaşteptat galben. Formele create de Theodora Kiţulescu trăiesc nu numai la dimensiunile din expoziţie, ci au în ele vocaţia monumentalităţii. *Somnul*, *Zeîta*, *Ulciorul din Oboga* pot deveni, la scară amplificată, admirabile puncte de concentrare artistică în peisajul urbanistic al noastre moderne, aducînd în ambianţa secolului nostru ecurile străvechii civilizaţii a pămîntului românesc.



VIOLETA
CRĂCIUN:
Cinci surate—
ceramică



THEODOR
SIMIONESCU:
Simfonie în
alb — ulei

CORNELIA IONESCU

În alt fel este prezentă tradiția în tapiseriile Corneliiei Ionescu. De dimensiuni mari, lucrate din lână și din păr de capră, tapiseriile expuse folosesc anume modalități de redare a vegetației și a lumii animale ce se re găsesc și în scoarțele oltenesti. Supra dimensionarea motivelor florale și traturarea gigantică a unor elemente din repertoriul ornamental oltenesc sînt procedeele mai des folosite de artiștii noștri decoratori în operația de interpretare a fondului tradițional. Tematica tapiseriilor depășește însă pe cea a scoarțelor țărănești și se înscrie fără doar și poate în preocupările decorativismului modern, în care, de pildă, tema anotimpurilor și a zodiacului sînt de o frecvență și de o răspîndire quasi-universale. Cromatica tapiseriilor sale se depărtează de coloritul țesăturilor noastre, predominanța verdelui, brunului, introducîndu-ne într-o ambianță diferită, nu lipsită de armonii interioare. De un efect deosebit sînt piesele în care coloritul a rămas cel firesc al lîinii și părului de capră. Un anumit dinamism exprimat într-o șerpuire de linii curbe conferă tapiseriilor expuse un accent nu lipsit de originalitate.

VETURIA SONEA

Transpunerea motivelor ornamentale este făcută în sens invers, în ce privește dimensionarea, în lucrările prezentate de Veturia Sonea. Delicatețea cusăturilor de pe cămășile și cătrîțele românești este sugerată cu măiestrie în miniaturalele piese de costum ce îmbracă păpușile pline de farmec create de artistă. Inspirată mai ales din lumea românească a sudului Transilvaniei, păpușile Veturiei Sonea se disting nu numai prin expresivitate și gingășie ci și prin valoarea lor, am spune, documentar-etnografică. Ceramica colorată cu discreție învadează aceleași însușiri decorative, care ne îndeamnă să dorim o prezentare mai amplă a acestei artiste evident sensibilă, capabilă să redea într-o manieră plină de distincție valorile subtile ale artei noastre populare.

ILEANA DĂSCĂLESCU

Copilăria, ca vîrstă a fericirilor colorate, este universul în care ne introduce cu tonalitatea corespunzătoare Ileana Dăscălescu în expoziția sa de textile decorative. Întîmplările din viață și din basme se împletesc într-o realitate care

este numai a copiilor și care, merit special, este privită cu ochii copiilor, sau poate doar cu ceea ce credem noi că văd copiii. Este fără îndoială un univers convențional creat de cei mari pentru cei mici, dar care, în liniile lui mari, se acoperă cu universul creat de cei mici pentru ei (*Parada de turtă dulce, Zborul Zmeului*). Imaginile voit naive lucrate în tehnicile adecvate textilelor stau alături de «îndrăzneli» botezate *Compoziție* în care se recunosc mai mult sau mai puțin ușor modele uneori ilustre. Foarte decorative sînt imprimeurile executate la întreprinderea textilă Dacia, fericită dovadă de conlucrare între artă și industrie. Cunoșcînd, se pare, bine unele zone etnografice reprezentative, artista nu a recurs totuși la stilizarea propriei artei populare, iar în ce privește cromatica, distanțarea ni se pare și mai mare.

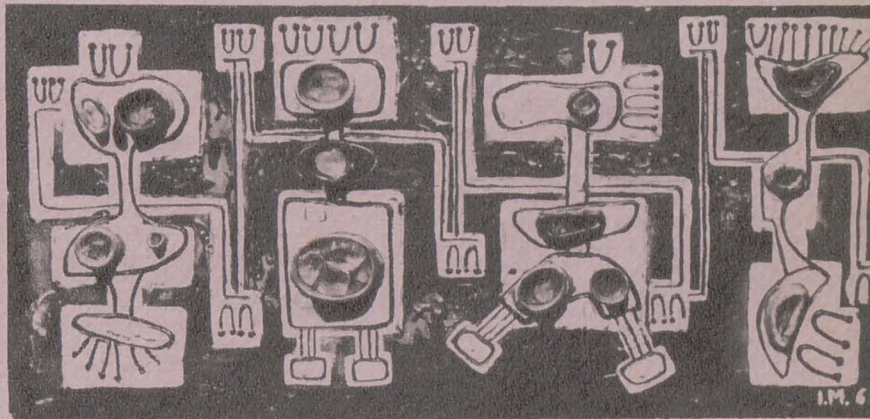
VIOLETA CRĂCIUN

Unitatea stilistică a ceramicii prezentate de Violeta Crăciun este remarcabilă, lucru ce constituie desigur un semn al maturității artistice. Cufundarea în lumea satului românesc se face pe mai multe planuri, mergînd de la surprinderea

momentelor de viață rurală și a obiectelor legate de aceasta pînă la înțelegerea sensurilor magice ale unui dans (*Vin Călușarii*). Formele sînt clar construite, cu toată intervenția puternică a unei imaginații exuberante, iar culorile dense, strălucitoare, așezate în straturi compacte, sînt parcă gîdite în volum. Caracteristică este aglomerarea mai multor elemente de același gen în obiecte pluriunitare, cum sînt *Vin Călușarii, Mugurii, Ulcelele, Cinci surori*, dînd naștere unor plămuiuri ținînd mai mult de basm. Virtuțile decorative ale ceramicii Violetei Crăciun sînt de netăgăduit, iar la acest rezultat apreciabil concurează atît comuniunea directă cu lumea etnografică românească, cît și cuprinderea volumetrică și cromatică a obiectelor într-o schemă ornamentală modernă.

MARA BÂSCĂ

Aceeași dublă rădăcină și totodată înțelegere se regăsește și în sculpturile expuse de Mara Băscă. Impresia primă la vederea lucrărilor prezentate este aceea de deosebită vigoare. Blocurile de lemn și de piatră tăiate din lovituri sigure și puternice de secure, bardă și



PETRE SUȚIANU: Colentina — ulei

ION MINOIU: Panou decorativ — ceramică policromă smălțuită

ciocan, par să fie mai degrabă opera unui bărbat decât a unei femei. Nu este vorba însă de vigoarea fizică, ci de cea a concepției. Compuse din volume enorme, lucrările de lemn readuc în universul citadin modern, străvechile structuri ale troițelor ce străjuiau răspintiile, fântinile și locurile însemnate de anume amintiri ale unor fapte. Imaginile omului sînt topite în monumentalitatea trunchiurilor de copac ce închipuie uneori schema crucilor îngemănate, coborîte de pe dealurile Istriței și ale Buzăului în cîmpia Bărăganului. Lucrările de piatră amintesc prin formă și accesorii decorative stelele neolitice și crucile mari de piatră țărănești pe care apar, cu o notă stranie, imagini de sculptură romanică în plin secol al XIX-lea sau chiar al XX-lea. Aceeași simplitate de contur, aceeași naivitate de redare a figurii ome-nești. Elemente ornamentale străvechi — spirala, coarnele — sporesc similitudinea cu operele trecutului. Uneori, profiluri aidoma unor unelte agricole de mult trecute la muzeele etnografice, ca de exemplu pietrele de treerat dobrogene, sînt folosite ingenios ca vase uriașe de flori. Sculpturi decorative prin excelență, lucrările Marei Băscă sînt destinate unor spații vaste.

THEODOR SIMIONESCU

Theodor Simionescu pictează o natură ce pare originară din altă lume, cu forme și culori stranii, cufundate în fonduri compacte de roșuri și negruri profunde, catifelate uneori, metalice alteori. Este darul artistului de a vedea cu un ochi veșnic proaspăt o natură pe care o descoperă în aspectele ei mai rare și mai ascunse și este iarăși darul lui de a-i recrea formele și culorile. Și iată că ceea ce ni s-ar fi părut neverosimil — bobite albastre suspendate în atmosfere intens colorate, ciudate contururi orange, de negăsit în lumea pămînteană și ducîndu-ne mai degrabă cu gîndul spre lumile subacvatice — trăiește aievea pe pînzele pictorului. Nu e vorba însă de reproducerea naturii, ci de transpunerea ei poetică cu mijloacele originale ale pictorului. Aceste mijloace ni se dezvăluie ca fiind sigure și în acel peisaj plin de poezie, cu munți aproape negri pe cerul albastru închis, munți de un contur aproape nevăzut, așa cum îi simți și nu îi vezi în nopțile adînci. Sensibilitatea poetică a lui Theodor Simionescu este dublată evident de un rafinament al coloritului în care regăsim tonurile profunde ale gamei cromatice din arta

populară românească. Aceasta este deci prezentă într-un chip deosebit în tablourile artistului, care nu a recurs nici la forme și nici la simboluri, ci la inefabilele raporturi coloristice.

PETRE SUȚIANU

O altă lume cromatică ne apare în tablourile lui Petre Suțianu. Simțim în ele dogoarea unui alt cer, care persistă chiar atunci cînd artistul înfățișează peisaje nordice. Este o lume pe care o simțim tropicală nu numai în frenezia culorilor pure și violent antagoniste, ci și în acea tristă descurajare care se degajă din portrete și din nuduri, din ochii femeilor și din carnea trupurilor opulente și senzual-suferinde. Desenul sigur, un gust al tonalităților acute ale culorilor, o experiență vastă, un meșteșug de clasă și o înțelegere vibrantă a lumii fac din Suțianu o prezență vie și originală.

ION MINOIU

Creația ceramică a lui Ion Minoiu se înscrie pe linia unui decorativism modern în care modalitățile picturii și ale graficii sînt reunite în surprinzătoare tablouri vitrificate. Multiplicitatea obiectelor prezentate (expoziția de la magazinul « Eva » —

bd. Magheru) — plăci decorative de interior, sfeșnice, ceasuri, oglinzi, mese, lămpi, platouri, farfurii, figuri de șah, figurine, etc. — mărturisește nu numai preocuparea de a produce obiecte utile, ci și aceea de a conferi noi valori plastice unor prea cunoscute și des folosite lucruri din ambianța cotidiană. Cromatica este însușirea dominantă a acestor lucrări acoperite cu prețioase glazuri ce dau străluciri neașteptate unor galbenuri, roșuri, violeturi de pure intensități. Stăpîn al unui meșteșug rafinat, Ion Minoiu minuieste pulberile colorate ca un alchimist lucrînd la temperaturi de 800—1200 grade, limite la care culorile își schimbă treptat sau brusc valențele. Unele smalturi metalice dau chiar iluzia metalelor, după cum sticla topită capătă calitățile rocilor rare translucide.

Căutările sale au fost încununuate de succesul unor rezolvări de cea mai fericită inspirație, aducînd o notă personală în tabloul artelor noastre decorative. Prezența unei asemenea expoziții în incinta unuia din marile magazine bucureștene este o acțiune de cel mai mare interes pe linia stabilirii unor contacte mai strînse și mai eficiente între publicul larg și operele artiștilor noștri care de multe ori rămîn necunoscute.

R É S U M É

PROBLÈMES DE LA SCÉNOGRAPHIE CONTEMPORAINE

Le commentaire de l'exposition de scénographie ouverte à Bucarest au cours de cet été offre au peintre scénographe Dan Nemțeano l'occasion d'une intéressante analyse du concept de scénographie, des problèmes contemporains propres à cet art et, par conséquent, du caractère tout à fait particulier d'une pareille exposition.

L'auteur considère la scénographie comme partie composante essentielle du spectacle, point d'interférence du théâtre, de la littérature, de l'architecture, de la peinture et même de certains domaines de la science au cadre desquels les nouveaux concepts de l'espace et du temps, les séries cinématiques et structuralistes trouvent une fertile terrain d'expérimentation.

C'est de cette perspective, conclut l'auteur, que doivent être examinés les réalisations et les idéals de la scénographie contemporaine.

LANGAGE MODERNE, SENS HUMANISTE. NOTES À UNE RÉTROSPECTIVE

Camilian Demetresco évoque dans cet article la personnalité du peintre Alexandru Phoebus dont la singulière présence dans la plastique roumaine (1925—1954) a laissé l'empreinte d'une attitude philosophique et sociale peu commune.

Né à Bucarest, le 15 septembre 1899, Alexandru Phoebus étudie la peinture à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie libre, puis à Paris, dans une période de grande effervescence artistique (1927—1929).

Alexandru Phoebus a le mérite d'avoir essayé et réussi à féconder l'esprit de l'avant-garde esthétique de son temps par le sens profond des réalités sociales qu'il a vécues. Il a conféré à la pensée artistique une acception complexe, prouvant qu'une solution, si nouvelle qu'elle soit, non seulement qu'elle peut être compatible, mais validée même par l'existence d'un sens humaniste. Les plus importantes œuvres de l'artiste, parmi lesquelles l'auteur remarque surtout les compositions-portraits de la suite des *Travailleurs* ou *Prolétaires*, sont les témoins de cette attitude devenue credo et manifeste. L'intelligente subordination des instruments du constructivisme au sens humain du thème atteste la gravité avec laquelle l'ar-

tiste s'est approché de la vie autant que de l'art contemporain.

LOGIQUE ET IRRATIONNEL DANS L'ART PLASTIQUE ACTUEL

Le débat d'idées engagé par certains critiques et théoriciens de l'art contemporain démontre que la plupart des tendances et des courants de l'art du XX-e siècle représentent autant de déviations des principes rationnels du langage plastique.

Les causes de cette transition vers le relatif de la conception sur une « vision normale » du monde, en sont multiples.

La mise en présence dans le « Musée imaginaire » de l'art de tous les styles, de toutes les époques et de tous les peuples, à changé pour l'homme moderne, le système de référence de l'art, qui cesse d'être comparé avec la forme classique et apprécié par rapport à la perfection de la technique représentative ou illusionniste.

L'auteur de l'article, le professeur Gh. Ghițesco estime que les causes plus profondes de ce changement d'attitude dans la création ainsi que dans la réception de l'œuvre d'art doivent être cherchées dans la modification des rapports de l'homme avec un univers nouveau et surtout dans la modification des rapports spatiaux et temporels emmenée par l'extension des connaissances et des possibilités techniques dans notre siècle.

La dévalorisation de la technique de l'illusionnisme a pourtant comme cause immédiate le fait que la photographie et le cinématographe s'assument à présent les moyens descriptifs, narratifs et émotifs qui appartenaient jadis en exclusivité au domaine plastique.

La supplantation des formes apparentes de la nature par les symboles de la subjectivité et de la sensibilité de l'artiste a mené à la destruction du principe de la lisibilité en détruisant les rapports de l'art avec les milieux les plus différents du public.

Le retour vers l'imaginaire et le merveilleux ainsi que la descente dans les zones obscures du subconscient et dans le monde irréel du rêve ont miné le fond rationnel de l'art plastique et ils ont fini par détruire le principe millénaire de l'unité et de l'harmonie de l'œuvre.

Le franchissement de l'abîme de l'univers a entraîné l'aban-

don de l'image anthropocentrique du monde ainsi qu'une vraie crise de la représentation de l'homme rangé à présent parmi les objets, minimisé et raillé.

Ce culte d'un individualisme extrême de l'expression a rendu l'art incommunicable par l'enseignement, en isolant l'artiste moderne dans l'histoire de l'art et dans l'époque contemporaine.

La perte d'une vision unitaire des objets, le mélange illogique de leurs différents fragments et le développement poussé à l'absurde des systèmes d'équivalences arbitraires de l'expérience, provoquent une étrange angoisse et une permanente excitation des nerfs.

Le vocabulaire tellement vaste de l'art contemporain ne pourrait se constituer en langage cohérent qu'à l'aide d'un système grammatical correct, issu de la logique du communicable.

C'est de cette manière que l'art pourrait garder sa fonction essentielle, celle d'influencer les consciences par la représentation des problèmes généraux de l'homme et de son univers moral.

LES MAINS DE LA BEAUTÉ

Le Musée d'Art de la République de Bucarest a exposé pendant quelques mois une collection de lithographies et d'affiches de Lautrec. Ces lithographies et ces affiches constituent pour Ion Caraion les prétextes d'un double profil. Et voilà douze petites îles de mots qui forment et évoquent la personnalité de celui qui a été l'un des plus parisiens et des plus citadins enfants du pinceau ! Et voilà la fin du dix-neuvième siècle ! Et voilà douze îles de mots qui, ainsi que douze lignes ou taches de couleur négligemment mais avec lucidité jetées sur quelque chevalet, se mettent à contourner le portrait d'un peintre dont la fièvre ne pourra jamais être disjointe de Montmartre (et de sa poésie) et le portrait d'une époque.

Ion Caraion désigne de quelle manière, en reinventant — par une prodigieuse et fascinante loquacité coloristique — la vie qui lui faisait défaut, Lautrec (« le seul grand artiste en France de son temps dans l'œuvre duquel l'homme, et l'homme seul, est placé au centre du tout ») a relégué de la peinture, pour une période, la solitude, les descriptions, l'immobilisme et le crépuscule.

La beauté existe par soi-même, comme l'air, personne ne l'invite à aucune mairie, personne ne l'interroge, mais ses « mains » dont fait allusion Ion Caraion sont les significations de la modalité conformément à laquelle l'esthétique a su engendrer un nouveau chapitre d'éternité, un nouvel appareil de la logique de l'absurde et une autre mythologie : celle de la difficulté et de la difficulté de l'avenir.

Mélange d'essai et de poésie, cet archipel formé de douze îles de mots se propose aussi d'être une excursion succulente et nerveuse et également subtile parmi les « correspondances » d'entre les arts, car — en partant de Toulouse Lautrec et en revenant vers lui — l'article promène comme sur un écran les symboles de cette émulation qui vers la fin du siècle précédent a régné sur la littérature aussi que sur les arts plastiques, ou sur la scène et non moins sur la musique (a marqué la littérature aussi que les arts plastiques, la scène et pas moins la musique).

SOUS LES CRÊTES DU CAUCASE

A la suite d'un voyage fait en 1966 en Arménie et en Géorgie, Paul Petresco évoque le passé historique et la brillante civilisation de ces pays dont témoignent des monuments célèbres tels que les vestiges de Karmir-Blour de l'état d'Ourartou, le temple payen de Garni les édifices religieux arméniens de Zvartnot et d'Etchmiadzin, les monastères du lac Sevan et enfin l'architecture paysanne des « gilhatoun » de Vardenig et de Martuni. L'impressionnant spectacle de la ville de Tbilisi, la capitale de la Géorgie, est suggéré par la description de ses quartiers anciens et nouveaux pleins de variété. Les monuments d'art médiéval de Giuari et de Mtskheta ainsi que le colossal complexe rupestre de Vardzia attirent tout particulièrement l'attention du voyageur ainsi que les célèbres habitations fortifiées des Svans du nord de la Géorgie. L'auteur est rentré de Transcaucasie en emportant le souvenir de ses magnifiques paysages, d'un merveilleux passé artistique ainsi que de ses habitants — des hommes justes et pleins de cœur — qui l'ont accueilli avec chaleur.

SOMMAIRE

Dan Nemțeanu
Les problèmes de la scénographie contemporaine

Camilian Demetresco
Langage moderne, sens humaniste
Notes en marge d'une rétrospective

Prof. Dr. Gh. Ghițesco
Logique et irrationnel dans l'art plastique actuel

Ion Caraion
Les mains de la beauté (Toulouse-Lautrec)

Radu Bogdan
Dialogue du folklore avec la modernité

Artistes sur l'art

Braque

Notes de voyage

Paul Petresco
Sous les crêtes du Caucase

Chronique

Vasile Drăguț

Paul Petresco

СОДЕРЖАНИЕ

Дан Немцану
Вопросы современного сценического декоративного искусства 2

Камилиан Деметреску
Современный изобразительный язык, гуманистические идеи Заметки о ретроспективной выставке 8

Проф. др. Г. Гицеску
Рациональное и иррациональное в изобразительном искусстве 11

Ион Караион
Руки, создающие художественные ценности Тулуз-Лотрек 15

Раду Богдан
Диалог между фольклором и модернизацией 23

Художники об искусстве

Жорж Брак
Путевые заметки 25

Паул Петреску
Под хребтами Кавказа 28



Хроника изобразительного искусства

Василе Дрэгуц 33

Паул Петреску 36

Couverture I: Ion Țuculesco: Composition — huile

Couverture II: Gheorghe Iliesco-Călinești: La colonne de l'Unification — bois

Couverture IV: Mara Bâsca: Composition — bois

Planches en couleurs pag. 20, 21

Eglise de Voroneț: Saint Georges tuant le dragon (1547) — détail

Eglise du monastère de Moldovița: Le jugement dernier (1537)—détail

Nous exprimons nos remerciements au camarade Sorin Ullea, qui nous a transmis les photographies publiées dans son livre „La peinture murale extérieure des églises de Moldavie”, en cours de parution aux Editions Meridiane.

На первой странице обложки: Ион Цукулеску. Композиция. Масло
На второй странице обложки: Георге Илиеску-Кэлинешть. Колонна Объединения. Дерево

На четвертой странице обложки. Мара Быскэ. Композиция. Дерево

Клейка. Стр. 20, 21

Церковь монастыря Воронеп. Св. Георге) драконоборец (1547) Деталь.
Церковь монастыря Молдовицы. Страшный суд (1537) Деталь.

Мы благодарим т-ща Сорина Уля, который любезно сообщил нам эти две пока неизданные фотографии. Они будут опубликованы в своей работе: наружная живопись молдавских церквей.

