

ARTA ¹⁹⁶⁸ PLASTICĂ

5

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS:

ANUL XV, Nr. 5 — 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	1
Libertatea creației — necesitate interioară	
N. Argintescu-Amza	3
Retrospectiva Nutzi Acontz	
Premiile de creație ale Uniunii Artiștilor Plastici pe anul 1967	7
Paul Petrescu	14
Fantezie, meșteșug și . . . o perspectivă neclară	
Victor Păianu	17
Noi opere de artă în muzee	
Artiști despre artă	
Gauguin	21
Marin Mihalache	25
Colecția Minulescu	
Eleonora Costescu	28
Național și universal în artă	
Dan Grigorescu	31
Salonul de desen și gravură — 1968	
Cronica plastică	37
Arta românească peste hotare	39

LIBERTATEA CREAȚIEI — NECESITATE INTERIOARĂ

VASILE VARGA

Îndepărtându-se în timp, epocile anterioare momentului artistic 1830 ne apar din ce în ce mai șterse și mai potolite, ca și cum un efect de perspectivă ar atenua, pentru noi, gravitatea deosebirilor. Ceea ce putea, pe atunci, să apară ireductibil, ca deosebiri de ordin contrar, astăzi ne apar ca fiind lucruri destul de apropiate, aspecte înrudite ale aceleiași realități mai profunde. Și ni se pare lucru de mirare cum de s-a putut ca, un secol în urmă, asemenea infime diferențe să fie luate în tragic, nu numai de către public, dar și de către artiștii înșiși.

Poate că efectul acesta va continua și în epocile viitoare, dar deocamdată, pe măsură ce ne apropiem de timpul nostru, întâlnim o sumă de diferențe din ce în ce mai grave, deosebiri care se măresc, antagonisme care devin ireductibile. Ceea ce în timpul disputei dintre partizanii lui Delacroix și ai lui Ingres părea simplu și evident opus, astăzi a devenit pentru noi destul de înrudit sub aparențe. Ba mai mult: nu ne vine greu să descoperim existența unei liniștite unități de străfund esențialmente clasică, iar sub rigoarea formei lineare împinsă la extrem, exaltarea de esență tipic romantică. Azi trebuie să facem un efort ca să înțelegem de ce Corot își ignora micile capodopere în favoarea marilor peisaje cu figuri destinate Salonului prejudecăților timpului. Rămînem nedumeriți în privința pricinii de scandal pe care au putut-o oferi lucrări atât de cuminți și de respectuoase față de tradiție și față de realitate ca ale lui Courbet sau Manet și abia dacă pricepem cum de ani la rînd o pictură ca cea a lui Cézanne, expresia însăși a ordinii, a clarității și a măsurii, a putut fi luată drept un atentat odios la bunele moravuri estetice. Trebuie că niște diferențe, care astăzi ni se par neglijabile, păreau pe atunci «însălmintătoare». La fel cum «însălmintătoare» tind să ni se pară nouă astăzi niște diferențe care mîine, poate, vor fi considerate doar moduri diferite de a fi ale acelorași lucruri, latura întregitoare a ceva care e prea aproape de noi pentru a-l putea cuprinde.

În acest univers de relații în continuă mișcare, în care spațiul pare să joace un atât de mare rol modificator, datori sîntem totuși să încercăm să stabilim o cît de sumară, și pe cît se pare de precară, identitate a lucrurilor, lăsînd viitorului grija să ne dezmință. Mirîndu-ne în continuare de bruscărea reacțiilor estetice ale bunicilor noștri, vom descoperi că unul dintre punctele de conflict cele mai persistente rămîne acela al conceptului de libertate în exprimarea artistică. Forma liberă, factura liberă, libera alegere și utilizare a materialelor și a cîmpului de investigație, și altele încă, par să ateste o veritabilă beție a libertății artistice. Sîntem foarte departe de forma canon, de scriitura știută, de nenumăratele constrîngeri pe care obișnuiau să și le impună autorii de artă plastică de pînă mai ieri, Cézanne și Mondrian inclusiv.

Pe planul figurării, liber este oricine să procedeze după cum îi convine. Dar dedesubtul oricăror diferențe, subzistă o constantă care răzbate de sub înșelătoarea mișcare a aparențelor figurale și anume imperativul artistic al înnobilării, al transfigurării, al spiritualizării de sens și de natură a materialului brut, prin sine aproape niciodată vulgar, dar care poate fi vulgarizat prin mîna neinspirată a omului. Iar simpla plasare a unui material, oricît de nobil în sine, în perspectiva unei alte ordini decît cea naturală — prin care se pune în evidență noblețea intrinsecă a materiei — nu ajunge încă să-l constituie în fapt de artă, în înțelesul propriu al acestui cuvînt. Pentru ca el să ajungă în această ipostază, are nevoie să sufere efectul unei acțiuni transformatoare, transmutative, efectul subtil al acțiunii unei realități preînnoitoare de ordin diferit, aș zice contrar, aceea a spiritului uman dătător de sensuri, creator. Fără asta, materia în sine, oricît de frumoasă, rămîne mister al realității și nu mister al artei. Spiritul omului-artist trebuie să se pogoare în materia brută și să-i insuflă o calitate nouă, inexistentă în natura «naturală».

Acesta pare a fi primul și cel mai global deziderat pentru a putea vorbi de «artă».

★

Expresia vieții spirituale se constituie în dialectica mișcării din raportul activ între static și dinamic. «Nemișcarea» însăși este o expresie a mișcării altfel ordonate. Numai formele mișcării par să fie infinit diferite, esența ei pare să fie una.

Aproape totul în lumea noastră se revelează prin lumină. Orice lucru primește o primă baie transformatoare, expresia unei mișcări complexe de schimburi de proprietăți optice anumite, în spațiul unui mediu, și, în același timp, de diversități calitative cromatice, ale căror structuri afirmă un fenomen subtil de consonanță optică, asemeni unui complex acord muzical în care este conținută întreaga gamă. Astfel o culoare, oricît de intensă ar fi chimic, nu este pentru ochi niciodată numai ea însăși. Pe suprafața ei se produce un prim fenomen natural care o înobilează, pe care ochiul îl sesizează și prin care simțirea e impresiionată estetic, un fenomen de rezonanță. Astfel încît aproape tot din ceea ce este revelabil prin lumină primește o primă tratare «artistică», la care simțul estetic este sensibil și o identifică esteticeste ca «frumoasă».

Dar atît nu ajunge. Prea obișnuit pentru a fi apreciat sau măcar sesizat de către simțul comun, fenomenul trece neobservat. Dacă îi simțim neîncetat efectul armonizator, nu înseamnă și că, prin aceasta, îi înțelegem rațiunea. Cu toată această primă tratare prin lumină, o scîndură nou vopsită nu ne apare încă frumoasă în înțeles de revelație, ne-convențional (cum poate fi considerată «frumoasă» în înțeles industrial). Această calitate apare mai evident abia în urma inegalității acțiuni asupra ei a factorilor de mediu și de timp care o fac să sufere o a doua tratare natural-«artistică». Este acel aspect al lucrurilor umanizate prin uzură căruia i se spune «patină». O bucată de stofă nouă este poate frumoasă din punct de vedere industrial, dar devine afectiv frumoasă abia după învechirea ei sub efectul apei și al soarelui. Un covor nou, făcut în Orient, nu devine desăvîrșit din punct de vedere al frumuseții sensibile decît abia după ce a fost supus la o ultimă tratare naturală a unor factori de mediu menită să decanteze trufia materiei noi prin umilirea ei de către efectele unei «istorii», de elementele vieții în mișcare — proba focului razelor soarelui și botezul apei izbăvitoare, a micilor răni expresive ale uzurii, în care lumina găsește ocazia să-și arate fabuloasa-i natură. Un procedeu de «patinare» nu în vederea conformării la o convenție despre frumos, ci pentru a obține un spor de frumusețe prin adăugarea unei mișcări subtile și complexe rezultată din strînsul și întimul dialog cu lumina, între «făcut» și «dat», și care situează obiectul pe o primă treaptă de «artă», conferindu-i noblețea unei sublimări, a unei muzici pentru suflet. Iată de ce o bucată de zid vechi, un fragment de frescă degradată de vreme, culoarea îmbrăcămîntei țăranilor încercată de intemperii, obiectele vechi și uzate conțin o frumusețe specific plastică (mult exploatată în pictura nefigurativă), mai mare decît a acelorași lucruri în stare nouă și care e mai evidentă în regiunile umede decît în cele secetoase. Dar acestea nu sînt încă decît condițiile preliminare ale artei plastice, «simple» elemente exterioare de vocabular plastic eventual.

După cum tot elemente de vocabular rămîn și «picturalitatea» și «linearitatea» în exprimarea plastică. Dacă mișcarea picturalității din opera lui Leonardo, Tizian, Rembrandt, Chardin, Delacroix, Pissarro, Bonnard, Rouault, a suportat să fie înlocuită în opera unui Rafael, Botticelli, Poussin, Ingres, Rousseau, Modigliani, Mondrian cu o austeritate lineară, este pentru că s-a pus în loc poezia și muzicalitatea nu mai puțin pătrunzătoare a mișcării liniei sau expresia ingenuității. Eliminarea din opera de artă a unuiu sau a altuia din aceste concepte stilistice, fără a așeza nimic în schimb, golește opera de conținut plastic specific și o aruncă în rîndul obiectelor inexpressive, lipsite de semnificație. Iată de ce pictorul trebuie

să cunoască tainele artei de a lucra cel puțin « în sensul naturii », dacă nu « în sensul spiritului »; valorificator al unor frumuseți materiale, dacă nu concepător de frumuseți spirituale. Ceea ce nu înseamnă anti-materiale, potrivit viciilor, infernale.

★

La antipodul spiritului de constrângere față de care aveau tendința să se supună nu numai artiștii cei mai modești, dar și cei mai plini de forță creatoare, ca Ingres, stă spiritul exprimării libere față de orice canon formal, cu reprezentanți iluștri în tradiția clasică și modernă, de la lucrările de bătrânețe ale unui Tizian și Rembrandt pînă la Picasso. Apartenența la una sau alta din aceste tendințe se continuă și în arta contemporană, atît figurativă cît și nefigurativă, de la figurativul abstract la nonfigurativul naturalist, cu o preferință marcată pentru tendința necanonică a formei deschise, a scriiturii libere.

Dar, libertatea în arta picturii este un element conceptual al formei stilistice, configurativ operei. Cu alte cuvinte, ea se constituie sau, mai bine zis, se exprimă selectiv și restrictiv, pre-voit, și nu indiferent și întîmplător, avînd ca singur criteriu formativ ineditul. Inedit nu înseamnă accidental. Căldările de culori diferite aruncate pe o pînză, posibil frumoase în ele însele, pot găsi un ecou în sufletul privitorului, de fiecare dată altul, cu fiecare ins care privește; ele pot constitui eventual o expresie oarecare pentru privitor, dar nu o expresie anume, aceeași pentru toți, definitivă și definitorie, și aceasta nu în ordinea artei, ci doar în cea a naturii, cu toată prezența elementelor ei « ne-naturale ». Ea nu este expresia unui spirit de ingeniozitate al curiozității creatoare, liberă de a-și alege elementele de indiferent unde, ci este expresia imanență, dacă vreți, a unui destin conceptual. Originalitatea stilistică pare să nu fie atît expresia unei libertăți astfel înțelese, ci mai curînd a unor imperative lăuntrice tiranice, care exterior se manifestă mai curînd ca niște limite decît ca un evantai de posibilități infinite, între care artistul ar fi avut libertatea să « aleagă » după dorință. De unde și tragica diferență, cîteodată, între aspirație și aptitudine. De aici și tulburătoarea vecinătate, uneori, între forța și stîngăcie, între virtuozitate și vacuitate. Cîne are ceva anume de spus este mai curînd un sclav decît un stăpîn. Avem în vedere, evident, stîngăcia care persistă cu tot exercițiul intens și nu pe cea provenită din lipsa de exercițiu, stîngăcia aripilor lungi, nu a celor scurte.

Ne putem oare închipui viziunea unui Rembrandt, a unui Cézanne sau Van Gogh tradusă prin colecția de trucuri și de ticuri ale atîtor imitatori ai artei « clasice »? O asemenea știință, izvorită prin neconținutul act de devinație al unor intuiții cu adevărat geniale, ca să zicem așa, este întîi fapt de imaginație și sensibilitate al unei forme anume și dinainte orientate, dinlăuntru solidară cu o direcție congenitală de afirmare, a capacității de concepție, în raport cu cerințele inexorabile ale viziunii căreia este chemat artistul să îi dea corp vizibil la nivelul celei mai depline identități între materia primitoare de formă și forța formativă a spiritului creator, în cea mai înaltă a ei întru chipare. Iată de ce în arta plastică nu poate să fie suficientă enunțarea istorică a unei idei oricît de valoroase, care să desconsidere ideala ei întrupare în materia în care se revelează, cum se întîmplă prea des în arta veacului. O asemenea expresie nu poate rezulta din aproximații și marunte împrejurări de paletă, oricît de abil regizate într-o formă întîmplată, și care se pot înlocui una pe alta cu aceeași « eficacitate ». Este doar vorba de revelarea magică a unui univers interior în adevărata lui natură și aceasta nu numai în geografia lui exterioară, ci pe cit posibil în însăși substanța lui misterioasă.

Cînd spunem aceasta nu avem în vedere niște « reguli » care să afecteze concepția estetică, ci acele noțiuni fundamentale care fac din orice meserie adevărată expresia stăpînirii depline a cerințelor ei materiale, stăpînire care, departe de a robi concepției, tocmai că îi eliberează calea de obstacolele neputinței și de tirania hazardului. Fără a neglija posibilitatea sugestiilor, uneori fericite, care pot fi extrase din însăși această neputință, prin care spiritul estetic conlucrează oarecum cu hazardul, avem în vedere, ca pe o condiție supremă a maturității artistice, deplina libertate de mișcare printre arcanele și gherdapurile ascunse sub inocenta aparență a simplității așa-zisului meșteșug. Se crede îndeobște, din păcate chiar de către unii profesionali, că arta picturii ar putea fi expresia unui mărunț meșteșug pe care oricine și-l poate cu ușurință însuși și a cărui stăpînire se poate preda în școli. Ca și cum nu fiecare artist original ar trebui să-și recreeze propria sa « meserie » în raport tocmai cu imperativele acestei originalități, ca și cum această « meserie » nu ar avea cu concepția decît o legătură cu totul bastardă și ar putea fi îmbrăcată ca o mînușă pe forma și pe măsura oricărei concepții. Ca și cum această « meserie » ar fi un « meșteșug » oarecare compus dintr-o sumă de mărunte trucuri și deprinderi rutinare, și nu corpul de modalități posibile al unei realități ascunse, deținătoare a acelei expresii artistice pe care numai acel artist o poate aduce la viață și pe care mintea sa o imaginează cu același titlu cu care imaginează expresia ultimă a operei a cărei temelie și început material este, în vederea cuceririi căreia împinge tot mai departe limitele cunoștinței și ale neputinței. Se uită că ea este suma de constrîngerii pe care artistul le inventă pentru a-și provoca imaginația, a-i identifica natura și a crea posibilitățile de a da formă lumii sale de gînduri. Totul depinde de conținutul gîndirii sale, de forma sensibilității sale și de ceea ce este artistul în stare să-și închipuie în materie de « meserie », de ceea ce are el nevoie să ceară și să obțină din posibilitățile ei necunoscute încă.

Scurtimea « meseriei » unor pictori contemporani este mai curînd expresia puținătății unei viziuni decît a unui veritabil spirit de libertate, căruia materia în care a fost chemat să se întrupeze nu i-a fost niciodată un obstacol, ci mai curînd un excitant spiritual, și evident însuși mijlocul. Altfel, ideea s-ar putea enunța și numai formal, prin orice mijloc. Odată ce nu se mai urmărește materializarea ei sensibilă, odată ce revelarea ei nu mai ține de o natură avînd o identitate unică și inconfundabilă, ar putea fi de ajuns simpla formulare orală sau scripturală. Dacă nu mai e vorba de spiritualizarea materiei, ci de desființarea ei, totul se poate reduce la o exprimare în formule algebrice. Viitorul poate fi în definitiv și al cifrelor, care sînt tot semne, tot imagine, dar o imagine codificată, imaginea convențională a unei abstracțiuni, o mecanică a cifrelor-imagini. Poate, într-o lume a viitorului, guvernată de spiritul dinamicii mecanice și orientată spre cultivarea în continuare a inteligenței tehnice în divorț cu inteligența morală, arta, așa cum a fost ea cunoscută pînă azi, nici nu își va mai putea avea locul. Așa cum a fost înțeleasă pînă acum, în haină sensibilă, în corp material viu, va ține de un stadiu depășit al evoluției. Sensibilitatea evului viitor poate fi de cu totul altă natură decît cea de pînă acum.

Dar orice înfățișare va lua arta plastică a viitorului, ni se pare greu de imaginat că ea va putea fi altceva decît expresia aceluiași străvechi aptitudini umane, expresie a unei realități interioare esențiale, de alt ordin decît cea materială, transmisibilă prin imagine. Iar atîta timp cît aceasta se va face prin intermediul unor materiale, ele vor trebui să fie mereu, de către fiecare artist, cunoscute, îmblînzite, supuse, transformate, și ea va cere mereu același nobil și, în ordinea artei, firesc tribut de uitare de sine, de puritate interioară și de tărie morală caracteristică artistului din totdeauna. Ca și în trecut, ea nu se va dărui niciodată aceluia care nu va căuta decît să se servească de ea, supunînd-o unor scopuri străine de natura și de sensul ei, ieșite din natura unei zone inferioare și tulbure a speței umane.

RETROSPECTIVA NUTZI ACONTZ

NICOLAE ARGINTESCU-AMZA



NUTZI ACONTZ: Natură moartă (chitară)
— ulei (Muzeul de artă al Republicii)

Pentru cei ce urmăresc cu îndestulătoare receptivitate evoluția vieții noastre plastice, retrospectiva pictoriței Nutzi Acontz (la 10 ani după moartea artistei) a constituit un prilej de neobișnuită desfătare. Amploarea expoziției și nivelul de gust al punerii în valoare a lucrărilor prezentate în sălile Muzeului de artă al Republicii (și, anterior, la Iași) închipuiesc o nouă consacrare a unei opere ce se înscrie, cu un prestigiu tot mai cert, în patrimoniul picturii românești.

În ansamblul picturii dintre cele două războaie mondiale, evoluția artistei se caracterizează printr-o creștere, adîncire și autentică rafinare a mijloacelor de expresie, cu totul remarcabile. Într-o ambianță de postimpresionism, uneori epidermic și heteroclit, Nutzi Acontz nu face concesii, nu se lasă niciodată sedusă de fortuit și facilitate. Cu un instinct mai totdeauna sigur, la un nivel de neobișnuită exi-

gență estetică, Nutzi Acontz își simplifică progresiv viziunea, izbutind să îndeplinească luciditatea cu o subtilă grație de linie și culoare.

Cu preocupări uneori paralele, pictorul Vasile Popescu — « neasimilat » îndestulător nici astăzi — a urmărit și dînsul, în cadrele unei sensibilități de o captivantă complexitate și delicatețe, articularea unei viziuni peisagistice din ce în ce mai limpezi și mai luminoase.

Luminozitatea, la Nutzi Acontz, ține de o anumită atmosferă meridională — cu variante cînd moldovenești, cînd dobrogene — intuită, prelucrată, transpusă, și mai totdeauna înobilată prin secrete valențe, am spune grafic decorative, care-i conferă o savoare cu totul speci-



NUTZI ACONTZ: Peisaj dobrogean (1932)
— ulei (col. prof. Virginia Lupaș)

ală. Niciodată de sine stătătoare, această lumină este în același timp filtrată prin subtile osmoze în viața volumelor — respectate ca atare, niciodată pulverizate ireal — și prin magia arabescului vădit sau tainic, închipuind o remarcabilă, o sezsantă unitate de viziune. Chiar în detaliile aparent pitorești, pitorescul nu e un scop în sine. Dacă totuși este tolerat, decantarea, transfigurarea anulează aspectul său nesemnificativ, fortuit, facil.

O anumită undă de gravitate, cînd nostalgică, cînd ușor dramatică, virilizează viziunea. Se păstrează însă un foarte prețios accent de confesiune picturală, în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Confesiunea nobilă restabilește în valențele de puritate originară ineditul marii creații și, desfăcînd zăcămintele intime, tainice, prin creația superioară, capătă statutul autenticei originalități. Dar această

autentică originalitate — « nemodernistă », — ca și la Vasile Popescu, și mai ales la Lucian Grigorescu, cere o rețină, în același timp, proaspătă și cultivată.

S-a spus de altfel că substanța bunului gust rămâne totuși adevărata cultură. Ar trebui adăugat, însă, că această adevărată cultură poate fi milenar folclorică ori secular națională, prin tradiție vie mereu înnoită, dar de îndelungă asimilare. Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Nutzi Acontz sînt pictori de îndelung asimilată cultură plastică. Lucian Grigorescu — firește mult mai puternic temperament, de încă neghicită amploare — vorbește răspicat de « inteligență plastică ». O remarcabilă inteligență plastică reprezintă și Nutzi Acontz: intuiția intelectului organizează viziunea, dar neajungînd niciodată sec cerebrală. Dimpotrivă, ne desfată subtile armonii, iar justetea punerii în pagină și scrupulul artistic nu împiedică, ci potențează grația și savoarea. De altfel, un fel de savoare caracteristic acidă este vădită într-o serie de lucrări. Justetea liniei e păstrată totdeauna spontan, jocul contrastelor se împletește cu obsesii de cromatică aparent naiv-anacronică. Afinități cu viziunea « simplă », de « primitivi », cu efecte de galben auriu și « stilizare » genuină, o apropiere de incântătoare « enluminures » medievale. Astfel, în ampla lucrare Potcovitul cailor, etajarea planurilor de culoare, masele ritmic eșalonate, alternînd cafeniurile transversale cu verzuri luminoase sau sumbre, izbutesc să păstreze cu vrăjitoarească discreție perspectiva aeriană și chiar ceva din pîlpîirea văzduhului, mîngîiat de o lumină tamizată, nedefinită, în care întreaga parte din dreapta-centru are fluidități de galben, admirabile ca transluciditate și vibrație.

În ce privește siguranța desenului, ea este îndeobște remarcabilă.

Peisajele fără personaje — Peisaj din Argeș, Margine de lac (Tulcea), Tulcea — Cariera de piatră, În vie la Iași, mai cu seamă ultimele două — sînt de o originalitate neobișnuită.

Tulcea — Cariera de piatră are temerități de tentă de un cenușiu violaceu unic, iar ritmurile — în creasta siluetată zgrunțuroasă sub un cer de turbure, ușor neliniștită peruzea, grea de căldură, cu cele trei accente de verde vegetal, ultimul despicînd nostalgic, între leneș și jucăuș, peisajul estival — subliniază o percepție de o rară acuitate, dar și de savuroasă transpunere plastică. Acidularea viziunii cedează însă suflului poetic direct în peisajul În vie la Iași, unde « sadovenismul » liric își unduiește cadențele în ritmica aproape agrestă a verzurilor — butuci și copaci. Iar dialogul se « încinge » hitru, ba chiar cu o nuanță poznașă, între ocrul întunecat al butoaielor burduhănoase și violetul de amurg mătăsoasă căzînd voalat peste crestele tot mai întunecate.

Cele cîteva peisaje cu bărci realizează transpuneri rafinat decorative, dar cu nesfîrșite semnificații plastice și poetice. Aici, sidefiul de scoică, alburile de cretă și roșurile complex carminate, de surdă vibrație, dialoghează cu ceruri amurgite ori chemînd furtuna.

Acidularea unui galben gata să desfete intens ochiul poate fi urmărită în naturile moarte și în imaginile cu buchete de flori, Flori diferite, Flori și frunze verzi sau Natură moartă (Cactus). În splendidele Flori din colecția B. Caragea, cu somptuos fundal de sumbre ocuri violacee, și mai ales în Flori (Cale) din colecția Muzeului din Timișoara, de tropicală măreție, galbenul se apleacă parcă spre nuanțe de verde stîns, spre verdele alburii al celor două foi florale ce se înalță cu calme unduiri de arabesc către limita de sus a tabloului. Iar în partea de jos, galbenul turbure-nostalgic, timid parcă, al feței de masă, pregătește desfășurarea amplă, ca o genuflexiune de confesie, a șervetului, violetul roz liliachiu tăind transversal tabloul, și vestind pictural întreaga masă a fundalului, cu albastruri tandru rafinate de atmosferă tot tamizată și cu ceva de ritual tainic, de o magică poezie.

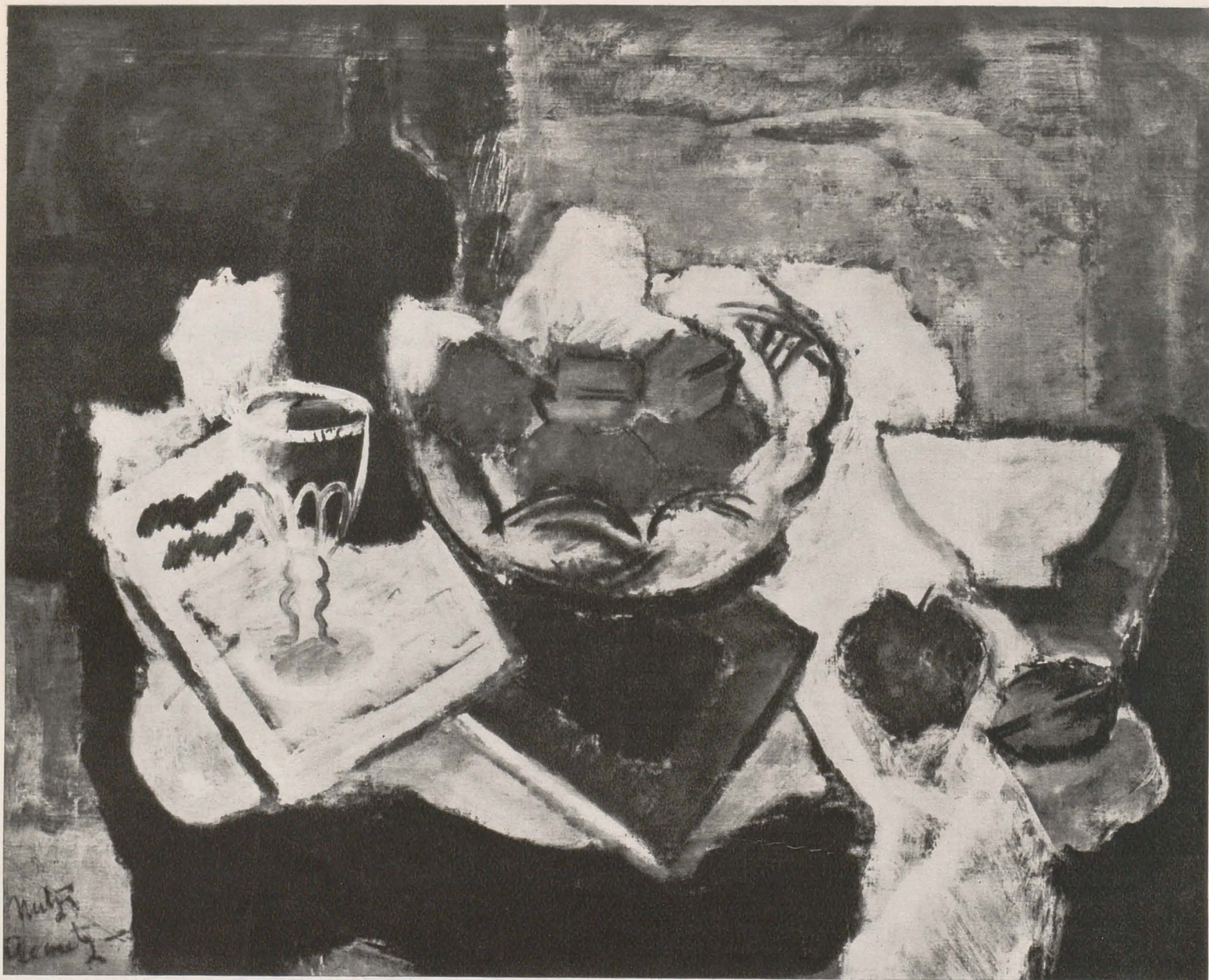
Lămiile din Natura statică (Ghioc) — colecția Muzeului de artă al Republicii — foarte acide, ca și verzurile de electrică transluciditate — sînt puse în valoare de negrul dens al lemnului măsuței de abanos — fără reflexe însă — pentru a pregăti ecloziunea de rozuri imateriale, parcă suprapămîntene, ale ghiocului desfăcut floral. La fel floral, dar cu ușor halucinantă hieratizare de rit străvechi meridional, se « desfășoară » vertical, în piramidă, Femeia cu șal spaniol. În sfîrșit, prestigioasa Natură statică (Chitara), din colecția Muzeului de artă al Republicii, potențează și mai lucid — păstrînd totuși ceva din nostalgiile oniricului magic — rozurile sidefate, aici ușor înrudite cu viziuni de dematerializare palladyană. Dar tensiunea originalității și consecvența de selectare a acordurilor specifice mențin la fel de certă pregnanța intuiției cromatice.

Grafica lui Nutzi Acontz participă la cuceritoarele daruri de început ale artistei: acuitatea percepției plastice, forța de atmosferă poetică — niciodată pitoresc sentimentală — și pregnanța punerii în pagină. Astfel, acuarelele Vedere din Syra (colecția Anca Burghilea) și Vedere din Syra (colecția Muzeului de artă din Iași) și mai ales Peisaj de coastă și Port cu bărci pe Mediterana își realizează farmecul prin mijloace discrete, sobre și sigure. Acestea pot fi descoperite și în desenele Peisaj cu case ori Vedere din Treboul, unde eleganța și densitatea liniei sînt ușor « vertiginoase ».

În sfîrșit, cu ilustrațiile la « Daphnis și Chloe » (Muzeul de artă din Iași) găsim și mai densă, și mai plenară, savoarea notației și arabescul, de abia « rehaussat » cu cîteva tente de ocr. Imaginile vădesc însă o complexă distilare, în care ceva din cerul Dobrogei mai pîlpîie încă, ceva care păstrează iz de sfîtoșenie humuleșteană, dar și undă de haz năzdrăvan, amintind înțelepciunea unui Anton Pann. Și iată-i pe Daphnis și Chloe, de un cuceritor accent autohton, iar molcomul haz moldovenesc transpus pe o arie autentic internațională.



NUTZI ACONTZ: Interior (la mare) (1930)
— acuarelă (col. pictor J. Ghiga)



NUTZI ACONTZ: Natură moartă (1945)
— ulei (Muzeul de artă Craiova)



NUTZI ACONTZ: Potcovitul căilor (1948)
— ulei (Muzeul de artă al Republicii)

PREMIILE DE CREAȚIE ALE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI PE ANUL 1967

Premiul Uniunii Artiștilor Plastici

ION MUSCELEANU

pentru ansamblul de lucrări prezentate la expoziția personală de la Ateneu, pentru lucrările din expoziția organizată la Menton (Franța) și pentru lucrările care au figurat în Expoziția de pictură și sculptură a orașului București.



ION MUSCELEANU: Portret — ulei

PICTURĂ

Premiul I

CONSTANTIN PILIUȚĂ
pentru ansamblul de lucrări din expozițiile
personale deschise în Italia și Iugoslavia.

MARIUS CILIEVICI
pentru lucrările prezentate în Expoziția de
pictură și sculptură a orașului București.



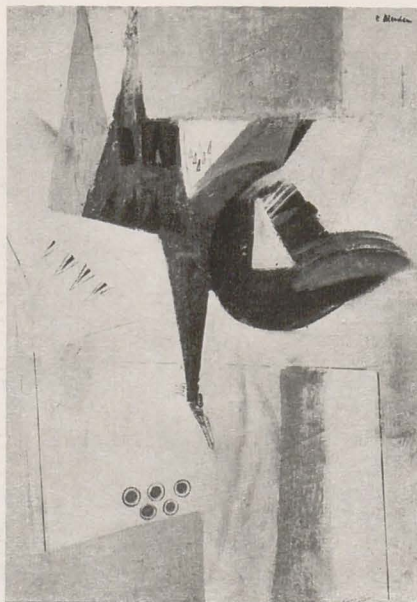
CONSTANTIN PILIUȚĂ: Desen



MARIUS CILIEVICI: Portretul unui amator
de tablouri — ulei

Premiul II

CONSTANTIN BLENDEA
pentru ansamblul de lucrări din expoziția
personală — București (galeriile Bălcescu).



CONSTANTIN BLENDEA: Vinat — ulei

Premiul III

ADRIAN PODOLEANU pentru ansamblul
de lucrări din expoziția personală — Iași.
SEVER MERMEZE pentru ansamblul lucră-

rilor din expoziția personală — București
(galeriile Magheru). **MIHAI OLOS** pentru
ansamblul lucrărilor din expoziția personală

— București (galeriile Magheru). **HENRY
MAVRODIN** pentru ansamblul lucrărilor din
expoziția de grup — București (sala Kalinderu).



ADRIAN PODOLEANU:
Pești — ulei

SEVER MERMEZE: Ritmul
betonului — ulei



SCULPTURĂ

Premiul I

OVIDIU MAITEC

pentru lucrările prezentate la expoziția organizată în cadrul Colocviului «Constantin Brâncuși» (Muzeul de artă al Republicii).

ANDRÁS KOSS

pentru ansamblul lucrărilor din expoziția personală — București (galeriile Bălcescu).



OVIDIU MAITEC: Poartă — lemn

ANDRÁS KOSS: Mamă cu fată — piatră



Premiul III

MIRCEA ȘTEFĂNESCU

pentru relieful prezentat la Expoziția de pictură și sculptură a orașului București.

VASILICA MARINESCU-KAZNOVSCHI
pentru lucrarea cu tema «Istoria teatrului»
de la Teatrul de vară «23 August» — București.

GRAFICĂ

Premiul I

MARCELA CORDESCU

pentru lucrările expuse la Salonul republican de desen și gravură și la Expoziția «20 de ani de la proclamarea Republicii».

VASILE DOBRIAN

pentru ansamblul lucrărilor din expoziția personală — București (galeriile Magheru) și pentru lucrările prezentate la Salonul republican de desen și gravură.



MARCELA CORDESCU: Germinație — ceară

Premiul II

NICOLAE SĂFTOIU

pentru lucrările prezentate la Salonul republican de desen și gravură.

ANAMARIA SMIGELSCHI

pentru ilustrațiile realizate în cursul anului 1967.

VASILE PINTEA

pentru lucrările expuse la Salonul republican de desen și gravură și la Expoziția Regională Timișoara.

NICOLAE SĂFTOIU: Remineralizare —
desen tuș

ANAMARIA SMIGELSCHI: Mondo cane
— afiș



Premiul III

MAGDA ARDELEANU

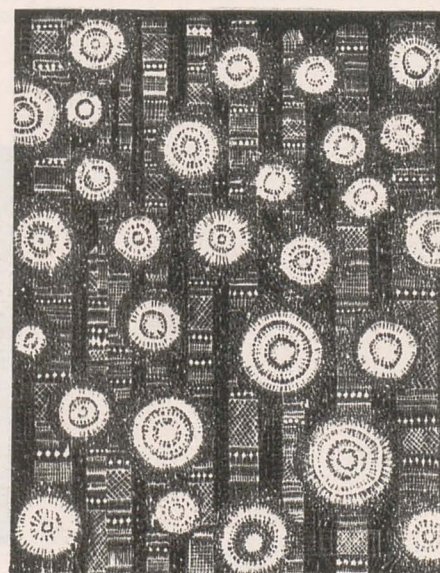
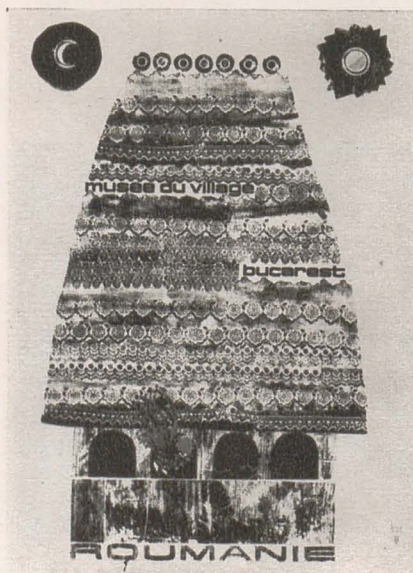
pentru afișele realizate în anul 1967.

VINTILĂ FĂCĂIANU

pentru lucrările expuse la Salonul republican de desen și gravură și la Expoziția Regională Ploiești.

MAGDA ARDELEANU: Muzeul Satului
— afiș

VINTILĂ FĂCĂIANU: Rafinărie — xilo-
gravură



ARTĂ DECORATIVĂ

Premiul I

THEODORA MOISESCU-STENDL

pentru tapiseriile realizate și prezentate la expozițiile din țară și străinătate.

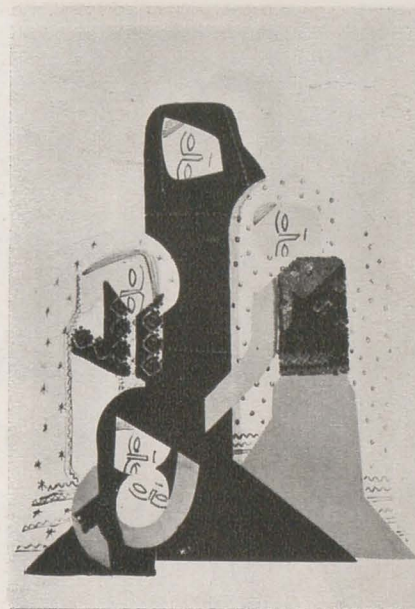
THEODORA MOISESCU-STENDL:
Norul — tapiserie



Premiul II

FLORICA FĂRCAȘU
pentru ansamblul lucrărilor
prezentate la expoziția perso-
nală din Italia.

LENA CONSTANTE
pentru ansamblul lucrărilor
prezentate la expoziția perso-
nală — București (galeriile
Bălcescu).



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

Premiul III

ZIZI FRENȚIU
pentru tapiseriile realizate și prezentate
la expozițiile din țară și străinătate.



ZIZI FRENȚIU: Ursitoarele — tapiserie

ARTĂ MONUMENTALĂ

Premiul I

PAUL VASILESCU
pentru lucrarea Stejarul din
Borzești — Orașul Gheorghe
Gheorghiu-Dej.



PAUL VASILESCU: Stejarul din Borzești — piatră

Premiul II

Colectivul de artiști:
KALMAN FODOR, ADALBERT SZILAGYI, GEZA SZILAGYI,
ELENA BIANU, FRIDA FODOR, IOSIF MATYAS, ERVIN NAGY,
ADALBERT SZLAMKA și IOSIF TELLMAN
pentru decorațiile interioare (mozaic, lemn și metal) ale Casei de
cultură din Petroșani.

SCENOGRAFIE

Premiul I

HRISTOFENIA CAZACU
pentru decorurile și costumele reali-
zate la spectacolele cu «Viforul» și
«Boris Godunov» și pentru lucrările
de la Expoziția de scenografie —
București (sala Dalles).

CRITICĂ

Premiul I

VASILE DRĂGUȚ
pentru articolele apărute în presa de
specialitate și pentru contribuția adusă
la activitatea U.A.P.

PREMIU SPECIAL

VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU
pentru activitatea deosebită (pictură
și grafică) în cadrul Filialei U.A.P.
Iași.

Mențiuni acordate de U.A.P. în cadrul Expoziției cena-
clului tineretului U.A.P.—București (sala Dalles)

Pictură

Mihai Bandac (Peisaj), Horia Bernea (Concentrare), Ion Cojocaru
(Natură moartă), Șerban Epure (Delta), George Filipescu (Masca), Ion
Grigore (Peisaj), Mircea Milcovici (Pasiuni vegetale), Paul Neagu
(Compoziție), Barbu Nițescu (Ere), Paula Ribariu (Tărîm cenușiu),
Toma Roată (Colivia), Ștefan Știrbu (Moș Dumitru) și Duda Voivozeanu
(Oglinzi).

Sculptură

Costel Badea (Ceramică), Cristian Breazu (Portret), Maria Cocei (Voe-
vod), Anton Eberwein (Mireasa), Mihai Meiu (Tenella), Grigore Mînea
(Tors), Dumitru Pasima (Oedip) și Șerban Rusu (Portret).

Grafică

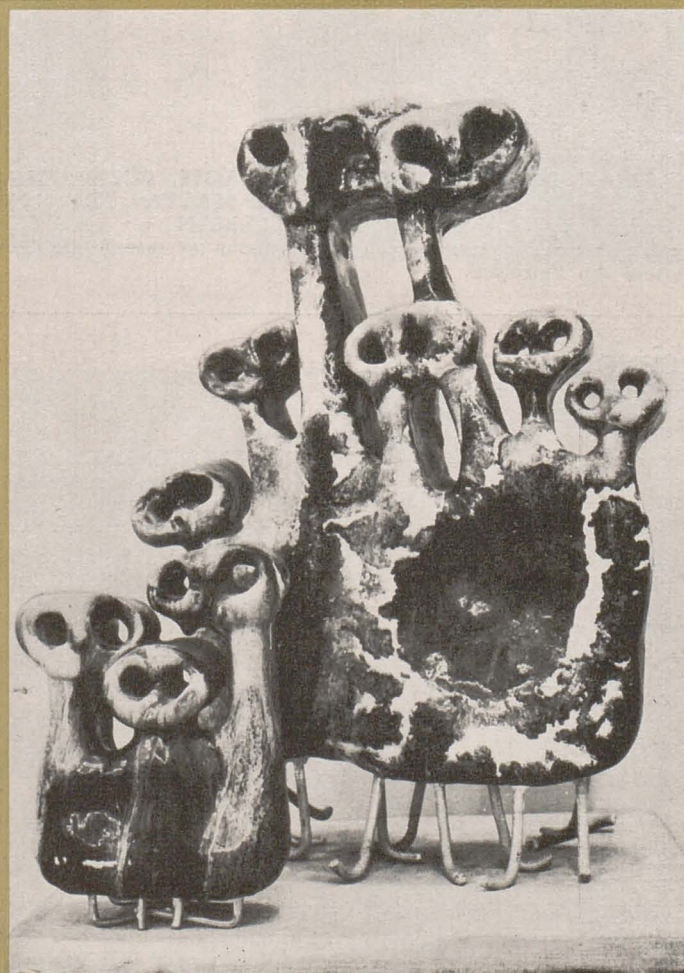
Adina Caloenescu (Vircolacul), Gabriel Constantinescu (Ilustrație la
Prevert), Mircea Dumitrescu (Amintire), Dumitru Guriță (Notă alba-
stră), Constantin Popovici (Păsări) și Vasile Socoliuc (ciclul «Volute»).

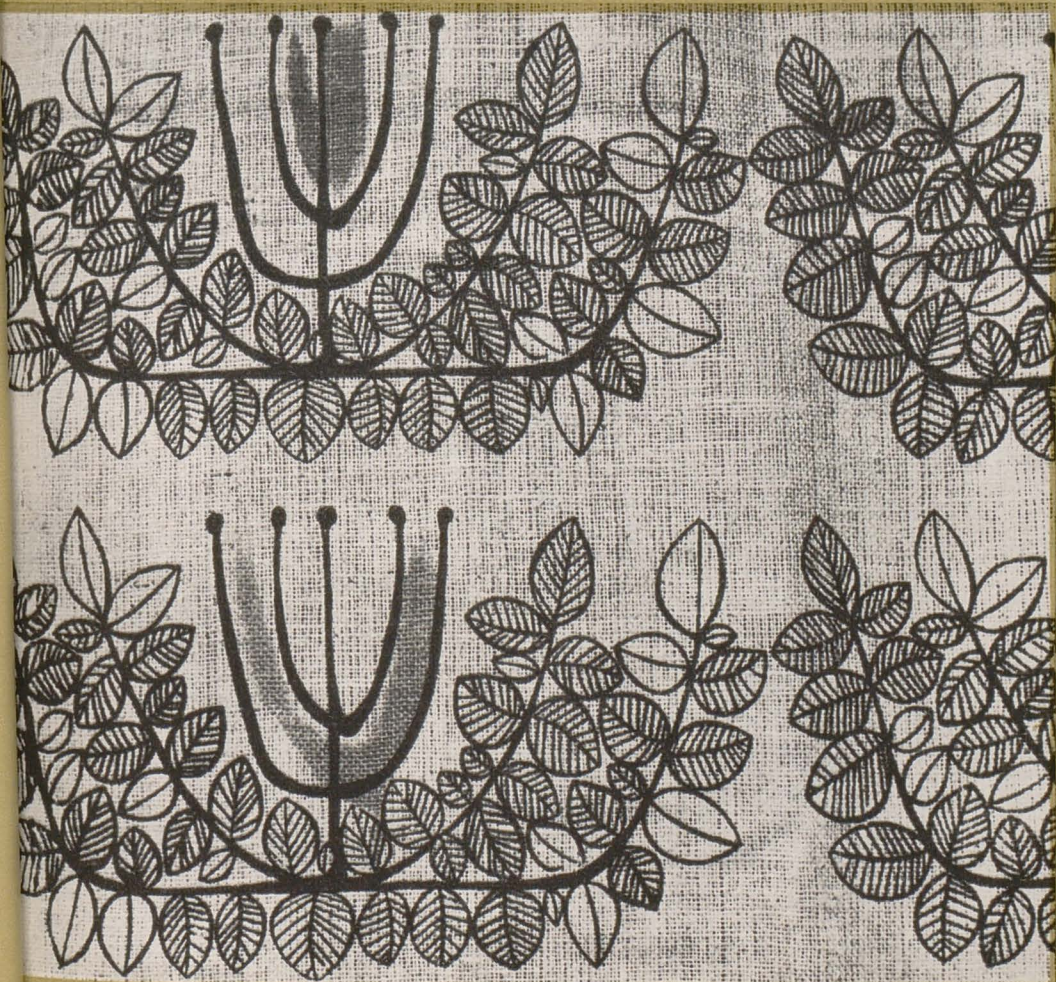
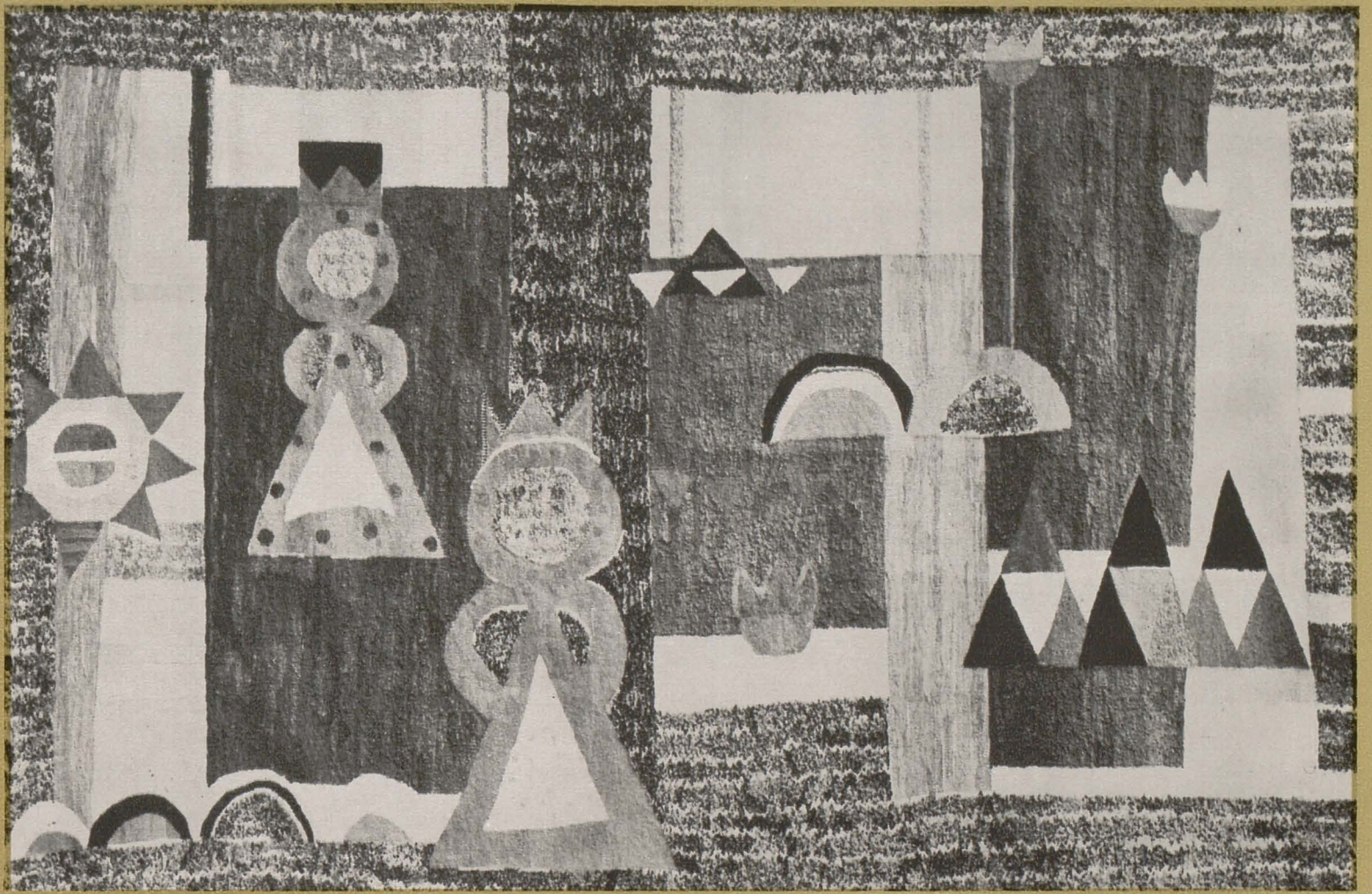
FANTEZIE, MEȘTEȘUG ȘI . . . O PERSPECTIVĂ NECLARĂ

PAUL PETRESCU

	2	4
1	3	5
		6

1. IULIA DINESCU: Păsări pe ramuri — șamotă glazurată
2. ALEXANDRU FRANCISC: Madrigal — afiș
3. CORNELIA GHIȚĂ: La fotograf — șamotă glazurată
4. MARIANA GHIȚĂ OLIERU: Folclor — tapiserie
5. DELIA DIACONESCU: Draperie (detaliu) — imprimeu artistic manual
6. VINTILĂ MIHĂILESCU: Germinație — tapiserie

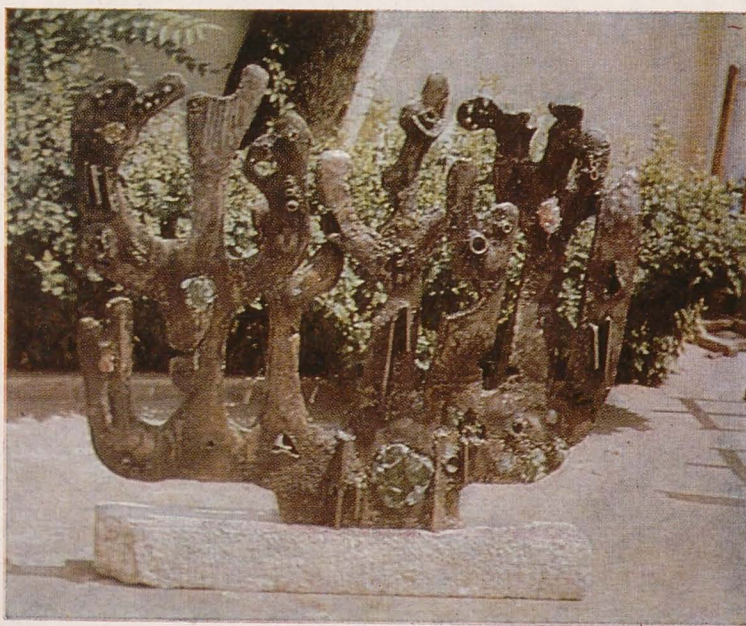






ADRIANA LUCA: Cele patru anotimpuri — tapiserie

FANTEZIE, MEȘTEȘUG ȘI... O PERSPECTIVĂ NECLARĂ



CORNEL CAMAROSCHI: Plantă acvatică — metal și sticlă

La expoziția de arte decorative a studenților (Kalinderu) — unde impresionează, din prima clipă, meșteșugul sigur, condus cu pricepere, ordonat în disciplina creatoare a atelierelor — am avut certitudinea transmiterii adevărurilor artei sub semnul unei mari continuități de tradiție. O tradiție înțelegea cum trebuie și însemnând nu copierea cutărui motiv, ci pătrunderea, sau încercarea de pătrundere, în lumea miraculoasă a artei țărănești, a artei medievale sau în inima plină de contradicții a lumii și artei moderne. Firește, lucrul nu este ușor, iar judecata, socotesc, trebuie să fie și ea spusă cu înțelegere, spre a răspunde strigătului bucurii de descoperire al tinerilor, mai ales când se întâmplă ca descoperirea să fi fost deja știută. Dar să nu uităm că orice început merge pe un drum cunoscut și că pornirea pe căi nebătute este rară, foarte rară, alegându-se una dintr-o mie. Nu pe aceasta eram chemați s-o vedem în sălile tinerilor, ci felul în care se pregătesc de drum. Iar pregătirea mi se pare bună.

Formele sculpturale, volumele decorative au fost gândite și realizate și potrivit cu cerințele celor mai variate materiale, de la ancestralul lut și lemn obișnuite plaiurilor noastre, până la bolovanii de sticlă prețioși colorați și metalele lucitoare și reci. Unele dintre ele ne duceau în straturile civilizațiilor ascunse în pământul românesc (Vasile Cerchel), reușind să integreze într-o viziune modernă arhaice figurine. Altele, dimpotrivă, ne plasau nemijlocit în câmpul fizicii moderne (sculptură cinetică) sau în spațiile nedefinite ale unei geometrii complexe născute din sudura unor baghete pe o sferă (Domokos Lehel), silindru-ne să le legăm fără doar și poate de cunoscute modele străine, minus acuratețea execuției tehnice (sculptura cinetică), condiție indispensabilă pentru reușita acestui gen de «obiecte». Am admirat compunerea savantă a volumelor mari de ceramică (Rodica Mazilescu, Ion Berindea, Cristina Ienus), nerecurgând decât la simpla voluptate a formelor, sau cele cu temă precisă ca «înțeleapta» bufniță (Cornelia Ghiță). Compoziții în fier (Mihai Tîrîtu, Dan Covataru), ingenios construite pentru a fi folosite ca elemente de arhitectură, sau corpul de iluminat din metal și sticlă colorată (Marin State, Dan Banula) fac legătura necesară între artă și util, proprie vieții moderne. Planta acvatică din fier și sticlă (Cornel Camaroschi) dă cale liberă fabulației sensibile, la fel cum plămăuirile de basm din ceramică au făcut să crească pe patratul de iarbă verde din curte pomi cu păsări (Iulia Dinescu), cerbi (Lucreția Zoiade), sau legenda meșterului Manole într-o structură sintetică (Dumitru Rădulescu). Originale sînt compozițiile înfățișînd personaje la fotograf (Cornelia Ghiță) sau dansul galben (Iulia Dinescu). În sfîrșit, în seria panourilor decorative ceramice se impun smalțurile colorate ale plăcuțelor și traforurilor decorative armonios echilibrate (Mihaela Ștefănescu), ca și cele două compoziții (șamotă glazurată), pline de mișcare, Muzică populară (Ion Berindea, Dumitru Rădulescu) și Muzică cultă (Iulia Dinescu, Lucreția Zoiade). Sticlele groase, de culoarea mierei (Monica Damian), alcătuiind un trio de forme masive, dar nu lipsite de eleganță, ar fi capabile să dea strălucire oricărui colț de interior.

Cea de a doua mare categorie a obiectelor expuse face parte mai ales din lumea culorilor transpuse pe textile. Rafinamentul cromatic țărănesc românesc și ca și hieratismul reprezentărilor unor din personajele noastre medievale înfățișate pe vechi broderii au format și aici puncte de plecare pline de sugestii pentru viitoare căutări. Arborele țesut (Maria Coja) este tratat simplu, frumos, încadrat pe verticală și amintește de scoarțele noastre, fără să fie copia niciuneia din ele. După cum în compoziția «folclorică» (Mariana Ghiță Olieru), culorile pure plasate în armonii tonice redau seninul și verva unei înțelegeri optimiste a vieții. Tonalitatea se schimbă, și poate prea mult, în sensul unei accentuări a sumbrei atmosfere din bălălia de la Podul Înalt (Vintilă Mihăilescu). O gamă asemănătoare, dar deschisă de mai multe alburii și griuri, precum și o tehnică mai complicată, sugerînd și reliefuri, este folosită și într-o altă compoziție istorică avînd ca temă stejarul din Borzești (Monica Moisescu). Dintre imprimeuri, cel «medieval», cu cavalerul înzănat sub bolta intrării (Ion Perciun) se distinge prin simplitatea desenului și calitatea celor două griuri. Compoziția cu aluzii peisagistice (Victoria Gavrîlă), țesută din lînă în culori naturale, contrastează prin calmul ei cromatic cu accentele lungi și roșii ale celor patru anotimpuri (Adriana Luca), tratate îndrăzneț și frumos puse în pagină. Ritmurile pomilor din văi și de pe dealuri și albastrul adînc al nopților de sinziene dau o anumită somptuozitate draperiilor (Delia Diaconescu).

Grafica se evidențiază prin cîteva afișe de ținută (Alexandru Andrei, Stan Baron, Alexandru Francisc), ca și prin foarte sugestivele și bine construite embleme (Vasile Olah). Între izbinzile de grafică trebuie așezat și catalogul (Ion State), model pentru ceea ce ar trebui să fie, în general, prezentarea unei expoziții.



Dincolo de cercetarea analitică a expoziției sau, poate, tocmai de aici pornind, amplexarea manifestării ne îndreaptă atenția spre viitor, spre viitorul acestui domeniu artistic asupra căruia s-ar cuveni să ne oprim puțin.

Frumoasele lucruri, realizate cu talent și cu trudă de-a lungul unui an sau mai multor, dovedesc însușiri esențiale pentru un artist, pe care tinerii le au: fantezie și meșteșug, viziune nouă, putere de expresie. Însăși orientarea lor către artele decorative este și un semn al timpurilor de azi. Mi se pare însă că pentru realizarea deplină a acestei orientări ne mai lipsesc cîteva lucruri tot atît de importante ca și însușirile dovedite. În primul rînd este limpede că pentru orice vizitator se ridică întrebarea: pentru cine se vor face aceste obiecte, care le este destinația, care este deci rațiunea acestei activități și împlinirea ei practică? Cu o frază generală se poate răspunde: ele vor înfrumuseța viața de toate zilele, ele fac parte din «estetica cotidianului». Știm însă foarte bine că asemenea obiecte nu pot intra în casele noastre, datorită atît dimensiunilor lor, cît și costului ridicat. De altfel, reiese cu evidență — și din scara la care au fost expuse — că artiștii le-au gândit pentru mari spații publice, exterioare sau interioare. Și cu tot atîta evidență știm că nu prea vedem astfel de obiecte frumoase nici în instituțiile pe care le frecventăm și nici în foarte numeroasele grădini și parcuri înzestrate cu uriașe chiupuri și oale, repetate în toate orașele țării în sute de exemplare, cu busturile de ipsos — oribil atentat la educația estetică — ale unor personalități culturale ilustre.

Dacă facem abstracție de realizările propriu-zis monumentale-decorative, constatăm că, în general (și cu excepția corpului de iluminat, a cîtorva servicii — acestea mai puțin reușite — și a două sau trei elemente ce ar putea fi integrate arhitecturii, cu caracter tot predominant decorativ), restul obiectelor au menirea de a fi puse într-un colț, pe un perete sau pe un pedestal. Desigur că aceste realizări sînt remarcabile și nu împotriva lor se îndreaptă observațiile noastre, ci asupra unui mod de a înțelege arta decorativă, mai aproape de concepțiile dominante în secolul XIX sau în primele decenii ale secolului nostru. Fapt este că din câmpul preocupărilor este exclus un uriaș domeniu cu adevărat modern și care este capabil cu adevărat să ne «înfrumusețeze viața zilnică». Trebuie să trecem de la faza romantică, în ce privește arta decorativă — și care constituie un lux pe care societatea noastră nu-l poate plăti — la o concepție modernă, avansată, în care frumosul să ne însoțească efectiv pașii și gândurile.

Pe de o parte, este necesar ca preocupările studenților să fie îndreptate și spre realizările obiectelor de artă decorativă cu caracter utilitar, a producției artistice «de serie», destinată celui mai larg public. Aceasta solicită o temeinică pregătire profesională, pe care învățămîntul artistic poate și este chemat să o asigure. Îmbinînd admirabilele însușiri native ale tineretului cu o pregătire profesională adecvată epocii moderne, vom asigura viitorilor decoratori și o rentabilitate crescîndă a profesiei nobile și a chemării lor indiscutabile. Altfel, așa după cum se face simțită tendința, artiștii, nu numai cei tineri, pictori de șevalet, sculptori, se vor îndrepta tot mai mult către arta decorativă așa cum este practică azi și vor sufoca galeriile Fondului Plastic cu o producție greu vandabilă prin prețurile aproape prohibitive (o statistică a vânzărilor ar fi poate edificatoare, întrucît din analiza structurii acestor vânzări s-ar vedea că o mare parte este deținută de metraje, măștișoare, mici bijuterii, iar alta, poate și bine ar fi, de cadouri făcute pentru străini, dar nu cumpărate de străini).

Pe de altă parte, este necesar să ne gîndim la practicarea «industrial-design»-ului în proiectarea și elaborarea obiectelor de utilitate curentă. Aceasta ar însemna să dăm conținut frazeologiei manevrate cu virtuozitate de multă vreme și pe care am reușit s-o golim de orice înțeles. Cînd în casele noastre vom vedea mobile frumoase și ieftine, tacîmuri practice și frumoase, farfurii și crăiți gîndite cu cap, servicii utile, aspiratoare, corpuri de iluminat, telefoane, comutatoare, clanțe, și tot restul «disprețurilor» obiecte, proiectate de artiști și de arhitecți, de talentul celor pe care îi avem, atunci viața noastră va fi fost într-adevăr înfrumusețată. Practicarea «industrial design»-ului cere însă o organizare bine definită. În marea lor majoritate, creatorii care lucrează în «industrial design» în străinătate sînt formați în institute tehnologice speciale, de artizanat, echivalentul — într-un anumit sens, referindu-ne la o anumită etapă — fostelor noastre școli de arte și meserii. Să nu creadă tinerii noștri că este vorba de smulgerea lor din înălțimile artei. De pe băncile unor astfel de școli au pornit aștri de prima mărime ai artei universale de azi și de totdeauna, și așa pomeni un singur nume apropiat și scump nouă: Brâncuși. Dar acest aspect al problemei nu mai poate fi soluționat în cadrul învățămîntului nostru artistic așa cum e conceput și cum funcționează în prezent.

În ultimă instanță, pornind tot de la sugestiile expoziției din sălile Kalinderu, apare limpede faptul că, după stagiul de școlarizare, artiștii tineri trebuie lăsați să vadă lumea! Să meargă și să vadă ce se întâmplă cu arta decorativă pe alte meleaguri. Vor vedea atunci mai bine că ceea ce credeau că ei au descoperit era de mult, poate, știut. Pînă cînd nu le vom oferi această ocazie, esențială și de neconceput a nu fi oferită dacă vrem cu adevărat progresul artelor, pînă atunci critica noastră nu are dreptul să proclame suficient că acești artiști fac acum, la noi, ceea ce s-a făcut în alte părți acum 30 sau 40 de ani. Lucruri pe care, de altfel, și criticii noștri le știu numai după ureche, adică din auzite, sau din citite, pentru că nici ei nu au văzut ceea ce trebuie să vadă un critic de artă.

HENRY MOORE: Încleștare — bronz (Muzeul de artă al Republicii)



NOI OPERE DE ARTĂ ÎN MUZEE

VICTOR PĂIANU

În anul care a trecut patrimoniul muzeelor de artă din România s-a îmbogățit cu opere importante.

În ce privește arta contemporană, acest obiectiv s-a realizat prin înzestrarea lor cu lucrări achiziționate din expoziții sau direct din ateliere de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și consiliile populare. Au fost astfel transmise instituțiilor muzeale 2.026 lucrări de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă românească, în valoare de aproape șapte milioane lei. Achiziționarea de opere, altele decât cele de artă contemporană românească, a revenit în sarcina directă a fiecărui muzeu în parte, din fondurile pe care statul le pune la dispoziție. Pentru anul 1967, numărul acestor lucrări se ridică la 961, iar valoarea totală la 2.300.000 lei.

Desigur, munca științifică a specialiștilor din muzee îndreptată spre cunoașterea din ce în ce mai temeinică a lucrărilor de artă existente în colecțiile particulare — cunoaștere înlesnită și de organizarea unor importante expoziții retrospective — a avut o fericită înriuire asupra calității acestor achiziții.

Un deosebit interes l-au manifestat muzeele pentru achiziționarea operelor aparținând celor mai de seamă reprezentanți ai școlii românești moderne. Iată câteva date semnificative: 8 lucrări de Luchian, 6 de Petrașcu, 14 de Pallady, 7 de Tonitza, 8 de Șirato, 9 de Steriadi, 5 de D. Ghiață, 7 de Vasile Popescu, 10 de Lucian Grigorescu, 23 de Ion Țuculescu. Acest lucru este demonstrat și prin achiziționarea a 6 sculpturi de D. Paciurea, 3 de Cornel Medrea, 3 de G. D. Anghel și 3 de Ion Jalea. Bineînțeles că muzeele au continuat să-și completeze patrimoniul și cu opere ale altor artiști. Cum era firesc, muzeele din diferitele centre culturale ale țării s-au preocupat și de achiziționarea de lucrări aparținând unor artiști locali.

Trebuie să semnalăm și faptul că muzeele de artă din Craiova, Cluj, Iași și Muzeul de artă al Republicii au achiziționat importante piese de artă medievală românească, în special icoane, din secolele XVI—XVIII, de o mare valoare. De asemenea, unele instituții — Muzeul de artă al Republicii, Muzeul Brukenthal și Muzeul din Timișoara — au achiziționat lucrări de artă străină — picturi, sculpturi, grafică, obiecte de artă decorativă.

Muzeul de artă al Republicii a achiziționat în 1967 peste 160 de opere. Dintre acestea amintim: Icoană cu cinci sfinți militari (începutul secolului al XVII-lea); Portret de femeie de Ștefan Luchian, un valoros pastel datînd din prima perioadă de creație a artistului — perioadă din care muzeul posedă puține lucrări; Cărturăreasa, o pînză cunoscută a lui Petrașcu (datată 1927), care a figurat la expozițiile personale din 1930 și 1933; Flori galbene de Șirato, lucrare realizată în 1949, ce se înscrie printre reușitele lui din ultima perioadă de creație; Natură statică cu legume de Lucian Grigorescu (1939) care a fost expusă la Bienala de la Veneția din 1940 și la retrospectiva organizată recent la Muzeul Republicii. Și Galeria universală a Muzeului Republicii s-a îmbogățit cu noi piese, printre care se remarcă un jilț chinezesc (sfîrșitul secolului al XVIII-lea) și Țara verde, o pictură tibetană. Semnalăm apoi achiziționarea unei picturi de Emile Othon Friesz (1879—1949), intitulată Compoziție cu personaje. Asemenea inițiative sînt cu atât mai bine venite cu cît Muzeul de artă al Republicii posedă încă puține lucrări de artă contemporană străină. Cumpărarea de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a sculpturii Înceleștare de Henry Moore și transmi-

terea ei în patrimoniul muzeului este un început ce se cuvine a fi continuat.

Dintre cele 44 de lucrări de artă românească, achiziționate de Muzeul Brukenthal, distingem Femeie cu doi copii de Tonitza și un tablou de Pallady, Natură statică cu flori galbene, iar dintre lucrările de artă străină Adorarea Mariei cu pruncul, atribuită lui Palma cel Tânăr (1544—1628) — atribuire cu care s-a declarat de acord și profesorul Roberto Longhi — și tabloul Interior de circumă cu țărani petrecînd, de olandezul Benjamin Cuyp (1612—1652), considerat de specialiștii muzeului ca fiind o replică după aceeași lucrare aflată la Muzeul de artă din Budapesta.

Importante achiziții a făcut și Muzeul de artă din Craiova. Din cele 48 de lucrări de pictură și sculptură achiziționate în 1967, zece pînze sînt de Ion Țuculescu, ilustrînd diferitele perioade de creație ale acestuia. Astfel, Muzeul craiovean deține acum 18 lucrări de Țuculescu. Mai amintim Tîrg de oale de D. Ghiață, compoziție ce a figurat și la expoziția sa retrospectivă de la Muzeul de artă al Republicii (1967) și două desene de Pallady.

Lucrări reprezentative pentru arta românească dintre cele două războaie mondiale au fost achiziționate de Muzeul din Arad: Natură moartă de Petrașcu și un autoportret (desen) al lui Pallady.

Dintre cele 30 de lucrări achiziționate de Muzeul de artă din Cluj, o valoare deosebită prezintă tabloul lui Petrașcu Veneția, apoi un Portret de fetiță de Ștefan Dimitrescu și peisajul Drumul din pădure de Teodorescu-Sion.

Muzeul de artă din Iași a intrat în posesia unei colecții de icoane și a două lucrări de Ștefan Luchian: Valea Hanganilor și Crizanteme.

Lucrări de N. Grigorescu, Petrașcu, Șt. Dimitrescu, Marius Bunescu ș.a. au făcut să crească valoroasele selecții din opera acestor artiști reprezentați în Muzeul de artă din Constanța.

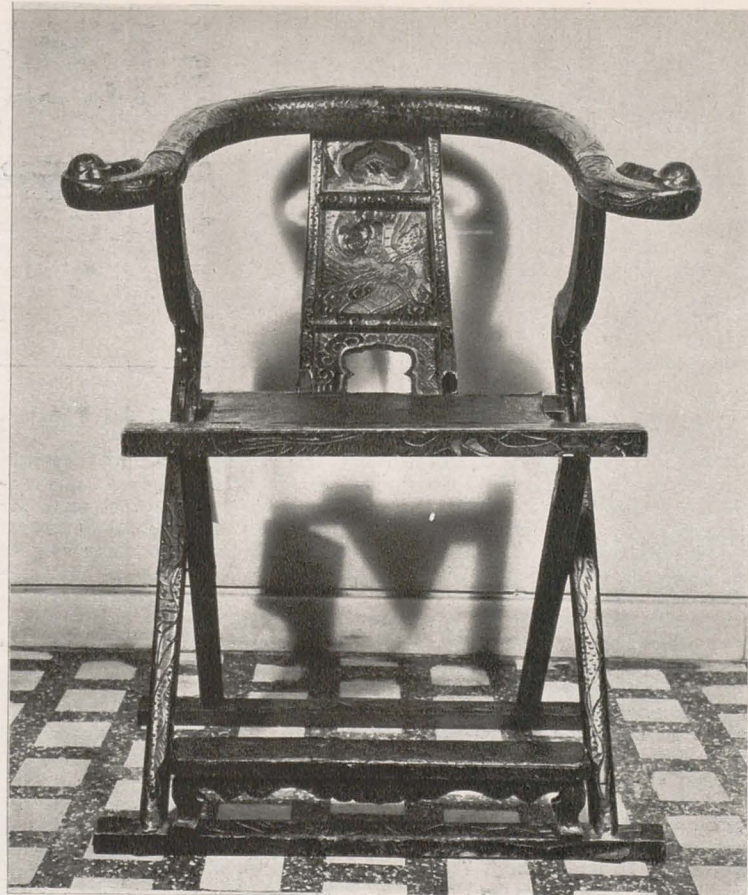
Noul muzeu de artă modernă din Galați a achiziționat, între altele, patru tablouri de Ion Țuculescu: Amintire policromă, Troițe încercuite, Vitralii și Viziune, toate din ultima perioadă de creație a artistului.

Cobzarul, Portretul Alinei Grigore Antipa și Portret de țaran cu pălărie sînt lucrări de Aurel Băescu cumpărate de Muzeul din Bacău. Ele au fost reținute cu prilejul organizării la acest muzeu, în 1966, a expoziției retrospective închinată artistului.

Dintre lucrările pe care le-a achiziționat Muzeul de artă din Tg. Mureș menționăm Portretul meu de Alex. Phoebus și Peisaj de iarnă de Nagy István, iar dintre cele achiziționate de Muzeul din Oradea, trei tablouri de M. H. Maxy: Ursul, Îmbrățișare și Pe gînduri. Opera lui Ion Mattis-Teutsch a atras în mod deosebit atenția Muzeului din Brașov care a cumpărat 18 lucrări ale acestui remarcabil artist.

Merită a fi subliniat și faptul că unele muzee memoriale se îngrijesc de completarea colecțiilor. Muzeul memorial «Nicolae Grigorescu» din Cîmpina a cumpărat cinci uleiuri și zece desene de Grigorescu. Printre ele se află Portret de bărbat, pictat în 1870, reprezentîndu-l pe doctorul Marcovici, tablou care a figurat prima dată la expoziția din 1872, organizată de Societatea amicilor belle-artistelor.

Ar fi, credem, binevenită generalizarea unei metode de popularizare cunoscută în viața muzeală: organizarea de expoziții temporare cu lucrările achiziționate. În acest fel, și, de asemenea, cu ajutorul altor mijloace de informație (radio, televiziune) muzeele ar face noile lor achiziții mai bine cunoscute în rîndul amatorilor de artă.



Țara Verde — pictură tibetană, sec. XVIII
Jil japonez, sec. XVIII — lemn acoperit cu lac policrom

GHEORGHE PETRAȘCU: Cărturăreasă — ulei
E. OTHON FRIESZ: Compoziție cu personaje — ulei



MUZEUL
BRUKENTHAL
SIBIU



B.G. CUYP: Interior de circiumă cu țărani
petrecînd — ulei

THEODOR PALLADY: Natură moartă cu
flori galbene — ulei

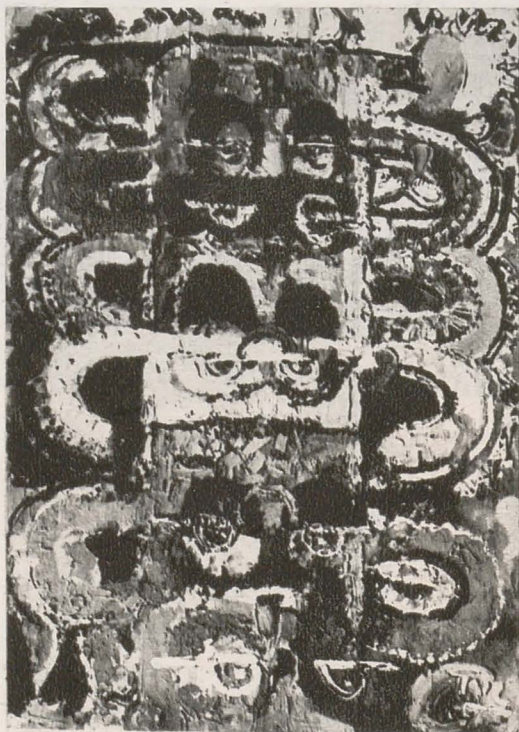
MUZEUL
DE
ARTĂ
CRAIOVA



DUMITRU GHIȚĂ: Tirg de oale — ulei

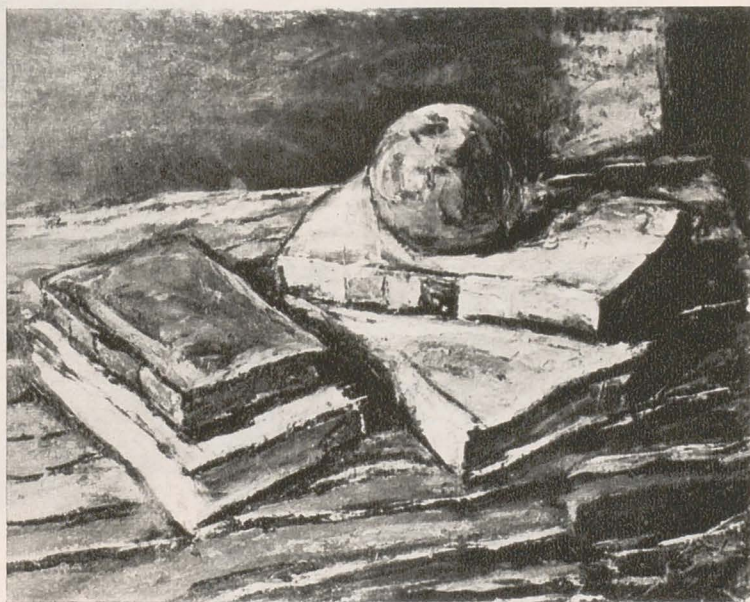
MUZEUL
DE
ARTĂ
GALAȚI

ION ȚUCULESCU: Amintire poli-
cromă — ulei



MUZEUL
DIN
ARAD

GHEORGHE PETRAȘCU: Natură
moartă — ulei



MUZEUL
DIN
BACĂU

AUREL BĂEȘU: Portret de țăran cu pălărie
— ulei



MUZEUL
DE
ARTĂ
TG. MUREȘ

ALEXANDRU PHOEBUS: Portretul meu
— ulei



Dragul meu Daniel¹

131

Aprilie (18) 96

... Oricare ar fi veștile, primesc cu plăcere mesajele puținilor prieteni care se gîndesc la mine, și, în desăvîrșita mea singurătate, scrisorile fac plăcere.

Văd că ești înarmat cu extrem de multă bunăvoință dar mă tem că nu vei ajunge la nici un rezultat, iar eu sînt nu numai la capătul resurselor, dar și la capătul puterilor. Pînă la urmă totul se uzează, iar în clipa de față voința mea este lipsită de vlagă. De cînd am venit, sănătatea mea se subrezește pe zi ce trece. Piciorul rupt mă doare îngrozitor; am două răni pe care doctorul nu izbutește să le închidă; asta e ceva foarte greu în țările calde. Cînd se lasă întunericul, junghiurile puternice mă țin treaz pînă la miezul nopții. Trebuie să recunoști că viața e foarte crudă cu mine. Am făcut eforturi imense atunci cînd am stat prima oară în Tahiti, iar rezultatele le-ai putut vedea în rue Laffitte; unde am ajuns acum: la înfrîngerea completă. Dușmani și asta e tot — ghinionul mă urmărește fără încetare; cu cît merg, cu atît cobor, poate că nu am talent, dar (lăsînd la o parte orice vanitate) cred totuși că nu poți determina o mișcare artistică, fie ea cît de neînsemnată, fără a avea deloc, ori atunci sînt mulți nebuni pe lume...

189

10 septembrie 1897

... Observ că ești foarte productiv: sculptura! Mărturisește că e amuzant și foarte ușor sau foarte greu de făcut: foarte ușor atunci cînd privești natura; foarte anevoios atunci cînd vrei să exprimi oarecum mai tainic, în parabole, cînd vrei să găsești forme. Adică ceea ce prietenul tău, micul sculptor din sud, numește a Deforma. Trebuie să ai pururi în minte Persanii, CAMBOGIENII și un pic Egipteanul. Marea eroare este Grecul, oricît ar fi el de frumos. Îți voi da un mic sfat material, fă ce vrei cu el: să amesteci cu lutul, mult, foarte mult nisip fin; asta îți va pricinui unele dificultăți folositoare și te va împiedica să vezi suprafața, să cazi în acele groaznice dulcegării ale Școlii de Belle-Arte. O îndeminată apăsare de deget care modelează gras locul unde nara întîlnește obrazul!, iată idealul lor. Apoi să știi că sculptura înseamnă întotdeauna relief, dar niciodată scobitură. Trebuie o scobitură la urechea omenească pentru ca să audă, dar la cea a lui Dumnezeu, niciodată. El aude și vede, percepe fără ajutorul simțurilor care nu există decît pentru a fi tangibile oamenilor: toate astea se petrec prin fluid, prin suflet. Trebuie să sugerezi asta...

199

Februarie 1898

Nu ți-am scris nimic luna trecută, nu mai aveam nimic să-ți spun și nu aveam nici curajul. Îndată după sosirea corespondenței, neprimind nimic de la Chaudet, iar sănătatea mea fiind dintr-o dată aproape restabilă, adică nemaivînd nici o șansă să mă prăpădesc de moarte naturală, am vrut să mă omor. M-am dus să mă ascund în munți unde cadavrul meu ar fi fost mîncat de furnici. Nu aveam revolver, dar aveam arsenicul pe care-l strînsesem în timpul cînd fusesem bolnav de exemă: să fi fost doza prea mare și vărsăturile să fi anulat acțiunea otravei dînd-o afară, nu știu. În sfîrșit, după o noapte de chinuri cumplite, m-am întors acasă. Toată luna asta am fost sîcîit de zvîcnituri în tîmple, apoi amețeli, și de grețuri ori de cîte ori îmbucam ceva.

... Trebuie să-ți spun că hotărîrea mea era luată pentru luna decembrie. Atunci am vrut ca, înainte de a muri, să pictez o pînă mare², la care mă gîndeam mai de mult, și toată luna am lucrat zi și noapte într-o stare de nemaipomenită febrilitate. Drace, să știi că nu e făcută ca un Puvis de Chavannes, studii după natură, apoi cartoane pregătitoare etc. E făcută fără model, din virful pensulei, pe o pînă de sac plină de noduri și rugozități, de aceea aspectul e teribil de frust.

Se va spune că e neîngrijită... nefinisată. E drept că nu te poți judeca bine tu însuși, socotesc totuși nu numai că pinza asta depășește ca valoare pe toate cele dinaintea ei, dar că niciodată nu voi face una mai bună și nici vreo alta asemănătoare. Am pus acolo, înainte de a muri, toată energia mea, o asemenea pasiune dureroasă în împrejurări groaznice, și o viziune atît de limpede, fără nici o corectură, încît ceea ce este pripit dispăre, iar din ea țîșnește viața. Nu duhnește a model, a meșteșug și a preținse reguli — de care întotdeauna m-am descătușat, uneori însă cu temere.

Este o pînă de patru metri cincizeci, înaltă de 1,70. Cele două colțuri de sus sînt galben de crom, cu inscripția la stînga, iar semnătura mea la dreapta, întocmai ca o frescă strîcată la colțuri și aplicată pe un zid auriu. La dreapta jos, un copilaș doarme și trei femei stau ghemuite. Două personaje, îmbrăcate în

N.T. ¹ Georges-Daniel de Monfreid (1856–1929), pictor, sculptor și gravor francez, rămîne în istoria artelor mai ales datorită prieteniei cu Paul Gauguin, cu care a întîlnit o bogată corespondență în timpul șederii artistului în insulele Tahiti și Marchize.

² De unde venim, ce sîntem, unde mergem? Făcută în rîstimp de o lună (noiembrie-decembrie), pînă a fost expusă prima oară la Vollard în 1893; actualmente în colecția Muzeului de Artă Modernă din Boston (S.U.A.). Într-o scrisoare adresată lui Charles Maurice, în 1901, artistul explică de ce și pentru ce a făcut-o: «Voiam să mor, și în starea aceea de disperare am pictat-o dintr-o dată. M-am grăbit să o semnez și am înghițit o doză formidabilă de arsenic. Era probabil prea mare, suferință atroce, dar nu moartea».



GAUGUIN: Autoportret
(frag nent) — ulei

purpură, își împărtășesc gândurile; un personaj de dimensiuni voit enorme și, în ciuda perspectivei, ghemuit, ridică brațele în sus și privește, mirat, cele două personaje care îndrăznesc să chibzuiescă la ursita lor. În mijloc, un alt personaj culege un fruct. Două pisici lingă un copil. O capră albă. Idoliul cu ambele brațe tainic și ritmat înălțate pare să indice lumea de dincolo de viață. Personajul ghemuit pare că ascultă idolul; în sfârșit, o bătrână în pragul morții pare că acceptă, că se resemnează la ceea ce gîndește, și încheie legenda; la picioarele ei, o ciudată pasăre albă, ținînd în ghiare o șopîrlă, reprezintă inutilitatea vorbelor deșarte. Totul se petrece la marginea unui riu, în mijlocul vegetației din pădure. În ciuda trecerilor de ton, aspectul peisajului este, de la un capăt la altul, în mod constant, albastru și verde veronez. Figurile de un portocaliu îndrăzneț se desprind din acest fond. Dacă s-ar spune elevilor de la Belle-Arte, candidați la concursul Romei: Tabloul pe care-l veți face va reprezenta: de unde venim, ce sîntem, unde mergem? ce ar face oare?

205

Martie (18) 98

... Sînt într-o stare de prostrație ce m-a făcut să nu pun luna asta mîna pe pensulă. N-am lucrat nimic. De altfel, pînza cea mare a stors pentru cîva timp orice vlagă din mine: o privesc într-una și, pre legea mea (îți mărturisesc), o admir. Cu cît mă uit la ea, cu atît îmi dau mai bine seama de enormele greșeli matematice pe care cu nici un preț nu vreau să le retușez — va rămîne întocmai așa cum este, în stare de schișă, dacă vrei. Dar acum se naște întrebarea care mă pune în incurcătură: unde începe execuția unui tablou și unde se isprăvește? În clipa cînd sentimente extreme sînt în plină fuziune în străfundurile ființei tale, în momentul cînd ele izbucnesc și cînd toată gîndirea iese ca lava unui vulcan, oare nu este acolo ecloziunea operei create dintr-o dată, brutală dacă vrei, dar măreață și de aparență supraomenească? Calculele reci ale rațiunii nu au prezidat la această ecloziune, dar cine poate ști cînd a început, în adîncurile ființei tale, opera, poate inconștientă? Ai observat oare că atunci cînd recopiezi un crochiu de care ești mulțumit, pe care l-ai făcut într-o clipă, într-un moment de inspirație, nu vei ajunge să faci decît o copie

inferioară, mai ales dacă te apuci să corectezi proporțiile, greșelile pe care rațiunea crede că le vede acolo. Aud câteodată spunându-se . . . brațul e prea lung etc . . . Da și nu. Mai ales nu, dat fiindcă pe măsură ce-l alungești ieși din verosimil pentru a ajunge la fabulație, ceea ce nu-i deloc rău: bineînțeles, toată lucrarea trebuie să aibă același stil, aceeași voință. Dacă Bouguereau făcea brațul prea lung, ah da! într-adevăr, ce i-ar mai fi rămas altceva din moment ce viziunea lui, voința lui artistică, se reduce la asta, la preciziunea asta stupidă care ne întuiește în lanțurile realității materiale?

220

Papeete, 15 august 1898

. . . Sint încântat că l-ai cunoscut pe Degas și că, vrînd să-mi fi de folos, ți-ai făcut câteva relații bune. Ah! Da, Degas trece drept un om veninos și caustic (și eu, spune Z. . .).

Dar astea nu privesc pe cei pe care Degas îi consideră demni de atenția și de stima lui. El are instinctul sufletului și al inteligenței. Nu mă mir deloc că ți-a arătat simpatie și că a găsit că ai talent . . .

În privința talentului și a felului de a se purta, Degas este un exemplu rar despre ceea ce un artist ar trebui să fie: el care a avut drept colegi și admiratori pe toți cei care astăzi sînt la putere: Bonnat, Puvis etc., . . . Antonin Proust . . . și de la care niciodată n-a vrut nimic. Niciodată nu s-a auzit și nici nu s-a văzut din partea lui vreo murdărie, vreo nedelicatețe, nici cel mai mic lucru urît. Artă și demnitate.

Papeete, 12 decembrie 1898

. . . Aștept cu nerăbdare scrisoarea ta în care îmi vei vorbi poate de tablourile pe care ți le-am trimis: sînt nerăbdător să știu dacă mă înșel sau nu. Fiindcă pinza mea cea mare trebuie să fie (mi se pare) ori foarte bună, ori foarte proastă și știu că ești prea bărbat și prea sincer ca să-mi spui altceva decît adevărul. . . . Am citit în Mercure despre moartea lui Stéphane Mallarmé și mi-a părut tare rău. Încă unul care a murit ca martir al artei: viața îi este cel puțin tot atît de frumoasă ca opera.

De aceea cei de teapa lui Fouquier et Cie, sînt mulțumiți că e în groapă, cum au fost altădată cînd a murit Manet. Societatea asta e incorrigibilă. S-ar spune că se înșeală într-adins asupra valorii oamenilor, al căror cuvînt de ordine, cît trăiesc, este Geniu și probitate . . .

249

Mai (18)99

. . . Și ca să termin. Îmi vorbești în sfîrșit de pictura mea și îmi spui, în mod sincer, părerea pe care ți-o ceream. Sint și nu sint de părerea ta. Am pus în ea numai intenții și promisiuni. Dacă da, de ce crezi că faptul de a cizela toate părțile ar face să trăiască aceste intenții sau măcar le-ar sublinia, mai ales atunci cînd e vorba de o pinză mare decorativă? S-ar ajunge astfel la o segmentare sau la o lucrare de pictură. Acesta să fie oare scopul unei pinze mari? În epoca noastră există marele defect de a trata toate pinzele ca niște tablouri de șevalet; iar alții, de pildă Gustave Moreau, remediază lipsa de imaginație, de concepție, dacă vrei, prin cizelare, prin perfecția meșteșugului.

(. . .) Saloanele au adus cu ele tablourile finisate, iar prin contrast, câteodată ești fericit să găsești într-un muzeu cîte o pinză neterminată a vreunui maestru, cum sînt cele ale lui Corot — mai ales ale lui Corot — schițate cu atîta farmec.

Îmi scrii: «De ce nu pictezi mai abundent, astfel ca să faci o suprafață, o materie mai bogată? . . . »

Nu spun nu și tare aș avea poftă uneori; dar asta este din ce în ce mai imposibil avînd în vedere risipa de culori; de altfel, aproape nici nu mai am, cu toată economia pe care o fac, și nici nu-ți mai pot cere altele înainte de a ști cînd îmi va fi asigurată existența materială. Dacă găsești pe cineva care să-mi asigure timp de 5 ani 2.400 de franci anual și pe deasupra culori din belșug, voi face orice, voi picta cu pastă multă, ceea ce cere de trei ori mai mult timp. Ca să-ți spun drept, nu știu totuși dacă peste cîteva ani, cînd materia se va fi întărit îndeajuns, iar uleiul va fi dispărut, nu vei regăsi o materie bogată, fiindcă îmi amintesc de cîteva pinze, printre care o marină din Bretania, pictată cît se poate de ușor și pe care Van Gogh o vînduse lui Manzi. După cîteva ani devenise de necunoscut, iar materia — foarte bogată.

Iată — nu te supăra dacă după ce ți-am cerut părerea mă apuc să o discut; de altfel, în chestiunea asta nu e nimic precis în mine. Ceea ce mă preocupă mereu, mai presus de orice, este să știu dacă mă aflu pe calea cea bună și dacă fac greșeli de artă. Fiindcă problemele astea de materie, de execuție îngrijită și chiar de pregătire a pinzei, vin cu totul pe ultimul loc. Sint lucruri care — nu-i așa? — se pot oricînd remedia.

În timp ce arta, o! ce delicat și teribil e să o aprofundezi.

În scurtul timp cît am făcut corectură la atelierul Montparnasse spuneam: «Să nu vă așteptați să vă corectez direct dacă brațul e prea lung ori prea scurt (cine poate ști asta?), ci greșelile de artă, de prost gust etc. . . veți fi oricînd în stare să ajungeți la precizie dacă țineți neapărat la asta — meșteșugul vine de la sine, prin exercițiu, și vine cu atît mai ușor cu cît te gîndești la altceva decît la meserie.

315

Iunie 1901

. . . Luna viitoare plec de aici și mă instalez în insulele Marchize.

. . . Cred că în insulele Marchize, cu ușurința de a găsi modele (lucru ce devine din ce în ce mai greu în Tahiti) și cu peisaje atunci neîmpădurite, pe scurt, cu elemente noi de tot și mai sălbatice, am să fac lucruri frumoase. Aici imaginația mea cam începuse să tinjească, iar publicul și el se obișnuise prea mult cu Tahiti. Lumea e atît de netoată, încît atunci cînd i se vor arăta tablouri cuprinzînd elemente noi, cutremurătoare, Tahiti va fi pe înțelesul tuturor și fermecătoare. Tablourile mele din Bretania au devenit apă de roze din cauza celor din Tahiti; Tahiti va deveni apă de Colonia din cauza Insulelor Marchize.

... Am spus întotdeauna (dacă nu am spus, am gândit), că poezia literară a unui pictor e mai specială; nu e ilustrarea sau traducerea prin forme a scrierilor: în fond, în pictură trebuie să cauți mai degrabă sugestia decât descrierea, ceea ce de fapt se întâmplă și în muzică. Uneori mi se aduce vina că aș fi incomprehensibil, tocmai fiindcă se caută în tablourile mele o latură explicativă care de fapt nu există. Despre asta s-ar putea vorbi zile-n șir fără să ajungi la ceva pozitiv; la drept vorbind, cu atât mai bine, criticii spun prostii, iar noi suntem încântați de asta atunci când avem sentimentul legitim al superiorității noastre — satisfacția datoriei împlinite. Gloată de imbecili care vor să analizeze bucuriile noastre — sau poate își închipuie că suntem obligați să le dăm bucurii.

La Dominique (Hiwa-Oa)
Insulele Marchize

332

Noiembrie 1901

Cunoști părerile mele asupra tuturor falselor idei de literatură simbolistă sau oricare alta în pictură: deci inutil să le mai repet; de altfel, amândoi suntem de acord asupra acestui subiect — posteritatea de asemenea — deoarece lucrările sănătoase dăinuiesc totuși, iar elucubrațiile critico-literare nu au putut să schimbe întru nimic meritul lucrurilor. Poate cu prea mult orgoliu, mă felicit că nu am căzut în toate acele ciudățenii în care m-ar fi atras, ca pe atîția alții, o presă prea laudativă. Pe Denis de pildă, poate și pe Redon. Și surideam, deși destul de necăjit, cînd citeam atîția critici care nu mă înțeleseră.

De altfel în izolarea de aci, poți foarte bine prinde puteri. Aci poezia se degajă de la sine, și pentru a o sugera este destul să te lași în voia visării atunci cînd pictezi. Pretind numai doi ani de sănătate și nu prea multe neazuri bănești, care acum au o înriurire excesivă asupra temperamentului meu nervos, pentru a putea ajunge la o oarecare maturitate a artei mele. Simt că în artă am dreptate, dar oare voi avea puterea să exprim acest lucru în chip convingător? În orice caz îmi voi fi făcut datoria și dacă lucrările mele nu vor dăinui, va dăinui întotdeauna amintirea unui artist care a descătușat pictura de multe din bizareriile academice de altă dată, cit și de bizareriile simboliste (un alt gen de sentimentalism).

347

Octombrie 1902

... Cînd vei primi scrisoarea mea probabil că vei fi citit, în cazul cînd Mercure l-a publicat, articolul de contra-critică pe care i l-am trimis. Cred că nu îți va fi displăcut, fiindcă m-am străduit să dovedesc că pictorii în nici un caz nu au nevoie de sprijinul și de povețele literaților.

M-am străduit de asemenea să lupt împotriva clicilor dogmatice, și care derutează nu numai pictorii, ci și publicul amator. Cînd vor pricepe oare oamenii înțelesul cuvîntului Libertate!?

Știi de mult timp ce am vrut să statornicesc: dreptul de a îndrăzni orice; posibilitățile mele (dificultățile financiare fiind mult prea mari pentru a înfăptui o asemenea sarcină), nu au dat cine știe ce rezultate, dar totuși mașina a fost pornită. Publicul nu îmi datorează nimic fiindcă opera mea picturală nu e decât relativ bună, dar pictorii, care astăzi profită de această libertate, îmi datorează ceva.

E adevărat că foarte mulți își închipuie că lucrurile au mers de la sine. De altfel nu le cer nimic, iar conștiința mea mă răsplătește îndeajuns.

352

Februarie 1903

... Am primit o scrisoare de la Fontainas care îmi spune că Mercure nu a vrut să insereze articolul meu. Presimțeam. Toți sînt la fel; le place să-i critice pe pictori, dar nu le place cînd pictorii le demonstrează că sînt niște imbecili. N-are-a-face și iată de ce: în ultimul timp, în nesfîrșitele mele nopți de veghe, m-am apucat să scriu o culegere de tot ce am văzut, am auzit și am gândit în decursul vieții mele; sînt acolo unele lucruri teribile, în legătură cu purtarea nevesti-mi și a danielilor. Deci, dacă articolul nu a apărut, el va fi virit în cartea mea și va fi cu atât mai bine.

355

Aprilie 1903

... Sînt victima unei îngrozitoare capcane ...

Mi-e dat ca toată viața să fiu osîndit să mă prăbușesc, să mă ridic, să cad iarăși etc ... Toată energia de altă dată se irosește pe zi ce trece ...

Preocupările astea măucid.³

În românește de IRINA FORTUNESCU

(Extrase din *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*,
Editions Georges Crès et Cie., Paris, 1920)

³ Este ultima scrisoare a lui Gauguin care, cîteva zile mai tîrziu, moare în urma unei crize cardiace.

MARIN MIHALACHE



VICTOR BRAUNER: Portretul lui Ion Minulescu (1924) — ulei

Nu puțini dintre scriitorii noștri au contribuit, prin scrisul lor, la promovarea valorilor plasticii românești, la formarea gustului public. Alexandru Odobescu, Barbu Delavrancea, Alexandru Vlahuță, poetul Dimitrie Anghel, care ia parte la înființarea Societății «Tinerimea artistică», sînt numai cîteva nume.

Unul dintre colecționarii de seamă din rîndurile literaților a fost poetul Ion Minulescu (1881–1944), care și-a transformat casa într-un adevărat muzeu al artei și literaturii. Formată de-a lungul unui mare număr de ani, această colecție oglindește evoluția gustului personal al poetului.

Cel mai bogat reprezentat, cu lucrări de diverse genuri, unele datînd dinainte de 1918, este Iosif Iser. Un mic tablou în pastel, din 1917, intitulat Soldați în tranșee, ne amintește de felul de a picta al lui Iser în acea perioadă, cînd culoarea nu-și căpătase pe paleta lui timbrul aceluia specific de mai tîrziu. Osoși, cu trăsături aspre, colțuroase, soldații sînt învăluiți într-o atmosferă plumburie, care contribuie la sporirea dramatismului scenei. În schimb, Odalisca și Femeie în jilț, pictată în Franța, sugerează o atmosferă de calm și intimitate, proprie multor tablouri de acest gen realizate de Iser. O altă Odaliscă este pictată în subtile

armonii de verde, griuri argintii și galben potolit. În pastel, tehnică la care Iser a apelat mai rar, este realizat Portretul Claudiei Milian, cu trăsături delicate, sugestive, de o nobilă distincție. În Café de la Rotonde, personajele și întreaga atmosferă sînt redade printr-un colorit vioi, cu accente de lumină, în care pasta, așternută cu vervă, este subțire, aproape transparentă. Alături de acuarela Plajă la Saint Malo, peisajul Bois de Boulogne, o adevărată explozie vegetală, realizat într-o dominantă de verde saturat, este fără îndoială una din lucrările deosebite rămase de la Iser, ca și compoziția cu nud într-un interior intitulată Bazar sentimental, inspirată de poezia cu același titlu a lui Ion Minulescu, datînd dinaintea primului război mondial.

Și grafica lui Iser este bogat reprezentată în colecție. Cîteva desene în tuș, nu lipsite de o nuanță caricaturală, îl înfățișează pe poet. În vitrină, sînt prezentate mai multe coperti originale: la volumul de versuri De vorbă cu mine însumi, ediția princeps, pentru care Iser a desenat și cîteva vignete, la Cetiți-le noaptea (1929), la piesa de teatru Nevasta lui Moș Zaharia, precum și studiile pentru două panouri decorative în formă de medalion.

Pictorul Camil Ressu figurează cu un amplu portret al scriitorului, vechiul său prieten, căruia i-a zugrăvit de mai multe ori chipul. Minulescu pozează stînd într-un fotoliu, de un roșu stîns, cu trabucul între degete. Semeț, sigur de el, autorul Romanțelor pentru mai tîrziu schițează un gest ușor declamatoriu. Un alt portret al lui Ressu, de dimensiuni mai mici, în formă de medalion, o înfățișează pe Claudia Millian, soția poetului. Tabloul a figurat la retrospectiva pictorului organizată la Sala Dalles, în 1956.

Vizitatorul colecției mai întâlnește lucrări de Petre Iorgulescu Yor, Balcicul și Curtea cu trăsură — aceasta datînd din 1937; peisaje citadine, în guașă, și flori, de Sorin Ionescu, transparente, aerate; Veneția, de Lucia Demetriade Bălăcescu; două peisaje, din Balcic, ale lui Vasile Popescu, Flori și Odalisca (lucrări ce au figurat la retrospectiva organizată în 1965 la muzeul Simu); de asemenea o Natură moartă cu ceas și flori, de Alexandru Ciucurencu; Femeie pe canapea verde, de M.H. Maxy; trei peisaje, de Adam Bălțatu, mai valoros fiind cel cu poartă și ploi; Capete de copii din țara Oașului, Flori, Portret de tătăroaică, peisaje cu bărci, de Margareta Sterian; un expresiv Cap de copil, de Bob Bulgaru; o frumoasă Natură moartă cu mere și cană, de Corneliu Mihăilescu, reprezentat în colecție și prin cîteva picturi pe sticlă; două peisaje (unul de la Căsis, altul din Dobrogea), de Lucian Grigorescu; un peisaj, cu o căpiță și silueta unei femei, de Dumitru Ghiață; un peisaj din Franța (Bilci) și o uliță de sat, din 1927, de Henri Catargi; Femei și Mireasă, de Magdalena Rădulescu; un amplu Nud cu portocale, de Cecilia Cuțescu-Storck, precum și tablouri semnate de Niculina Delavrancea-Dona, Paul Miracovici, Elena Vavilyna, Dem. Iordache, Micaela Eleutheriade ș.a.

Un mare număr de portrete din colecție, atît în ulei cît și în diverse tehnici ale graficii, îl reprezintă pe Ion Minulescu. În afara celor amintite se remarcă îndeosebi portretul pictat de Victor Brauner în 1924.

La rîndu-i, Claudia Millian a pozat unor pictori și sculptori care ne-au lăsat valoroase portrete, ca acela, în ulei, de Alexandru Satmary, pe cînd modelul, pe atunci studentă la belle-arte, avea doar 19 ani; e un profil ușor romantic, realizat într-o gamă caldă, cu subtile reflexe aurii. Sculptorul O. Han i-a modelat și el chipul de mai multe ori, lăsîndu-ne cîteva statuete și portrete în bronz și ghips. Alți artiști, printre care Nicolae Tonitza, Niculina Delavrancea-Dona, Traian Cornescu, M.H. Maxy, Anastase Demian, au pictat sau au desenat portretul Mioarei Minulescu, la diverse vîrste.

Printre lucrările de grafică, se mai află trei portrete în peniță, de Jean Al. Steriadi, înfățișîndu-l pe Ion Minulescu în diferite ipostaze; două desene în tuș, de Ștefan Popescu, peisaje din Constantinopol (unul

IOSIF ISER: Bazar sentimental
— ulei



VASILE POPESCU: Odaliscă
(1935) — ulei



dedicat poetului); o fereastră, de Theodor Pallady, de asemenea cu dedicație; trei gravuri de Nina Arbore; un interesant portret al lui Minulescu, purtând dedicația autorului, realizat de pictorul Galanis, prieten din anii petrecuți la Paris. Un aspect din vechiul București poartă semnătura lui Carol Popp de Szathmary; o acuarelă a lui M.W. Arnold evocă un aspect pitoresc din Balcic, iar o guașă a lui Nicolae Dărăscu — un peisaj cu podul peste Dunăre. R. Iosif este prezent cu un peisaj de iarnă, din 1939, iar Lascăr Vorel cu două mici scene de cabaret.

Sculptura este reprezentată în colecția Minulescu prin lucrări de mici dimensiuni. În afară de lucrările lui O. Han, amintite mai sus, figurează două nuduri și un cap, în ghips, de Cornel Medrea; un dans, în bronz, de Céline Emilian; o maternitate, un nud și un portret, de Milița Pătrașcu; apoi trei nuduri, în lemn, de Mattis-Teutsch, precum și câteva sculpturi de Claudia Millian: portretul lui Mihai Eminescu (pământ) și al Veronicăi Micle (ghips), un cap de expresie, câteva nuduri.

Ion Minulescu nu s-a oprit la un anume gen de artă; în colecție pot fi întâlnite, alături de picturi, statuete gotice și baroce, în lemn policromat, vechi icoane țărănești pe sticlă, reproduse uneori și în lucrări de specialitate; apoi stampe japoneze, piese de ceramică românească și străină, machete de corăbii, vase de cristal, diferite obiecte de podoabă (unele orientale), costume populare din diverse regiuni ale țării, sculptură mică egipteană, siriană și greacă, opaițe romane, picturi și miniaturi persane, câteva piese de mobilier chinezesc, vechi piese de argintărie. De asemenea, ceramică de Eugen Schlosser, mozaicuri de Mioara Minulescu, țesături și broderii, gravuri colorate etc. întregesc această interesantă colecție, declarată publică din anul 1947.

În colecție se găsesc mai multe lucrări ale Claudiei Millian (1887—1961), poetă și pictoriță înzestrată. În peisajele dobrogene, viu colorate, se face simțită predilecția autoarei pentru elementele pitorești. Atrage atenția portretul ce o înfățișează pe mama poetului, la o vîrstă venerabilă, lucrare expusă la Salonul Oficial din 1934.

◀ MAGDALENA RĂDULESCU:
Trei femei (1939) — ulei

Colecția aceasta, cu ambianța ei particulară creată de o anumită preferință de gust, evocă nu numai personalitatea unui poet, ci și ceva din spiritul unei epoci.

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN ARTĂ

ELEONORA COSTESCU

Sub multe aspecte, problema naționalului și a universalului se leagă în artă de cea a stilului. Au fost necesare multe secole pentru ca gândirea estetică să poată ajunge a descifra componentele a ceea ce se numește «stilul» unei opere de artă sau al unei culturi, adică acele trăsături particulare, specifice, în măsură să le diferențieze de alte creații individuale sau colective. Nu vom urmări aici tribulațiile noțiunii de «stil», și nici drumul lung și extrem de lent al constituirii ei pînă în momentul de față, cînd semnificația «stilului» este incomparabil mai amplă decît în trecut, dar sîntem încă departe de-a fi epuizat toate posibilitățile de interpretare și de sesizare a elementelor sale constitutive. Ne vom fixa totuși cîteva jaloane istorice, necesare — credem — înțelegerii stadiului actual al acestei probleme.

Cunoscută încă din antichitate de către scriitorii greco-latini, noțiunea de «stil» a fost folosită mult timp exclusiv pentru creațiile literare. În concepția filozofico-estetică a lumii greco-romane stilul era însă departe de semnificația pe care i-o acordăm azi, fiind înțeles ca modul cel mai tipic de înfățișare a general-umanului.

O mutație în acest fel de interpretare a noțiunii de stil s-a săvîrșit abia în timpul Renașterii, atunci cînd Petrarca a formulat pentru prima dată ideea conform căreia stilul unei scrieri literare trebuie să fie întrutotul propriu făuritorului ei. După cum vedem — deși o asemenea concepție reprezintă un mare pas înainte pe calea conturării mai cuprinzătoare a noțiunii de «stil» — Petrarca nu iese încă, în problema stilului, din cadrul restrîns al literaturii.

Nu putem acorda o importanță deosebită faimosului aforism al lui Buffon, «le style c'est l'homme», formulat pentru prima dată în 1753, cu ocazia apariției scrierii sale, «Discours sur le style», deoarece, așa cum au arătat unii cercetători, iar la noi cu deosebită pertinență Lucian Blaga, clasicul francez n-a înțeles niciodată să stabilească prin această afirmație vreo legătură între personalitatea creatorului și opera de artă căreia

e chemat să-i dea viață. «Cînd Buffon spunea că stilul e omul însuși, nu avea în vedere omul-individualitate, ci tocmai contrariul — și anume omul tipic, idealul clasic al omului, omul mai presus de contingente, omul măsurat, echilibrat, rațional, limpede, retușat, fără aspirații individuale»¹. Vedem astfel cît de departe este înțelesul limitat acordat de Buffon noțiunii de stil, față de cel pe care i-l atribuim astăzi.

Ca și în alte domenii ale spiritului, Goethe a deschis și în această privință un drum nou, stabilind distincția între stil, de-o parte, și simpla imitație a naturii sau manieră, de alta², stilul fiind acea capacitate specifică artistului autentic de-a transcende realitatea — în înțelesul ei restrîns — în timp ce maniera — credem — ar fi posibilitatea de însușire mimetică a unei modalități de exprimare străine.

Atît în gândirea lui Petrarca, cît și în cea a lui Buffon sau a lui Goethe, noțiunea de stil era încă legată exclusiv de personalitatea creatorului, înțeleasă în sensul ei cel mai imediat și mai direct. S-ar părea că primele încercări de depășire a unei asemenea semnificații restrînse s-au efectuat atunci cînd s-a încercat a se cuprinde sub același numitor comun — cel al «stilului» — o întreagă cultură. Criteriul a fost atunci cel al succesiunii în timp a modurilor de manifestare a formelor de artă. Evoluția aceasta a fost înțeleasă, fie ca o mișcare în trei timpi: arhaic-clasic-decadent³, fie ca o mișcare în doi timpi: clasic-baroc⁴ (termenii aceștia din urmă fiind luați adesea ca entități antinomice, succedîndu-se conform unui ritm pendular, extrem).

Din punctul de vedere al problemei care ne interesează însă aici, cel al aspectului «național» al fenomenului complex purtînd numele de «stil», un rol mai însemnat decît al scriitorilor amintiți mai sus l-a jucat, credem, esteticianul și criticul de artă elvețian Heinrich Wölfflin. Cu remarcabila sa forță de analiză, Wölfflin a fost în măsură să discearnă — alături de aportul individual și de elementul temporar (ale epocii) — și un important coeficient național, pe care-l consi-

deră drept al treilea factor constitutiv, fundamental, al unui stil.

Vorbind, de pildă, de arta olandeză în comparație cu cea flamandă, Wölfflin subliniază faptul că pornind de la o temă, în mod obiectiv, asemănătoare — un peisaj de șes — un olandez ca Hobbema va realiza o operă total diferită ca viziune de cea a contemporanului său, flamandul Rubens. «Comparată cu energia dinamică a desenului rubensian, forma olandeză apare liniștită, indolentă chiar, fie că e vorba de panta ascendentă a unei coline, sau de felul cum se rotunjește o petală de floare. Nici un trunchi de copac olandez nu are patosul mișcării flamande, și stejarii măreți ai lui Ruysdael apar fin articulați, în comparație cu copacii lui Rubens. Rubens ridică foarte sus linia orizontului și, prin faptul că încarcă imaginea cu multă materie, îi dă o pondere specifică; la olandezi, raportul între cer și pămînt este principial deosebit: orizontul este foarte jos și se poate întîmpla ca patru cincimi din tablou să fie rezervate pentru reprezentarea cerului. . . »⁵.

Este de subliniat faptul că diferențele stilistice pe care Wölfflin le stabilește aici — ca în numeroase alte exemple prezentate în voluminosul său studiu — se petrec în cadrul unor «motive picturale» similare, coeficientul național fiind pentru acest subtil estetician mai mult o problemă de interpretare decît una de tematică. Faptul merită a fi reținut, deoarece așa-zisul «specific național», care timp de cîteva decenii a constituit o preocupare majoră, în cultura noastră, a fost înțeles prea adesea ca o problemă dominant, dacă nu exclusiv, de «subiect». Rezultatul a fost o confuzie regretabilă, nu numai între valori, dar chiar în ceea ce privește esența însăși a «naționalului» într-o operă de artă, existent desigur, dar nu într-un chip atît de programatic cum s-a crezut, și cum se mai crede încă și astăzi.

Acestei înțelegeri limitate a caracterului «național» în arta noastră contemporană i se datorează, în literatură, creditul acordat la un moment dat unor scriitori de importanță minoră, ca «semănătoriștii» Ciocîrlan și

Sandu Aldea sau poporanistul Mironescu⁶, iar în artele plastice, succesul epigonilor grigorescieni. « Problema. . . trebuie să se pună mai serios puțin — scria în 1926 Lucian Blaga — altfel riscăm să ne cotopească tablourile cu arhangheli în cojoace de ciobani, găurite în spate pentru întinderea aripilor și versurile în care Dumnezeu se încruntă cu bunătatea balcanică a unui boier român ».⁷

Împotriva unei astfel de înțelegeri înguste s-a ridicat în 1927 și N. Tonitza care, cu acea capacitate proprie artistului autentic de-a nu se opri la învelișul — adesea derutant — al unei opere de artă, ci de-a pătrunde, dincolo de aparențe, în esența ei intimă, a formulat distincția ce trebuie stabilită între o « temă » națională și un anumit mod de interpretare a elementelor formale, mod specific — într-o oarecare măsură — sensibilității artistice a unui popor. Vorbind despre autenticitatea, nu numai artistică, dar și « națională » a lui Luchian, în raport cu cea a lui Grigorescu, Tonitza scria: « Pentru marele public, obișnuit să măsoare valoarea picturii cu metrul pătrat și să stabilească estetica unei pinze după « naționalismul » pe care aceasta îl etalează, Ștefan (Luchian) apare astăzi, alături de Grigorescu, un pitic. Cu toate acestea, Ștefan este cea mai puternică și, curios pentru unii, cea mai națională personalitate artistică a noastră. Naționalismul lui Ștefan stă în interpretare, al lui Grigorescu în motiv. Într-un salon internațional, Grigorescu ar putea fi oricând presupus drept italian sau francez, în ciuda subiectelor sale țipător românești. În același mediu, Ștefan va izbucni neașteptat și viu, cu viziunea sa particulară (viziune coloristică, în primul rând), indiferent dacă pînza expusă ar închipui un ciobănaș din Prahova sau o pajiște din Bretagne »⁸.

Dacă nu sîntem întrutotul de acord cu Tonitza în privința rezervelor față de Grigorescu, distincția între « interpretare » și « motiv », propusă de el, credem că trebuie reținută. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în momentul de față, a « interpreta » în spirit național pare a fi tot una, pentru unii din artiștii noștri, cu a utiliza, pe scară mai mică

sau mai mare, o serie de motive luate direct din arta populară — ca simple citate folclorice — motive deținînd în economia generală a tabloului un rol pur decorativ.

A percepe existența unei fizionomii artistice, specifice, înăuntrul unei școli naționale de artă — să zicem cea românească — și a-i determina originea, sînt două lucruri complet diferite. Provine ea oare, așa cum susține Athanase Joja, « din sinteza unor elemente concrete de ordin material, privind însuși modul de producere a bunurilor materiale, de ordin social, juridic, etic, religios, estetic și filozofic »⁹? Nimeni nu poate contesta, desigur, importanța hotărîtoare a factorilor amintiți mai sus. Este oare o asemenea fizionomie artistică rezultatul unui substrat primar înconștient, al acelei « matrice stilistice » ale cărei « tipare decid, în primul rînd, asupra structurii stilistice a creațiilor artistice »¹⁰ ale unui popor, așa cum afirmă Lucian Blaga? O asemenea interpretare e susceptibilă a explica și ea anumite « permanențe » stilistice în evoluția artei românești.

Față de dificultățile ce se ridică de îndată ce se încearcă a stabili determinantele unor trăsături stilistice din arta unui popor, s-ar părea că e mai simplu să se analizeze înseși aceste trăsături, abstracție făcînd de cauzele ce le-au generat. Și totuși, ce este comun între pictura unui Grigorescu și a unui Luchian, de pildă, a lui Andreescu și Pallady, a lui Petrașcu și Tonitza, a lui Ghiață și Țuculescu? La prima vedere, nimic. Cîte nume atîtea personalități distincte. Dar dincolo de deosebirile individuale, ei sînt legați prin cîteva trăsături ce se regăsesc mai frecvent în modalitățile de exprimare ale poporului nostru decît ale popoarelor învecinate. Aceste trăsături nu sînt poate destul de particulare pentru a ne îndreptăți să le includem sub titlul generic de « stil românesc », dar destul de conturate pentru a se vorbi totuși de o școală națională. În epoca modernă, acesta e de altfel un caz general, diferența dintre arta unei țări și a alteia fiind în mult mai mare măsură acum o problemă de nuanțe, decît a fost în trecut.

Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady, Iser, Tonitza, Ghiață, Țuculescu, Brîncuși, cîte nume atîtea moduri de exprimare a specificului național. Căci acesta nu e un dat aprioric, pe care cineva și-l însușește, ca și cum ar îmbrăca o haină bună pentru toți, ci fiecare și-l descoperă pe cont propriu. Ca și cum fiecare din artiști ar descoperi una din infinitele latențe spirituale ale comunității din care face parte și doar ar scoate-o la lumină. Această arheologie nu stă în putința artistului s-o creeze într-un anumit mod, numai după concluziile la care a ajuns pe calea rațiunii. Ea nu este un « program » pe care artistul și-l elaborează numai în baza unei voințe de-a creea ceva « național ». Cîți pictori, urmași și epigoni ai lui Grigorescu, s-au rătăcit pe acest drum al motivului « național », copiat și neînțeles! În schimb, Luchian n-a bănuț nici odată cît este de autohton, prin melodicitatea și armonia cromatismului său, calitate ce caracterizează întreaga pictură românească, chiar atunci cînd e vorba de Pallady, ascetul.

Mergînd pe acest drum, s-a putut vorbi de o pictură românească în arta lui Andreescu, prin acel sentiment grav și adînc, al naturii, și s-au putut stabili analogii între pictura lui Petrașcu și nobila austeritate a covoarelor moldovenești, și între pictura lui Ghiață și simțul cromatic al scoarțelor oltenești, pentru a nu cita decît unele figuri de seamă ale picturii românești.

Chiar în pictura lui Pallady, atît de depărtat prin formația sa artistică de arta românească, se pot găsi ecouri ce-l apropie de vechea noastră pictură murală, un anumit hieratism care-i conferă o fizionomie atît de diferită de pictorii « fauvi » în mijlocul cărora s-a format. Tot astfel, « decorativismul » picturii lui Tonitza (o pictură plană abia sugerînd spațiul, un desen simplificat dar expresiv, un modelu redus al culorii, mergînd pînă la « a-plat »), pare să includă desule afinități cu arta noastră medievală sau populară. Inutil să ne mai oprim la aspectul autohton în operele unor artiști ca Brîncuși

și Țuculescu; problema a fost adesea dezbătută în ultimul timp.

Dincolo de diversitatea modalităților de exprimare ale artiștilor noștri, există totuși între ei o serie de trăsături comune, am putea spune, un aer de familie. În ultimii ani, cercetători avizați au scos în evidență — în studii de mai mică sau de mai mare amploare — aspectul armonic al structurii sufletești — respectiv, al celei artistice — a poporului român: acel echilibru și simț de măsură, ostil exceselor de orice fel.

Vom adăuga la cele deja cunoscute câteva note pe care le socotim caracteristice școlii românești de pictură. Vom sublinia, în primul rând, faptul că oricare din pictorii noștri nu s-a sfiit să-și arate în mod destul de explicit gusturile, preferințele și chiar convingerile. Nu ne referim aici la acele personalități combative, ca Iser, Tonitza, Șirato sau Ressu, care au practicat adesea o artă cu caracter vădit polemic. Dar pînă și reținutul Pallady ni se pare incomparabil mai «subiectiv» decît oricare din pictorii francezi contemporani lui. Acest «subiectivism» perfect sesizabil dacă-l raportăm la pictura franceză — care prea adesea se spune că ne-a influențat hotărîtor — ne apare de o mare moderație și discreție, atunci cînd ne gîndim la expresionismul german sau ceh, de pildă. Căci expresionismul n-a însemnat în arta central-europeană o simplă modă, nici chiar un stil sau un curent artistic trecător, ci un fenomen originar profund, o constantă a «naștinței formative» — cum ar spune Blaga — a întregii arte din această regiune. De aici atracția — necesitatea poate — a unui corectiv rațional, a unei discipline riguroase, de aici, credem, succesul de care s-au bucurat, mai ales în Cehoslovacia, cubismul și curentele estetice derivate din acesta. În nenumărate variante, între acești poli extremi (expresionism, constructivism), pare să fi oscilat gîndirea plastică a artei cehoslovace în ultima jumătate de veac. Dacă ar fi să

căutăm și în arta românească unele «constante», le-am găsi, așa cum am amintit, într-un anumit simț al măsurii și al discreției, într-un sentiment de împăcare și de acord cu sine și cu lumea înconjurătoare, în acea «kalophilie» care face ca din multitudinea de aspecte ale vieții exterioare creatorul să aleagă cu predilecție pe cele «frumoase» (de aici și acea aptitudine înăscută, specifică pentru culoare). Nu expresie cu orice preț, ci frumusețe cu orice preț, pare să fie modalitatea estetică proprie sensibilității poporului nostru.

Ceva mai multe analogii, dar și diferențe semnificative, se pot stabili, în unele privințe, între pictura noastră contemporană și școlile de pictură națională balcanice. Sub acest unghi, problema a fost abia și de departe atinsă în unele din comunicările ținute la Colocviul internațional de științe sociale din București, în septembrie 1967. Ne rezervăm dreptul de-a reveni cu amănunte, poate ceva mai substanțiale, asupra unei teme de-o asemenea importanță.

După cum se observă, pînă acum nu s-a vorbit decît de factorul «național» ce intră în componența unui stil artistic. Numele celui alt termen al binomului, «universalul», n-a fost încă pronunțat aici pînă în momentul de față. Și aceasta pentru simplul motiv că, din punct de vedere artistic, «universalul» nu constituie categoria antinomică directă a «naționalului». Nu se poate vorbi, de pildă, de un stil «universal», decît numai operînd un transfer din domeniul modalităților de exprimare formale, în cel al conținutului. «Universalul», într-o operă de artă, ar fi atunci tot una cu «general-umanul», dar în acest caz termenul mai propriu de exprimare a unei asemenea categorii ar fi — așa cum se folosește curent în estetică — cel de «tipic».

Pentru a afla un sens, din punct de vedere stilistic, termenului de «universal», credem că trebuie să-l înțelegem nu ca pe o simplă componentă a stilului, ca «naționalul», ci ca pe o fericită confluență de componente

diverse, avînd drept rezultat accesarea operei de artă respective la treapta cea mai înaltă la care poate ajunge o creație a spiritului uman. Ar fi vorba, deci, de-o mutație axiologică — cum ar spune Blaga — din domeniul unei simple realități obiective («naționalul»), într-un altul în care accentul cade pe valoarea acelei opere în care se realizează «universalul».

Există, e drept, o dialectică subtilă între acești doi termeni, «național» și «universal», care face ca adesea o operă de artă să devină cu atît mai «universală» cu cît — într-o anumită direcție — este mai «națională». Brîncuși este un exemplu tipic în această direcție, dar s-ar putea da nenumărate altele, lucru remarcant, de altfel, și în literatură. Mihai Ralea observa cu justețe că un scriitor mare intră, prin poporul său, în relație cu toată umanitatea. «Aceasta din urmă nu poate ține seama de milioanele de tipuri individuale și de psihologia lor specifică. Ea rezumă din economie și pricepere. . . cel mult. . . sufletul popoarelor».

Rîndurile de mai sus au avut drept scop o simplă punere în discuție a uneia dintre problemele de bază ale culturii noastre contemporane.

¹ Capitolul Definiția lui Buffon din volumul *Ferestre colorate*, Arad, 1926, p. 25.

² R.W. Wallach: *Über die Anwendung und die Bedeutung des Wortes Stil*, Würtzburger Dissertationen, 1919; R. Nohl: *Stil und Weltanschauung*, 1920; Bericht über den Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1924 (1925); J. Volkelt: *System der Aesthetik*, ed. II, 1925—1927.

³ Concepția aceasta organicistă despre fazele evolutive prin care trece o civilizație (arhaic — clasic — decadent), nu este nouă, și ea se poate urmări încă din antichitate (cfr. Julius Schlosser-Magnino: *La letteratura artistica*, Firenze, 1935). Mult mai nouă e însă aplicarea ei în domeniul artelor plastice, acțiune în care personalitatea arheologului și a istoricului german Winckelmann a jucat un rol hotărîtor.

⁴ Pusă în circulație cu deosebită autoritate de H. Wölfflin, teoria dualistă în legătură cu evoluția prin care trece un stil de la clasic la baroc și-a găsit expresia ei extremă în scrierea lui Eugenio D'Ors: *Du baroque*, Paris, 1935.

⁵ Heinrich Wölfflin: *Principii fundamentale de istoria artei*, trad. în limba germană, București, 1968, p. 22.

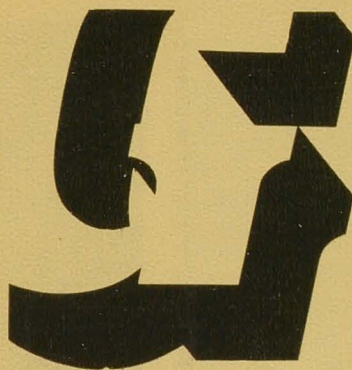
⁶ Vladimir Streinu: *Esthesis carpato-dunăreană*, răspuns la ancheta «Gazetei Literare», 14 aprilie 1966, în problema Specificului național în literatura română.

⁷ Capitolul Etnografie și artă în volumul *Ferestre colorate*, p. 99. Citat de Ov. S. Crohmăniceanu în articolul: *Particularism și universalism*, ca răspuns la ancheta «Gazetei Literare» în legătură cu specificul național.

⁸ N.N. Tonitza: *Cronici fanteziste neliterare*, București, 1927, p. 42—43.

⁹ Capitolul Profilul spiritual al poporului român, în volumul *Logos și Ethos*, București, 1967, p. 275.

¹⁰ Capitolul Matricea stilistică, în volumul *Trilogia culturii*, București, 1944, p. 144.



EXPOZIȚIA ANUALĂ DE GRAFICĂ '88

SALONUL DE DESEN ȘI GRAVURĂ

DAN GRIGORESCU

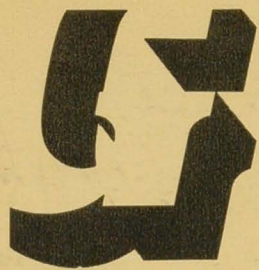
Salonul de desen și gravură din acest an avea, după câte mi se pare, însușirea de a rezuma, într-o antologie semnificativă, direcțiile definitorii ale momentului actual al graficii românești. Cu toate că din expoziție lipseau lucrări ale unor personalități incontestabile, impresia generală a salonului nu se modifica esențial, dovedind că se conturează o tot mai precisă delimitare a diverselor modalități artistice, că în grafică realizările nu mai trebuiesc judecate în funcție doar de aportul unor individualități distincte, ci al unor curente și școli ce se subsumează direcției generale a întregii arte contemporane românești. Discutarea lor nu-ânță începe să devină o îndatorire a criticii noastre.

Se deslușește, de exemplu, tot mai limpede o direcție a artei de inspirație folclorică; nu în sensul citării motivului folcloric decorativ, ci al asimilării spiritualității tradiționale, al cantonării artei într-un spațiu specific românesc. Temele sînt adesea, ele însele, evocări ale unor vechi obiceiuri, asociind tradiții care veghează la împlinirea ritualurilor din momente dramatice ale vieții cu altele, pline de expansivitate, descinzînd deopotrivă din aceleași izvoare îndepărtate.

Există o rafinată înțelegere a perspectivei bidimensionale din broderia populară care,

la Viorel Mărginean, dobîndește — sub aerul de aparentă naivitate — o discretă vibrație lirică. Alteori, la Ana Iliuț, de pildă, portretul unei femei ce ține în brațe un copil e tratat cu un simț sigur al simplificării, devenind un fel de madonă dintr-o icoană țărănească. Simptomatică mi se pare evoluția lui Gheorghe Ivancenco spre această tematică folclorică; maniera sa mai veche (prezentă și în expoziție, într-o lucrare cum e Port pescăresc la Sulina), rectilinie, angulară, întrucîva aspră, face loc unei expresii mai pline de vitalitate, în care Măștile din Maramureș, de exemplu, sînt tratate într-o valorație mai viguroasă, pe măsura izvoarelor stilistice revendicate acum. Sub acest raport, am impresia că și Cornelia Daneș se află într-un progres sigur, după o perioadă oarecare de tatonări, ritmurile de siluete care amintesc stilpi țărănești antropomorfi fiind compuse cu o anume dezinvoltură. Poate că, la Mihai Mădescu, sugestiile sînt preluate prea fidel, xilografia populară (în Haiducul Corbea) este reprodușă aproape întocmai, cu o prea firavă contribuție personală; dar tendința se cuvine semnalată pentru că ea sugerează o anume preocupare de a integra spiritului contemporan o artă atît de bogată în sentimente durabile.

Cred că se poate vorbi despre o anumită orientare spre expresionism a multor artiști

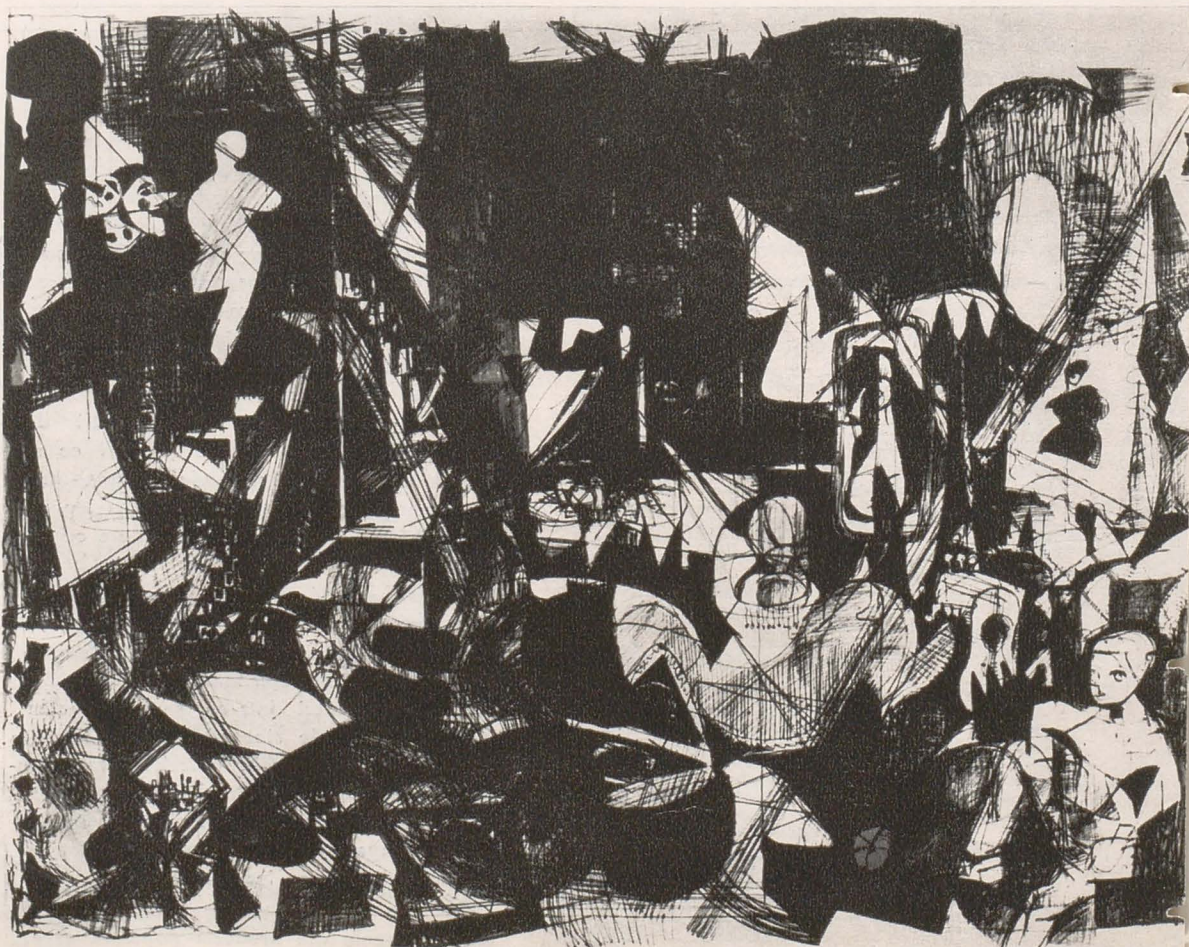


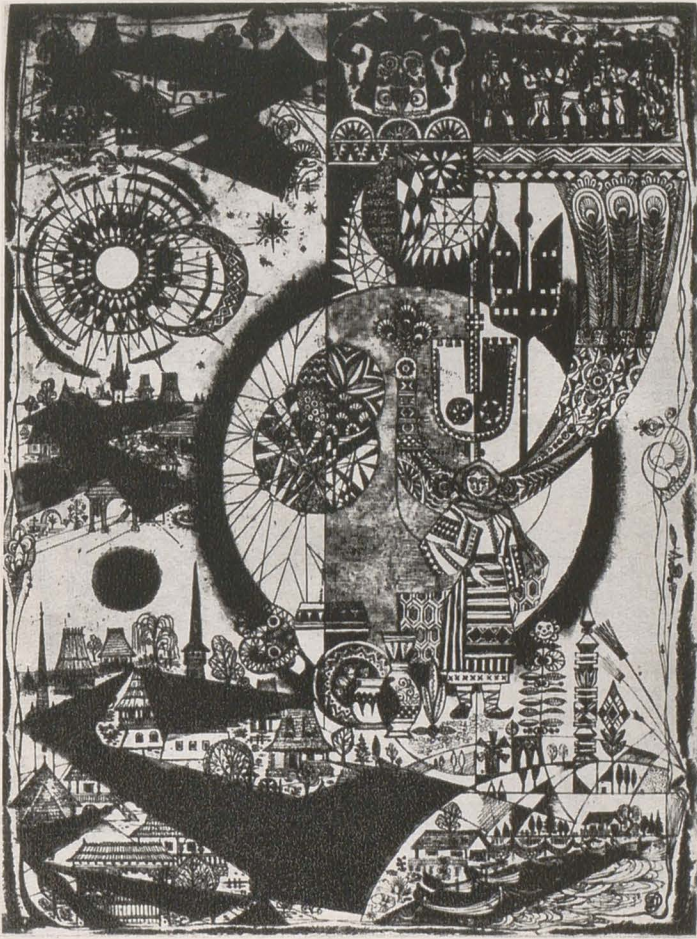
EXPOZIȚIA ANUALĂ DE GRAFICĂ '88



ION STATE: Interior (din ciclul «Portrete») — tehnică mixtă

MARIANA PETRAȘCU: Interior fantastic — tușuri colorate





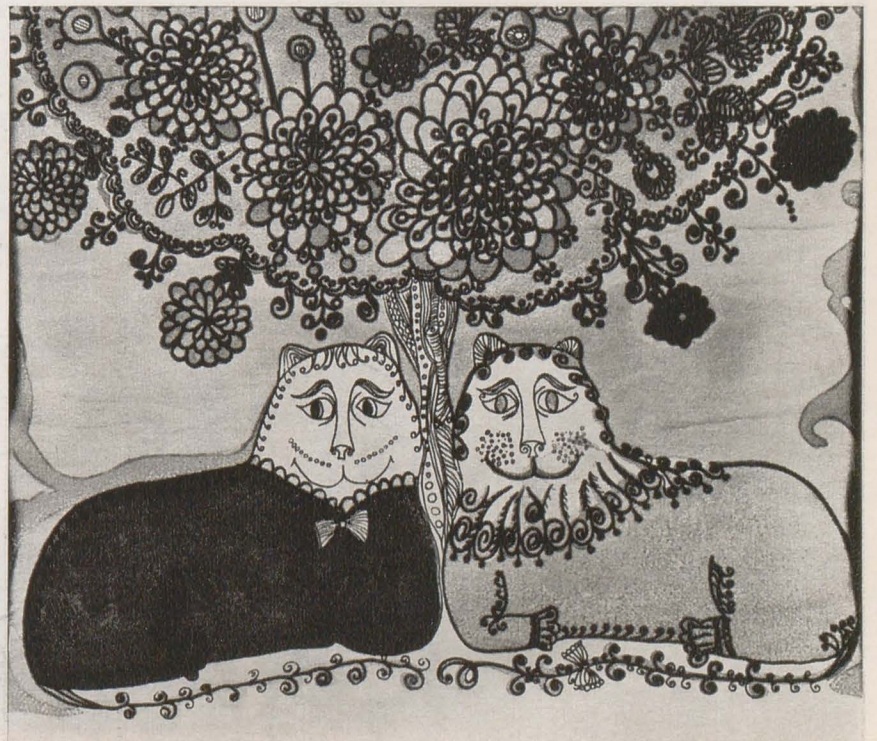
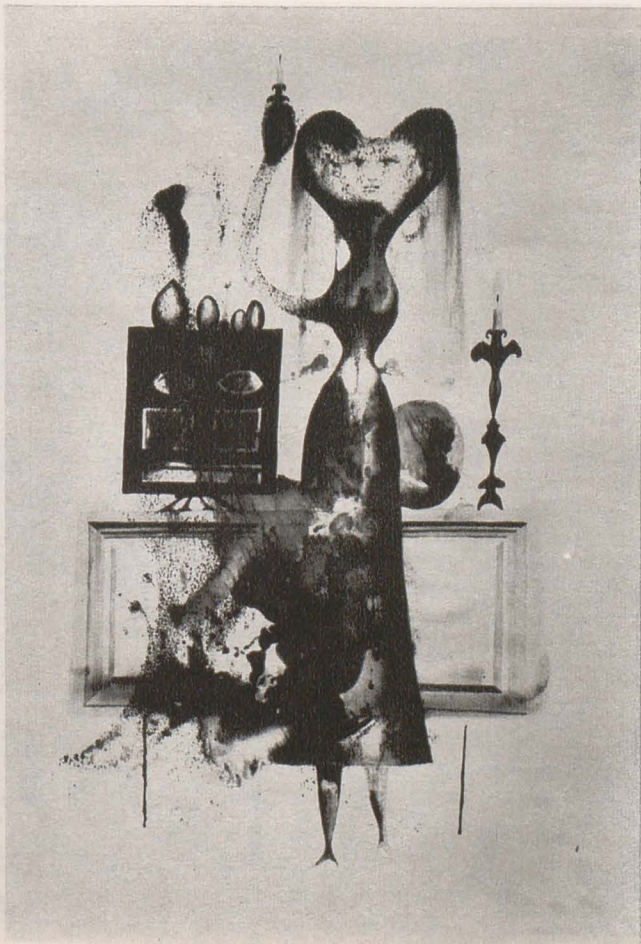
IMRE DROCSAY: Muzeul Satului — acvaforte și acvatinta



ETHEL LUCACI-BĂIAȘ: Val gigantic — xilogravură

JULES PERAHIM: Natură moartă eliberată — laviu tempera

ILEANA DĂSCĂLESCU: Natură moartă — serigrafie





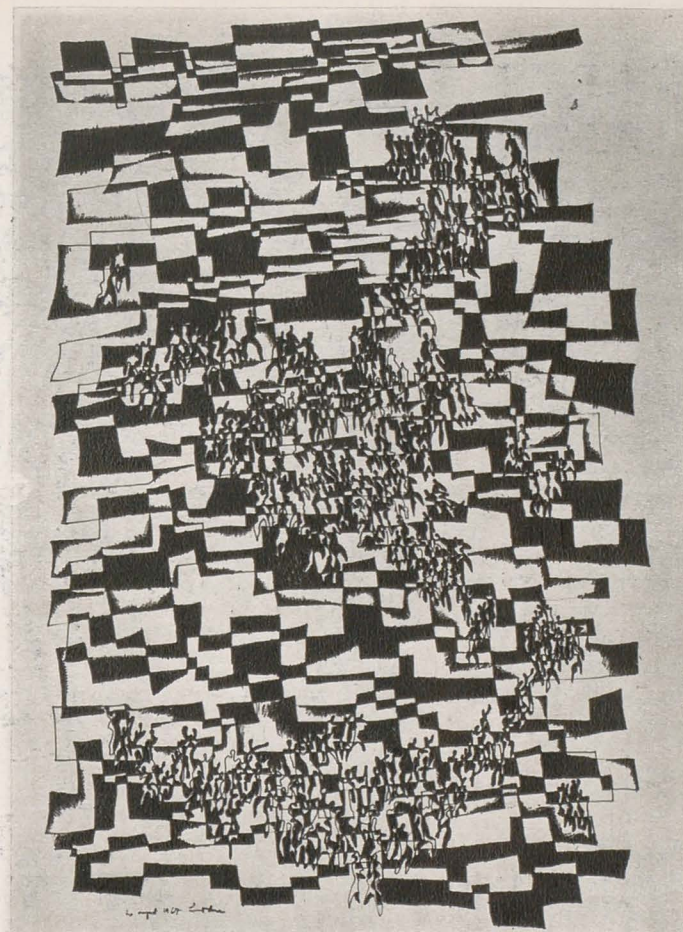
EXPOZIȚIA ANUALĂ DE GRAFICĂ '88



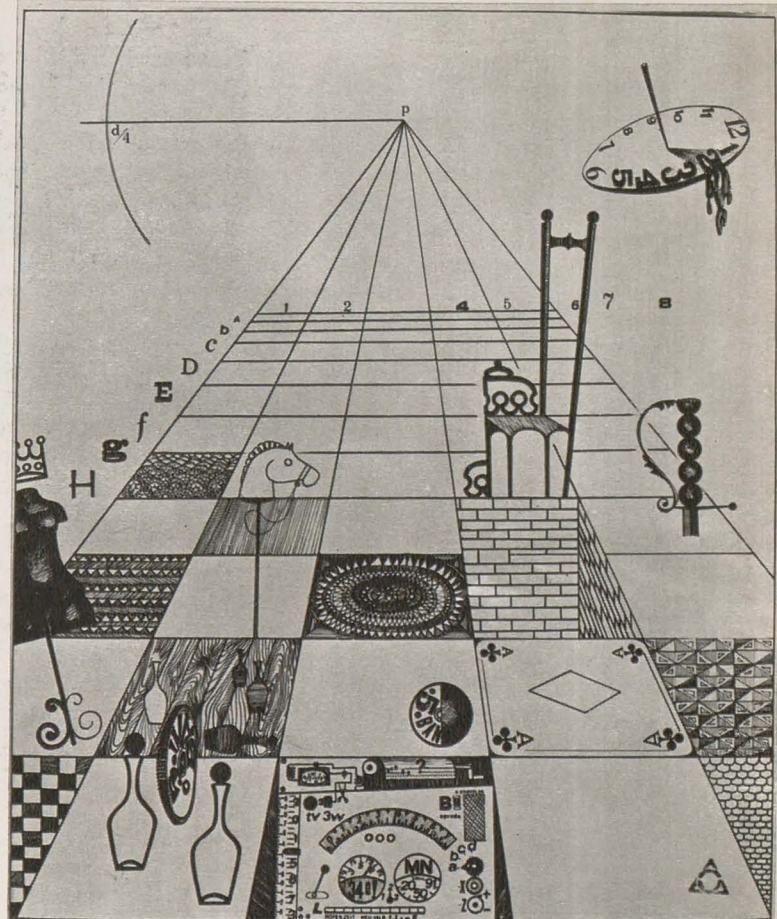
EMILIA BOBOIA: Din lumea copiilor (II) — tuș

GEORGE TOMAZIU: Suită: sîmbătă, duminică, luni — acuarelă





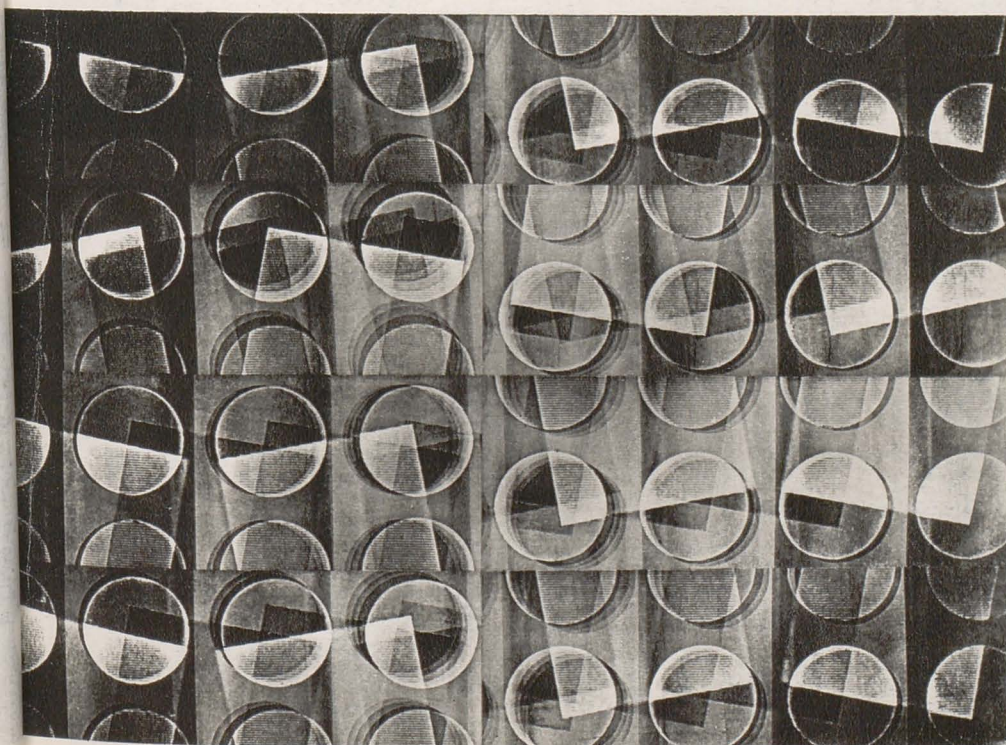
LIDIA CIOLAC: Participare — tuș



ALEXANDRU CĂLINEȘTI-ARGHIRA: Șah-mat — tuș

ROMAN COTOȘMAN: Secvențe vizuale (II) — monotip

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: Transmiteri — gravură pe metal



prezenți în Salon. Uneori, această direcție se ilustrează printr-o puternică tensiune coloristică, precum la Ligia Macovei, al cărei Peisaj de toamnă se înfățișează într-un roșu fierbinte care topește contururile. Alteori, ca la Nicolae Săftoiu, prin dantești virtejuri, a căror impresie se constituie nu numai din atmosfera generală a lucrării, dar și din dure-roasa tratare individuală a figurilor. La Wanda Sachelarie, energia ductului se convertea în simplificări tot mai ferme. Și Petre Vulcănescu urmărește mai degrabă simplificările întrucitva narative ale expresionismului (mai ales în Blestem), decât crisparea tragică; desenele sale, solid construite, respiră un surprinzător aer stenic, provenind din îndepărtatele izvoare folclorice de inspirație.

Se distingea în expoziție și o anume încercare de tălmăcire a miraculosului oniric, uneori în ritmuri visătoare, alteori în imagini pline de scrișniri și de ciudate dureri. Jules Perahim propunea, bunăoară, ideea unor circulații obscure între regnuri, naturile moarte căpătau trup de om, burlescul se realiza la nivelul visului. Toma Roată, chiar în lucrările sugerând figurativul, înfățișa viziuni tragic dezarticulate, țișniri întunecate, o materie care se risipește în ritmuri savante. În schimb, imaginile lui Constantin Nițescu reclamau, după cum mi s-a părut, un plus de organizare. Vasile Socoliuc (în Amintirile doamnei X) nu poposește, de fapt, în limitele suprarealismului; imaginile ce urcă dintr-un subconștient agitat nu au acea delimitare tranșantă și rece pe care o înscrisau operele definitorii ale curentului, ele se contopesc într-un vălmășag cald, se suprapun în alcătuirii aș spune mai curînd de proză joyceană decît de artă suprarealistă. Nici Marcela Cordescu nu atinge zonele suprarealismului, imaginile ei — mai degrabă decorative — vor să sugereze universuri închise, kafkiene, dar alcătuiască, de fapt, agreabile jocuri geometrice. Ceea ce se întîmplă și cu Paul Erdős, prea caligrafic pentru a putea fi (cum, poate, a intenționat) dramatic în suprapunerile sale de linii elegante. Tehnica griurilor subtile a lui Harry Guttman s-a dovedit mai prielnică evocării acestei lumi lăuntrice bînuite de copleșitoare tristeți, pe care artistul încearcă s-o proiecteze în afară, s-o obiectiveze.

Erau și cîteva încercări de op-art; unele — cele ale lui Silviu Băiaș — cu un bun simț al ritmurilor coloristice, altele — ale lui Roman Cotoșman — orientate savant spre o proiecție cinetică. Se puteau recunoaște și ecouri din arta lui Victor Pasmore (în lucrarea foarte bine construită a Simonei Runcan) sau din aceea a lui Soulages (pe care Edith Lucaci-Băiaș o interpretează cu o respirație mai largă a suprafețelor). Am avut impresia, însă, că le lipsește multora dintre aceste lucrări o intervenție mai fermă a propriei personalități. Poate că, sub acest raport, Ion Bițan înregistrează progrese față de expoziția sa din timpul colocviului Brîncuși; happening-ul său se descrie acum cu o poezie mai delicată.

Interpretările figurative, prelucrări ale tradiției clasice, au oferit, și de această dată, cîteva certe reușite. Vasile Celmare, de exemplu, în simplificări calme, în care albul

hîrtiei aluneca în ritmuri prelungi, evoca vesela rotire a călușeilor sau (într-o gravură îndelung elaborată) ritmurile aglomerației rustice într-un tîrg. Mircea Dumitrescu folosea, într-un fel ingenios, resursele schiței scenografice, de această dată personajul rămînînd nemișcat în mijlocul unor decoruri mobile. Dramatismul lapidar al lui Traian Brădean sau desenul plin de o anume savoare al lui Constantin Baciuc (în care, parcă, se simțea, de data aceasta, o oarecare influență a lui Jiquidi) se înscrisau, sobru, într-o viziune clară, lipsită de orice sofisticare. Acuarelele artiștilor ieșeni (indeosebi, aș spune, cele ale lui Adrian Podoleanu), poetice, demonstra încă o dată virtuțile evocatoare ale unei tehnici tradiționale. Mi s-au părut mai lipsite de elan acuarelele Mariei Constantin.

Am crezut de cuviință să închei această trecere în revistă, menționînd numele Mariane Petrașcu; artista era prezentă cu niște tușuri colorate, compuse în ritmuri de o mare subtilitate, cu acorduri rafinat decantate, mărturisind o încercare exemplară de îmbogățire a mijloacelor de expresie.



Sectorul ilustrației de carte, foarte sărac. Se cuvin, cred, menționate numai rabelai-sienele desene ale lui Benedict Gănescu, în care, fără să-și modifice maniera, artistul a integrat sugestii ale unor vignete renascen-tiste, de un umor gras.



Afișul ridică, și de această dată, probleme de rezolvarea cărora nu răspund, evident, numai artiștii. Lucrările cu tematică socială, puține, cite erau, nu vedeau prea multă fan-tezie; lipsesc comenzi sistematice. Firesc era ca majoritatea afișelor prezente în expo-ziție să fie tipărite, așa cum se cuvine unei arte prin excelență funcțională. De foarte multă vreme nu se întîmplă așa în expoziții. Singurul afiș tipărit (cel al Salonului însuși), nu mi s-a părut a fi cel mai bun, potrivindu-se mai degrabă unei expoziții tehnice. Se pot semnala lucrări în care fotografia e folosită ingenios (Adamclisi de Aurel Popa sau Nu fumați! de Mihai Stănescu). Altele evocînd (poate într-o compoziție cam încăr-cată, greu lizibilă) gravuri și caractere de tipar din epoca în care s-a creat opera dra-matică pentru care a fost destinat afișul (cel al Mătrăgunei realizat de Szolt Kölönte). Afișe gîndite temeinic, inteligent (Mondo cane de Anamaria Smigelschi sau cele ale expozițiilor comerciale semnate de N. Zam-fir). În general, însă, recolta de afișe e încă săracă, ne semnificativă.



O expoziție cu multe lucrări valoroase, variată. Un plus de rigoare artistică, de racordare la real se poate, însă, după cîte cred, pretinde acestei arte, grafica, a cărei adresă e atît de largă.

ÎN SUBSOLURILE CALOFILIEI

Nu recunosc în atitudinea calofilă sensul peiorativ care se opune pasiunii adevărului. Patima frumuseții e tot atât de legitim nobilă. Numai când face loc arbitrarului, calofilia poate deveni dogmatică: prin acest fir silogistic ajungem să-l suspectăm pe calofil de un viciu idealist care nu-i e totuși inerent. Periculos devine calofilul când fardează cadavrul pentru a-și cruța o experiență dramatică. Din această extremă fariseică se trage și mentalitatea artistului (sau privitorului) care, între Țuculescu și Mirea îl preferă pe acesta și glosînd ideologic această preferință teoretizează morala frumuseții blînde. Cîți oameni din publicul de bună-credință nu refuză arta modernă doar pentru că e incomod de privit, cîți nu se tem tainic de agresivitatea culorii expresioniste și de stihinul suprarealism? Lupta picturii împotriva buchetelor de lilac periate nu-i cîștigată, cită vreme dăinuie în gust etalonul șerbetului de trandafiri. Privitorul academic iubește pictura academică nu fiindcă e anatomic corectă, nu fiindcă e anecdotic literară, ci fiindcă obiectele manevrate în orizontul ei se supun blînd la habitudinile retinei și lătesc luncose poteci spre benefica plăcere estetică.

E dezarmant că un pictor cum e Calafateanu, dotat, precum scrie în biografie, cu un supliment de instrucție teoretică (autor de istorii ale literaturii), aderă la această tranzație în care natura pozează și pictura flatează. Ceruri de azur subțiat în «degradau», peste șesuri pictate mai «tașist», în tușe paralele, asortate cromatic, dintr-o inadvertență pedanterie decorativă; nuduri caligrafice și fauve colorate, în gust «secession»; compromis de natură și artificiu; solicitînd un anume extaz trivial al calofilului romanțios («vai, ce soare drăguț! vai, ce lună simpatică!» e versiunea verbală a acestui stil al sensibilității). Nu, această accesibilitate nu-i un început de inițiere în artă, e o interdicție a cunoașterii estetice.

LUDOVIC BALOGH

Și în acuarelele lui Ludovic Balogh elementul «natură» și elementul «pictură» trăiesc într-o promiscuă simbioză. Balogh e un virtuos al iluzionismului acvatic, atribuind tehnicii «acuarelă» o prezumtivă virtute de «limbaj al atmosferelor pluviale». E aici un naturalism aplicat și materiei-unealtă, nu numai materiei-obiect. Peisajele sale se află sub protecția speciei lirice a «pastelului» descriptiv. Dar culoarea e gînd

dită într-o regie simbolistă (violetul pomilor nocturni, de pildă), iar compoziția, într-o regie imitativă: din eclectismul acestei sensibilități rezultă hibrizi, lucruri care țin și de natură și de artă, așadar de niciuna. Eroarea e de ordin estetic; altminteri, dexteritatea acuarelistului e remarcabilă.

VALENTIN HOEFlich

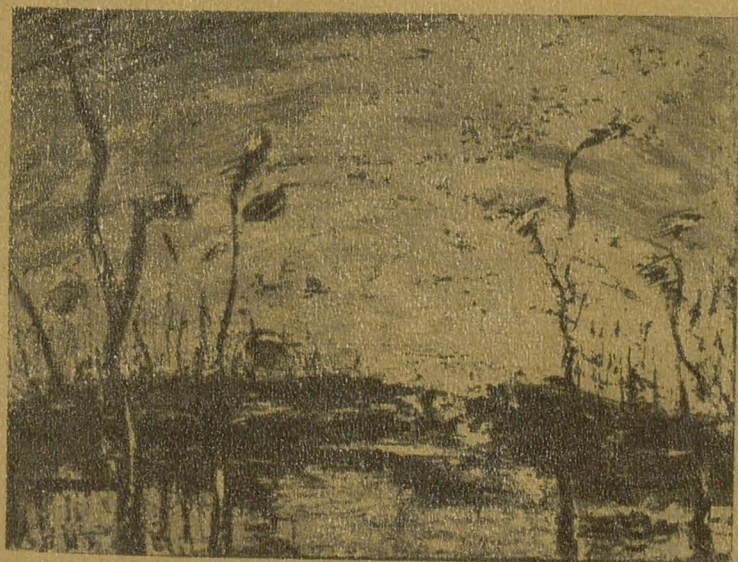
Valentin Hoeflich a expus (Galeriile de artă — Onești) peisaje și naturi moarte pictate în ultimii ani: mare volum de trudă pentru a împăca divergența dintre un ideal constructiv și o sensibilitate optică impresionistă. Multe lucrări ezită între plastica formelor și vibrația culorilor dinlăuntrul lor, care tind la expansiunea impresionistă. Această ambiguitate e depășită în cîteva compoziții în care s-a realizat factura constructivă a tușelor de culoare, *Constanța, Natura statică* (nr. 10). Dincolo de sobrietate, datorată disciplinei de pictură obiectivă la care s-a fixat Hoeflich, e aici, îmblînzit, un patos al intensităților, un impuls de natură expresionistă, implicat în calitatea tonurilor excesiv calde (de pildă, un anume insistent albastru în care se insinuează roșul) și în cantitatea materiei (de pildă, agitația și abundența de forme și culori, care izbutesc cu greu să

se constituie în unități compo-nistice).

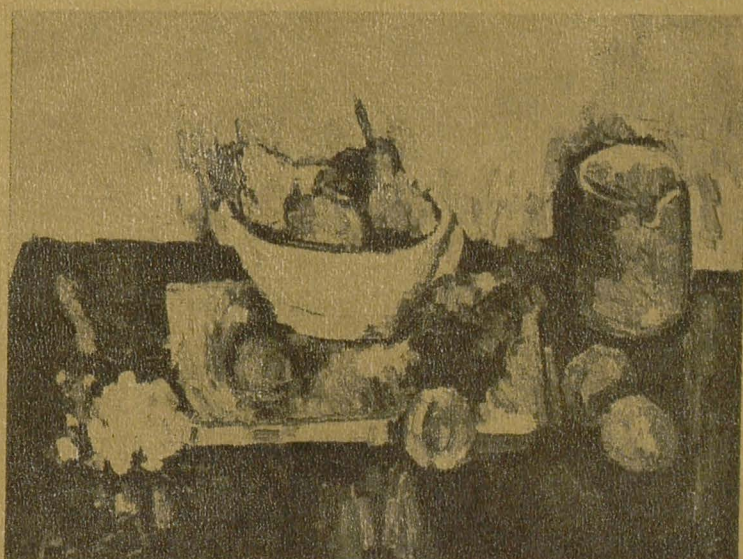
MODERNĂ, DAR NU PICTURĂ

Grupul de pictori amatori de la Casa de Cultură a Tineretului din sectorul 1 se vedește însuflețit de convingerea că pictura e un act de intimă aderență la sensurile vieții. Așa declară (și încă prea emfatic) îndrăzneala metafizică din exercițiile picturale. Suprarealism (de cel mai curat uz psihanalitic), pop'art, un simbolism neo-«fin de siècle», iată zonele de artă în care se aventurează această producție. Este însă aici un caz bastard al limbajului, care e vizual fără a fi ajuns să fie pictură, să fie mod de comunicare întemeiat pe un anume comerț perceptiv. Sensibilitatea, certă, care se exprimă aici, nu-i intuiție vizuală, ci o predispoziție contemplativă care n-a avut prilej suficient să se specializeze artistic. Cum nu se poate face poezie din idei în stadiu conceptual, nici pictură nu se poate face din intuiții generic-sensibile. Așa încît cea mai adecvată atitudine artistică o găsim la cea mai modest-figurativă expozanță, Maria Măcelaru, care se mulțumește să năzuiască a vedea; micul ei peisaj ordonat în galben și albastru e un obiect care se apropie cu sfioasă inteligență de pictură.

CONSTANTIN CALAFATEANU: Peisaj — Deltă — ulei



VALENTIN HOEFlich: Natură moartă — ulei



DUMITRU NEGREA

Negrea își intitulează desenul «umoristic» spre a sublinia lipsa oricărei intenții moralizatoare pe care ar fi implicat-o obișnuita «caricatură». Metoda acestui umor este anecdota ilustrată, comicul de situație și de caracter este programat literar și comentat grafic. E un desen detaliat și descriptiv, de o desuetă corectitudine, cu virtuțile «benzii» desenate, această specie populară de film grafic. În antecedentele istorice ale genului stă vechiul album umoristic publicat în revistele (mai ales pariziene) de la începutul veacului.

Între bonomie și mizantropie, între apostrofă și simpatie, hazul desenelor lui Negrea vine din nefirescul plauzibil, conceput cu un sarcasm benign. (Eficace mai ales în seria buf-macabră a scenelor din cimitir și în seria parodiilor far-west.) Obiectul persiflajului sîntem adesea noi, privitorii, cu fixațiuni de gust și judecată pasibile de ridicol. (Credulitatea spectatorului e motiv de parodie «far-west» și în excelente filme.)



MARIN PREDESCU: Ferestre — ulei

MARIN PREDESCU

Pictura din expoziția lui Marin Predescu este un zig-zag între percepție și speculație abstractivă, care nu izbutesc să se închege în unitate sensibilă. Ferestre pare a marca un moment mai fecund de sinteză; imaginea aceasta beneficiază de anume emoție spontană (multiplicarea percepției iscînd un metaforic evantai de planuri transparente) și de anume rigoare geometrică (alternanța planurilor, marcată prin ritmul perpendicularelor interferente). Schematic, imaginile descărneză mai mult decît esențializează. Se degajă de aici un duh de austeritate, confirmat cromatic în tonurile sobre și în severul principiu de a colora prin subordonarea la o dominantă. Acordurile de brun, gri, albastru iscă un timbru elegiac; dar deocamdată această pictură se definește doar prin timbru. Rămîne să-și descopere vocabularul și gramatica și — chiar — motivele catalizatoare.

ROMAN COTOȘMAN: PROIECTE DE PICTURĂ CINETICĂ

Unii esteticieni speculează de la o vreme ipoteza că percepția

spațială se modifică sub influența conjugată a științei acumulate în lume și a mediului de civilizație materială determinat de această știință.

E greu să discernem în noi cum se schimbă sau sporesc datele fiziologice ale percepției; e mai prudent a constata că, poate, ceea ce se transformă sub impulsul cantității de cunoștințe întrupate în obiectele culturale și tehnice ale cotidianului actual, este conștiința care interpretează inedit informațiile percepției. Cinetismul în pictură pare a fi un fenomen de acest ordin. El anticipează, sau realizează metaforic, facultatea plauzibilă, de a înregistra relația spațiu-timp ca obiect, detașat de obiectele conținute, repere ale distanței și mișcării. Asemenea exerciții, antrenînd rațiunea și fantezia percepției, sînt și «proiectele cinetice» ale pictorului timișorean Roman Cotoșman. Într-o tehnică de imprimare simplă, care le conferă nu știu ce severă obiectivitate de lucru tipărit, el compune figuri de geometrie plană, semne elementare — linii drepte și ondulate, cercuri, pătrate — și le repetă fie simetric, fie într-o frecvență cadențată, simbolizînd mișcarea ca într-un grafic al mutației, al deplasării. Dinamica e suge-

rată deci cît se poate de intuitiv, ca o sumă de locuri parcurse, ca un continuu raport între poziții succesive ale figurii. De aici rezultă senzația de volum. Ne jucăm în copilărie rotînd repede o sfoară cu o greutate la capăt și în viteza progresivă a mișcării, deplasarea în cercuri a sfoarei crea iluzia unui con: volum virtual, iscat prin traiectoriile în aer ale liniei-sfoară. Analog, «proiectele cinetice» apelează la facultatea de a suprapune timpul mișcării și spațiul ei, de a percepe astfel senzorial realitatea imaterială. Cotoșman crează un univers simbolic pluridimensional caracterizat prin armonia gravitației. Reprezentarea sa cinetică e de un tip coregrafic: linia, planul, deplasarea lor, compun imaginea finală prin traiectoria spațiale însumate în timp; asîști nu la o imagine, ci la procesul constituirii ei, întocmai cum, în plastica baletului, simți implicat timpul necesar desfășurării gestice a imaginii. Așadar, spectatorul trebuie să participe, să totalizeze semnele comunicării, angajarea lui estetică e intensă și dificilă, cantitatea de înesabil care i se adresează e mare.

Spațiul obiectiv nu-i în sine un lucru cu semnificație artistică. (Apelul estetic intrinsec, în cinetism, e de natura logicii și matematicii, și, avînd această normă a raporturilor, se apropie de muzică mai obiectiv decît tehnica sugestivă a picturii tradiționale care ținea intuitiv împărțirea din muzică). Avem de-a face aici doar cu elemente de limbaj, unități de comunicare sensibilă, și nu cu mesajul însuși. Ele nu-s mai emoționante, în sine, decît un cub văzut în perspectivă euclidiană. Dar cinetistul trăiește o asemenea pasiune esoterică în operațiile sale de vrăjitoarească matematică a ochiului, încît dă un conținut emoțional unui act care nu-i decît pregătirea artei. Așa se va fi întîmplat cu Uccello, exaltatul perspectivei. Și poate cinetismul va avea soarta perspectivei: se va absorbi anonim și utilitar în limbajul artei permanente.

În lucrările lui Cotoșman frumusețea rezultă, e efect legitim al sistemului său optic, și tocmai ivirea spontană a acestei frumuseți e un argument pentru șansele cinetismului de a servi pictura.

ANCA ARGHIR



DUMITRU NEGREA: Din ciclul «Cow-boy» — desen

EXPOZIȚIA ION ȚUCULESCU ÎN STATELE UNITE ALE AMERICII

Ecouri din presă
WASHINGTON POST

În articolul său, criticul Frank Getlein, după ce vorbește despre programul schimburilor culturale dintre România și Statele Unite ale Americii, amintind « bogat colorată » tapiserie românească prezentată într-o expoziție anterioară, scrie: « Țuculescu a extras mult din motivele artei populare românești, sursă care, deși puțin recunoscută, a fost și a artistului — tot al acestei țări — cel mai mare artist al secolului al XX-lea, Brâncuși. În perioada timpurie a activității sale, pictorul român dovedește o puternică asemănare cu Van Gogh și cu câțiva dintre expresioniștii germani. În timpul celui de al doilea război mondial, timp de grea încercare pentru România ca și pentru cea mai mare parte a Europei, Țuculescu descoperă rădăcinile artei țără-

nești, care hrănește spiritul operei sale pentru următoarele două decade. El a început prin a asimila în pictura sa motive din covoare și tapiserii, eșutând între reprezentarea picturală a unui covor și reprezentarea unei scene rurale, așa cum ar executa-o un țesător. Arhaicul simbol românesc al morții, reprezentat prin ochi omni-prezenți — mai vechi decât epoca creștină, — cruci rotunjite, păsări și fluturi se ivesc în arta pictorului și rămân acolo, modelându-se de-a lungul succesivelor faze... Toate acestea îl îndreaptă către o artă de vigoare ». Iar în încheiere, autorul mărturisește: « În afară de Brâncuși, noi nu știm aproape nimic despre arta românească. Țuculescu constituie o excelentă introducere pe drumul acestei cunoașteri ».

COLUMBUS DISPATCH

Într-o prezentare a artistului și a expoziției, semnată de Frances W. Piper, citim: « Picturile lui Țuculescu nu conțin forme morbide și nici un protest social, dar reflectă neobosită curiozitate a unui om de știință înzestrat cu un mare dar de colorist. El crează în interpretările sale dramatice și lirice un univers cromatic cu forme adesea sălbatice, în tablouri aparent fără temă, care dau naștere unei multitudini de imagini picturale. Cele 60 de uleiuri expuse ilustrează cele cinci etape din activitatea artistului: perioada de

studii, perioada expresionistă, neoprimitivă, totemică și, ultima, perioada simbolică. De la începutul ultimei perioade, motivul ochilor este dominant în pânzele sale — caracteristice pentru înțelegerea temperamentului artistului și a esenței vieții în același timp — acest motiv simbolizând dorința de cunoaștere și căutarea unei explicații a existenței. Pictura sa reflectă un sens poetic al vieții interioare și un zbucium tulburător, transmise prin ritmurile viroase ale desenului și prin culorile vibrante ».

★

La Viena a fost deschisă, în incinta Tipografiei austriece de stat, o expoziție a graficienei Maria Manolescu cuprinzând 35 de lucrări — gravură pe metal, xilogravură și desene.

★

La cea de-a șasea ediție a Biennalei romane, la care participă — cu lucrări de pictură, sculptură, grafică — artiștii din Roma și din regio Latium, organizatorii bienalei au invitat, de asemenea, și un număr restrâns de artiști străini care au lucrat în ultimul timp în Italia. Printre aceștia se numără și pictorul român Ion Nicodim, care a figurat în expoziție cu trei lucrări în ulei.

★

La München, în cadrul Tîrgului internațional de artizanat și meșteșuguri, ediția 1968, s-a deschis tradiționala expoziție « Form und Qualität », la care arta românească a fost reprezentată prin numeroase lucrări de sticlărie și podoabe, realizate de Zoe Băicoianu, Dan Băncilă, Lucia Ciurcanu, Monica Damian, Constanța Dogeanu, Ecaterina Drăghici, Dan Parocescu, Marin State, Adolf Szgura, Lucia Teodorescu și Ioana Tomescu. Ca și la precedentele ediții ale acestei expoziții internaționale de prestigiu, participarea noastră a fost încununată de succes: sculptorița Zoe Băicoianu — care a prezentat piese executate în sticlă — a fost distinsă cu Medalia de aur.

H. H.

★

La Willich (Republica Federală a Germaniei) s-a deschis prima expoziție internațională « Im Reich der Tiere » — Düsseldorf 1968 (« În împărăția animalelor »), organizată de Asociația « Interfauna ».

Răspunzînd invitației de a participa la această manifestare, 21 de artiști români au trimis 57 de lucrări de pictură, sculptură, ceramică și tapiserie, care au primit avizul juriului expoziției, unde figurează astfel: Petre Balogh, Petre Bedivan, Constantin Calafateanu, Violeta Crăciun, Imre Drocsay, Aurel Iacobescu, Peter Iacobi și Riți Iacobi, Ala Jalea-Popa, Dorio Lazăr, Mihai Lebac, Henry Mavrodin, Dragoș Morărescu, Lili Pancu, Leontin Ploscă, Maria Popa-Georgescu, Victor Roman, Nicolae Săftoiu, Margareta Sterian, Ioan Untch și Mala Zamfirescu-Bedivan.

★

Sub auspiciile lui « Frankfurter Kunst Kabinett Hanna Bekker » și « Bank für Gemeinwirtschaft » din Frankfurt-am-Main, s-a deschis în luna aprilie a.c. o expoziție de artă contemporană românească. Expoziția a cuprins 31 de lucrări de pictură, 20 lucrări de grafică și 18 sculpturi semnate de: Petre Balogh, Mara Băscă, Ludovic Boroș-Roman, Vasile Celmare, Florin Ciubotaru, Marcela Cordescu, Vasile Dobrian, Mircea Dumitrescu, Octav Grigorescu, Lazăr Iacob, Peter Iacobi, Mircea Ionescu, Ioana Kassargian, Mihail Laurențiu, Gabriela Manole-Adoc, Ileana Nicodim, Tiberiu Nicorescu, Florin Niculiu, Corneliu Petrescu, Victor Roman, Mihai Rusu, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, Ștefan Sevastre și Vasile Varga.

Ir. F.

★

La 5 mai a.c. s-a deschis în capitala Austriei a șasea ediție a Expoziției internaționale de grafică « Europahaus Wien ». Grafica românească a fost reprezentată la această manifestare prin xilogravuri de Ethel Lucaci Băiaș și monotipuri de Șerban Gabrea. Juriul internațional al expoziției a acordat premiul III graficienei Ethel Lucaci Băiaș.

H. H.

R É S U M É

LA LIBERTÉ DANS L'ART

En se proposant de réexaminer le problème de la liberté dans l'art, le peintre Vasile Varga observe les deux tendances opposées et en même temps, permanentes : d'un côté l'esprit de coercition, la règle, la discipline; de l'autre l'expression libérée du canon, la forme libre, la liberté du choix du matériau et du champ d'investigation. L'appartenance à l'une ou à l'autre de ces deux tendances est évidente aussi dans l'art contemporain, figuratif ou non figuratif. Mais — affirme l'auteur — la liberté de l'artiste n'est pas absolue. L'originalité, par conséquent, ne semble pas être l'expression d'une liberté anarchique; elle est l'expression de certains impératifs intérieurs qui, extérieurement, se manifestent comme des limites. Et l'on doit encore considérer les facteurs objectifs qui conditionnent toute création. En dernière instance, celui qui a vraiment quelque chose à dire est plutôt un esclave qu'un maître.

NUTZI ACONTZ

L'exposition rétrospective organisée successivement à Jassy et à Bucarest, dix ans après la mort de Nutzi Acontz (1894—1957), a montré dans sa vraie lumière l'une des personnalités marquantes de l'art roumain moderne.

Nutzi Acontz a fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Jassy où elle a débuté étant encore étudiante. Participante depuis 1929 aux Salons Officiels de Bucarest, elle prend part aussi aux expositions collectives et ouvre des expositions particulières. A l'étranger elle a figuré, entre autres, au « Salon des femmes peintres et sculpteurs » de Paris (1947).

Le paysage et la nature morte, ses genres préférés, se caractérisent — selon la critique N. Argintescu-Amza — par une luminosité qui confère à cette peinture une saveur toute particulière. Jamais autonome, cette lumière est filtrée par de subtiles osmose dans la vie des volumes, presque toujours respectés comme tels et jamais pulvérisés. L'unité de la vision, l'intelligence plastique et le raffinement intellectuel, la noblesse de la confession — pénétrée par une onde de gravité — donnent à l'oeuvre de Nutzi Acontz le cachet d'une authenticité originale.

RÉFLEXIONS SUR UNE EXPOSITION D'ART DÉCORATIF

Le critique d'art Paul Petresco présente dans cet article

l'exposition d'art décoratif des étudiants de l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigoresco » de Bucarest. Tout en analysant les oeuvres exposées, dont les liens avec les traditions de l'art populaire sont évidentes, mais qui témoignent d'une vision moderne, l'auteur s'occupe de certains problèmes ayant trait aux conditions de travail et à l'orientation ultérieure des jeunes artistes. Il met en discussion les problèmes de l'intégration de cette production dans la vie sociale et surtout le faible développement de l'esthétique industrielle.

NOUVELLES OEUVRES DANS LES MUSÉES D'ART

L'article est un compte rendu des acquisitions faites par les musées de Roumanie en 1967, où l'auteur met en évidence l'ampleur de cet effort. Les musées d'art de différents centres culturels de Roumanie, ont acquis 2.987 oeuvres dont 2.026 pièces contemporaines. En ce qui concerne l'art national, l'intérêt des musées s'est dirigé surtout vers St. Luchian, Gh. Petrașco, Th. Pallady, Ion Țuculesco. Parmi les oeuvres d'art étranger acquises par nos musées, l'auteur cite un fauteuil chinois (fin du XVIII^e siècle), une *Composition avec personnages* par Othon Friesz (1879—1949), *L'adoration de la Vierge*, attribuée à Palma le Jeune (1544—1628), une oeuvre de Henry Moore — *Combat*.

LA COLLECTION MINULESCO

La maison du poète Ion Minulesco (1881—1944) s'était transformée en musée du temps de son vivant. Déclarée depuis 1947 d'utilité publique, la collection Minulesco abrite des peintures, des sculptures, des oeuvres d'art graphique et d'art décoratif. L'auteur de l'article attire l'attention sur certaines oeuvres signées par Iser, Ressu, Steriadi, Dărcăscu, Lucian Grigoresco, Ciucurencu, Ghiță, Catargi, Han, etc. Parmi les nombreux portraits du poète réalisés par de différents artistes, il signale le portrait à l'huile exécuté par Victor Brauner.

NATIONAL ET UNIVERSEL DANS L'ART

Le problème du national et de l'universel dans l'art est lié, sous beaucoup d'aspects, à celui du style. En ce qui concerne l'art, l'esthétique moderne a réussi à déchiffrer dans chaque oeuvre représentative, non seulement l'apport individuel de l'auteur, mais aussi une série d'autres éléments composants, parmi lesquelles l'élé-

ment « national » qui, avec l'esprit de l'époque, joue un rôle de premier plan.

En faisant — comme le peintre Nicolae Tonitza — la distinction entre le « motif » et l'« interprétation », Eleonora Costescu, cherche à déterminer quelques-uns des caractères « nationaux » de la peinture roumaine : une subjectivité parfaitement saisissable, si elle était considérée par rapport à la peinture française — mais d'une discrète modération, si l'on pense à l'expressionnisme allemand, par exemple. La peinture roumaine témoigne, d'une kalophilie, d'une prédilection marquée pour la beauté de la couleur, et de la matière.

En ce qui concerne le second terme du binôme, l'« universel », il ne constitue une catégorie antinomique directe du « national » que si l'on opère un transfert, du domaine des modalités d'expression formelles dans celui du contenu.

L'auteur exprime l'opinion que l'« universel » ne doit pas être envisagé en tant que simple élément composant du style, comme le « national », mais bien comme une heureuse confluence de composantes diverses ayant comme résultat l'accès de l'oeuvre respective à l'échelon le plus élevé de la création artistique.

En conclusion, l'auteur remarque qu'il existe néanmoins une dialectique subtile entre les deux termes (le « national » et l'« universel ») qui fait que, souvent, une oeuvre d'art devienne d'autant plus « universelle », qu'elle est — dans une certaine direction — plus « nationale », Brancusi étant, peut-être, l'exemple le plus typique à cet égard.

LE SALON RÉPUBLICAIN DE DESSIN ET DE GRAVURE

En examinant les oeuvres présentées au Salon républicain de dessin et de gravure, ouvert au mois d'avril dans les salles du Musée d'art de la République, le critique Dan Grigoresco présente quelques-unes des tendances qui définissent le moment actuel de l'art graphique roumain. Qu'il s'agisse d'oeuvres réalisées dans l'esprit de la plus authentique tradition nationale ou bien d'oeuvres qui se rattachent à la conception esthétique des courants et des expériences artistiques du XX^e siècle — expressionnisme, surréalisme, op-art, art cinétique etc. — l'auteur remarque (exception faite pour certains secteurs comme l'illustration du livre et partiellement l'affiche — inexplicablement plus faibles), le niveau artistique élevé des oeuvres exposées.

SOMMAIRE

Vasile Varga La liberté dans l'art	1
N. Argintesco-Amza Nutzi Acontz	3
Les prix de l'Union des Arts Plastiques	7
Paul Petresco Réflexions sur une exposition d'art décoratif	14
Victor Păianu Nouvelles acquisitions dans les musées	17
Propos sur l'art Gauguin	21
Marin Mihalache La collection Minulesco	25
Eleonora Costesco National et universel dans l'art	28
Dan Grigoresco La Salon républicain de dessin et de gravure — 1968	31
Chronique	37
L'art roumain à l'étranger	39

СОДЕРЖАНИЕ

Василе Варга Свобода художественного выражения	1
Н. Арджинтеску-Амза Нутци Аконци	3
Премии Союза художников	7
Паул Петреску Фантазия, ремесло и . . . неясная перспектива	14
Виктор Паиану Новые произведения искусства в музеях	17
Художники об искусстве Гоген	21
Марин Михалаке Коллекция Минулеску	25
Элеонора Костеску Национальное и универсальное в искусстве	28
Дан Григореску Салон рисунка и гравюры 1968	31
Хроника изобразительного искусства	37
Румынское искусство за границей	39

Couverture I: Paul Vasilescu: Mihai Eminescu — ciment

На первой странице обложки: Паул Василеску. Михай Эминеску. Цемент

Couverture IV: Mimi Podeanu: Paysanne d'Olténie et son enfant — céramique polychrome

На четвертой странице обложки: Мими Подяну. Жительница Олтении с ребенком. Многоцветная керамика

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01. Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

