

ARTA **3**
1968
PLASTICA



Coperta I: ȘTEFAN LUCHIAN: Dumitrițe — ulei (Col. Zambaccian); Maci — ulei (Col. Ionașcu); Garoafe — ulei (Col. C. Baziliade); Anemone — ulei (Col. Muzeului Brașov); Tufănele — ulei (Col. Mihai Brediceanu); Anemone — ulei (Col. Muzeului Republicii)
 Coperta IV: ȘERBAN GABREA: Compoziție — tapiserie

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
 DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS

ANUL XV, Nr. 3 — 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

Vasile Varga	
Ștefan Luchian	1
Coordonate actuale ale criticii de artă — convorbire cu Eugen Schileru —	3
Olga Bușneag	
Expoziția de tapiserie '68	5
Giuseppe Marchiori	
Adevăratul Morandi	9
Dan Grigorescu	
Expoziția de artă plastică din R. F. a Germaniei	13
Arh. Florica Vasilescu	
Bijuteriile Floricăi Fărcașu	16
Ateliere	
Doru Bucur, Gh. Ionescu, C. Piliuță	18
Tadao Takemoto	
Despre problemele artei contemporane	24
Cronica plastică	33
Informații	37
Recenzii	38
Din viața muzeelor	39

ȘTEFAN LUCHIAN

VASILE VARGA

Împlinirea a o sută de ani de la nașterea lui Ștefan Luchian prilejuiește iubitorilor de artă un popas în preajma operei lui. Purtat de neînduplecatul vremii val, cugetul asaltat de legitime neliniști găsește în el reperul necesar al unei certitudini.

Dincolo de înșelătoria anecdotică a vieții, și parcă în ciuda ei, deasupra gilcevii, în spațiul ideal al celor eliberați de sub jugul vremii, rămîne fixată în conștiința noastră, ca un înalt exemplu de conștiință artistică, imaginea idolului unei întregi generații de pictori și de admiratori.

Ce haină poate fi partea cuiva în conștiința contemporanilor! Aruncat în bicsnica lume a timpului său, neconținut amestecat și confundat, copleșit de favoarea statornică a zeilor durerii și ai nevoii, creația sa de artă a trebuit să se supună năstrușnicului hazard al vânzărilor, încă din timpul vieții; fizionomia sa artistică în conștiința urmașilor urma să depindă de jocul incoerent al comerțului de tablouri. Din acest prăpăd al derizoriului au ajuns pînă la noi, prin fericita nebulie a unor pasiuni, insulele de paradis luchianesc ale colecțiilor Dona, Zambaccian, Cioflec.

Fără expozițiile comemorative, care le adună pentru o clipă de prin tainițele lor, imaginea acestui mare artist rămîne încă fărîmițată și risipită, ferecată îndărătul unor uși geloase. Împotriva acestei stăruitoare in justiții a soartei, prin care deplinătatea fizionomiei artistice a lui Luchian se află știrbită, nu e nimic de făcut, sau aproape nimic.

Următoarea sută de ani va aduce, poate, o conștiință mai luminată a minuirii și valorificării acestui patrimoniu artistic. Se va putea ajunge la neverosimila și, deocamdată, inaccesibila situație, de a avea chiar un muzeu Luchian, care să fie un institut activ de cultură sau, cel puțin, o sală de muzeu destinată în întregime lui Luchian.

Dacă se dau la o parte faldurile biografiei sentimentaliste, cu care consumatorul-de-cultură-mijlociu-cultivat își amăgește în chip nevinovat înțelegerea și care îi oferă despre Luchian doar imaginea unui erou de dramă întunecată, opera plastică a lui Luchian ne apare în toată pură și neumbrita ei splendoare reală. Aceste minuni de măsură și nobil gust, de echilibru formal și claritate plastică, de adîncă și intensă simțire, această desăvîrșită dispensare de orice urmă de retorism, aceste sinteze măsurate de aparență-pretext și substanță plastică-subiect figurativ, prin care Luchian își exprimă natura sa profundă de pictor și viziunea sa specifică asupra ordinii plastice a lumii, nu au nevoie să recombine cu orgoliu mecanismul aparențelor într-o înfățișare formală nemaivăzută. Originalitatea lui Luchian este mai dificilă decît aceea, exterioară, de origine tot literară, a configurărilor să zicem geo-plastice ale lucrurilor, și în același timp mai profundă și mai subtilă. Ea nu rezultă din schimbarea anecdoticii înfățișărilor exterioare ale lucrurilor, nici a relațiilor firești dintre ele, ci din dotarea lor cu o expresie interioară cu mult mai dificil de atins, cu o intensitate a spiritualității împinsă pînă la transfigurare, sub mantia protectoare a aparenței firești. Și la care numai rugul unei vieți consumate într-o neîntreruptă și totală ardere sufletească, o intensitate funciară a combustiei lăuntrice, îl poate face pe cineva să acceadă prin ascunsă tribulație a destinului. Schemelor plastice exterioare, care păreau revoluționare raportate la academismul vremii, dar deloc revoluționare dacă le raportăm la evoluția generală a artei, el le-a insuflat o calitate spirituală infinit mai rară în artă, aceea a unor trăiri interioare aflate la granițele extazului. E vorba de o originalitate de conținut, abisală, de sens vertical, și nu de obișnuita originalitate a înfățișărilor de suprafață. Pentru admiratorii anecdotei configurale trece neobservată această dificilă și rară formă interioară a originalității, rezultată din singularitatea trăirii, expresie a transfigurării extatice cu care spiritul ce depășește arta beatifică cele mai multe lucruri.

Neîndoios, copleșitoarea izbucnire a conștiinței morții premature restituie omului adevăratul preț al vieții, odată cu o mai echilibrată înțelegere a sensului precarei lui existențe. Vălul de iluzii cu care ne amăgim, noianul de pretenții cu care ne stimulam sub falsa protecție a unei inexistente siguranțe a dănuirii au ca rezultat nesimțita estompere a conștiinței și a simțirii frumuseții vieții, a darului neprețuitei ei bunătați. Cel care află teribilul adevăr al datei zilei pe care nu o va mai ajunge, privește totul cu un alt sentiment. Ascunsul adevăr al miraculosului existenței izbucnește pentru el din fiecare «banal» amănunt al aparenței. Privit «ca pentru ultima dată», cel mai «umil», și mai «strein» dintre oameni îi apare altfel, și el însuși își apare eliberat de balastul instigator al micilor și marilor orgolii, rectificat de fantasma apropiată a unei alte certitudini. Pentru pictor mai mult decît pentru un altul, «ceea ce se vede» este merit atunci să capete o cu totul altă expresie: neuitata, incomparabila expresie a picturii lui Luchian.

Dar, desigur, nu orice om cu această conștiință putea da naștere acestor desăvîrșite minuni. Trebuiau o capacitate de pasionată dragoste și dăruire, o forță sufletească atît de decantată de alienantul balast al egoismului, aceeași străfundă și însetată aspirație spre infinit ca a lui Luchian, pentru ca acele expresii ale fericirii întru durere să fi putut lua ființă.

Florile, aceste umile dar atît de semnificative expresii ale lumii visate, vor fi acelea pe care se va stinge adîncă privire a marelui pictor, și tot pe ele se va aprinde de-a pururi revelația ochilor noștri lipsiți de întunecatului reper al morții cu dată cunoscută, îmbătați încă de certitudinea veșniciei vieții și dănuirii noastre.

Dar cuvintele nu pot decît să jignească expresia acestor tablouri. Puterea lor de fascinație nu provine din știrea noastră despre condițiile domestice ale realizării lor materiale. De altfel, aceste condiții nu au supradimensionat puterile sufletești ale autorului lor, cum ar putea să se creadă; ele nu au făcut decît să îi redea adevărata perspectivă a inteligenței lucide din care

trebuie să vădute toate pe pământul acesta, în fiecare clipă, pentru ca lucrurile să-și poată aprinde în noi înaltele lor candelabre. Explicația operei, de care se pare că are nevoie înșelătoarea noastră nevoie de «a ști», nu stă în biografia autorului, spectaculoasă sau banală, ci mai curînd în a noastră. Prin puterea unei tainice comuniuni personale, aceste tablouri, ce nu sînt numai niște obiecte frumoase, se prezintă și se explică prin ele însele, și fiecareia puțin altfel. Ce știm noi despre biografia autorului anonim al cutărei minuni antice? Nu e un secret că expresia artistică este glasul elementelor formale. Dar ceea ce întregeste infinita putere de varietate a acestor elemente în focarul unei unități expresive, este omul de dincolo de ea, arderea devenirii și a împlinirii lui ca om, cu enigma sa, cu indescifrabila rațiune a destinului său. Al lui Luchian, majestuos și diamantin, a fost să i se ardă din vreme toate călduțele și nimicitoarele accesorii prin care ne aburim conștiința adevăratelor noastre condiții, printre puținele în stare să ne reveleze miraculosul existenței. Și această purificare prin ardere în care dispare tot ce e efemer, această esențializare a substanței sufletești și spirituale face să fișnească mănunchiul de raze care luminează pictura lui Ștefan Luchian de o lumină veșnică și pură.

Desigur, în perspectiva istoriei, pictura lui Luchian va ține de un timp anumit. Făurirea ei, încheiată în 1916, nu ar fi putut avea loc nici măcar cu o sută de ani mai devreme sau mai tîrziu. Ea a fost condiționată de factori anumiți, printre care, nu în ultimul loc, sînt stadiul de evoluție al esteticii și al tehnicii picturale. A trebuit ca pictura să se debaraseze de o sumă de prejudecăți estetice și tehnice și să iasă din zona anecdoticii literare, pentru ca un buchet de flori, un peisaj fără figuri și ruine ilustre sau o așezare de obiecte să cîștige, în conștiința pictorilor, dreptul de a forma, ele singure, «subiectul» sacru al unui tablou. A trebuit Parisul cu spiritul său desrobitor, pentru ca Luchian să nu picteze pînă la sfîrșitul zilelor sale subiecte cu figuri în care se povestește o anecdotă cu poantă filozofică sau literară. Toate acestea sînt condițiuni care marchează direcția unei evoluții generale a gîndirii estetice și produc o dispoziție generală a spiritului. Dar a spune că acestea sînt singurele generatoare ale unei opere de artă, fără de care nu ar fi putut să existe, ar fi o mioapă exagerare. Ar fi existat altfel, poate mai puțin înaltă, dar ar fi existat. În Franța, la 1750, ar fi fost poate un Watteau, iar în Valahia ar fi fost un grămătic sau un «zugrav». În pictura lui ar fi fost însă prezente aceleași însușiri profunde prin care se exprimă esența sa umană, cu timbrul, cu accentul, cu caracteristicile sufletești proprii poporului din care face parte.

Să nu ne fie luat în nume de rău acest fel de a vorbi. Există o tendință la noi de a se lua mereu ca reper al valorii, altceva decît pe noi înșine. Din faptul că Luchian a făcut o călătorie în Franța, nu trebuie să decurgă în mod inevitabil o situație a sa printre epigonii școlii de la Paris. Asemănările accidentale nu pot șterge deosebiri esențiale. A spune despre Luchian că în 1915 practica un «impresionism întîrziat» înseamnă a face dovadă în același timp de ignoranță și de snobism infatuat. A spune despre școala română de pictură că este un palid reflex al școlii franceze înseamnă a da dovadă de un fetișism obtuz și snob, inapt să discearnă valorile esențiale ale artei din totdeauna și a ponegri niște valori care ar merita o altă soartă. Odată tot va trebui să se facă reconsiderarea artei plastice românești în perspectiva propriei noastre istorii și printr-un sistem terminologic extras din propriile noastre realități, cu o dreaptă judecată a naturii influențelor inerente, fără de care nici o cultură nu s-a născut vreodată.

Cîndva, o dată risipite superstițiile estetice de care nici o creație nu e ferită într-un fel sau altul, vor apare și adevăratele dimensiuni ale unei opere, care acum ne scapă. Spirite dezinteresate și capabile își vor face o glorie din a dezvălui lumii ceea ce graba contemporanilor a neglijat. Se va vedea atunci, poate, că diferența dintre un tablou figurativ și unul «nefigurativ» nu e atît de mare pe cît se credea pe la 1960, că puțința de a recunoaște «obiectul» nu scade cu nimic din puțința de plenitudine și puritate specifică a operei, atunci cînd e vorba de un spirit cu adevărat liber, și că ermetismul formei nu adaugă nimic puterii de a fi a operei. Probabil se va sfîrși prin a se înțelege ceea ce de pe acum «se știe» așa de bine, și anume că, și într-un caz și în altul, ceea ce face forța de expresie — și nu numai «emoțională» — a artei, sînt tot lucruri binecunoscute ca: ritm, armonie, contrapunct, melodie și raporturi de tot felul între aceste elemente și anume nu oricare raporturi, ci acelea, și numai acelea, care exprimă profunda natură proprie, inedită și inefabilă, a autorului lor, expresie, și el, a unei realități mai largi și mai adînci. Și că această natură secretă este, pînă la urmă, singurul «subiect» real, de relevat, care era imposibil de a fi cuprins, în chip optim, în datele altor forme decît ale celor în care a fost cuprins.

Nu putem încheia aceste fragmentare gînduri fără a trimite cititorul la contemplarea atentă și smerită a cîtorva tablouri. În cîteva tablouri risipite pe tot cuprinsul țării sau păstrate în dosul unor uși geloase, ne așteaptă imaginea știută a unui Luchian prea puțin cunoscut, rareori văzut cu întregul și adevăratul lui chip. Imagini de neuitat ale unei desăvîrșiri în plenitudine cum sînt Autoportretul din colecția Zambaccian, peisajele de la Brebu, Anemonele, Garoafele, Florile din colecția Dona.

Există în aceste tablouri, în afară de acea expresie stelară a unei iluminări interioare de care s-a mai vorbit, în afară de o blîndă pasionalitate, o mare noblețe de suflet, un grad de spiritualitate, o intensitate a spiritualității străluminînd în acordul și puritatea culorilor, care fac din aceste tablouri ceva atît de turburător, încît în sufletul privitorului, a celui privitor disponibil, se insinuează o undă de ciudată neliniște, ca în fața unei mari enigme din care este vizat. Nu este numai plasticitate, arhitectură, muzică și poezie revelate la modul picturii, ci focarul unei atît de pure și de concentrate transubstanțializări a materiei picturale, încît privitorul, chiar dacă îi scapă mijloacele prin care ea se produce, se simte transportat în sfera pură a unei poezii de altă natură decît aceea a cuvintelor, revelație de frumusețe și adevăr dăruită oamenilor din adîncul iubirii și bunului Ștefan Luchian, iluminatul.

COORDONATE
ACTUALE
ALE
CRITICII
DE
ARTĂ

EUGEN SCHILERU

— Care este, după părerea dvs., funcția actuală a criticii de artă? Există deosebiri între critica de artă de astăzi și cea tradițională? În ce ar consta aceste deosebiri?

— Cred că o asemenea dezbatere este binevenită. Problema rostului criticii de artă ar trebui pusă atât pe plan național cât și pe plan universal. Astăzi, cel puțin după cât știu eu, intervențiile cu privire la această problemă nu sînt prea numeroase nici în țara noastră și nici peste hotare. (Nu se poate spune același lucru despre critica literară.)

Dintre puținele materiale pe care le cunosc — și care dezbate tocmai problema rosturilor criticii de artă — m-a reținut mai mult acela iscălit de un critic italian, Giorgio Kaiserlian — la care, de altfel, m-am referit și într-un articol publicat în Lupta de clasă. Autorul menționat observa o schimbare petrecută, în veacul nostru, în atitudinea criticului de artă. Acesta a intrat într-un fel de zodie a remisivității. Fenomenul pare a avea mai multe explicații, dintre care, una, ar fi teama criticului de a nu fi infirmat de judecata posterității. Acela care cercetează ce au scris criticii contemporani impresionismului, neoimpresionismului, sau ai unor uriași ca Cézanne, Van Gogh și Gauguin, își dă seama că doar o infimă minoritate reușe să recunoască, să aprecieze, caracterul revoluționar al acestor curente și personalități. Cea mai mare parte a criticii contemporane cu ele le-a tăgăduit cu o miopie penibilă, drept care a fost infirmată. Amintirea unei asemenea majorități critice negative pare a fi traumatizat generațiile succesive de critici.

— Acesta să fie singurul factor al intrării criticii într-o nouă «zodie»?

— Desigur, nu este unicul factor care a structurat-o. Dacă ne-ar interesa mai mult problemele de sociologie și de psihologie socială, am reuși să descoperim și alte determinante. Fapt este că, în afara fruntariilor țării noastre, criticii, cu rare excepții, tind să se transforme în «manageri». Această transformare se traduce practic printr-un anumit fel de a aborda problemele judecării noilor curente, grupări, personalități, opere. Cînd nu vrei să te angajezi și nu vrei să te pronunți îți rămîne soluția descrierii. Altfel spus, intri într-o expoziție și descrii lucrările, le raportezi la un prealabil patrimonial etc. Ți se pare că operezi doar prin judecăți de existență, neangajante. Dintr-un anumit punct de vedere și acest lucru este util, în măsura în care îl faci pe cititor să înțeleagă un anumit curent, o anumită grupare, o anumită personalitate, să descifreze ceva din demersurile teoretice și practice care o caracterizează. Dar, în același timp, refuzul de a judeca, de a raporta lucrarea respectivă la lucrările care au precedat-o, la acelea ale altor artiști, la lucrările care exprimă alte demersuri, la necesitățile spirituale ale unei colectivități precizate, într-un moment istoric precizat, nu poate decît să împiedice lămurirea profundă, efectivă, a publicului celui mai bine intenționat.

— Ce raporturi socotiți că există între critica de artă și celelalte domenii ale culturii?

— Fără a intra în problema pasionantă a măsurii în care mai predomină teoria «artei pentru artă», trebuie să recunoaștem că, în majoritatea cazurilor, fenomenul artistic nu este considerat ca un fenomen de cultură — și, ca atare, replasat în plasma vie în care apare, în plasma tuturor conexiunilor pe care ni le descoperă un examen atent al realului istoric — ci este izolat arbitrar, postulat ca o monadă.

Personal n-am crezut niciodată că pentru a pătrunde un domeniu de creație trebuie să te păstrezi în limitele lui stricte, ca găina hipnotizată, în jurul căreia se trage cercul de cretă. Chiar dacă nu am fi marxiști și tot am fi obligați să ținem seama de conexiuni, determinante diverse, acțiuni reciproce etc. Nimic nu este, după părerea mea, mai greșit, mai inefficient, mai caduc și mai calp decît refuzul — din ignoranță, lene, estetism etc. — de a considera fenomenul artistic drept un fenomen de cultură, de a-l replasa în plasma istoriei vii în care apare, de a-l raporta la ceea ce așteaptă contemporanii lui de la el.

Ceea ce am spus mai înainte înseamnă, concomitent, că, mai presus de toate, i se cere criticului de artă o informație în extensiune și în adîncime. Judecînd arta, criticul nu se poate cantona în artă, ci trebuie, prin informație, să-și poată permite considerarea fenomenului din diverse unghiuri, tocmai pentru a răspunde marilor aspirații ale colectivității respective.

— Se vorbește adeseori, în arta contemporană, de prejudecățile publicului, ale artiștilor...

— ... Toată lumea credea că este ușor să te pronunți asupra artei. Nici în străinătate, nici la noi, criticii n-au încercat să arate care sînt prejudecățile publicului și prejudecățile artiștilor. Sub acest aspect, criticul nu și-a îndeplinit efectiv funcția sa mediatorie. Dar pentru a-și îndeplini această funcție el trebuie să fie mai cultivat decît este în momentul de față. Căci, de pildă, pentru a dinamita prejudecățile care există de ambele părți el trebuie să știe optică, fiziologie, psihologie modernă, sociologie ș. a. m. d.

— Criticul n-are prejudecăți?

— Ba da. Și evident, el trebuie să distrugă propriile sale prejudecăți, să-și biruie, pe de o parte complexele de inferioritate, iar pe de altă parte trufiile, tendințele aristocratizante. În același timp el trebuie să considere că nu este un slujitor al unor clienți creatori de artă plastică, ci un slujitor al valorilor și progresului spiritual al comunității căreia îi aparține. Or, și la noi și aiurea, observăm fenomenul transformării criticului într-un fel de patrician roman care-și are «clienții» săi și, ca atare, o anumită platformă electorală.

— Dar revenind la prejudecățile artiștilor și ale publicului...

— Personal, nu cred mai multe lucruri: că «publicul n-are niciodată dreptate», că «publicul are întotdeauna dreptate», că «publicul înghite ce-i dai», că «publicul nu înghite ce-i dai» etc. Altfel spus, nu-i cred pe cei care spun «ce face Picasso pot să fac și eu». Le răspund da, dar după ce a făcut-o el. Atrag atenția studenților mei că individul care a inventat roata a fost artist, iar cei care au făcut, după aceea, roți au fost rotari, adică meseriași. Nu cred că vom izbîndi vreodată decît inventînd roți și nu copiînd roți. Și nu există nimic mai tragic decît să vezi o generație extraordinar de dotată care se mulțumește să mimeze...

În tot timpul acestui răspuns sînt reținut, aproape blocat, de marele număr de implicații care nuanțează la infinit problema. Îmi dau seama că răspunsurile mele nu sînt decît parțiale, asemenea probleme necesitînd lungi și permanente dezbateri . . . De aceea discut, cum spune francezul, «à batons rompus» . . .

Revenind, socot că, în pofida carențelor și distorsiunilor, gnoseologic și metodologic, noi am progresat sau avem posibilitatea să progresăm. Dar, spre deosebire de ceea ce se petrece în științele exacte și în tehnică, în științele și disciplinele omului a reușit să se strecoare, pretutindeni, prea multă incompetență, ignoranță. Nu i se iartă unui muncitor dintr-o întreprindere de încălțăminte aproximația în privința numerelor la ghetete, dar, din cauza stilului frumos, i se iartă falsului intelectual să confunde chiar secolele, curente și valorile. În industrie sînt promovați specialiști temeinici; în critica de artă, uneori, și indivizi pe care maramureșenii îi numesc trîncălăi. Considerînd că fenomenul estetic nu este absolut ezoteric, noi admirăm pe acei care, fără competență, fac ceea ce francezul numește «lucru cu acul», lucru de domnișoară bătrînă care umple gherghelul cu toate visele sale de crin neprihănit. Aceste «domnișoare», pe care uneori le promovăm, vorbesc limba Mariei Antoanetta: «mîncăți cozonăcei», pentru o populație care vrea să mănînce pîine, adică are nevoie de alimente spirituale majore.

— O asemenea afirmație confirmă neîncrederea artiștilor în critică . . .

— Nu cred că artiștii trebuie să ia în serios pe toți criticii. Este o greșeală universală, adică constatabilă și pe alte coordonate geografice. Înainte vreme, dacă aparțineai unui cerc cultural, adică cunoșteai convențiile lui, semnele prin care-și traducea convențional un anumit fel de a înțelege și resimți lumea, pătrundeai în mod nemijlocit în operele care respectau acest cod de convenții. Nu mai era nevoie de nici un «mod de întrebuintare», de nici o psihologie. Acum însă observi că opera nu este analizată în ea însăși, cît în fotografia și exegeza ei. Ca și cum puterea curativă nu ar fi în pilulă, ci în hîrtia care o însoțește. Disprețuind criticul, artistul contemporan este, în același timp, în succesiunea veacurilor, artistul cel mai înfeudat criticului. (Că este așa, o demonstrează și faptul că nici o expoziție nu se deschide acum fără sfeștania criticului, în timp ce inaugurarea boltei sixtine s-a făcut fără critici).

— Care este opinia dvs. despre critica românească de artă în etapa actuală?

— Personal, pun critica literară românească mai presus decît critica ce se ocupă de celelalte sectoare ale creației naționale, tot așa cum pun critica de artă plastică mai presus decît cea de teatru, sau de cinema. Dar, în ceea ce se numește pe vremuri «branșa» noastră s-au strecurat destui nechemăți. Se crede că a avea o pereche de ochi, a fi un «suflet» sensibil și a ști să potrivești un vocabular românesc de bază care apelează la termeni tehnici precum «implicație», «modalitate», «reverberație» etc., ignorînd diferența care există între contrastul de tentă și contrastul de ton, este suficient pentru a explica și chiar dirija.

Desigur, sînt enorm de multe lucruri de spus. Cred însă că trebuie să subliniem obligațiile elementare: informație, informație, informație! și, în același timp, conștiința că în fiecare comunitate și în fiecare moment istoric există urgențe spirituale. Ca atare, trebuie să ne referim la aceste urgențe spirituale. România are un loc pe hartă și pe harta spiritului și deci are propriile sale urgențe istorice, trebuie servită de oameni competenți, iar criticul de artă nu are mai multe drepturi sau mai multe scuze decît un muncitor, funcțiunea sa fiind funcțiunea oricărui om de cultură care nu vrea ca forțele ariei în care trăiește să se irosească, să aibă mai multe rateuri decît își poate permite etc.

Orișice artă își are rădăcini vizibile sau invizibile într-o mare magmă națională, care palpită, care așteaptă, care vrea. Ca atare, nici artistul nici criticul nu este o catedrală gotică cu contraforți și extrapolări, cu rădăcini aeriene prinse în mode trecătoare. Dar, evident, asta înseamnă a pune problema informației, adecvării, slujirii.

— Există schimbări sensibile astăzi în raporturile criticii de artă cu istoria artei sau cu alte discipline?

— Pentru economia discuției noastre am lăsat la o parte probleme capitale cum ar fi: relațiile dintre istoria artei și critica de artă; sau de cîte științe și discipline are nevoie istoricul și criticul de artă; sau care sînt metodele istoriei, teoriei și criticii de artă. Mai cu seamă problema din urmă este deosebit de spinoasă, deoarece, în momentul de față autorul, opera și spectatorul sînt priviți prin viziuni și metode diferite, uneori divergente și exclusive. Unul privește din punctul de vedere al esteticii marxist-leniniste, altul din punct de vedere freudist sau structuralist, unul situează personalitățile și operele într-o succesiune iconologică, tehnologică etc. Încetul cu încetul, în măsura în care săpăm în adîncime, devenim incapabili de o viziune de ansamblu. Ca și în artă, în critică se instaurează fragmentarismul. Încercările de analiză a metodologiei sînt rare și parțiale. Personal, cred mai departe în metoda istorică. Mai cu seamă cred că diversele critici (literară, plastică, teatrală, cinematografică) sînt în mod normal domenii de confluență, teritorii de margine — cum se spune în știință — unde metodele trebuiesc înmănunchiate asemenea unui grup de proiectoare cinematografice necesare explorării și extensiunii și adîncime a fenomenului, cu toate conexiunile, determinantele etc. Traumatizată, deficientă, remisivă, critica se mulțumește să fie ultimul vagon al garniturii feroviare care, evident, are un fanar, dar este totuși ultimul vagon din coadă. Pentru că refuză să vadă lumea modernă în structurile și în perspectivele ei, critica de artă nu-și dă seama că trebuie și poate să fie prospectivă, drept care atît artiștii cît și publicul o disprețuiesc, și pe bună dreptate. Dacă și-ar îndeplini ca lumea chemarea și sarcinile, dacă ar fi mai informată, mai harnică etc., născută în acest teren al confluențelor și al aluviunilor, prospectivă, critica de artă ar putea să se constituie, ca și critica literară, teatrală, cinematografică ș. a., ca o nouă Paideia a lumii moderne.

Convorbire înregistrată de ADRIANA STOICA

OLGA BUȘNEAG

Interesul arătat tapiseriei în întreaga lume este legat de procesul complex al sintezei artelor, al colaborării lor cu arhitectura — fapt plastic fundamental al epocii noastre. Această artă se integrează de minune în rigoarea noii arhitecturi, corectînd răceala zidului gol, colorîndu-l. Pentru un artist cu intense preocupări teoretice ca Vasarely tapiseria este și ea unul din elementele acelei sinteze perfecte a «diferitelor funcții plastice arhitectonice» tinzînd la realizarea «cetății policrome».

În țara noastră înflorirea tapiseriei ne apare ca cel mai semnificativ fenomen al dezvoltării artelor decorative. Asistăm la un adevărat aflus de pictori, graficieni, sculptori către acest domeniu.

ION STENDL: Păsărar — tapiserie

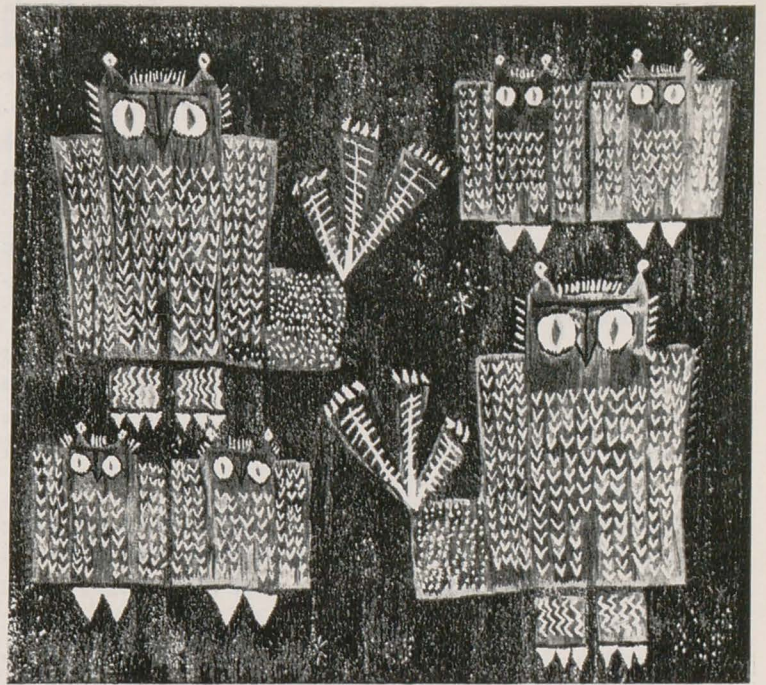




SIMONA VASILIU CHINTILĂ: Zmeie
— tapiserie



ION PACEA: Zbor de păsări — tapiserie



MIRCEA MILCOVICI, MARIA ZAMFIRESCU MEȘTERU,
BARBU NIȚESCU: Copac — tapiserie



Este un lucru pe care ni l-a învederat și recenta manifestare din sala Dalles. Expoziția nu mi s-a părut, însă, suficient de reprezentativă pentru capacitatea de invenție sau evoluția unora dintre artiștii de frunte ai acestei ramuri. Ea are mai mult valoarea unui sondaj, este o expoziție-test care evidențiază potențialul momentului de față, efortul care se face în acest domeniu, dar și pericolele care-i pindesc pe entuziaștii pripiți, ale căror lucrări — destul de numeroase — sînt lipsite de claritate în viziune și de siguranța gustului. Asemenea tapiserii te fac să te îndoiești și de rafinatul simț cromatic pe care o strălucită tradiție populară l-a afirmat de-a lungul secolelor.

La aceste impresii a conlucrat și amestecul a două zone de experiență: alături de artiști cu renume în ramură, au expus debutanți care își încearcă forțele sau artiști care nu «bat» cu succes drumurile tapiseriei, ale căror lucrări (în mare parte expuse la nivelul superior al sălii Dalles), se pierdeau într-o aliniere anonimă.

Dincolo de aceste neajunsuri, expoziția subliniază încă o dată aportul unor artiști care s-au dedicat ani de-a rîndul tapiseriei. Se remarcă astfel din nou Mimi Podeanu, cu tapiseria Copii cu sorcova la geamul înghețat, poem în alb de o somptuoasă delicată, evocînd un vechi aer de tîmplă, a cărei forță de sugestie este amplificată și de calitatea țesăturii, de modularile picturale ale firului de lînă asociat cu mătase. Valoarea plastică, tehnica ireproșabilă fac din ea o piesă pe care am vedea-o în mult-visatul muzeu al artelor decorative. Tapiseriile Teodorei Moisescu-Stendl, pe care am apreciat-o și cu alte prilejuri, frapează prin organizarea arhitecturii suprafeței în funcție de exigențele genului, prin sobrietate cromatică, avînd la bază un dozaj savant de negru-alb, ocră și gri. Dacă tapiseria intitulată Compoziție se impune prin modernitatea viziunii, celelalte două integrează într-un mod personal în suprafața lînei elemente din iconografia scoarței populare. O prezență care se remarcă este și aceea a Simonei Vasiliu-Chintilă. Tapiseria Zmee, în alburii colorate spre albastru, cu ritmuri și accente grafice sugerînd vaste întinderi spațiale și dinamica straturilor de aer, constituie însumarea strădaniilor artistei în acest domeniu. Regretăm că Geta Brătescu nu figurează și cu ultima sa tapiserie, magnific și subtil acord de roșuri și griuri, care-i încununează activitatea și pe care am admirat-o în timpul Colocviului Brâncuși. Fertilitate este o lucrare mai veche, dar care trăiește prin știință compozițională și vitalitatea roșurilor calde. Nici Riți Iacobi nu este prezentă cu piesele care s-au înscris printre succesele manifestărilor din octombrie trecut, a căror frumusețe era sporită și de ingeniozități tehnice. Lucrările de acum rețin prin siguranța organizării suprafeței și discreția unei cromatice grave. Tapiseriile definitorii pentru personalitatea Ilenei Balotă se aflau expuse în expoziția simultană din sala Magheru; cele din sala Dalles ne-au semnalat-o mai mult prin tehnica probă.

Prezența pictorilor a adus expoziției nu numai varietate în viziune și prospețime, ci și un spor de calitate. Un debut strălucit a fost cel al trinomului Mircea Milcovici, Maria Meșteru, Barbu Nișescu. Copacul lor, învăluit într-un halou oniric, l-ai contempla cu plăcere oriunde; rafinamentul tonurilor este susținut de un meșteșug sever. Ion Stendl, a cărui pictură impune printr-o nobilă rigoare, a dat dovadă în al său Păsărar (realizat în griuri și roșuri) de înțelegere deplină a spiritului țesăturii. Tapiseria sa s-a detașat prin echilibru estetic și tehnic, prin finețea coloritului. Pictorul Ion Pacea continuă ciclul păsărilor și în tapiserie. Concepută în tonuri de roșu, oranj, gri și negru, amintind culorile vie ale icoanelor pe sticlă, tapiseria Zbor de păsări te atrage prin strălucirea și vibrația cromaticii. Bufnițele lui Ion Gheorghiu, iradiind un farmec frust de scoarță țărănească, ar fi ciștigat plasate într-o suprafață mai amplă. Cu o grafie elegantă și ceva din fluența unei acuarele, Compoziția lui Șerban Gabrea se înscrie ca una din reușitele intervenții ale pictorilor în tapiserie. De asemenea, lucrarea Pupăza din tei a Ilenei Dumitriu-Cojan, grațioasă structurare de rozuri și albastruri pastelate.

Participarea artistelor Iléana Teodorini și Zizi Frențiu nu a trecut niciodată neobservată în cadrul manifestărilor de gen. De astă dată, Cumpăna Ilenei Teodorini, în ciuda calităților de execuție și culoare, pare nerezolvată, grafia simbolului neintegrîndu-se țesăturii. La Ursitoarele lui Zizi Frențiu, duritatea desenului contravine fondului moale, de oltenesc, țesut cu minuție și dragoste, și astfel formele se decupează brutal pe suprafața cu reale prețiozități de meșteșug.

Spațiul expozițional de la Dalles a fost înnobilit de prezența unor forme realizate în metal, marmură, ceramică, lemn, dintre care se detașau cele semnate de talentatul sculptor Demeter Wilhelm.

★

Socotim că un sistem judicios de comenzi, fie directe, fie pe bază de concurs, o organizare mai eficientă a desfacerii pe piața internă sau externă, ca și încorporarea mai organică a tapiseriei în programul de arhitectură, i-ar deschide perspective mai largi.

Un factor stimulator l-ar constitui, cred, crearea de prototipuri care să poată fi multiplicat mecanic. Este o modalitate cum nu se poate mai eficientă de inserțiune a artei în societate, preocupare în general străină artiștilor noștri. Socotind esențială funcția socială a artei, Vasarely scria: «În fața capodoperelor trecutului, scop în sine, noi propunem prototipurile (prototypes — départ). Fără să renegăm principiul unicității, optăm pentru cel al multiplicității, mai generos și mai uman. Acest prototip este opera concepută astfel ca să nu fie una, ci o sută în momentul difuzării. Valoarea sa nu ar mai consta astfel în raritatea obiectului, ci în raritatea calității».

Este gîndirea unui artist al epocii noastre.



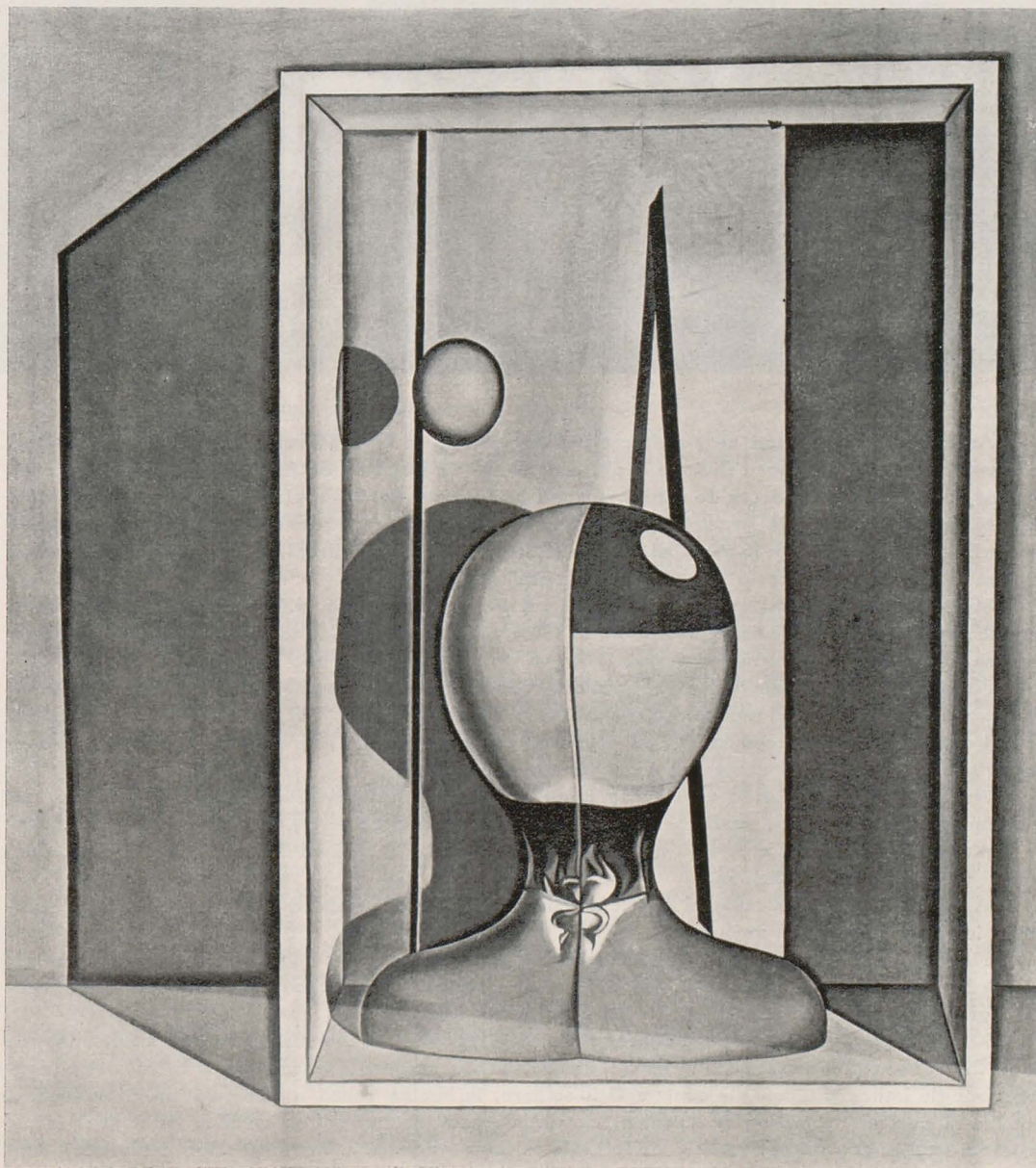
CONSTANȚA CRIȘAN: Fugă — tapiserie

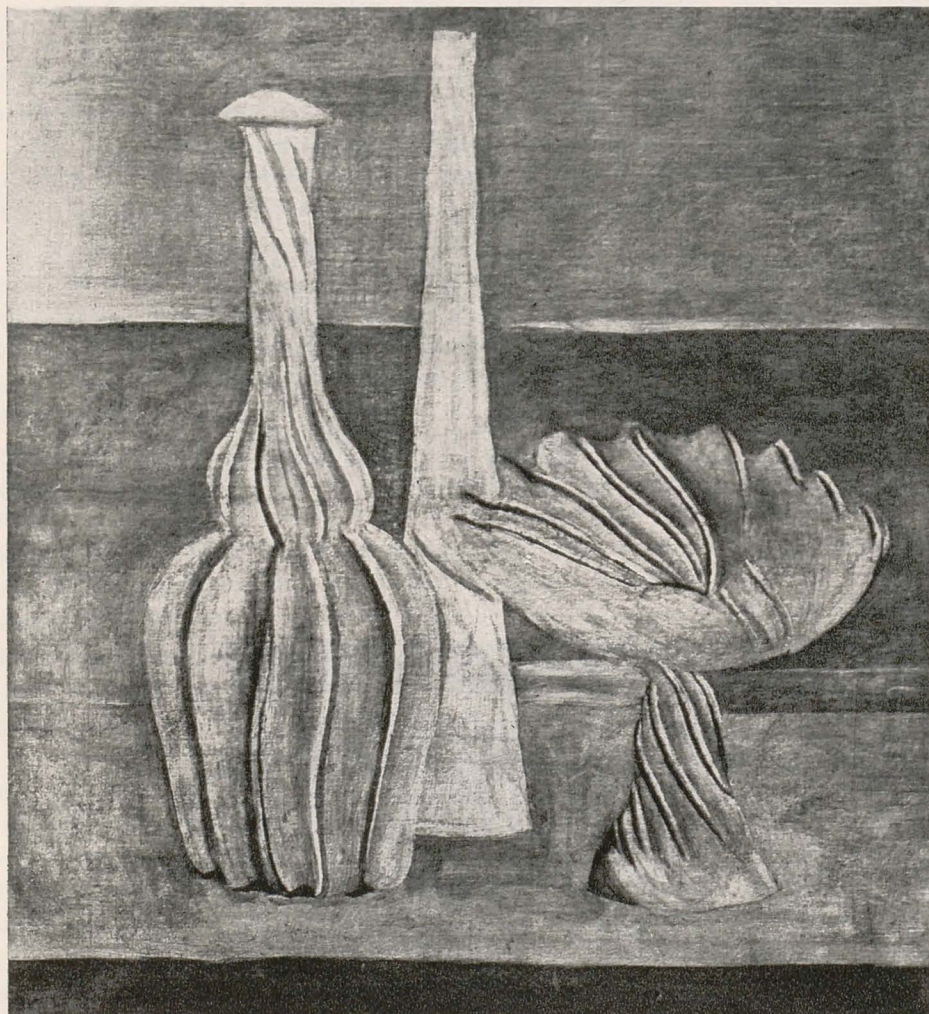
S-au scurs doi ani de la moartea lui Morandi. În acest răstimp expozițiile organizate la Berna, la Bienala de la Veneția, cea mai completă și mai bine selecționată, și o a treia la Bologna au făcut posibilă o judecată eliberată de suprastructuri literare care ar fi riscat să diminueze adevărata semnificație poetică a operelor maestrului bolognez.

Desigur, viața lui, sobră și solitară, a contribuit la nașterea unei legende, ale cărei surse se află în traiul retras între zidurile casei burgheze, în liniștea ocrotitoare și cucernică a străzii Fondazza, unde bătrînul monah laic, asistat de surorile sale, oficia un ritual propriu, începînd de la pregătirea micului dejun (cu o linguriță de miere, care face atît de bine!), pînă la servirea ceșcuței de cafea, în salonul stil «ottocento», cînd se întrerupea sau se încheia discuția moralizatoare asupra întîmplărilor la ordinea zilei.

Ritualul continua cu trecerea prin coridorul întunecos care ducea la camera surorilor (două paturi de fier, cu somieră, acoperite de cuverturi albe, imaculate), iar de acolo, în atelier, după omagiul în fața tabloului lui Jean Fouquet (așa cum susține Longhi și atîția alții . . .).

GIORGIO MORANDI: Natură moartă metafizică, 1918





Atelierul. Cîte descrieri nu s-au făcut despre atelierul în care Morandi lucra și dormea alături de masa rotundă, pe care erau rînduite sticle, cutii, lămpi de gaz, vase de flori, scoici, carafe, ca niște personaje prăfuite într-un decor de natură moartă! Mai era șevaletul, cu pînze mici, neterminate încă, pe care se îngrămădeau, în straturi suprapuse, culorile răzuite de pe paletă; și era fereastra deschisă spre grădină, acum aproape în paragină, puțin sălbatică, bogată în verdeață, ca acum patruzeci de ani, cînd se construiau terifiantele palate de beton armat.

Morandi, parcimonios, arăta puținele tablouri pe care le pictase, plîngîndu-se de ochii bolnavi care îl împiedicau să se dedice gravurii, ca în trecut, sau invocînd alte suferințe imaginare, pentru a justifica numărul mic al lucrărilor (care, la drept vorbind, nu pare atît de redus).

Naturi moarte și peisaje limitate geografic la colinele din Grizzana, cîteva schițe palide ale grădinii de legume din preajma casei sau ale ogrăzii pustii se perindau pe șevalet. Dar acele jalnice și sărăcicioase lucruri se îmbogățeau prin comentariul lui Morandi, prin considerațiile sale asupra compoziției și asupra elementelor vizuale, rodul atîtor ani de observație profundă.

Aceleași considerații erau aplicate apoi, cu o riguroasă intuiție critică, Flagelației lui Piero sau Curtezanelor lui Carpaccio, analizate pînă în cele mai ascunse taine ale formei.

Avea însă o antipatie cumplită, nimicitoare, față de artiști celebri ca Botticelli sau Pollaiuolo, Caracci, Gauguin sau Modigliani.

Această patimă slujea modului său de a vedea, acelei limite perspective, care pentru el circumscria întreaga lume a formelor.

Naturile moarte și peisajele erau microcosmosul în care se reflecta imensa întindere a naturii, redusă la cîteva aspecte, reconstruită după o anumită ordine, la care contribuiseră anticii, quattrocentiștii preferați, maeștrii purismului, creatorii de spații metafizice.

Morandi spunea că privise numai operele anticilor, dar aceasta însemna că văzuse totul, cunoștea totul. Cînd după cutiile magice, manechinele, sticlele analizate, reduse la schema structurii lor interne, apărură tonurile intime și tăcute ale contemplării solitare, în lumina calmă a atelierului sau în strălucirea potolită și neclintită a peisajelor apenine, cu verdele palid al desigurilor, cu albul curat al străzilor, Morandi explică această nouă fază a viziunii sale ca fiind o urmare a studierii celor doi pictori deosebit de dragi: Chardin și Corot.



De câte ori, în fața unei naturi moarte a lui Chardin sau a unei valoroase schițe după natură a lui Corot, nu s-a rostit numele lui Morandi! Și nu pe nedrept, pentru că Morandi iubea acele opere, în aversiunea sa pentru grandilocvență, retorică emfatică și îngîmfare, în numele bunului simț și al acurateții morale.

Retras în propria sa celulă-mit, Morandi se simțea foarte bine acolo, în adevăratele sale hotare și, dintr-o obiectivitate critică și nu din falsă modestie, nu a voit niciodată să le extindă.

De ce, tot timpul vieții sale, artistul a fost ostil ideii organizării unei mari expoziții care să-i ilustreze întreaga operă?

Existau, poate, în adîncul lui, mai multe îndoieli decît certitudini. Sau se încredința viitorului, satisfăcut de stima și admirația literaților, istoricilor, poezilor și criticilor, anticipînd judecata posterității. Sau poate exista în el plictisul și dezgustul față de opinia și curiozitatea afaceristă a oamenilor incapabili să înțeleagă poezia. Ori, judecata sa, atît de severă față de alții, să fi fost și mai severă față de sine însuși? Lui Morandi nu-i plăcea să vorbească despre el. Uneori, era o enigmă chiar și pentru cei mai apropiați prieteni.

Oare prețuirea, de multe ori arătată unor artiști ai timpului său, era sinceră? Sau, sub aparența modestiei, Morandi ascundea o adevărată întruchipare a trufiei?

Sub înțelepciunea și prudența sa se percepea un spirit «polemic» față de timpul care se îndepărta, într-un ritm din ce în ce mai rapid, de acea ultimă oază de meditație și de dignitate burgheză. Era o polemică bazată pe principii consolidate de experiența, profund trăită, a artei sale, pe care, totuși, niciodată n-ar fi recunoscut-o ca termen de comparație.

Morandi a avut o primă tinerețe cézanniană, cu o severă educație stilistică, tinzînd să considere fiecare formă în unitatea ei constructivă și nu ca o suprafață de efecte scilpitoare și întîmplătoare.

Încă de la începuturi, teama de retorică l-a constrîns la căutări fără compromisuri, care mai tîrziu, în cursul vieții sale, s-au dovedit a fi definitive. El găsisse o formulă sigură, după care imaginea se construia de două ori: prima dată, în realitate, aranjînd pe masă, ca pe o scenă, modele-obiecte înveșmîntate în culori noi; apoi pe pînză, într-o reconstrucție fantastică, în spațiul creat de culori.

Ca și în casa sa burgheză, Morandi introdusese în spațiul imaginar ordinea, curățenia și măsura obiectelor reale, netede, cu lumini care accentuau iluzia de volum și de relief, prin jocul de clarobscur tonal.

În anul 1916, artistul pictase *Natura moartă* care astăzi se află în Muzeul de Artă Modernă din New York; o pictură în planuri și forme sumare, cu pasta așternută în straturi netede; s-ar fi părut că se îndreaptă, după prima învățătură primită de la Cézanne, spre o dezvoltare formală abstractă.

Dar naturile moarte realizate după compozițiile metafizice, în perioada 1918—1919, dezvăluie o anumită înclinare către neoclasicism, prin severitatea desenului și prin puritatea de cristal a structurii.

Compararea cu Derain, pentru operele realizate în acest interval de timp, nu este rodnică. Mai curînd s-ar putea apela la Picasso: în special dacă ne referim la marea natură moartă aflată la Muzeul de Artă Basilea, pentru a rămîne pe același plan calitativ.

Materia de tonuri surde și cenușii a lui Derain a inspirat numeroși pictori ai «novocento-ului» italian, dînd rezultate cu totul negative. Era o pictură de sterile nostalgii ottocentiste, foarte îndepărtată de principalele idealuri și de înclinațiile lui Morandi, dar chiar și de gustul pictorilor francezi din acea vreme, care își întorceau privirile spre «ottocento» numai pentru a învăța din marea lecție dată de Delacroix și de impresionisti, de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin și de Seurat.

După 1920, spărgînd toate canoanele desenului, Morandi începu să dea viață formelor închise, integrîndu-le în mediul ambiant printr-o poetică uniformizare a luminii. Infinitele variațiuni tonale pe tema obiectelor, (definitorii pentru viziunea lui Morandi), cu punerea lor în pagină frontal și în centrul pînzei, pe un fond deschis pe două laturi, dovedesc inepuizabilele căutări ale artistului într-o singură direcție.

Pictură consistentă, densă, în straturi succesive, elaborată sau spontană, după caz; pictură de tonalități prețioase, subtile, dominată de un echilibru armonios, aceasta era pictura lui Morandi pînă în anul 1960. O pictură a profunzimilor, oglindă a unei inteligențe și a unui suflet care reneagă fantezia în ce are ea exterior și facil, în ce privește desenul și culoarea.

«Inovațiile» lui Morandi dețin un loc mai secret, nimic nu sare în ochi, nici valoarea prea ridicată a unui ton, nici extravaganța vreunui semn îndepărtat din funcția lui firească.

Morandi nu făcea nici o concesie efectului, «găselniței», «divertimentului». El rămînea credincios unei concepții stilistice ale cărei limite le fixase în mod implacabil. Și acele limite el nu le-a depășit niciodată, nici în ultimii ani ai vieții, pînă în 1963, cînd materia apare rarefiată, bazată pe triste game de cenușiu și de brunuri, trudită și cufundată într-o amplă melancolie. Schema compozițională este redusă la o simplitate extremă, cu o aparență de sărăcie, dominată de un sentiment de renunțare, de o puternică dorință de purificare totală.

Istoria lui Morandi este o istorie italiană, greu de înțeles în afara hotarelor. O istorie întemeiată pe variațiuni imperceptibile și pe un studiu neobosit.

Dar trebuie să ni-l amintim și pe Morandi gravor, cu cele peste o sută de plăci ale sale, care, prin mijlocirea liniei și a meșteșugitelor săpături cu dălțița, reproduc în alb și negru același procedeu folosit de pictor în construirea universului său precis și fantastic. Gravorul a dat obiectelor magia unei linii care definește și care, din timp în timp, devine autonomă în neverosimila diversitate a tratării.

Unele mici gravuri amintesc de Rembrandt, prin calitatea stilului și prin pregnanța fizionomie a formei. Dar Morandi nu se îndepărtează de personajele sale neînsuflețite, alese ca simboluri în reprezentarea unui univers redus la o serie de puține și umile obiecte. El nu parcurge dramatica aventură a lui Rembrandt; se oprește la masa Nunții din Cana sau a Ultimei Cine. Nu pășește sub cerul răscolit de furtună al Golgotei și nu vede chipul îndurerat al lui Crist. Interesul său se mărginește la natura moartă.

Morandi nu va putea fi considerat niciodată un novator ca Matisse sau ca Picasso.

Într-o istorie italiană viciată de un clasicism rău înțeles, străbătută de trufia fanfarelor baroce, chinută de provincialismul european (sau american), Morandi rămîne un maestru al echilibrului, al măsurii, al armoniei, care, în felul său și în lăuntru limitelor sale, propune reîntoarcerea la exemplul dat de Piero della Francesca și de Paolo Uccello.

Morandi este un atic, care rostește cuvinte străvechi, asemeni unui om zidit de viu în inima unei civilizații care a uitat de propriile sale izvoare.

În românește de LUCIA SIMIONESCU

GIORGIO MORANDI: *Natură moartă*, 1937



GIORGIO MORANDI: *Natură moartă*, 1912



O panotare bine gândită făcea ca fiecare lucrare din expoziția Republicii Federale a Germaniei să-și releve convingător însușirile individuale; în același timp, însă, se crea o ambianță generală, o atmosferă prielnică înțelegerii climatului artistic în care se dezvoltă creația contemporană a țării.

Am avut astfel impresia că arta Republicii Federale a Germaniei (cel puțin așa cum a prezentat-o alegerea făcută de organizatorul ei, dr. Peter Leo) se înfățișează ca o neîntreruptă întretăiere a diverselor direcții artistice, că, pornind — pe de o parte — din tradiția expresionistă, asimilând — pe de altă parte — sugestiile ale unor curente contemporane din arta europeană și americană, ea definește o tendință generală de a exprima în interpretări cinestezice spațiul lăuntric al creatorului, universul său sufletesc, bîntuit de aspre neliniști. Apelul la arta abstractă se face, la Ernst Wilhelm Nay, de pildă, printr-o abordare febrilă a culorii, în sensul în care înțelegeau raportul între lumea interioară a pictorului și cea exterioară, un Sam Francis sau, înaintea lui, Serge Poliakov. Constelațiile ciudate ale lui Nay, sfere luminoase rotindu-se amețitor, miraj dureros, amintesc de concepția unui Kandinsky pentru care culoarea avea «rostul evocator al muzicii». Willi Baumeister, un alt nume celebru pe care l-am întîlnit în expoziție, își destăinuie și mai clar idealul estetic expresionist; tablourile lui cu titluri a căror rezonanță îl plasează pe privitor în mediul exotic al unei străvechi mitologii oceaniene (evocată cîndva, cu intens lirism, de Gauguin și apoi de grupul Der Blaue Reiter) au acea răscolitoare exaltare a culorii din operele primilor expresioniști, împlinită — de această dată — de știința delimitării suprafețelor. Sau dramaticele lucrări ale lui Werner Gilles, artist cu o solidă concepție a construcției coloristice, temperament poetic capabil să confere subiectelor tratate un sens filozofic limpede; trecerea sa pe la Bauhaus nu a rămas, firește, fără urme. Și suprarealismul lui Mac Zimmermann se constituia din elemente amintind universul picturii expresioniste; ruinele unei lumi prăbușite, carbonizate (a căror alcătuire ciudată duce cu gîndul la viziunile lui Bosch), proiectate pe resturile unor sculpturi de un alb nefiresc, dau o impresie apăsătoare, de cataclism.

Din această lume a încleștărilor dureroase descinde și grafica mai tînarului Paul Wunderlich, întinse deșerturi (sugerate, ca în Ursula 61) de mari suprafețe de culori încinse pe care se profilează siluete tragic dezarticulate, amintind uneori tehnica happeningului. De altminteri, apropierea de arta lui Hartung și, într-o măsură, de aceea a lui Pollock, se vădesc și în alte opere din expoziție, de exemplu în picturile lui Karl-Otto Götz, în care ai senzația unui univers «privit prin lupă» elogiata cîndva de Wols într-un celebru poem. E același spirit care a rodit și în operele răzvrătului André Masson, cel care a protestat împotriva concepției «metodice» a suprarealismului lui Breton, opunîndu-i o scriitură picturală automată. Aici, la întîlnirea între arta unui Masson și cea din ultima perioadă de creație a lui Franz Marc, în punctul în care, cum spunea Herbert Read, se crea «o mitologie a inconștientului . . . iar pînza întreașă nu e decît un paroxism linear, o descărcare electrică de culori vibrante», se așează pictura multor artiști germani, care, asemenea lui Götz, descoperă o lume terifiantă și o descriu cu un gest larg.

Alteori, ca la Rupprecht Geiger (G. 306), această lume se constituie geometric, în ritmuri energice de griuri și de alb, întocmai ca în structu-

rile unor artiști din aceeași generație, de pildă belgianul Gadton Bertrand. Nu lipseau nici ecourile artei lui Rauschenberg pe care le descopeream în lucrările lui Karl Fred Dahmen, de exemplu în Montajul cu obiect roșu în care lucrurile fixate pe panou, pînzele, cataramele, emisferile metalice păreau a-și pierde însușirile lor concrete, căpătau o vibrație violentă, modificînd spațiul picturii. Viziunea lui Wols a fertilizat arta multor pictori germani; iradierile de culoare, aritmiele, suprapunerile cromatice din tablourile lui Bernard Schultze o dovedeau în aceeași măsură ca și juxtapunerile mai aspre din lucrările lui Emil Schumacher (care, în același timp, păreau să amintească și regimul coloristic al lui Wilhelm de Kooning, bineînțeles, fără a urma și sugestiile figurative ale pictorului olandez).

Procedee foarte diverse, de la colajul de hirtie arsă al lui Johannes Schreier pînă la «relieful din cuie» al lui Guntter Necker, și de la Elefantul de recentă tradiție «pop» al lui Friedrich Meckseper pînă la jocul febril de litere al versurilor lui Trakl, copleșitor în tabloul lui Josua Reichert, contribuiau toate la definirea unei estetici abstracționiste, nuanțată de la operă la operă, dar unitară sub raportul sursei de inspirație pe care o constituia arta Europei și a Americii, din ultimele cîteva decenii. Se deslușea o aspirație comună de a exprima cuprinzător raportul spiritual al creatorului cu lumea înconjurătoare, osmoza dintre universul interior și cel exterior. Chiar și acolo, unde la prima privire se părea că descifrăm intenții decorative (ca în Pasărea de foc a lui Hap Grieshaber), un subtext simbolic, dramatic, se releva în cele din urmă, la o citire mai atentă a imaginii.

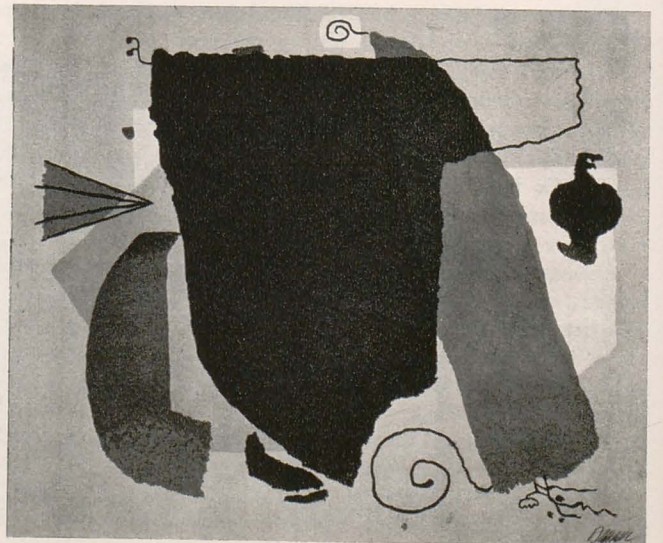
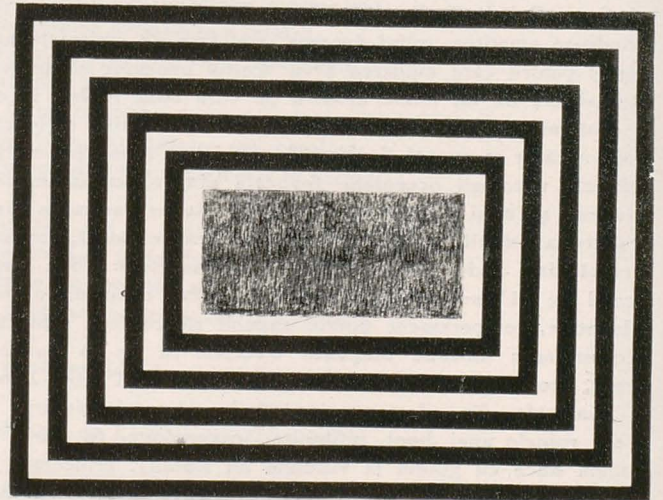
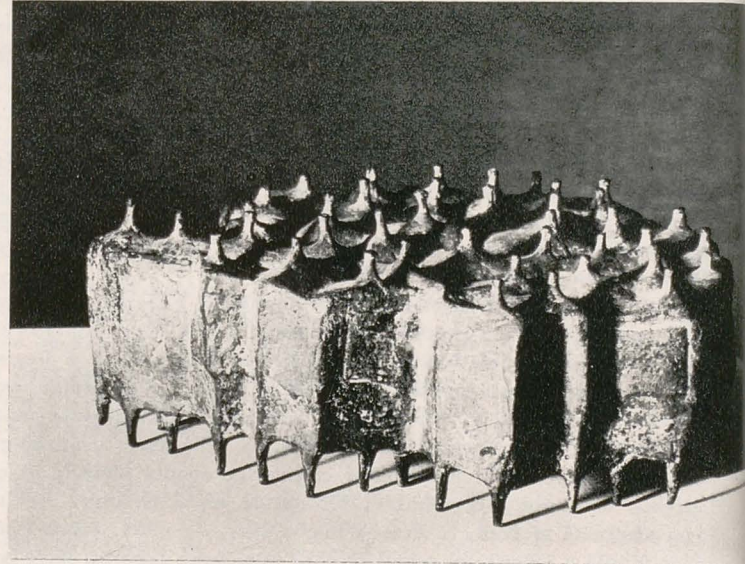
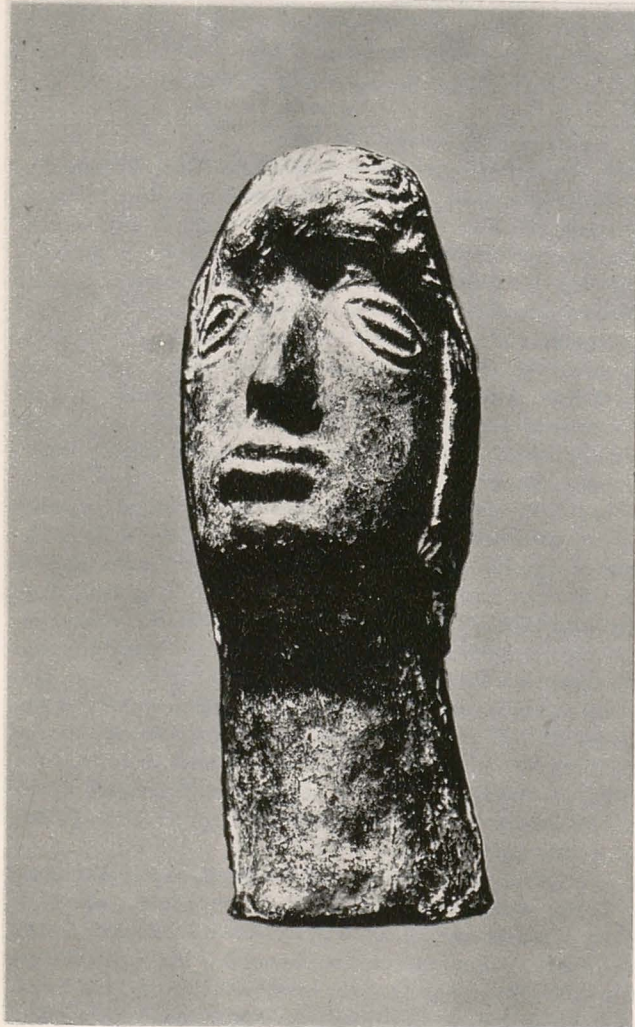
Sculptura se înfățișa, și ea, în modalități diferite. Portretul lui Brecht, modelat de Gustav Seitz, cu o nobilă asprime, păstra, totuși, o undă de căldură, de umanitate, iluminînd obrazul asimetric, ochii mijind într-un suris spiritual. Geometrii frenetice, într-o înșelătoare ordine a planurilor (ca în sculpturile constructiviste ale lui Naum Gabo sau, mai de curînd, ale lui Umberto Mastroianni) încorporau spațiul în ample desfășurări. Un Gunther Ferdinand Ris sau un Erich Hauser căutau o frenetică deplasare a centrului de gravitate; ordinea planurilor geometrice era numai aparentă. Snopuri metalice (la Brigitte Meier-Denninghoff), fantastice siluete de păsări încrămpe în zbor (într-o foarte cunoscută sculptură a lui Norbert Kricke) sau reliefuri care păstrau, parcă, amprente de animale străvechi (la Wilhelm Loth), erau evocări ale unor patetice întîlniri ale regnurilor, ale organicului cu anorganicul, stînd sub semnul acelor direcții, care se întilnesc, de pildă, în hieratica Bufniță a lui Baskin sau în acele plante ciudate care, la Bruno Giorgi, se chemau Două amazoane. Din 1933, cînd Calder a creat cel dintîi mobil, sculptura cinetică a realizat, aș spune, ingenioase variații pe o singură temă; una din ele este, desigur, și tragica Dublă cușcă a lui Harry Kramer în care angrenajele se mișcă aparent fără scop.

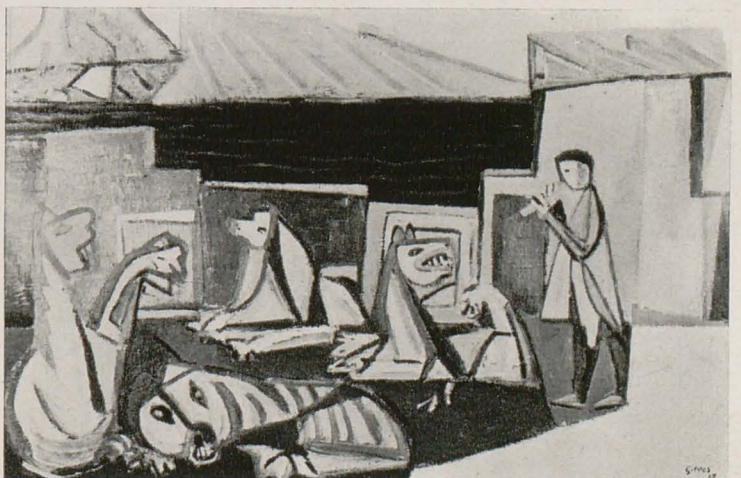
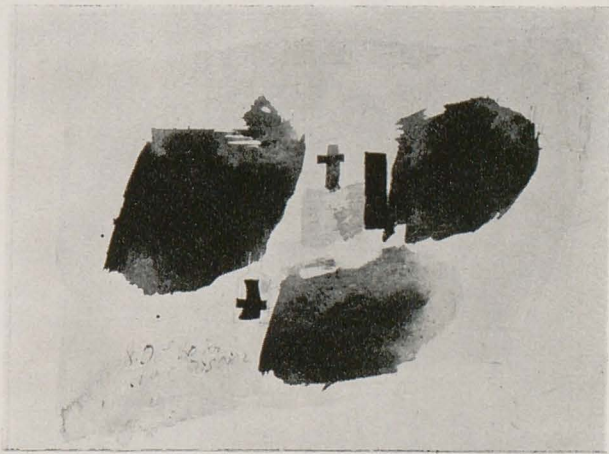
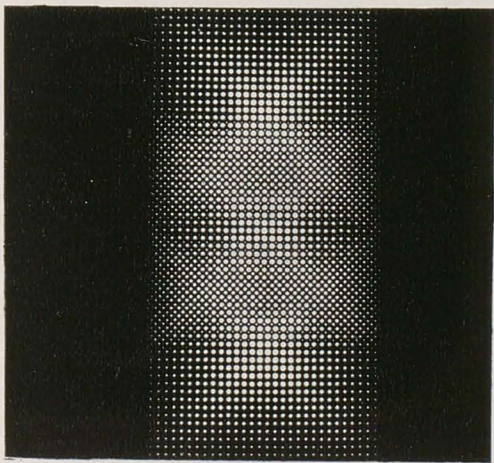
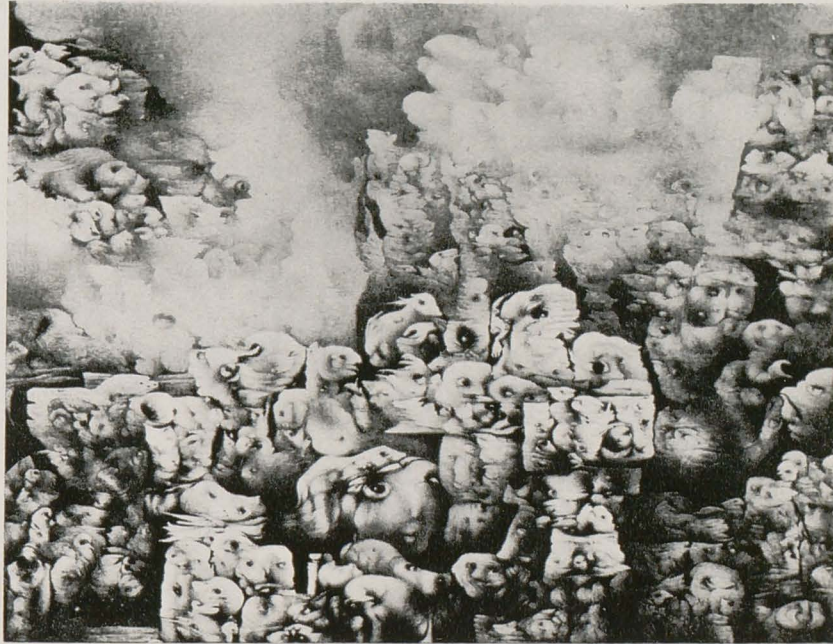
Ceea ce se cuvine relevat este, fără îndoială, înalta conștiință profesională, de meșteri grijulii pentru desăvîrșitul finisaj al operei de artă, aceea admirabilă trăsătură pe care Giacometti o numea cîndva: «trăsătura distinctivă a adevăratului artist care nu uită că descinde din artizanul medieval și căruia nu-i este îngăduit să fie prada, ci îmblînzitorul fulgerătoare inspirării».

O expoziție extrem de îngrijită care oferea un elocvent rezumat al principalelor direcții ale artei contemporane de pe cele două țărmuri ale Atlanticului.

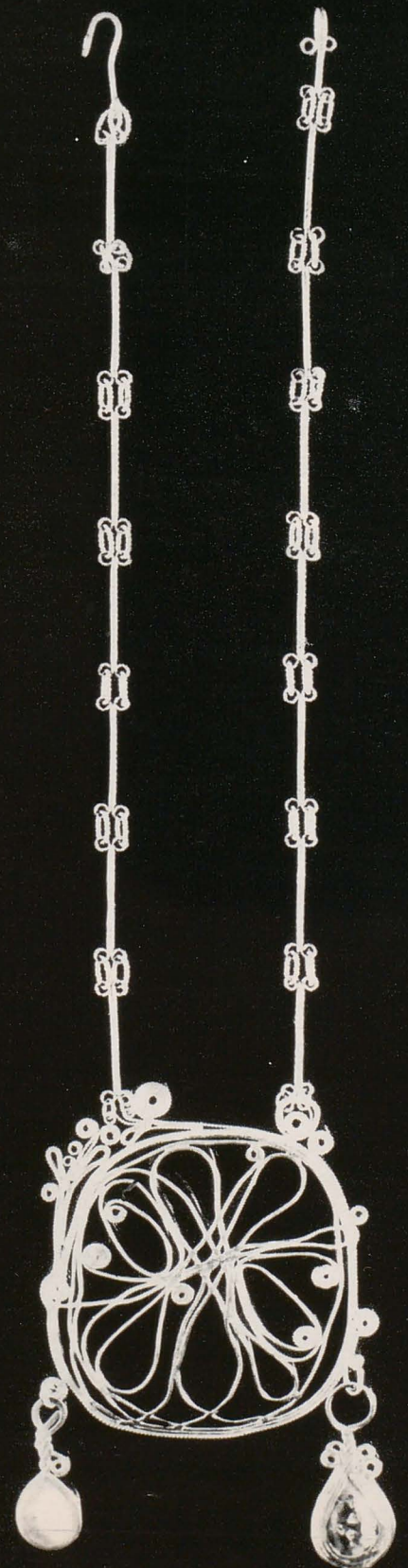
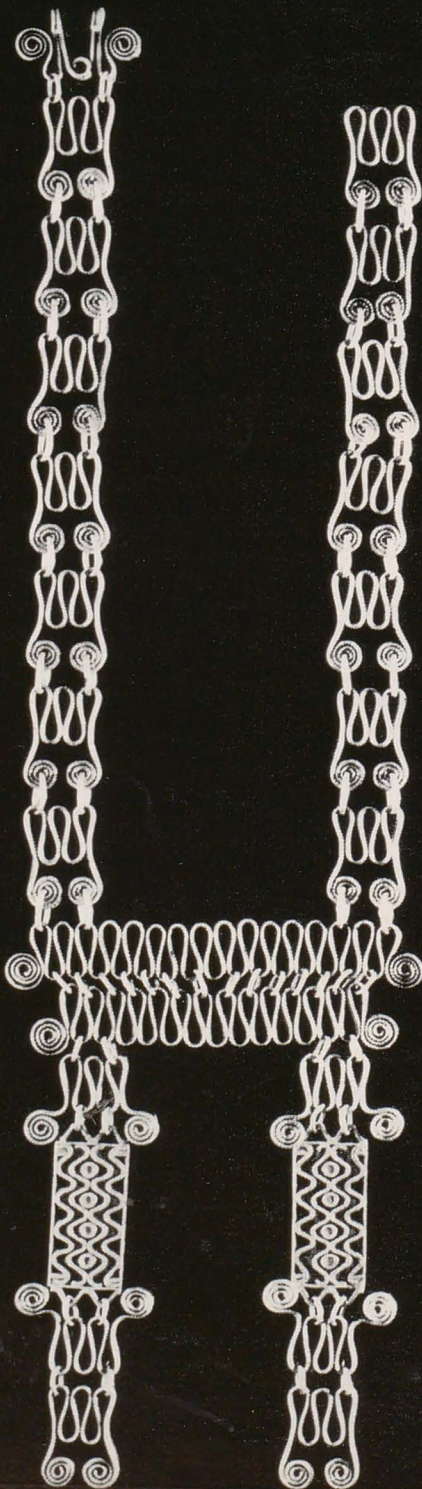
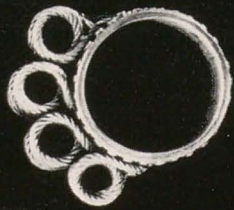
	3	6	9
1	4	7	10
2	5	8	11

1. TONI STADLER: Portretul lui Frl. G.H., 1958
2. EMIL CIMIOTTI: Monte Circeo, 1959
3. FRITZ KOENIG: Mulțime, 1956
4. KLAUS JÜRGEN-FISCHER: Verde înconjurat cu negru-gri, 1963
5. WILLI BAUMEISTER: Fantomă I, 1951
6. GERHARD HOEHME: Ca într-o oglindă, 1963
7. ALMIR MAVIGNIER: f. T., 1965
8. HEINZ TRÖKES: Forțe negre, 1950
9. RICHARD OELZE: Circulus, 1962
10. JULIUS BISSIER: Miniatură 8 Oct., 1960
11. GILLES WERNER: Daniel în cușca leilor, 1950





BIJUTERIILE
FLORICĂI FĂRCAȘU



Raportată la golul din ultimele decenii, când încercările în domeniul bijuteriei au fost prea rare și total ne semnificative, nu numai la noi, dar și în alte părți ale lumii, arta Floriciei Fărcașu ne apare ca un gest surpriză; ea înseamnă de fapt deschiderea unui drum.

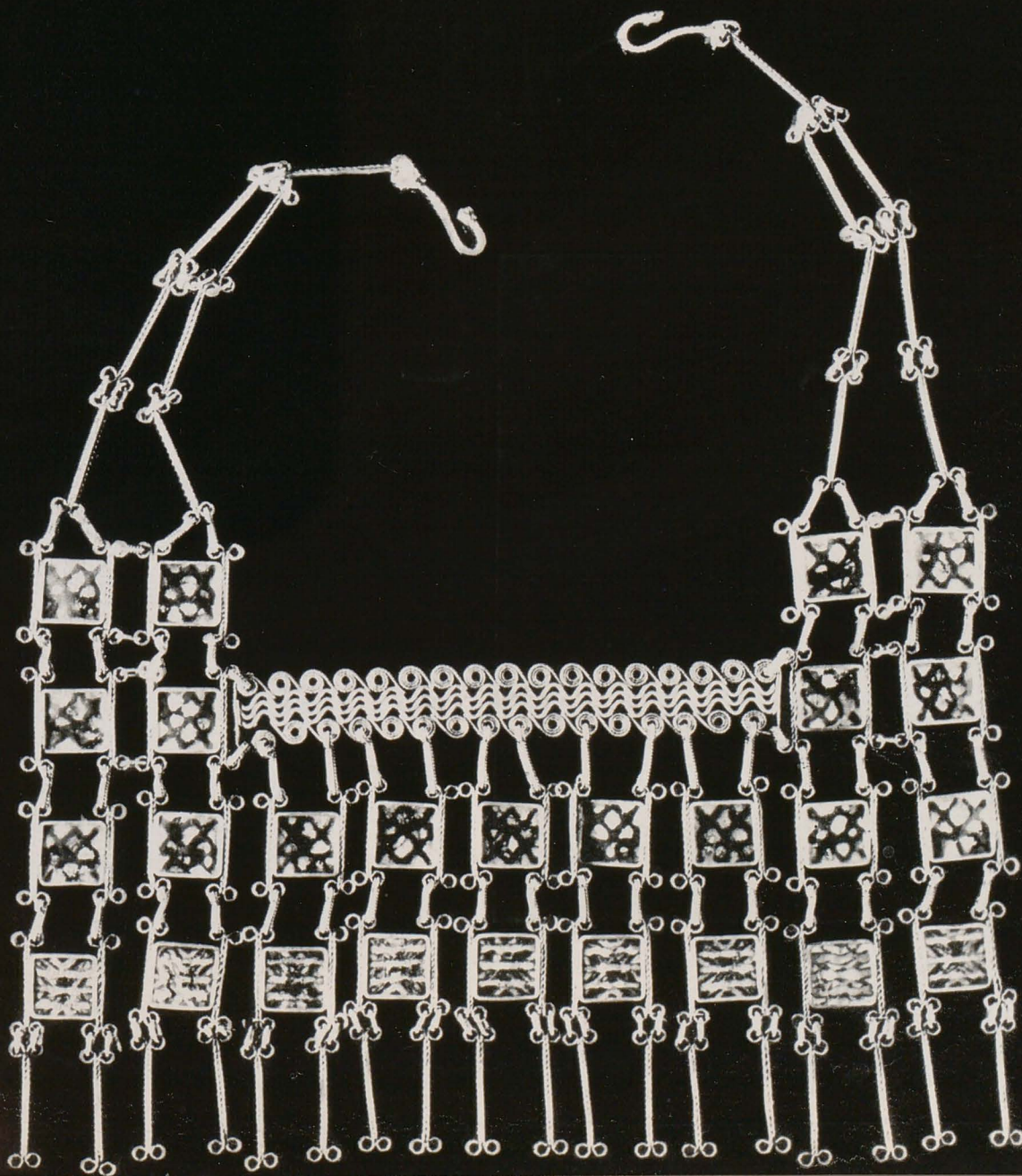
Și-a început activitatea lucrând ferecături de carte bătute în argint, smălțuite și încrustate cu fildeș după modelele bizantine. În 1937, a expus, pentru prima dată, la Paris. A lucrat în continuare în tehnica metalului bătut și a incrustației cu fildeș, inspirându-se din arta noastră decorativă veche. Mai târziu, prin 1956, a abordat sculptura și creștătura în os, asociind-o cu arama. Din această experiență s-a născut la Florica Fărcașu pornirea și interesul pentru arta bijuteriei. Plecând de la motivele artei populare, ale artei medievale și ale vestigiilor arheologice, Florica Fărcașu și-a propus să realizeze o bijuterie actuală, pe care o vrea românească. Formele predilecte ale bijuteriilor sale sînt aceleași care de milenii au inspirat pe toți creatorii artei metalului: cercul, cîrligele, zig-zagul, spirala; ele închipuiesc, cum spune artista, «soarele, elementul de bază al vieții, ritmicitatea dansului popular, mișcarea valurilor mării, cîntecul nostru legănat sau unduit».

Două bijuterii de dimensiuni mari, realizate din fir argintat, compus cu plăcuțe de metal emailat, vădesc preocuparea artistei pentru cercetarea izvoarelor oferite de tradiția artei populare. Colierele din metal masiv sau împletiturile din fire metalice, brățările, inelele din sîrmă sudată și ciocănită, broșele, acele, cerceii sînt expresia unei deosebite capacități de compunere și ordonare plastică, a unor mari resurse de inventivitate. Stăpînirea meșteșugului și un gust perfect le ridică la noblețea găteliilor de odinioară. Din păcate, aceste lucrări de o rară delicatețe și expresivitate sînt unicate. Ar trebui ca cel puțin o parte din ele să fie preluate ca prototipuri de atelierele de stat sau de cooperativele specializate și să fie transpuse în metale nobile.

FLORICA VASILESCU

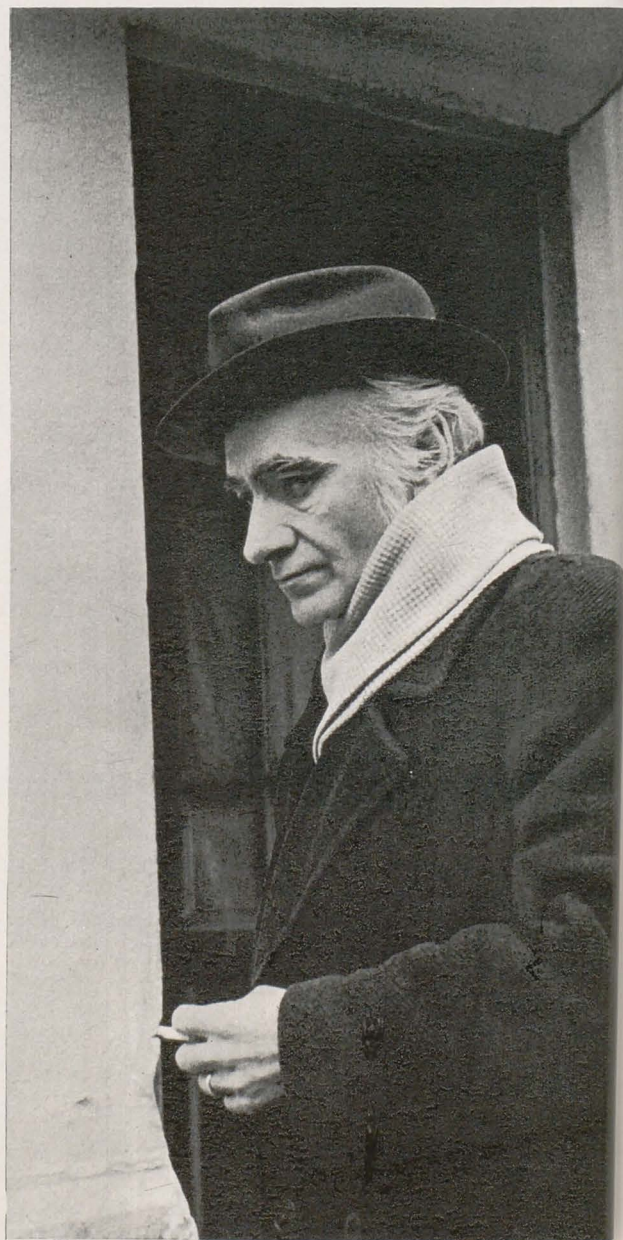
1 | 2
3 4,5

- 1 și 2. FLORICA FĂRCAȘU: Inel și brățară (cu ghinduri și sfoară) — metal bătut
3. FLORICA FĂRCAȘU: Salbă — metal bătut, filigran și email
4. FLORICA FĂRCAȘU: Pandantiv — metal bătut, filigran și email
5. FLORICA FĂRCAȘU: Salbă de Oaș — metal bătut, filigran și email

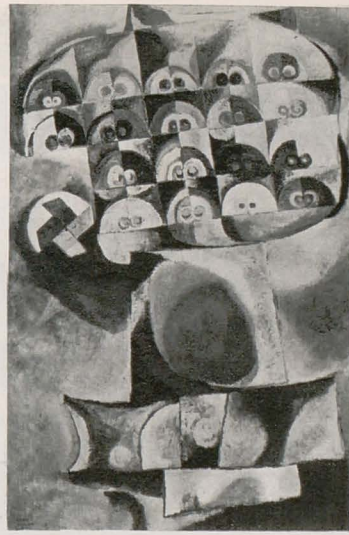


DORU BUCUR

Pictor. Născut la 3 noiembrie 1922, în București.
Studii: Licențiat în Drept. Studii libere de pictură.
Expoziții personale: 1967 — București.
1967: participă la Salonul de Primăvară și la Expoziția de artă contemporană (Sălile Muzeului de Artă al Republicii).
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Cehoslovacia, Franța, R. F. a Germaniei.



DORU BUCUR: Cădere în cosmos — ulei



Am trăit o teribilă umilință: încercînd să definesc pictura, n-am putut-o subsuma nici unui punct de vedere. Dar am sfîrșit bucurîndu-mă, cînd am descoperit că dincolo de definiții există un lucru grandios: arta.

Nu-mi pot imagina o artă fără expresie și în ultimă instanță fără mesaj. Tabloul este o frîntură din sufletul lumii, iar pictura un act de sacralizare. Gîndind astfel, mă simt răspunzător de săvîrșirea unui rit.

Artistul vede lumea figurat și o restituie ca atare. Societatea trebuie să profite de această îmbogățire.

A fi contemporan nu înseamnă un program, ci o credință.

Cineva vorbea de planurile fizice ale unui tablou. Mă gîndesc la planurile lui spirituale; singurele care mă interesează.

Acestea exprimă liniile de înțelegere și concluziile plastice ale pictorului.

Caut să văd duhul lumii și să-l restitui oamenilor drept o supremă consolare.

Știu că în urma vorbelor rămîn și contradicțiile. Dar în fiecare noapte, plin de umilință, zbor cu sufletul peste ele.

DORU BUCUR: Lamento — ulei
DORU BUCUR: Cuplu — tempera



DORU BUCUR: Viziune spațială — ulei



GHEORGHE IONESCU

Pictor. Născut la 27 aprilie 1912, la Fetești — Ialomița.

Studii: 1936—1941 urmează Academia de arte frumoase din București, avînd ca profesor la pictură pe Camil Ressu. Începînd din anul 1939, participă la saloanele oficiale de pictură și grafică, la expozițiile anuale de stat și la alte manifestări colective.

Expoziții personale: 1943, 1946, 1956, 1964 — București; 1964 — Geneva.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate:

1956 — Viena și Praga; 1958 — Sofia; 1959 — Budapesta; 1960 — Helsinki, Praga, Bratislava, Atena, Berlin, Cairo, Alexandria; 1961 — Ankara, Istanbul, Damasc, Sofia; 1966 — Pekin; 1967 — Moscova.

Premii: 1945 — Premiul Ministerului Artelor; 1946 — Premiul Ministerului Artelor; 1947 — Premiul Ministerului Artelor.

Călătorii de studii: Cehoslovacia, Elveția, Italia.





GHEORGHE IONESCU: Pionier — ulei
GHEORGHE IONESCU: Peisaj — ulei



Imensitatea Bărăganului și-a furișat în mine orizonturile pline de mister și melancolie . . .

Privesc paleta din atelier, pe care stau așezate în ordinea spectrului atâtea tonuri crude și caut s-o apropiu de «paleta» mea interioară.

Salcîmul bătut de vînturi, singuratic pe marginea șanțului, a cuprins în brațele-i vînjoase tot cerul cu o bucurie sălbatică; iar nucul desfrunzit, pe lunca unui rîu, stăpînește colinele ca un cioban bătrîn rămas acolo de veacuri. Frumuseți dăruite de natură, făcute anume să-ți răvășească ființa nevolnică. Și tu, copleșit, uiți că ești pictor și privești uimit metamorfozele Firii.

De pe frunte îmi cade în suflet o întrebare și vin după aceea altele să-mi tulbure ființa. Cum poate artistul să iasă la liman din frământările sale? Cum poate să răspundă marilor întrebări ale vieții?

De-a lungul unei activități de trei decenii s-a cristalizat în conștiința mea un mod personal de a vedea pictura. De la acest mod, încheșat în deplină armonie cu sentimentul naturii, nu mă voi abate, chiar dacă el se situează în afara unora din preocupările actuale ale multor confrăți. Voi rămîne credincios viziunii mele.

GHEORGHE IONESCU: Mogoșoaia — ulei

CONSTANTIN PILIUȚĂ

Pictor. Născut la 4 februarie 1929, în Botoșani.
Studii: 1950—1956 urmează Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu», București, absolvind secția de pictură, la clasa prof. Alexandru Ciucurencu.

Începînd din anul 1956, participă la expozițiile anuale de stat și la alte manifestări colective.

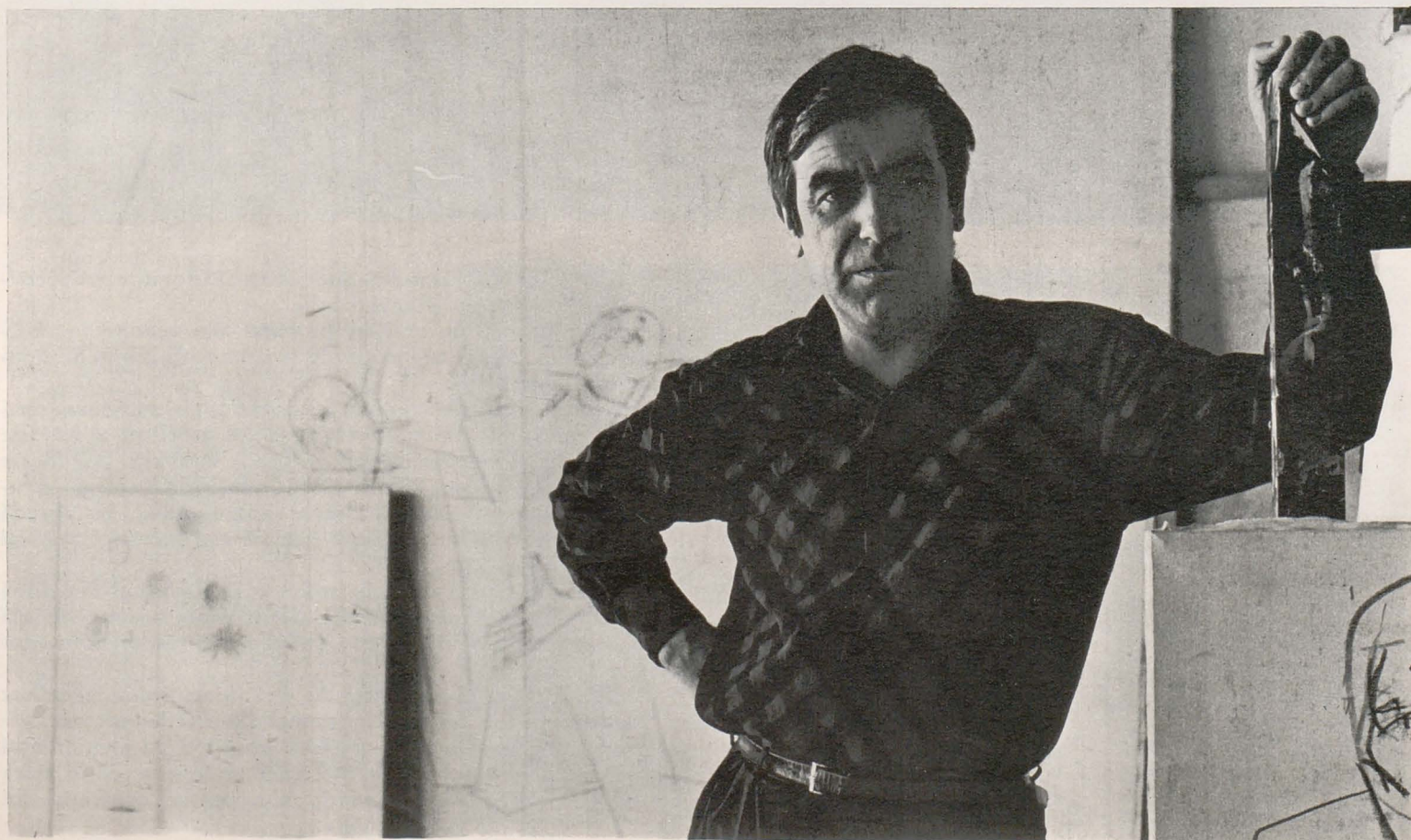
Expoziții personale: 1957, 1962, 1968 — București; 1967 Veneția.

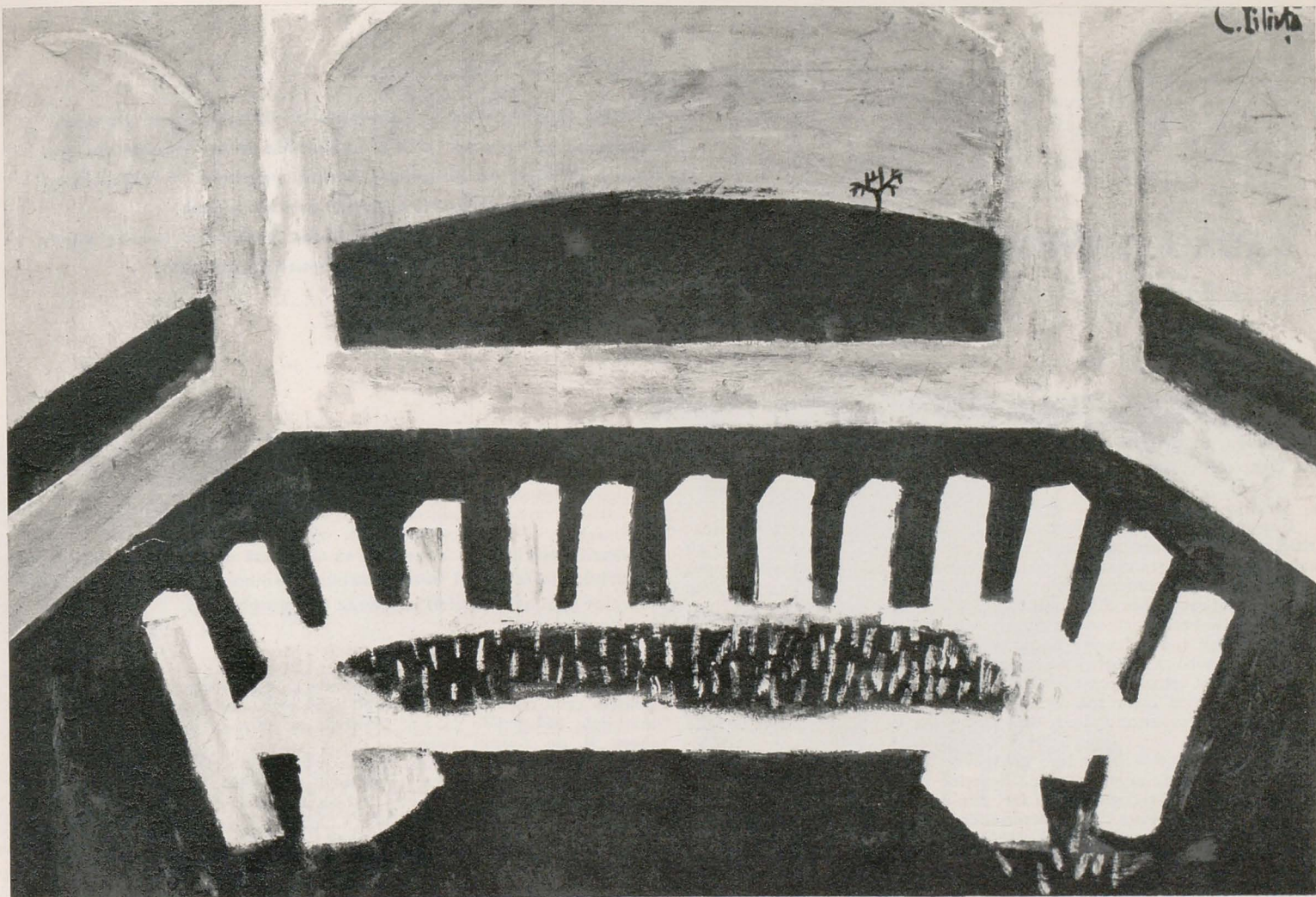
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1964 — Moscova; 1965 — New Delhi; 1966 — Budapesta, Novi Sad, Zagreb, Belgrad.

Călătorii de studii: U.R.S.S.; Italia.



CONSTANTIN PILIUȚĂ: Flori — ulei





CONSTANTIN PILIUȚĂ: Primăvara — ulei

Trăim într-o perioadă când pe tărîmul artei se caută cu asiduitate noi, cît mai noi, modalități de exprimare.

În această întrecere, sînt artiști care se schimbă de la sezon la sezon.

Despre durabilitatea lucrului de artă se vorbește mult mai puțin.

Mărturii valoroase ale chibzuinței, ale unei gândiri artistice profunde, temeinice, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, le avem în fața ochilor, în muzeele lumii și — de bine de rău — știm de ce au fost făcute și pentru cine.

Cred că această întrebare trebuie să ne-o punem și noi: De ce facem artă? Și pentru cine?

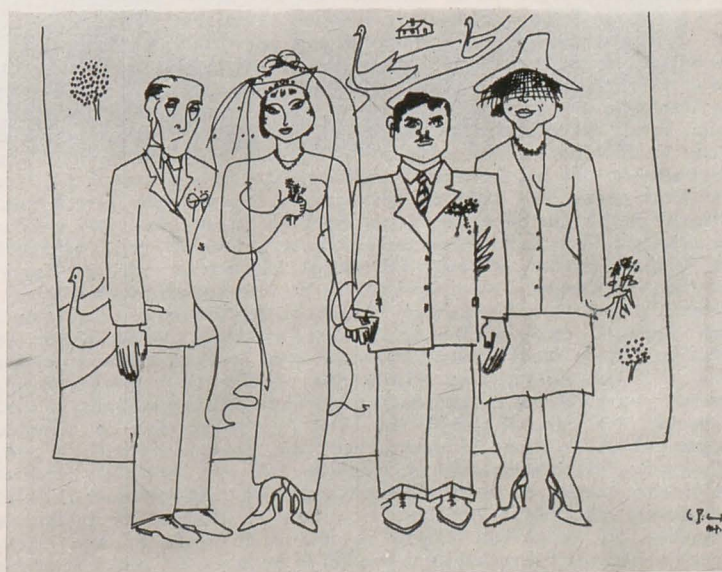
Întrucît mă privește, iubind tezaurul plastic românesc, mă înscriu în mișcarea artistică a zilelor noastre ca un tradiționalist.

Sper că niciodată nu voi face artă la modă.

Cred în opera de artă care rezultă dintr-o lungă meditație, dintr-un efort concentrat.

Și mai cred că după ce va trece această rafală de vînt, va veni o vreme calmă, care ne va duce din nou în fața lui Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady, și poate îi vom înțelege mai bine și o să-i iubim mai mult.

CONSTANTIN PILIUȚĂ: Din mahalaua de altădată — desen



TADAO TAKEMOTO

Criticul japonez Tadao Takemoto a vizitat recent România. Întrevederea pe care am avut-o cu domnia sa la redacția revistei noastre a prilejuit un interesant schimb de păreri în legătură cu diferite aspecte ale mișcării artistice contemporane.

Publicăm răspunsurile pe care Tadao Takemoto a avut bunăvoința să le dea la câteva întrebări propuse de redacție.

V-am ruga, în primul rând, să ne împărtășiți impresiile pe care vi le-a lăsat călătoria dumneavoastră în România.

Impresiile mele asupra României au rămas foarte vii. Am cunoscut critici și colecționari care, toți, m-au primit cu sufletul deschis și cu multă simpatie — și aceste amintiri îmi vor rămâne întotdeauna scumpe.

Am făcut de asemenea cunoștință cu câțiva tineri poeți remarcabili — Petru Popescu, Ion Alexandru și alții. Fiecare am recitat, pe rând, fără să le traducem, poemele noastre; ascultam doar ritmul lor. Nici unui, nici alții n-am înțeles nimic, dar, dincolo de limba română pe care nu o cunosc și dincolo de cea japoneză pe care ei nu o știu, am simțit ceva comun tuturor poezilor. Era emoționant. Sper, după cum ne-am înțeles atunci, că întâlnirea aceasta va fi urmată curînd de publicarea reciprocă a unor antologii ale tinerilor poeți contemporani din țările noastre.

După o săptămână de ședere în București, am pornit spre Moldova, dorind să descopăr acolo ceea ce aparține sufletului românesc: așteptările nu mi-au fost îndeplinite. În trei zile am vizitat opt mănăstiri — de la Arborea la Sucevița — și pretutindeni m-a frapat adîncă evlavie exprimată pe un ton familiar și vibrînd de un intens lirism. Cît mi-au plăcut de mult acele personaje brodate — Ștefan cel Mare și Voichița de pildă — păstrate în admirabilul Muzeu de la Putna! Noaptea care îi învăluie este, desigur, tot atît de profundă în aceste broderii ca aceea din unele mozaicuri bizantine de la Ravenna dar, în același timp, este mai aproape de Natură și de simțămintele omenești. Ei pășesc parcă în noaptea originală în care zorile nu vor miji niciodată; dar merg atît de fericiți, înconjuțați de frunzele acelea mari de același efect, mi s-a părut, cu cel al stelelor care vârtejuesc în jurul portretului funerar al «Anastasei Bubuioag» (frescă) de la Humor. Aceași impresie mi-au lăsat-o și micii îngeri așezați doi câte doi, în bărci, și reprezentații în «Ferecătura Tetraevangheliarului din 1616» de la Dragomirna. Dacă am simțit o atare emoție în fața acestor opere, este pentru că cel mai înalt sentiment al omului — fie că-l numim religios sau sacru — este exprimat prin «arta constringerii tehnice»: broderie și ferecătura. Precizez că prin constringere înțeleg acele tehnici artistice aparținînd lumii materiale, obiectelor, și prin asta, poate, lumii celei mai apropiate de popor. Ceea ce m-a emoționat nu a fost doar stilul cutărui sau cutărui artist și nici expresia naivă și spontană a unui popor, ci exprimarea populară, ordonată de un univers transcendent.

Deoarece doresc să-mi exprim părerile asupra mișcării artistice din această țară, încep prin a spune că am fost foarte impresionat de accentul care se pune aci pe arta populară. Conform programului, am vizitat Muzeul satului; o poartă decorată (casa din Berbești), pe care am văzut-o acolo, cred că m-a făcut să înțeleg mai bine sursa de inspirație a unor sculpturi de Brâncuși. Tot astfel, desenele ceramicii și ale magnificelor broderii pe care le-am admirat aici, iar mai tîrziu la Rădăuți, mi-au îngăduit să surprind mai bine motivul sau «pattern»-ul din lucrările unor artiști români contemporani pe care am avut ocazia să-i cunosc: mozaicul ce împodobește pereții unui edificiu public din Suceava realizat de Vigh Istvan (care m-a condus cu atîta gentilețe pe la toate aceste mănăstiri moldovenești), gravurile lui Vasile Celmare, picturile lui Viorel Mărginean, ale lui Eugen Crăciun (pe care nu l-am cunoscut, dar a cărui expoziție am vizitat-o), precum și ale altora. Ceea ce am văzut la aceștia din urmă a fost tocmai arta populară care aparține artiștilor. Dimpotrivă, casele acelea cu fațadele atît de frumos ornamentate, și care au făcut bucuria ochilor mei în timpul călătoriei cu mașina prin vastele cîmpii ale Moldovei, aparțin poporului, nu aparțin decît poporului. Or, în România, în mod deosebit, îmi pare că artiștii vor să-și aproprieze ceea ce aparține poporului. Acesta este fenomenul care m-a izbit cel mai mult; el are, bineînțeles, slăbiciunile, dar și calitățile lui. Am fost puțin întristat să observ, uneori, de pildă în Expoziția de artă contemporană deschisă la Muzeul Republicii, decalcul prea naiv al elementelor decorative populare ori religioase. Poate că mai mult decît în alte părți, conștiința tradiției și sufletului poporului să fie mai acută aici și să atîrne adesea destul de greu pe umerii artiștilor. Cu alte cuvinte, ei și-au

impus un rol foarte greu: acela de a crea avînd ca bază de pornire măreția artei și sufletului poporului, fără să se sprijine pe ele prea mult, adică fără să facă din ele un simplu mijloc de referință.

Cititorii noștri vor fi interesați să cunoască opiniile dumneavoastră cu privire la cele mai semnificative fenomene din domeniul artelor plastice și al arhitecturii japoneze contemporane.

În domeniul artei plastice japoneze, «fenomenul cel mai semnificativ» cred că este în primul rând folosirea îndrăzneată a tot felul de materiale industriale ca noi mijloace de exprimare mai apropiate de mase și de timpul nostru.

În acest gen de creație, printre cei mai înzestrați tineri se numără Tomio Miki, cunoscut ca «sculptorul urechii». De ani de zile, el nu mai reprezintă altceva decît — obsesia lui — urechea omenească; în fier, aluminiu, rășină poliester, rășină acrilică, Miki construiește urechea în dimensiunile ei naturale sau monumentale, așa cum au avut ocazia să o vadă parizienii la ultima lor Bienală (foto 1); Minoru Yoshida atrage tot atît de mult atenția criticilor japonezi și străini. Anul trecut, la Bienala de la Tokyo, i s-a decernat un premiu important pentru o lucrare cinetică, lucrare care emite sunete și lumină: mai multe obiecte, din rășină acrilică, aruncă prin spate reflexe pe o membrană metalică subțire, care, cînd apeși pe un buton, începe să se miște cu un zgomot asurzitor (foto 2). Mai pot fi citați Masunobu Yoshimura, creatorul ambianței iradiante cu ajutorul tuburilor de neon multicolore (foto 5), ori Katsuhiko Yamaguchi, care lucrează cu plexiglas emițător de lumină (foto 3).

Această mișcare generală în care artiștii părăsesc paleta și pensula, substituindu-le roadele tehnologiei moderne — produsele chimice, sintetice, metalele ușoare, neonul, zgomotul, motorul etc. — pare să exprime două deziderate arzătoare, inconștiente uneori. Mai întîi, voința de a comunica cu un număr cît mai mare de oameni posibil, cu ajutorul materialelor cunoscute de cel mai mare număr de oameni posibil; iar în al doilea rînd, voința de a stabili o nouă noțiune despre om — începînd prin a-l lăsa să se dizolve în universul obiectelor, pentru ca, astfel, să devină apoi stăpînul lor. Nu se mai poate vorbi aici de actul de a proiecta pe pînză interpretarea mai mult sau mai puțin senzorială a lumii, ci, dimpotrivă, de a proiecta în noi lumea obiectivă, necunoscută, imperceptibilă și în continuă dezvoltare, la fel ca universul sugerat de teoria relativității. Imaginea omului nu ne va fi dată decît după această pasivă și totală operație de ascultare, asemănătoare ascultării radarului. Este limpede că o asemenea atitudine de căutare se bazează pe negația eului, «acea biată grămăjoară de iluzii», cum mărturisea un personaj al lui André Malraux.

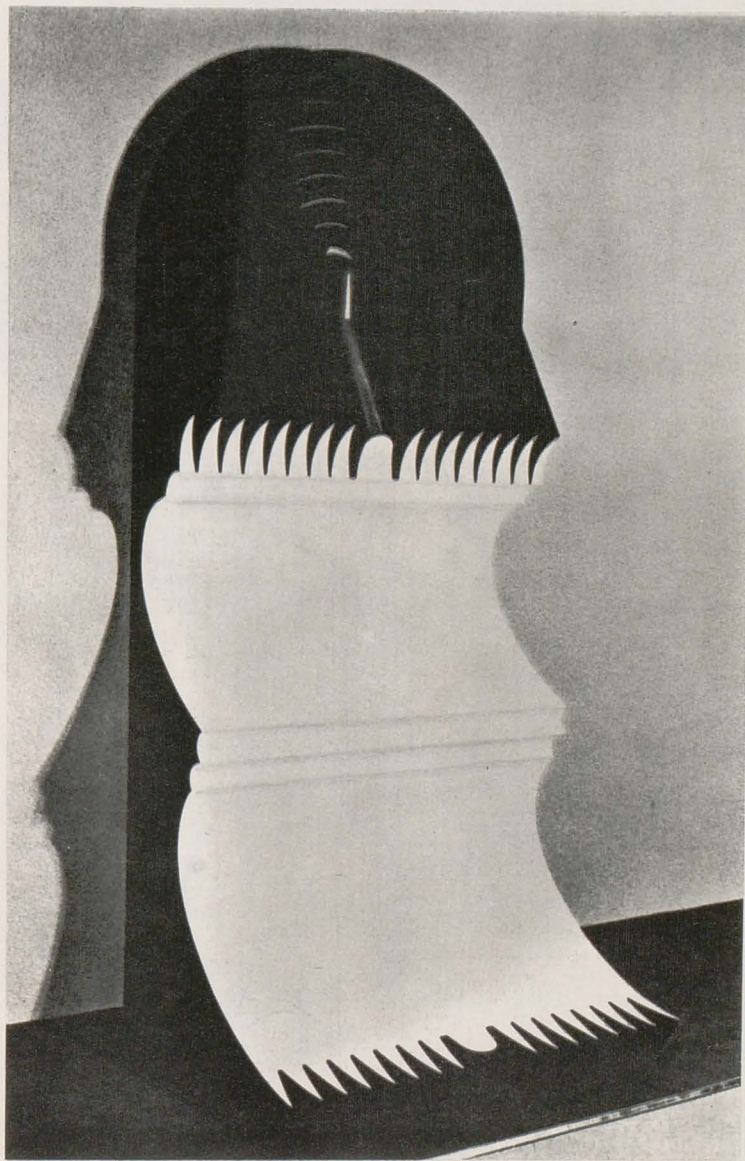
Astfel, creația artistică în Japonia, în tendința ei generală, este acum departe de reprezentarea — deformată sau nu — a figurii omenești. După război, dar mai ales înainte izbucnirii conflictului americano-coreean, s-a înregistrat faza reprezentării unor făpturi omenești slabe ca niște schelete sau a unor femei umflate ca niște cadavre de înecați; era o expresie prea directă a suferinței. Apoi — sub influența informalului și a curentului «action painting» care se dezvoltă atunci paralel cu tașismul și cu arta semnului — a urmat faza reprezentării unor creaturi aproape volatilizate, ale căror forme abia se zăreau din noianul de linii și pete estompate. Iar acum, voind să regăsească imaginea totală a omului, ea nu-și poate continua căutările decît în două direcții complet distincte. Prima, cea a refuzului categoric de a reprezenta figura omenească pe care o înlocuiește prezența obiectelor, nu desenate ori pictate, ci construite, după cum am văzut, din orice produs disponibil industrial: acesta este de fapt un fenomen internațional, începînd de la Op Art și pînă la Noul Realism. Cea de a doua direcție este reînvierea figurii omenești în aspectul ei, nu realist ori deformat, ci fantomatic, în sensul că figura omenească nu mai are trăsături nete, ea fiind reprezentată doar prin umbra sau silueta ei. Criticii japonezi au denumit acest nou curent «Școala Umbrei»; stegarii lui

se numesc Hiroshi Fujimatsu și Jirô Takamatsu (foto 4). «Un om, scrie Fujimatsu, nu îmi pare niciodată mai real decât atunci când devine o siluetă, adică atunci când nu are substanță, fără să fie totuși doar o simplă umbră. Între substanță și umbra ei existența neutră este silueta, cea mai apropiată imagine pe care o am despre omul modern». Cuvintele acestea nu ne amintesc oare de modul egiptenilor de a figura corpul omenesc, care era, de fapt, simbolul — iar nu reprezentarea realistă — a ceea ce este etern în aparența fizică a omului? Vechii egipteni au creat acest simbol prin faimoasa compunere a imaginii duble: aceea a profilului unui bărbat sau al unei femei înaintînd cu o jumătate de pas, pieptul fiind văzut din față. Și ei au creat o siluetă — «existență neutră între substanță și umbra ei», figurînd astfel realitatea omului total. Pentru ce atunci să nu fie îngăduit să și-o creeze și acești tineri artiști? Important însă aici este faptul că acestora pare a le lipsi sentimentul eternității, cît și conștiința tradiției. Trebuie să ne întoarcem la generația ceva mai vîrstnică sau chiar mult mai vîrstnică pentru a mai găsi artiști ai nefigurativului care să fie încă preocupați de profunzimile spiritului. Jirô Yoshihara este unul dintre aceștia. Cunoscut în Europa ca întemeietorul Școlii Gutai (acțiunea concretistă), acest pictor al avangardei de totdeauna a fost pus într-o nouă lumină ca laureat al Marelui Premiu al Bienalei de la Tokyo, din 1967. Lucrarea care a făcut obiectul premiului, nu reprezintă altceva decât un singur cerc (foto 6). La prima vedere ar putea fi luată drept o pictură geometrică în stil Op; de fapt însă — presupun asta după cum au presupus-o și alți critici — acolo este o reminiscență a cercului desenat odinioară de unii artiști-bonzi ai budismului Zen, și care era simbolul comuniunii totale cu Universul. Dacă lumea budismului Zen era, prin excelență, lumea limpidității și a despuierii simbolizată prin cerc, Asia cunoscuse și antipodul ei: lumea budismului esoteric care afirma super-complexitatea sufletului omenesc, «mandala» fiind cel mai bun simbol, fie în India, Tibet sau în Japonia. Pictorul care a reînviat în mod admirabil spiritul acestei antilumi se numește Jôsaku Maeda (foto 7). Personal îi acord o deosebită importanță fiindcă, la el, căutarea morfologică se leagă în mod subtil cu preocupările metafizice. În timp ce alți tineri artiști nu se mai preocupă astăzi decât de descompunerea omului, nemaifigurînd din el decât membre dislocate (urechile lui Miki), ori umbra și silueta (Takamatsu și Fujimatsu), Maeda vrea parcă să surprindă omul în realitatea lui totală și să-l recreeze din datele sale ultime, din «ireductibil». La el negația eului nu este chiar atît de imperativă ca la colegii săi mai obiectiviști, fiindcă are convingerea că în adîncul ființei noastre trăiește sentimentul existenței distincte în clipă. Tocmai de la acest sentiment, de la această fulgurație a ultimelor date despre eu, Maeda pornește într-o Odisee căutînd partea imuabilă a ființei omenesci în adîncimile vremurilor, după cum o dovedește interesul ce-l arată față de marile mistere ale lumii. Să fie oare o reîntoarcere la tradiție? Nu, este mai degrabă o reîntoarcere la izvoare. Mi-l amintesc explicîndu-mi semnificația spațiului alb care atît de des domnește majestuos în pinzele sale și care îți dă un fior, cutremurător și liric totodată: «Albul este existența anterioară zămislirii mele».

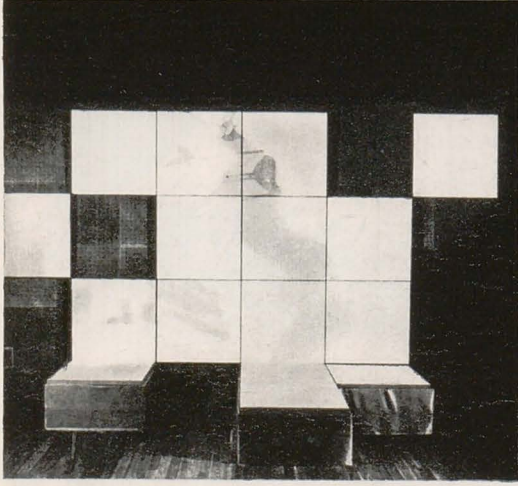
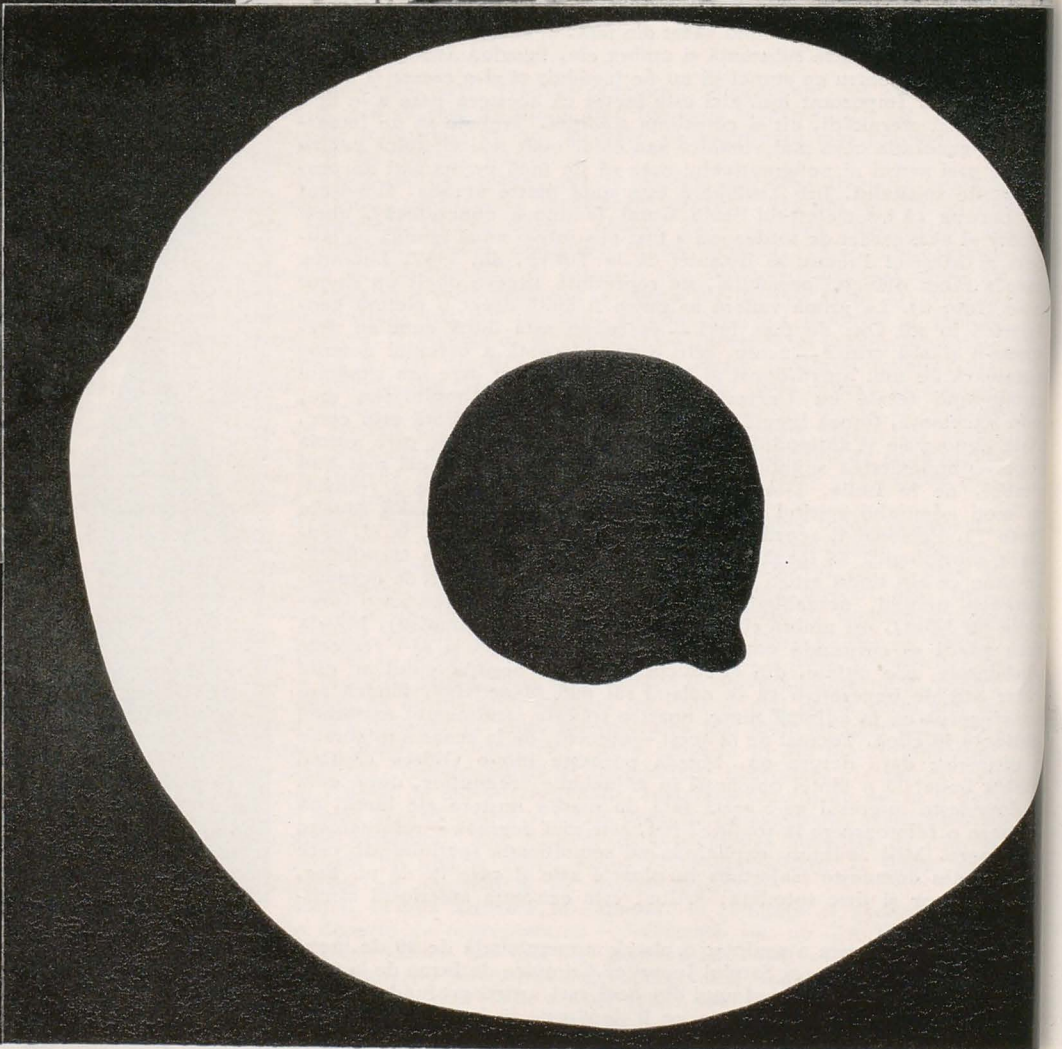
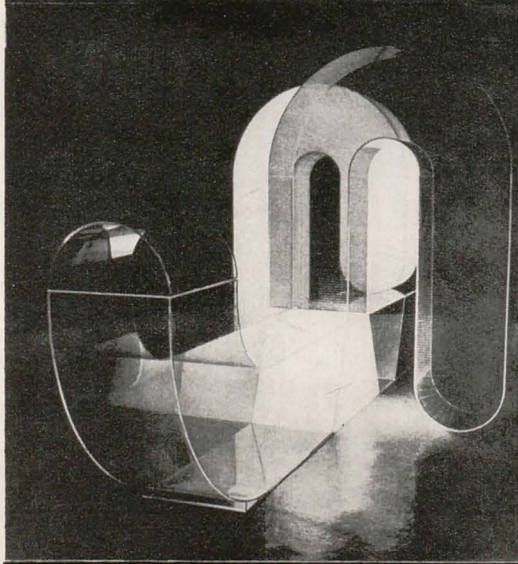
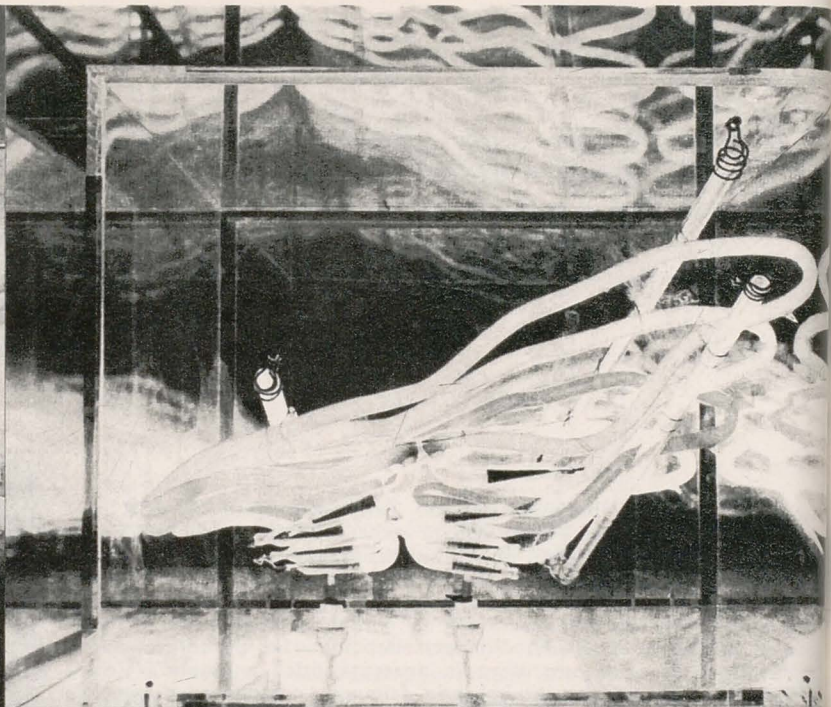
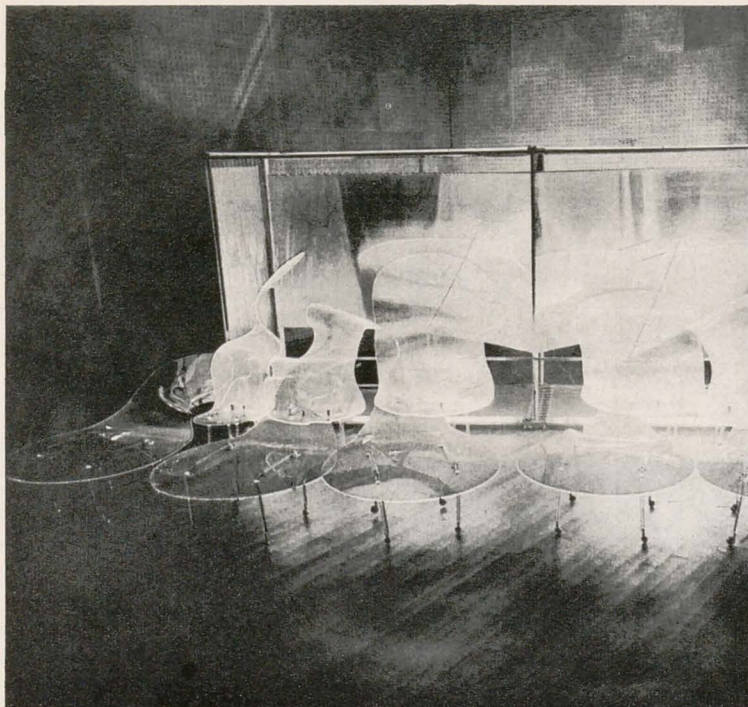
Yasuo Mizui, care a sculptat o piatră monumentală de 80 de metri lungime, în plin centru al Satului Jocurilor Olimpice de Iarnă de la Grenoble (foto 8 și 9), este și el unul din acei rari artiști profund inspirați de ceea ce îi precede și de ceea ce îi depășește la infinit. Trebuie să adaug, în sfîrșit, și numele lui Shiryû Morita (am citat numele acesteia fără nici o premeditare): un mare caligraf (foto 10) a cărui operă constituie un caz excepțional, elaborarea tehnică, la el, nedisociindu-se niciodată de eternele întrebări asupra vieții și asupra morții.

Mai există așadar la noi unii artiști, cum sînt cei patru citați, care, în ciuda marilor deosebiri calitative dintre operele lor, îmi par uniți printr-o legătură invizibilă, constituită de un univers spiritual unde, ceva mai adevărat, mai profund, anterior lor înșile — acel ceva denumit de Morita: «Viața», de Maeda: «Absolutul», iar de Mizui: «Natura» — exercită neîncetat asupra lor o putere de atracție; prin aceasta ei se situează pe o poziție aproape diametral opusă celei a artiștilor «Umbrei și ai Obiectului».

Cu toate că este în mod definitiv influențată de «stilul internațional», și mai ales de stilul american, arta japoneză nu se lasă smulsă din rădă-

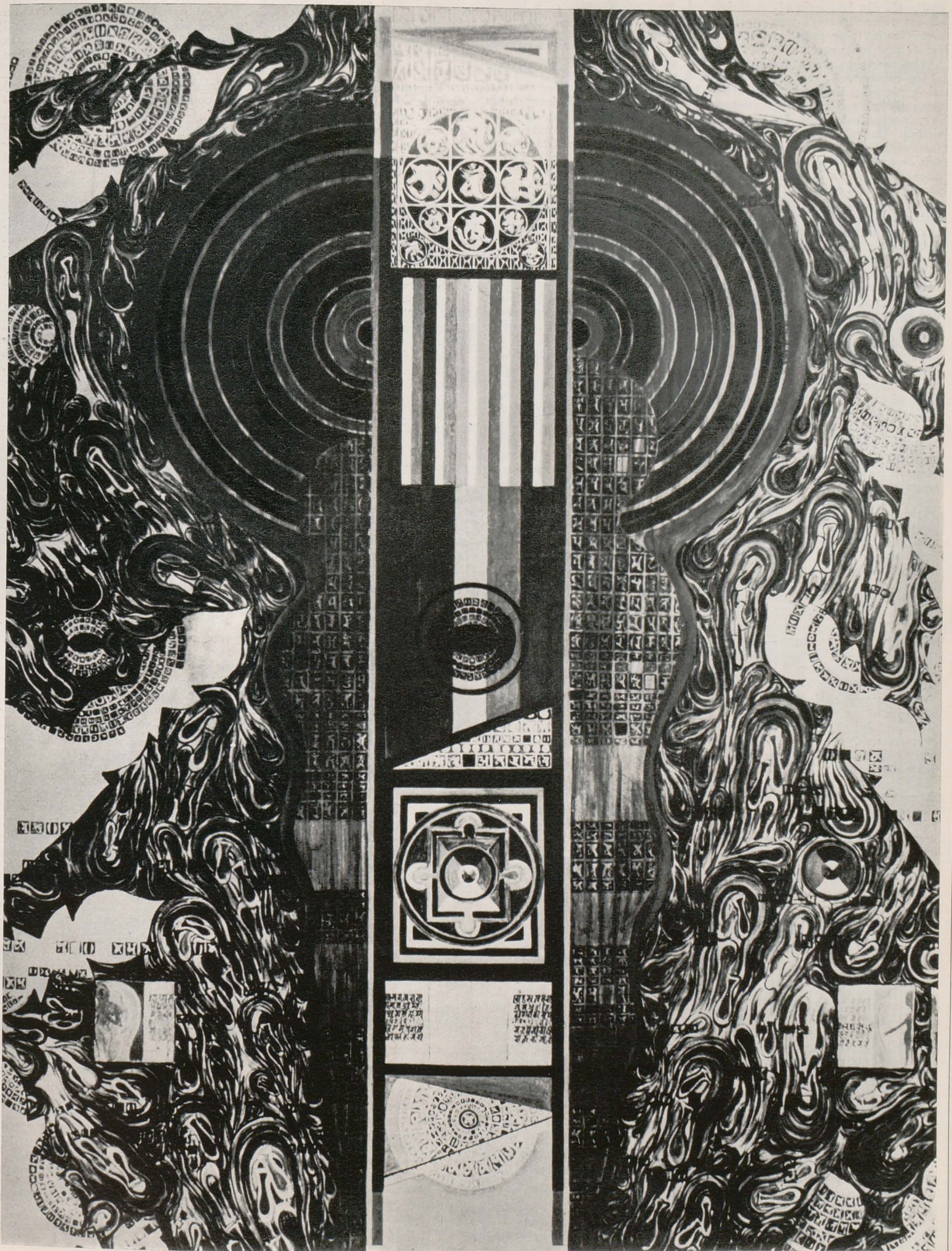


1. TOMIO MIKI: Operă, 1967



2	5	7
3		
4	6	

2. MINORU YOSHIDA: Curba ideală '67, 1967
3. KATSUHIRO YAMAGUCHI: Operă, 1967
4. JIRŌ TAKAMATSU: Zidul lumii, 1967
5. MASUNOBU YOSHIMURA: Aripi cu oglinzi, 1966—67
6. JIRŌ YOSHIHARA: Cercul alb, 1967
7. JOSAKU MAEDA: Metafizica figurilor nr. 5, 1966



cinile ei, din izvoarele ei. Astăzi, cînd, pe bună dreptate, ne temem că din cauza libertății prea mari a folosirii noilor materiale industriale, arta plastică s-ar putea reduce la simpla decorație, existența acestor artiști mai mult sau mai puțin metafizici este deosebit de importantă fiindcă servește drept frînă primejdiei generale de decadentă.

În arhitectură, tradiția nu pare a fi tot atît de categoric refuzată ca în pictură; dimpotrivă, ea revine, împletindu-se bineînțeles cu stilul nou, făcînd astfel posibilă arhitectura contemporană. «Reîntoarcerea la Japonia» este, fără îndoială, o tendință de care trebuie să ținem seama. Dar să dăm mai întîi cîteva exemple. Palatul Conferințelor Internaționale de la Kyoto (foto 11), construit de Yukio Otani — tot atît de monumental ca Palatul Națiunilor din Geneva sau cel al Națiunilor Unite de la New York — este, de fapt, o modernizare a stilului gashō (arcaș), așa cum îl găsim în marele Templu Shintoist de la Izumo (foto 12); profilat pe un fundal de munți verzi, el își reflectă, în apele lacului, masa enormă de beton armat al cărei interior și exterior prezintă o compoziție simplă și supercomplexă totodată, de forme trapezoidale verticale și inversate. «Neo-clasicismul» — cum ar putea fi denumit — apare și în clădirea primului Teatru Popular japonez, construit în octombrie 1966; fațada, care dă spre Palatul Imperial (cea mai frumoasă poziție din Tokyo), este construită în stilul azékura (încăperea tezaurului imperial) de la Shōsō-in, clădit în secolul al VIII-lea; decorația interioară este deosebit de accentuată datorită tavanului format din lemn de cedru în fibre verticale, de unde atrînd lustru evocînd tradiționalele focuri de artificii (foto 13). Trebuie să mai adăugăm la acestea încă o altă clădire în stil neo-clasic: Centrul Cultural al Orașului Tsuyama (foto 14), realizat în decembrie 1965 de Toshiko Kimura. Această structură a stilului masugata, unde dimensiunea fiecărui etaj se mărește față de cel precedent, pe măsură ce construcția se înalță, a fost întrebunțată odinioară la templele budiste; problema propagării presiunii însă, nu mai este rezolvată aici în mod empiric sau intuitiv, ci de către creierul electronic.

Dacă, într-un anumit fel, în mișcarea artistică modernă se poate observa o reinviere a spațiului clasic, tot astfel s-ar putea spune despre unele ansambluri arhitectonice că ele reprezintă o reinviere într-un spațiu modern a vechii spiritualități. De pildă, Marele Templu (foto 15) construit la finele anului 1965 în Japonia de vest pentru credincioșii unei noi secte shintoiste nu mai are nimic din arhitectura religioasă tradițională; proiectul a fost făcut de un grup de tineri arhitecți dintre cei mai aventuroși (printre care Otani și Oki). Noul templu budist, construit cam tot atunci la Tokyo, de Yoshirō Taniguchi, a devenit obiectul unei atenții tot atît de mari, fiindcă reprezintă «antiteza» spațiului religios convențional — antiteză ce se reflectă pînă și în bolta metalică a navei (foto 16). Catedrala din Tokyo (foto 17), clădită cu un an înaintea acestor două temple, ar putea avea aceeași semnificație: concepția și proiectarea — încredințate de Comunitatea Sfînta Maria din Colonia, lui Kenzō Tange, a cărui îndrăzneală de un strălucitor modernism s-a dovedit și cu ocazia faimosului stadion al Jocurilor Olimpice — au foarte puțin de a face cu credința catolică.

Într-o țară ca Japonia, unde viața este o succesiune de scînteii țîșnite din ciocnirea între calitățile vechi și cele noi, ori între cele ale Occidentului și ale Orientului, nimeni altul mai bine decît Otani nu demonstrează cu mai multă claritate rolul arhitecturii japoneze. «Schimbarea culturală» afirmă acesta în legătură cu Palatul Conferințelor Internaționale din Kyoto, construit de el — reprezintă o mișcare circulară, unde eterogenitatea culturilor etapei primitive se transformă în omogenitate pentru a da naștere unei noi eterogenități. După ce a urmat curba asimilării culturii europene, Japonia a atins astăzi etapa cînd ar putea crea ea însăși o calitate nouă. Rațiunea de a exista a unei construcții cu caracter internațional, ca acest Palat, constă deci în a căuta această calitate viitoare care nu mai este nimic altceva decît eterogenitatea rezultată din ceea ce numim schimb cultural».

Or, s-a constatat încă din jurul anilor 1960, că în urma creșterii explozive a vieții urbane datorită dezvoltării economice accelerate, arhitecții japonezi sînt puși în fața unei probleme cruciale și foarte simptomatice, anume aceea a rupturii dintre arhitectură și urbanism; după cinci ani, într-un discurs intitulat «Orașele care explodează», Tange a ridicat într-un mod senzațional această problemă în fața publicului. Ilustrul arhitect a arătat că soluția simbolică pentru rezolvarea acestei crize este necesitatea și posibilitatea de a se construi, în Japonia, într-un viitor apropiat, un «megalopolis», oraș gigantic, așezat de-a lungul căii ferate principale Tōkaidō, care leagă Tokyo de Osaka, pe o distanță de 500 km.; «pentru a construi acest megalopolis, spune Tange, noțiunea tradițională de oraș, oricît s-a dezvoltat ea de mult, nu mai este suficientă. Trebuie să se făurească o nouă viziune, în concordanță cu creșterea extraordinară a populației (populația actuală, de 10 milioane, a orașului Tokyo se va dubla în 40 de ani) și cu epoca supervitezei. Japonia are destule mijloace tehnico-economice pentru a realiza acest plan».

În ce constă această «viziune»? Grupul Tange a arătat-o în aprilie 1961, prin publicarea aceluia «Plan Tokyo 1960» (apărut în revista «Japan Architect»). Imaginea viitorului oraș Tokyo prezintă o analogie anatomică cu vertebrale: axul principal, denumit «Axul Orașului», traversează zonele centrale ale instalațiilor administrative de unde se dezvoltă, în linii drepte, orașul zebrat de rețele de transport. Națiunile Unite i-au dat lui Tange prima șansă de a realiza această viziune, atunci cînd i-au încredințat «Planul Skoplje 1965» (foto 18), adică planul reconstruirii orașului iugoslav atît de încercat de cutremure. În Japonia însă, «Planul Tokyo 1960» nu a fost concretizat decît pe un spațiu

foarte redus, în Departamentul Yamanashi: o cetate denumită «Casa Culturii» (foto 19) de 500 locuitori, adăpostiți toți împreună într-un singur edificiu de mari proporții. Spațiul organic și cel de comunicații care este însăși cheia «Planului Tokyo» și care nu fusese realizat în «La Ville Radieuse» a lui Le Corbusier a fost înfăptuit prin Joint Core System.

Ruptura între arhitectură (sau arhitect) și urbanism (sau urbanist) va fi ea oare rezolvată spre a se putea construi orașe cu o viziune urbanistică potrivită timpurilor moderne? Cetatea-model a lui Tange, pe care am văzut-o, este desigur un exemplu prea redus pentru a fi în stare să răspundă la întrebarea inevitabilă pe care și-o pun toți arhitecții, urbanistii și peisagiștii precursori din lume. Dar, mai curînd sau mai tîrziu, va veni vremea cînd teoria se va adapta în întregime practicii (după cum a fost adaptată la Skoplje), pentru crearea unor orașe cu o populație de sute de mii și mii de mii de locuitori. Unii arhitecți japonezi, dintre cei mai îndrăzneți, vizează chiar și mai departe: înzestrăți cu o imaginație tot atît de fecundă ca a unui autor de romane științifico-fantastice, la care adaugă puterea de analiză a creierului electronic, și metamorfozînd însăși noțiunea de spațiu, ei vizează să creeze, în aer, pe mare, în munți, orașe cum nu s-au mai văzut pînă acum (foto 21). «Fenomenele cele mai semnificative» ale arhitecturii japoneze contemporane sînt tocmai aceste eforturi pline de răbdare, cele mai realiste și cele mai imaginative totodată, de a extrage mai întîi elementele organice care compun spațiul urban real, și de a le transforma apoi în cifre și simboluri (ceea ce nu se poate face decît cu ajutorul ordinatorului electronic), spre a recompuie în sfîrșit un alt spațiu, care va fi cel al orașului viitorului. Dar asta nu se va realiza ușor, bineînțeles, și există o dificultate deosebit de mare, neînvinșă pînă acum.

Această dificultate constă în faptul că arhitecții japonezi nu au ajuns încă să descopere noua noțiune de «cadru» ce trebuie să substanțializeze viziunea pur abstractă a orașului viitorului pe care vor să-l creeze: «Verdeață, Soare, Spațiu», noțiune care odinioară i-a îngăduit lui Le Corbusier să concretizeze faimoasa diagramă funcțională a orașelor, definită în Charta Atenei prin termenii: a Locui, a Munci, a se Odihni, a se Plimba. Și ei nu au izbutit încă să descopere acest «cadru», pentru că în cercetările lor au început prin a rupe cu toate proiectele urbanistice clasice sau ale trecutului, unde «cadrul» nu a fost niciodată pus în chestiune, fiindcă arhitectura și urbanismul erau ori în deplină armonie, ori complet separate. Primul caz — deplina armonie — este cel al barocului, cînd «stilul colonial», preponderent în secolul al XVIII-lea, se răspîndise în secolul al XIX-lea în lumea întreagă prin Școlile de Bele-Arte (exemple: «Planul Parisului» de G. E. Haussmann, «Planul Philadelphiei» de William Penn). Proiectarea urbanistică, încă nescindată în arhitectură și urbanism, nu era, de fapt, decît o poziție estetică optimistă și statică, în care singura preocupare era înfrumusețarea orașelor; se rectifică alinierea străzilor și se creau pretutindeni piețe publice presărate cu monumente. «Substanțialismul» acestei epoci — în care urbanistii nu-și puteau închipu decît orașe cu o existență substanțială și fizică, și niciodată imaginară sau invizibilă, așa cum o vor denumi arhitecții noștri contemporani — a durat pînă la începutul secolului XX, adică pînă cînd capitalismul în plină evoluție a început să contribuie la decadența orașelor, închizînd ochii în fața dezvoltării lor cu totul arbitrare, efect al concurenței comerciale din ce în ce mai deșănțate. În aceste împrejurări, planificatorilor nu le mai rămînea altceva de făcut decît să încerce să amelioreze sistemul de control al orașelor, lăsînd să se despartă proiectarea urbanistică în două profesii distincte: arhitectura și urbanismul. Este de la sine înțeles că în fața unei asemenea luări de poziție, proiectanții trebuiau să devină ei înșiși urbanisti sau arhitecți fără să introducă elementul de «cadru» între cele două roluri. Acestei etape a substanțialismului i-a urmat etapa «funcționalismului». Faimoasa Chartă a Atenei a făcut atunci vîlvă, reducînd organismul orașului la «4 funcțiuni», (după cum am văzut mai sus), și, axiomatizîndu-le ca o nouă teorie a Proiectării Urbanistice, a permis să se depășească, o dată pentru totdeauna, metoda clasică a unui Haussmann sau Camillo Sitte. Partea slabă a teoriei funcționaliste consta în faptul că se mărginea să schematizeze — în cadrul Plannin-gului — aceste patru funcțiuni faimoase într-o unică diagramă, și că se preocupa numai de măiestria lor pur concepțională; în plus, se arăta incapabilă să retransforme această diagramă în substanță, din lipsa unui «cadru», așa cum l-a descoperit Le Corbusier. Abia în 1951, după 20 de ani de la stabilirea tezei de la Atena, Congresul Internațional al Arhitecților a observat partea slabă și contradicțiile funcționalismului pe care va încerca să le învingă propunînd crearea unui «nucleu al orașului» — echivalentul «piețelor publice» din orașele europene. Oare nu ar fi acesta — s-au întrebat ei — un mod de a se umaniza orașele astăzi atît de decăzute? Tot atunci a început și scepticismul în privința concepției convenționale asupra spațiului, fiindcă acesta nu rezultă dintr-un ansamblu de elemente, ci se constituie atunci cînd oamenii trăiesc și îl trăiesc. Atît timp cît lipsește ideea acestui caracter uman al spațiului urban, cum s-ar putea oare construi orașele? Anunțat de «La Ville Radieuse» a lui Le Corbusier (1930), și întărit prin teoria «Arhitecturii trăite» a lui Steel Eiler Rasmussen (1957), iată că se ridică în sfîrșit structuralismul, concepția modernă a proiectării urbanistice care, o dată mai mult, vrea să reunească arhitectura cu urbanismul printr-un nucleu, un ax al orașului asemănător unei coloane vertebrale. Acestui nucleu, A. Smithon îi va spune «Urban Infrastructure», Candilis și Woods — «Trunk», iar Tange — City Axe. Ceea ce a hrănit viziunea lor comună a fost această analogie între oraș și corpul organic: Chandigarh a lui Le Corbusier, Brasilia a lui Nie-

8	11
9	12
10	13

8. YASUO MIZUI: Macrocosmos — perete sculptat la «Satul Olimpic» de la Grenoble, 1967

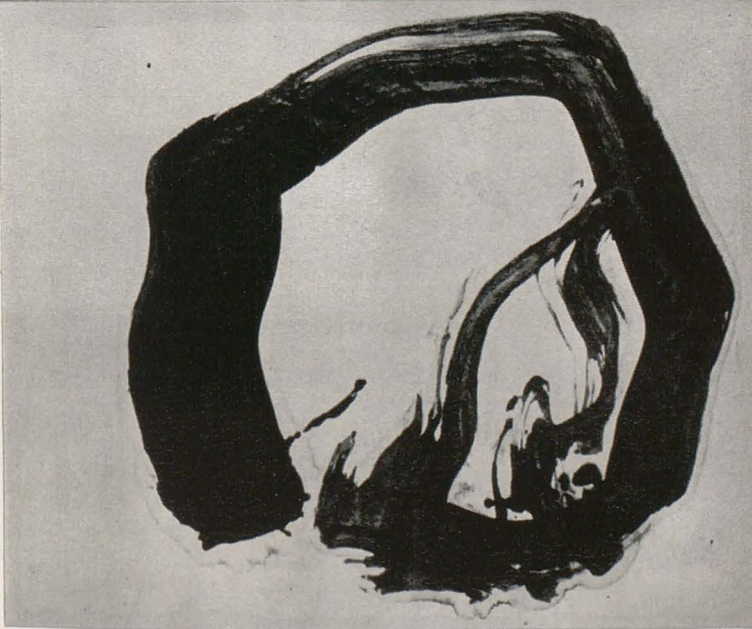
9. YASUO MIZUI: Microcosmos (detaliu), 1967

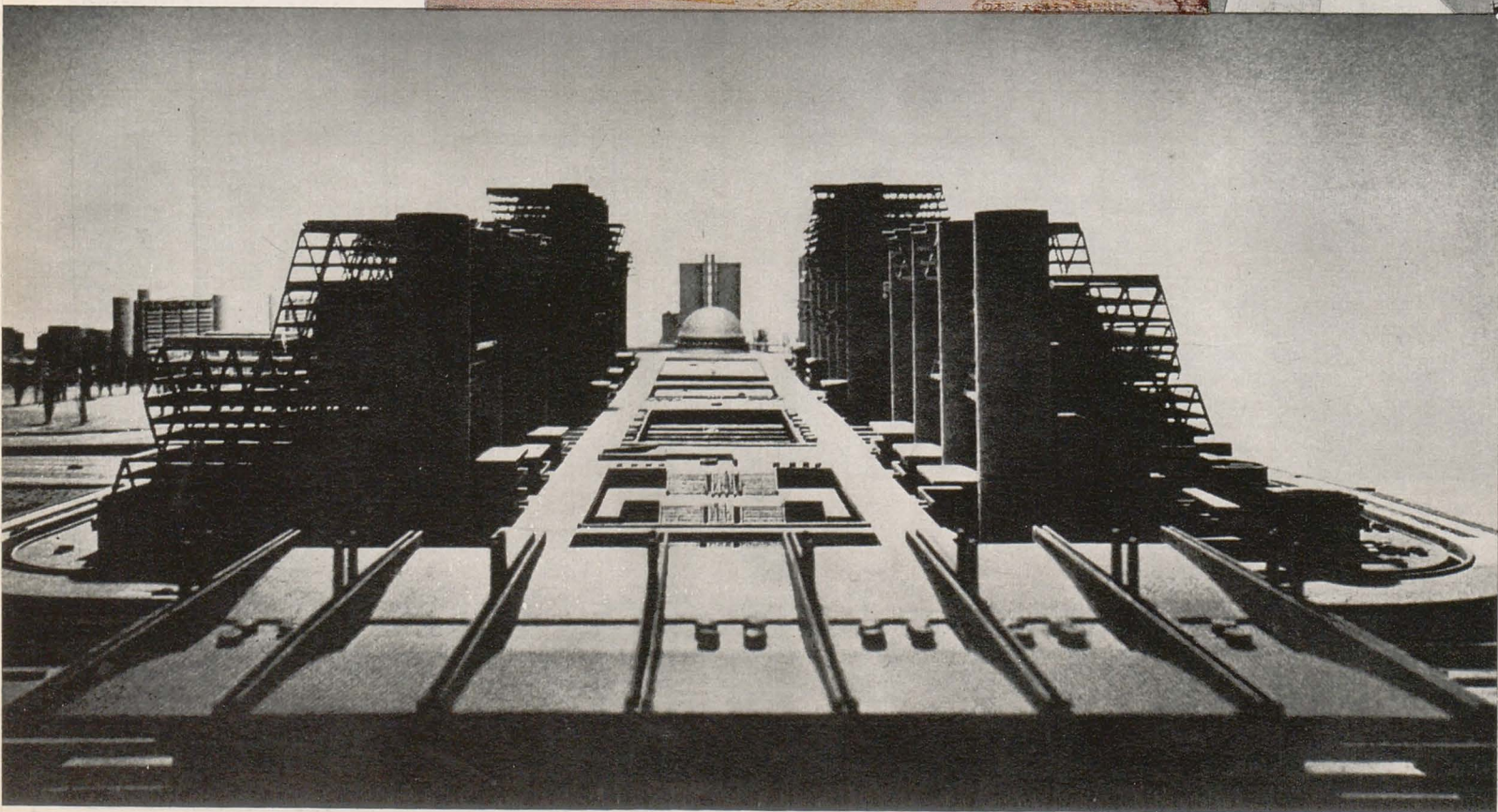
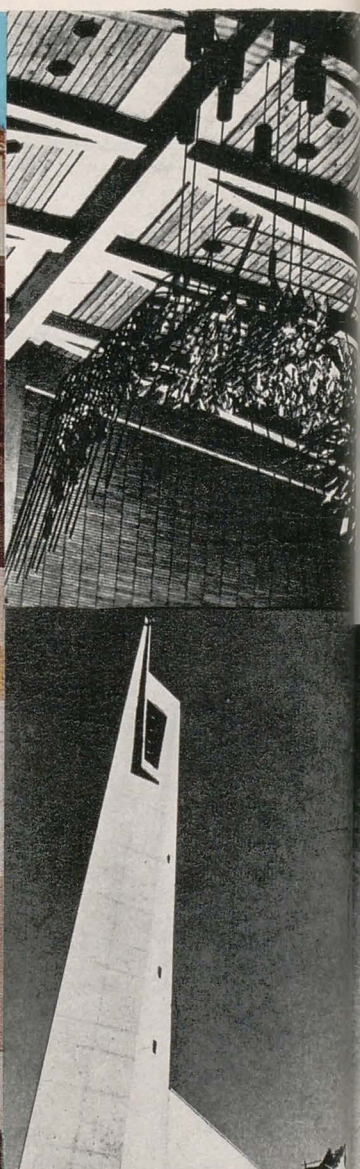
10. SHIRYŪ MORITA: Cerc (sho-calligraphie pentru Palatul Conferințelor Internaționale din Kyoto) 1966

11. YUKIO OTANI: Palatul Conferințelor Internaționale din Kyoto, 1966 (comparați acest stil cu cel al vechiului templu din Izumo)

12. Templul Shintô din Izumo construit în 1744

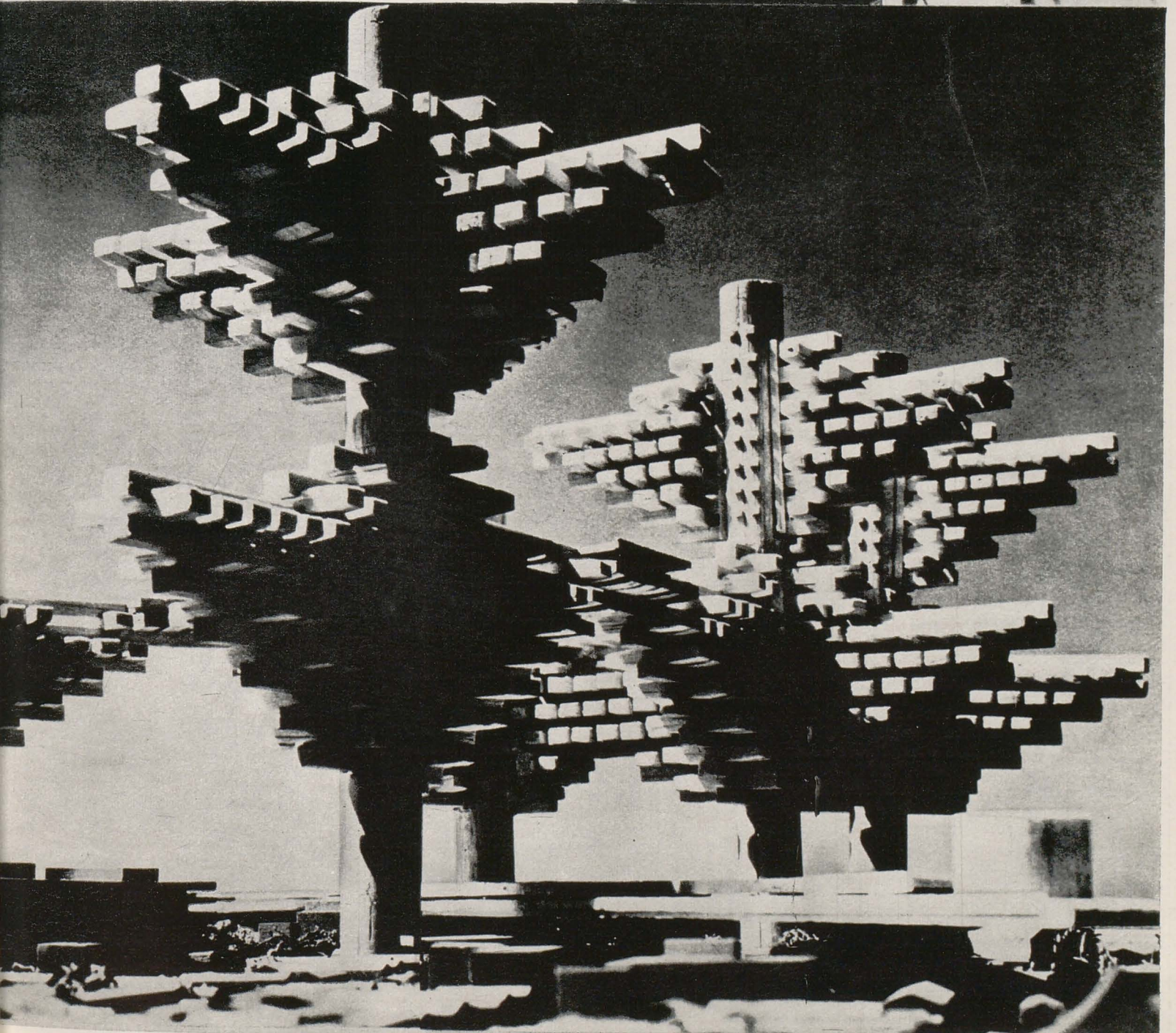
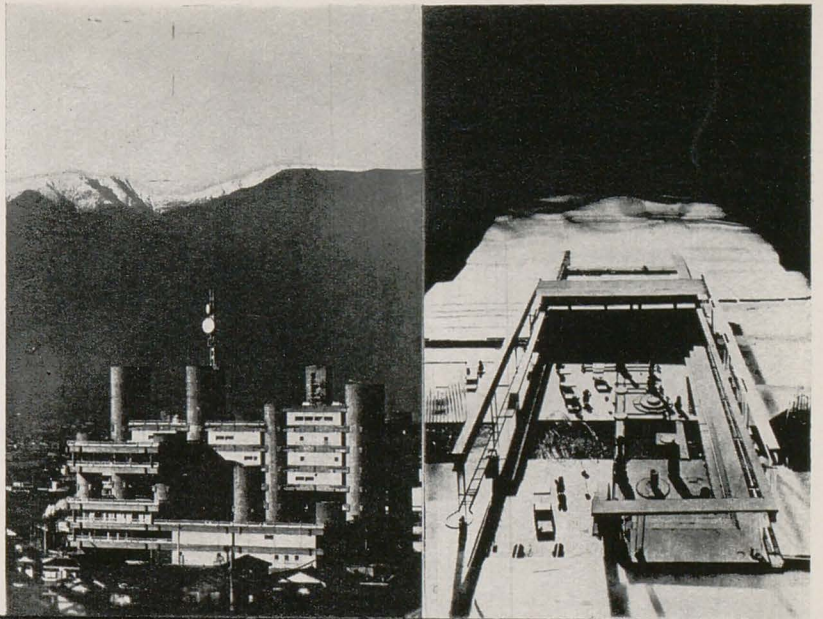
13. Teatru Popular din Japonia, 1966





14	15	16	19	20
18			21	

14. TOSHIHIKO KIMURA: Centrul Cultural din Tsuyama, 1965
15. YUKIO OTANI și TANEÓ OKI: Marele templu Shintô al mării zeițe Amaterasu, 1965
16. Bolta metalică din templul budist Jôsen-ji, 1965
17. KENZÔ TANGE: Catedrală din Tokyo (detaliu), 1964
18. KENZÔ TANGE: Machetă pentru orașul Skoplje, 1965
19. KENZÔ TANGE: Casa Culturii din Yamanashi, 1965
20. Zonă simbolică pentru «Piața Sărbătorilor» din Expoziția Universală, 1970
21. ARATA ISOZAKI: Orașul în aer — proiect al viitorului Tokyo, 1962



mayer și «Tokyo Plan» al lui Tange vor rămâne strălucite exemple. S-a atins deci un nivel mult superior celui al Chartei Atenei. Și de aci începe iarăși o altă etapă, aceea a «simbolismului», care, cu toate că parțial a fost înfăptuit, nu va cunoaște realizarea decât în viitor . . .

Principiul acestui simbolism — teorie pur japoneză și afirmată cu putere de grupul Tange — constă în două sisteme: controlul sintetic al lui «physical pattern» și al lui «active pattern», care se opun, și transpunerea în semne și simboluri a tuturor elementelor componente ale spațiului urban. Acesta nu mai poate fi conceput ca având o formă foarte netă, ci în mișcare continuă, fiindcă el nu se mai profilează decât pe schema repartiției elementelor, așa cum îl prezintă micul plan turistic care indică edificiile de reper. Diferența dintre arhitectură și urbanism este considerată întocmai ca diferența între controlul formelor și analiza cantităților și a cifrelor; asta poate face ca ea să fie rezolvată, așa cum am văzut, prin colaborarea între imaginația arhitectului și ordinatorul electronic a cărui putere de analiză servește să pună în evidență sistemul structural immanent al orașelor, pentru ca apoi să-l aplice orașelor ce se vor construi în viitor, prin prezentarea modelelor abstracte, cum ar fi de pildă «Orașul Aerian» sau «Orașul Maritim». Dar foarte caracteristic acestei noi poziții este faptul că arhitectii la care se manifestă se inspiră deopotrivă din electronică și din vechiul spațiu al orașelor japoneze.

Asupra acestei probleme își spune părerea Arata Isozaki, unul dintre tinerii arhitecți urbaniști și membru al grupului Tange, cu citatul căruia închei răspunsul meu asupra arhitecturii: «Lucru curios, tehnicile care au permis japonezilor să exprime spațiul urban, se regăsesc în epoca noastră în care domnește creerul electronic. Fiindcă în Japonia, Spațiul nu a fost altceva decât Ma, adică «Spațiul imaginar» care constituie repartiția simbolurilor . . .»

Care sînt părerile dumneavoastră în legătură cu principalele tendințe ale gândirii plastice contemporane ce se confruntă pe plan mondial?

În epoca noastră, mulți artiști se situează pe o poziție individualistă; ei sînt tentați să caute modalități de expresie de un individualism extrem, independente față de un fond de gândire colectivă, față de un limbaj simbolic cu valoare socială. Această atitudine este ea oare în acord cu imperativele epocii? Are perspectiva de a naște un stil al epocii, în special o artă angajată față de marile idealuri ale umanității?

Criticilor le revine sarcina de a semna și de a determina valoarea noilor tendințe și a operelor de artă noi. Date fiind coordonatele civilizației contemporane, care este, după părerea dumneavoastră, poziția operațională cea mai eficientă în creația plastică a epocii noastre?

Fiindcă tocmai am vorbit de arhitectură, să începem prin a lua de aci un exemplu pentru a răspunde acestor trei întrebări. Amin-tesc în primul rînd discursul lui Tange, în care era vorba de necesitatea și de posibilitatea de a se construi în Japonia un oraș gigantic, «megalopolis», cu un ax de 500 km. Dar așa vrea să vă atrag atenția mai ales asupra celor spuse în continuare: «Japonezii, fără îndoială, pot construi un megalopolis, dar pot ei oare construi cu convingere și cultura secolului XX? Probabil că nu! În domeniul economic-tehnic, putem avea încredere în noi, dar nu și în ceea ce privește efectul metafizic care ar emana de aci». Această mărturisire făcută de cel mai mare arhitect din Japonia este revelatoare; ea se potrivește și în cazul artei plastice japoneze, după cum am menționat mai sus. Dar se mai poate aplica, și încă într-o măsură foarte mare, la dibuirile artiștilor contemporani din țările capitaliste. La New York, Sao Paulo sau Tokyo, tînde să se formeze o vastă zonă de civilizație a cărei exprimare artistică începe să semene, să se unifice într-un ritm accelerat; și această asemănare pe care o numim «Art Op», «Art Pop» sau în sfîrșit, în glumă, «Art Stop», este departe de a fi «stilul epocii», dar în schimb i se poate spune, pe bună dreptate, «copilul epocii». Trebuie să ținem seama de faptul că aceste forme de artă au apărut într-o țară care nu are Ev Mediu și anume în Statele Unite, și că s-au răs-pîndit foarte repede pe malurile ambelor oceane. Ca și atîtor altor mișcări artistice moderne, le lipsește, în primul rînd, preocuparea față de eterna întrebare: de unde venim, unde mergem?; și apoi, le mai lipsește și adeziunea totală a adevăraților amatori: poporul.

Cealaltă slăbiciune este pe cale de a fi învinsă, uneori chiar în mod magistral. Franța, de pildă, ocupă, necontestat, un loc de frunte datorită eforturilor de a apropia pe creator de popor: dovada este înființarea de către André Malraux, Ministrul de Stat însărcinat cu Afacerile Culturale, a Caselor de Cultură; asemenea modele au mai existat în

țări socialiste și, fără îndoială, ele constituie un mijloc de contact extraordinar de puternic, mai ales atunci cînd cunoști întreaga amploare a activității lor, legată de originalitatea acestui mare fondator. Cîteva țări, printre care și Japonia, au început de altfel să ia exemplul Franței; și va veni ziua — dacă putem trage această concluzie optimistă — cînd, prin intermediul unor organizații ca aceste Case de Cultură din Franța, semnificația creației artiștilor, încă atît de ambiguă și de departe de mase, le va fi revelată mai limpede, și va fi judecată de ele. Din nefericire nu am ajuns încă aici. În ciuda Biennalelor Internaționale atît de popularizate, a sistemelor de mass-media devenite atît de puternice, și care de altfel colaborează în mod intens pentru a găsi expresia epocii, mîzînd totuși cam prea mult pe senzațional, poporul, de cele mai multe ori, este complet aiurit de ceea ce vede și nu izbutește să iubească și să-i placă nimic. Nu vreau să afirm prin asta că epoca noastră nu are «perspectiva de a zămisi . . . o artă angajată față de marile idealuri ale umanității». De la dadaism pînă la arta informală, cred, dimpotrivă, că artiștii nu au încetat să încerce reconstituirea Omului — în funcție totuși de mereu reinnoita lui descompunere. Astăzi, dacă ei par atît de departe de preocuparea de a desena formal imaginea omului, nu este fiindcă persistă voința de a o distruge, ci pentru că, după ce au lichidat-o complet, în același timp cu sloganul sclerosat al «umanismului» burghez, ei se înverșunează acum să distrugă pictura. Declanșată de Pollock, căruia i-a urmat Fontana, această mișcare e departe de a fi ajuns la capăt. Și este foarte semnificativ faptul că, paralel cu evoluția sa, s-a născut încrederea în gestul legat de prima descoperire a datelor ireductibile despre om, care nu se disting — precum fulgerul în noapte — decât în «instantaneitate»: arta semnelor și tașumul se nașteau. Sînt convins că importanța acestei descoperiri este crucială, exceptînd chiar pe aceea a întîlnirii Estului cu Vestul, care a suscitât căutarea atît de înflăcărată a tașistilor și a caligrafilor contemporani.

Unde se află deci acum problema metafizicii? Răspunsul pare să fie clar în sine. Artă modernă, cu toate că se arată foarte puțin preocupată, nu se dezinteresează totuși de ea. Și dacă se dezinteresează, nu are nici o vină: arta nu este nici cu totul metafizică, după cum nu este numai aparență. Calitatea ei, poate cea mai mare, constă tocmai în slăbiciunea ei: eclecticism și optimism, ceea ce mie îmi pare să constituie — pentru a răspunde în sfîrșit la ultima dvs. întrebare — tocmai poziția operațională cea mai eficientă în sfera fenomenului artistic contemporan. Această poziție fără poziție este aceea care a îngăduit artiștilor europeni să facă saltul dinamic, de la descoperirea stampejaponeze pînă la aceea a Zen-ului, trecînd prin măștile africane și baletele rusești; tot ea este aceea care, în veacul ce se apropie, le va permite un elan asemănător. Cu o singură condiție totuși: participarea poporului.

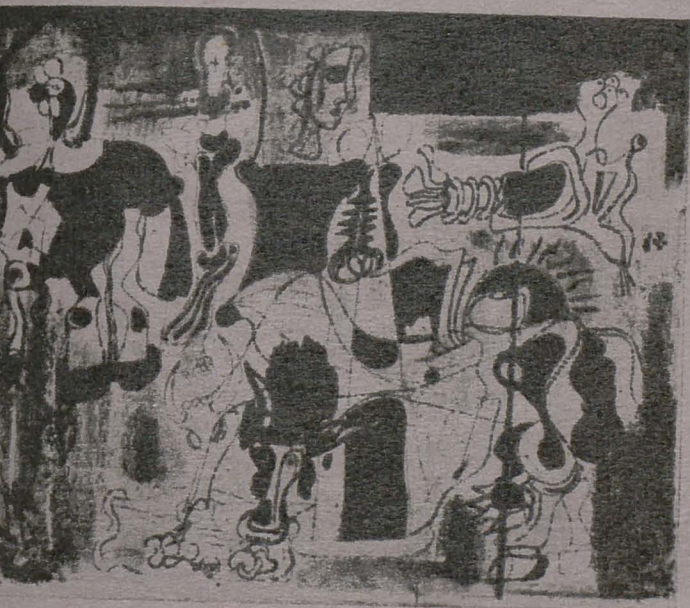
În viitor, civilizația fiecărei țări din lume va fi foarte diversă, poate mai puțin prin forma artistică ce o va crea, cît prin forma participării. Și dacă oamenii, cît mai mulți, pot avea șansa să cunoască adevărata condiție a civilizației lor, EXPO' 70 (Expoziția Universală din 1970, de la Tokyo), de exemplu, nu va putea ea oare prezenta vreuna din aceste mari posibilități? Se apropie, deci permiteți-mi, dragi cititori, să fac puțină publicitate: încă de pe acum, în orașul acestei manifestări istorice internaționale, o strălucită echipă a început să construiască un ansamblu — așa numita «Piața Sărbătorilor» — o piață grandioasă destinată desfășurării tuturor manifestărilor — concerte, teatre, serbări, restaurante etc.; o suprafață lungă de 900 metri și lată de 150, «Zonă simbolică» (foto 20), complet climatizată, care o traversează, va juca rolul principal — echipamente ultramoderne de luminat și de acustică, perfect controlate de marele centru electronic ce a fost denumit de membrii comitetului «Monumentul Invizibil». Voi termina acest lung capitol cu un citat din Kenzo Tange: «Numeroasele manifestări care se vor desfășura în această piață a sărbătorilor, cu participarea a patru elemente tematice din Natură: apă, culoare, temperatură, lumină și bineînțeles cu participarea spectatorilor, vor trebui să reveleze cît se poate de vizibil și prin întrebuițarea creerului artificial, atît complexitatea legăturilor dintre oameni și tehnici, cît și între oamenii înșiși, pentru a putea înțelege că în lume progresul și armonia nu se realizează decât prin asemenea raporturi perfecte. În timp ce toate activitățile se vor desfășura în muzee, teatre, restaurante și centre comerciale instalate în spații verzi sau pe lacuri artificiale, în zona periferică, participanții din 100 de țări vor prezenta, în fiecare zi, rînd pe rînd, marile lor manifestări naționale. Să urăm cu toții ca astfel să se creeze în mod simbolic «Piața Coordonării Umanității», tema însăși a proiectului, și ca ea să aibă structura și ambianța sugerate de acest nucleu al orașelor viitoare».

În românește de IR. F.

Fotografiile care ilustrează acest text ne-au fost puse la dispoziție de Shinchō-sha, Bokuhī-sha, Heibon-sha, de Comitetul de Investigație al Manifestărilor Expo '70, precum și de domnia René Roland și Yasuo Mizui.

CAROLINA IACOB: Toamna — ulei ▶

MIHAI OLOS: Compoziție — ulei



Scrisesem aceste mici cronici când am constatat că apar des cuvintele «afectiv» și «cerebral» într-o antiteză spontană, în care se continuă o alternativă mai veche: senzorial și conceptual. Cred în intuiția cuvintelor care vin să se rînduască de la sine pe locurile ce li se cuvî, ca semnele în peliculele cuvî, în care se conservă cîteva motive iconografice și cîteva poncife stilistice. Dar permanența care trebuie perpetuată în tradiția icoanei este de un ordin spiritual care implică, ontologic, morală revelației lumii. Icoanele Mariane Macri sînt pregătite — structural, cultural — să-și asume credința trebuitoare devenirii contemporane a genului. Nu găsim aici clișeele naivității factice, de paradă, ci doar gestul smerit de a se rîndui sub ocrotirea unei școli de spiritualitate genuină. Imaginile se ivesc dintr-o concepție simbolic-narativă, pentru că norma lor necesară e să comunice o experiență esoterică, pedagogie subtilă a cunoașterii poetice. Meșterul Manole e mîntuit de sacrificiu și o înalță pe Ana în cerul său. Ciobanul mioritic doarme într-o natură diurnă festivă, care ilustrează metafora

grupa tentativele de a izola și declanșa puterile intelectului, substituit, experimental, banalei integrități firești.

PICTURA FERICITĂ

Decorativă, pictura pe sticlă a devenit obiect de inflație, în care se conservă cîteva motive iconografice și cîteva poncife stilistice. Dar permanența care trebuie perpetuată în tradiția icoanei este de un ordin spiritual care implică, ontologic, morală revelației lumii. Icoanele Mariane Macri sînt pregătite — structural, cultural — să-și asume credința trebuitoare devenirii contemporane a genului. Nu găsim aici clișeele naivității factice, de paradă, ci doar gestul smerit de a se rîndui sub ocrotirea unei școli de spiritualitate genuină. Imaginile se ivesc dintr-o concepție simbolic-narativă, pentru că norma lor necesară e să comunice o experiență esoterică, pedagogie subtilă a cunoașterii poetice. Meșterul Manole e mîntuit de sacrificiu și o înalță pe Ana în cerul său. Ciobanul mioritic doarme într-o natură diurnă festivă, care ilustrează metafora

«nunții» în termenul ei propriu, naturist. Făt-Frumos zboară călare printre casele familiare ale satului. Iată parabole, argumente ale miturilor. Ele produc un stil particular, un stil osmotic, pătruns de supunere canonică și semeție poetică. Alfabetul e moștenit din arta veche: stilizarea și ornamentul figurativ, paleta de culori naturale. Dar acest alfabet e poezie, nu slujește poezia. Florile, sorii, căprioarele din repertoriul folcloric, sînt, în această viziune, personajele ceremoniei cosmice. Decorativul e metafora ordinii vitale, calofilia exprimă o credință vitalistă sorbită din mitologia mioritică. Acest lirism elegiac laudă sacra voluptate a liniștii. Un duh de orient mediteranean înmoale curbele acestor figuri, care tind către arabesc dar se cabrează în austeritatea unor ritmuri mai aspre. Aptitudinea mitică integrează un sens poetic contemporan într-un cod de semne cu înțelesuri vechi. De aceea prefer lucrările ei compuse în linii dinamice, cum e seria *Meșterul Manole*, în care se exprimă stilistic mecanismul acestei sinteze, celor de factură hieratică, mai conservatoare în decorativitatea lor. Un debut de cumînte

maturitate, care-i vîrsta unei specii artistice mai mult decît a unui artist tînăr.

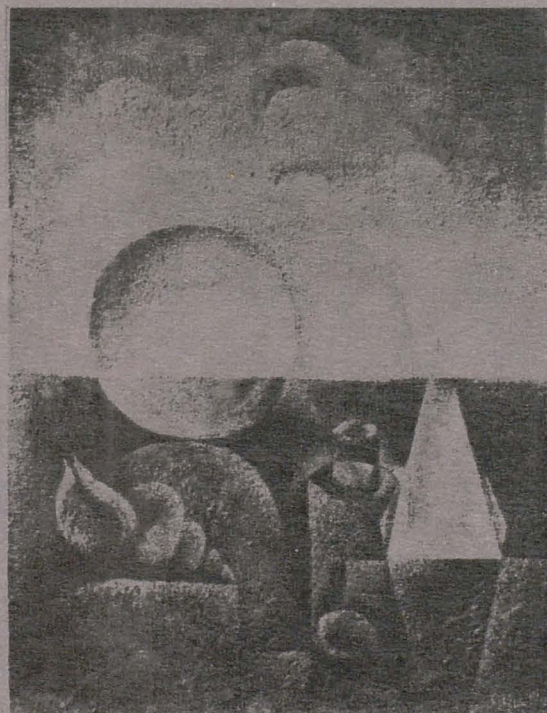
★

O infailibilă ursită a asociat această pictură cu metalele lui Mihai Macri, în care reinvie arta ferecăturilor de carte medievale. Opțiunea pentru rigorile acesteia de stil și materie constituie ea însăși un gest de interioară poezie, pasiunea dificilului, voluptatea unei discipline interioare. Acest metal bătut traduce în factura lui valori de pictură. Mutația în nonculoare pare un exercițiu de asceză purificatoare, pictură regăsită, prin sacrificiul culorii, în triumful sugestiilor ei depline; relieful dă aici senzația cromatică, prin răsfrîngerea diferită a luminii în suprafețele convexe și concave; senzația optică de cald și rece, de apropiat și depărtat, e produsă prin densitatea inciziilor: întîlnirea suprafețelor incizate cu cele nude are efect de contraste tonale; liniile directe ale compoziției șerpuesc în forme sugestiv vegetale. Decorativitatea originară a ferecăturilor e infiltrată cu viață. Lovirea metalului trebuie să fie rit, urma uneltei să fie botez,



CAMILIAN DEMETRESCU: Femele care plînge — ulei

SIMONA VASILIU-CHINTILĂ: Forme — ulei



peetea duhului poetic. Macri șterge semnul lucrului mecanic. Aici se rostește artistul. În cele câteva compoziții de manieră geometrică și simbolism mitic, se rostește un artizan cuminte.

★

Olos pictează, ca alți artiști din acea zonă, cu un anume patos expresionist de ocolită proveniență barocă, filtrată prin impresii de icoană populară pe lemn. Formele, figurative sau abstracte, au o rigiditate naivă în desen și ar fi hieratice fără dinamismul compoziției, fără coloritul dramatic, fără incandescența convulsivă a tonurilor sumbre fulgerate de accente aprinse. E imaginea unei atitudini romantice « în sine », lipsită de obiect, consemnată în pure elanuri patetice. Creația unui spirit solicitat metafizic, disputat de senzualitatea « imanenței » și de spiritualitatea « transcendenței ». Maxima concentrare a energiei picturale o ating micile peisaje pe lemn, care năzuiesc să amintească tragicismul lui Rouault și să anticipeze, în gestul frenetic al culorii și în misterul elementelor asociate, o atitudine existențială încă neînfripată. Bizar: foi de lemn înră-

mate pe suprafața pictată; peste rame atîrnă revere de scîndură brută. Cabotină închinare la rudimentar, neștiind că sentimentul spectaculosului se anulează ca sentiment spre a rămîne spectacol — și ca atare, la îndemîna oricui.

★

Carolina Iacob stă la porțile copilăriei. Imaginile în care se definește idealul ei au absurdul benign și euforic al misterelor roz. O vocație a infantilului schimbă în poveste intenția metafizică din *Poartă*, grotescul iluzoriu din *Ochelari pe plaje*. Tînjind după miracole, tînăra pictoriță îl cheamă pe Chagall și împărtășește cu el sentimentul dramatic al beatitudinii. Dar drama nu vrea să se nască și apare doar feeria, pitorescul brut al unor ogoare roșii cîntate cu un onirism bucolic. Pictorița pare încă a crede că fantasmagoria investită cu culoare produce de la sine pictură. De aceea imaginea indică mereu o viziune virtuală care n-are forța, luciditatea sau disciplina de a se întocmi sensibil. În compozițiile cu figuri de copii, la care participă incoerent procedeul bidimensional și cel volumetric, concep-

ția e sumar motivată cu anumite licențe de artă brută care tratează spațiul după o logică afectivă, spre a da relief elementelor importante. Dar și aici există legi: incoerența, ca să fie expresivă, pretinde o prelucrare coerentă, altfel intenția nu se realizează și efectul pare o inadvertență. Carolina Iacob așteaptă viziunea să lucreze singură: ca-n vis.

UCENICII VRĂJITORI

Motivul experimental — « Paradisul » — e declinat la diferite cazuri cromatice, spre a se încerca energia emoțională a spectrului. Adam și Eva, moduli umani, figurează drept semn convențional, indicînd intenția poetică, fără a fi implicați formal în reacția vizuală ce se săvîrșește aici. Senzualitatea culorilor calde, spiritualitatea culorilor reci, dinamica spațială a raportului lor, efectul ei sinestezic, lată un cîmp de studiu, un demers cu multe antecedente, speculat de simboलिști, practicat intuitiv de Van Gogh și perfecționat de cinecienii. Camilian Demetrescu reface experiența.

Interesul constă, teoretic, în faptul că el încearcă să abată

receptivitatea noastră optică de la obiectul material care e pictura, la obiectul spiritual care e efectul picturii asupra omului; așadar, să acționeze direct asupra mecanismelor mentale care declanșează emoția. Culoarea sa caută subtilitatea volatilă, penetrația muzicală, iluzia de a fi energie pură. Forma caută să evadeze nu atît din convenționalul figurativ, cît din acela senzorial. În practică, această ambiție reduce acțiunea stilistică la un semafor al imaginației: roșu e drumul cărnii, verde e drumul spiritului, albastru e al visului.

Ne cunoaștem, ca specie, destul de bine cît sîntem de automatici în reacțiile afective. Dar toată arta ne-a ajutat să distingem între fiziologia cordului și iubire. Camilian Demetrescu vrea, în faustică exaltare, să suprapună fiziologia și sentimentul într-o sinteză de semn spiritual. Efortul lui de luciditate e patetic, și — psihanalizînd puțin — motivarea paradisiacă vrea să recupereze literar ceea ce distruge senzorial, întrucît manifestă măcar anecdotic nostalgia unei picturi fericite, mîntuită de cerebralism. Arta, sau experiența puristă a lui Camilian Demetrescu, e, sub seducția profețiilor cibernetice, o tentativă



LAUREȚIU VASILESCU: Compoziție — tehnică combinată

R. IOSIF: Șantier la Tulcea — ulei

de « formalizare » a afectelor, presupunând un « program » emoțional stereotip: sentimentele noastre sînt numărate, prevăzute, codate, și, deci, apte pentru automatizare. E, poate, o șansă de certitudine pentru artist, dar dacă ar realiza-o cumva, ce victorie ar fi?

★

Expoziția unei etape de pictură îndatorată, prin ținuta decorativă, experienței de tapiserie a Simonei Vasiliu-Chintilă. Stilizarea discret geometrică și cadența largă a suprafețelor, saturația cu lumină a tonurilor, matitatea absorbind razele — sînt procedee acordate inteligent, în compoziții centrifugale, de cubistă rafinare a desfășurării spațiale. Toate aceste senzații de « difuz » complozează o anume seducție poetică, invocă o muzicală solubilitate a lucrurilor în spațiu, conjură lirica plutirilor. Această rarefiere optică e însă pernicios argumentată stilistic: limbajul mimează un vast elan poetic, dar îngheață în eșafodaje artificioase (precum *Clepsidra*). Simbolul armeană intelectual senzația vizuală, dar imaginea rămîne o vigneta mare și ai impresia

ciudată că asisti la o alegorie abstractă, eliptică de eroi.

★

Pentru arhitectul Laurețiu Vasilescu pictura pare un divertisment. Exerciții optice, imaginile sale se ivesc din colaborearea între hazard și abilitate. Operația hotărîtoare e aici gestul grafic care leagă culoarea azvîrlită orb, « tașist », și care dă petelor o motivare dinamic-spațială, fie angajîndu-le în vîrtururi, care absorb privirea spre iluzia unui adînc, fie în alternanțe de verticale și orizontale care generează statism. De multe ori faptul că lucrează în culori e superflu, strict (și relativ) agrement. Mijlocul legitim al efectelor căutate este raportul dintre pată și trasee lineare. Reproductorile alb-negru din catalog demonstrează ca niște radiografii ale intențiilor cum fără culori dinamica imaginii e mai vie și misterul ei mai dens.

ȘI ALTE EXPOZIȚII

O expoziție cum e a loanei Rădulescu (holul sălii de conferințe Dalles), cu tablouri de

facturi divergente, mărturisește, poate ignorat, sentimentul derutei: intelectual (adică în concepția vădită aci, geometric, dur) și senzual (pictat în pastă mai succulentă și în spirit mai naturalist). Deruta stă în însăși cultivarea alternativei, în neputința de a integra contrariile necesare, « eul » și « lucrurile obiective ».

★

Retrospectiva lui R. Iosif amintește, oportun, cum se rezolva odinioară, discret și spontan, această dilemă. Pictor pentru care « lumea exterioară există », R. Iosif își filtrează percepția în imagine. E aici o ordine mental introdusă în orizontul sensibil. Realist obiectiv și tradițional liric, constanța artistului implică un program *emoțional raționat* cu bun simț: a înfățișa lumea cu francă materialitate picturală, comentată liric cu nuanțe uneori dramatice, uneori idilice. Sîntem însă, astăzi, predispuși cultural să preferăm din creația sa o etapă mai veche, dominată de desen, un desen volubil și subtil, etapa cînd Iosif a dat acele naturi moarte în tonalități de griuri și în care grafismul inerva materia, îi imprima dinamism.

★

E emoționantă sub specia umanitară, și instructivă sub specia artistică, strădania unui pictor ca Ionescu Sin, de formație naturalistă, de a-și aclimatiza viziunea în mediul artei contemporane. Intenția sa lămurită e plină de ingenuitatea celui care se încredințează aritmeticii simple a lucrurilor: privilegiul muzical al abstractismului plus privilegiul plastic al realismului egal poezia vizualului. El pictează fonduri informale, vibrațiile unei lumini descompuse și montează în centru figuri tratate realist, în două sau trei dimensiuni.

Fondul polifonic (avînd disonanțe de ton inexpressive) semnifică baia de lumină a lucrurilor, care însă rămîn insolubile: aici e trucul « conceptualist » al formulei, care pune în relație simbolul luminii și simbolul formei.

Convenția e viabilă în măsura motivației ei plastice: în cele două compoziții cu nuduri, renouirile, elementul figurativ și cel informal consună fiind de același semn senzual, luminiscenta fondului abstract exaltă luminiscenta volumului carnal.

Aici se vede constanța pictorului care și acum trei decenii exprima cu o delicată voluptate percepția luminii.

ȘTEFAN LUCHIAN

On a célébré cette année le centenaire de la naissance d'un des plus grands peintres roumains, Ștefan Luchian (1868—1916). L'auteur de l'article considère la peinture de Luchian comme l'une des plus hautes expressions du spirituel dans l'art. Luchian a recréé, par des intuitions personnelles, les sens de l'évolution de la peinture moderne. Il a atteint en effet des solutions formelles apparentées à celles d'un Manet ou d'un Degas, d'un Gauguin ou d'un Cézanne, offrant à notre peinture, avec l'autorité d'un exemple, la première synthèse moderne de la forme. Mais par la même vertu de l'authenticité, il réalisait les tendances fondamentales de la vision moderne dans les confins de ce sentiment de la forme, propre à la vieille tradition picturale de son pays; c'est ici que l'on trouve la signification historique majeure de la création de Ștefan Luchian.

Au-delà de l'insolite d'une géographie plastique extérieure, l'originalité de son art est d'une toute autre nature; elle résulte de l'intensité d'une vie intérieure.

COORDONNÉES ACTUELLES DE LA CRITIQUE D'ART

Au cours de cette conversation, le critique Eugen Schileru constate d'abord que, dans le monde entier, la critique d'art de nos jours est entrée dans l'âge de la remissivité. C'est-à-dire que, sauf quelques heureuses exceptions, elle se refuse, on pourrait dire programmatiquement, d'élaborer des jugements de valeur, se résumant uniquement à des jugements d'existence. Le phénomène s'explique par la peur des critiques de faire des pronostiques éronés, qui seront infirmés dans l'avenir.

Eugen Schileru croit nécessaire de considérer le phénomène artistique comme un phénomène culturel, de le replacer dans la plasmé de l'histoire vivante dont il est issu. Cela réclame, bien entendu, une riche information, une profonde et multilatérale culture, une méthodologie adéquate.

Eugen Schileru se prononce aussi contre les tendances vers l'isolationisme dans la critique d'art de nos jours. Son plaidoyer pour une confluence de cette critique avec la critique littéraire, théâtrale, cinématographique est plus que convaincant.

L'EXPOSITION DE TAPISSERIE

1700

Faisant le tour d'horizon de l'exposition de tapisserie ouverte au début de cette année, Olga Bușneag caractérise la manifestation comme une exposition-test, qui témoigne plutôt d'une situation, d'un stade général du développement de cet art, que de ses réalisations majeures.

Après avoir souligné l'apport des artistes qui se sont dédiés, depuis longtemps, avec succès à la tapisserie (Mimi Podeanu, Geta Brătesco, Simona-Vasilii Chintilă, Theodora Moisesco-Stendl, Ileana Balotă), l'auteur révèle la présence de plus en plus prégnante des peintres dans le domaine de la tapisserie. La remarquable tapisserie exécutée par Mircea Milcovici, Maria Meșteru, Barbu Nișesco, puis celles de Ion Stendl, Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Șerban Gabrea et d'autres se sont distinguées par leur équilibre esthétique et technique.

LE VRAI MORANDI

Deux années se sont écoulées depuis la mort du grand artiste italien Giorgio Morandi. L'historien et critique d'art Giuseppe Marchiori lui consacre à cette occasion l'article intitulé « Le vrai Morandi ».

En évoquant la vie isolée de l'artiste, la légende créée autour de sa personnalité, Marchiori révèle le rapport entre l'homme et l'œuvre. Quant à son art, qu'il estime difficile à être compris au-delà des frontières de l'Italie, le critique remarque que, brisant tous les canons du dessin, Morandi fait vivre les formes closes, en les intégrant dans le milieu ambiant par une uniformisation poétique de la lumière. Les infinies variations tonales sur le thème des objets (propres à l'art de Morandi), avec leur mise en page frontale ou au centre de la toile, sur un fond clair, prouvent les inépuisables recherches de l'artiste dans une seule direction.

Peinture dense, en couches successives, élaborée ou spontanée, selon le cas; peinture en tonalités précieuses, subtiles, dominée par un équilibre harmonieux, telle fut la peinture de Morandi jusqu'en 1960. Une peinture des profondeurs, miroir d'une intelligence et d'une âme qui condamnent la fantaisie dans ce qu'elle a d'extérieur et de facile. Les « innovations » de Morandi occupent une place plus modeste. Morandi ne pourra être jamais considéré comme un novateur tel que Matisse ou Picasso. Il fut fidèle à une conception stylistique, dont il avait implacablement fixé les limites. Et ces limites il ne les a

jamais dépassées, jusqu'en 1963, quand la matière apparaît raréfiée, basée sur des gammes tristes, de gris et de bruns, plongée dans une profonde mélancolie. Le schéma compositionnel est réduit à une extrême simplicité, à une apparence de pauvreté, dominé par un sentiment de renoncement, par un puissant désir de purification totale.

A la fin de l'article, l'auteur fait l'éloge de l'atticisme de la conception et de la vision de l'artiste. Morandi demeure un maître de l'équilibre, de la mesure, de l'harmonie.

EXPOSITION D'ART DE LA R.F. DE L'ALLEMAGNE

Dans l'article consacré à la remarquable exposition d'art de la R. F. de l'Allemagne, organisée récemment à Bucarest, Dan Grigoresco s'occupe des différentes tendances manifestées dans l'art plastique allemand contemporain.

Greffées, souvent, sur le tronc de l'expressionnisme, de nombreuses suggestions de l'art européen et américain ont été finement assimilées par les artistes allemands. Quoiqu'elle eût reflété le goût de son organisateur et fût basée, donc, sur un critère subjectif, l'exposition a été à même de suggérer avec conviction tout un paysage artistique contemporain.

DEMARCHES DE L'ART CONTEMPORAIN

Sollicité par notre rédaction, le critique, poète et essayiste japonais Tadao Takemoto, après nous avoir partagé ses impressions sur sa visite en Roumanie, fait un exposé sur l'art et l'architecture japonais contemporains, en commentant quelques unes des principales tendances de la pensée plastique qui se confrontent sur le plan mondial. L'auteur apprécie que le phénomène le plus caractéristique de l'art japonais contemporain est — comme sur d'autres méridiens d'ailleurs — l'utilisation par les artistes des plus différents matériaux industriels, plus proches des masses et de notre temps. Ce mouvement général où les artistes abandonnent leur palette et leur pinceau pour leur substituer tous les fruits de la technologie moderne — les produits synthétiques chimiques, les métaux légers, le néon, le bruitage, le moteur, etc. — semble exprimer leurs deux volontés ardentes, quelquefois inconscientes. Premièrement, la volonté de communiquer avec le plus grand nombre d'hommes possible à travers les

matières que connaissent le plus grand nombre d'hommes possible; deuxièmement, la volonté de commencer, afin d'établir la nouvelle notion de l'homme, par laisser celui-ci se dissoudre dans l'univers des objets pour qu'il devienne le maître ensuite. Il ne s'agit plus de cet acte de projeter sur la toile l'interprétation plus ou moins sensorielle du monde, mais au contraire de projeter en nous le monde objectif, inconnu, imperceptible et toujours se développant, comme cet univers suggéré par la théorie de la relativité. L'image de l'Homme ne nous sera donnée qu'après cette opération d'écoute passive et totale, pareille à l'écoute par le radar.

Quant à l'architecture contemporaine japonaise, plus liée aux vieilles traditions nationales, l'auteur affirme qu'elle représente une résurrection, dans un espace moderne, de la vieille spiritualité. La nouvelle vision de l'espace exige la réalisation d'une harmonieuse liaison entre l'architecture et l'urbanisme, but auquel tendent les grands créateurs de partout.

Répondant à une question concernant les principales tendances de la pensée plastique contemporaine, qui se confrontent sur le plan mondial, Tadao Takemoto cite Tange qui affirme: « Dans le domaine économique-technique, nous pouvons bien avoir confiance en nous-mêmes; mais non pas, en ce qui concerne l'effet métaphysique qui en émane ». Cet aveu, fait par le plus grand architecte du Japon, est révélateur.

A New-York, à Venise, à Paris, à Sao-Paulo, à Tokyo, tend à se former une vaste zone de civilisation dont l'expression artistique paraît se ressembler, s'unifier, avec un rythme accéléré; et cette ressemblance — qu'on l'appelle « Art Op », « Art Pop » ou enfin « Art Stop », comme on s'amuse de le dire — est encore loin d'être le « style de l'époque », bien qu'elle puisse être appelée « l'enfant de l'époque ». Il est à remarquer que ces formes d'art ont été créées pour la première fois par un pays sans Moyen Age: les Etats Unis. Il me semble qu'il leur manque, souligne l'auteur, aussi bien qu'à tant d'autres mouvements artistiques modernes, d'abord, le souci de l'éternelle question: « D'où venons-nous, et où allons-nous? »; il souligne par ailleurs que ces arts nouveaux ne connaissent pas encore l'adhésion de leurs vrais amateurs: le peuple.

A la fin, le critique se réfère à l'Exposition Universelle qui aura lieu à Tokyo en 1970, et qui se propose d'exprimer les réalisations et le progrès de la civilisation contemporaine.

SOMMAIRE

Vasile Varga	
Ștefan Luchian	1
Coordonnées actuelles de la critique d'art — entretien avec Eugen Schileru	3
Olga Bușneag	
L'exposition de tapisserie 1968	5
Giuseppe Marchiori	
Le vrai Morandi	9
Dan Grigoresco	
L'exposition d'art plastique de la R. F. de l'Allemagne	13
Arch. Florica Vasilescu	
Les bijoux de Florica Fărcașu	16
Ateliers	
Doru Bucur, Gh. Ionesco, C. Piliuță	18
Tadao Takemoto	
Démarches de l'art contemporain	24
La chronique plastique	33
Informations	37
Comptes rendus	38

СОДЕРЖАНИЕ

Василе Варга	
Штефан Лукриан	1
Современные координаты критики искусства	3
Беседа с Еужденем Скилеру	3
Ольга Бушняг	
Выставка тканей 1968	5
Джузеппе Маркиори	
Подлинный Моранди	9
Дан Григореску	
Выставка изобразительного искусства федеративной Республики Германии	13
Арх. Флорика Василеску	
Драгоценности Флорики Фэркашу	16
Ателье	
Дору Букур, Г. Ионеску, К. Пилиуца	18
Тадао Такемото	
Проблемы современного искусства	24
Хроника изобразительного искусства	33
Информация	37
Рецензии	38

Couverture I: Ștefan Luchian: Chrysanthèmes d'automne — huile (Collection Zambaccian); Pavots — huile (Collection Ionașco); Oeillets — huile (Collection C. Baziliade); Anémones — huile (Collection du Musée de Brașov); Chrysanthèmes d'automne — huile (Collection Mihai Brediceanou); Anémones — huile (Collection du Musée de la République)

Couverture IV: Șerban Gabrea: Composition — tapisserie

На первой странице обложки: ШТЕФАН ЛУКРИАН. Хризантемы. Масло — Коллекция Замбакчана; Маки. Масло — Коллекция Ионашко; Гвоздики. Масло — Коллекция Базилиаде; Анемоны. Масло — Коллекция Брашовского музея; Хризантемы. Масло — Коллекция Михая Бредичану; Анемоны. Масло — Коллекция Музея Республики

На четвертой странице обложки: ШЕРБАН ГАБРЯ. Композиция. Ткань

