



ARTA ¹ PLASTICA

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XV, Nr. 1—1968

Colegiul redacțional:

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

CUPRINS:

Probleme actuale ale creației	
Șase opinii	1
Vasile Varga	
Artă — gust — diversitate	5
Prof. dr. Gh. Ghițescu	
Gravura japoneză modernă	10
Octavian Barbosa	
Conștiința critică	15
Interviu cu George Apostu: Simposionul internațional de sculptură de la Grenoble	16
Giuseppe Marchiori	
Corespondență din Veneția	22
Octav Grigorescu	
Însemnări	24
Radu Bogdan	
Expoziția de artă contemporană belgiană	27
N. Argintescu-Amza	
Arta maghiară din secolul XX	31
Cronica plastică	33—37
Note • Informații	38
Recenzii	40
Arta românească peste hotare	43

Publicăm în acest număr răspunsurile la întrebările propuse de redacția noastră în cadrul unei anchete privitoare la câteva probleme de interes central pentru mișcarea artistică românească.

Participă Alexandru Ciucurencu, Petru Comarnescu, Camilian Demetrescu, Vasile Drăguț, Mihai Horea, Mircea Popescu.

- 1** Care sînt după părerea dumneavoastră principalele probleme ce vor trebui dezbătute la apropiata Conferință pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici?
- 2** Pluralitatea tendințelor, diversitatea modalităților plastice — implicînd deci o coexistență — ne apare drept un fenomen caracteristic al vieții artistice contemporane. Acest polimorfism, consecință firească a evoluției culturii plastice moderne, este el fecund, stimulator? Cum vedeți dezvoltarea mișcării noastre artistice în asemenea condiții?
- 3** Ați putea defini necesitățile contemporane cărora trebuie să le răspundă creația plastică? Prin ce căi, în ce forme?
- 4** Actualele forme de organizare a vieții artistice, preocupările și sfera de activitate a U.A.P. corespund sau nu necesităților?

ALEXANDRU CIUCURENCU

1 Desigur că în fața dezbaterilor Conferinței noastre stau o multitudine de probleme de ordin teoretic, organizatoric și practic. O ierarhie a lor este destul de dificilă, pentru că toate sînt importante. În ansamblul lor există o problemă care, personal, consider că le subsumează pe toate. De rezolvarea ei depinde rezolvarea celorlalte. O asemenea problemă este aceea a creației artistice, a modului în care este ea înțeleasă.

Dacă lăsăm la o parte unele excepții, datorate unor personalități artistice bine conturate, nu putem să ne sustragem unei impresii de superficialitate ori de cîte ori analizăm creația noastră contemporană, așa cum se manifestă ea în expozițiile colective sau individuale. Foarte mulți cred că se poate crea fără o deplină cunoaștere a legilor intrinseci ale picturii, foarte mulți cred că modernitatea este ceva care se poate adăuga din afară, fără ca aceasta să se observe, uitînd că concepția și viziunea unei opere de artă este rezultatul direct al științei și gândirii artistice personale. Ea izvorăște din fondul cel mai adînc al sufletului.

Această superficialitate denotă, în primul rînd, absența unui climat artistic propice unei dezvoltări complexe.

Uniunea nu s-a preocupat de acest lucru, pentru că nu avea — poate — cine. Nu s-a preocupat de realizarea unor condiții de climat creator. Nu există o Casă a artiștilor în cadrul căreia să se organizeze dezbateri colective

asupra creației artistice contemporane; există numai birouri. Nu există un studio experimental al tineretului, nu există galerii suficiente care să asigure diversitatea unor căi de acces corespunzătoare diversității straturilor și gustului public. Cîte nu se puteau face! Iată de ce cred că problema creației, atît din punct de vedere teoretic-spiritual, cît și practic-material, trebuie să stea în centrul dezbaterilor. Analizînd modul în care au fost înțelese problemele organizatorice ale vieții artistice, va trebui să tragem concluziile și să găsim formele cele mai eficiente care să asigure dezvoltarea artei noastre.

2 Aș începe, răspunzînd la ultima parte a întrebării. Evident că diversitatea este fecundă, lucrul mi se pare de la sine înțeles. Dar ea nu trebuie să fie aparentă, iluzorie. De aceea, pluralitatea și diversitatea tendințelor artistice și modalităților de expresie pune și mai acut problema științei și meșteșugului. Știința artei este condiția esențială, sine qua non, a pluralității și diversității. Fără ea riscăm să confundăm fluctuațiile modei cu diversitatea creației. Ceea ce este foarte grav.

3 Artă trebuie să răspundă nevoilor spirituale ale societății. Altfel nu are cum să existe. Pentru că ea este de fapt o consecință, un răspuns pe care

conștiința artistică îl dă problemelor spirituale ale oamenilor dintr-o anumită epocă istorică.

Aceasta presupune îndeplinirea unei condiții obligatorii: limbajul operei de artă trebuie să fie universal. Numai așa opera de artă poate deveni o «punte între două suflete», cum cerea Delacroix. Numai așa se poate realiza educația estetică a publicului larg.

Arta noastră se adresează publicului, unui public pe care adeseori îl formează, nu îl găsește gata făcut. Ca atare artistului nu-i poate fi indiferent rezultatul eforturilor sale. Artistul și publicul nu aparțin unor societăți diferite, cu idealuri estetice diferite.

4 În răspunsul la această întrebare, referința la modul în care sînt organizate expozițiile este obligatorie. În momentul de față, după cum se știe, sînt extrem de puține săli de expoziție și ca atare foarte puține căi de acces spre public. Numărul sălilor de expoziție trebuie extins și sistemul lor de organizare îmbunătățit. Ne trebuie săli de expoziție nu numai în Capitală sau în principalele orașe, ci în toate orașele țării, expoziții itinerante prin

sate, prin stațiuni și localități de importanță turistică. Cite săli de expoziție și mai ales cite expoziții nu s-ar putea realiza pe litoral. Aceste expoziții ar trebui însoțite de cataloage al căror text introductiv să conțină comentarii judicioase, nu explicații didactice care nu spun nimănui nimic. De asemenea în cadrul expozițiilor, colective și individuale, se pot organiza conferințe susținute de critici sau chiar de artiști. Pe scurt, sistemul de organizare trebuie să fie dinamic, nu static.

Operele de artă trebuie să intre într-un circuit social viu și extins. Legătura cu publicul nu trebuie să se facă numai oficial, adică cu statul sau prin intermediul lui. Să nu uităm că a apărut un nou tip de colecționar. Între acesta și artist se interpune, în calitate de mijlocitor, Fondul plastic, dar acesta nu mijlocește întotdeauna circulația operelor de artă.

Rezultă din cele de mai sus necesitatea imperioasă a unei reconsiderări generale a întregului sistem organizatoric al Uniunii și al Fondului. Noua structură organizatorică va trebui să răspundă necesităților intime ale creației și totodată să asigure drumul operelor de artă spre marele public.

PETRU COMARNESCU

3 Necesitatea cea mai de seamă este: crearea unei arte care să reflecte pe diferite căi ceea ce este al nostru și în același timp să capete valabilitate universală. Căile sînt numeroase și cu cît ele vor fi mai variate, dar autentice folosite și cu țeluri înalt umaniste, cu atît vom avea o școală de artă mai bogată și mai originală. Artiștii și criticii se cuvine să observe că nu orice curente sau orice influență a marilor personalități din arta universală sînt rodnice și stimulative. Artistul trebuie să-și aleagă mijloacele de expresie potrivit cu firea, temperamentul, cultura sa. Să nu uite unde și pentru cine crează.

Este nevoie în arta noastră de o gândire mai înaltă, de o poezie mai legată de spiritualitatea vremii, în care tradiția să aibă un rol inspirator. Dar tradiția nu este ceva static, ci este un concept dinamic și în continuă dezvoltare. Unele metode ale artei noastre populare sau medievale — în special stilizarea — se dovedesc foarte moderne. Să nu uităm însă că stilizînd, înscriind și transfigurînd în forme geometrice aspectele realității, Brâncuși — sau Ghiață, Țuculescu — nu au renunțat la lirismul lor, la dragostea pentru viață și pentru valorile înalte ale existenței. Desigur, trebuie găsite forme noi și pe alte căi, pot fi folosite și alte stiluri decît cele tradiționale nouă, dar nu pentru a ne înrobi lor, pentru a ne anula, ci pentru a ne exprima pe noi înșine, cu ceea ce avem mai bun și mai constructiv, mai reprezentativ pentru cultura patriei și pentru idealurile noii lumi la a cărei construire participăm. Un loc important în creația contemporană îl ocupă monumentele sculpturale și operele de artă monumental-decorativă, care să amintească de marile înfăptuiri ale trecutului și ale prezentului. De la mitologie și legende la figurile eroilor și creatorilor din toate domeniile de activitate, zestrea noastră de amintiri este atît de bogată încît sculptorii, autorii de fresce, mozaicuri, panouri decorative, tapiserii — ne gîndim și la decorația interioară — au nenumărate și splendide motive de creație. Pe lingă ceea ce crează artiștii din proprie inițiativă pentru expoziții, aici — mai ales cînd e vorba de monumente sau de decorația interioară și exterioară a clădirilor — sînt necesare comenzile directe sau prin concurs.

Lucrări cu tematică social-istorică se pot realiza și în arta de șevalet, în sculptura de interior. Firește, și aici este loc pentru o varietate de modalități de expresie, de la narațiunea mai complexă la simboluri, alegorii, metafore

sau de la figuri statuare concret redate, dar cu adînci interpretări umaniste, la cele prin care ideea să fie sugerată sintetic. Nu trebuie să ne ferim de narațiune sau de descriptivul și evocarea concretă, cum nici să ne restrîngem la ele.

4 Spre a răspunde eficient necesităților actuale, formele de organizare a vieții artistice trebuie dezvoltate și, în general, revizuite. Mai multe muzee, o mai bogată zestre a muzeelor existente, mai numeroase săli de expoziție (există orașe fără săli de expoziții), o mai frecventă înlesnire a expozițiilor personale (acum artiștii avînd posibilitatea de a-și organiza expoziții personale doar la 2—3 ani), intensificarea activității cenaclurilor de tineret, organizarea de expoziții cu anumite tematici — sînt cîteva din dezideratele ce se cer înfăptuite. Va trebui să se ia apoi eficiente măsuri cu privire la răspîndirea lucrărilor în țară și în străinătate.

Uniunea trebuie să însuflețească, să stimuleze, să ajute real promovarea artei de calitate. De aici necesitatea unei mai strînse legături a conducerii U.A.P., a diferitelor ei comisii, birouri, secții, cu masa artiștilor. Aceste legături se cuvine să fie vii, inimoase, mai metodice organizate spre a se stimula prin discuții, critici sincere și curajoase creația de calitate, spre a se încuraja artiștii care sînt ori pot deveni reale personalități. Iar pentru a se ajunge la aceasta, artiștii și criticii se cuvine să cunoască temeinic posibilitățile, căutările, experimentele tuturor colegilor lor, să-și confrunte părerile și năzuințele. Aceasta implică o cunoaștere efectivă a producției artistice.

A cunoaște valorile în devenire înseamnă a le ajuta, a le asigura condiții de lucru și de manifestare cît mai prielnice. Cîte sarcini nu au Uniunea și, respectiv, Fondul Plastic? Ateliere pentru artiști, burse și călătorii de studii, organizarea de expoziții colective și personale, repartizarea comenzilor, decernarea premiilor.

Uniunea și-a îndeplinit adesea aceste sarcini multiple, chiar dacă nu totdeauna cu eficiența necesară. Acum, însă, sarcinile ei au sporit cu mult, fapt care impune cu necesitate îmbunătățirea modalităților de lucru și, mai ales, o mai vie prezență spirituală în stimularea, selecționarea și consacrarea valorilor.

1 Va trebui dezbătut și adoptat un program de măsuri eficiente, capabile să asigure producția și circulația lucrării de artă la nivelul cerințelor contemporane. Decurgând de fapt din principiile statutare — supuse dezbaterilor Conferinței — aceste măsuri vor trebui să urmărească stimularea creației pe unicul criteriu al valorii artistice, realizarea unui climat moral fecund și generos, asigurarea diversității de tendințe, a respectării personalității și viziunii fiecărui artist.

În esență, acestea sînt premisele necesare dezvoltării școlii românești de artă plastică și afirmării valorilor sale reale; ele rezumă problematica ce ar trebui să intre în dezbaterile Conferinței pe țara a U.A.P.

4 În structura sa actuală, U.A.P. nu va putea face față solicitărilor culturii și civilizației noastre; în momentul de față, această instituție nu mai corespunde pe deplin menirii sale, nici pe plan social, nici pe cel al intereselor de breaslă. Este mai mult o cancelarie decît un organism viu.

1 De fapt «problemele principale» sînt destul de numeroase, privind în egală măsură organizarea și orientarea vieții artistice. Voi încerca să indic pe cele de imediată urgență, cu precizarea că nu le socot limitative:

Reorganizarea U.A.P. în sensul unei eficiente prezențe în viața artistică mi se pare a fi problema numărul 1. Vreau să spun că forma actuală de organizare nu stimulează activitatea de colectiv a U.A.P., nu constituie un temei sigur pentru dezvoltarea armonioasă a vieții noastre artistice. Atît supraîncărcarea aparatului de conducere, cît și abordarea administrativă a problemelor de creație nu sînt în măsură să asigure un climat prielnic necesar.

Raportul dintre artă și viață în condițiile specifice epocii noastre. Cred că trebuie recunoscut cu curaj și sinceritate că în momentul de față artele de șevalet au cedat întîietatea artelor industriale, publicitare, decorative — utilitare dacă vrei. De fapt impasul formelor artistice tradiționale de aici decurge. Este momentul să se analizeze cu sagacitate acest fenomen și să se tragă concluziile necesare atît pentru activitatea artistică curentă, cît și pentru învățămîntul artistic. Tot aici mi se pare că ar trebui dezbătută, în toate implicațiile ei, problema sintezei artelor în jurul arhitecturii moderne.

În general lucrările Conferinței trebuie să se orienteze spre cerințele de viitor, lăsînd analiza faptelor depășite pe un plan secundar.

2 Ca expresie a coexistenței unor personalități artistice reprezentative, diversitatea a fost totdeauna o caracteristică majoră a marilor epoci artistice. Considerată astfel, diversitatea nu contrazice ideea de școală, de stil, de epocă, ci, dimpotrivă, o îmbogățește și o nuantează. Cînd însă ea devine un scop în sine, diversitatea tinde să fărîmițeze eforturile creatoare ale unei societăți, pulverizîndu-le în vagul căutărilor sterile.

Este un fapt că, în prezent, pe plan mondial, tendințele artistice sînt prin excelență centrifuge. Nu-i mai puțin adevărat însă că există și centre de cristalizare, acolo unde, pe baza unei sinteze cu arhitectura, artele au dobîndit, necesarmente, o configurație mai stabilă, motivarea lor stilistică decurgînd firesc din premisele tradiționale, într-un armonios și suplu acord cu exigențele prezentului. Aș cita în primul rînd Mexicul și Japonia, cu mențiunea că structurile mari nu exclud manifestările de originalitate

Cred că vor trebui studiate și apoi puse urgent în practică o serie de măsuri organizatorice printre care: înființarea unui serviciu comercial complex, intern și extern, pentru descongestionarea achizițiilor de stat și lărgirea posibilităților de vînzare a lucrărilor de artă; înființarea unui sistem de galerii conduse de oameni pasionați, competenți și cointeresați; înlăturarea paralelismelor în activitatea sectorului plastic.

De asemenea cred că va trebui revizuit substanțial stilul de muncă, metodele de lucru în cadrul U.A.P. Am în vedere, îndeosebi, stabilirea unui sistem de lucru deschis al tuturor comisiilor (comenzi, achiziții, jurii, evaluări, repartizări de diverse categorii de lucrări, participări la expoziții internaționale etc.), afișarea rezultatelor, stabilirea unor atribuțiuni precise ale acestor comisii care să-și asume întreaga răspundere a lucrărilor și deciziilor, întîlniri periodice ale comisiilor, precum și ale conducerii U.A.P., cu plenul artiștilor pentru a analiza activitatea lor.

VASILE DRĂGUȚ

izolată, individualitățile de sine stătătoare. Nu trebuie uitat însă că stilul unei epoci nu este doar opera artiștilor ci și — uneori chiar mai mult — a mecenatilor luminați.

3 La această întrebare am și răspuns într-un fel mai sus. Insist însă asupra rolului preponderent pe care îl au în societatea epocii noastre artele de for public. Ne lipsește încă un institut de arte industriale, grafica publicitară și de carte nu beneficiază de atenția cuvenită, artele monumentale bat pasul pe loc, în pofida numărului important de lucrări în curs. Sînt, toate, probleme de imperioasă urgență a căror rezolvare este cerută de marele angrenaj al vieții contemporane.

Sînt convins că arta modernă dispune de numeroase posibilități de expresie care pot sluji realizării unor opere cu temă dată. Cred însă că arta cu program se poate dezvolta numai dacă sînt asigurate anumite condiții teoretice și materiale. Vreau să spun că numai un sistem de comenzi judicios întocmit poate stimula și orienta eforturile creatoare către acest domeniu al creației atît de pretențios și dificil. În toate epocile de strălucire, arta plastică a fost patronată și susținută material de către comanditari luminați. Problema mecenatului este capitală în discuția noastră. Este de dorit ca acei care răspund în practică de aplicarea politicii de partid și de stat în acest sector să știe ce, cui și cum să ceară, să aibă inițiativă, să fie consecvenți și cu înaltă răspundere în acțiunile lor.

4 Răspunsul la această întrebare este parțial implicat în răspunsurile anterioare.

Este evident că actualele forme de organizare a vieții artistice nu corespund pe de-a-ntregul necesităților. Sînt prea puține galerii de artă, se face prea puțin pentru popularizarea artei plastice. Nu există decît cîteva — și acelea nesatisfăcătoare — ateliere pentru multiplicat prototipurile, din care cauză artiștii pierd timp prețios cu multiplicările, iar prețurile lucrărilor rămîn ridicate.

Sînt doar cîteva exemple care ar putea fi cu ușurință înmulțite.

Încetînd să fie simplă uniune nominală, U.A.P. ar trebui să devină efectiv un colectiv de creatori care să participe cu pasiune și devotament la viața socială.

1 Consider că una din principalele probleme, dacă nu cea mai importantă care este normal să concentreze atenția, ar fi relația artă — public. Va trebui să discutăm ce anume este de făcut pentru ca arta plastică să devină o prezență socială mai activă, pentru ca ea să satisfacă nevoile societății noastre socialiste. Într-un cuvânt, este vorba de integrarea artei în viață, de închegarea unui climat capabil să asigure un cât mai fertil dialog între creatorul de artă și omul zilelor noastre.

2 Diversitatea modalităților plastice reflectă diversitatea modurilor de a înțelege existența, viața, arta; e o chestiune de gândire. Nu trebuie confundate modalitățile plastice cu modalitățile tehnice, materiale. Prin modalitate plastică înțeleg modul de a compune, stabilirea raporturilor, a proporțiilor, a naturii formelor, plămuirea propriu-zisă a datului plastic. Prin toată această diversitate străbate totuși un filon continuu de gândire plastică ce leagă o epocă de alta, un artist de altul. Continuitatea nu se petrece la suprafață, ci în intimitatea, în adîncul procesului de creație, acceptînd că între gînd și tehnică stau datele plastice care nu sînt nici titlu, nici citat, nici nisip (!).

Dacă există un polimorfism, acesta nu este rezultatul exclusiv al evoluției culturii plastice (și al mijloacelor difuzării: albume, televizion, presă etc.), ci mai degrabă o consecință a polimorfismului vieții moderne, a mișcării, a dinamismului ei, consecință a situației noastre de martori direcți ai acestei vieți.

Pluralitatea tendințelor este stimulatorie și fecundă, fără aceasta mișcarea artistică nu poate fi concepută.

3 În epoca noastră, nevoile pe care arta este chemată să le satisfacă sînt evident variate. Artă trebuie să-și facă simțită prezența în viața cotidiană.

Începînd cu proiectarea estetică a produsului industrial — care la noi nu s-a constituit într-un sistem — și terminînd cu operele de artă de sine stătătoare, creația plastică are un cuvînt greu de spus în societatea modernă.

Consider că lucrările de artă monumentală sînt acelea care trebuie să răspundă în primul rînd necesităților ce decurg din programul cultural al statului. Modul în care, cel puțin sub un anumit aspect, este abordată în prezent problema artei monumentale nu mi se pare satisfăcător. Vreau să spun că tematica social-istorică, ocupînd un loc central în programul de artă monumentală, trebuie să devină o chestiune de necesitate lăuntrică a artistului; cu alte cuvinte este de dorit ca artistul să se simtă angajat moral, nu numai material, cum dovedesc cîteva din lucrările monumentale executate de unii artiști. Ar fi necesar ca problema modului formal în care se abordează încă aspectul muncii de creație — în arta monumentală — să fie una din temele dezbătute în cadrul Conferinței U.A.P.

4 Practic, circulația lucrărilor de artă, contactul lor cu publicul sînt încă insuficient dezvoltate. Atît în București, cît și în alte orașe avem prea puține săli de expoziție. Este deci necesară sporirea posibilităților de contact între artiști și public.

Rezolvarea acestei probleme va trebui să stea în atenția Uniunii, în mai mare măsură decît pînă acum. Cred că vor trebui luate în considerare diferite propuneri făcute în presă sau în dezbaterile din cadrul Uniunii, privind organizarea formelor de manifestare a vieții plastice. Vor trebui găsite nu numai soluții de perspectivă, ci și căi imediate în legătură cu înființarea de galerii permanente, cu sistemul de organizare a expozițiilor. În orice caz, Uniunea trebuie să joace un rol mai activ, să fie mai eficientă.

MIRCEA POPESCU

1 Raportul dintre artă și societate, dintre artiști și public este o problemă cheie, care va trebui dezbătută examinîndu-se dintr-un unghi de vedere contemporan atît datele ei teoretice, cît și implicațiile, imperativele de ordin practic. Nu sînt folosite cu suficientă eficacitate pentru rezolvarea acestei probleme nici căile și formele tradiționale — muzee, expoziții, publicații — nici posibilitățile noi pe care cultura și civilizația modernă le oferă intervenției artistului în viața publică. Inerția, formația unilaterală, o optică nu îndeajuns de generoasă și cuprinzătoare fac ca această intervenție și prezență a artistului plastic în viața publică, înțeleasă în sensul ei cel mai larg, să nu aibă încă ponderea și ecoul pe care le dorim. Și unele măsuri de ordin legislativ, dar mai ales studierea atentă, înțelegerea solicitărilor și problemelor reale ale acestei epoci, folosirea mai bună a tuturor condițiilor pe care societatea noastră le oferă, ar face ca arta plastică să devină într-adevăr o prezență activă, modelatoare, transformatoare în viața individuală și socială. Este necesară promovarea, pe criterii mai certe și mai ferme, a valorilor autentice, a artiștilor care au efectiv ceva de spus și, totodată, studierea mult mai concretă și mai realistă a direcțiilor pe care trebuie să se pună accentul în formarea artiștilor plastici. În acest proces de formare, confruntarea permanentă cu toate problemele culturii și artei secolului nostru este indispensabilă, dar este în același timp necesar ca artiștii să folosească această confruntare pentru a dobîndi o cît mai mare independență de gândire, care să-i facă în stare să elaboreze, în funcție de coordonatele societății și culturii românești, soluții și sinteze proprii, singurele care îi vor impune în cultura vremii noastre.

Deosebit de importantă este și problema climatului în care se desfășoară viața artistică, condiție esențială a înaintării spre marile obiective pe care ar trebui să le urmărească colectivitatea artiștilor noștri. Este, cred, nevoie de mai mult simț al solidarității, de instaurarea, în cadrul Uniunii, a unui climat mai stimulator pentru elanurile generoase, de o perspectivă mai amplă în aprecierea fenomenului artistic, de o mare grijă pentru ca procesele de reală maturizare a unor fenomene ce pot deveni fecunde să nu fie întîrziate. Înlăturarea, pe cît este cu putință în mediul artistic, a intoleranței și subiectivismului este un element esențial al acestui climat.

2 În măsura în care diversitatea este nu un postulat, ci rezultă din existența a numeroase personalități artistice distincte și răspunde unor realități concrete, culturale și sociale, ea nu poate fi decît de salutat.

3 Operele de artă au menirea de a revela cu maximum de intensitate frumusețea imanentă sau posibilă a lumii. În vîlmășagul de imagini amorse și stereotipe care ne asaltează, ele pot introduce criteriile unui echilibru de ordin superior, ale armoniei și stabilității, pot stimula și nutri aspirația

înnăscută a omului spre perfecțiune; ele sînt expresia cea mai decantată și mai concentrată a spiritului epocii. De astfel de opere, cu o asemenea substanță umană, va fi întotdeauna nevoie în muzee și expoziții, ca și în casele oamenilor. Pentru educarea gustului, o importanță extrem de mare o are, lucrul e bine știut, arta, mai difuză poate, care ar trebui inclusă în obiectele printre care trăim, de la mobilă la cel mai mărunț obiect zilnic. De ani de zile vorbim despre aceasta, fără ca, în rîndurile artiștilor plastici, să se fi înregistrat o schimbare corespunzătoare de optică, o deplasare mai sensibilă, în asemenea direcții, a preocupărilor și eforturilor. Decalajul față de cerințele concrete ale societății se manifestă mai ales aici sau, de pildă, în domeniul extrem de deficitar al decorației interioare și chiar, cu toate succesele parțiale înregistrate, în cel al graficii publicitare. În această epocă a marilor construcții, redevine foarte actuală problema artei chemate să împodobească semnificativ edificiile și piețele publice. Există, pentru o asemenea artă, în multe cazuri entuziasm, dar nu întotdeauna și cunoștințele tehnice, de meșteșug, necesare în acest domeniu care presupune studii speciale și o exemplară seriozitate. Cu toate discuțiile ce s-au purtat, problema colaborării dintre artiștii plastici și arhitecți este încă departe de a fi fost rezolvată, inerțiile acționînd aici foarte puternic, aș spune la ambele părți, cu un coeficient în plus, totuși, în ce-i privește pe artiștii plastici. Este, cred, necesar, în acest domeniu, să fie elaborat un program de mai amplă perspectivă și, în același timp, mai precis formulat și mai sistematic aplicat decît pînă acum.

4 M-am referit la unele aspecte esențiale și în considerațiile făcute la început. Cred că formele organizatorice ale vieții artistice sînt greoaie, depășite de vreme; cadrul de desfășurare a mișcării plastice este prea îngust, activitatea Uniunii are un caracter cam birocratic. Producția și circulația valorilor artistice vor trebui să-și găsească forme corespunzătoare necesităților actuale și celor de perspectivă. Mi se pare că, în această privință, o reglementare mai precisă a modului de funcționare a juriilor, a concursurilor, a organizării în genere a expozițiilor, dar și, totodată, respectarea riguroasă a hotărîrilor adoptate ar introduce un element de certitudine necesar, ar înlătura arbitrarul și fluctuațiile care dezorientează și stîrnesc destule confuzii și nemulțumiri. O maximă intoleranță ar trebui să se manifeste față de mediocritate și prostul gust, împotriva cărora nu sînt coalizate suficient și cu destulă eficacitate forțele artiștilor și criticilor. Concesiile ce se fac în această direcție se întorc în chipul cel mai grav împotriva artei de calitate, împiedică stabilirea unor criterii și a unei ierarhii reale a valorilor. O mai mare elasticitate și capacitate de adaptare, mai mult dinamism și mai mult spirit de inițiativă sînt necesare pentru ca Uniunea să-și poată îndeplini rolul atît de important ce-i revine în viața culturală a țării, în promovarea și difuzarea largă a valorilor artei plastice.

ARTĂ — GUST — DIVERSITATE

VASILE VARGA

În conversațiile ocazionale, uneori chiar de la tribunele specialiștilor, se pot auzi cuvinte de îngrijorare cu privire la distanța, din ce în ce mai marcată, care ar despărți, pe zi ce trece, arta, așa-zis modernă, de publicul mare. Cu alte cuvinte un public foarte numeros ar suferi din pricina direcției, pentru el stranie, în care pare să se fi angajat arta mai nouă. S-ar cuveni observat însă că noțiunea « public » este folosită ca și cum acesta ar fi o realitate unitară, indivizibilă, dotată cu o direcție concentrică de voință, cu o pregătire și capacitate intelectuală egală. Pare vădit că sub această denumire se are în vedere o masă extrem de largă de oameni cu gusturi asemănătoare, dacă nu identice.

De fapt, utilizată astfel, vocabula are în vedere cu precădere și, am zice, cu o ușoară și poate involuntară preferință, numai un singur strat al conținutului noțiunii de « public », un strat care, oricât de întins ar fi și oricât de legitimat ne-ar fi idealismul cu privire la soarta sa viitoare, pînă acum nu a fost în măsură să exercite o influență stimulatorie asupra orientării sau chiar numai asupra producerii categoriei de obiecte cărora să li se poată atribui calificativul de operă de artă.

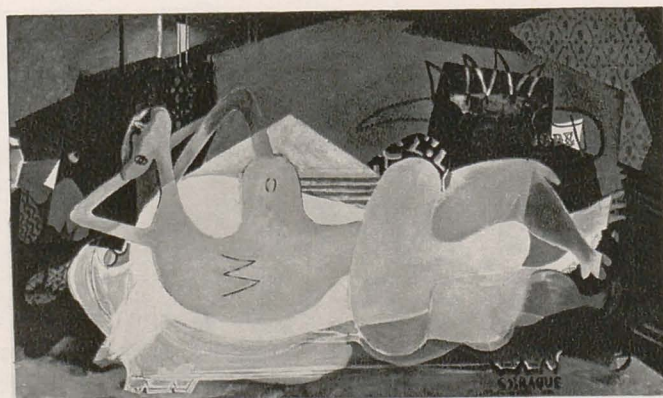
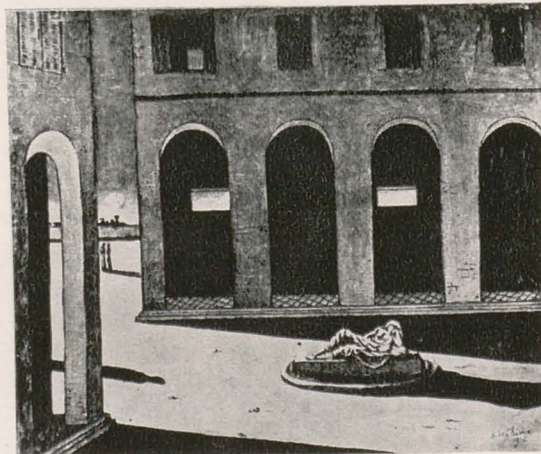
Din păcate — sau poate din fericire — acest rol a fost exercitat pînă azi (excepție făcînd societățile străvechi), de o categorie mult mai restrînsă — în unele perioade, foarte restrînsă — a acelei realități, diversă în toate privințele, căreia îi zicem « public ». Să renunțăm deci, pentru moment, la tendința de a atribui părții identitatea întregului și să subliniem o clipă caracteristica opusă, care mi se pare mai importantă, și anume diversitatea de structură a publicului în ansamblul său.

Cum s-ar putea oare vorbi global despre public ca despre o singură persoană care s-ar repeta la infinit? Înseamnă oare a face act de mare perspicacitate pentru a vedea că publicul este în realitate o stratificare vie de categorii avînd tendința naturală de-a se structura într-o formă generală de piramidă?

Oare este rațional ca omului cu o pregătire intelectuală superioară să i se presupună aceleași gusturi, aptitudini și capacități ca celui cu o pregătire elementară? Oare existența acestor categorii nu înseamnă tocmai existența unor diferențe de gust, a unor diversități de aptitudini și capacități? Și atunci cum ne putem aștepta ca ceea ce îi spune ceva unuia să-i spună și celuilalt, abstracție făcînd de orice snobism la unii, sau prejudecată la alții? Nu este oare firesc ca o minte exersată cu categoriile abstracte ale gîndirii, înclinată să înțeleagă și să aprecieze universalul, să prefere o formă de artă diferită de aceea pe care o preferă o minte legată de aspectele concrete și imediate ale lucrurilor? De ce ne-am aștepta ca toți să adopte un etalon comun de gust? Fără îndoială am luat două categorii extreme, dar faptul că există o întreagă scară intermediară mi se pare că nu schimbă esențial datele problemei.

Mai mult încă, acestei multitudini de cerințe estetice ale publicului, îi corespunde multitudinea firească de tendințe ale celor care produc arta — ca să evităm deocamdată termenul de creație.

Dacă coborîm puțin din turnul de fildeș al speculației teoretice în existența vie a străzii, vom putea vedea că publicul cel mai larg cu puțință își mulțumește nevoia sa de artă prin obiecte cu funcție de decor care nu au decît o înrudire foarte îndepărtată și bastardă cu arta. De multe ori această utilizare

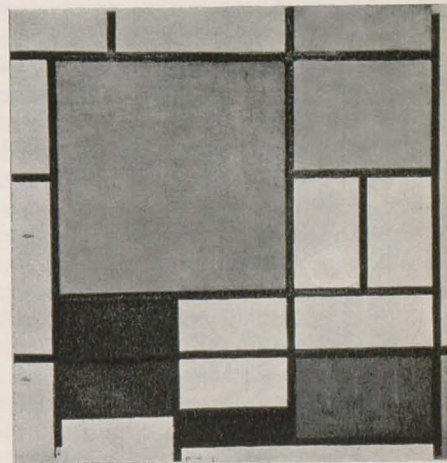


2	5	7	9	11
3	6	8	10	12
4				

- 1 GEORGES ROUAULT: Clovnul rănit — ulei
- 2 PAUL CÉZANNE: Les grandes baigneuses — ulei
- 3 GIORGIO DE CHIRICO: Piața Italiei — ulei
- 4 GEORGES BRAQUE: Doamnă culcată — ulei
- 5 ION ANDREESCU: La arat — ulei
- 6 THEODOR PALLADY: În fața șemineului — ulei
- 7 ȘTEFAN LUCHIAN: Anemone — ulei
- 8 GHEORGHE PETRAȘCU: Toledo — Podul San Martin ulei (Colecția Elena și Dr. I. Dona)
- 9 PAUL KLEE: Fulger fizionomic — acuarelă
- 10 ION ȚUCULESCU: Privirile culorilor — ulei
- 11 ALBERTO GIACOMETTI: Bustul fratelui Diego
- 12 MONDRIAN: Compoziție

nici nu este expresia unei nevoi adevărate și personale, ci corespunde mai curînd unui fel de « snobism » convențional. O cameră nu este « frumoasă » dacă nu are pe pereți o sumă de obiecte de decor dispuse după un anume tipic. Nevoia acestui « frumos » va fi satisfăcută cu fotografii, cu broderii pe tipare gata făcute, executate de vreun membru feminin al familiei, din cadouri primite la ocazii. Nu voim să luăm în rîs asemenea umile satisfacții. Dincolo de infimul « snobism » se poate afla o nevoie obscură — foarte prețioasă deoarece ea poate constitui originea îndepărtată și modestă a dezvoltării unei nevoi reale — de frumusețe, înțeleasă, desigur, după posibilitățile respectivei categorii.

Dar să facem un pas mai departe de la acest nivel. Vom ajunge la categoria celor care « descoperă » tabloul sau



sculptura. Cîți dintre noi nu au văzut, în cîte o casă, un tablou lăsat moștenire din tată în fiu, ca unul dintre cele mai prețioase bunuri de familie, nîmbat de o aureolă de prestigiu, atribuit mai curînd categoriei decît operei? Sau în vreo grădiniță din fața casei, rudimentul unui obiect turnat în ciment îndeplinind funcția de sculptură? În ce privește tablourile, aceste cerințe sînt satisfăcute de un număr de mici meșteșugari, fabricanți în serie a unor « imagini » de cele mai multe ori lipsite de orice urmă de calitate artistică. Asemenea produse se vînd frecvent prin intermediul din totdeauna al vitrinelor magazinelor care se ocupă cu încădrarea tablourilor.

E limpede că acest public nu este încă apt să stimuleze o artă cît de cît adevărată și, atîta timp cît este lăsat în voia

propriului lui discernămint, ar fi zadarnic să-l cuprindem în lăuntru noțiunii de « consumator de artă » veritabilă.

Un alt pas sezisabil pe treptele piramidei îl poate constitui categoria celor care au, într-un fel, noțiunea tabloului sau a sculpturii de vitrină. Avem de a face cu o nevoie de înfrumusețare a cadrului de viață, nevoie amestecată cu un snobism mai pretențios și mai categoric. « Natura moartă » în sufragerie, « nudul » în dormitor și broderia cu urări de tihnă afectuoasă în bucătărie. Aici domnește gustul pentru « clasicismul » cel mai consacrat, și odată decorul aranajat, evident că nici o schimbare nu mai e posibilă, fără o întîmplare neprevăzută în istoria respectivei familii.

Ne aflăm la cel de al treilea etaj al construcției noastre și cu asta dimensiunile publicului s-au micșorat în mod îngri-

zorător. De astă dată avem de-a face cu pseudo-colecționarul pe care îl pun în mișcare resurse interioare mai complexe, dar care a descoperit și faptul că arta poate fi câteodată un excelent plasament material. Dacă pe ceilalți componenți ai « publicului mare » situația artiștilor în almanahul autorilor îi lasă complet indiferenți, pe acesta, în schimb, este primul lucru care îl interesează. De altfel, el nu cumpără niciodată decât « consacrați ». După cum se poate vedea, aici apare și vocabularul locurilor comune. Aceștia știu că într-o operă de artă autorul nu este indiferent, ei știu că o « operă » se verifică în « timp » și alte asemenea chei sigure, care le fac accesibilă lumea fabuloasă a artei și îi pun totodată la adăpost de acțiunile eventualilor spărgători ai tihnei publice estetice. Înarmați cu un sfântuitor « avizat », mulți din aceștia cumpără și chiar vînd tablouri, avînd drept principiu chilipirul și drept criteriu rentabilitatea. Acesta este de fapt și publicul cel mai zgomotos, cel mai activ și cu mai mare influență. Ne aflăm în lumea tulbure din care se recrutează uneori și diferiții administratori comerciali ai artelor plastice.

Restul piramidei, care constituie partea cea mai interesantă, este și cea mai mică. Ea se compune din « maniaci » (termen utilizabil pentru a vorbi cu simpatie despre pasionați), care atunci cînd au resurse materiale joacă pentru artiști rolul unui mecena providențial și la care apar mijind, cu mai multă sau mai puțină timiditate, capacitatea corectivă de a discerne singuri și acceptarea riscului de a se înșela pe cont propriu. Sînt oameni capabili de ruinătoare nebunii momentane, iar « lucrările » se află într-o continuă mișcare pe pereții apartamentului, în cazul că și ceilalți membri ai familiei se află contaminați. Tot aici se pot integra și misterioșii posesori ai cîte unei averi de un tablou, cîstit cumpărat din leafa de cercetător, sau primit cadou de la un prieten, nici maniaci, nici speculanți, care s-ar putea să fie destul de mulți și cărora li se adresează, în cel mai ascuns al său for, autorul.

Deasupra tuturor, la o treaptă unde nebunia se deosebește cu greu de snobismul cel mai « nobil » — există și așa ceva — unde inteligența e la un pas de șarlatanie și în dialog intim și pervers cu ea, se află un mic public amestecat și curios, în veșnică frămîntare, compus din « nebuni-sadea », fie ei speculanți, amatori, literați, critici de artă, sau snobi inteligenți și rafinați. Aici este și savantul inaccesibil, profesorul eminent, sau artistul mare, în preajma căruia, în biblioteca de lucru-bîrou, între cărți rare și uzuale, se află opera de artă scumpă și inconfundabilă, sau năzbtia îndrăzneată a tînărului necunoscut.

Ce legătură poate să fie între componenții acestor categorii?

Există una: unanima nevoie de artă, fie ea oricît de obscură. Și artistul, fie el oricît de obscur. Ceea ce ține loc de artist, și de artă. Tuturor acestor niveluri de gust, de aptitudini și de capacități personale, le corespunde o scară de niveluri în producția artistică. Alături de fostul amator, sincer în tine-

rețe, care își consumă în chip dezinteresat rudimentul unei pasiuni derizorii, ajuns la nivelul unui fabricant în serie, se află pictorul ratat care-și îngroapă în manieră ultimele vestigii ale iluziei și talentului. Sau cel care a apucat să se « consacre », care are o « cotă », și al cărui talent se osifică într-o formulă. Sau experimentatorul neobosit care se caută într-una fără a se găsi, într-o exasperată urmărire de sine-însuși. Sau spiritul neliniștit și neliniștitor care repune totul în cauză. Sau snobul alert despre care nu se știe bine dacă e nebun sau cinic, și care pictează un tablou cu sentimentul unei sfidări aruncate rațiunii.

Toți își află pînă la urmă corespondentul — gustul, pregătirea, capacitatea, dispoziția, curiozitatea sau nebunia care le corespunde. Cu condiția ca voințe străine de fenomen să nu stînjenească fireasca inter determinare a lucrurilor prin inaptitudini flagrante. Toate acestea, oricît de umile, formează o lume, și chiar dacă nu o generează, condiționează și întretin o cultură.

« Trebuie de toate pentru a face o lume ». Pînă și cele mai banale lucruri, despre care pe drept se spune că întretin « prostul gust », pot fi utile într-un sens. Pentru pătura cea mai largă de la orașe, acele producții în sine lipsite de valoare dețin funcția socială de « artă », întretin o mitologie, răspund unei nevoi și unui grad de înțelegere, sînt virtual « opera » la care colaborează privitorul. Pentru ca aceasta să prindă viață, este nevoie de un interlocutor, cu întreaga lui inteligență, bogăție și receptivitate, cu întreaga lui istorie. Și nimic nu probează că unii dintre acești interlocutori, naivi în ceea ce privește educația artistică, lipsiți de discernămînt estetic și de termeni comparativi, nu ascund o lume de disponibilități virtual create, ce nu așteaptă decît opera de artă umilă, accesibilă lor, care să le-o trezească; o operă uzurpatoare, dacă vrei, în raport cu cea adevărată, dar pentru ei sugestivă și deșteptînd sentimentul frumosului, impresia artei, funcționînd ca declanșator al unor trăiri poate mai autentice, mai intense și mai adînci decît determină, la alt nivel, cea mai incontestabilă operă în sufletul celui mai avizat dintre esteți. Căci dacă aceste opere, între ele, nu sînt comparabile, efectul lor în sensibilitatea privitorilor este de reținut. Nu susțin că nu sînt necesare eforturile pentru culturalizarea artistică; ea trebuie făcută din primii ani de școală. Dar nu trebuie să reprobăm nici acea producție care se află pe primele trepte ale capacității de creație. Dincolo de riscul « corupției » gustului, aceste lucrări hrănesc niște germeni, întretin un climat de pregătire, din care se vor detașa înțelegerile viitoare; ele alimentează un mit, acela al artei fabuloase, necunoscute și accesibile în grade diferite.

Lucrul de care trebuie să ne ferim este condamnarea pripită a tot ceea ce nu înțelegem sau am lăsat în urmă. Independent de conștiința unei legitimități obiective, la orice nivel de pregătire, fiecare are credința că scara lui de valori este « cea bună » și tendința ca, pe acest temei, să o

conteste pe a altuia. Aceasta este însă o pretenție abuzivă, nu numai atunci când e vădit nejustificată, ieșită din ignoranță și obtuzitate, ci chiar și atunci când e perfect întemeiată. Căci dacă este legitim să se tindă la triumful marilor valori, la constituirea unui panteon al artei veșnice, nu este mai puțin important, păstrând proporțiile, ca și membrii societății mai puțin evoluți estetic să se împărtașească din formele elementare ale artei, singurele pe care pentru moment le pot înțelege, în așteptarea activă ca fiii și nepoții lor să poată accede la aprecierea unor valori mai reale. Nu trebuie, în numele unui lucru, oricât ar fi el de prestigios, să-l condamnăm pe altul, chiar dacă acesta este, în sine, lipsit de valoare, ci să fim atenți mai degrabă la funcția pe care o îndeplinește.

În aceeași ordine de idei trebuie avut în vedere încă un aspect, și anume faptul că, în producția de artă, spiritul și scopul în care se lucrează nu sînt aceleași pentru toți. De la mărunțul fabricant de imagini în serie, pînă la artistul funciarnamente angajat în ceea ce am putea numi « cercetarea fundamentală », există o scară intermediară. Sînt relativ rare trunchiurile de idei care deschid orizonturi cu adevărat inedite, cele mai multe opere constituindu-se din sugestii sau chiar din elemente deja descoperite, și care fac ca o operă să fie expresia unui spirit mai mult aplicativ, de exploatare, decît a unui spirit de cercetare în urmărirea unei invenții revelatoare. Iar de aici pînă la vulgarizarea lor comercială, nu e decît un pas. Evident, sîntem încă în domeniul artei, sesizabilă ca atare în mod obiectiv, independent de aportul spectatorului care, subiectiv, îi poate conferi pentru el acest rol. Dar dacă pasiunea, spiritul de sacrificiu al celui care-și consumă viața în anonim, în urmărirea unei himere, rămîne cea mai înaltă expresie a disponibilității artistice, nu trebuie desconsiderată nici importanța de « mediu » a întinsului număr de opere în care se pun în lucru și se exploatează, uneori pînă la secătuire, direcții de gîndire plastică deja descoperite. Poate că nu are întrutotul dreptate cronicarul intransigent care condamnă cu asprime o operă anacronică, depășită de vreme; există oameni pentru care ea formează încă culmea modernității. În acest domeniu, ideea de a promova unele modalități sau forme de artă în detrimentul altora poate căpăta un caracter dăunător, asemănător cultului exagerat al eroilor, în detrimentul mulțimilor din care fac parte. Este astfel dăunătoare supraaprecierea unei „elite“, oricîte merite ar avea, pe socoteala ostracizării mulțimii de practicieni mai mult sau mai puțin dezinteresați, oricît de justificată ar fi în sine ideea de stăvilire a supraproducției unor opere de valoare medie sau inferioară. În fond, trebuie lăsată să acționeze un fel de lege a cererii și ofertei; trebuie încurajată participarea diferitelor straturi ale publicului la promovarea artiștilor de care are nevoie fiecare din ele, la stadiul lor real de înțelegere într-un moment dat.

Pe de altă parte, nu vedem de ce o activitate artistică integrată în efortul contemporan al gîndirii nu ar putea fi privită într-un mod asemănător celui în care este privită cercetarea științifică, de pildă. Miilor de cercetători pe care societatea îi întreține uneori toată viața în speranța unei contribuții minime la obținerea sau perfecționarea unei descoperiri, le corespunde activitatea celor — puțin numeroși de altfel — care fac același lucru în domeniul artistic. Nimeni nu se poate aștepta ca un public foarte restrîns și cu posibilități reduse, cu o legitimă prudență în privința valorii a ceea ce cumpără, să susțină o artă care îi oferă numai motive de nedumerire. Sînt în istoria artei moderne destule exemple care ne arată că acest domeniu a fost suplinit pînă mai ieri de nebunia sau jertfa cîtorva rari « excentrici »; cu prețul cîteodată al unor privațiuni inumane, ei au izbutit să se mențină în lăuntru creației dezinteresate și al cercetării necunoscutului artistic.

Rezerva cu care este privită activitatea de explorare artistică a celor care înfruntă grele privațiuni pentru a i se dedica, constituie o frînă în privința stimulării veritabilei creații de artă și un stimulent al supra-producției pseudo sau parțial artistice. Se poate întîmpla ca după o viață de muncă, un artist să nu aducă decît o contribuție minimă și totuși utilă la marea operă de explorare și creație, tot așa cum un altul poate să devină un deschizător de drum, un creator, în înțelesul mare al cuvîntului.

Captiv al unor condiții de viață pe care singur și le complică, acest tip de artist este silit la un compromis în detrimentul creației și în favoarea gusturilor uneia sau alteia din categoriile societății, a diferitelor tendințe care, într-un moment sau altul, se situează pe primul plan al interesului. El își are deci busola mereu deviată de o prezență magnetică în veșnică mișcare. Mînuitorii pîrghiilor mecanismului de promovare a creației, care își manifestă cu destulă rigoare preferințele de gust și de idei, nu pot să nu țină însă seama de toate necesitățile legate de dezvoltarea mișcării artistice, în aceeași măsură în care țin seama de diferitele necesități de artă ale societății. Amatorul de artă cumpără rar și cite un singur tablou, și este legitim ca această achiziție să oglindească preferința sa subiectivă de gust și nivelul înțelegerii sale. Un for însă, care cumpără ca să teaurizeze o istorie artistică în mișcare, sau ca să satisfacă trebuințele multiforme ale unor multiple categorii de instituții cu funcții variate, ni se pare că trebuie să se ridice deasupra mentalității subiective a cumpărătorului particular. Promovînd, chiar cu o preferință pentru una, toate tendințele creatoare, el întreține un climat de libertate, care stimulează mișcarea artistică și spiritul creator. El devine lubrifiantul care face posibilă funcționarea normală, naturală, atît a creației de artă, cît și a dezvoltării și ridicării gustului pentru artă, și prin aceasta contribuie la viața spirituală a edificiului întregii societăți.

GRAVURA JAPONEZĂ MODERNĂ

Prof. dr. GH. GHÎTESCU

Cele mai interesante comentarii asupra artei contemporane au îmbrăcat forma vie și uneori dramatică a dialogului dintre artistul novator care justifică teoretic opera sa și publicul educat în spiritul valorilor estetice ale secolului trecut.

De la spovedania intimă a lui Van Gogh, explicitînd fratelui său Teo sau pictorului Emil Bernard drama creatorului modern, și pedagogia subtilă făcută de un Klee, Itten sau Kandinsky, artiștii nu au încetat să justifice existența artei moderne și propria lor existență, față de concepțiile depășite ale spectatorului care nu mai regăsea în artă imaginea «obiectivă» și utilitară a lucrurilor.

Eforturile teoretice și practica noului crez au zdruncinat mai întii certitudinea amatorului că ceea ce admira el în imaginea plastică era însăși valoarea artistică, apoi au format convingerea că între arta reprezentativă și arta abstractă nu este o prăpastie de netrecut. Cînd înțelegerea unei opere a depășit pentru spectator simpla cunoaștere a subiectului și naiva identificare a formelor naturale reprezentate, acesta găsește cu ușurință legăturile dintre figurativ și abstract, ajungînd la o înțelegere de ordin superior a calităților estetice ale operei, asemănătoare în ambele modalități de exprimare.

Dacă este adevărată afirmația că «distanța între Delacroix și Matisse este mai mare decît între Veronese și Delacroix», acest lucru nu trebuie înțeles ca o întrerupere a evoluției gîndirii artistice, ci ca un fenomen încadrat în ordinea dialectică a istoriei. Despărțirea valorii plastice de semnificația naturalistă are un caracter normal și poate fi descoperită în numeroase epoci și curente din istoria artei. Dificultatea înțelegerii artei abstracte pare să fie mai mult o problemă a esteticii și opticii artei apusene, dominată în trecut de concepțiile și tehnicile artistice imitative.

Interesant este însă faptul că artele și esteticile care nu au cunoscut această dominație, cum este arta japoneză, își crează astăzi un nou limbaj, surprinzător de asemănător cu limbajul apusean. Acest fenomen, care ne uimește în primul moment al întîlnirii cu gravura japoneză contemporană, este departe de a putea fi explicat integral prin influențele directe ale artei occidentale. O analiză mai atentă a cauzelor sale duce la convingerea că asemănarea actuală a expresiei artistice a Occidentului și Orientului trebuie căutată în raporturile asemănătoare ale artistului cu natura și în avansul similar al omului în stăpînirea tehnică a universului.

Pretutindeni arta actuală pare a răspunde previziunilor unora din cei mai de seamă artiști moderni care au văzut esența sa în creație,

nu în reproducere, în imaginarea vizibilului, nu în imitarea lui. Ea corespunde de asemenea justificării formelor artei moderne pe care unii teoreticieni o găsesc în tendința universală a omului de azi, tehnician sau artist, de «a modela» universul după măsura puterilor sale, exaltate de succesele tehnice. Arta modernă este explicată astfel ca un mod de a înțelege lucrurile și relațiile lor, în acord cu noua concepție fizică și filozofică despre univers. Principalele sale caractere provin din pierderea interesului pentru formele vizibile și a încrederii în valoarea lor, încredere care a generat arta Renașterii.

Arta japoneză, care nu a fost condusă de ideile estetice ale reprezentării realului și ale realismului științific european (anatomic sau perspectiv) în execuție, ci de expresia poetică a sentimentului naturii, se găsește astăzi, datorită condițiilor de gîndire și existență similare ale omului modern, la o distanță mai mică de arta occidentală decît a fost înregistrată vreodată în istorie.

Analiza raportului cu natura în operele gravurii contemporane japoneze descoperă numeroase analogii cu cel al artei apusene, dar și importante particularități ale viziunii și realizării, prin care gravura actuală rămîne legată de tradiția națională.

În afară de cîteva excepții, care nu sînt și cele mai interesante, imaginile cunoscute ale formelor familiare sînt absente din expoziția gravurii japoneze.

Formele familiare ale lucrurilor sînt părăsite pentru cele ale structurii lor, în care artistul pătrunde, fie pînă la formele încă vizibile și interpretabile funcțional, cum sînt: structura anatomică a florii, textura fibrilară a lemnului, scheletul fin al frunzei, textura pinzei, etc., fie pentru a crea forme elementare, care au o stranie analogie cu structurile microscopice, organice sau anorganice, cu structurile inframicroscopice ale organismelor celulare sau cu infrastructurile macromoleculare.

În aceste creații, artistul, ca și omul de știință, întreprinde îndrăzneța aventură a coborîrii la formele și la dinamica invizibilului. Atît unul cît și celălalt admit miracolul formelor necunoscute fără a-l putea explica după metoda raportării formelor la funcțiune, verificată în lumea macroscopică. Felul în care funcțiunile se leagă de forme la nivelul infrastructurilor rămîne un mister chiar și pentru mînuitorii microscopului electronic.

O analiză sistematică făcută pe un număr mare de opere (Georg Schmidt) a putut să constate paralelismul între imaginile microstructurilor organice și anorganice și formele create de arta modernă. S-a



MIYAŞITA TOKIO: Pădure (V—4) — gravură în aramă

Strania asemănare a unora din formele create de arta modernă cu formele microscopice și inframicroscopice este interpretată ca o urmare a influenței modului de gândire analitic al științei asupra viziunii artistice. Formele «elementare» ale lumii microscopice și inframicroscopice nu mai au nici o analogie cu formele familiare ale vizibilului. Ele nu mai pot fi «înțelese» prin interpretarea funcțională. Preferințele artistului modern se îndreaptă către peisajele misterioase ale acestor forme elementare, considerate mai prețioase decât cele ale vizibilului înșelător și efemer.

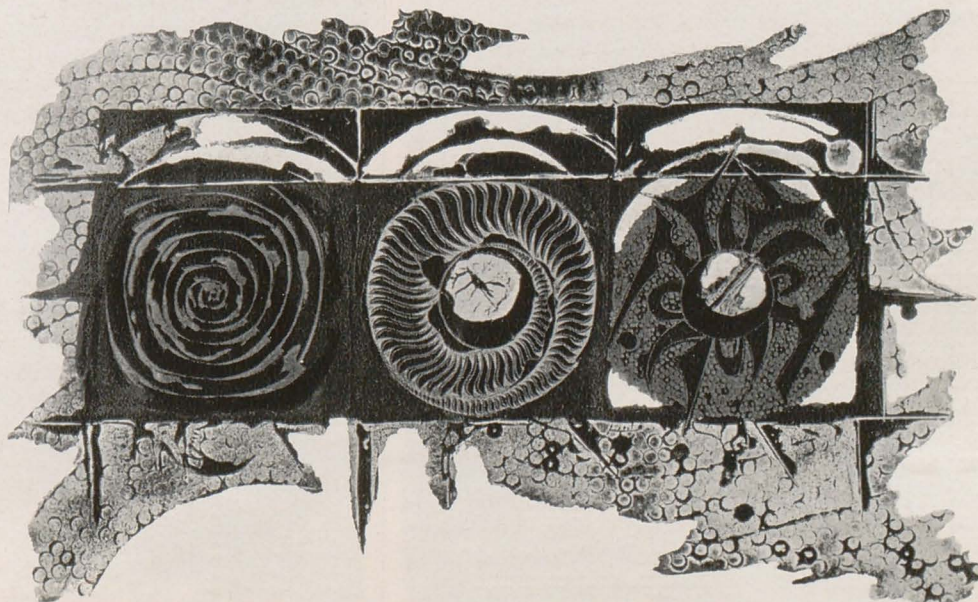


NAKAYAMA MASAMI: Dansul flăcării — gravură în aramă

Se poate imagina un actor japonez dansind «dansul flăcării» sau «dansul fumului». Ritmul fenomenului natural, rezonanța sa neuro-musculară și imaginea vizuală sînt fenomene care își corespund într-o concepție în care există o influență reciprocă și o interdependență a activităților poetice, plastice sau coregrafice. Dansul flăcării amintește, ca ritm al mișcării, ca pulsație întreruptă a formei și ca ornamentică spațială, stampa lui Torii Kiyonobu II, din secolul al XVIII-lea, reprezentînd dansul actorului Ogino Isaburō pe scenă. Acestui dans, mai mult decât celui al dansatoarelor lui Degas, i se adresează rîndurile lui Valéry: «Dansul dă naștere unei adevărate plastici . . . Din aceleași membre, compunînd, descompunînd și recompunînd figurile, sau din mișcări care își răspund la intervale egale sau armonice, se formează un ornament al duratei, după cum din repartitia motivelor în spațiu, sau din simetria lor, se formează ornamentul întîinderii».

Imaginea optică a florii este înlocuită cu imaginarea sa la nivelul mai general—«floral», — al structurii delicate, al nuanțelor coloristice subtile și al echivalențelor lor olfactive. Artistul s-a oprit la trei tipuri ale ordinii vegetale elementare, surprinse în intimitatea și gingășia organizației. Înapoia structurilor se găsesc cercurile limpezi ale semințelor, formele originare ale creației ciclului vital.

ENOKIDO MAKI: Florală «66» (D) — gravură în aramă



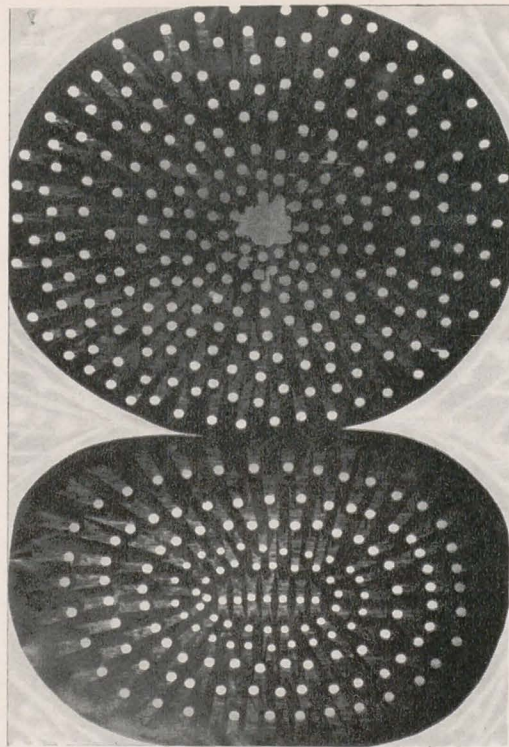


IWAMI REIKA: Poem — gravură în lemn

Este evident că sursa inspirației artistei a fost structura fibrilară a lemnului, splendidul desen al incidentelor oblice și longitudinale ale secțiunilor.

Natura pare a fi prezentă aici în sensul în care Leonardo concepea raportul între natură și imaginația artistică: « Cu toate că spiritul uman crează invenții variate, utilizând mijloace diverse pentru același scop, el nu poate descoperi niciodată o invenție mai frumoasă și mai simplă, sau mai economică decât aceea a naturii; căci în invențiile ei nimic nu lipsește și nimic nu este de prisos » . . .

Dragostea și respectul naturii alcătuiesc poate conținutul spiritual al « poemului » gravat de artista japoneză.



FUKITA FUMIAKI: Dragoste — gravură în lemn

A încerca să exprimi « dragostea » prin contactul intim a două forme celulare înseamnă a opta pentru expresia poetică, metaforică. Izolarea expresiei de figurație era anunțată deja de experiența și dramaticele mărturisiri ale lui Van Gogh: « Am încercat să exprim cu roșul și verdele, teribilele pasiuni umane . . . Să exprim iubirea a doi îndrăgostiți prin împreunarea a două complementare, prin amestecul și opoziția lor și vibrațiile misterioase ale tonurilor apropiate.

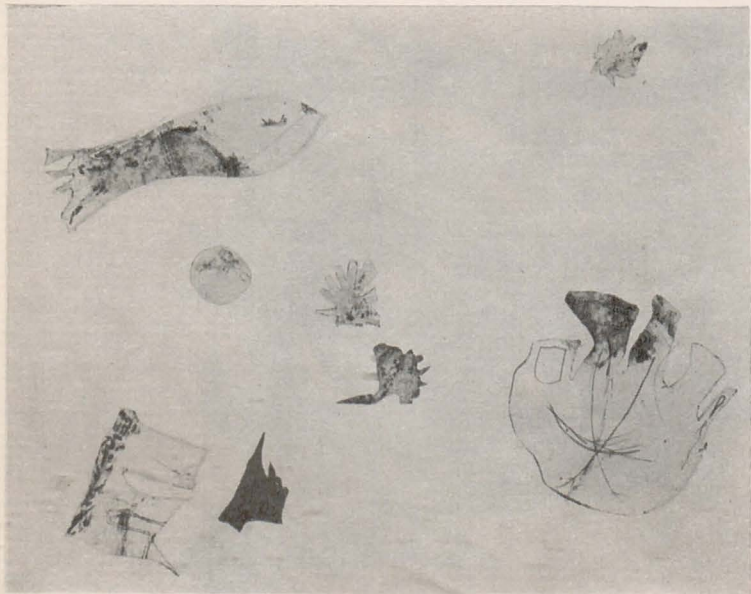
Să exprim gândirea unei frunzi prin radierea unui ton clar pe unul închis; să exprim speranța printr-o stea oarecare și suferința unei ființe prin lumina unui apus de soare ».*

* În textul original, verbele sint la persoana a II-a.

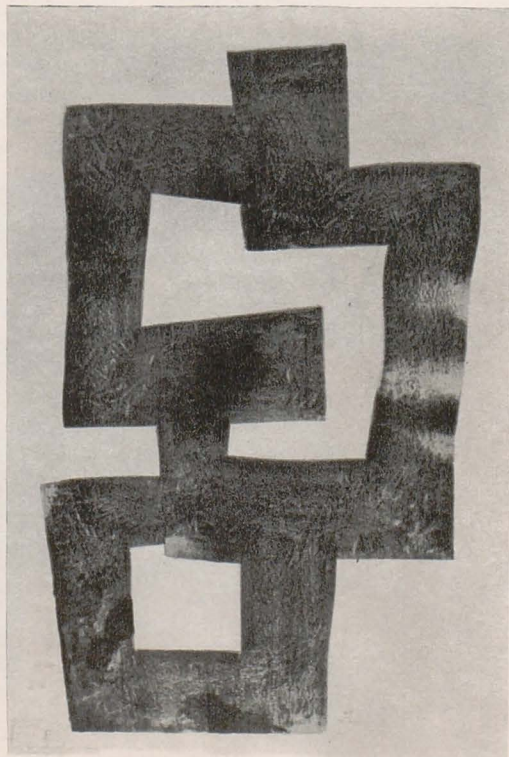
Cu toată depărtarea de realismul optic, dragostea de natură și ingenuitatea artistei găsește formele verosimile ale unor animale acvatice delicate—amibe, infuzorii, meduze și un pește primitiv—formele cu care « s-a făcut ziua » cea dintâi. Intenția artistei este de a se apropia de forțele creatoare ale naturii, de a încerca « să formeze », situându-se, așa cum a mărturisit odată cu modestie Paul Klee, « ceva mai aproape de inima creației decât se obișnuiește. Dar nu încă atât de mult cit ar trebui ».

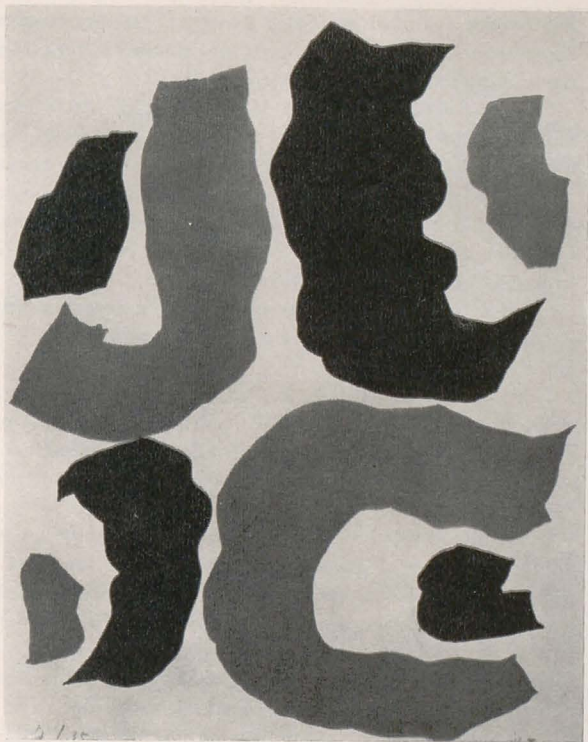
Hieroglifa cu un puternic efect decorativ sugerează simbolică labirintică a dezordinii savant concepute și a drumului ocolit spre mister. Tema labirintică a legendelor antice care a alcătuit unul din motivele plasticii manieriste este frecventă în plastica modernă, care utilizează semne misterioase pentru a evoca energii ascunse, materiale sau spirituale. (G. R. Hoche: Die Welt als Labyrinth). Prețiozitatea materiei, structura culorii, crescendo-ul și diminuando-ul tonului sugerează rezonant oscilațiile drumului.

ŞIRAI AKIKO: Se face ziua — gravură în aramă



SUGAI KUMI: Călătorie — litografie

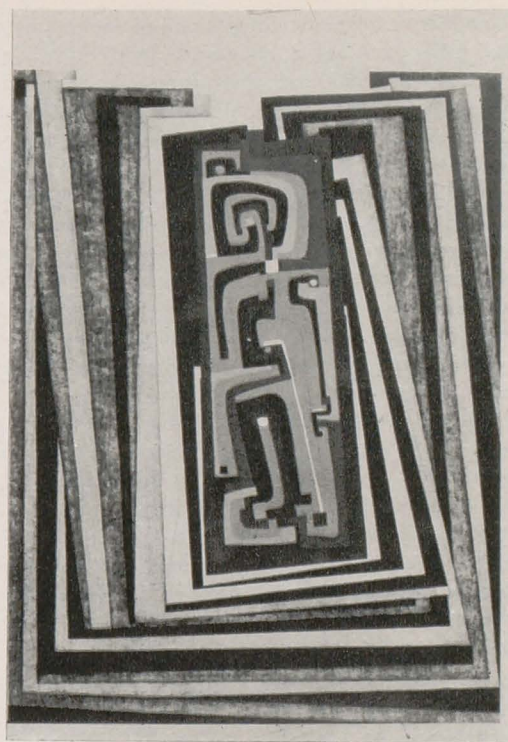




MURAI MASANARI: Tunet — gravură pe piatră

Formele rupte brutal și contrastul coloristic puternic produc efectul unei detonații în liniștea și atmosfera meditativă creată de ansamblul expoziției gravurii japoneze. Sfișierea formelor este elocventă, însă efectul sonor se datorește fără îndoială culorii. Puterea de sugestie miraculoasă a culorii a permis exprimarea directă a celor mai subtile nuanțe sufletești.

« Puterea de evocare cea mai mare o are culoarea — notează Gauguin — trebuie să ne servim de ea nu pentru a desena, ci pentru a evoca senzații muzicale, care decurg din propria sa natură, misterioasă și enigmatică ».

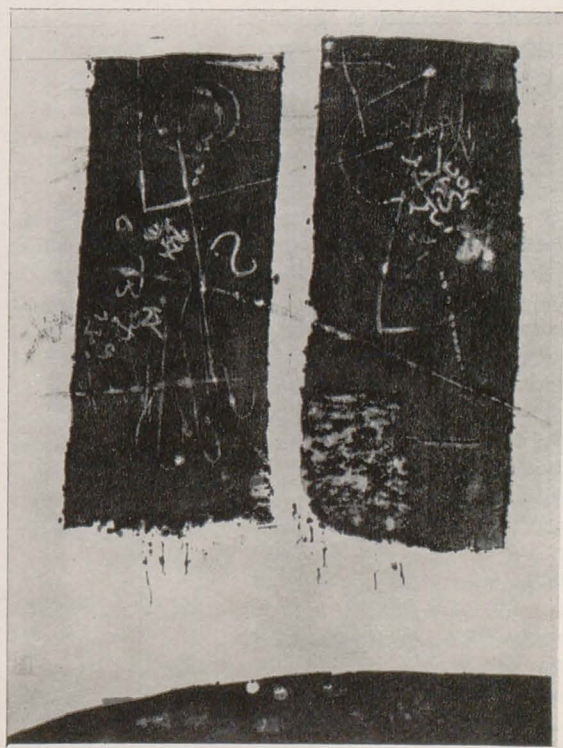


AMANO KAZUMI: Autoportret — gravură în lemn

Autorii gravurilor contemporane japoneze, ca și toți artiștii moderni, nu mai consideră că propria fizionomie este legată într-un mod oarecare de expresia plastică a operei lor, în care se oglindesc direct. Ei nu mai au orgoliul personalității, ca artiștii care au fost autorii numeroaselor opere de autocaracterizare. Ei știu că marile reușite ale științei și tehnicii zilelor noastre sînt opere colective, și că valoarea personalității se manifestă în acțiunile de colaborare. Autoportretele în pictură au trecut deja în domeniul istoriei și colecțiilor de artă. Cele actuale nu mai consemnează decît anonimatul înfățișării sau crează hieroglifele efemerului, necunoscutului și insondabilului ființei umane.

Încercarea de a evoca infinitul spațiului și timpului astral prin imaginea « constelațiilor » are o vădită analogie cu explorarea infinitului mic, unde fizicienii fotografiază cu ajutorul camerei Wilson explozia și transformările atomului, înregistrează deviațiile și incurbările traectoriilor electronilor sub influența cîmpurilor magnetice și calculează duratele fenomenelor în fracțiuni infime de secundă. Imaginile abstracte ale constelațiilor nu diminuează și nici nu desființează valoarea estetică și sentimentală a frumoaselor ceruri înstelate ale picturii bizantine sau ale primitivilor italieni, după cum fizica atomică nu infirmă fizica clasică. În cazurile obișnuite, noua fizică ajunge la aceleași rezultate prin procedee diferite. Ea prelungește fizica clasică, acolo unde aceasta este inoperantă. Arta abstractă își propune să pătrundă în domeniile expresiei poetice neexplorate încă de arta clasică, dincolo de vizibil, palpabil și ponderabil.

HOȘI JOICI: Constelație nr. 1 și nr. 4 — gravuri în lemn



constatat chiar o coincidență între imaginile din arta curentelor abstracte geometrice și imaginile microstructurilor anorganice sau cristaline, apoi dintre structurile informale actuale și microstructurile organice, precum și dintre unele forme negeometrice și formele de creștere organică sau imaginile radiologice ale formelor și structurilor organice.

Este sigur că artiștii moderni nu au cunoscut frumoasele forme ale microstructurilor cristaline sau organice, după cum crearea formei esențiale a zborului în Pasărea măiastră nu a fost legată de cunoașterea formelor zburului supersonic sau interplanetar. Intuiția artistului, martor al aceluiași civilizații ca și savantul, poate să premerge descoperirile acestuia în domeniul formelor. În acest sens Naum Gabo a scris o dată despre forța creatoare a artistului: « Noi nu am descoperit electricitatea, razele X, sau atomul, noi le-am făcut. Noi descoperim ceea ce am pus acolo unde facem descoperirea ».

Artistul descoperă formele invizibilului, concomitent cu omul de știință. Între cele două serii de activități există o corelație, iar nu o influență directă. Aceasta este concluzia la care a ajuns cercetarea metodică a izbitoarelor asemănări dintre formele create de artistul modern și microstructurile cunoscute de știință. Materia a devenit penetrabilă pentru privirea artistului ca și pentru tehnicile cele mai perfecționate de cercetare, depășind chiar așteptările unui artist vizionar ca Franz Marc, care scria într-unul din « aforismele » din 1914: « Noi vom descompune natura pudibondă și înșelătoare și o vom recompune după propria noastră concepție. Noi vedem prin materie și nu este departe ziua când o vom pătrunde ca pe aer. Materia este o forță pe care omul o tolerează încă, însă pe care nu o mai recunoaște. În loc să contemplăm lumea, o radioscopăm ».

Vocabularul artistic întemeiat pe formele exterioare ale lucrurilor și pe relațiile lor, considerate altădată ca stabile, a fost înlocuit în gravura japoneză nu numai cu sistemele de reprezentări ale structurilor, dar și cu cele ale dinamismului materiei. Descompunerea mișcării realizată plastic de futuriști în vremea descoperirii fotografiei instantanee, propusă de ei pentru a înlocui gestica umană și întregul vocabular motor al Renașterii, a făcut loc mai tirziu formelor înseși ale mișcării, ritmurilor dinamice și traseelor forțelor în mișcare.

La gravorii japonezi actuali, forma, devenită ritm, regăsește tradiția notațiilor rapide a caligrafiilor desenatori din trecut. Ei evocă Dansul flăcării printr-o hieroglifă a instabilității, înălțarea Rugăciunii printr-un sistem de spirale ascendente, mișcarea astrilor prin traseele din Constelații, Cartierul și Du-te vino prin agitația lipsită de ritm a formelor, Izvorul prin angulația și înclinația unei linii, mișcarea Juminii pe ape și efectele optice în întuneric, prin ritmul formelor deschise pe închis în Luna și talazuri.

Un caracter național care marchează întregul stil — pe de altă parte internațional — al gravurii japoneze, este evocarea poetică a naturii, prin vocabularul simbolic și metaforic al celor mai subtile nuanțe coloristice, al degradeurilor făcute cu măiestrie, al acordurilor și armoniilor, ca și prin acela al formelor aluzive, al simplificărilor contururilor și purificării formelor, care sugerează o realitate spiritualizată. Abstracțiunea nu este căutată de artistul japonez din dorința de a se separa de natură, ci pentru a o pătrunde mai adânc, așa cum a dorit, în Occident, cel mai poet dintre pictori, Paul Klee.

Dragostea pentru natură a gravurii japoneze actuală perpetuează tradiția seculară a unei filozofii a naturii impregnată de lirism. Pictura, mijloc de exercițiu spiritual, practică concomitent cu metafizica și poezia, din peisajele monocrome în stil Song și Yuan sau « Rulourile de poezie și pictură », sînt încă prezente în lirismul expresiei și în sentimentul modern al naturii, în lucrări ca Lanul de orez, Pădure, Banchetul mării, Frunză pe caldarim, Lemn adus de ape, Capitală veche, Munte și lac, Orașul Kuroșiki.

Metafora plastică îmbracă uneori forma structurii organice elementare, ca în Dragostea, evocată prin fuziunea a două forme celulare sau aceea a combinațiilor de forme aluzive, organice și geometrice, ca în Încolțește sămînța. Alteori aluzia este semnul abstract, încărcat cu forțe

evocatoare: semnul labirintic pentru Călătorie, contrastul coloristic și forma ruptă brusc, pentru evocarea sonoră a tunetului, sau hieroglifa necunoscutului pentru Autoportret.

Respectul pentru natură, legat la origine de o filozofie în care nu există opoziție între material și spiritual, marchează întreaga formă de exprimare a gravurii moderne japoneze. Lipsesc din această artă accentele ostile și protestatere ori resentimentul pentru formele naturii și regulile formulării lor din tendințele primitivismului sau infantilismului unui Dubuffet, sau ironia caustică picassiană la adresa formelor naturii și în special a formelor omului.

Sînt de asemenea absente tendințele de agresiune împotriva materiei și dorința dezintegrării ei, din « tașismul » și arta informală apuseană.

Un optimism robust înlătură accentele protestatere împotriva perfecțiunii formelor industriale, cărora Occidentul le-a opus formele degradate și mutilate, obiectele inutile și absurde sau o natură devastată și descumpusă, noroiul și praful solului sau uzura tencuielilor și ruina zidurilor.

Un rapel al esteticii clasice japoneze poate servi spectatorului gravurii moderne pentru a observa acea libertate a fanteziei care nu devine niciodată anarhică și acea înclinație spre meditație unită cu o decență în confesiune, care a caracterizat transpozițiile poetice ale vechii arte a ruluiorilor anluminate sau picturilor monocrome.

Fără să agreeze documentele subconștientului și dicteurile automate ale suprealismului, gravura japoneză modernă, ca și cea din trecut, se îndepărtează tot atît de mult și de una din tendințele permanente ale artei europene, raționalismul, care tinde să aducă totul în zona clară a conștiinței și care cultivă modul realist științific al exprimării.

Acolo însă unde gravura modernă perpetuează calitățile esențiale ale artei tradiționale, este tehnica exprimării.

Rafinamentul și măiestria tehnică a gravurii japoneze impun respect chiar și spectatorilor celor mai puțin obișnuiți cu arta modernă.

În același timp, specialiștii gravori admiră ingeniozitatea procedeelelor tehnice, inovațiile personale sau modificările aduse tehnicilor clasice și îndeosebi procedeele care fac din gravură o artă a unicatului. Lărgirea vocabularului artei moderne a impus gravurii căutări de noi subtilități care au dus la rezolvări tot atît de rafinate ca și cele ale marilor maeștri ai stampe colorate din trecut, Harunobu, Kyonaga sau Utamaro.

Forța de sugestie a celor mai multe stampe este dată de calitatea tehnică a exprimării: de irizațiile fine ale contururilor, de halourile colorate, de degradeurile ireale ale tonurilor, de minuțiozitatea tonurilor apropiate, alăturate sau suprapuse, sau de tonurile structurate cu o finețe nebănuită.

Evocarea poetică a întunericului sau a luminii în întuneric, a luminii pline, de zi, sau a luminii crepusculare, evocarea coloritului anotimpurilor și a frumuseții cromatice a florilor, sugestia fierbintelui sau recelui sînt strîns legate de măiestria tehnică a utilizării formei și culorii.

În unele gravuri, desenul este redus numai la funcția de repartiție a coloritului, sau de modulație ornamentală a tonurilor. În cele mai multe, instinctul caligrafic japonez se aplică desenului structurilor fibrilare și detaliilor fine, granulare sau corpusculare, ale materiei, cu aceeași măiestrie cu care clasicii au excelat în redarea penajelor păsărilor sau frunzelor copacilor. În această tehnică modernă străbate ceva din precizia exprimării formelor încețate și stărilor sufletești neprecise ale vechilor laviuri, ca și din acuratețea « naturaliștilor » din sec. XVIII și XIX.

Naturalismul secolelor trecute, ca și cel actual, păstrează în arta japoneză sensul unei transpoziții, servită de o tehnică prin care funcția semnificativă a obiectului este dominată de funcția expresivă.

Sensibilitatea și delicatețea exprimării, căutarea nuanțelor crescendo și diminuendo ale tonurilor și ductului liniei amintesc, în gravura actuală, de condensata poezie niponă de treizeci și una de silabe, care cultivă nuanțele și intensitatea expresiei prin forța și concentrarea imaginilor.

Dacă există o conștiință a criticii (de artă), aceasta trebuie să fie tare încărcată. Atît de încărcată sau atît de inconștientă (iertare pentru această contradicție în termeni), încît nu este în stare nici măcar de o criză. Am precizat în paranteză că este vorba de critica de artă, pentru a exclude de aci critica literară, unde roadele acestei crize sînt destul de evidente. În timp ce critica literară se întrecea cu francheță și loialitate asupra propriei sale condiții și, implicit, asupra răspunderilor civice ce decurg de aici, critica de artă, cu excepția unor tresăriri care sînt atît de singulare încît nu pot înlătura un sentiment de îndoială în ce privește existența ei, cunoaște o singură profunzime: aceea a somnului. În fața acestui somn, glasul șoptit cu care se rostesc nedumeririle, de parcă ne-am teme de o eventuală deșteptare, este mai mult decît ciudat. Este adevărat că o anumită normă a bunului simț spune că somnul oricui trebuie respectat. Să fie ea oare valabilă și pentru somnul conștiinței?

Grija cu care ocolim problemele esențiale și în același timp străduința de a creea impresia că le abordăm frontal, grija pe care o avem de a nu spune lucrurilor pe nume, tocmai atunci cînd ele ar trebui spuse răspicat, anonimatul ipocrit al adresei, prezentat sub masca decenței (de ce oare sînt necesare atîtea menajamente?!) nu au nici o legătură cu timiditatea, așa cum eufemistic se spune uneori.

Să luăm un singur exemplu. Momentul și modul în care se discută despre epigonism, mimetism, imitație și alte lucruri de genul acesta, indică nu o criză de conștiință, ci nevoia de a escamota de fapt problemele. În loc să înceapă prin a vorbi de propriul său epigonism teoretic, critica vorbește în termeni epigonici de epigonismul creației. Soluția este evident foarte simplă, dar tot atît de inutilă.

Cum am putea interpreta altfel faptul că într-o vreme în care arta și

literatura noastră contemporană treceau printr-o fază de epigonism academic de cea mai pură esență, nu ne-a fost dat să citim nici un articol pe această temă? În schimb, astăzi cînd aceleași discipline ale spiritului cunosc un moment de incontestabilă efervescentă, în care încercările, de atîtea ori dramatice, de adîncire și diversificare a individualităților creatoare sînt evidente, asistăm la o adevărată competiție în publicarea unor articole de pseudo-atitudine (da, pseudo-atitudine) anti-epigonice. Spun pseudo-atitudine, pentru că arsenalul teoretic pe care-l vehiculează aceste articole se dovedește la rîndul său de un epigonism de o maximă elementaritate.

Aflăm (pentru a cîta oară de cînd am învățat cuvîntul și am terminat abecedarul?) că epigonul este un om de nimic, caricatura unui mare înaintaș sau nici măcar atît, căci se întîmplă ca acesta să nu fie chiar mare, ci doar calendaristic înainte, aflăm că epigonul este acela care imită, mimează gesturile creatoare ale altcuiva. Și mai aflăm că toate acestea sînt de o sterilitate creatoare nemai-pomenită. Unde mai pui că toate acestea sînt spuse pe un ton oracular, sunînd ca o trîmbiță de alarmă și avertizînd conștiința critică și artistică de o primejdie care amenință viața noastră artistică: năvala epigonilor. Ca un nor de lăcuste, aceștia sînt atît de mulți, încît o denumire este imposibilă și inutilă. Poate de aceea ni se explică cu lux de amănunte ce este epigonismul și mimetismul, dar nu se analizează nici un asemenea caz.

Numai o mentalitate simplistă și o conștiință prea încărcată ne pot împiedica astăzi să atacăm frontal problemele. Pentru că nu avem curajul necesar, vorbim în parable, prin aluzii fără obiect, încît cel care are urechi de auzit poate foarte bine să nu audă (dacă nu cumva tocmai el vorbește), cel în cauză se poate ușor scoate din cauză. Felul în care se discută (unii,

unii, unii. . . și de fapt nici unul) nu numai că permite, dar sugerează o asemenea tentativă.

În loc să se despică firul în patru, reamintind profesoral notele constitutive ale conceptului de epigonism, critica, această disciplină prin excelență a verificării practice, și-ar dovedi utilitatea socială și spirituală operînd pe viu, făcînd adică distincțiile necesare între manifestările de epigonism, mimetism sau archiloză în gîndire și căutările frenetice, uneori dibuirile începuturilor. Atunci s-ar putea descoperi că epigonismul propriu-zis nu ține exclusiv de vîrsta debuturilor.

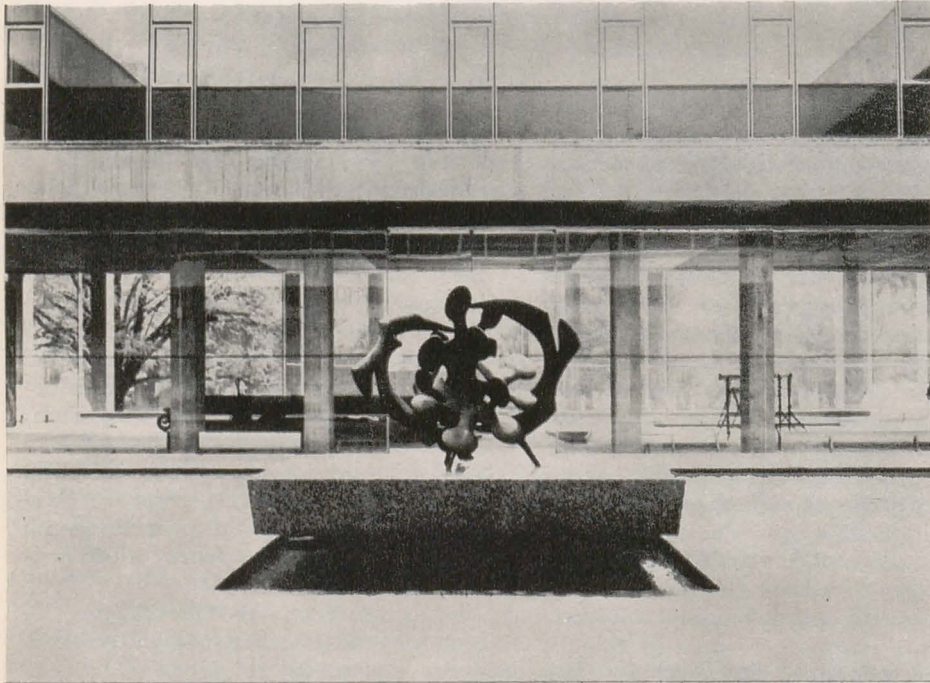
Este adevărat că severitatea cu care este întîmpinată opera cuiva e semn de prețuire și încredere. Această severitate și mai ales acuză de epigonism adusă tinerilor nu mi se pare că izvorește întotdeauna dintr-un asemenea sentiment. După cum respectul neselectiv față de operele care aparțin maturității calendaristice nu este invariabil un semn de decență. Nu este vorba să reactualizăm o distincție între generații, distincție care este oricum neavenită, pentru că valorile nu au vîrstă. O operă de artă se judecă indiferent de vîrsta la care a fost creată. Tot așa și epigonismul. Dacă trebuie să fii necruțător cu epigonismul debutanților, cu atît mai mult nu vîd de ce n-ai fi cu manifestările de autoepigonism.

Văzută de aproape, dinlăuntru ei, problema epigonismului nu este chiar atît de simplă cum cred profesorii de creație artistică. Ea este o problemă de conștiință a fiecăruia. Dacă nu devine personală, nu poate fi rezolvată. Așa se explică faptul că marii creatori au fost frămîntați de problema epigonismului. Chinuit de sentimentul unei mari răspunderi istorice, cel mai mare poet al neamului, cea mai mare conștiință românească a putut să scrie tulburătoarele cuvinte: «Iară noi, noi epigonii». . .

Cîți dintre noi și-au pus această întrebare?

SIMPOSIONUL INTERNAȚIONAL DE SCULPTURĂ DE LA GRENOBLE

Interviu cu GEORGE APOSTU



ETIENNE HAJDU: Sculptură (Grenoble)

În vara anului trecut, în iulie-august, a avut loc cel dintâi Simposion internațional de sculptură, organizat de statul francez în orașul olimpic al anului 1968, Grenoble. În acest scop, municipalitatea orașului a invitat un număr de 14 artiști din diferite țări (Franța, Canada, Elveția, Italia, Ungaria, Polonia, România, ș.a.), pentru a lucra două luni de zile pe șantier special amenajat. După cum se știe, dintre cei invitați a făcut parte și sculptorul George Apostu.

Considerînd că această participare a constituit o experiență de cel mai mare interes, l-am rugat pe sculptorul George Apostu să ne răspundă la câteva întrebări.

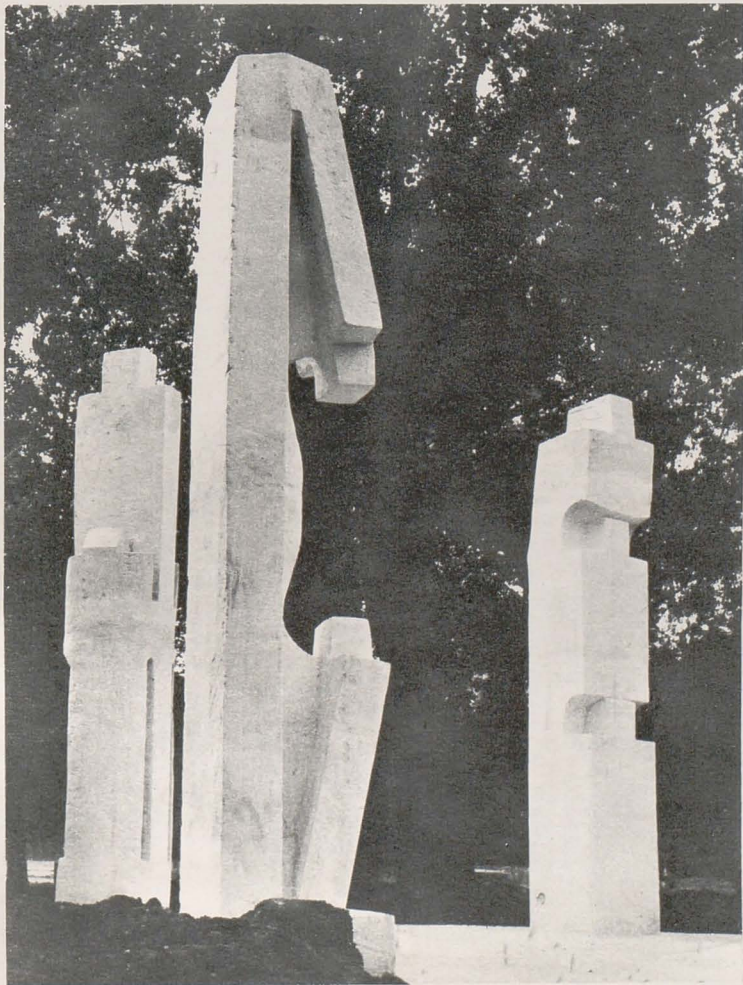
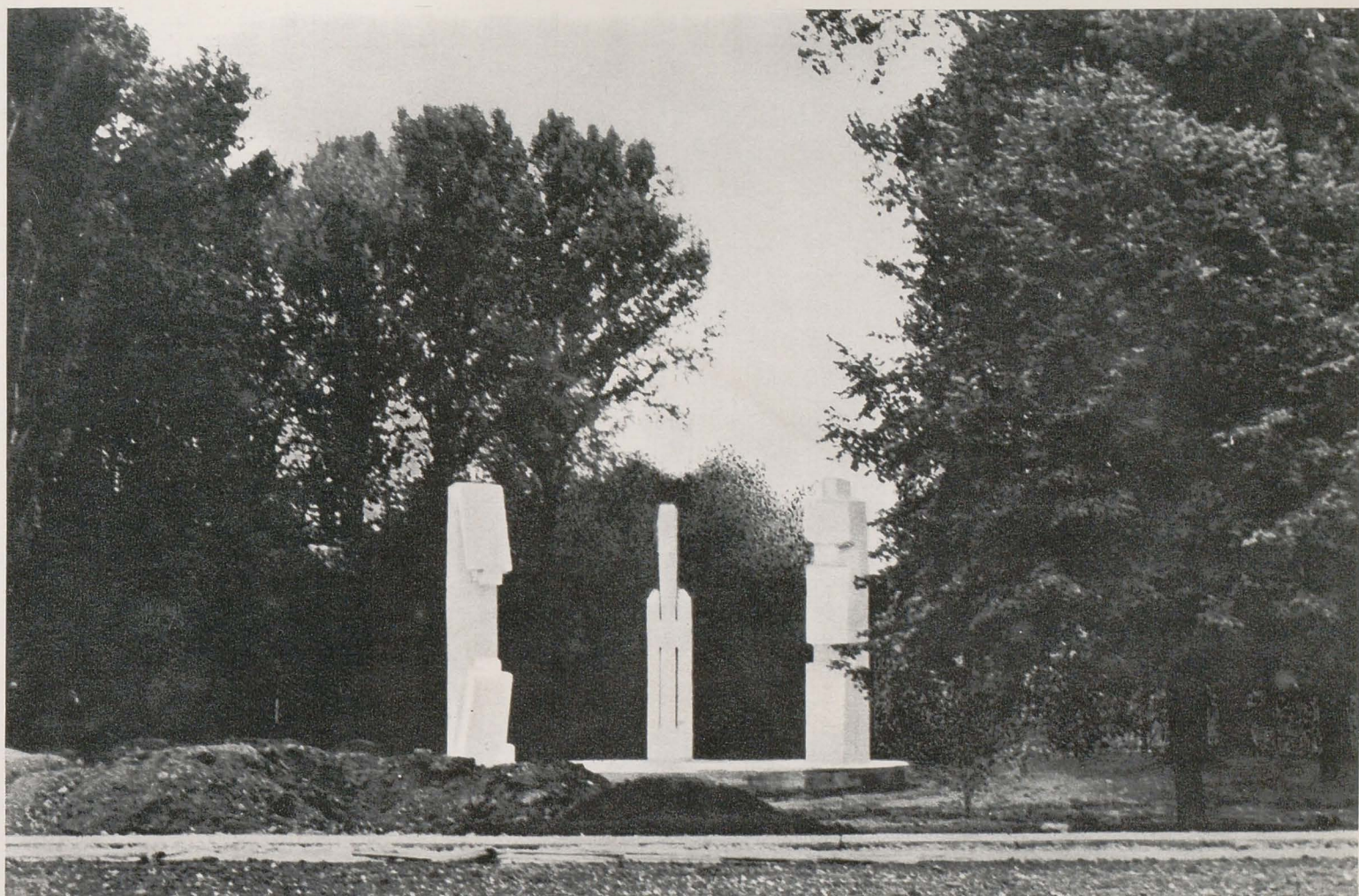
Red.: V-am ruga să ne împărtășiți impresiile dvs. pe marginea Simposionului.

George Apostu: În primul rînd mi se pare foarte semnificativ faptul că, pentru înfrumusețarea orașului cu monumente artistice moderne, municipalitatea a socotit deschiderea olimpiadei albe din anul 1968 drept un prilej nimerit pentru inițierea unui Simposion internațional de sculptură, ca o prefață artistică a acestei manifestări.

Red.: Desigur, acest act este o recunoaștere a rolului plasticii în viața socială. În continuare, v-am ruga să ne dați câteva amănunte privitoare la modul de organizare a simposionului.

George Apostu: În primăvara anului trecut, artiștii au fost invitați la Grenoble pentru a-și alege materialul în care vor lucra, pentru alegerea locului unde, după opinia lor, lucrările ar urma să fie amplasate în cele mai bune condițiuni de expunere. În mașini puse la dispoziție de municipalitate am fost pe la diferite cariere de piatră, în vederea acestei alegeri. De asemenea s-au realizat adevărate studii de amplasare în discuții deosebit de utile cu arhitecții jardi-nieri. Odată încheiată această fază preliminară, am revenit la Grenoble la începutul lunii iulie pentru începerea efectivă a lucrului. Am beneficiat timp de două luni, cit a durat acest proces, de toată asistența materială necesară (aparatură tehnică, asistență manuală, etc.); pe scurt, ne-au fost asigurate condițiile optime pe care munca de creație le presupune.

Red.: Mai rămînea doar condiția subiectivă care să răspundă acestor avansuri din afară.

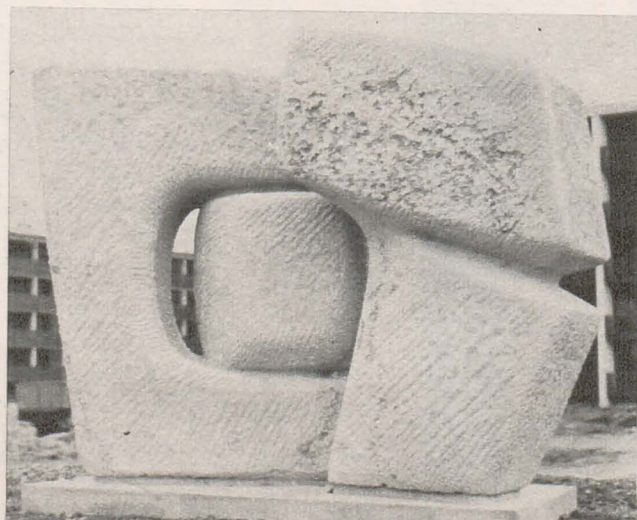
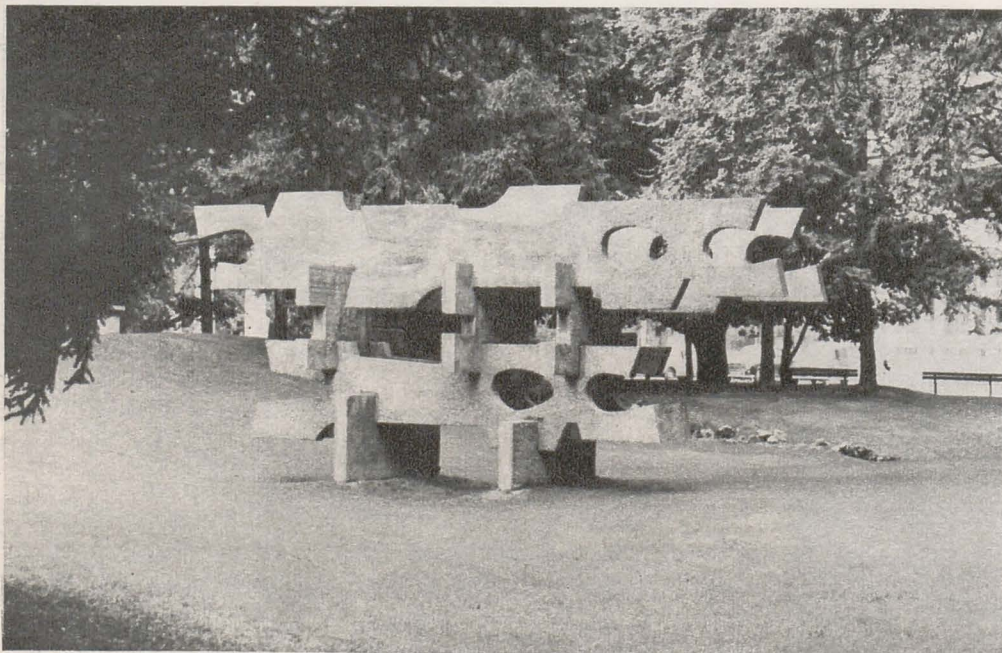


GEORGE APOSTU: Tată și fiu — ansamblu;
6,30 m înălțime — piatră (Grenoble)

GEORGE APOSTU: Tată cu fii — ansamblu —
piatră (Grenoble)

1
—
2 | 3

1. DESCOMBIN MAXIME
(Franța): Sculptură — beton
(Grenoble)
2. WYSS JOSEPH (Elveția):
Sculptură — piatră (Grenoble)
3. IVAN AVOSCAN (Franța):
Sculptură — piatră (Grenoble)



George Apostu: Întrucât mă privește, am conceput și realizat în cadrul acestui Simposion o compoziție în piatră din ciclul Tată și fiu. Ea este amplasată în fața noii primării a orașului Grenoble. Dacă am reușit și cum am reușit, rămîne de văzut. Aș mai vrea să adaug că modalitatea simposioanelor internaționale de artă mi se pare una din cele mai complexe și mai eficiente căi de realizare a monumentelor, a achizițiilor originale de plastică modernă. În alte țări s-au organizat asemenea simposioane de sculptură și pictură. Pe lângă confruntarea spirituală pe care au prilejuit-o, în urma lor au rămas o sumă de opere de artă în posesia instituțiilor organizatoare. Este o modalitate și economică, iar sub raportul calității artistice, eficiența pe care o asigură atmosfera de emulație și «eleganța sportivă» ce se crează în asemenea prilejuri, este incontestabilă. Mă gîndesc că și la noi problema merită să fie studiată.

R e d.: Evident. Viitorul Colocviu Brâncuși, de pildă, ar putea fi precedat de un simposion internațional al artelor plastice. Invitînd cîțiva artiști, de pe diferite meridiane, să lucreze pentru un interval de timp în țara noastră, ei ar omagia memoria marelui Brâncuși. Astfel, patrimoniul modern al muzeelor noastre sau cadrul urbanistic s-ar putea îmbogăți în mod substanțial cu lucrări de calitate, datorate unor artiști contemporani a căror activitate a impus. În condiții obișnuite achizițiile lucrărilor de artă modernă ar costa infinit mai mult.

George Apostu: Dincolo de acest aspect, căruia nu mă sfîesc să-i zic utilitar, în sensul spiritual și major al cuvîntului, un simposion de artă contemporană este unul din momentele creatoare de cea mai largă amplitudine și profunzime. Nu este vorba de o confruntare obișnuită, așa cum se petrece ea în cadrul expozițiilor individuale sau colective, ci de o confruntare care operează pe un plan de spiritualitate mult mai înalt. Artiști de cele mai felurite tendințe, avînd o singură afinitate, aceea pe care ți-o dă apartenența la aceeași epocă istorică, gîndesc, lucrează, experimentează împreună. Este o confruntare care amintește, fie și numai prin tradiția semantică a cuvîntului, de simposioanele antichității eline de pe vremea lui Socrate și Platon. Ceea ce nu este puțin lucru. Se formează înlăuntrul acestor simposioane o legătură spirituală, o comunicare între artiști, care lasă urme adînci.

Fotografii: MARIANA DRAGU

DIN
TEZAU
RUL
MUZEELOR
ROMÂNEȘTI

PAUL CÉZANNE: Portret de fetiță —
ulei (Muzeul Zambaccian)

HENRI MATISSE: Nud în atelier —
ulei (Muzeul Zambaccian)





nati'be



GIUSEPPE MARCHIORI

Giuseppe Marchiori, eminent critic de artă și scriitor, s-a născut la Lendinara (Veneția) la 18 martie 1901.

Este membru al unor importante foruri — AICA, Ate-neo Veneto (Veneția), Accademia di Belle Arti (Genova), Accademia dei Concordi (Rovigo), Accademia di Belle Arti (Veneția).

A fondat și dirijat mișcarea Fronte Nuovo Delle Arti pe care a prezentat-o la cea de-a XXIV Bienală de la Veneția (1948); a prezentat în galeriile și la expozițiile naționale și internaționale peste 200 de artiști. Desfășoară o intensă activitate ca membru în cele mai importante jurii însărcinate cu decernarea premiilor naționale. A fost în repetate rânduri membru al unor comisii și al Juriilor internaționale ale Bienalei de la Veneția (1954, 1960, 1964). De asemenea, a fost comisar al Quadriennalei Romana din 1947, membru și președinte al juriului internațional al Bienalei de Grafică de la Ljubljana (Jugoslavia), în anii 1955, 1957, 1959, 1961, și al altor jurii internaționale: a II-a Bienală de la Paris (1961); a II-a Bienală Internațională de la San-Marino; a IX-a Expoziție Internațională de Gravură de la Lugano (Elveția, 1966); membru al Comitetului Panatheneelor Sculpturii Mondiale (Atena, 1965).

Colaborează la numeroase ziare și reviste italiene și străine; a scris scenariile unor filme documentare (Vedova, Burri, Capogrossi).

Cităm câteva dintre cele mai importante studii și monografii ale sale: Giorgio Morandi (Ed. Ligure Aert e Lettere, Genova, 1945); Pittura Moderna Italiana (Stampe Nuove, Triest, 1946); Arte Moderna All'Angelo (Neri Pozza, Veneția 1948); Arte Concreta (Libreria A. Salto, Milano, 1948); L'Ultimo Picasso (Alfieri, Veneția, 1949); Pittura Moderna in Europa (Neri Pozza, Veneția, 1950); Emilio Vedova (Ed. Di Arti, Veneția, 1951); Renato Guttuso (Ed. D'Arte Moneta, Milano, 1952); Scultura Italiana Moderna (Alfieri, Veneția, 1953); Scultura Italiana Dell'Ottocento (Mondadori, Milano, 1960); Arte d'avanguardia in Italia 1909—1950 (Comunità, Milano, 1960); Licini — cu 21 de scrisori inedite ale artistului — (De Luca, Roma, 1960); Ghermandi (Alfa, Bologna, 1962); Scultura Francese Moderna (Silvana, Milano, 1962); Rouault (Silvana, Milano, 1965); Matisse (Silvana, 1967); Arp (Fabbri, Milano, 1968). Numeroase lucrări au apărut în franceză, engleză, germană, spaniolă, japoneză etc.

Mă întreb ce ar fi spus Brâncuși dacă, prin absurd, ar fi putut asculta numeroasele comunicări ale criticilor invitați la Colocviul organizat la București.

După mărturiile prietenilor, participanți la acest colocviu (V.G. Paleolog, E. Hajdu, Irina Codreanu, Alexandru și Natalia Istrati — timp de zece ani amândoi au fost zilnic în preajma lui Brâncuși, — Carola Giedion, Mac Constantinescu, Petru Comarnescu), sihastrul din Impasse Ronsin era bănuitor și se ferea de lumea care venea să-l viziteze, de cele mai multe ori din curiozitatea de a vedea omul și mediul în care trăia. Atelierul lui de atunci era cu totul altul decât cel reconstruit în Muzeul de artă modernă din Paris: era o casă mare de țaran din Oltenia, care nu-și uitase obârșia, în contactul cu o civilizație în curs de transformare, datorită și geniului său.

De fapt, trecerea de la motivele simbolice ale caselor țărănești și de la miturile și vechile tradiții ale unui popor de înaltă spiritualitate la creațiile sale esențiale: Păsări în spațiu, Noul născut, Leda, Începutul lumii, Pești, Foca, Cocoșul, pînă la complexul Via Sacra de la Tîrgu-Jiu, care cuprinde Coloana infinită, Poarta sărutului și Masa tăcerii, a fost tălmăcită și deslușită de V.G. Paleolog, în multe cărți și studii asupra artei lui Brâncuși (cel mai recent fiind dedicat «Genezei Viei Sacra»), de Petru Comarnescu prin confruntări minuțioase și o amplă documentație.

Dar cred că investigația cea mai sugestivă și cea mai lipsită de convențional asupra artei lui Brâncuși a fost realizată de tînărul critic român Dan Hăulică, în volumul apărut de curînd: «Brâncuși sau anonimul geniului», ilustrat de fotografiile revelatoare ale lui Dan Grigorescu. Hăulică îl alătură pe Brâncuși lui Cézanne și îi consideră drept cei doi «clasici» ai artei moderne, coboriți din timpuri străvechi, dintr-o antichitate care precede civilizația greacă și civilizația romană.

Gestul lui Brâncuși este demiurgic: el nu vrea să creeze arta. «El creează în absolut, dincolo de compartimentările impuse de Renaștere». «Artizianatul lui Brâncuși este o cosmologie». «Este o artă izvorită din natură, o artă veșnic tînără, care exaltă vîrsta fără bătrînețe a lumii». «Puterea lui fără angoase» — spune Hăulică — «tindea spre anonimul naturii».

Prin Brâncuși arta contemporană face întîiul mare pas capabil să curme criza individualismului. Baudelaire spusese mai înainte: «Individualitatea, această mică proprietate, a înghițit originalitatea colectivă.» Și adăuga: «Pictorul este cel care a ucis pictura».

Brâncuși nu a exaltat niciodată individualitatea proprie ca Rodin (geniul care închide o epocă); el s-a depășit cu adevărat pe sine, în pătrunderea tainelor din adîncurile primordiale, ale rădăcinilor înseși ale forței de creație a poporului, cu care s-a identificat.

Tot ceea ce, în vremea sa, putea fi socotit numai ca o exigență culturală, de la Picasso la Klee, devine la Brâncuși act spontan și firesc. Artă și artizianatul sînt același lucru pentru Brâncuși, care căuta «un adevăr» definitiv, care aspira spre acea «echitate absolută» și care înțelegea «sensul proporțiilor primordiale ale lumii».

«Acest fiu de țaran — menționează Hăulică — a ajuns la o sinteză uimitoare».

Oltenia, ținutul în care s-a născut Brâncuși, i-a inspirat artistului motivele geometrice și simbolice ale unei arte ancestrale, anonimă, pătrunsă de o înaltă spiritualitate.

Hăulică ajunge chiar să explice arta modernă prin arta populară: o artă care nu supraviețuiește, ci trăiește și care pare a fi «fost creată în prima zi», după cum spune Focillon.

Concluzia lui Hăulică este formulată astfel: la hotarul între trecutul îndepărtat, cu răsunset milenar, și viitorul care se deschide, se așază valorile tănuite în sintezele lui Brâncuși care, venit dintr-o țară nedezvoltată industrial, ba chiar eminentamente agricolă, se ridică la culmile de simbol ale unei mari vocații, nu numai artistice, dar și în general, în cadrul civilizației.

În timpul colocviului de la București comunicările făcute asupra mitologiei brâncușiene au alternat cu indicații filologice foarte precise referitoare la legăturile artistului cu Modigliani, cu Lehmbruck, cu Art Nouveau, cu Rodin; dar adevărata revelație a spiritului artei lui Brâncuși am avut-o în timp ce străbăteam ținuturile sale natale, zăbovind în fața caselor și bisericilor construite din lemn, privind obiectele și uneltele trebuincioase vieții țaranului, stîlpii și pilaștrii simbolici din jurul și din fața intrării, porțile împodobite cu reliefuri ornamentale, observînd felurile chipuri și forme ale meșteșugului cioplirii în lemn. O lume neștiută se deschidea înaintea noastră și ne dezvăluia adevărata sa semnificație în operele lui Brâncuși de la Tîrgu-Jiu, reala sa dimensiune spirituală, în deplin acord cu acea aspirație spre infinit, cuprinsă în intraductibila vorbă românească «dor», expresie caracteristică a simțirii populare.

După relatările lui V.G. Paleolog, solemnul patriarh cu barbă, prieten de tinerețe cu Brâncuși, Via Sacra de la Tîrgu-Jiu fusese proiectată de sculptor după schema unui plan urbanistic precis, care trebuia să cuprindă o a patra sculptură și care a rămas incomplet, în urma plecării lui Brâncuși.

Coloana infinită este într-adevăr, așa cum afirmă Petru Comarnescu, «rezumatul suprem al viziunii artistice și al morfologiei brâncușiene», este «testamentul său spiritual». Această operă reprezintă «axa care susține cerul și asigură dialogul între cer și pămînt. Omul comunică astfel cu puterile cerești».

Puțini dintre noi cunoșteau Coloana infinită. În fața realității acestei coloane, care urcă spre cer, ca pentru a-l susține, vădînd aspirația supraomenească de înălțare într-o sferă de libertate absolută, de pură contemplație și de spațiu nemărginit, se naște certitudinea că, prin meritul lui Brâncuși, sculptura modernă a depășit limitele căutărilor formaliste, creînd o nouă viziune, într-o redobîndită împăcare dintre om și lume.

Analiza Coloanei infinite, în elementele sale formale, a revelat extraordinara capacitate de creație organică a lui Brâncuși, după proporții și structuri perfecte. În Poarta sărutului el readuce, în termeni de abstracțiune decorativă, motivul personajelor — simbol al iubirii înlănțuite în moarte și pentru eternitate — din lucrarea Sărutul aflată în cimitirul din Montparnasse; în Masa tăcerii, obiectul anonim capătă tîlcuri de simbol poetic, în cea mai liberă și simplificată traducere plastică.

Brâncuși privea spre esența lucrurilor, spre acel adevăr suprem ale cărui forme le descoperise, inspirîndu-se din miturile pămîntului său și, așa cum spunea Carola Giedion, cătînd spre «înțelepciunea abstractă a Orientului».

Î N S E M N Ă R I

OCTAV GRIGORESCU

Trecerea de la discutarea unor principii teoretice ale artei la faptul operei, publicul o face, ca și artistul cel mai fanatic în opiniile sale, printr-un mediu de tranziție conceptual. Din punct de vedere al podagogului și al celui ce « învață » arta, relația între principii și realizarea artistică concretă trebuie să aibă un caracter obiectiv, absolut, ca cifrele și semnele folosite în algebră.

Nu este firesc să optăm totdeauna pentru un asemenea punct de vedere — care să nu îngăduie soluțiile provizorii, evazive — singurul care poate duce la ceva într-adevăr constructiv?

Pentru aceasta am avea nevoie, în primul rînd în școala de artă, de un edificiu teoretic în care elementele de terminologie și legăturile între ele să aibă o accepțiune precisă, cît de cît stabilă, în așa fel încît să dispară limbajul pseudo-critic căruia îi sînt datorate devalorizarea momentană a unor noțiuni și contrapunerea sau legarea lor inutilă.

Elaborarea unui dicționar al termenilor referitori la plastică este absolut necesară. Autoritatea lui ar fi discutabilă, dar el ar putea însemna un punct de plecare mai cert al informației, mai ales cînd lipsește, așa cum se întîmplă adesea, o expunere asupra sistemului de gîndire care a generat o teorie sau alta și explicarea completă a termenilor folosiți.

Datori în această operă de iluminare sînt și artiștii căci, dacă recunoaștem necesitatea reluării în fiecare moment a problemelor fundamentale de limbaj al artei, nu trebuie să ezităm să fim « didactici », în aceeași măsură față de public și față de noi înșine, neacceptînd decît soluții ce tind spre definitiv.

Atmosfera de provizorat în elucidarea problemelor legate de unele categorii estetice a dat naștere și falsei antinomii inovație-tradiție, de exemplu. La baza ei se află confundarea noțiunilor inovație și tradiție cu noul și vechiul, ca și străvechea prejudecată ce ipostaziază un moment din creația artistică a trecutului ca entitate ideală situată în afara timpului.

De fapt o contradicție antinomică între tradiție și inovație nu există, pentru că nu pot exista tradiția și inovația în sine, în genere; tradiție însemnînd trecutul în întregime și inovație — prezentul, viitorul. Aici se ascunde o greșeală de logică prin care se poate conchide că impresionismul, de exemplu, este o revoluție în pictură și o mișcare retrogradă totodată.

Cercetarea în substrat a acestei antinomii descoperă vidul opunerii unor termeni considerați în sine și stabilește necesitatea unor criterii după care una și aceeași creație artistică se înscrie firesc în aria de cuprindere a celor două noțiuni.

Inovația fiind ceea ce mereu depășește un stadiu al evoluției, este ea însăși manifestare a tradiției, manifestare vizibilă și imediată a unui flux continuu generator, căruia îi cedează pasul în fiecare moment formulele muritoare.

Ideea de inovație în artă exprimă evoluția acesteia prin relația dintre două elemente ce se influențează reciproc: un element asupra căruia se exercită acțiunea de înnoire și produsul acestei înnoiri. Ansamblul fenomenelor creației nu poate fi însă rigid împărțit în aceste categorii, o fluctuație continuă a valorilor imprimă mersului artei întoarceri surprinzătoare a căror semnificație nu poate fi dezvăluită dintr-un singur unghi de vedere; am căuta zadarnic în evoluția artei echivalentul mersului ascendent al descoperirilor din științele exacte.

★

Desprinderea caracterului general al evoluției artei și chiar a unei periodicități a producerii inovațiilor nu trebuie să se confunde cu principiile unei arte supraevolutive, către care să fie silite să convergă toate tendințele.

Trebuie remarcată deosebirea între estetica academistă, cu reguli atemporale, rigide, și concepția despre artă conform căreia ansamblul de reguli și meșteșuguri este îndreptat spre un scop precis și nobil, la care nu ajunge decât cel ce, încarnând perfect demnitatea profesională a artistului și stăpînind meșteșugul cu maximă precizie, atinge inspirația în opere de valoare obiectivă.

Aceasta nu înseamnă să considerăm arta ca o instituție cu statut fix, în care se știe odată pentru totdeauna ce poate avea acces și ce nu.

Nu putem elabora un sistem în care arta are sarcini delimitate odată pentru totdeauna, criterii clarificate pentru întreaga umanitate, fără a ține seama de aspirația continuă spre frumusețe a spiritului uman, adică spre înțelegerea propriului rol în univers.

Pentru aceasta trebuie să urmărim în cercetarea noastră sensibilitatea omului de astăzi, care caută să-și depășească propriile limite, căutându-și locul în univers, conștient de posibilitatea existenței altor moduri de sensibilitate. Uneori caută acest lucru prin negarea experienței lui de pînă acum, deoarece nu se mai crede ultimă și perfectă creatură a unui demiurg, treaptă definitivă în scara construcției finaliste a acestuia; a cîștigat în întregime dreptul să se mire de existență și să se îndoiască de sine, devenind el însuși creator.

Libertatea filozofică pe care omul a cîștigat-o înseamnă pentru el cea mai grea sarcină avută vreodată. El simte astăzi că deplina responsabilitate creatoare, izvorită din neîngrădirea gândirii, îl determină nu la anarhie, ci la a construi ținînd seama de imprevizibil.

Încercarea omului Renașterii de a-și găsi locul în univers, prelucrarea pe plan artistic a datelor științei a dat opere a căror continuitate formală este poate întreruptă, dar al căror spirit efervescent retrăiește azi mai fructuos ca oricînd.

Științele exacte ne fac să bănuim universul mai plin, mai problematic; sîntem aproape de ceea ce, ascuns în întuneric, părea fabulos.

★

Există o anxietate produsă omului modern de eventualitatea explorării unor lumi pînă acum inaccesibile, pentru cunoașterea cărora sensibilitatea noastră, odată cu tehnica, se pregătește. De aceea există și experiențe artistice de negare a experienței umane de pînă acum, ele avînd ca scop lărgirea scalei sensibilității, avînd deci sensul căutării unui mod de a face cunoscute lumi opuse sau ascunse nouă.

Leonardo da Vinci, atîngînd în operele sale universalul, depășește limitele unei sensibilități particulare și realizează o nouă dimensiune a spiritului uman. De aceea cînd spunem numele lui ne gîndim la o etapă a creșterii puterii de cunoaștere a omului și nu la o viziune izolată în timp și spațiu.

Negîndu-și propria sensibilitate sau depășînd-o, omul se întîlnește tot pe sine, devenind stăpîn pe lucruri pe care nu le percepea. Dar chiar ceea ce este mai al său, mai retras în granițele existenței sale pămîntene, formează o primă și bogată sursă a artei, sursă la care nu poate renunța. Adîncimea răspunsurilor la întrebarea imediată pe care i-o pune în planul artei existența lumii vizibile, dă sensibilității omului acea robustețe prin care poate căuta dincolo de configurația particulară a vieții sale cotidiene imprevizibilul din cosmos, determinantele rolului său în univers.

★

O latură a sensibilității artistice a românilor este evidențiată în această direcție de creația unei întregi pleiade de pictori și desenatori care, cu mijloace simple, modeste chiar, fără nici o infatuare angoasată, au știut să găsească în aparențele cotidiene expresia permanențelor spirituale ale lumii noastre. O liniște măsurată de infiorare filozofică, simțul pentru ordinea subtilă a lucrurilor, ascunsă în peisajul armonios, lipsit de spectacular, al locurilor de la noi sînt trăsături comune operelor lui Grigorescu, Tonitza, Pallady, Ressu, Petrașcu.

O liniște care cuprinde tensiunea tragică a aspirației către lumină este evidentă în creația lui Luchian. Aici străbate o străveche atitudine afirmativă, stenică în fața neantului, capacitatea greu încercată, și deci consolidată, de a depăși ceea ce tinde să nege realul, umanul.

Sinteza datelor primordiale de atitudine în fața vieții, proprie poporului nostru, a făcut posibilă transcendența sensibilității acestor artiști în act de creație.

★

Este greu de imaginat o operă de artă care să pornească de la negarea a tot ce s-a făcut în artă pînă în prezent. La o cercetare mai atentă, unele opere sau curente artistice care par că posedă toate prerogativele inovației se arată a fi numai reluări ale unor tendințe uitate sau incomplet realizate în epoca în care au apărut. Aceasta

nu ne îndreptățește să le considerăm ca adevărate tradiții. Elementele celei mai vii tradiții de la noi se află în însăși viața oamenilor de azi, în modul specific de a trăi, de a simți al acestora, aflați de milenii pe aceleași locuri.

Schimbările pe care le-au impus ambianței naturale oamenii nu s-ar fi putut înlăptui fără permanențele existenței lor, trăsături care ocazionalizează și justifică evoluția modului de viață.

Un artist care crează forme neîntilnite în folclor, în arta medievală sau care utilizează așa-numitele cuceriri ale artei moderne poate să exprime foarte bine și însuflețit ceea ce caracterizează viața noastră. Aș putea spune că, din punctul meu de vedere, acesta este drumul înnoirii, al inovației necesare. Este adevărat acest lucru cum este adevărat că tradiția nu poate fi colecția de obiecte și forme din care te inspiri, ci portretul aprofundat și exact — în sensul nobil al cuvântului — al lumii noastre contemporane, purtătoare a tradițiilor vii. În tradiții nu te înscrii dacă vrei și cum vrei, printr-o deliberare, printr-o opțiune oricât de personală. Tradițiile te cuprind și te poartă înainte, impunându-ți să fii nou, impunându-ți acea necesitate, pe care o crezi subiectivă, de a recepta și prelucra adevărul lumii în care trăiești.

★

Nu poate fi vorba de înnoire în artă fără a presupune înaintea actului însuși care a produs această înnoire un îndelungat și frecvent contact cu viața, o cunoaștere aprofundată a fenomenelor, a legilor lor de manifestare; de asemenea, fără cunoașterea realității în aspectele ei de suprafață, fără entuziasmul totodată matur și juvenil în contemplarea fenomenelor materiale, iarăși nu poate fi vorba de înnoire.

În cazul artistului plastic, tocmai frumusețea vizibilă a lumii este în primă ordine a creației importante. Pictorul este un om al ochiului, el trăiește pentru bucuria de a vedea. Dacă nu urmărește decât realitatea tabloului său, legătura dintre tabloul de acum și cel de ieri poate pierde treptat virtuțile primordiale ale artei, tocmai pentru că le caută numai și numai în trunchiul dezvoltării artei.

★

Considerarea fenomenului creației ca izolat de orice ambianță și a operei ca fiind produsul prelucrării unui material care îi aparține exclusiv, ca și cum arta s-ar naște numai din artă, necesară poate într-un stadiu al cercetării estetului sau istoriografului, devine frină a creației atunci când cuprinde opiniile artiștilor ca o convingere. Oricât ar fi de impresionantă structura materială a unor opere născute dintr-o astfel de convingere, rămâne sub semnul întrebării dacă ele sînt o mărturie umană de valoare.

Mai mult, negîndu-se într-o succesiune rapidă și adesea la modul absolut, multitudinea acestor opere devine indiferentă oamenilor; neliniștile, revoltele lor nu au nevoie de o exhibiție atît de îndelungată.

★

Căutarea soluțiilor pentru o serie întreagă de probleme ale plasticii, cum ar fi mișcarea, exprimarea timpului și spațiului, exprimarea sentimentelor, definirea ideii de frumos, constituie un teren de activitate a imaginației atît de extins și profund în resurse încît elucubrația spectaculoasă nu poate fi în nici un caz semnificativă, fie și așezată sub o egidă filozofică.

Fantasticul, obîrșie și substanță a multor opere originale, cred că este o trăsătură indispensabilă oricărei lucrări vrednice de interes, dar fantasticul nu se suprapune absurdului, iraționalului, supranaturalului.

Natura, realitatea în sensul cel mai larg, sînt profund fantastice, fără a fi iraționale sau mistice. La acest caracter al realității contribuie misterul inerent al acțiunii de cunoaștere și funcția estetică a ei.

Se poate spune că singurul, adevăratul fantastic, este al realității, al naturii. Într-adevăr, ce poate fi mai straniu, mai original decît existența unei insecte, de exemplu: un păianjen în mișcare are în anatomia sa atît de aparentă, în geometria lui elegantă, mai mult farmec decît orice plămuire grotescă, intenționată sau izvorită din subconștient; mersul său dictat parcă de o implacabilă rațiune mă înfricoșează mai mult decît simbolică făpturilor lui Bosch.

Portretele lui Rembrandt, atît de realiste ca observație atentă a modelului, au un caracter fantastic, fără a cuprinde nimic imaginar în sensul unei invenții parodiind natura. Nu procedeul clar-obscurului este sîmburele atmosferei lor fantastice, ci observația nudă a realului, emoționată de descoperirea existenței, fructificată de bucuria existenței; bucuria de a vedea, de a înțelege, de a cuprinde un destin fizic și moral în materia expresivă a culorii.

Respectul față de natură își capătă astfel semnificația reală, alta decît a interdicției aruncate asupra imaginației. Reluînd asemenea elemente care aparțin unei tradiții ce se poate numi clasică, putem construi o nouă tradiție. Acest lucru, oricîte demitizări ne-ar costa, merită să-l încercăm, singuri fiecare și de fapt împreună, acest veșnic nou auto-portret al lumii contemporane.

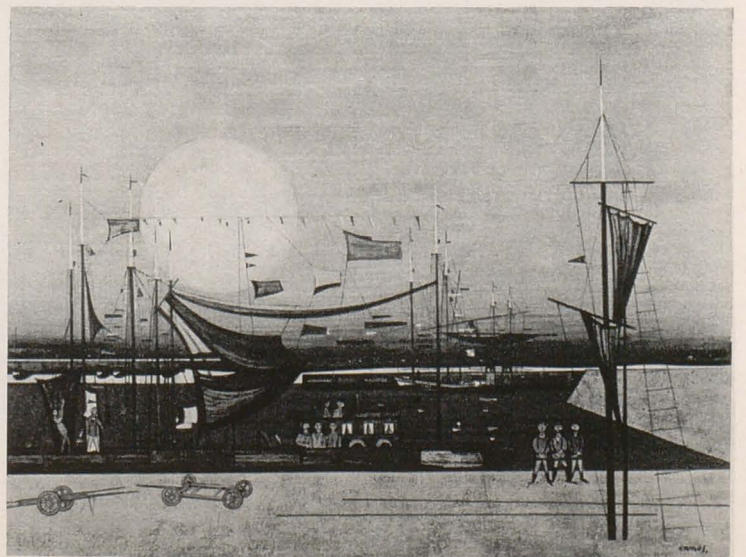
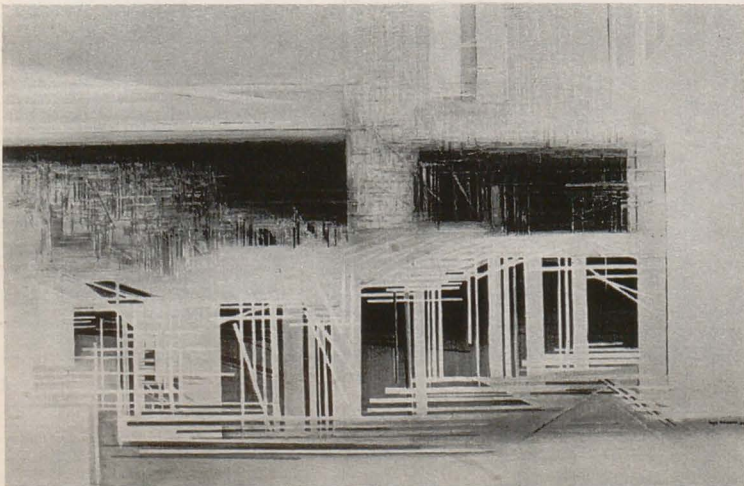
EXPOZIȚIA DE ARTĂ
CONTEMPORANĂ BELGIANĂ

RADU BOGDAN

EDGARD TYTGAT: Țigani (1922) — ulei (Stedelijk Museum Wuyts —
Van Campen en Baron Caroly, Lier)

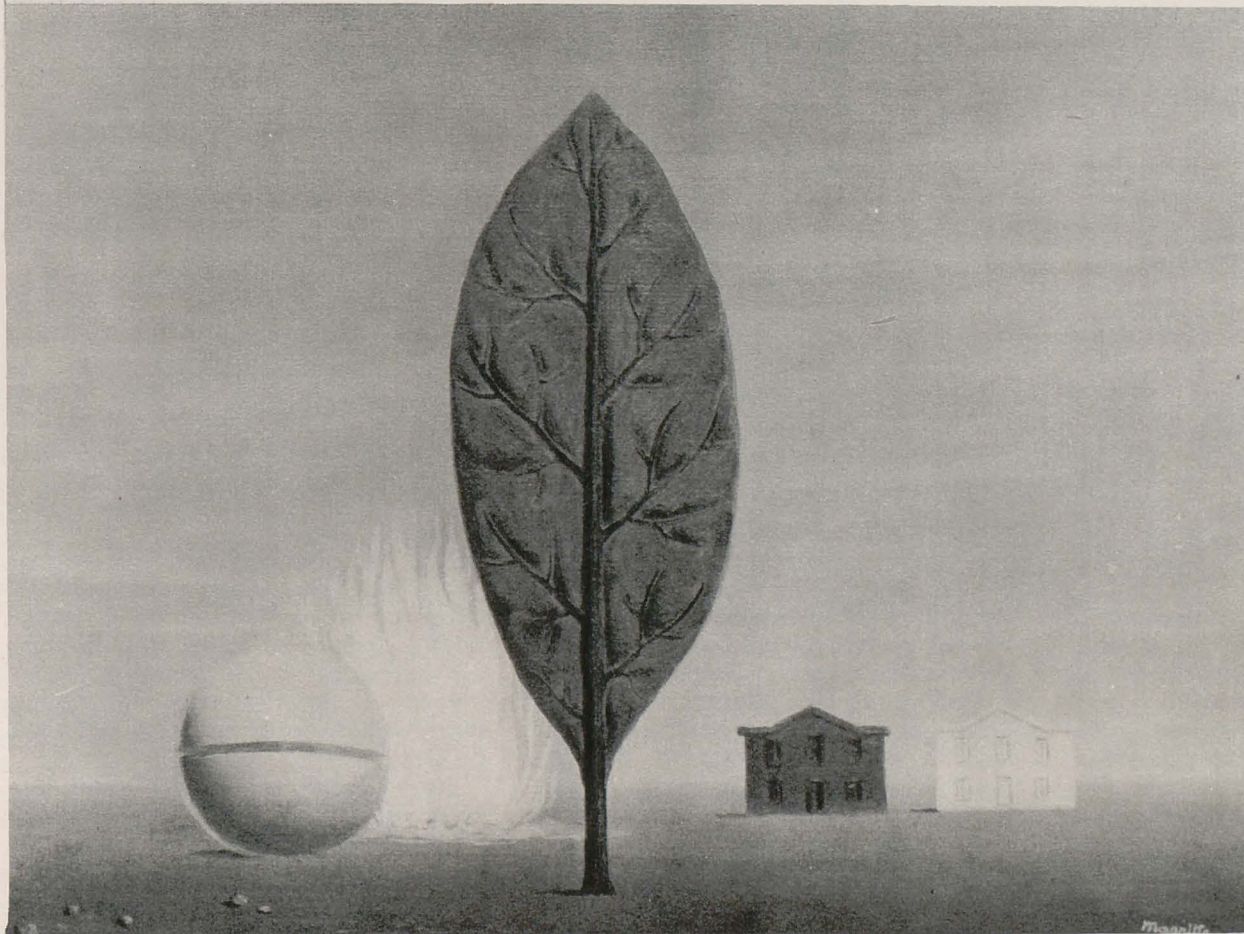


EXHIBITION OF ARTS
CONTEMPORARY BELGIAN



1	4
2	3
5	6

1. JAMES ENSOR: Mica biserică din Mariakerke (în jur de 1900) — ulei (Muzeul de arte frumoase, Ostende)
2. ROGER DUDANT: Șantier în fața mării (1966) — ulei (proprietatea artistului)
3. GUSTAVE CAMUS: Marele pavoaz (1961) — ulei (Colecția De Meyer, Bruxelles)
4. RENÉ MAGRITTE: Promisiunile dimineții (1947) — ulei (Colecția Sabine B, Bruxelles)
5. PAUL DELVAUX: Domnișoarele de la telefoane (1951) — ulei (Colecția René și Ghislaine Micha, Bruxelles)
6. CONSTANT PERMEKE: Soții (1932) — ulei (Muzeele regale de arte frumoase, Liège)



Dintre expozițiile de pictură și sculptură ale țărilor din Occident prezentate în ultimii ani la noi, Expoziția de artă belgiană, deschisă în luna noiembrie, a fost una din cele mai echilibrate și mai reprezentative în raport cu țara și perioada ilustrată. Atît catalogul cît și expunerea au fost întocmite cu o grijă deosebită, și s-a simțit pretutindeni respectul pentru spectatorul din afara granițelor Belgiei, pentru dorința sa de informare onestă și riguroasă, în funcție de ceea ce arta de astăzi a patriei lui Rubens posedă mai caracteristic și mai bun.

Desigur, nu ne puteam aștepta la o expunere completă, a tuturor personalităților și tuturor modurilor. Așa de pildă, portretul și cele două peisaje de Ensor, pictate toate în primii ani ai veacului nostru, nu ne-au oferit decît o imagine palidă despre acest mare și original artist, caracteristic prin fantezia sa neobișnuită și prin expresivitatea viziunii sale picturale. Și poate că nici tablourile alese din opera lui Tytgat nu au fost tocmai cele în măsură să ne facă să înțelegem locul important pe care îl ocupă el în istoria picturii moderne a Belgiei. Dar asemenea lacune sînt inerente unei manifestări care își propune să înfățișeze atît de multe aspecte din arta unei țări, pe o întindere de timp atît de cuprinzătoare — 45 de ani — într-un spațiu atît de restrîns.

Așa cum s-a prezentat, expoziția a avut meritul să ilustreze clar și pregnant toate tendințele din arta Belgiei de azi. Dintre acestea, nouă ni se pare că cele care în alegerea făcută au dat măsura valorii maxime atinse de artiștii belgieni în comunitatea culturii plastice europene, au fost expresionismul și suprarealismul. Și dacă în lipsa aceluia Ensor despre care am amintit nu am putut face o incursiune în tărîmul fantastic și mai cu seamă grotesc al expresionismului belgian, în schimb, prin ceea ce ne-a oferit grupul din micul sat de pe rîul Lys, Laethem St. Martin, grup alcătuit din Permeke, Gustave de Smet și Frits Van Den Berghe, am putut căpăta o idee justă despre umanitatea acestui expresionism, despre forța lui de comunicare afectivă și despre capacitatea lui de fabulare, cu ramificații în anumite zone ale oniricului.

Permeke este cel mai viguros dintre ei, linia și formele sale sînt cele mai încărcate de pondere expresivă; Van Den Berghe este cel mai imaginativ dintre ei, luminile sale sînt cele mai diverse și mai greu de încăput într-un singur înțeles. Cu toții sînt sobri în culoare, înclinați spre împerechierile roșului stins cu brunul, ocrul și galbenul, uneori cu o întunecare de verde și, mai rar, de albastru, fără să ocolească, precum vedem, tăriile cîte unui ton mai aprins. Soții lui Permeke,

Semănătorul lui Van Den Berghe, Chermesa lui De Smet au atestat ceea ce afirmăm.

Tot un expresionist, dar de altă factură, poate mai liric în viguroasele sale simplificări liniare și sinteze formale, este Jean Brusselmans, al cărui Peisaj de iarnă ne-a cucerit prin nota lui de poezie calmă, susținută de un echilibru compozițional desăvîrșit.

Suprerealismul a fost reprezentat prin Delvaux și Magritte, două nume de circulație mondială, din care ultimul cu maximum de răsunset. Domnișoarele de la telefoane, ale lui Delvaux, s-au înscris în ciclul bine cunoscut al compozițiilor sale cu mereu același tip de femeie nudă, sau semi-nudă, străbătînd cu privirea fixă și stranie ciudate spații imaginare; din acest punct de vedere tabloul e mai caracteristic decît Coborîrea în mormînt, cu voita lui notă macabră și cu ținuta lui ușor academică, dar aici Delvaux se afirmă ca un mare maestru al desenului și compoziției, ca un artist la care voința se acordă desăvîrșit cu mijloacele.

I-am preferat lui Delvaux misterul liric al lui Magritte, universul său oniric încărcat cu poezie, străbătut de nu știu ce fior al necunoscutului, într-un calm adesea senin, cu sugestii meditative, ca în Reîntoarcerea, în Promisiunile dimineții și în Memoria. Cu Magritte — decedat în 1967 — a dispărut unul dintre pictorii cei mai cuceritori prin intuiția și puterea lor de revelare a magiei poetice.

Prezent cu un singur tablou, intitulat Celălalt, imagine excelent realizată în ceea ce voiește să fie, cu toate că discutabilă în conținutul ei de coșmar și oroare, Octave Landuyt ne-a apărut ca marcînd prin pictura sa o trecere de la expresionism la suprarealism.

Între Victor Servranckx, clasicul picturii abstracte belgiene (și cel dinții care a practicat-o), și Gustave Camus, pictor figurativ în ale cărui peisaje domină liniștea echilibrului geometric și frumusețea rigorilor sale, — ca și la Servranckx, dar într-un spirit opus, — se situează o sumedenie de artiști, de stiluri diverse, cînd mai apropiați unei tendințe, cînd celeilalte, cu toții depășiți de expresiile op-art-ului, pop-art-ului, sau de ipostazele picturii gestice și mobile.

Cu ale sale Pasăre fulgerătoare I și II, Jef Verheyen este un creator de rafinamente și subtilități rămase totuși la un stadiu de excesivă simplitate, pur decorativă.

Ingenios, dăruit cu simțul compoziției și al efectului de culoare, Paul Van Hoeydonck nu ni s-a părut totuși suficient de artist, nici în Căderea lui Icar, nici în Firul Arianei, unde mulatele în ghips ale unor porțiuni de trup omenesc, aidoma manechinelor, in-

troduc în viziunea autorului o supărătoare lipsă de gust.

În pofida indiscutabilului său simț compozițional, nici Vic Gentils, cu lucrarea Pian Vic, — împerechierie ciudată dintre o haină de catifea reiată și clapele desenate ale unui pian — nu a izbutit să ne convingă asupra valorii emoționale (sau fie și numai cerebrale) a unei astfel de realizări; după cum Grafiile lui Luc Peire, executate cu o ritmică și acurateță desăvîrșite, nu ne-au trezit mai multă adeviune admirativă decît reușește s-o facă un desen liniar ingineresc, bine echilibrat în alternanțele sale de alb și negru.

Cu mijloace la fel de simple, și cu un cult tot atît de pronunțat pentru traiectul rectiliniu, ni s-a părut mult mai sugestiv și mai în spiritul unei creații într-adevăr artistice, Roger Dudant, desenator de mare rigoare, cum au atestat peisajele sale aproape abstracte, intitulate Bruxelles și Șantier în fața mării.

L-am admirat de asemenea pe Marc Janson pentru Compoziția sa de un grafism plin de nerv, în care — într-o armonie de alb, verde, gri-verzui, galben și negru, creatoare de atmosferă — ritmurile liniare se împleteau organic cu cele coloristice, realizînd o frumoasă unitate.

În sfîrșit, în Luptă nemiloasă, Georges Collignon, pictor abstracționist dăruit cu un simț deosebit al expresivității formelor, tonurilor și liniilor, s-a prezentat ca un foarte sugestiv inventator de ritmuri și alternanțe dinamice, iscate savant și cu siguranță de sine.

Am subliniat mai sus, cînd a fost vorba de lucrările lui Van Hoeydonck (pe care n-am știut prea bine dacă să le numărăm în rîndul sculpturilor policrome sau numai al picturilor combinate cu elemente de sculptură, cum pare să indice catalogul), nota unei neașteptate lipse de gust, într-o expoziție care s-a afirmat, dimpotrivă, printr-o ținută de un bun gust remarcabil. Totuși, și în sculptura lui Rik Poot intitulată Femeie născînd intervine o asemenea notă, cu toate că aici calitatea artistică a viziunii salvează lucrarea, copleșind naturalismul subiectului.

Am întîlnit puține sculpturi în expoziția artei belgiene. Ceea ce n-a împiedicat ca de la George Minne, de o remarcabilă suplețe a formei în Îngenunchiatul, și pînă la Felix Roulin, cu Aliajele sale ancorate în abstract, trecînd prin reprezentările de figuri sau corpuri umane ale lui Oscar Jespers, să putem urmări continuitatea unei dezvoltări armonioase și a unei problematice variate, care au conferit genului un interes de netăgăduit.

Expoziția din sala Dalles ne-a oferit satisfacția unei împlinite curiozități spirituale.

ARTA MAGHIARĂ DIN SECOLUL XX

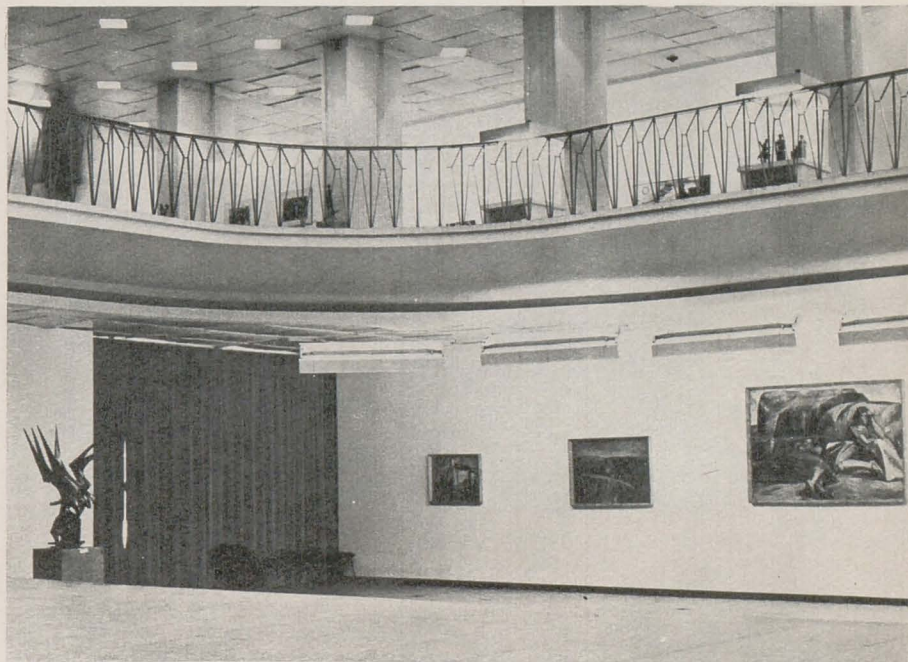
N. ARGINTESCU-AMZA

Deosebit de interesantă, ampla expoziție de la Dalles — «Arta maghiară din secolul XX» — printr-o prezentare multilaterală a personalităților proeminente și a tendințelor caracteristice în pictura, sculptura și grafica contemporană ungară, a tins să ofere publicului român o imagine cuprinzătoare asupra stadiului actual al evoluției artistice din această țară.

Sîntem din capul locului datorii să subliniem faptul că asimilarea notei specifice în creația artistică maghiară cere neapărat o anumită familiarizare cu viziunea temperamental gravă, dramatică uneori, adesea de tensiune patetică, fie sobră, fie exclamativă (mai mult sau mai puțin expresionist) a unui Weltanschauung esențial nordic. Atmosfera și năzuințele secrete și vădite ale unei asemenea expresivități întilnesc dificultăți uneori insolubile în receptivitatea meridională.

În al doilea rînd trebuie subliniată încă o caracteristică în viziunea plastică maghiară: năzuința spre monumentalitate — pe cît putem judeca, intimă, sinceră, autentică, — nu are caracter decorativ în sensul sudic. În expoziția la care ne referim se poate observa o certă monumentalizare intrinsecă, chiar în plastica mică. Așadar, constatăm cu ușurință lipsa elementului retoric și dispensarea de un declamativ factice al volumelor mari. Lucrul acesta e vădit și în «pictura mică», la Jenő Barcsay de pildă, (născut în 1900), care a publicat și studii teoretice. Înaltul nivel de stilizare, siguranța punerii în pagină, substratul poetic fără iz literar, realizează o noblețe de simplificări aparent spontane, în care un rafinament savant nu anulează prospețimea și tensiunea mesajului omenesc. Astfel, Construcție păstrează chiar în alb și negru valențele unei expresivități originale și firești.

La antipod, Ignác Kokas (născut în 1926) acceptă un fel de recuzită simbolică, o punere în pagină scenică, vibrantă, am spune «abisal» figurativă, varietate de expresionism adesea macabru cu elemente de «obiectivism suprarealist», în acorduri reci. Se



Aspect din expoziție

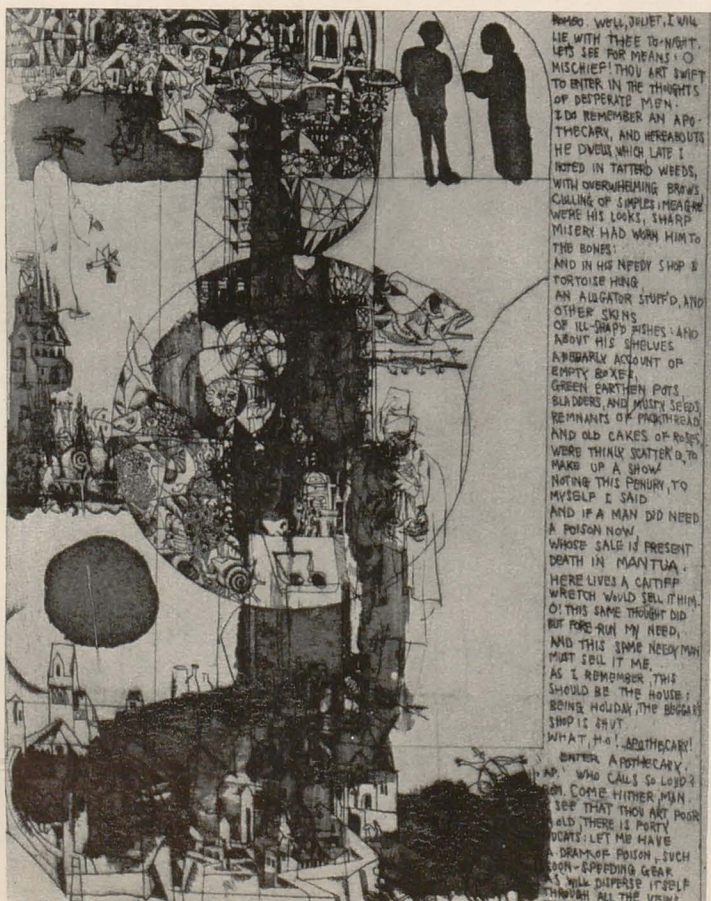
ERZSÉBET SCHAÁR: Soldați morți — bronz





LÁSZLÓ LAKNER: Exterminare — ulei

ÁDÁM WÜRTZ: Ilustrație la « Romeo și Julieta » de W. Shakespeare — gravură pe metal



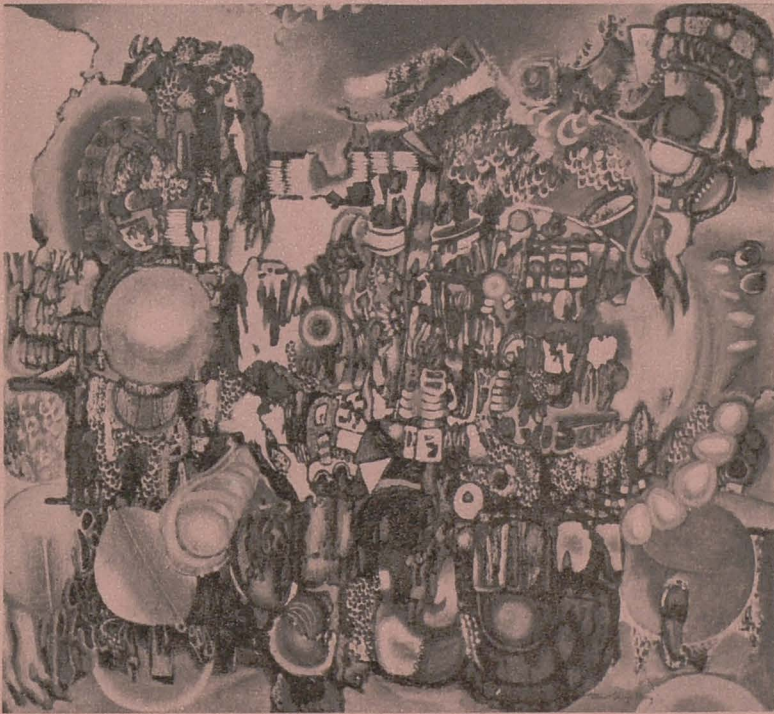
izbutește însă un șoc dramatic în care sensibilitatea este mereu prezentă, ca în Camera (1967), unde vibrația alburilor de cretă mi se pare remarcabilă. La fel de autentic susținut e sentimentul la József Németh (născut în 1928). În Se topește zăpada găsim surde efecte de vitraliu, discret dozate, în care ritmica beneficiază de sugestii de vagă viziune preistorică. În alte două lucrări, excesul de unghiulozitate mi se pare discutabil.

La János Szurcik (născut în 1931) punctul de plecare «băimărean» este vădit. Excelent desenator, artistul pare obsedat de racursiuri «impresionante», dar ansamblul rămâne prea rigid (Femei odihnindu-se). Ervin Tamás (născut în 1922), la care filiația post-impresionistă este evidentă (Nostalgie), pare a se îndrepta spre un figurativ foarte simplificat. János Orosz (născut în 1932), fost strungar, a izbutit să-și însușească un meșteșug destul de sigur: viziunea sa lirică, ce se desfășoară în cadrele unui anumit magic folcloric de basm, ar solicita însă un plus de cultură plastică. Tocmai aceasta este vădită la Béla Kondor (născut în 1931), mișcându-se într-un feeric autentic, cu esențe de basm infantil (Picasso, Matisse, Dubuffet).

În grafică, Gyula Hincz (născut în 1904) vădește cursivități de sugestivă eleganță și un substrat dramatic bogat; de asemenea un nivel de cultură plastică elevată. Un remarcabil nivel plastic am putut observa și la Károly Reich (născut în 1922), transfigurând iconografic realitatea, și la Béla Stettner (născut în 1928), cu «graficizări» impresionante ca stilizare și tensiune sufletească.

În plastica mică, aș semnala pe Jenő Kerényi (născut în 1908). Pe Gheorghe Doja arhaizant stilizat și mai ales Mama și copilul (1964) dovedesc calități de vigoare și interioritate demne de a fi subliniate.

În ansamblu, expoziția de artă contemporană ungară ne-a impresionat prin seriozitatea de viziune și meșteșug, prin autenticitatea și mesajul ei omenesc.



MIMI ȘARAGA-MAXY: Compoziție — ulei

MIMI ȘARAGA-MAXY

Evoluția pictoriței Mimi Șaraga-Maxy n-a fost niciodată egală. Am vorbit adesea despre perioadele de « criză » în evoluția unui artist cu adevărat creator; nu știu în ce măsură se poate vorbi de o criză în evoluția ultimilor trei-patru ani la pictorița Mimi Șaraga-Maxy. Mi se pare însă de netăgăduit că avem de-a face cu un temperament creator real, mișcându-se pe drumuri ce sînt vrednice de interes, deoarece niciodată artista nu părăsește un anumit nivel de expresivitate modernă certă.

La Mimi Șaraga-Maxy sîntem confrunțați cu o explorare picturală în care substratul afectiv, emoția directă nu păstrează nici o urmă de sentimentalism. Dimpotrivă. Ne aflăm în cadrele unei viziuni din ce în ce mai cerebralizate. Totuși elementul de cerebralizare ostentativă, am spune chiar tehnicistă, este mai puțin accentuat decît în trecut. Efectele « segmentariste », jocul contrastelor, șarja, grotescul secret și ceea ce a putut fi numit « pirotehnia de culori », unghiulozitățile arbitrare cu veleități temperamentale explozive tind să se estompeze. Plusul de sinceritate umană crește. În ce măsură avem însă de-a face și cu un plus de expresivitate estetică nu este încă vădit. Se vorbise în trecut de « o risipă haotică ». Dar această expoziție mi se pare într-un anumit fel exagerat de coerentă, adică se ajunge la o anumită monotonie ori cel puțin la efecte monocorde. Poate că această coerență către care tinde pictorița este ceea ce are astăzi dînsa de spus. Această articulare ne poate place sau displace, dar nu este artificială.

Lucrarea *Umbre și Lumini*, ca și *Reflexe*, datează de acum patru-cinci ani. Aci găsim o anumită interiorizare, limbajul plastic menținîndu-se în acorduri și modulații foarte rafinate, păstrînd o stranie tensiune, cu rezonanțe multiple și complex împletite. În ambele lucrări, ca și în *Orizontal*, cu ritmuri verticale și ușor oblice, savant mînuite, ansamblurile sînt sesizate organic și transpuse plastic la fel de organic. Mai mult chiar, există doza de simfonism cromatic care acceptă, în *Orizontal* de pildă, delicate degradeuri de ocruri, ajun-

gîndu-se la nuanțe de roz. Leit-motivurile de albastru, de val marin dramatic, ori de verde vegetal cu nuanțe de mușchi și de patină minerală izbutesc de fiecare dată să închege viziunea. Există acea articulare, de care vorbeam mai sus, bine susținută, care în *Umbre și lumini* rotunjește disparate elemente semi-figurative, dîndu-le nu numai unitate, ci chiar elocvență. De pildă, acordurile de roșuri vibrînd frumos, de ocruri și negruri catifalate, valorificate prin vibrația accentelor de galben, conving prin forța lor de sugestie.

În *Diversitate* însă, deși ansamblul pare consecvent susținut, mi se pare că titlul dezvăluie involuntar o anumită șovăială a viziunii; totuși, fragmentul de glasvand, treptele, papura și colțul de lac, și mai ales vibrația alburilor de cretă din centru dăruiesc un fel de undă simpatetică acestei disparate diversități.

O brutalitate, am spune instinctuală, caracterizează lucrări ca *Orchestrație spațială*, *Efemer*, *Forme multiple*, *Dăruire*, *Cîndva un oraș*. Aici ne aflăm din nou — deși mai puțin ostentativ și mai puțin heteroclit, — în acea « pirotehnia a culorilor » de care vorbea prefața catalogului expoziției trecute. Ansamblurile sînt coerente, consecvent ritmizate, însă mesajul lor afectiv este cert sărăcit. Tehnicizarea viziunii duce la un fel de luciditate formală în care dăruirea omenească este neîndestulătoare. Desigur, sînt « stilizări » care pot interesa un anumit public ce vrea să fie « informat » și mai mult sau mai puțin « à la page »...

Prefer însă *Semnele luminii*, unde viața cromaticii ritmează mai autentic, evocînd indirect un fel de luxurianță tropicală în roșuri și griuri vapoase, sau *Semnele luminii* (II), « ținută » în acorduri de galben care ne poartă într-o lume oarecum electronică de becuri, ampule, etc., sugestiv etajate.

Putem conchide așadar că, în faza actuală, pictorița Mimi Șaraga-Maxy este mai puțin « experimentală », și că manifestările sale artistice au dreptul să fie urmărite fără formulări de curte de casație, chiar atunci cînd nivelul lor de plenitudine artistică poate părea discutabil.

N. ARGINESCU-AMZA

RUDOLF SCHWEITZER CUMPĂNA • MARCEL OLINESCU • SEVER MERMEZE • TEODOR DAN • VLADIMIR PREDESCU • CONSTANTIN BLENDEA

Destul de bogată în evenimente artistice, martoră a două valoroase expoziții străine — cea de gravură japoneză și cea de artă modernă și contemporană belgiană — ultima perioadă a anului 1967 a ocazionat în București un interesant dialog între generații. Am putut vedea expoziții personale cu caracter retrospectiv, manifestări ale unor artiști viștici și o suită de expoziții ale unor artiști tineri, aflați la prima întâlnire mai largă cu publicul. Așa cum era de așteptat, acest dialog — dacă-l putem numi astfel — nu a fost un simplu schimb de opinii între generații ci, mai mult decît atît, o confruntare între două momente reprezentative din istoria artei românești.

Prezenta cronică nu intenționează, firește, să tragă concluziile acestei confruntări și totuși ne vom îngădui să credem că, în poftida aspectului oarecum opozițional al celor două categorii de expoziții — sau tocmai pentru asta — analiza lor poate deschide perspective noi pasionantei discuții « tradițional — modern » în plastica autohtonă. Problema fundamentală este identificarea acelor zone de contact în care osmoza dintre generații se poate realiza cu folos pentru fenomenul artistic, pentru descoperirea punților tănuite de trecere care asigură continuitatea și consistența subterană a fenomenului.

Expoziția Rudolf Schweitzer Cumpăna — deschisă în sala Dalles — a oferit prilejul unei reîntîlniri cu arta unui maestru octogenar, cunoscut deopotrivă ca excelent desenator și viguros colorist. Schweitzer Cumpăna a desfășurat vreme de decenii o impresionantă activitate, începînd din 1912 — cînd a debutat la « Tinerimea Artistică » — și pînă în prezent. Avînd în minte ampla retrospectivă organizată tot la Dalles, în 1957, și considerînd în general activitatea cunoscută a lui Schweitzer Cumpăna, nu vom face greșeala să judecăm actuala expoziție ca reprezentativă. E adevărat, au fost expuse acum numeroase lucrări de calitate, mai ales desene, dar multe — cele mai multe — lucrări de temeii au lipsit.

Definitiv pentru Schweitzer Cumpăna, știința desenului — înțeleasă atît ca rigoare a structurilor cît și ca acuratețe a expresiei — se înobilează prin căldura com-

bustiilor interioare care investesc linia cu putere de expresie, obligînd-o să fie cînd aspră, cînd tandră, cînd incisivă, cînd melodică. Ductul liniilor, raporturile dintre suprafețe, ritmurile jocului de curbe și contracurbe, unghiuri și planuri, țesătura imaginii, pe scurt întregul arsenal de mijloace este pus în slujba redării momentului emoțional. În portrete, ca și în autoportrete, atenția artistului este consecvent atrasă de redarea momentelor grave, de stările sufletești cu pedală tragică. Permanentă disponibilitate sensibilă pentru aspectele dramatice ale vieții a condiționat și tonul de revoltă nestăpînită, cu care artistul s-a integrat protestului social. Nenumăratele figuri de țărani, dar mai ales compozițiile sale grafice din seria « 1907 » vădesc una din constantele artei lui Schweitzer Cumpăna: caldul umanism.

În peisaje, artistul pare că se eliberează de contracțiile dramatice, pentru a se abandona farmecului naturii sau poeziei citadine, pe care le știe evoca cu discreție și măsură. Fie că este vorba despre peisajele natale argeșene, fie despre peisajele de fericită inspirație din insulele mării Egee, în fața desenelor lui Schweitzer Cumpăna simți bucuria calmă a întîlnirilor cu natura în constantele ei de echilibru și armonie.

Chiar dacă recenta expoziție din sala Dalles nu a cuprins o selecție întrutotul reprezentativă, trebuie remarcată atenția sporită acordată unui capitol pînă acum insuficient valorificat din creația artistului. Avem aici în vedere frumoasa suită de peisaje egeene, impresionante prin cantitatea de lumină încorporată materiei picturale, prin respirația generoasă a sudului pe care nordicul Schweitzer Cumpăna a intuit-o cu surprinzătoare fidelitate.

S-a vorbit deseori de vigoarea penelului acestui pictor cu înfățișare blîndă, insistîndu-se de asemenea asupra paletei sale bogate în tonuri calde, asupra pastei consistente hrînite. Este, într-adevăr, în pictura lui Schweitzer Cumpăna un fel de revoltă împotriva rețetelor convenționale și reci ale academismului, poate tocmai pentru că și-a făcut studiile de artă într-o academie de modă veche, aceea din Berlin

RUDOLF SCHWEITZER CUMPĂNA:
Tîrg la Sibiu — ulei



(1904—1908). De fapt se poate vorbi în pictura sa despre unele elemente expresioniste, elemente care privesc tocmai materia picturală care se încarcă și se exaltă.

Există în pictura lui Schweitzer Cumpăna un atașament declarat și respectat cu statornicie pentru locurile natale, pentru tradiție. Simțim sinceritatea acestui atașament în comunicarea de fond dintre pictura sa și premisele tradiționale, comunicare servită, fresc, cu mijloacele de expresie pe care artistul și le-a făurit.

★

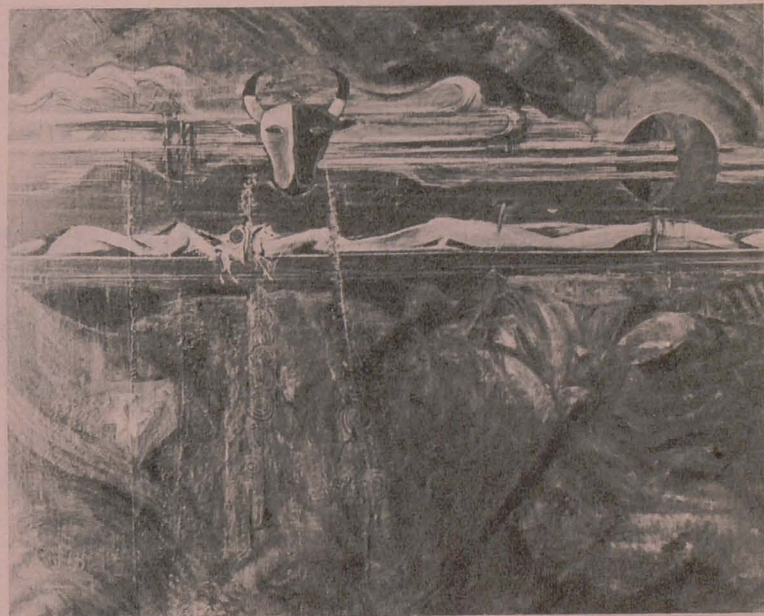
Cu expoziția de gravură a lui Marcel Olinescu, intitulată « Sub semnul mitului », pătrundem într-un adevărat microcosm plastic în care pot fi întîlnite numeroase reflexe ale jumătății de veac în care s-a desfășurat activitatea artistului. În sala de la subsolul Ateeneului, cele o sută cincizeci și șapte de lucrări executate în tehnici diferite și abordînd subiecte dintre cele mai variate ni l-au descoperit pe Marcel Olinescu ca pe un neobosit căutător de

forme noi, permanent preocupat să găsească mijloace de expresie potrivite sensibilității sale, de o prospețime tinerească, ochiului său iscoditor. Iată-l cum se auto-definește în prefața catalogului: « Dacă la începutul carierei mele de gravor, m-am silit să continui activitatea înaintașilor mei întru meserie, țărani gravori de la Hășdate și Nicula și călugării de la mînăstirea Neamțului, pe linia tradițiilor unui bun ilustrator de texte, am înțeles pe urmă că miturile, care dădeau năvală în gîndurile și fanteziile mele, nu trebuie numai să ilustreze un text, . . . ci gravurile să constituie prin ele înseși miturile sub care viața ni se înfățișează astăzi. Dar n-am avut și nici nu am pretenția de a fi deschizător de drumuri sau creator de « isme » artistice, ci numai de a fi un continuator evoluat al țăranelor artist . . . »

Iată de ce veți găsi în această expoziție foarte multe încercări care poate dăunează « stilului » ce se zice că ar trebui să caracterizeze opera unui artist, pentru că am renunțat la stil, care m-ar fi anchilozat artistic, în favoarea sincerității și a veșnicei



MARCEL OLINESCU:
Motiv popular — xilo-
gravură



SEVER MERMEZE: Legenda lui Dragoș — ulei

căutări, care îmi neliniștesc sufletul.»

Dacă în gravurile mai vechi, contingențele cu xilogramurile țărănești sînt foarte evidente, este de notat că aceste contingențe privesc nu motivele, nici compozițiile, ci modul de săpare a lemnului și un anumit raport dintre negru și alb, în cadrul unei atitudini comune față de imagine. Cu alte cuvinte, caracterul autohton al gravurilor lui Olinescu nu decurge dintr-o mișcare formală a operei țărănești, ci dintr-o înrudire congenitală valorificată pe planul expresiei plastice. O perioadă de fericite realizări este aceea a anilor 1934—1938, cînd, pe plăci din lemn de cireș, artistul a săpat o remarcabilă suită inspirată din povestiri și eresuri populare (*Făt frumos și balaurul*, *La poarta raiului*, *Păunașul codrilor*, *Cina cea de taină*, *Sfîntul Ilie* etc.). În general de mici dimensiuni, aceste lucrări rețin atenția atît prin căldura expresiei cît și prin acuratețea și finețea detaliilor în care se recunosc, necontrafăcute, sursele țărănești de inspirație.

Dar Marcel Olinescu nu s-a oprit aici. Expoziția ne-a îngăduit

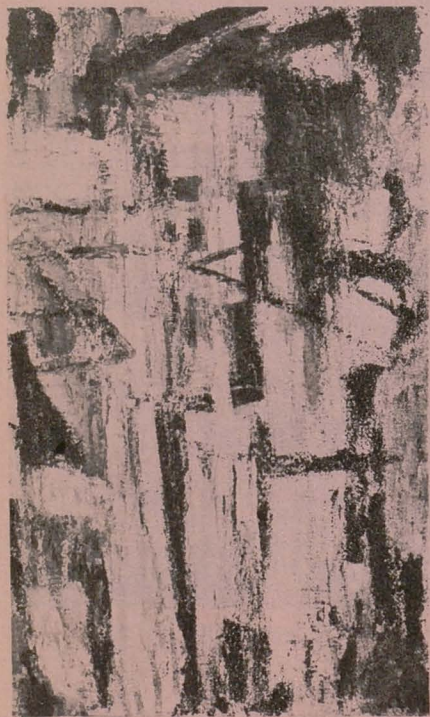
să-l urmărim pe drumul numeroaselor sale căutări de ordin tehnic și tematic. Dintre numeroasele lucrări care pot ilustra aceste afirmații vom nota *Un om prea mare pentru o lume prea mică*, remarcabilă efigie pentru Don Quichote, *Luchian*, portret de un rar dramatism, *Construcții noi*, *Case în Schei*, *Ciclamene*, delicat omagiu în culori, *Vevește*, în care ne întîmpină prospețimea unui jucăuș ritm decorativ, preluat din ouăle încondeiate.

Este neîndoielnic că în toate aceste lucrări, oricît de diferite, oricît de inegale în ce privește calitatea, pulsează una și aceeași prezență, că se poate vorbi deci despre un stil al gravurii Olinescu. Important este mai ales faptul că acest stil nu apare ca o pecete, că nu este, adică, o rețetă de creație; este marca interioară a unei personalități pe care căutările nu o dezorientează, dimpotrivă, o definesc mai mult.

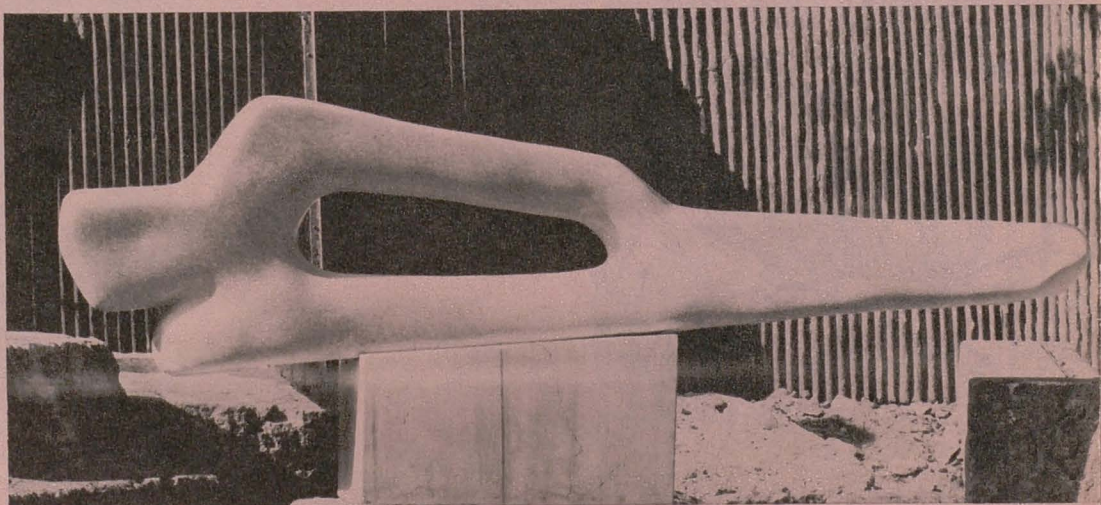
★

În cazul picturii lui Sever Mermeze încheierile pot să pară

premature, întrucît artistul se află în plină fază de ebulliție, recenta expoziție personală (sala galeriilor de artă din B-dul Magheru) fiind o mărturie a căutărilor sale din ultima vreme. Pictor tînăr dar nu începător (expune din anul 1953), Sever Mermeze a acuzat de-a lungul timpului o constantă preocupare pentru problemele de structură a imaginii picturale, realizînd cîteodată lucrări ce s-au impus atenției. Abandonînd aproape total formele tradiționale ale picturii figurative, el încearcă acum o pictură de sugestie bazată îndeosebi pe efectele materiale ale straturilor de culoare, a căror consistență este sporită uneori cu ajutorul nisipului. Se poate spune că pictura lui Sever Mermeze dispune de un real simț al materiei, de o anumită forță în expresie. Lipsște însă acea rigoare a concepției care transformă o lucrare într-o operă de artă și o expoziție într-un ansamblu convingător. Nu puține sînt lucrările în care identificăm accidentalul unor faze de execuție. De exemplu compoziția *În așteptare* la care este evident că integrarea dese-



TEODOR DAN: Nereju II — ulei



VLADIMIR PREDESCU: Înotător — marmură

nului realist, reprezentînd o femeie, s-a produs ad-hoc. Dincolo de această lipsă de consistență ideativă, cu urmări pe planul expresiei, expoziția în discuție reușește — oricît ar părea de ciudat — să ne convingă de talentul expozantului. Dar, ca în toate îndeletnicirile artistice, talentul nu reprezintă decît o condiție inițială.

★

Preocupat de asemenea de investigarea unor noi posibilități de expresie, Teodor Dan încearcă să transmită impresiile sale de călătorie masei picturale în mod direct, ca o vibrație lirică fără elemente figurative. (Expoziția personală în sala din Calea Victoriei.) Migrația spre abstract nu se justifică însă printr-o strînsă logică a compoziției, prin dialogul de mase cromatice. Schemele par arbitrare, fără un raport causal cu motivul de inspirație invocat în titluri. Aparent, pe plan formal, această legătură există, dar ea nu se operează în fond. Desigur, nu avem dreptul să suspectăm sinceritatea emoției unui artist; ceea ce putem însă pretinde este o riguroasă motivare plastică a operei prezentate. În-

locînd, de exemplu, teme de inspirație folclorică (*Din Maramureș, Nereju I — IV*), Teodor Dan nu reușește să ne transmită nimic concludent în acest sens, nici sugestia generoasă a cadrului uman, nici incantația peisagistică, nici măcar modesta monedă curentă a pretextelor decorative.

★

Cele cincisprezece « pietre » cu care sculptorul Vladimir Predescu s-a înfățișat publicului la prima sa expoziție (sala Kalinderu) reprezintă mai mult decît o simplă sumă de lucrări realizate în ultimii ani. Ele sînt expresia de maturitate a unui artist care, cu prețul unor mari eforturi, a știut să se redescopere. Lucrările expuse nu răspund unei unități de aparență, dar la o analiză atentă se vădesc îndeaproape înrudite, au un numitor comun. Alegîndu-și materiale dintre cele mai nobile (marmură verde de Italia, marmură nabrazină, marmură grecească, marmură neagră de Moneasa etc.), Vladimir Predescu a urmărit în timp stabilirea unui armonios colocvii între idee, formă și materie. Adresîndu-se folclorului, el a știut să evite sugestiile facile, preferînd motivelor propriu-zis folclorice

dinamica lăuntrică, raportul logic dintre datul ideativ și emoțional și forma plăsmuită.

În lucrarea *Stîlp*, grav interiorizată, încrămenită în propria smerenie, recunoaștem o atitudine specific țărănească de înțeleaptă contemplare în fața marilor întrebări ale vieții și morții. Tăierea în planuri largi răspunde aici împăcărilor calme, asigurînd dilatarea formei circumscrise în piatră pînă la dimensiunile simbolului. Ideea alunecării, a fluidului dinamic revine deseori în sculptura lui Vladimir Predescu, ca o obsesie a mișcării, mereu echilibrată prin obsesia antinomică a repaosului. Tocmai din această confruntare decurge expresia concentrată a multor lucrări, notabile atît prin logica subtilă a compoziției, cît și prin calitatea sugestivă, vibrantă, a suprafețelor. Lucrarea *Dans*, poate cea mai concludentă din întreaga expoziție, își rotonjește în spațiu volumele încrămenite în piatră, dar mereu tensionate lăuntric de iminența mișcării posibile. Valorificînd și calitățile expresive ale unui material deosebit de pretențios, compoziția *Dialog* (marmură neagră de Moneasa, cu vinișoare albe) duce încă și mai departe această preocupare vîdînd — așa cum sub-

liniază și prefața catalogului, semnată de Eugen Schileru — apartenența sculptorului la universul artistic modern.

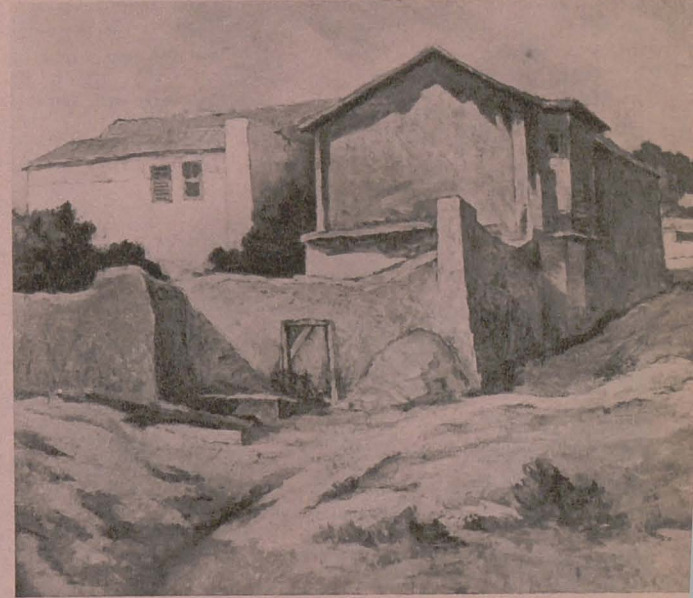
Dar opțiunea lui Vladimir Predescu pentru arta modernă se dovedește a nu fi o simplă preferință accidentală. Lucrările expuse sînt treptele solide ale unei evoluții; rădăcinile ei trebuie căutate pe de o parte în tradițiile pietrarilor din ținutul Buzăului, pe de altă parte în experiențele artistului, analist sensibil și lucid al modalităților estetice proprii veacului XX.

★

Aceeași echilibrare organică dintre tradițional și modern caracterizează creația pictorului Constantin Blendea (galeriile de artă din B-dul Nicolae Bălcescu). Sînt proprii picturii lui Blendea, înainte de toate o calmă tandrețe, un fior liric optimist și senin, un sens al echilibrului, al armoniei și discreției. După mai mulți ani de căutare, lungă vreme tributar unei formații de academie întîrziată, artistul s-a redescoperit, oferindu-se în recenta expoziție într-o ipostază nouă, temeinic motivată însă, emoționant convingătoare. Fiu al satului, crescut



CONSTANTIN
BLENDEA: Inti-
mitate — ulei



ADAM BĂLȚATU: Din Dobrogea (1925—1928) — ulei

însă și format în mediul citadin, Constantin Blendea și-a păstrat nealterată sensibilitatea frustră a omului de la țară, dar s-a pătruns de dinamica proprie veacului, rețina sa acomodându-se relațiilor moderne de formă și culoare. În fața tablourilor sale de acum, este necesar să ne amintim ucenicia sa de pictor monumentalist pentru a înțelege rigoarea organizărilor compoziționale, siguranța distribuției suprafețelor largi, ritmurile generoase și învăluitoare. Hrănit din amintirile artei populare, el nu simte nici un moment nevoia să preia recuzita ornamentală a acesteia — așa cum dese ori s-a întâmplat, în ultimul timp, cu vinătorii de folclorism. Tradițional în pictura lui Blendea este nu motivul citat pe deasupra, ci sensul decantărilor purificatoare, al formelor sublimite, împinse la pragul abstracțiunii, dar păstrate în perimetrul accesibilității sensibile, al comunicărilor afective. Folosind o bogată paletă de tonuri aerate, ordonate în arhitecturi muzicale, pictura lui Constantin Blendea este de fapt o mutație a realității în lumea reveriilor lucide, în care spiritul de ordine redistribuie formele și raporturile cromatice în acord cu diapazonul afectiv al artistului.

Peisajele sale (*Nucii, Pădure, Satul, Căsuțe*) rețin îndelung atenția prin noblețea transpunerii, prin consonanța lăuntrică, de substanță poetică și muzicală deopotrivă, cu cadrul reprezentat. Cu totul remarcabile ni se par lucrările inspirate din viața satului: *Vecinele, Compoziție pe roșu, Sărbătoare*, în care procesul de esențializare a imaginii răspunde conținutului de ritual al temelor abordate.

Se poate spune că în pictura lui Blendea coexistă două moduri diferite de expresie. În prima etapă, prin simplificări succesive, artistul reduce imaginea tratată la esențial, reținând structurile generale de formă și culoare pe care le integrează unor arhitecturi armonice. În etapa secundă, imaginea se autoexplică cu ajutorul unui desen, la rîndul lui decantat, care se oprește numai asupra regiunilor cheie. Neîndoielnic, expoziția lui Constantin Blendea a fost una dintre cele mai atrăgătoare propuneri în favoarea sintezei tradițional-modern din cîte s-au vehiculat la noi în ultima vreme. Seriozitatea și probitatea morală ce-l caracterizează sînt garanții ale succeselor sale viitoare.

VASILE DRĂGUT

RETROSPECTIVA ADAM BĂLȚATU

Selecție reprezentativă din opera de peste 1500 de lucrări a pictorului, retrospectiva Adam Bălțatu a în-cununat o jumătate de veac de activitate, însuflețită de o nobilă dragoste pentru artă. Coleg cu Aurel Băeșu, a început să expună încă din 1916, la Iași, pe cînd era student. De-a lungul anilor a avut apoi 18 expoziții personale, bucurîndu-se adesea de aprecieri elogioase în cronicile vremii, care relevau « senzația de plinătate și forță » a lucrărilor, compoziția « simplă, necăutată », varietatea subiectelor, onestitatea execuției, echilibrul și soliditatea gândirii plastice. În tablourile sale apărea « o notă de rețineră, cu o nuanță melancolică, de modestie, de analiză iscoditoare, avînd la bază o observație justă și experiența unei practici care a încercat multe și a reținut ce se cuvine »... (G. Oprescu, 1935).

Arta lui Adam Bălțatu are, înainte de toate, așa cum ne-a dovedit-o această amplă retrospectivă, o simplitate cuceritoare, o auten-

tică vibrație lirică, un sentiment odihnitor, de pace și liniște. Blîndețea și duiosia, proprii temperamentului său, ca și o ușoară notă de nostalgie, transpar în lucrările acestui rapsod al frumuseților meleagurilor românești. Artistul a fost atras de privescările cu căsuțe umile de la marginea târgurilor de provincie, de ulițele satelor, de colțurile liniștite de natură, ca și de forfota mulțimii din jarmaroace și piețe, pe linia unei tradiții binecunoscute. Adam Bălțatu nu e un imaginativ, ci un meditativ care caută aspectul poetic al realității, în fața căreia efuziunile sale lirice se materializează prin surdinizarea culorilor, prin înlăturarea oricărei stridențe. Colorist subtil, dublat de un bun desenator, Bălțatu a preferat întotdeauna armoniile sobre; arta sa este discretă, învăluitoare. A avut o evoluție firească, fără cotituri și brusce schimbări de viziune, rămînînd sincer cu sine. « M-a interesat îndeosebi calitatea emoției, nu violența ei », declară pictorul în catalogul retrospectivei. Este profesiunea de credință pe deplin confirmată de expoziția sa

MARIN MIHALACH

Expoziția pictorului Alexandru Cumpătă (galeriile de artă din Bd. Magheru, noiembrie-decembrie 1967) a cuprins 21 de lucrări — pictură în ulei (compoziții, portrete, peisaje, flori, naturi moarte). Acest ansamblu vădea variatele și temeinicele preocupări ale artistului în domeniul expresiei plastice. Am reținut, în special, câteva titluri: peisajul panoramic *Plaiuri*, remarcabil prin simpli-



ALEXANDRU CUMPĂȚĂ: *Plaiuri* — ulei

tatea compoziției și severitatea cromatică; *Cobzarul*, chip impresionant, dominat de un suflu tragic sau *Țărâncă*, a cărei punere în pagină îi conferă o monumentalitate ce o înrudește cu unele portrete votive.

★

Pictoriță și graficiană cu o activitate de peste două decenii, Tania Baillayre a deschis (galeriile din calea Victoriei, octombrie-noiembrie 1967) a cincia expoziție.

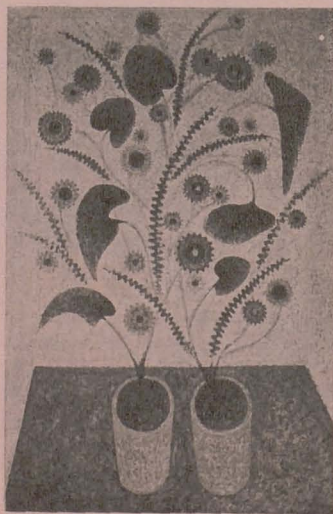


TANIA BAILLAYRE: *Anotimpuri: Piatra Neamț* — gravură

Cele 35 lucrări (peisaje, flori, compoziții), executate în acuarelă, cărbune, tuș, xilo și linogravură, vădind varietate tematică și virtuozitate tehnică, se înscriu într-o viziune realistă, susținută cu consecvență.

★

La a treia expoziție personală (galeriile din bd. Magheru, noiembrie-decembrie 1967), pictorul



EUGEN CRĂCIUN: *Mișcare florală* — ulei

TIA PELTZ: *În așteptare* — desen în tuș



Eugen Crăciun a prezentat 19 lucrări în ulei, grupate, în majoritate, în cicluri (*Muzica, Iarna, Plantele*). Lucrările, elaborate într-o viziune decorativă și investite, în general, cu intenții simbolice, ilustrează o fază mai interesantă în evoluția artistului.

★

Tia Peltz a expus în holul Teatrului de Comedie (octombrie-noiembrie 1967) 35 de lucrări (monotipuri și desene în tuș). Acestea alcătuiau o galerie de figuri și atitudini caracteristice, înregistrate în jurnalul plastic al artistei.

R. I.

★

Deschisă inițial la Muzeul din Tulcea, apoi la Babadag, Medgidia și Constanța, expoziția retrospectivă Gheorghe Sărbu (1883—1955) a fost organizată, de asemenea, la București, în cursul lunii noiembrie, la Clubul Uzinelor Grivița Roșie. Selecția celor 40 de uleiuri (peisaje, portrete, compoziții), inspirate în cea mai mare parte din viața Deltei, a fost reprezentativă pentru activitatea îndelungată și rodnică a artistului.

H. H.

★

Universul de creație din expoziția de debut a lui Florin Maxa (galeriile de artă — Cluj) ne-a apărut, dacă nu deosebit de bogat, în orice caz dramatic, plin de frământări. Am reținut seria de lucrări care au ca pretext micro și infrastructura regnurilor, într-o încercare de a releva amănunte de oarecare farmec ale realității obiective, pe care ochiul le ignoră adesea (*Structură, Biostructură I și II*). Expoziția a cuprins și lucrări în care pictura pierde în fond atributele sale esențiale. Este vorba în primul rând de *Configurație*, în care ostentativa renunțare la desen ca și elaborarea cromatică întâmplătoare nu pot trece neobservate. Ingredientele bizare (o tigiăie, cuie, sîrmă!), pe care autorul le introduce, nu salvează lucrarea. În *Sistemalizări*, lucrare gândită ca o replică a machetelor elaborate de arhitecți, suprafața accidentată a pînzei și corpurile în relief adăugate acesteia nu pot înnobila cromatic o idee, altfel, generoasă.

★

La recenta sa expoziție de la galeriile de artă din Cluj, A. Vernes a prezentat transpuneri în ulei ale unor lucrări expuse, în urmă cu un an, în acuarelă. Progresele sînt modeste și nu motivează, la un interval așa de scurt, recenta expoziție. În afara unor tablouri mai adîncite, cu evidente calități (*Peisaj de iarnă, Interior țărănesc, Pasajul scărilor*), restul uleiurilor, lucrate într-o gamă crudă, cu străluciri superficiale, care denunță inconsecvențele, sînt, de fapt, etape de laborator.

★

Fapt relevant pentru un debutant, în expoziția lui Ștefan Kancsura (galeriile de artă — Cluj) universul de valori ne-a apărut unitar și statornic, rezolvarea cromatică amintind permanent sonoritatea și savoaarea acordurilor muzicale. Un echilibru se degajă din ritmul decorativ al acestei picturi. De pildă, în *Zumzet* ni se propune o soluție ingenioasă pentru modularea verdelui. Mai dinamică, ordinea registrelor cromatice se bazează, în *Constelații*, pe potențarea reciprocă a unor nuanțe diverse.

★

Obiectele de orfevrerie incluse în număr mare în expoziția lui Carol Fuhrmann (galeriile de artă din Cluj) aparțin unor categorii diverse ale genului: tăvi și pocale, vase și lustre, podoabe (coliere, brățări, inele, broșe, cercei). Execuția este de o minuție cu adevărat artizanală, iar condiția tehnică a lucrărilor — excelentă. Artistul își ornamează cu îndemînare piesele cu figuri umane stilizate în chip felurit, cu forme geometrice, cu palmete și măști de teatru, animale, grifoni și păsări fantastice. Inventivitatea plastică propriu-zisă și originalitatea formelor se recunosc însă cu greu în lucrări care au totdeauna un pronunțat caracter funcțional. Materialele predilecte — arama și alama; câteva lucrări mai puțin reușite în fier forjat și fier bătut.

MIRCEA ȚOCA

★

Printre manifestările de artă contemporană organizate în ultima vreme la muzeul din Miercurea

Ciuc se numără și expozițiile Elisabetei Bódis din Tîrgu Mureș și Iosif Mátyás din Petroșani. Elisabeta Bódis a prezentat zece tapi-serii și 26 acuarele. Expoziția Iosif Mátyás a cuprins 24 uleiuri, 8 xilografuri și patru desene.



IOSIF MÁTYÁS: Muzica — ulei

★

Recent, galeriile de artă din Timișoara au găzduit expoziția retrospectivă a pictorului Oscar Szuhaneck, organizată cu prilejul celei de a 80-a aniversări a artistului. Expoziția a cuprins 29 de lucrări (peisaje și portrete).

La aceleași galerii a fost deschisă, între 26 noiembrie și 16 decembrie, expoziția Aurel Breileanu, cuprinzând 23 de lucrări de pictură.

★

La prima sa expoziție (sala Arta — Brașov) Bianca Podea a reconstituit, în pasteluri de un mare rafinement al concepției și execuției, spectacolul vieții, alăturînd festiv momente din vechi obiceiuri populare românești (ciclul *Muntele Găina*) momentelor din cotidian (*Grup coral*) și clipelor de intimă relaxare (*Balansoarul*) — totdeauna cu implicită atitudine filozofică. În acest context imaginile capătă adesea o funcție simbolică.

★

Prezență, pînă deunăzi, mai mult întâmplătoare, Mihail Petrescu s-a reafirmat în viața artistică brașoveană cu o încheată expoziție de acuarele (sala Arta). Preocupările artistului se plasează dincolo de transcrierea senzorialului și capătă, astfel, cînd ecoul unui imn păgîn (*Seară pe Ceahlău*), cînd rezonanța muzicală a unui ritm decorativ vioi (*Colț de grădină*) ori calm ordonat (*Îndiguirii la Borcea*).

H. H.

★

În expoziția Marianeii Băbușanu (galeriile de artă din Ploiești), ansamblul lucrărilor s-a încheat unitar într-o viziune care atestă formația de artist decorator a expozantei. În compozițiile sale se citesc citeodată ecouri din stilistica populară. Multe din lucrări, executate în acuarelă, sînt studii pentru vitraliu ori ceramică, unele dintre ele fiind transpuse în material definitiv (panourile ceramice).

P. POPOVICI

★

Expoziția Otto Briese (muzeul din Roman) a constituit un pios omagiu adus unui din artiștii care, în prima jumătate de veac, au ilustrat tradițiile picturii ieșene. Lucrările expuse — ca *Iarna în Făget*, *Casa din Albinești*, *Dezghetuș pe Bega*, *Ruine după război*, peisajele de la Agapia și Văratcă și altele, printre care mai amintim unele din florile pictate în ultimii ani de viață, — poartă un mesaj grav, de adîncă omenie.

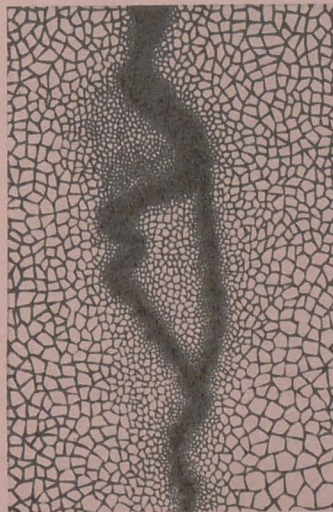
L.P.



OTTO BRIESE: Ocheșele — ulei

★

Expoziția de desene a lui Istvan Vigh (*Suceava — Casa de cultură*) ne-a dezvăluit, dincolo de migala execuției, un efort de gîndire. Artistul caută să ne introducă în intimitatea materiei: elementul mineral este pus în lumină ca în fața unui spectroscop, vegetalul se descompune în linii ovale și în pete pentru a sugera procesele



ISTVAN VIGH: Secetă — tuș

vitale. Ca factură, aparent neobișnuite, desenele lui Vigh nu sînt străine de ceea ce în arta populară reprezintă cusăturile geometrice de pe cămășile țărănești.

★

Sala Victoria din Iași a găzduit a cincia expoziție a pictorului Adrian Podoleanu, cuprinzînd cincizeci de lucrări în ulei. Remarcabile sub aspectul unității stilistice și bogate în sensuri ne-au apărut, în primul rînd, peisajele moldovene. În portret, artistul afirmă prezența spiritualității creatoare a omului, a frumuseții lui dincolo de segmentul de timp al unei trăiri individuale.



ADRIAN PODOLEANU: Pensule și flori — ulei

★

Tot la sala Victoria a fost deschisă expoziția Nicolae Matyus. Artistul a prezentat 40 de lucrări de pictură (compoziții, portrete, peisaje și naturi moarte).

Red.

DONAȚIA MICAELA ELEUTHERIADE

După organizarea de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor Plastici a expoziției retrospective de pictură Micaela Eleutheriade (prezentată succesiv la București, Bacău, Roman, Rîmnicu Sărat, Ploiești, Brașov, Tîrgu Mureș, Cluj, Timișoara), artista a donat Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă o colecție de 51 lucrări de pictură în ulei, pentru a fi transmise Muzeului de Artă al Republicii.



MICAELA ELEUTHERIADE: Drum abrupt la Babadag — ulei

Colecția donată statului acoperă o perioadă de patru decenii de activitate (1925—1966), lucrările ilustrînd, prin diverse genuri (peisaje, natură moartă, interioare, flori etc.), etapele de evoluție ale artistei și, totodată, « geografia » sa poetică. Printre lucrările donate se află *Potîrniche* (1942) — expusă în prezent la Muzeul de artă al Republicii, — *Băiat cu vioară* (1926), *Nud culcat* (1927), *Interior cu ușa deschisă* (1928), *Compoziție* (1966), *Gara Lyon* (1925), *Curte și case, Paris* (1926), *Cîrciuma lui Mamut, Balcic* (1936), *Siena* (1938), *Veneția — Canal Grande* (1938), *Grădina la Sighișoara* (1940), *Vedere din București* (1955), *Casa la Tulcea* (1957), *Carieră manuală, Valea Rea* (1958), *Praga* (1964), *Babadag, casa unde am locuit* (1965), *Heraclea pe înserat* (1965).

H. H.

COBORÎREA
LA IZVOARE

NOTE PE MARGINEA UNEI
CĂRȚI DESPRE CONSTANTIN
BRÂNCUȘI

Trei « tineri sexagenari », cum se numesc singuri, nu fără oarecare cochetărie, Petru Comarnescu, Mircea Eliade și Ionel Jianu au tipărit în editura ARTED (Editions d'Art, Paris, 1967) volumul *Témoignages sur Brancusi* (Mărturii despre Brâncuși).

Părerile lui Petru Comarnescu și Ionel Jianu sînt destul de cunoscute, așa încît nu vom stăruii asupra lor. Subliniem doar faptul că și unul și celălalt figurează printre interpreții lui Brâncuși, recunoscuți pe plan european și — am putea spune — mondial.

Rămîne să ne ocupăm mai îndeaproape de esul lui Mircea Eliade, *Brâncuși și mitologiile*. Acesta ni se pare interesant și fecund în măsura în care deschide o nouă perspectivă de situare în timp și de interpretare, în lumina altor dimensiuni, a creației brâncușiene. Considerațiile lui Mircea Eliade își au punctul de plecare în pasionanta controversă, cum el însuși o numește, în jurul cazului Brâncuși. Termenii acestei controverse sînt următorii: Constantin Brâncuși, trăind o jumătate de secol în Paris, a rămas totuși, în pofida tuturor ispitelor și a revoluțiilor artistice, un țaran de la poalele Carpaților, cum susțin unii, sau este, ceea ce toată lumea știe că este, grație influențelor exercitate asupra lui de școala Parisului și de descoperirea artelor exotice, mai ales a sculpturii și a măștilor africane, așa cum afirmă criticul american de artă Sidney Geist?

Punctul de vedere al lui Mircea Eliade se situează, cum de altfel era de așteptat de la un remarcabil filozof al mitologiilor, dincolo de această simplificare, supărător de îngustă. Pentru el, Brâncuși este și țaran din Carpați — și în această calitate, *expresie majoră a gândirii artistice românești* — și artist al orășului lumină, de universală și indiscutabilă valoare. Contrar susținerilor lui Sidney Geist, anume, că influența Școlii de la Paris a fost decisivă în formația lui Brâncuși, « în timp ce influența artei populare românești este inexistentă », Eliade arată, cu spirit de finețe, cum capodoperele sculpturii brâncușiene — uneori și numirile lor (măstra) — sînt solidare cu « universul formelor plastice și al mitologiei

populare române ». Aceasta însemnează că viziunea plastică a lui Brâncuși — și prin acest aspect a întruchipat dimensiunea universalității — se constituie dincolo de școala de sculptură pariziană și dincolo de motivele artei populare românești.

Este, dacă vreți, și una și alta, amîndouă la un loc, și este, mai ales, sinteza creatoare, ce le cuprinde și le topește la flacăra geniului său plămuit de forme pure și transcendente. « Altfel spus, scrie Mircea Eliade, așa zisele influențe ar fi suscitat un fel de anamneză, care a dus prin forța lucrurilor la o auto-descoperire. Întîlnirea cu creațiile avangărzii pariziene sau cu cele ale lumii arhaice (Africa) ar fi declanșat o mișcare de « interiorizare », de întoarcere spre o lume secretă și de neuitat, lume totodată a copilăriei și a imaginărilor... El a înțeles că sursa tuturor acestor forme arhaice — cele ale artei populare a propriei sale țări ca și cele ale protoistoriei balcanice și mediteraneene, ale artei primitive, africane sau oceanice — este adînc îngropată în trecut. »

Pe firul acestor considerații, Mircea Eliade coboară urcînd, dacă ni se permite această expresie paradoxală, la înșeși obîrșiiile artei lui Brâncuși, la izvorul formelor plastice « pe care se simțea capabil să le creeze ». În această perspectivă, « în loc să reproducă universurile plastice ale artei populare românești sau africane », el s-a străduit să interiorizeze propria sa experiență de viață, izbutind să regăsească « prezența în fața lumii » specifică omului arhaic, fie el « vînat din paleolitic inferior sau agricultor din neolitic mediteranean, carpato-danubian sau african ». Este aceasta — în termeni specifici brâncușieni — transpunerea în starea de a putea face lucrurile. În cazul dat, această transpunere coincide cu starea de creație a omului arhaic, cu ceea ce Mircea Eliade numește « la présence au monde » a acestuia. Or, geniul sculptural al lui Brâncuși, după autorul nostru, constă tocmai în faptul de a fi știut căuta și găsi « izvorul » formelor pe care era în stare — prin nu știu ce afinități comunitare — să le modeleze.

După Brâncuși, așadar, nu creațiile folclorice sau etnografice sînt capabile să reinnoiască și să îmbogățească arta modernă, ci sursele, izvoarele acestora, pe care le-a descoperit prin ceea ce Mircea Eliade numește figurat și sugestiv « *descensus ad inferos*... »

Coborîrea spre origini se face, la Brâncuși, prin « interiorizare »

și « imersiune » în profunzimi, scrie Mircea Eliade, tendințe care fac parte din *Zeitgeist-ul* începutului de veac, pentru circumscrierea căruia autorul citează pe Freud (explorarea inconștientului), pe Jung (inconștientul colectiv), Emil Racoviță (fauna « fosilelor vii », a cavelor), Lévy-Bruhl (mentalitatea primitivă).

Brâncuși, notează Eliade, era contemporan cu această tendință spre « interiorizare » și spre căutarea « adîncurilor », contemporan cu « interesul pasionat pentru studiile primitive, preistorice și preraționale ale creativității umane ».

Prin valențele numitei contemporaneității, Brâncuși se înscrie în momentul istoric, în epocă, pe care o fecundează însă cu zestrea lui spirituală de țaran de la poalele Carpaților. Fără conjugarea cu aceste potențe, epoca, momentul istoric, cadrul temporar al existenței ar fi pustiu și sterp. Zestrea cugetului carpatic i-a dat lui Brâncuși pathosul universalității.

Coborînd pe firul timpului în zona zămisliitoare de forme originare a « izvoarelor », aplicîndu-și în același timp terapeutica « interiorizării » și a « adîncurilor », Brâncuși, scrie Mircea Eliade, apare pe de o parte *extraordinar de nou*, iar pe de altă parte, prin unele din operele sale, solidar cu « creațiile artistice preistorice, țărănești sau etnografice ».

Cele arătate *situează* fenomenul Brâncuși în epocă, dar nu-l explică, fapt de care Eliade își dă perfect de bine seama, cînd scrie: « Desigur, aceasta nu explică geniul lui Brâncuși, nici opera sa ». Ne ajută doar să-i precizăm coordonatele.

Brâncuși-sculptorul, adică demiurgul formelor pure și nimbate de lumina desăvîrșirii, se revelează în contact cu materialele și mai ales în fața pietrei. Brâncuși « se apropie de anumite pietre, ne revine Eliade, cu reverența exaltată și anxioasă totodată a unuia pentru care un astfel de element ar manifesta o putere sacră, ar constitui o hierofanie. Nu vom ști niciodată în ce univers imaginar se mișcă Brâncuși în cursul lungului timp al muncii de șlefuire. Dar această prelungită intimitate cu piatra încurajă, desigur, « reveriile materiei » analizate în mod strălucit de G. Bachelard. Era un fel de cufundare într-o lume a profunzimilor în care piatra, « materia » prin excelență, se revela misterioasă, fiindcă încorporea sacralitatea, forța, șansa. Descoperind « materia » ca sursă și loc al

epifaniilor și semnificațiilor religioase, Brâncuși a putut regăsi sau ghici emoțiile și inspirația unui artist din timpurile arhaice ». Dar el venea la această întîlnire încărcat și îmbogățit cu cele mai înaintate experiențe de tehnică plastică, cu cele mai cutezătoare cuceriri ale avangardei artistice contemporane. Din această sinteză unică prin frumusețea ei creatoare, a fișnit geniul sculptural al lui Constantin Brâncuși, care a pornit, în creația sa, de la credința în *primordialitatea materiei*, materie care, în viziunea artistului, avea duhul ei. « Tăind piatra, scria Brâncuși, descoperim spiritul materiei, propria ei măsură. Mîna gîndește și urmează gîndirea materiei ».

Analizînd apoi — în chip de demonstrație pe concret a punctului său de vedere — câteva din ciclurile operei brâncușiene, Mircea Eliade degajează, și aici are întreaga noastră adeviere, unele dimensiuni proprii și inalienabile ale creației marelui sculptor. Între acestea, notăm: *depășirea condiției umane, transcendența* (în sens de proces al neconținutei depășiri), *esența zborului, abolirea greutății, libertatea cugetului demiurgic, transparența materiei, elanul ascendent al spiritului și căldura firească a vieții*.

Brâncuși a năzuit și în mare parte a reușit să se mențină ca artist cît mai aproape de ritmurile și căldura vieții, să stabilizească un acord perfect între arta sa și viață. De aceea, scria el: « aș vrea să creez cum respir ». Și aceasta pentru a aduce oamenilor — prin creațiile sale — *bucuria*. Bucuria de a fi, bucuria de a trăi, bucuria de a se desăvîrși prin contemplantarea Frumosului etern.

Pentru a realiza acest frumos, Brâncuși, scrie Eliade, « a operat o transmutație a materiei, mai precis el a efectuat o *coincidenția oppositorum*, căci în același obiect coincid « materia » și « zborul », greutatea și negația ei ».

★

Am fi dorit ca Mircea Eliade, cunoscîndu-i-se competența în materie, să fi lămurit raporturile lui Brâncuși cu poetul tibetan Milarepa.

În altă ordine de idei, socotim că ar fi fost o admirabilă întregire a eselui său conturarea sensibilității metafizice a lui Brâncuși, care dă aura de distincție a sculptorului român în peisajul plastic al lumii contemporane.

GRIGORE POPA

3 CONTRIBUȚII LA O MAI BUNĂ CUNOAȘTERE A LUI BRÂNCUȘI

În 1967, cu ocazia Colocviului internațional Brâncuși, în chiar ziua deschiderii lucrărilor, la 12 octombrie, apăreau trei valoroase omagii: *Tineretea lui Brâncuși*, de V. G. Paleolog (Editura Tineretului), *Brâncuși — Amintiri și Exegeze*, de Petre Pandrea și somptuosul album *Brâncuși sau anonimul geniului*, al lui Dan Hăulică, ilustrat de fotografiile lui Dan Eremia Grigorescu (Editura « Meridiane »).

Iată un bilanț care trebuie să lăture cu toată grațitudinea. Vom încerca să facem o dare de seamă, transcriind notele noastre de lectură și ocupându-ne, după cum se cuvine, în primul rând de lucrarea aceluia care deține primul cartier închinat lui Brâncuși pe plan mondial: V.G. Paleolog. Eșalonând datele aparițiilor — 1938, 1944, 1947 — aceasta este cea de a patra contribuție adusă la descifrarea operei marelui creator. Este deopotrivă opera unui memorialist și a unui om de literă, desprins din orbita cenacului Macedonski. În 1910, « regele simbolismului românesc », pe un volum al său, numindu-l « iubitul meu discipol și amic », i se adresa ca « unuia ce pricepe mai bine decât oricare altul ce e versul, limba română... ». Cum bine observa referentul și prefăcătorul cărții, Petru Comarnescu, limba română are la Paleolog « iz de baladă oltenescă, haz de felul lui Ion Creangă și forme cărturărești ce amintesc de Dimitrie Cantemir ». Din acest complex stilistic și literar derivă, credem, acel șuvoi verbal uluitor, acel dar al fabulației binevenit într-o carte lansată de Editura Tineretului.

Virsta « catehismului naturii », cu evocările « ciobăniei de stîna la munte », vremea cînd baba Antohia din Gureni i-a pus la loc brațul lui Brâncuși « sărit din umăraș »; sau povestea Jidovchiței plîngăreață, care avea năravul « așa tam nisam să vorbărisească neîntrerupt »; descrierea bilciului de la Tîrgu-Jiu, a grelelor începuturi la boianerie, în acel « vîrtej de boiuri »; sau trasul clopotelor, simfonia bronzului, în legătură cu turnătorul Dimache, model totdeodată la Școala de Belle Arte din București (și a cărei senzațională fotografie a fost nu de mult publicată de P. Comarnescu), sînt pagini cuceritoare.

Din aceeași perioadă a tribulațiilor sînt și amintirile despre Brâncuși cîntăreț « voluntar » nu numai în corul Kiriak, dar și în corurile bisericilor Madona Dudu, Mavrogheni și, pentru o mai lungă durată, al capelei române din rue Saint Jean de Beauvais din Paris, unde a exercitat și oficiul de paracliser. Pentru a ilustra ultimul episod, se recurge firește la fotografia lui Brâncuși investimintat în stihar, și pe marginea acestei imagini publicate pentru prima oară în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, (nr. 1/1964), se fac ample comentarii și se adoptă chiar o atitudine negativă față de Victor N. Popp, dedicatarul acestei ilustrate, ocazionînd emiteria afirmației greșite că *Orgoliul* (1905) și *Capul de copil* (1906) ar înfățișa însăși pe copiii suseștii lui Brâncuși, proprietar al celor două lucrări. Popp însă, abia în 1910 se va căsători primind în dar de la sculptor minunatul *Tors de marmură*.

Atmosfera pariziană a anului 1910, cu prețioase referințe la scriitorii Grigore Gănescu, Maria Bengescu sau la sculptorul Constantin Gănescu sînt evocate pregnant și cu competență; de aceea ne permitem totuși să semnalăm cîteva mărunte erori: *Cumînțenia Pămîntului* nu a fost cioplită în țară, din « granit carpatin », ci dintr-un calcar aflat în fosta catacombe ale Parisului. Bursa acordată de epitropia Madona Dudu nu a încetat o dată cu sfîrșitul studiilor craiovene. Bursa va « înțărca » și cu « miloaga » nu va mai merge — cum scrie V.G. Paleolog — abia mai tîrziu, deoarece arhivele orașului Craiova păstrează două documente ce adeveresc că epitropul Grecescu fusese împuternicit de Brâncuși, din București — la 2.IV. 1899 și la 21. III. 1900 — să-iridice stipendiul.

Nu știm care ar putea fi temeiul informației că Bourdelle (înrudit chipurile cu Anastase Simu prin « spiță femeiască »!) l-ar fi determinat pe colecționar să desnoade « cele două noduri ale pungociului » ca să achiziționeze pentru muzeul lui, « proiectat în sic lui Kalinderu », *Somnul și Portretul lui Dărăscu*. Această cumpărare nu a fost nicicum mijlocită de Bourdelle, ci de către criticul de artă N. Pora, așa cum a demonstrat recent Remus Niclescu. De altfel nici muzeul Simu nu fusese proiectat în 1909 sau 1910, de vremece, la 13 aprilie 1907, se putea citi în ziarul *Secolul* vестea că « domnul Simu a început construcția din strada Mercur a unei frumoase clădiri în care se va instala un muzeu » pe care încă de pe atunci inten-

ționa « să-l dăruie orașului București ». Nu se poate spune nici că Simu, în trecerea lui prin Paris, l-ar fi « smîntînit » pe Brâncuși cu un preț « bineînțeles ieftin », cînd se știe că bustul lui Dărăscu fusese cumpărat cu suma de 1.000 franci aur, lucru pentru care artistul îl mulțumea la 10 noiembrie 1910 cu recunoștință.*

Regretăm cuvintele malițioase pe care autorul cărții le are tocmai cu privire la puținii particulari datorită cărora avem astăzi în țară cîteva opere de Brâncuși: V.N. Popp sau A. Simu. Chiar împotriva Aretiei Tătărăscu sînt invocate anumite motive de nemulțumire care l-ar fi determinat pe sculptor să părăsească lucrările de la Tîrgu-Jiu; autorul uită însă să amintească de participarea lui, alături de inițiatori, la solemnitatea inaugurării monumentelor — fapt de natură să desmîntă așa-zisa lui burzuluială. În octombrie 1938 a fost de altfel ultima oară cînd Brâncuși și-a văzut țara.

Socotim de asemenea inutilă mențiunea « inedit » atribuită actualui republicat la pag. 214, deoarece el fusese anterior tipărit de Ștefan Roman, la 13 noiembrie 1966 în ziarul *Înainte*, după cum în același periodic craiovean profesorul Ion Ștefănescu publicase pentru întîia dată planșele apărute în cartea de față, sub nr. 23—24.

Trebuie să mai spunem că lectura este adesea îngreuiată de folosirea unor cuvinte al căror înțeles nu l-am putut afla nici în dicționarele curente: « apiiață, apipii, doască, gugulia, mizvilesc » ș.a. Dar de bună seamă că meritele majore ale cărții lui V.G. Paleolog nu pot fi adumbrite de aceste inadvertențe ori de un asemenea vocabular.

★

Cea de a doua contribuție aparține iscusitului jurist, sociolog și eseist Petre Pandrea, care, autodefinindu-se, se recomandă cu modestie ca fiind un « grefier al unui proces celebru judecat de tribunalul plasticii și filozofiei contemporane ». Scrisă cu vervă, cu spontaneitate, cu un umor adesea malițios, cartea are valoarea unui documentar, fiind în mare parte stenograma unor convorbiri nocturne, a unor *Tischreden* purtate în acele democrate urmăse ale « Saloanelor » de odinioară, devenite « laboratoare ale esteticii »: crîșmele și cafelele din vechiul București. Memoriaistica lui Petre Pandrea constă

* Remus Niclescu, *Bourdelle et Anastase Simu*; *Revue roumaine d'histoire de l'art*, III (1966).

în relatarea acestor întrevederi, în reflexiile și considerațiile suscitade de anumite lecturi, de contemplarea artistică a unor opere și, firește, de contactul direct cu creatorii.

Transcrierile sînt făcute, cum ni se spune, cu rapiditate, după un înviorător duș matinal; și de parte de a fi numai însemnările unui umil grefier, sînt ale unui îndemînat avocac oltean. În ciuda unor inerente « deformări profesionale », juristul consemnează fapte și idei dintre cele mai interesante. Sînt o serie de procese verbale, de « minute » ale « interogatoriului » la care a fost supus Constantin Brâncuși; iar autenticitatea lor rezidă în faptul că ele au fost publicate mai întîi în caietul de literatură *Meridian* (Craiova, aprilie 1943), re-luate și dezvoltate apoi în volumul *Portrete și Controverse* (1945). Tot ceea ce urmează după această dată, trebuie așadar privit, cum mărturisește însuși autorul, din unghiul de vedere al unei fidelități relative și aproximative (p. 7, 11, 69, 77, 185, 188). Întîmplările petrecute în acele nopți albe s-au estompat încă de mult. Poate că tocmai transcrierea tardivă a unor atari convorbiri să fie pricina cîtorva erori de datare sau de fotografiere: *Vitellius* nu a fost făcut în 1902, ci în 1898. Fotografia lui Brâncuși — turist apărută în 1907, în *Luceafărul*, este evident că nu poate fi din 1910. În ceea ce privește numele profesorului lui Brâncuși, sculptorul Marie-Jean-Antoinin Mercier (așa cum apare scris în dicționare), Pandrea îl ortografiază « Mercier » (p. 25, 114), iar V.G. Paleolog îl rebotează cu prenumele « Marius-Antoine » (p. 128, 149). Ambii autori transcriu de asemenea greșit numele Taniei Rașevskaia, numind-o cînd Rașevskaia, cînd Rașevskaia. Însă în timp ce Pandrea relevă că cel care a ocazionat comanda monumentului funerar al acesteia, *Sărutul*, din cimitirul Montparnasse, a fost doctorul român Marbe — V.G. Paleolog înlocuiește persoana savantului de la Institutul Pasteur, cu aceea a unui întrepid și imaginar pilot american (p. 142)!

Inexplicabilă ni se pare — de astă dată la Petre Pandrea — apariția unei fecioare defuncte: flica lui Petre Stănescu, drept inspi-ratoare a *Rugăciunii* de la Buzău. (p. 114, 154), cită vreme sub les-pedeaa mormîntului nu se află decît singura raclă a celui mort fără urmași. . .

Este desigur interesant de urmărit tocmai reluarea aceluiași fapt, a unor împrejurări identice, redade alternativ de cei doi autori: atmos-

fera vîntoasă a Hobiței; evocarea lui Brâncuși ca un mic cioban aducînd caiere de lînă plină de ciulini și usuc; episodul boiangeriei, (soldat cu palma care l-a determinat pe ucenic să o ia la sănătoasă). Trecînd apoi la maturitate, înregistrăm unele amendamente aduse de Brâncuși cunoscutei sale opinii despre sculptura « carnală » precum și o nuanțare a părerilor privitoare la Michelangelo și Rodin.

Petre Pandrea îl vede însă pe sculptor puțin deformat, sub o prismă oarecum oltenescă: Brâncuși este un pandur al spiritului, asemuit cînd cu Tudor Vladimirescu, cînd cu un monah al Tismanei, sau cu un cobilițar pe al cărui umăr stă o *Pasăre Măiestră*. Autorul are predilecția celor mai neașteptate paralelisme: astfel filozoful Milarepa devine un fel de stareț al Tismanei. Antipodul artistic al lui Brâncuși, Pallady, ar fi, chipurile, un Vasile Alecsandri, ba chiar un Barbu Lăutaru. În schimb, similitudinea între James Joyce și sculptorul prieten, ni se pare mai pertinentă. Libertatea artistică a amîndurora este perfect demonstrată. Ca și romancierul irlandez, Brâncuși a știut întotdeauna să-și impună punctul de vedere estetic: în 1907 la Buzău, în 1937 la Tirgu-Jiu, comandarii au acceptat întocmai concepția creatorului. Sîntem bucuroși să aflăm de la Petre Pandrea și unele împrejurări puțin cunoscute; anume că ar fi existat o prietenie între Brâncuși, Matisse și Picasso. Cu ultimul, amicitia a dăinuit pînă în 1912, iar în 1920, el a fost acela care a rostit jignitoare cuvinte la adresa *Principesei X...* Necunoscut este și faptul că acela care a făcut legătura dintre Modigliani și Brâncuși, doctorul Paul Alexandre, ar fi fost de origină română. Ni se confirmă de asemenea împrejurarea că, în 1933, Brâncuși a vrut să realizeze un monument în București — prilej pierdut ca și acel al monumentelor de la Peștișani ori Ciucea.

Pasionantă (deși ar fi fost mai nimerită într-o gazetă) polemica scriitorului cu V.G. Paleolog și I. Scinteie, în legătură cu geneza și simbolurile *Pasărei Măiestre*, zburătoare fără somn care l-ar fi călăuzit pe Făt Frumos spre Ileana Cosînzeana... În sprijinul tezei sale, juristul Pandrea aduce proba testimonială a lui Peter Neagoe al cărui roman *The Saint of Montparnasse*, « construit ca un mozaic », este fragmentar incorporat în lucrarea de față. Avocatul lui Brâncuși își sprijină așadar pledoaria literară pe mărturiile romancierului american de origine română, și atunci cînd punctele lor de vedere coincid, firește că amintirile amîndurora capătă o temeinică putere pro-

bantă. Ceea ce, în avalanșa actuală de născociri referitoare la Brâncuși, este un lucru demn de laudă.

★

Realizat într-un perfect unison de Dan Hăulică și Dan Eremia Grigorescu, *Albumul Brâncuși* este un exemplu de ce se poate realiza cînd bunul gust și sobrietatea vin să detronizeze rutina și apatia editorială. Austeritatea este de absolută rigoare, credem, în orice împrejurare atunci cînd te apropii de Constantin Brâncuși.

Acurateța artistică a fotografiilor este exemplară; Dan Eremia Grigorescu nu și-a permis să tulbure unitatea liniilor unor lucrări de sine statătoare și care nu au nevoie de nici un fel de artificii fotografice. Opera lui Brâncuși se prezintă ea însăși, autonom. Este de-ajuns numai să știi să te uiți la ea cu luare aminte, cu răbdare și dragoste. *Coloana Infinită* apare, de pildă, într-o suită de treisprezece imagini, privită treptat de la distanțe, nivele și din unghiuri diferite.

Dan Hăulică, pe de altă parte, a văzut în *Coloana Infinită* o multiplă și fantastică abundență de semnificații, « un adevărat repertoriu tănuit al motivelor sculptorului »: *Măiestra, Regele regilor, Domnișoara Pogany* se ivesc și se metamorfozează în funcție de chipul cum privești *Coloana*. Puterea magică a acestei opere a făcut și pe alții să aibă o infinitate de viziuni legate de ceasul zilei, de anotimpul sau de prisma prin care s-au uitat. Criticului Petru Comarnescu i s-a părut bunăoară că zărește « un șir de oameni, așezați unul în circa altuia și înălțîndu-se spre cer, alteori, o suprapunere de ulcioare țărănești, alteori o serie de creste de munți » (*Cronica*, 23 aprilie, 1966).

Eseul lui Dan Hăulică proiectează opera lui Brâncuși, răsărită de pe ogorul Țării Românești ca un soare, pe firmamentul universal, explicîndu-i sensurile și rădăcinile adînc arhaice; sculptura sa pură și luminoasă, fiind « culminația unor îndelungi acumulări anonime ».

Cîteva erori de tipar sau de datare în lista ilustrațiilor (« Stănescu » în loc de Stănescu, « 1908 » în loc de 1906 la portretul lui Dărăscu ș.a.) sînt cu totul neînsemnate față de ținuta acestui album.

La reușită au contribuit — prin chibzuita așezare în pagină a fotografiilor, prin simfonia de alb și negru — Radu Șteflea și Ion Baroi, conferind un vestmînt nobil și un armonios fundal prezentării creațiilor reunite sub scoarțele acestei cărți de artă.

BARBU BREZIANU

COLECȚIA „ARTIȘTI PLASTICI CONTEMPORANI“

Ajunși la un număr de vreo zece-douăsprezece titluri, această colecție a Editurii Meridiane umple sau, mai bine zis, va umple un gol resimțit în publicistica românească de specialitate. Am întrebuițat înadins acest termen, cu intenția de a-l preciza. El poate fi utilizat doar dacă ne referim la autorul semnatar al textului și al antologiei iconografice. Prin autoritatea sa, prin pregătirea de specialitate și apropierea de opera artistului monografiat, el conferă — sau nu — caracterul de publicație de specialitate. Dacă ne referim la cei cărora le sînt adresate aceste micro-monografii, desigur că termenul de texte de popularizare este cel mai potrivit, fără a uita însă că și acest termen, chiar în afara aprofundărilor de strictă specialitate, își poate păstra valoarea prin perspectiva de o nobilă elevație spirituală din care autorul descoperă pe artistul monografiat spre a-l oferi apoi, înțeles și explicat, cititorilor.

Se înțelege că o asemenea colecție este destinată, în primul rînd, marelui public, acelora care, ieșind dintr-o expoziție și reținînd un nume, sînt dornici să mai afle ceva în legătură cu respectivul artist. Luată în ansamblu, aceste publicații ne oferă o privire generală asupra stadiului și orientării plasticii românești contemporane, impunîndu-se, astfel, chiar și acelor care cercetează, în adevăratul sens al cuvîntului, arta noastră.

Nu cred că este întemeiată acuzația adusă colecției de a nu fi ierarhizat apariția acestor publicații într-o ordine cît mai apropiată de importanța artiștilor. Decît să se aștepte redactarea unor texte a căror apariție să reprezinte un fel de scară a valorilor, este mult mai util ca, pe măsura redactării și întocmirii antologiilor iconografice, acestea să vadă lumina tiparului, urmînd ca golurile rămase să se umple ulterior. Mai mult decît atît, în această colecție figurează și artiști tineri care beneficiază astfel de o îndreptățită consemnare a stadiului la care se află pe linia evoluției activității lor.

Formula cea mai simplă mi se pare a fi aceea înrudită cu obișnuitele prefețe ale cataloagelor de expoziții. Cîteva cuvinte despre artist, prezentarea unora din operele semnificative, o sumară analiză a lor și, bineînțeles, o concluzie care are aerul a fi o ultimă privire aruncată într-o expoziție, cînd, după cercetarea operelor, vizitatorul caută să desprindă tonul general pentru a-și contura, înainte de a părăsi sala, o imagine de ansamblu. La această formulă s-a oprit Marin Mihalache prezentîndu-l pe Ion Vlad cu simplitate, concis, fără formulări căutate, dîndu-ne un ghid sumar pentru viitoarea noastră incursiune în opera sculptorului. Eugen Schileru, beneficiind de succedarea

la interval relativ scurt, a două expoziții personale, bogate, ale lui Victor Roman, dă amploare prezentării pornind nu de la opere, ci de la idei pe care le ilustrează prin opere. Servit de un condei apt să înscrie nuanțele cele mai fine, Eugen Schileru realizează, astfel, un eseu, gen publicistic propriu acestui spirit de adîncă înțelegere a artei. Aceeași cale a fost luată și de Henri Cartier care, cu un condei cursiv, schițează portretul lui Ion Pacea, atît de bine cunoscut domniei sale. Tot un eseu poate fi socotit și textul lui Raoul Șorban, comentîndu-l pe Eugen Szervatius. Încercarea de aprofundare, de înțelegere a operei acestui sculptor este evidentă și servită, adesea, de intuiții exacte. Cit de departe sîntem de alte prezentări, în care găsim toate combinațiile posibile, făcute în scopul de a scrie un text somptuos ca stil, și apt să pună în lumină, în egală măsură pe monografist și pe monografiat! Linia incisivă, sigură, epurată, capabilă să redea o nesfîrșită gamă de sentimente și nuanțe a Getei Brătescu nu și-a găsit — după părerea mea — în Anca Arghir, cea mai bună comentatoare. De o soartă vitregă a avut parte Iulia Oniță, prezentată de Maria Dumitrescu printr-un referat destul de anost.

Două texte deosebite ale colecției sînt, fără îndoială, acelea ale lui Modest Morariu despre Ion Gheorghiu și Ion Frunzetti despre Eugen Taru. Modest Morariu nu face analiza operelor lui Ion Gheorghiu. El le descoperă originile, le justifică atunci cînd este nevoie, pune în lumină motivele predilecte ale artistului și felul său de a le interpreta. Prin aceste date, completate cu foarte fine referiri de tehnică picturală, Modest Morariu reliefează caracterul operei lui Ion Gheorghiu. Cu aceeași seriozitate s-a oprit Ion Frunzetti în apropierea lui Taru, căutînd să-l cunoască atît pe el, cît și opera sa, mult mai vastă decît ne-am închipuit. Ar fi greu de scris un text despre desen și despre virtuțile sale mai bun decît a scris Frunzetti, tot așa cum portretul lui Taru, surprins de autor în cîteva rînduri, îl descoperă, cu franchețe, cititorului. Lipsit de tc ul apologetic pe care l-a luat vorbind despre Brăduț Covaliu, Ion Frunzetti a încheiat un text care ar putea fi socotit drept model.

Intenționat nu m-am oprit asupra selecției reproducerilor. Fiecare comentator are preferințele sale și se pot alcătui, în aceeași măsură valabile, mai multe variante pentru antologia iconografică. Astfel, chiar dacă personal aș fi propus, poate, alte imagini, n-am avut însă niciodată sentimentul de a fi în fața unui artist trădat de selecția fotografică.

Cele citeva titluri cu coperti colorate au parcă o viață care lipsește celorlalte. Ar fi un început, căruia infuziile de culoare nu i-ar face decît bine; ca și ceva mai multă fantezie în concepția prezentării artistice.

RADU IONESCU

În călătoria de studii pe care am făcut-o la începutul iernii 1967 în Republica Federală a Germaniei, am avut de mai multe ori prilejul să aud aprecieri din cele mai favorabile, unele dintre ele trădând și o oarecare surpriză, față de seria de expoziții de artă plastică românească, ce au putut fi văzute acolo acum un an. O asemenea atmosferă de evidentă încântare, dar și de uimire domnea în sala Baedeker din Essen, unde, printr-o fericită împrejurare, mă găseam la sfârșitul

timpul, în sensul dorinței de auto-depășire, de învingere a oricărei încercări de înscăunare a propriului manierism.

Expresia maximă a personalității pictorului brașovean a fost găsită în portretele sale, cărora o emisiune a Radiodifuziunii germane din Köln, redactată de Günther Ott, consilier al muzeelor de artă, le stabilea nemijlocite afinități cu cele lucrate de Eustațiu Stoenescu. Alături de unele trăsături tradiționale, aceeași emisiune socotea

ilustrațiile lui Drăguțescu — în special cele pentru Shakespeare — care i-au popularizat arta în cele mai largi cercuri, distincțiile obținute de artist, muzeele și colecțiile în care figurează opera sa.

În același spirit, sub titlul « Expozițiile din Roma », Sandra Orienti prezintă suita desenelor lui Drăguțescu, remarcând « aspectul dinamic al imaginii », « scriitura energetică și evocatoare », sensibilitatea și subtilitatea cromatică, care fac ca desenul să se afirme « ca un unic limbaj posibil, ca o unică manieră — și fericită manieră — de expresie ». Referindu-se la prețioasele bijuterii în aramă și argint aurit ale Floricăi Fărcașu, Sandra Orienti afirmă că « sensul prețios al obiectului nu rezidă atât în materie, cât în formele pe care le crează artista, amintind exemple barbare și primitive, de un aspru fast. Formele variază concepute, avînd la bază cercul și spirala, năzuiesc să semnifice elementele primordiale ale vieții, soarele și galaxiile ».

H.H.

care a avut loc la pavilionul de artă al Institutului Smithsonian, au luat cuvîntul S. Dillan Ripley, secretarul Institutului, Corneliu Bogdan, ambasadorul României la Washington și criticul de artă Petru Comarnescu.

H. H.

★

La Galeria « Les lettres et les arts » din Menton (Franța), a avut loc, în cursul lunii ianuarie a.c., deschiderea unei expoziții de pictură contemporană românească. Expoziția cuprinde 50 de lucrări semnate de Vasile Grigore, Ion Musculeanu și Ion Popescu-Negreni.

★

După ce a fost prezentată în Belgia, Olanda, Republica Federală a Germaniei, Italia și Polonia, Expoziția de icoane pictate pe sticlă (din colecția Muzeului Brukenthal) s-a deschis, la începutul acestui an, în Finlanda. Vernisajul a avut loc la 15 ianuarie, la Galeriele de artă « Härkammer » din Helsinki. În continuare expoziția va fi organizată în Norvegia, Elveția, Berlinul Occidental și Franța.

★

O expoziție cuprinzînd 12 uleiuri selecționate din creația recentă a pictorului Constantin Pauleț a fost deschisă la Galeriele « La Roue » din Paris.

★

În cursul lunii ianuarie a.c. s-a deschis la Galeria de artă « Konstsalongen Kavaletten » din Uppsala o expoziție de pictură cuprinzînd lucrări de Ion Gheorghiu, Elena Greculesi, Vincențiu Grigorescu și Ion Sălișteanu.

★

La sfârșitul anului trecut s-a deschis la Rabat (Maroc) o amplă expoziție de grafică românească, cuprinzînd peste 80 de lucrări, semnate de Nicolae Apostol, Geta Brătescu, Clara Cantemir, Marcel Chirnoagă, Paul Erdős, Iulia Hălăuțescu, Gheorghe Ivancenco, Vasile Kazar, Val Munteanu, Corneliu Petrescu, Vasile Pinteș, Adrian Podoleanu și Ion State.



lunii octombrie în ziua cînd avea loc vernisajul expoziției lui Fr. Bömches. Pictorul brașovean prezenta acolo rodul activității desfășurate în R. F. a Germaniei, ca urmare a invitației primite din partea d-lui Berthold Beitz, personalitate proeminentă a vieții economice, cunoscut mecena al artelor. Pictorului i se pusese la dispoziție un vast atelier în Vila Hügel a domeniului Krupp, și acolo lucrase cîteva portrete ale unor personalități din lumea științifică vest-germană, printre care și al filozofului Martin Heidegger. A călătorit în Olanda și a adus de acolo o serie de peisaje.

Cuvîntul de deschidere rostit de prof. dr. Walter Biemel, directorul Institutului de Filozofie al Universității din Aachen, autor al unor lucrări de estetică, a fost nu numai o prezentare a operelor expuse, ci și o scurtă biografie artistică a pictorului, plină de pătrundere și înțelegere. Profesorul Biemel a descris creația lui Bömches ca o permanentă luptă a pictorului cu

ca evidente tendințele moderniste ale picturii lui Bömches, mai ales în peisajele sale în care procesul abstractizării este avansat.

PAUL PETRESCU

★

În lunile decembrie și ianuarie galeria « Il Babuino » din Roma a găzduit o expoziție în cadrul căreia au figurat lucrări de grafică ale pictorului Eugen Drăguțescu (stabilit de multă vreme în Italia), bijuterii de Florica Fărcașu și sculptură de Eugen Ciucă. Periodice de mare tiraj din Roma și publicații de specialitate au semnalat și au comentat cu interes această manifestare, pe care unul dintre cronicari o caracteriza drept « o măreață expoziție de vremuri sărbătorești ». Popularul ghid « La settimana a Roma » a publicat reproduceri fotografice după un desen al lui Drăguțescu și după unul din apreciatele coliere executate de Florica Fărcașu în aramă aurită și a prezentat cititorilor italieni pe cei trei artiști. Sînt amintite, astfel,

★

În cadrul colaborării dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, în cursul lunii decembrie a anului trecut s-a deschis la Varșovia o expoziție de pictură românească cu lucrări semnate de tineri artiști. Au expus: Ion Gheorghe Anghel, Mihai Băndac, Horia Bernea, Valeriu Boborelu, Ileana Bratu, Adina Caloinescu, Ion Cojocaru, Gabriel Constantințescu, Șerban Epure, Șerban Gabrea, Marin Gherasim, Dimitrie Grigoraș, Ion Grigore, Carolina Iacob, Iosif Krijanovschi, Alexandru Makarovitsch, Constanțiu Mara, Violet Mărginean, Geta Mermeze, George Paul Mihail, Mircea Milcovici, Gil Nicolescu, Barbu Nițescu, Gabriela Pătulea-Drăguț, Ioana Rădulescu, Paula Ribariu, Toma Roată, Ion Stendl, Ioan Gheorghe Vrăneanu și Maria Zamfirescu Meșteru. Comisarul expoziției a fost pictorul Ion Sălișteanu.

Ir. F.

★

În luna ianuarie s-a deschis la Washington o amplă expoziție de pictură Ion Țuculescu. La vernisaj,

R É S U M É

ENQUÊTE

Dans le cadre de l'enquête entreprise par la rédaction de notre revue, quelques personnalités artistiques roumaines — les peintres Alexandru Ciucurencu, Camilian Demetresco, Mihai Horea et les critiques d'art Petru Comarnesco, Vasile Drăguț et Mircea Popesco — expriment leur point de vue sur certains problèmes d'actualité concernant les phénomènes de la création artistique en Roumanie et ses voies de développement.

ART — GOÛT — DIVERSITÉ

Le peintre Vasile Varga aborde dans cet article le problème très important et très délicat des relations entre l'art et le public. En attirant l'attention sur la diversité des goûts, des aptitudes et des capacités de réception du public, l'auteur affirme que, dans le cadre de cette notion qu'on nomme « le public », il est aisé de discerner une série de catégories superposées. Si l'importance de la couche supérieure, évoluée du point de vue du goût est évidente et prévalente, on ne doit pas ignorer l'importance des autres couches, de même que dans le monde des artistes on ne doit pas considérer uniquement les génies, les inventeurs, mais aussi — et ils sont les plus nombreux — la grande masse des suiveurs.

LA GRAVURE JAPONAISE MODERNE

Dans son article, le professeur Gh. Ghițesco affirme que l'art européen et l'art japonais qui concourent dans le passé des moyens d'expression si différents l'un de l'autre, se servent aujourd'hui d'un langage plastique d'une ressemblance frappante.

Ce phénomène ne saurait être expliqué, dans son ensemble, qu'à travers les rapports identiques qui se sont établis entre le créateur et la réalité environnante, eux-mêmes surgis d'un progrès similaire de l'homme devenu maître de la nature à l'aide de la technique.

L'art moderne reflète en tout lieu une nouvelle conception de l'homme sur l'univers. Ses principales caractéristiques dérivent d'une perte de confiance dans la valeur et dans la stabilité des formes familières du monde visible ainsi que de leur substitution par des formes élémentaires ayant une analogie évidente avec les structures microscopiques et infra-

Ces formes, ainsi que les formes infrastructurales, nous apparaissent chargées de mystère, car elles ne se soumettent pas à la loi universelle d'adaptation à la fonction suivant laquelle nous sommes habitués à reconnaître les formes du monde visible.

Ainsi, un univers mystérieux se trouve exprimé à travers des formes mystérieuses.

On reconnaît dans la gravure japonaise contemporaine plus que dans l'art européen, l'inspiration ayant comme sources les formes de la nature visible ou les formes appartenant à des structures encore percevables.

L'évocation poétique et métaphorique de la nature est la caractéristique de la gravure japonaise et de son attachement à la tradition.

Cet amour traditionnel de la nature, qui se retrouve dans la philosophie, dans l'art, dans la poésie et dans la peinture des japonais, se manifeste aussi dans la gravure actuelle.

Le raffinement et la maîtrise technique de la gravure japonaise contemporaine perpétuent ainsi la perfection technique de la gravure historique, en enrichissant les procédés anciens par de nouvelles inventions techniques qui viennent à la rencontre d'un contenu expressif plus subtil.

LE SYMPOSIUM INTERNATIONAL DE SCULPTURE — GRENOBLE

Invité au Symposium International de sculpture qui s'est déroulé en Juillet-Août 1967, à Grenoble, le sculpteur roumain George Apostu a réalisé la composition *Père et Fils*.

Ayant considéré cette participation comme une expérience des plus intéressantes, nous avons demandé à George Apostu de nous communiquer ses impressions sur le Symposium, sur son mode d'organisation et ses finalités.

BRANCUSI À TÎRGU-JIU

Dans une correspondance de Venise, Giuseppe Marchiori nous fait part de ses impressions sur le Colloque qui s'est déroulé à Bucarest en automne dernier. Après avoir souligné l'importance de la contribution notamment de V.G. Paleolog et de Carola Giedion-Welcker — personnalités qui ont bien connu Brancusi de son vivant, l'auteur fait mention du livre du critique roumain Dan Hăulică (photos: Dan Eremia Grigoresco), paru à l'occasion du Colloque

— « Brancusi ou l'anonymat du génie » — qu'il considère comme étant « l'investigation la plus suggestive et la moins conventionnelle » de tous les écrits sur Brancusi.

Le moment révélateur de son voyage fut sa rencontre avec les œuvres du sculpteur roumain à Tîrgu-Jiu. « Peu d'entre nous connaissaient la « Colonne infinie », avoue Giuseppe Marchiori. Devant cette Colonne qui s'élève vers le ciel comme pour le soutenir, dans une aspiration surhumaine d'atteindre une sphère d'absolue liberté, de contempler pure dans un espace infini, on a la certitude que la sculpture moderne a dépassé les limites de la recherche formelle, en acquérant une vision nouvelle, dans l'accord enfin retrouvé, entre l'homme et le monde ».

L'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN BELGE

L'exposition « 45 années d'art belge », ouverte à Bucarest, en novembre-décembre derniers, a offert au public roumain une anthologie des tendances principales et des personnalités artistiques de la Belgique contemporaine. Dans sa chronique, le critique d'art Radu Bogdan souligne l'importance de cette manifestation. En faisant le tour d'horizon des 92 œuvres exposées — peintures et sculptures — l'auteur insiste tout particulièrement et analyse notamment les œuvres de René Magritte, Paul Delvaux, Constantin Permeke, James Ensor, Gustave Camus, Marc Janson, George Minne etc.

L'EXPOSITION D'ART PLASTIQUE HONGROIS

L'ample exposition comprenant environ 150 œuvres (peintures, sculptures, dessins), réalisées par 45 artistes, ouverte à Bucarest en octobre-novembre 1967, a donné au public roumain une vue d'ensemble de l'évolution actuelle de l'art hongrois. En présentant l'exposition, le critique d'art N. Argintescu-Amza relève le sérieux du métier des artistes hongrois, ainsi que l'authenticité et le message humain de cet art, caractérisé — selon l'auteur — par une vision empreinte de gravité, de dramatisation, de tension pathétique, propre à un Weltanschauung essentiellement nordique, et également par l'aspiration à la monumentalité.

SOMMAIRE

Six opinions sur quelques problèmes de l'art roumain	1
Vasile Varga	
Art — goût — diversité	5
Prof. dr. Gh. Ghişesco	
La gravure japonaise contemporaine	10
Octavian Barbosa	
Sur la conscience critique	15
Le Symposium International de sculpture de Grenoble. Entretien avec George Apostu	16
Giuseppe Marchiori	
Brancusi à Tîrgu-Jiu	22
Octav Grigoresco	
Notes	24
Radu Bogdan	
L'exposition d'art contemporain belge	27
N. Argintesco-Amza	
L'art hongrois du XX-ème siècle	31
Chronique	33—37
Notes • Informations	38
Comptes rendus	40
L'art roumain a l'étranger	43

СОДЕРЖАНИЕ

Краткие итоги	1
Василе Варга	
Искусство — вкус — разнообразие	5
Проф. докт. Г. Гицеску	
Современная японская гравюра	10
Октавиан Барбоса	
О критическом сознании	15
Международный симпозиум скульптуры в Гренобле. Интервью с Георге Апосту	16
Джюсеппе Маркиори	
Брынкуш в Тыргу-Жиу	22
Октав Григореску	
Заметки	24
Раду Богдан	
Выставка современного бельгийского искусства	27
Н. Арджинтеску-Амза	
Венгерское искусство XX века	31
Хроника изобразительного искусства	33—37
Заметки	38
Рецензии	40
Румынское искусство за рубежом	43

Couverture I: Mac Constantinesco: Moment historique (détail) — pierre

На первой странице обложки: Мак Константинеску. Исторический момент (Леталь). Камень

Couverture IV: Florica Cordesco: Dessin

На четвертой странице обложки: Флорика Кордеску: Рисунок

Redacția revistei: Constantin Mille 5-6-9, telefon 13.75.61. • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01. Abonamente: lei 294 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Șerban Vodă 133-135, București

