



ÎN  
JURUL  
MESEI  
ROTUNDE

## PROBLEME ACTUALE ALE ARTEI ROMÂNEȘTI

ANATOL MÂNDRESCU: Mi s-a părut că expozițiile organizate cu ocazia Conferinței naționale a U.A.P. ne oferă posibilitatea de a face un tur de orizont al artei contemporane românești. Prin caracterul lor, mai mult sau mai puțin retrospectiv și sintetic, aceste manifestări sînt de natură să proiecteze o lumină revelatoare asupra stărilor de lucruri din viața artistică. Vă propun, așadar, să vedem împreună ce fenomene pun ele în evidență.

PETRU COMARNESCU: Referindu-mă la expoziția retrospectivă de la Dalles, socot că unii dintre artiști nu au figurat cu cele mai reprezentative creații, iar multe centre artistice au fost neglijate. De asemenea, poate fiindcă nu erau încă membri ai Uniunii Artiștilor Plastici, mulți dintre tinerii pictori și sculptori, care s-au impus în anii din urmă, au lipsit din expoziție.

În ce privește pictura istorică, ceea ce s-a prezentat la Dalles nu a fost suficient de relevant. A figurat compoziția lui Vintilă Făcăianu, Țara românească sub Mircea cel Bătrîn, — compoziție cu numeroase personaje, cu bogată narațiune, dar nu îndeajuns de vibrantă în privința coloritului; au lipsit însă cîteva compoziții și portrete mai reprezentative datorate unor tineri din diferite centre artistice. Mă refer la portretul de mare adîncime al lui Bălcescu, creat de Vladimir Zamfirescu, la compozițiile lui Mihai Olos și Ioan Gh. Vrăneanțu, la evocările dacice ale lui Traian Hrișcă. Am văzut doar cîteva lucrări semnificative: Pentru socialism de Al. Ciucurencu, Moment revoluționar 1848 de Virgil Almășanu și Tudor Vladimirescu de Brăduț Covaliu, Aurel Vlaicu de Ion Bișan, precum și portretul lui N. Iorga de Catul Bogdan. Din atelierul Luciei Ioan ar fi putut să figureze una din acele compoziții monumentale cu personaje din Oaș, prezentate la prima expoziție personală, iar Meșterul Manole de Octav Grigorescu nu ar fi trebuit să lipsească, precum și unele lucrări ale Paulei Ribariu, Toma Roată sau ale soților Stendl.

Nici despre sculptură nu se poate spune că ar fi fost reprezentată îndeajuns de con-

cludent față de ceea ce s-a creat în anii 1963—1968. G. Apostu a figurat cu prea puține lucrări și nu dintre cele mai reprezentative. A lipsit din expoziție și remarcabila statuie, stilizată pe linie bizantină, Maria de Mangop, opera tînarului Mihail Meiu ș.a.m.d.

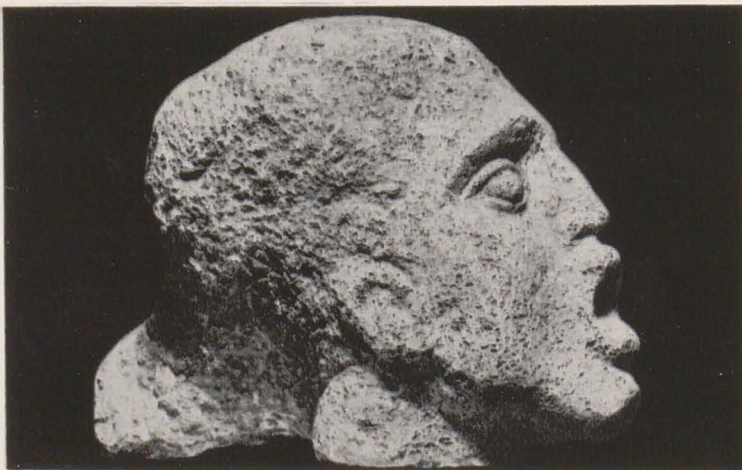
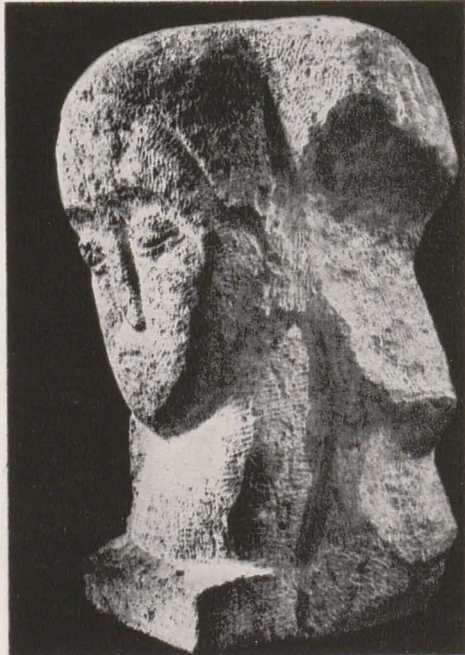
Dincolo de absențele de care am vorbit și de inegalitatea ei, expoziția 1963—1968 de la Dalles a fost binevenită.

Expoziția retrospectivă de scenografie — instalată în sala de jos a Ateneului — ni s-a părut, de data aceasta, cam săracă și cu multe viziuni prea îndatorate unor modele din străinătate. În schimb, remarcabilă ne-a părut Expoziția de artă decorativă, din rotunda de jos a Ateneului. Artele decorative sînt în continuă dezvoltare, îmbinînd în mod fericit tradiția cu modernitatea.

Tapiseria, cu care am obținut reale succese peste hotare, cunoaște din ce în ce mai multe realizări remarcabile. Alături de lucrări mai vechi, au apărut și unele noi, nu mai puțin semnificative. Mimi Podeanu a avut cîteva creații dovedind un adevărat simț al decorativului, cu fine nuanțe coloristice și ritmică vie — de pildă Copii cu sorcova la geamul înghețat. În schimb, tapiseria aceleiași artiste Ștefan cel Mare și familia sa a trecut, fără voie, din dorința de expresivitate la caricatural. Graziella Stoichiță a figurat cu o reușită tapiserie, Sămînță, dar în altă lucrare, Nocturnă — compoziție bine gîndită în ansamblu — a ajuns la stridențe coloristice. Ursitoarele, tapiseria semnată de Zizi Frențiu, era în detalii de un grotesc contrar spiritului artei populare pe care voia totuși să-l urmeze. Aceasta o fac, cu adîncă înțelegere a stilisticii populare, Riși și Peter Iacobi, în Familia, inspirată parcă de liniatura icoanelor pe sticlă. Nouă, ca folosire a materialelor și ca viziune fabuloasă, a fost tapiseria cu frîngii și suluri în relief a lui Riși Iacobi. Cornelia Ionescu continuă în tapiseria Cosmos o poetică interpretare a undulațiilor liniare și o picturalitate intens decorativă. Fata cu furca de Lucreția Pacea și Vinătoarea de Teodora Stendl ne-au reținut atenția, ca și Miorița, tapiseria Ilenei

**Redacția revistei noastre a organizat o dezbatere în jurul unor probleme ale artei românești contemporane, la care au luat parte criticii Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Radu Bogdan, Mircea Popescu, Vasile Drăguț, iar din partea redacției Anatol Mândrescu.**

**Avînd ca termen de referință expozițiile organizate cu prilejul Conferinței pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici, participanții la discuție și-au exprimat părerile asupra unor aspecte ale vieții noastre artistice.**



Teodorini, fină coloristă, dar tratând cam nedeslușit formele și însăși ritmica decorativă.

Lucrările lui Patriciu Mateescu, Teodora Kițulescu și C. Bulat s-au impus privitorului, ca și vasele create de priceputul ceramist Flaviu Dragomir, care se remarcă prin rigoarea formelor și sobrietate în folosirea materialelor.

În materie de podoabe, Florica Fărcașu este de o remarcabilă inventivitate, inspirându-se din arta populară, iar Ecaterina Drăghici, cu felurite oglinjoare cuprinse în rame de emaliu, stilizate cu gust, precum și prin unele salbe din diverse materiale, s-a impus ca un nume nou. Lucrările în sticlă semnate de Zoe Băicoianu și Constanța Dogeanu au forme decorative variate și valorifică resursele materialului (nuanțe coloristice, bule de aer etc.).

De asemenea, păpușile de inspirație folclorică au avut în expoziție remarcabile interpretări, de la tipologie la costumație, datorită Lenei Constanțe, Corneliei Bartolomeu, Mirelei Simboteanu și lui Nuți Raioivici.

În final aș vrea să remarc faptul regretabil că expozițiile colective și cele personale sînt prea puțin vizitate. Și cea de la Dalles și cea a artelor decorative au fost prea puțin cercetate de public.

**ANATOL MĂNDRESCU:** De la începutul discuției noastre a fost atinsă problema funcționalității expozițiilor de amploare.

Ar fi, cred, util să discutăm în fond chestiunea profilului și a funcționalității expozițiilor colective, problema organizării lor în raport cu centrele de interes spre care se îndreaptă gândirea plastică și în raport cu necesitățile societății.

**DAN GRIGORESCU:** Am asistat la ultimele faze ale organizării expozițiilor; cu excepția expoziției de grafică, la care organizatorii s-au gândit mai din vreme la profilul expoziției și la modul în care vor fi reprezentați artiștii, am impresia că la celelalte expoziții, aproape fără excepție, s-a lucrat

1
2   3
4

1. LIA SZASZ: Dobrogence — ulei
2. MIHAI HOREA: Portret — ulei
3. GEORGE APOSTU: Maria de Mangop — piatră
4. VALER CHENDE: Victorie — piatră

după sistemul de organizare al saloanelor de primăvară. S-a alcătuit o listă, din cât am înțeles, cu artiștii care merită să fie reprezentați și aceștia au trimis o lucrare la alegere, — ceea ce mi se pare că era departe de scopul pe care și-l propusese expoziția, de a reprezenta nu atât individualități, cât tendințe generale, care să illustreze mișcarea artistică în acești cinci ani.

Cred că într-adevăr expozițiile de care ne ocupăm reprezintă numai parțial tendințele cele mai importante, cele mai semnificative ale mișcării artistice din ultima vreme. Au intervenit și alte lucruri pe care Petru Comarnescu le-a sesizat. Unii artiști interesați ca viziune și prospețime nu erau încă membri ai Uniunii Artiștilor Plastici și deci nu au putut lua parte. S-a urmărit și un fel de proporționalitate între diversele centre din țară, nu totdeauna în conformitate cu valoarea autentică a artiștilor, ci cu numărul membrilor.

**ANATOL MÂNDRESCU:** Dan Grigorescu s-a referit la niște carențe de organizare, pe care nu le constatăm însă pentru prima dată. Ele nu pot fi trecute cu vederea, pentru că se leagă în fond de concepția noastră despre expoziții, de existența sau non-existența unui criteriu, a unei concepții expoziționale. Cred că și asupra acestei chestiuni va trebui să revenim. Am în vedere, în special, expozițiile colective cu un caracter reprezentativ.

**RADU BOGDAN:** Expozițiile au prea des un caracter de improvizație. Faptul se datorește grabei în care sînt organizate și, de asemenea, caracterului arbitrar al selecției. Lucrările sînt împrăștiate, ceea ce face ca, în momentul cînd se deschide expoziția, să nu poată fi adunate cele mai bune și mai reprezentative. În ce privește arbitrarul selecției, cred că acesta este mai ales rezultatul unei insuficiente principialități și rigori în adoptarea criteriilor, al unui prea mare coeficient de subiectivitate. Iată deci două aspecte. Un al treilea îl constituie nediferențierea afinităților de stil și structură în

expozițiile noastre. În momentul în care vrei să te orientezi într-o expoziție, și eventual pentru ca să orientezi, o grupare în funcție de afinități este necesară. Pentru că eu nu pot să judec nici ponderea unei orientări, nici să-mi dau seama ce constituie efectiv orientarea, dacă expoziția mi se prezintă de fiecare dată haotic. Mi se pare obligatorie o direcționare a expozițiilor, și de aceea este absolut necesar să se țină seamă de această grupare în funcție de diferențierea afinităților de stil și de structură. Un al patrulea aspect negativ e dat de lipsa de ierarhizare a operelor, în general, și, de asemenea, de felul cum sînt așezate pe panouri. Dacă se urmărește reprezentarea tuturor tendințelor existente în viața noastră artistică, fără îndoială că la un moment dat se ajunge la situația de a nu putea prezenta numai opere de vîrf. Dar, tot amestecîndu-se ceea ce e mediocru cu ceea ce este superior, se impiețează asupra impresiei de ansamblu și asupra valorii principalelor tendințe existente în cîmpul activității noastre plastice. Esențialul se pierde. În sfîrșit, un al cincilea aspect, ceva mai delicat, e oferit de ceea ce aș putea numi ajustarea reprezentării reale a tendințelor plastice de la noi. Ultimele expoziții colective, de mai largă amploare, — cea a Orașului București—1967 și aceasta din urmă —, nu au reflectat cu fidelitate fenomenul nostru artistic. Au fost eliminate în mod artificial sau palid reprezentate unele tendințe. Din punctul de vedere al unei influențe autentice pe care am voi să o exercităm asupra orientării creației, mie mi se pare că nu în felul acesta ajungem la rezultatul dorit.

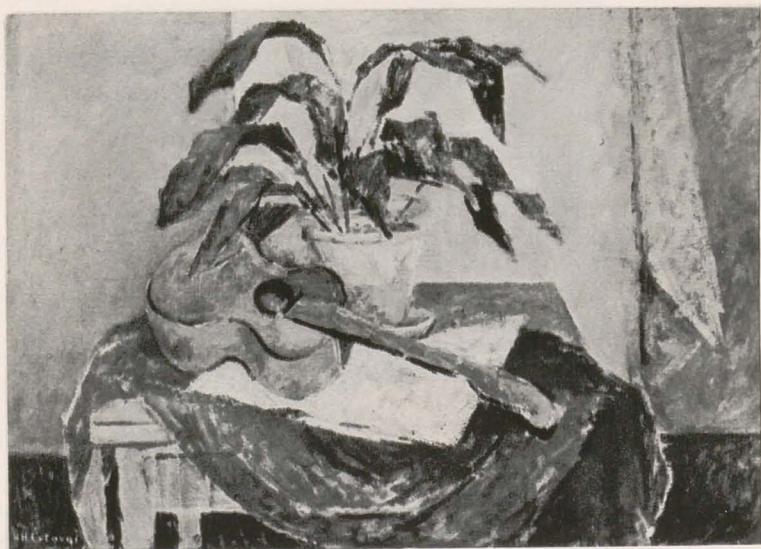
Aș vrea să amintesc în treacăt de existența unei expoziții care mi s-a părut foarte semnificativă sub raportul potențialului nostru plastic: expoziția de artă decorativă a tineretului, din sala Kalinderu. Dacă ar fi să fac o medie calitativă a acestei expoziții și să o compar cu media expoziției mari, de artă decorativă, de la Ateneu, cred că media ar fi mai ridicată la tineri, cu toate că, într-un fel, expoziția de la Ateneu a fost mai importantă, mai largă, mai reprezentativă și

mai variată. În lumina succesului acestei expoziții, nu-mi apar întemeiate unele din criticile recente care au fost aduse Institutului de Arte Plastice «N. Grigorescu», cadrelor lui didactice. Pentru niște studenți care uneori nu sînt decît în anul II sau IV de studiu, mi se pare îmbucurător să constat o maturitate în expresia formelor, o certitudine de gust și simț plastic. Acolo a operat un criteriu de selecție, unitar, destul de ferm.

Să trec acum la un alt aspect, important, legat de problema orientării artei românești contemporane.

Așa de pildă, în discuțiile noastre apare de foarte multe ori problema picturii istorice, pe care o legăm de exprimarea unui mesaj național. Aceasta este o chestiune care trebuie analizată mai în amănunt, și cu multă subtilitate, adică trebuie cercetat în profunzime care sînt modurile capabile să exprime concret specificul nostru social și național într-un moment istoric dat.

Indiscutabil, pictura istorică nu trebuie considerată ca una ce și-a trăit traiul și nu mai poate fi luată în considerare. Dar pentru ca să ajungi la o pictură istorică valabilă, trebuie reabilitate unele determinante ale ei. Firește, după ce pictura s-a luptat timp de un secol să se deslătușureze și să-și degajeze specificul plastic de sub amprenta strivitoare a literaturii, nu gîndesc că această reabilitare trebuie făcută în sensul de a se reajunge la o subordonare a plasticului față de literar. Dar merită să discutăm cîndva raportul dintre narativ (sau literar) și expresiv (vezi cazul Guernica, unde expresivul, unde istoricul, unde aluzia la contemporaneitate este dată complet în afara narativului), și să vedem în ce măsură narativul mai poate sau nu să aibă o funcție valabilă în cadrul unei creații artistice. Eu cred că poate să aibă: un curent ca suprarealismul și-a perpetuat existența tocmai datorită capacității cu care a știut să speculeze narativul. Nu cred că narativul în sine, ci abuzul care s-a făcut cu narativul este vinovat de denaturarea fenomenului pictural în secolul trecut. Dar sigur că acestea sînt aspecte care



1
2   3
4

1. HENRI CATARGI: Natură moartă cu chitară — ulei
2. DORIAN SZASZ: Ecaterina Teodoriu — ulei
3. CORNELIU BABA: Autoportret — ulei
4. FLORIN NICULIU: Legenda timpului — ulei

se cer discutate cu mai multă atenție. Ar trebui ca oamenii care se declară preocupați de găsirea unor expresii valabile în domeniul picturii istorice sau cu caracter social, să dezvolte problema, să se grupeze — ca să zic așa — în jurul problemei, să analizeze diversele aspecte, să pună în discuție rezervele sau opoziția pe care o au. Vreau să subliniez că în acest proces de direcționare a artei noastre și, implicit, de determinare mai precisă a profilului expozițiilor care o reflectă, lipsesc tocmai acțiunile ideologice, în sensul bun al cuvântului, adică acțiunile de dezbateră pe plan plastic-filozofic a principalelor teme care stau la baza unui tip de pictură sau altul. Și lucrul acesta n-aș spune că trebuie făcut pur și simplu în scris, — deși trebuie făcut și în scris; lucrul acesta trebuie făcut în cadrul unor cenacluri, în cadrul unor dezbateri vii, și fără a avea aerul că se cere de la fiecare să se transforme într-un creator de pictură istorică sau cu caracter social.

ANATOL MĂNDRESCU: Îmi permit să te întreb ce părere ai despre cele câteva lucrări cu tematică social-istorică existente la Dalles, de pildă aceea a lui Almășanu, sau aceea a lui Brăduț Covaliu. Sînt sau nu lucrări care pot fi ca atare considerate? Cum vezi posibil efortul de repunere în valoare a picturii cu tematică social-istorică?

RADU BOGDAN: Genul are niște rigori obiective. Dacă aceste rigori nu sînt respectate, nu putem vorbi despre pictură istorică. Problema pe care și-a pus-o Almășanu este o problemă de construcție a formei într-un cadru pictural epurat; dacă vrei, păstrînd proporțiile, este o problemă cézanniană. În tabloul lui Almășanu mi se pare că problematica plastică, problematica constructivă a formei este mult prea dominantă, față de problematica narativului implicat într-o lucrare pe care o considerăm pictură istorică.

Aceasta nu înseamnă că nu e o pictură bună din punctul de vedere al calităților ei artistice. Dar nu respectă în suficientă măsură rigorile genului. Când judecăm această pictură (Bălcescu în mijlocul tăbăcarilor), trebuie să avem însă în vedere când a fost făcută, și de ce a pus atunci Almășanu cu atita ostentație problema construcției picturale a formei? Pentru că, în momentul respectiv, faptul constituia un mod binevenit de protest împotriva concepției realiste, greșit înțelese, naturaliste, a formei, în cadrul unei picturi care vroia să fie istorică. Acest lucru trebuie luat în considerare.

O a doua pictură, aceea a lui Brăduț Covaliu. Problema, la Brăduț Covaliu — și spun «problema lui Brăduț Covaliu», iar nu a acestui tablou — se înscrie într-un alt context. Cu 10—12 ani în urmă, Covaliu a atacat într-un mod masiv problematica picturii istorice, tinzând să găsească o expresie stilistică modernă, specific națională dacă se putea, tabloului compozițional istoric. Cred că s-a izbit de neînțelegere din partea unor confrăți, în loc ca efortul lui să fie înțeles și supus, de pe niște poziții, ca să zic așa, amicale, unei discuții. Compoziția lui Brăduț Covaliu este o încercare de a găsi o modalitate stilistică nouă picturii istorice. O încercare ce poate conduce la un rezultat superior. N-o să fac o critică în amănunt a lucrării lui Brăduț Covaliu; mă interesează lucrarea ca fenomen foarte caracteristic al unui efort dificil, orientat tocmai în direcția regăsirii unei formule valabile a tabloului istoric. Că sînt numai elemente parțiale de reușită în cîmpul încercării lui, aceasta este o altă problemă.

ANATOL MÂNDRESCU: După cîte știu, întotdeauna în fața unei compoziții cu tematică istorică, pentru artist problema principală a fost de ordin plastic. Cu alte cuvinte, el trebuia să transforme un subiect, dacă voia o realitate extraartistică, într-o reali-

tate plastică. Atunci cînd se manifestă o neaderență a celor două planuri, — problematica plastică și problematica ideologică, — fenomenul se explică prin niște carențe de ordin strict individual sau are o cauzalitate mult mai complexă?

RADU BOGDAN: Aș vrea să fac o observație, în legătură cu portretul, de pildă, a cărui determinare istorică se uită de obicei. Eu susțin — ideea nu e a mea — că cel mai bun portret este în stare să-l facă fotografia. Nici o pictură nu egalează expresivitatea unui portret făcut de un fotograf dublat de un artist. Desfid pe cineva să-și imagineze portretul lui Baudelaire mai bun decît extraordinara fotografie pe care a făcut-o Carjat! Și pot să dau multe exemple în acest sens. Aci este vorba însă de o fotografie care se supune și ea unor exigențe artistice.

MIRCEA POPESCU: Dar crezi că vreun fotograf făcea un portret mai bun al d-lui Bertin decît Ingres? Cred că dogmatizezi.

RADU BOGDAN: Nu dogmatizez, dar eu o să-ți arăt în genul portretului lui Bertin — bineînțeles, poți să presupui că îi suferă influența! — portretul lui Iser făcut de Bauch, tot așa, cu mîinile înfipite în coapse, și care este inimitabil. De ce spun asta? Să fiu bine înțeles: pentru că un portret are rigourile lui, este «portret», și atunci toate mijloacele trebuie să conveargă spre expresia portretului; și fotografia, cînd este artă la nivel superior, izbutește. Să nu uităm pe Carjat și pe toți fotografi de categoria aceasta care expuneau la saloanele franceze din timpul primului Imperiu; ei lucrau cu elemente de plasticitate și erau considerați artiști.

Problema se pune așa: nu cumva portretistica a devenit, de cînd a apărut televizi-

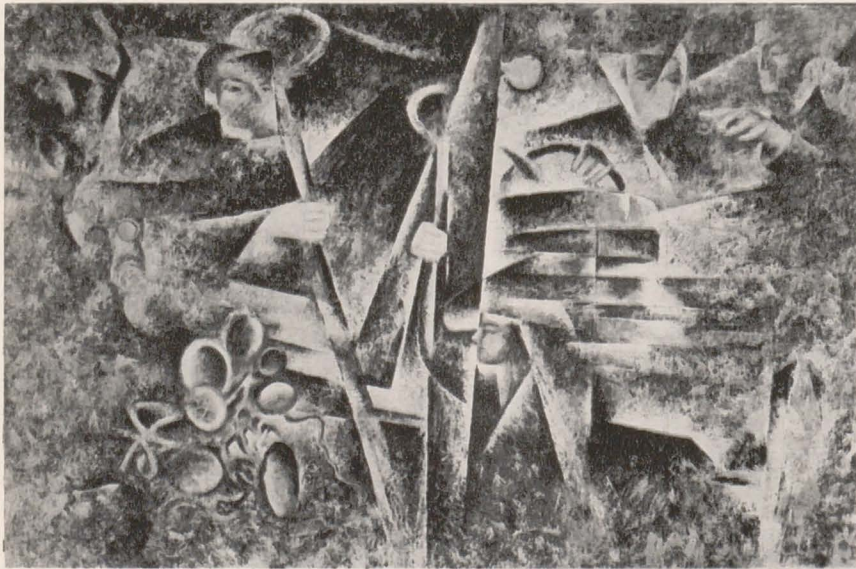
unea, cinematograful, fotografia, mai puțin o implicație obiectivă în idealul plastic al artistului? Modificarea care intervine în conștiința, în idealul artistului, nu se datorește cumva acestei evoluții pe scara civilizației și a mijloacelor tehnice? Pictura istorică ajunge să fie concurată de film, de pildă. Indiscutabil, dacă vrei să promovezi un mesaj ideologic prin intermediul unei imagini istorice, ilustrative, a unui episod din istorie, o faci infinit mai bine cu cinematografia. Și atunci, sigur că anumite genuri — și portretul și compoziția istorică — suferă o diminuare.

Există și acest factor obiectiv care, însă, după părerea mea, nu trebuie să ducă la eliminarea lor. Dar cum, în ce condiții? În măsura în care ele, conform conceptului modern încetățenit de un veac încoace, sînt «pretexte», nu «obiective». Anatol Măndrescu zicea: problema specifică ce se pune unui pictor este crearea plasticității sau a picturalității! Aceasta înseamnă că temele sau subiectele, reprezentarea propriu-zisă, sînt «pretexte». În sensul acesta, și pentru lucrările pe care le-am discutat adineauri subiectul era un pretext. Eu susțin că acest pretext nu trebuie să se facă simțit, ca pretext.

ANATOL MÂNDRESCU: De fapt, eu am vrut să spun că sarcina artistului este de a metamorfoza o idee în imagine-idee.

MIRCEA POPESCU: Am auzit cu toții mereu această teorie, că mijloacele moderne de producere a imaginii deplasează sau schimbă centrul de interes al artiștilor. Dar teoria aceasta duce pînă la urmă la eliminarea oricărui obiect din arta plastică, pentru că nu numai compoziția istorică sau portretul, ci și peisajul, totul, poate, în momentul de față, să fie produs prin film, în orice caz prin imagine fotografică.

Aș vrea să revin însă la unele puncte care constituie obiectul inițial al discuției.



În legătură cu organizarea expoziției retrospective de la Dalles trebuie să spun că ea evidențiază un aspect care n-a fost suficient pomenit aici: proasta gospodărire științifică a patrimoniului nostru contemporan. Cei care au organizat expoziția știu cât de greu a fost, nu să se facă listele, dar să se stabilească măcar pe unde se află lucrările, ce este cu ele, în ce colțuri de țară, în ce muzeu sau instituție se găsesc. Poate că în momentul de față se creează condiții pentru îndreptarea acestei situații; deocamdată, este mai greu uneori să obții o informație despre o lucrare de acum patru sau cinci ani sau de acum zece ani, decât o informație din secolul al XIX-lea! Nu mai vorbesc de faptul că ne aflăm, pentru a nu știu cîta oară, în fața unor expoziții importante, fără catalog. Nu mai vorbesc de faptul că, și atunci cînd există, cataloagele nu sînt decît niște simple liste, în care nu descoperi decît cel mult titlul și numele artistului, cînd în mod normal ar trebui să cuprindă și alte date. Această problemă a gospodăririi patrimoniului artei noastre contemporane nu poate fi rezolvată de la o zi la alta, dar ridică, încă o dată, cu toată acuitatea, problema creării unui Oficiu de documentare.

În ceea ce privește deficiențele expozițiilor de amploare, fără îndoială că ele țin de caracterul de improvizație care domnește de fiecare dată. Mă întreb: ce poate reține din asemenea manifestări un vizitator lipsit de fondul apercetiv pe care îl avem fiecare dintre noi, cei care discutăm aci? Imaginea este așa de caleidoscopică și — cum s-a spus — amorfă, încît se pune într-adevăr problema revizuirii metodelor de organizare a expozițiilor, chiar a celor retrospective și a saloanelor oficiale. Este necesar un efort de organizare a lor pe anumite linii, de grupare a tendințelor — Radu Bogdan are dreptate în această problemă — în așa fel încît să existe posibilitatea pentru privitor de a-și

1

1. VIRGIL ALMĂȘANU: Moment revoluționar 1848 — ulei

2

2. LÚDOVIC BORÓȘ-ROMAN: Activitate — ulei

3

3. GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI: Lucafărul — lemn

orienta și el preferințele; ar trebui să existe o structurare care să corespundă ponderii reale pe care aceste tendințe o au în ansamblul mișcării artistice sau să corespundă chiar preferințelor organizatorilor. Dar să fie organizatori! E adevărat că unele eforturi de grupare s-au făcut. Maeștrii au fost așezați la un loc într-o sală principală; exista un panou pe care erau grupați cei ce merg spre suprarealism. Cam la aceasta s-a redus însă efortul de a organiza mai sistematic expoziția de la Dalles. Pe de altă parte, discutând tot timpul despre tendințele generale, uităm să ne mai gândim și la faptul că arta este creația unor personalități care se dezvoltă și care trebuiesc urmărite, așa spune, și monografic. Rareori — afară de expozițiile retrospective — ai posibilitatea să-ți dai seama cum a evoluat de la o etapă la alta un artist de talent. În expoziția respectivă, imaginea despre stadiul actual și despre evoluția unor artiști valoroși ai noștri era falsă sau insuficientă. Și pentru Almășanu, și pentru Bițan, și pentru Șetran, și pentru Sălișteanu, — și așa putea să măresc lista, — ceea ce se prezenta nu exprima nici preocupările actuale și nici evoluția lor în cei cinci ani. Și din cauza aceasta, expoziția ca atare nu oferea o imagine concludentă. Era greu să deduci din ea care este stadiul actual și care sînt perspectivele de viitor.

Este clar, în ceea ce privește pictura și sculptura, că opțiunea majorității artiștilor tineri merge spre alt tip de artă decît cea narativă și descriptivă — în sensul cel mai bun al cuvîntului; «narativ» și «descriptiv» nu au neapărat sensul pejorativ care este atribuit îndeobște acestor termeni. În momentul de față, preocuparea principală a artiștilor se îndreaptă spre un tip de artă care preferă aluzia, asociațiile uneori bizare de idei sau de elemente plastice, care preferă simbolul narației propriu-zise și descrierii. Efortul acesta de a găsi simboluri noi, care să aibă o putere de iradiație

mai mare și care să devină populare, efortul acesta poate să ducă la unele realizări. Deocamdată însă simbolistica, sau elementele de simbol care sînt propuse, sînt încă departe de a avea un caracter accesibil și popular, de a găsi receptivitate în public.

Acest lucru este valabil și pentru compoziția istorică, în care artiștii de astăzi folosesc elemente arheologice sau de folclor cu dorința evidentă mai mult de a evoca niște lucruri decît de a le descrie.

Fapt este că pictura de istorie contemporană, de mare suflu epic, chiar portretul contemporan, în sensul cel mai larg al cuvîntului, nu-și găsesc suficiente modele sau puncte de sprijin în pictura prezentului sau imediat anterioară. De aci întoarcerea spre arta arhaică, spre reminiscențele din neolitic și pînă în pre-feudalism, mai puțin din arta medievală — aci legătura nu a fost încă, după părerea mea, bine făcută. În orice caz, din această relativă lipsă de tradiție, din faptul că arta contemporană nu oferă suficiente puncte de sprijin, de aci decurg unele din marile dificultăți ale problemelor. Guernica, la care ne tot referim, este un exemplu supra-solicitat, poate pentru că este atît de rar. La fel arta murală mexicană. Ar trebui să refacem atmosfera din care a ieșit această artă, și lucrul acesta nu e ușor, pentru a crea o artă istorică de un patos asemănător. Fără ca ei să trăiască și arheologia, și arta populară, și toată cultura acestei țări, altfel decît în momentul de față, nu văd cum am putea vorbi de o asemenea mișcare. Dincolo de orice preocupări pentru procedeele plastice — acestea sînt pînă la urmă totuși subordonate problemelor fundamentale de ideologie și de convingere — trebuie să creem acest suport, acest climat de interes și de studiu.

În privința artei cu tematică socială cred totuși că trebuie dată o comandă mult mai precisă. Dar, bineînțeles, pentru aceasta trebuie să existe niște oameni pregătiți într-a-

devăr, oameni care să aibă o anumită capacitate și o înclinare în această direcție. Ar trebui să se grupeze acești artiști, care ar trebui să și lucreze altfel, să facă un anumit tip de exerciții, să-și creeze un anumit meșteșug. Este nevoie de o aplicare și de o muncă de decenii pentru ca să ajungi la niște rezultate care să poată sta alături de exemplele mari ale picturii de compoziție, de mare compoziție. Nu este loc aici pentru improvizație și mai ales nu oricine poate să facă lucrurile acestea la nivelul cerut. Expozițiile consacrate aniversării Independenței și aniversării luptelor de la Mărășești denotau improvizație și grabă. Mai încurajator mi se pare modul în care sînt pregătite viitoarele expoziții — cea închinată aniversării revoluției de la 1848, de exemplu.

În materie de portret și de compoziție, expoziția de la Dalles nu oferea multe exemple care să ne dea speranțe. L-aș remarca în sculptură, în mod deosebit, pe Paul Vasilescu. Este limpede că trebuie lucrat mult în această direcție, pentru ca, într-un climat nou, să apară lucrări serioase, profunde. Fiindcă altfel, dacă vom lucra în continuare improvizat, dacă vom cere lucrări ocazionale, acest gen nu numai că nu va fi reabilitat, ci va fi definitiv compromis în ochii artiștilor și ai publicului. În aceste genuri, principala cerință este ca ele să fie acceptate și receptate de un public mai larg. A renunța, în domeniul compoziției și portretului istoric, la accesibilitate, în numele nu știu cărui experiment sau scontînd pe nu știu ce public al viitorului, înseamnă a răsturna, în aceste genuri, datele fundamentale ale problemei. Compozițiile istorice trebuie să năzuiască totuși la o posibilitate de receptare, de înțelegere, dacă nu imediată, în orice caz mult mai rapidă și mai largă decît alte domenii ale artei plastice, care pot să fie destinate unei categorii mai restrînse, unui public mai limitat. Pictura lui Almășanu, care este într-adevăr o bună





pictură, evocă momentul revoluționar mai mult prin tensiunea internă a imaginii; nu cred însă că ea răspunde întrutotul condițiilor fondului apercetiv al publicului, la ceea ce publicul știe în momentul de față sau vrea să știe despre Bălcescu, despre revoluție, despre pictura istorică.

Mai există o problemă. Vorbim despre înzestrarea poporului nostru pentru culoare. Eu nu cred că expoziția de la Dalles și în general fenomenul actual invederează o continuitate pe această linie. Poate că exagerez puțin. Dar trecerea de la o pictură de transparențe, de fluidități și efecte de atmosferă, de nuanțe foarte delicate, în care am ajuns la realizări importante, la o pictură destul de brutală și în care se pierde în mare măsură aceste calități și se pierde, cu rare excepții, de fapt, preocuparea pentru astfel de lucruri, este un fenomen pe care îl putem constata, care este de altfel o caracteristică mai generală a artei contemporane și care contrariază gustul publicului.

Publicul românesc — subliniez, publicul românesc de bună calitate — și-a format gustul la o altă școală, la un alt fel de înțelegere a picturii ca artă a culorii. S-a format deci o anume optică, dacă vreți, care este contrazisă, în ansamblu, uneori brutal, de ceea ce se prezintă în expoziții. Mă refer la aceasta fiindcă vreau să subliniez și eu faptul foarte grav că de atâtea ori, chiar duminică, în sălile de expoziții este destul de puțină lume. Nu mai vorbesc de comentariile care se fac. Expozițiile sînt înconjurate în momentul de față de o lipsă de interes îngrijorătoare.

**RADU BOGDAN:** Și ce explicație dai? Consideri că explicația stă într-o non-aderență instinctivă și justificată a publicului sau în faptul că nu se face nimic pentru a i se explica acest lucru?

**MIRCEA POPESCU:** Explicațiile, cauzele sînt multiple. Una din ele ar fi că publicul nu este lămurit asupra problematicii mișcării artistice contemporane, asupra problemelor pe care și le pun artiștii. Felul în care discutăm despre unele expoziții este de

- 1      1. PAUL GHERASIM: Joc de copii — ulei
- 2      2. KOVÁCS ZOLTÁN: Sub cetate — ulei
- 3      3. ION PACEA: Compoziție — ulei

natură mai curînd să îndepărteze publicul decît să-l atragă. Continuăm să aruncăm sentințe negative despre o serie de fenomene, sentințe la care publicul și așa, din născare, este tentat să adere! Dacă noi proclamăm, de pildă în ceea ce privește tendințele supra-realiste, care există în arta noastră și care, într-un sens, pe linia picturii de narație, pot duce la niște lucruri interesante, (pot dezvolta imaginația, talentul compozițional), dacă noi decretăm din capul locului că aceasta este o pictură fără nici o perspectivă, publicul subscie la aceasta imediat. Și dintr-o dată, capitole întregi din ceea ce se prezintă în expoziții și din ceea ce constituie efectiv o preocupare pentru mulți artiști, rămîn în afara interesului unui public chiar cultivat. Cu o serie de alte fenomene procedăm într-un chip similar, și bineînțeles că lucrul acesta nu poate decît să deruteze. Publicul larg este înclinat de altfel spre o anume ușurință în judecarea artelor plastice.

**DAN GRIGORESCU:** Niciodată nu se reproșează muzicii seriale, de pildă, că nu se adresează întregului public, muzicii simfonice în general că nu are o largă accesibilitate. Dar se reproșează picturii, sculpturii, artelor vizuale, acest lucru.

Trebuie — în măsura în care admitem că pe Thomas Mann nu-l poate citi toată lumea și cu toate acestea nu-l contestăm, sau pe Faulkner sau nu știu pe care alt mare scriitor al secolului nostru, — să ne dăm seama că un Picasso, un Klee sau un Kandinsky pot să fie înțeleși și pot să emoționeze o anume categorie de oameni și pot să lase rece pe alții care nu-i vor înțelege și care nu fac nici un efort să-i înțeleagă.

Cred că este adevărat ceea ce spunea Mircea Popescu: publicul de astăzi nu este pregătit; pregătit nu pentru înțelegerea noilor fenomene, ci pentru înțelegerea faptului că astfel de fenomene sînt expresii artistice și pot fi gustate, judecate ca atare.

**MIRCEA POPESCU:** Îndeobște — sînt și excepții — la noi nu se scrie îndeajuns de explicit și de obiectiv despre unul sau altul

din artiștii care fac o experiență, de pildă cinetică, sau de op-art etc. Dacă acest lucru se greșează pe un fond vechi de neaderență la asemenea experiențe — inaderență, hai să spunem chiar structurală în anumite privințe, — înseamnă că și experiența publicului rămîne unilaterală. Să nu uităm că muzeele noastre chiar, oferă o viziune unilaterală asupra mișcării artistice moderne; în momentul de față nimic din ceea ce vede publicul în ele nu-l pregătește pentru a recepta mai deschis și mai obiectiv fenomenele artei moderne. Nici o publicație muzeală nu explică ceva din această problematică. Nici un catalog nu dă suficiente lămuriri publicului pentru unul sau altul dintre fenomenele artistice contemporane. Nu spun că trebuie să facem o vastă propagandă pentru susținerea oricărei tendințe, dar nici nu putem proceda ca și cum ele n-ar exista. Cred că însăși compoziția istorică, portretul, arta figurativă se vor clădi altfel, într-un spirit modern, dintr-o sinteză care se va realiza între anumite tendințe contemporane.

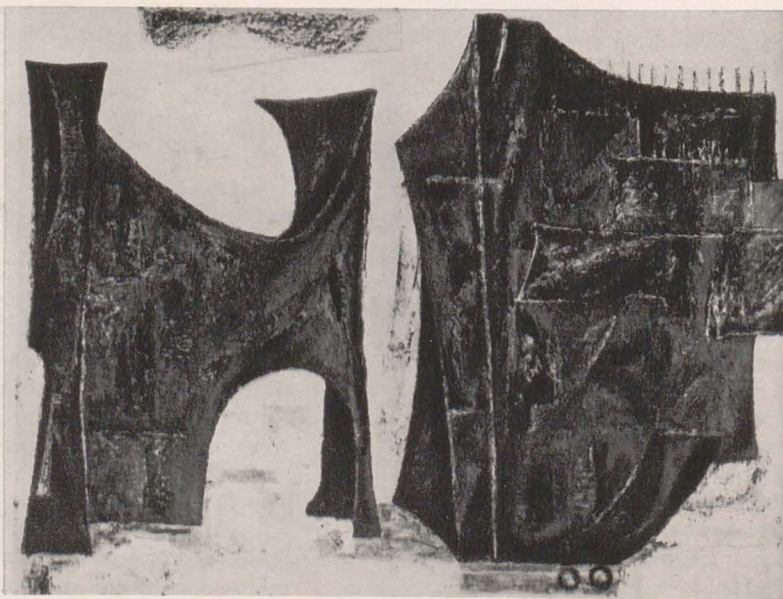
Noi am vrea să legăm arta actuală de un anume tip de tradiție și propunem pentru aceasta un anume tip de tradiție. Nu spunem că respingem tot ce nu corespunde acestui tip, dar există un fel de ambiguitate care nu favorizează ducerea pînă la capăt a unor experiențe care s-ar putea dovedi rodnice, în sensul cel mai pozitiv. Fără această posibilitate ca experiențele să fie duse pînă la capăt, nu văd cum se poate merge mai departe.

**VASILE DRĂGUȚ:** Mi se pare că dacă am vrea să reprezentăm tendințele abstracționiste în pictura românească în cei cinci ani, tendințele suprarealiste sau alte tendințe, vom constata, la un moment dat, că nu prea avem ce să reprezentăm. N-a avut loc o cristalizare pe anume poziții. Cred însă că problema fundamentală este aceea pe care a amintit-o Mircea Popescu, a mediului stimulator, a climatului de idei în mijlocul căruia o mișcare artistică se poate structura.

Vorbim despre nevoia conectării artei contemporane la tradiție. Or, dacă facem o

incursiune, fie ea și sumară, dar dacă o facem analitic, rezultatele sînt și mai concludente. Marea majoritate a artiștilor nu au o pregătire nici măcar elementară pentru a-și însuși această tradiție, și în bună parte nu este vina lor. Avem dreptul să afirmăm că beneficiem de un foarte bogat folclor. Și totuși, remarcați, sîntem în țara în care nici o facultate nu pregătește specialiști în cercetarea folclorului românesc! Publicațiile, la noi, în legătură cu folclorul, sînt foarte sărace, — vorbesc de folclorul plastic. Nimeni nu iese de pe băncile universității cu o pregătire precisă în acest domeniu, iar la Institutul de Arte Plastice informarea în legătură cu arta populară este sumară. Din cauza aceasta se pot ivi lucrări ca aceea a lui Făcăianu, despre care a fost vorba, — de altminteri un tînăr talentat, care a avut și curajul să-și propună o asemenea compoziție — în care vrînd să ilustreze epoca lui Mircea cel Bătrîn, autorul se documentează mai ales din miniaturi occidentale. Nu mai vorbesc că introduce în centrul compoziției prinderea bourului, care în niciun fel nu se leagă de Mircea cel Bătrîn. În alte cazuri, se pune problema aderenței organice la tradiție. Am putut vedea la Dalles compoziții ca a lui Labin, de altfel profesor de pictură monumentală la Institut, care ne demonstrează cum nu trebuie făcută o compoziție istorică!

Revenind la Institut, s-a făcut observația, la care subscriu, că expoziția de artă decorativă a tineretului, a studenților, de la Kalinderu, este o expoziție foarte bună. Așa este, dar ajungem cu aceasta la chestiunea condițiilor materiale de creație. Expoziția de artă decorativă de la Kalinderu este într-adevăr reușită pentru că lucrările sînt rezultatul unor eforturi îndelungate care nu au avut în față problema unei desfaceri. Studenții au lucrat absolut degajați de preocuparea: « Oare o să se vîndă sau nu lucrarea respectivă? »! Ei au avut la dispoziție cele mai bune cuptoare, cele mai bune ateliere de textile și o permanentă asistență din partea profesorilor. Sigur că pentru artiștii maturi o asemenea asistență nu e necesară, dar



trebuie să li se asigure artiștilor decoratori condiții măcar egale. Or, Fondul Plastic nu a fost preocupat de stimularea unor decoratori de calitate prin crearea unor mari manufacturi în care machetele, prototipurile realizate de artiști cu autoritate, să fie realizate în modurile corespunzătoare.

Vrem, nu vrem, trebuie să ne întoarcem la problema condițiilor de organizare. Toate problemele teoretice pe care noi le ridicăm mi se pare că în cele din urmă trebuiesc precedate de unele rezolvări privind organizarea vieții artistice și, mai mult decât atât, organizarea unui mediu de idei foarte dinamic, foarte stimulator. Atâta timp cât tineretul nu va fi instruit substanțial, atâta timp cât școlarizarea în institutele de învățământ superior va rămâne în coada vechilor gimnazii, studenții — cei care vin din domeniile de teorie, ca și cei care vin din sectoarele aplicative, — nu vor reuși să se înscrie în viața noastră culturală ca niște factori autentici creatori. În bună măsură se poate vorbi despre absolvenții Institutelor de învățământ superior — și mă refer la cele de artă plastică, — ca despre niște breslași care, trecând printr-un atelier, reușesc să primească un mandat de exercitare a meseriei, fără să aibă însă poziția unui om de cultură față de meseria respectivă. Cîteodată rămîn chiar în urma breslașilor, fiindcă nici meseria pe care și-au însușit-o nu este întotdeauna satisfăcătoare. Și mă refer acum mai ales la cei care sînt în clasele de pictură de șevalet.

Întorcîndu-mă la considerațiile asupra expoziției de la Dalles sau — mai exact — asupra Conferinței pe țară a U.A.P., mi se pare că discuțiile purtate cu acest prilej au fost, în mare parte, sărace în idei, au fost fără orizont. Cu puține excepții, vorbitorii au vădit aceeași lipsă de perspectivă pe care o putem descifra în expozițiile colective pe care le analizăm.

ANATOL MÂNDRESCU: Carențele de organizare, de concepție etc., despre care s-a vorbit aici, mi se pare că reflectă o mentalitate și o situație.

- 1 VASILE GRIGORE: Peisaj din Bărăgan — ulei
- 2 AUREL COJAN: La balcon — ulei
- 3 VLADIMIR ȘETRAN: Șantier naval — ulei

Toate lucrurile despre care s-a discutat nu sînt întîmplătoare; ele datează de foarte multă vreme. În orice caz, una din concluziile care pot fi trase de aici privește necesitatea structurării activității artistice într-o mișcare efectivă, cu direcții mai clare, cu idei mai ample.

**MIRCEA POPESCU:** În momentul de față este necesar un plus de discernămint. De la cunoașterea exterioară a problemelor trebuie făcut saltul spre trăirea lor. Fără o trăire, aproape obsesivă, a unei anumite idei, nu se va crea o artă de mare potențial. Unii artiști cunosc mai mult sau mai puțin exterior o mulțime de lucruri. Aș vrea să amintesc de un articol publicat în Știința, unde acad. Milcu punea o problemă foarte importantă pentru creația de toate genurile (științifică și, bineînțeles, artistică): concentrarea. El vorbea chiar de izolare. Noi propunem înmulțirea discuțiilor, a conferințelor, a dezbaterilor. Desigur, ele sînt foarte importante, dar artiștii trebuie să-și clarifice ei înșiși problemele, să le aprofundeze, să stea în atelier, să mediteze. Tipul de artist care trăiește pînă la obsesie o problematică — tipul Țuculescu — ei bine, acest tip de artist care să mediteze mai mult, care să trăiască pînă la capăt o idee, este din ce în ce mai rar. De aceea îi vezi pe mulți trecînd de la un an la altul la alte probleme.

Dar mai este încă o problemă pe care aș vrea s-o spun: aceea a acordării la epoca modernă, la civilizația contemporană. Dacă te gîndești bine la ritmurile în care se dezvoltă tehnica, civilizația contemporană, la faptul că se pun în discuție și se caută rezolvarea atîtor probleme, nu te poți sustrage impresiei că arta noastră este încă undeva în afara circuitului și atunci îți pui mereu întrebarea: pentru cine este făcută această artă? Cui folosește?

Am văzut anul trecut expoziția de la San Marino. Nu aderai la ea, dar felul cum era făcută demonstra că acele lucruri nu sînt pure gratuități. Pe un etaj întreg se expuneau profiluri de automobile; în alte com-

partimente căutările păreau mai mult sau mai puțin autonome. Dar, de fapt, acele căutări duceau pînă la urmă la niște realizări pe planul civilizației moderne.

La noi, gratuitatea este adesea totală. Căutările în materie de formă și expresie nu se leagă în nici un fel de cerințele industriei. Aș dori să nu riscăm ca peste patru sau cinci ani, cînd se va ține noua Conferință, să constatăm din nou exact ceea ce am constatat acum: că artiștii plastici rămîn în afara circuitului contemporan în domeniile în care ar trebui să intervină.

**ANATOL MĂNDRESCU:** Ajungem la această întrebare fundamentală: este sau nu arta plastică — în ce privește structura producției, ponderea diferitelor ramuri, formele de expresie — acordată funcțional cu civilizația contemporană? Este ea o artă a epocii contemporane? În ce măsură?

Cum bine spunea Mircea Popescu, foarte multe lucruri sînt gratuite, ceea ce demonstrează și din acest punct de vedere lacunele mișcării artistice — pentru că printr-o mișcare artistică înțelegem o relaționare a efortului artistic cu necesitățile contemporane, cu întregul context social în care arta trăiește și își justifică existența. După părerea mea, nu avem de-a face cu o integrare a efortului artistic în viața socială.

Integrarea trebuie realizată, bineînțeles, pe diferitele circuite ale vieții sociale, ale necesităților de un ordin sau altul, iar registrul de forme și modalități adecvate trebuie să fie foarte larg. Să vedem și ce ne oferă tradiția sub raportul formelor de expresie artistică și ceea ce ne cere actualitatea sub raportul creerii de noi forme, deci de noi tradiții.

**DAN GRIGORESCU:** S-a discutat aci destul de mult problema necesității unei arte — și după cîte am înțeles Radu Bogdan se referea în special la pictură — care să exprime, prin intermediul portretului sau al compoziției istorice, unele motive, unele teme de accesibilitate mai largă. Eu aș fi mai puțin hotărît decît el să vorbesc în aceste

cazuri de posibilitatea fotografiei de a înlocui pictura, pentru că la urma urmelor — cum remarca și Mircea Popescu — fotografia poate să înlocuiască pictura nu numai în aceste cazuri. Nu știu dacă serialele sînt întotdeauna apte să înlocuiască pictura istorică. La urma urmelor, s-ar putea pune problema și în cazul literaturii, care ar putea să fie înlocuită de cinematograf, ceea ce din fericire nu se întîmplă.

Aș remarca însă că efortul pe care unii artiști îl fac, de a acorda specificul picturii și al sculpturii, în general specificul artelor plastice, cu specificul civilizației contemporane, este cu totul lăudabil; chiar dacă aceste eforturi sînt încă disparate, ele sînt semnificative.

Dincolo de diagnosticul pe care îl putem pune lucrării lui Almășanu, dacă este sau nu reușită, ca pictură istorică, — lucru asupra căruia pe bună dreptate s-a purtat aci o discuție — încercarea de a rezolva cu mijloacele plasticii moderne o asemenea temă mi se pare interesantă. N-aș fi de acord că pictura istorică reclamă niște rigori care țin de un figurativ absolut; există în această privință unele posibilități pe care marea pictură a secolului nostru — nu numai mexicanii și Picasso — le-a realizat. Important este următorul fapt — subliniat și de Mircea Popescu: trăirea temei, punerea artistului în dispoziția sentimentală și rațională de a rezolva aceste teme într-un mod al său, într-un mod propriu și nu în altul. Parafrazîndu-l puțin pe Hemingway care spunea: « Scriu numai în clipa în care simt că nu pot să nu scriu », cred că s-ar putea spune: « Pictez ca să răspund propriilor mele probleme, pictez așa fiindcă nu pot să pictez altfel », — pentru că simt această necesitate.

**VASILE DRĂGUȚ:** Mie mi se pare că o parte din greșelile — ca să nu zic din viciile de gîndire — ale multora dintre artiștii contemporani rezultă din faptul că privesc fenomenele civilizației contemporane din afară. Ceea ce lipsește artistului de astăzi și nu

lipsea în general artistului medieval, de pildă, este trăirea dinăuntru a evenimentelor. În momentul în care această comunicare ar fi asigurată, sigur că întrebarea pe care o pune Mândrescu și-ar afla imediat răspuns.

DAN GRIGORESCU: Dacă ne referim la arta monumentală, este limpede, sîntem într-o fază în care această manifestare artistică și cetățenească — și îmi cîntăresc cuvintele, caut să le fac cît mai puțin sunătoare — nu se află într-un moment foarte pozitiv. Constatăm cu toții că monumentul public care să evoce figuri ale istoriei noastre mai îndepărtate sau mai apropiate, care să evoce idei, momente ale istoriei, este departe de a se fi realizat în sensul dorit de noi. Aci mi se pare că intervine dezobișnuința artistului, a sculptorului în speță, sau a artistului monumentalist, de a gândi în mare, de a gândi impunător teme de felul acesta.

MIRCEA POPESCU: Aceasta, datorită și faptului că mai există oameni care cred că nu este nevoie de o formație cît de cît specializată, că nu este nevoie să se formeze artiști monumentalști. Orice pictor sau sculptor poate face de toate...

VASILE DRĂGUȚ: Majoritatea artiștilor au o foarte îngustă pregătire profesională. Unii își arogă rolul de arbitri sau chiar de realizatori fără să aibă decît o practică destul de modestă de pictură de șevalet, nici cea mai elementară pentru artele monumentale și decorative, pentru arhitectura de interior.

ANATOL MÂNDRESCU: Într-adevăr, istoria dovedește că monumentalștii au fost, în genere, și mari pictori de șevalet, însă nu este adevărată reciproca. Eu l-am citat o dată pe Siqueiros în legătură cu faptul că arta monumentală are exigențele ei specifice, deosebite de cele ale picturii de șevalet — forță de concepție și de expresie plastică, gândire categorială, o experiență adecvată, o școală temeinică, — dar o seamă de pictori — Ciucurencu, Almășanu, ș.a. — m-au contrazis. Chestiunea aceasta va trebui s-o reluăm și s-o dezbatem.

Noi vom organiza o dezbatere pe tema artei de for public. Sînt multe lucruri ce-și așteaptă o clarificare. Vom supune unui examen actualul plan de monumente, și mai ales vom analiza problematica artei monumental-decorative — în centrul căreia mi se pare că stau două idei: ideea de program și ideea de școală.

DAN GRIGORESCU: S-a discutat — și răspund aci mai direct întrebării puse de Anatol Mândrescu — despre această contribuție, despre această înnoire care s-ar cuveni s-o aducă artele plastice în momentul de față. Cred că răspunsul s-ar cuveni formulat după ce ne gîndim la faptul că arta contemporană, chiar așa cum este, mai degrabă tatonată — aș spune — decît înfăptuită, aduce în tradiția noastră, tradiție în general de sensibilitate, o capacitate nouă de imaginație, de sinteză și de exprimare simbolistică. Consider aceasta drept o cucerire importantă, în general, și în mod special, ca o premiză pentru dezvoltarea artei monumentale.

S-au mai referit cîțiva dintre vorbitori la succese certe înregistrate de artele noastre decorative. Vasile Drăguț releva posibilitățile pe care tinerii artiști care au expus la Kalinderu le-au avut de a-și elabora operele, de a dispune de niște mijloace materiale, etc. Mie mi se pare că asemenea condiții materiale trebuiesc create absolut pentru toți cei ce se ocupă cu artele decorative. În planurile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă s-a schițat ideea de a lărgi bazele pe care se dezvoltă astăzi arta decorativă; niște manufacturi de stat, de pildă, nu numai că vor pune la îndemînă mijloace de execuție, dar vor asigura și o mai largă difuziune a artelor decorative în mediul cotidian.

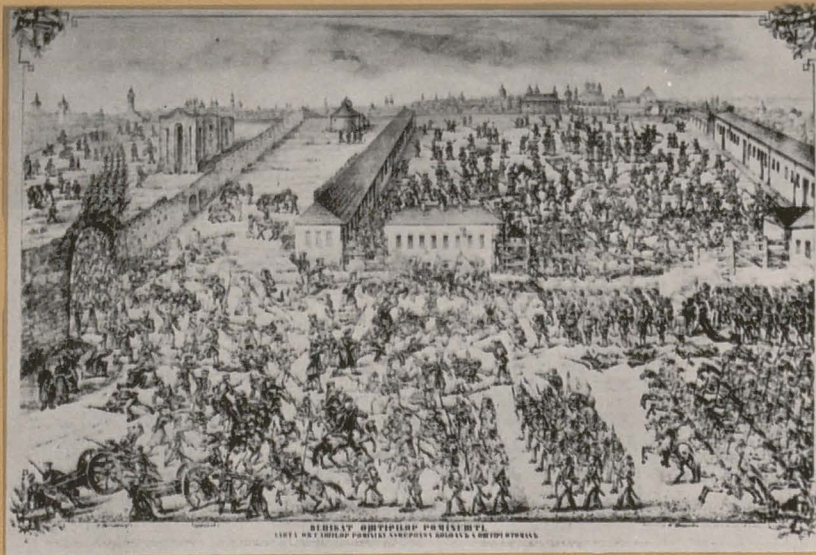
ANATOL MÂNDRESCU: După cîte cred, cel puțin în linii mari, sîntem de acord: problemele capitale ale artei noastre reclamă o dezbatere, o dezbatere în adevăratul înțeles al cuvîntului, sinceră și viguroasă. Nu genul de dezbatere care ratifică, ci care atinge un «loco dolenti», care deschide orizonturi. Artă, desigur, nu se naște din discuții, dar ea are nevoie de acest mediu animator al ideilor.

1848 — ARTIȘTII REVOLUȚIEI

DAN GRIGORESCU

G.D. ANGHEL: Nicolae Bălcescu — bronz





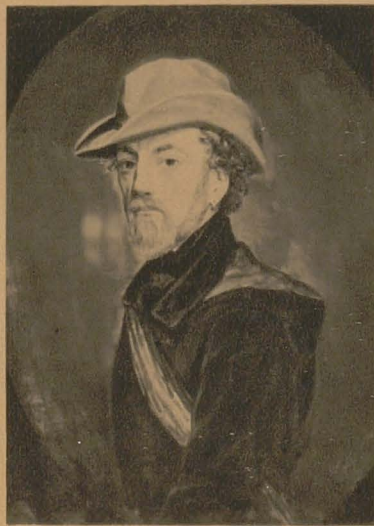
K. DANIELIS: Lupta pompierilor români  
cu turcii la 13 Septembrie 1848 în Dealul  
Spirei — litografie



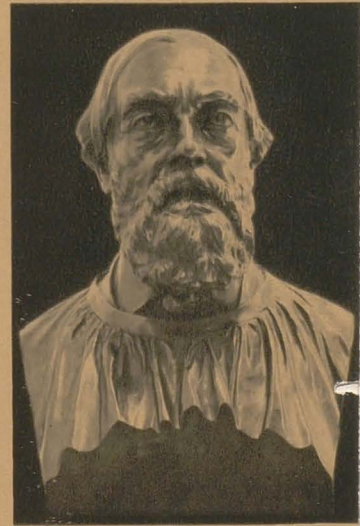
CONSTANTIN D. ROSENTHAL:  
România revoluționară — ulei



BARBU ISCOVESCU: Avram  
Iancu — ulei



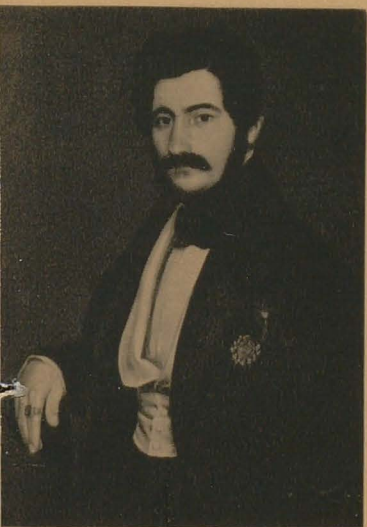
BARBU ISCOVESCU: Nicolae  
Golescu — ulei



KARL STORCK: C. A. Rosetti  
— bronz

Cronica evenimentelor din vara anului 1848 consemnează numele mai multor artiști care, în acea vreme de generoase dăruiri, au luat parte la marile mișcări revoluționare. Pictorii și desenații români împlineau, în anul revoluției, o îndatorire civică pe care ei o socoteau întru totul firească. Cîțiva ani mai tîrziu, Negulici — cel pe care guvernul provizoriu îl numise prefect de Prahova — avea să releve cu simplitate esența crezului său și al tovarășilor lui de luptă: «Acela care luptă pentru o cauză nu mai este al său, ci al principiilor al căror apostol s-a făcut».

Negulici ridicînd tîrgoveții Ploieștilor în apărarea guvernului revoluționar; Rosenthal îndeplinind primejdioase însărcinări secrete, din porunca, după cît se pare, a lui Bălcescu însuși; Iscovescu (pe care Costache Petrescu îl înfățișa purtînd steagul revoluției pe ulițele Bucureștilor) bătînd munții clătinați de vuietul tunurilor, pînă în preajma marelui Iancu, și, apoi, în tabăra răsculaților sîrbi, ducînd mesaje de luptă; numele celor trei artiști sînt pentru totdeauna legate de soarta însăși a revoluției. Uniți în moarte, într-un dureros surghiun, ei au rămas în conștiința generațiilor următoare ca un simbol al înaltului sacrificiu patriotic. Operele lor vor fi, mai tîrziu, litografiate



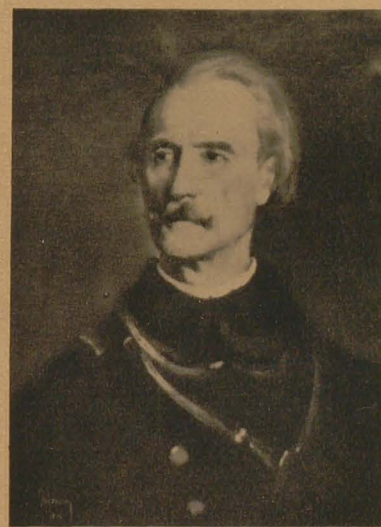
CONSTANTIN NEGULICI: Aga Iancu Manu — ulei



NICOLO LIVADITTI: Portretul vornicului Alecsandri cu cei doi fii ai săi, Vasile și Iancu — ulei



CONSTANTIN LECCA: Cristian Tell — acuarelă



NICOLAE GRIGORESCU: Generalul G. Magheru — ulei

și răspindite, făcînd ca numele lor să dobindească o și mai adîncă semnificație, să fie înconjurat de o și mai temeinică stimă. Gravura lui Rosenthal, România rupîndu-și cătușele pe Cimpia Libertății, a căpătat, de-a lungul vremii, un înțeles simbolic. Portretul lui Bălcescu, pictat cîndva de Negulici, va fi litografiat de Wonneberg și va circula pînă către sfîrșitul secolului, purtînd în el mărturia acelei febre care consuma chipul nobil al cărturarului român. La rîndul lor, desenele lui Iscovescu, înfățișîndu-i pe revoluționarii munteni și transilvăneni, erau litografiate în Occident, fixînd în conștiința cercurilor democratice de acolo existența unei ample mișcări naționale și sociale care se desfășurase pe cele două versante ale Carpaților. În ultimii ani ai veacului, în 1896, portretul lui Avram Iancu era încă multiplicat de o « heliotypie » din Orăștie.

În vremea aceea, cînd activitatea celor trei pictori martiri se desfășura atît de hotărît, personalitatea altor artiști, a căror contribuție la definirea școlii românești din veacul trecut va fi dintre cele mai însemnate, începea să se contureze, proiectîndu-se pe fundalul revoluției. Tattarescu picta un portret al lui Nicolae Bălcescu; foarte tînărul Aman (ale cărui legături cu cercurile revoluționare



nu sînt încă suficient cercetate) consemna o scenă foarte semnificativă pentru istoria aceluia an: dezrobirea țiganilor cărora li se înmînează actele de slobozenie la picioarele statuii Libertății, operă a lui Rosenthal, distrusă apoi, în timpul retragerii guvernului provizoriu spre Rucăr. E, deocamdată, unicul document care ne îngăduie să ne formăm o imagine a acestui monument, după cum se pare, impresionant în ochii contemporanilor.

Sînt, însă, artiști despre a căror viață știm foarte puține lucruri. Biografia lui Ioann Costandea nu e încă îndeajuns cunoscută. Dar o litografie cum e aceea înfățișîndu-l pe Avram Iancu, desenată cu o cuceritoare naivitate, litografie care se alătură celor dedicate frunțașilor răscoalei din 1784, i-au asigurat o meritată faimă de artist credincios ideilor revoluționare. Nici viața lui Constantin Năstăseanu, studentul pictor rănit pe baricadele republicii romane, nu este cunoscută în suficiente detalii pentru a se reconstitui o biografie, fără îndoială agitată; dar chiar și puținele lucruri pe care le știm despre el ne îngăduie să-l așezăm fără ezitare în rîndurile artiștilor ce aparțin cu adevărat revoluției. Sau, cîte se știu despre Petre Mateescu, autorul aceluia portret maiestuos, de general victorios, al lui Magheru? Cine va putea să afle numele anonimului care a înfățișat într-un desen de o admirabilă ingenuitate, adunarea populară de la Blaj? Acea mulțime așezată într-o imensă stea, mărturie a impresiei pe care a exercitat-o acest moment din istoria revoluției asupra unui artist, fără îndoială, popular, dar cu o bună cunoaștere a legilor desenului. . .

Foarte adesea, artiștii revoluției au descoperit în viața oamenilor umili, a țăranilor îndeosebi, motive ale unei autentice emoții. Schițele lui Iscovescu, de pildă, adevărate reportaje pline de savoare autenticului, consemnau atitudini și fizionomii caracteristice, desenate cu o simplitate ferită de ispita decorativului etnografic. Poate că aceste opere ale celui care a desenat portretul Plăieșului român din Banat pot fi menționate printre cele care au creat tradiția unei viziuni realiste a satului românesc de odinioară.

Arta acestor pictori reflectă o participare pasionată la niște evenimente de o mare importanță pentru istoria noastră națională. Alegoria și portretul, scena de masă și desenul înfățișîndu-i pe țărani înrudesce spiritual pe acești artiști cu poezia unor Bolintineanu, Alecsandri sau cu aceea, tumultuoasă, a modestului Catină.

Cuvintele lui Negulici sună ca o profesiune de credință a tuturor acestor revoluționari ale căror opere, încă departe de desăvîrșire, se așează, împreună cu creația altora de mai tîrziu, la temelie unei arte cetățenești: « Eu mai întîi român sînt, prin urmare am amor propriu național. . . sînt democrat: principiile îmi sînt Dreptate — Frăție — Datorie ». . .

Sensul evenimentelor din vara anului 1848, al luptei și al sacrificiului revoluționarilor, a inspirat pe mulți scriitori și artiști ai generațiilor care au urmat. « Istoria modernă a acestui popor — scria cîndva Camil Petrescu — a cunoscut atunci un moment de mare intensitate al conștiinței naționale și sociale ». Nu cred că forța de iradiere a ideilor pașoptiste trebuie căutată numai în opere al căror subiect să fie revoluția însăși; nu poate fi vorba doar de o tîlmăcire narativă a celor petrecute în acel an de elanuri și de încredere în destinul României. Atunci, în 1848, s-au întemeiat mari idealuri revoluționare, dorințe de înnoire care au creat un climat spiritual dintre cele mai semnificative.

Din înțelesurile majore ale momentului 1848 decurg implicațiile estetice ale unei bune părți a artei din perioada care va urma. Nu mă refer, bineînțeles, numai la opera unor artiști, precum Lecca sau Theodor Aman, care au fost direct legați de mișcarea revoluționară (cred că, în cazul lui Aman, relațiile cu grupurile de revoluționari s-ar cuveni cercetate mai cu luare-aminte). E vorba, mai ales, de aceia care s-au format în atmosfera socială, intelectuală, generată de revoluție. Întreaga mișcare de idei a anilor care au urmat revoluției este impregnată de spiritul pașoptist și împlinirea idealurilor revoluționare care, în momente atît de însemnate precum Unirea sau Independența, au determinat o orientare mai fermă a artiștilor spre temele de larg interes național.

Evenimentele anului 1848 au constituit nu o dată și pentru artiștii contemporani un puternic izvor de inspirație. Portretul Anei Ipătescu, pictat energic de Ciucurencu, acea Marseilleză românească, bustul lui Bălcescu, adînc spiritualizat, sculptat de Anghel, scena înfățișîndu-l (în viziunea de autentic rafinament a lui Virgil Almășanu) pe marele revoluționar, în mijlocul tabacilor pe care-i îndeamnă la luptă, sînt — după cîte mi se pare — piese antologice ale artei noastre recente.

Ele relevă trăinicia marilor idealuri cărora li s-au jertfit căuzașii de acum 120 de ani, idealuri care ne leagă, emoționant, de înaintașii făurari de istorie.

ALEXANDRU CIUCURENCU: Ana Ipătescu — ulei



ROMÂNIA

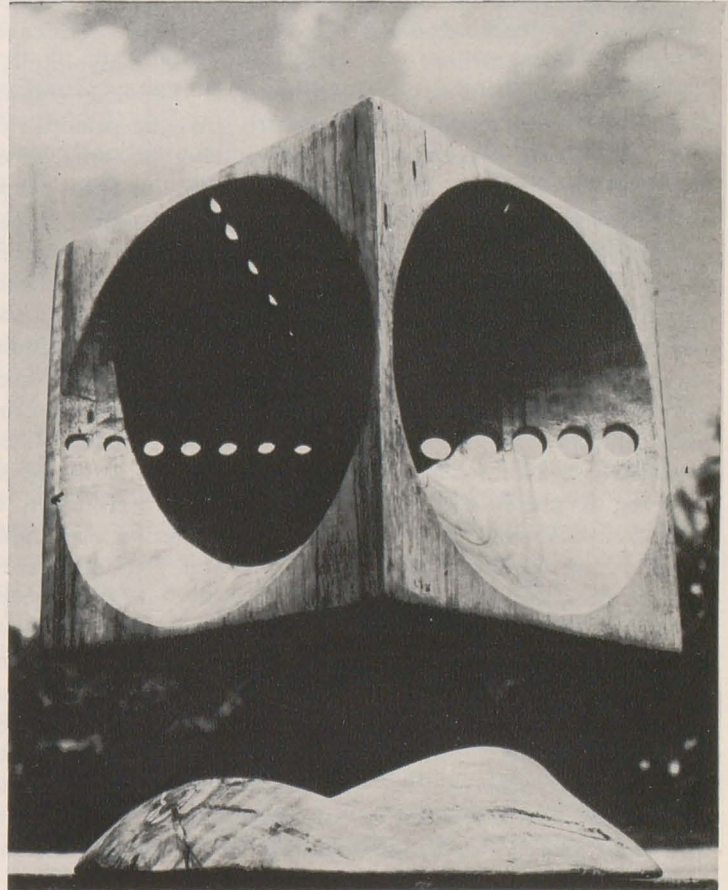
LA

A XXXIV-a

BIENALĂ

VENEȚIANĂ





Această «Olimpiadă artistică a timpurilor noastre», cum numește G. A. Dell'Acqua Bienala de la Veneția, este, fără îndoială, una din cele mai importante manifestări internaționale ale vieții artistice. De altfel, Bienala a devenit cu timpul o adevărată instituție culturală foarte complexă. În ultimii ani au fost formulate o seamă de critici întemeiate privitoare la modul, la principiile de organizare a Bienalei; ea continuă totuși să-și păstreze importanța ca mijloc de confruntare și evaluare a tendințelor ce animă mișcarea plastică modernă.

Dreptul «competițional», acordat liber, fără nici o restricție, asigură o participare din cele mai largi. Gazdele au, desigur, prioritate; dintru început, expoziția e împărțită în secțiunea italiană și secțiunea participanților străini; două din cele patru premii mari sînt destinate unui pictor și unui sculptor italian. De asemenea, în componența juriului majoritatea o formează reprezentanții criticii de artă ai țării organizatoare. Cele mai multe din țările participante, printre care și România, au cîte un pavilion special, restul lucrărilor fiind adăpostite într-o sală centrală de expoziții. Pe lângă ocazia de a urmări pulsul

artei contemporane, o confruntare de o atare anvergură are și scopul implicit de a asigura stabilirea unor contacte culturale cît mai active.

Tocmai pentru că este vorba de o confruntare internațională a tendințelor, a concepțiilor și a valorilor, participarea României la Bienală interesează direct întreaga noastră viață plastică.

În legătură cu sistemul și criteriile de selecționare a artiștilor ce urmează să ne reprezinte țara, cu modalitatea optimă de a pregăti participarea la expozițiile internaționale de acest tip etc., am solicitat opinia cîtorva dintre personalitățile criticii noastre de artă.

Mai întîi cîteva amănunte în legătură cu formația aleasă anul acesta.

Participarea românească este alcătuită din trei artiști: Virgil Almășanu, pentru pictură, Ovidiu Maitec, pentru sculptură, și Octav Grigorescu, pentru grafică. «**Selecția s-a făcut**, ne spune criticul *Ion Frunzetti*, care este și comisarul acestei expoziții, **avîndu-se în vedere, în primul rînd, un criteriu**

calitativ: fiecare din artiștii aleși a fost considerat ca cel mai reprezentativ pentru domeniul de creație în care activează». Desigur, această alegere n-a fost dintre cele mai simple, și de altfel — după părerea criticului *Dan Hăulică* — «într-o artă de o anume bogăție e loc pentru multiple selecții posibile, fără vreo pretenție de absolutitate». «Pentru nivelul nostru — completează dînsul — fiecare din artiștii propuși e interesant, operele alese sînt de o incontestabilă calitate a meșteșugului». În aceeași ordine de idei, *Petru Comarnescu* ne-a spus: «Personal, cred că alegerea acestor artiști e bună; mai ales la pictură și grafică, cei aleși sînt dintre fruntașii noștri. Poate că în spațiul destul de încăpător al pavilionului nostru ar fi fost loc pentru mai mulți artiști. Noi avem artiști atît de numeroși încît alegerea putea să cadă și asupra altora. Mă gîndesc, de exemplu, la Georgeta Năpăruș — care este într-o dezvoltare foarte organică și temeinică; la Apostu, pe care îl prefer dintre toți artiștii noștri mai tineri, sau la Iliescu-Călinești, și la alții încă mai tineri». Arătîndu-se de acord cu alegerea, de facto, majoritatea criticilor care au răspuns la ancheta noastră au ridicat însă o serie de obiecții principale în ceea ce privește organizarea participărilor noastre la confruntările internaționale de mai mare sau mai mică anvergură. Iată cîteva dintre ele. «Sînt de părere — spunea *Mircea Popescu* — că expozițiile de acest tip trebuie organizate de critici. Majoritatea expozițiilor din străinătate cad în răspunderea unor jurii alcătuite aproape exclusiv din critici. La noi situația este inversă; de obicei criticii sînt unul, doi. O expoziție organizată cu o participare mare a criticii, ca aceea de la Muzeul de artă al Republicii din timpul Colocviului Brîncuși, a fost mai omogenă, în orice caz mai echilibrată din punct de vedere calitativ. În cazul în care se folosește sistemul juriului, cred că acesta nu trebuie să fie compus dintr-un număr mare de oameni; juriile de 15—20 de oameni, obișnuite la noi, nu dau rezultate prea bune». Necesitatea unui juriu format dintr-un număr limitat de persoane a fost subliniată și de academicianul *Gh. Oprescu*: «Am impresia, observă domnia sa, că sistemul de funcționare a juriilor practicat astăzi nu este foarte logic. Întîi și întîi, pentru că un juriu trebuie compus din mai puține persoane. Patru, cinci persoane pot mult mai ușor să se pună de acord, să ajungă la o soluție logică și mai ales practică». Desigur, însă, acela care trebuie să aibă rolul hotărîtor, în această selecție, este comisarul expoziției. În sistemul pe baza căruia se lucrează actualmente, comisarul e doar «manager-ul» unor artiști, la alegerea cărora n-a participat în mod direct și hotărîtor, astfel încît să-și poată asuma în mod absolut răspunderea succesului sau a eșecului. *Dan Hăulică* a susținut un punct de vedere asemănător: «În alte țări, comisarul are în primul rînd responsabilitatea alegerii, pe cînd la noi, în unele cazuri, el este numai un simplu însoțitor. Se ratifică sau nu alegerea făcută de comisar, dreptul acestuia de a face selecția trebuie să devină un principiu și o metodă de lucru și la noi. În același timp, un lucru foarte important, pe care l-am încercat pentru

bienala de la Sao Paulo, este ca alegerea celor doi — trei artiști să fie făcută dintr-un număr de 15—20 de concurenți; aceștia ar trebui să fie avertizați, din timp, de către Uniune că au șansa să participe la o competiție. Arbitru, însă, trebuie să rămîna comisarul». Faptul că răspunderea trebuie să revină comisarului, că el este cel în drept să aleagă, a fost subliniată de toți interlocutorii. «Responsabilitatea participării la o astfel de expoziție, cum e Bienala de la Veneția, — precizează *Mircea Popescu* —, trebuie să fie dată unei singure persoane competente, comisarul în speță, care să aibă dreptul de a decide în ceea ce privește selecția artiștilor, a lucrărilor, care să facă un fel de muncă de cercetare, pentru ca să realizeze într-un chip științific, riguros, o expoziție bine pusă la punct sub toate aspectele ei. El poate, bineînțeles, să-și constituie un grup de lucru, de consultare, dacă simte nevoia. În momentul de față răspunderile sînt foarte difuze. Este simptomatic faptul că în nici unul din cataloagele noastre nu figurează numele celor care au organizat expoziția, al comisarului sau al juriului respectiv. Acest lucru demonstrează, printre altele, că răspunderile sînt împărțite, că de fapt nici nu prea există». O idee care a revenit neconținut în discuții a fost aceea a necesității pregătirii din timp a diferitelor manifestări, singura garanție a unei participări serioase, care să aibă șansa de a fi remarcată. «Trebuie să ne pregătim pentru Bienală din timp — sublinia criticul *Dan Hăulică*. Atunci cînd ne-am întors de la Veneția, acum doi ani, am făcut împreună cu *Petru Comarnescu* și cu *Ion Frunzetti* un raport în care ajungeam la concluzia că trebuie să ne pregătim imediat pentru următoarea Bienală (subliniem că, totuși, și anul acesta pregătirile s-au făcut în ultimul moment!). O expoziție serioasă nu se poate face dacă nu te bizui pe un număr de artiști, 10—15, dispuși să se concentreze pentru o treabă de acest tip, și nu pe cifra abstractă de x artiști, cîți are fiecare secție a Uniunii. Este o naivitate să crezi că o asemenea expoziție se face la întîmplare, cu ce are artistul în atelier. Este cu totul altceva dacă el știe cu doi ani înainte că ar exista posibilitatea să meargă la Veneția și depune în acest scop o muncă sistematică». Această problemă a răgazului de timp, necesar unei organizări serioase, mai poate fi privită și sub un alt aspect, pe care ni l-a relevat comisarul român de la Bienala trecută, *Petru Comarnescu*: «Comisarul trebuie să fie gata cu pavilionul și cu expunerea cu trei zile înainte de deschiderea oficială, cînd trece critica mondială, presa (căci fiecare ziar sau revistă se zbate să obțină cît mai repede impresiile de la Bienală), cînd se formează părerile. Dacă ratezi acest moment, nu te mai poți bucura de propaganda necesară. Pentru mine a fost o mare problemă organizarea acestei acțiuni; am reușit, printr-un tur de forță, sosind, din cauze «obiective», cam tîrziu».

Și pentru că rolul comisarului este atît de complex, atît de încărcat de responsabilități, el trebuie ajutat în munca sa de o serie de persoane care să preia asupra lor unele din

sarcinile acestuia. «Ca să mă pot ocupa mai mult timp de stabilirea de contacte cu presa națională sau internațională — spunea comisarul de anul acesta, *Ion Frunzetti* — ar fi fost necesar ca expoziția să fie însoțită și de un muzeograf care să se ocupe de organizarea materială a acesteia». Mai mulți interlocutori au subliniat nevoia ca persoana aleasă în funcția de comisar să fie ajutată în activitatea de propagandă pe care trebuie să o întreprindă, lucru, pînă de curînd, neluat în considerație cu prea mare seriozitate. Desigur, în această activitate pe care o girează, comisarul are rolul cel mai de seamă. Dar el nu se poate bizui exclusiv pe propriile-i relații. «Ar trebui — propunea *Mircea Popescu* — să existe în țara în care urmează să organizăm o expoziție, anumiți oameni care să cunoască climatul artistic; fie că stau sau nu în permanență acolo, ei trebuie să cunoască galeriile de artă, critica, să stabilească o serie de legături, în așa fel încît expoziția să fie alcătuită, fără, bineînțeles, a face concesii calitative, și în funcție de cerințele publicului, de climatul respectiv. Or, în ceea ce ne privește, acest studiu prealabil, sub toate formele, nu se face; această rețea de relații și influențe nu se încheagă și, de aceea, unele expoziții interesante rămîn în anonimat, n-au ecou». Discutînd această problemă, a necesității studierii condițiilor specifice, a climatului artistic propriu țării în care urmează să se organizeze expoziția, *Gh. Oprescu* a adăugat: «Atașajii noștri culturali de pe lîngă ambasade ar trebui în primul rînd să pregătească, prin intermediul presei, opinia publică asupra expoziției care urmează să sosească. De asemenea, să informeze pe organizatorii expoziției care este pulsul vieții artistice din țara respectivă. În folosul expozițiilor noastre din străinătate, atașajii culturali trebuie să cunoască oamenii care se interesează de artă, sau care sînt utili pentru o expoziție».

Aproape în unanimitate, participanții la discuție au arătat necesitatea de a înconjura orice manifestare internațională, și mai ales una de o asemenea importanță ca Bienala venețiană, de o propagandă făcută cu mijloace cît mai variate, propagandă care să ajute artistul să se afirme și, în același timp, să popularizeze arta noastră, destul de puțin cunoscută încă. «Eficacitatea comisarului — arăta *Dan Hăulică* — depinde de posibilitatea lui de a se mișca liber, de a crea o oarecare atmosferă de interes în jurul lucrărilor. Pentru aceste ocazii trebuie catalogate bine pregătite, cu ocazia asta se pot lansa acolo publicații de artă românești — există o librărie a Bienalei — cartoline în culori etc.». Acest efort de publicitate trebuie înțeles ca o datorie față de țara pe care o reprezintă. În repetate rînduri, lucrul acesta a fost ignorat. Rezultatul: manifestări românești de valoare au trecut neobservate, deservite de lipsa de propagandă, în timp ce altele, mai puțin importante, s-au bucurat de un mare succes tocmai datorită atmosferei pe care au știut să o creeze organizatorii în jurul lor. «În genere — ne spune *Mircea Popescu* — noi nu prezentăm suficiente cataloge bine puse la punct, elegante, documentate, nu mergem la vreme acolo ca să creăm din timp o anumită atmosferă în

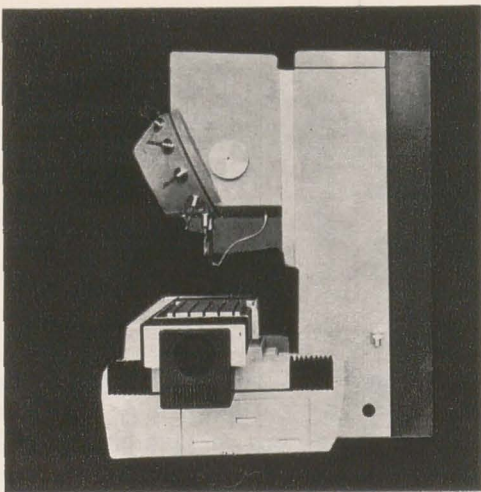
jurul artiștilor pe care îi prezentăm, nu stabilim suficiente legături cu criticii de artă, chiar cu negustorii de artă, în sfîrșit cu proprietarii de galerii, cu cei care determină climatul artistic în țara respectivă. Din acest punct de vedere sîntem de la început handicapați. Iată, polonezii au deja o rețea internațională, și de critici și de galerii de artă, sînt de mult cunoscuți, «încetățeniți» la Paris, la Londra, la New York.» O problemă asupra căreia trebuie să meditam, este desigur aceea a mijloacelor bănești necesare pentru organizarea diferitelor activități de propagandă culturală — inclusiv recepții, cocktail-uri —, pentru înțreținerea și amenajarea pavilionului (anul acesta, de pavilion se ocupă arh. *Ion Oroveanu*) etc.

Un lucru este limpede: trebuie să dăm importanța cuvenită acestor expoziții. Așa cum afirma *Dan Hăulică* — «chiar dacă artistul nu ia premiu, el beneficiază de imensul avantaj al unei confruntări. Este foarte important pentru un artist să poată face un bilanț al realizărilor, să-și elibereze spiritul pentru demersurile viitoare. De aceea, în afara artiștilor expozanți, ar fi bine ca un număr cît mai mare de artiști și critici să aibă posibilitatea, cel puțin pentru cîteva zile, să facă o călătorie la Veneția. Este adevărat că există o doză mare de relativ în consacrările care se fac la bienală, dar ar fi o greșeală să le ignorăm». «Ar fi bine ca în viitor — a spus *Petru Comarnescu* — să se continue această alternare între maeștri, în viață sau nu, și tineri în plină formare, pentru ca arta acestora din urmă să fie confruntată cu a altor artiști, formați sau în plină evoluție». Ni se pare interesantă, de asemenea, propunerea lui *Dan Hăulică* de a ne prezenta în viitor și cu o retrospectivă alcătuită pe o temă, pe un program clar, «o expoziție de studiu, un document care să servească istoricului de artă. Dar, pentru aceasta, adaugă dînsul, trebuie ca, pornind chiar de la expozițiile organizate în țară, să renunțăm la acea mentalitate filantropic-timorată pe care o purtăm cu noi și în străinătate, și să ne dăm seama că o expoziție colectivă trebuie să aibă un profil net, limpede, așa cum am încercat la expoziția organizată cu prilejul colocviului Brâncuși».

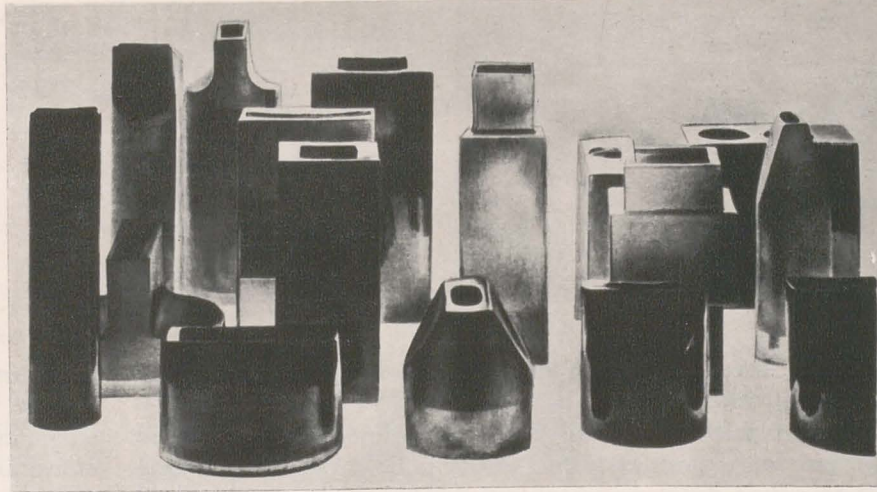
Aceste propuneri, și altele, care eventual se vor mai face, ar trebui luate în considerație; ele pot constitui chiar premisele alcătuirii unui statut care să perfecteze printr-o serie de norme organizatorice sistemul de selecție, să stabilească drepturile și îndatoririle comisarului, să legalizeze, în fine, o activitate care s-a desfășurat de atîtea ori sub semnul improvizației și al hazardului.

Încheiem discuția noastră cu propunerea... de a se organiza o nouă discuție: «Numai în urma unei dezbateri deschise, în presă și în cadrul Uniunii, în care să se analizeze obiectiv rezultatele obținute, bune, rele, a spus *Mircea Popescu*, putem cîștiga experiență, putem știe precis care sînt punctele critice, putem îndrepta ceea ce a fost greșit făcut».

CRISTINA ANASTASIU



1 | 2



1. Bohrmaschin (produs al fabricii Olivetti)

2. Vase din ceramică proiectate de Ettore Sottsass, pentru a fi realizate prin metoda colajului (1962).

# DESIGN

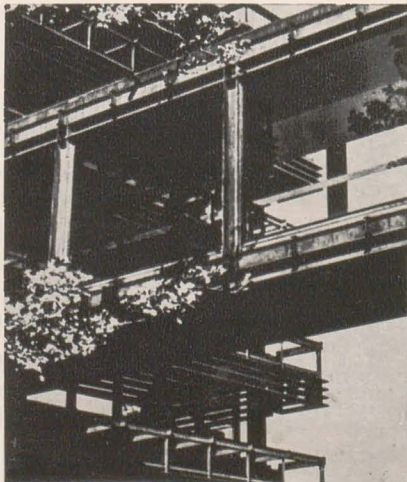
Arh. PAUL BORTNOWSKI

...Maximă eficiență funcțională ...maximă eficiență estetică ...maximă eficiență socială

3. Clădire de birouri proiectată de E. Saarinen (Moline, Illinois, 1964)

4. Cabina unui transportor (Franța, 1962)

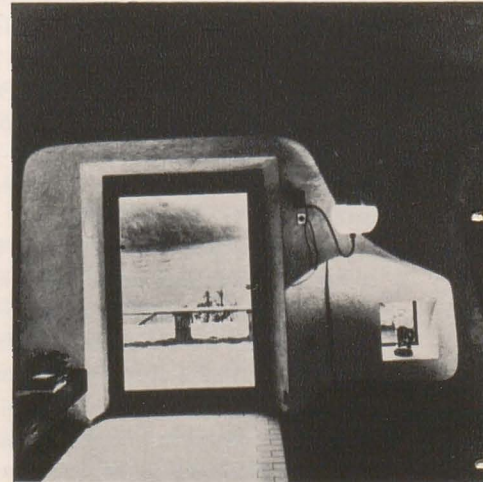
5. Interior creat de Ico și Luisa Parisi (Como, 1962)

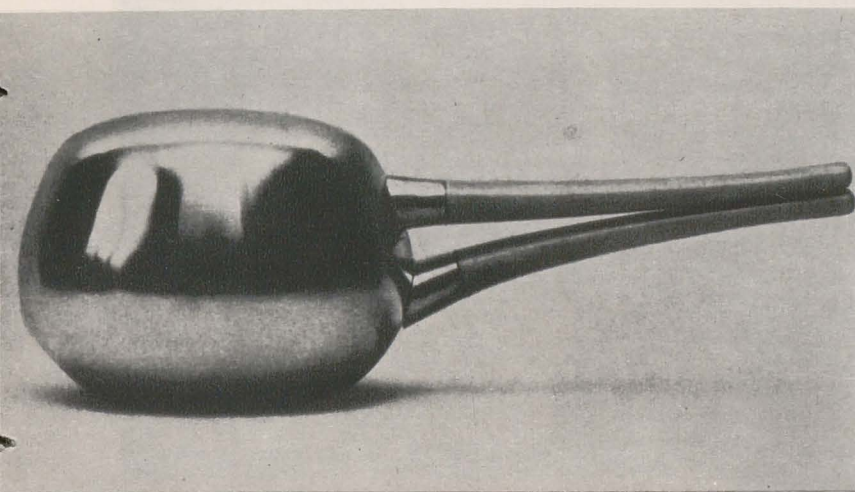


3 | 4

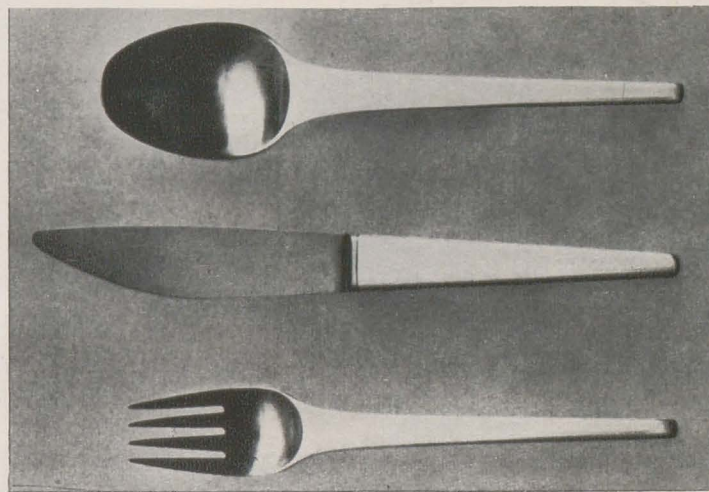


5





6. Vas pentru fiert legume, creat de Henning Koppel (producție daneză, 1961)



7. Tacimuri din seria «Caravel», create de Henning Koppel (producție daneză, 1957)

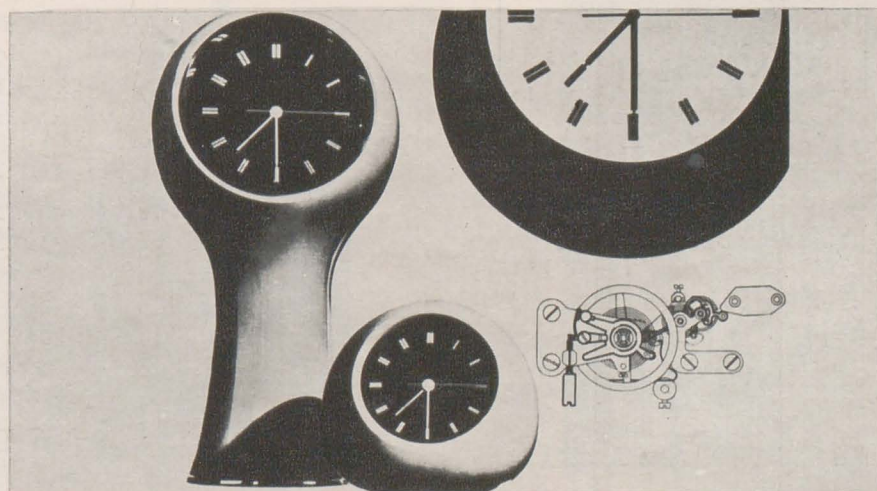
Societatea secolului XX a moștenit un fundamental dezechilibru în distribuirea forțelor artistice. Persistă și azi, amplificată chiar, paradoxala situație în care, în timp ce asistăm la o adevărată revărsare de experimente plastice, la o profuziune neîntîlnită încă de lucrări de atelier, zone întregi ale vieții sociale sînt private de sprijinul armonizator al artei. Declanșarea acestui proces, știm prea bine, a coincis cu primele manifestări ale revoluției tehnico-industriale, cînd artele n-au știut sau nu au vrut să înțeleagă fenomenul ireversibil ce se petrecea. După cîteva decenii de eforturi depuse pentru a aplica insolitelor forme, produse de noile tehnici, elementele culturii plastice academice, artele — inclusiv cele decorative, care aveau, de cînd lumea, menirea de a modela utilul — au abandonat orice încercări de a se menține în zona utilității directe, materiale. Cultivînd expresia individuală, ele s-au retras spre meditația pură, spre comentariul poetic și filozofic, spre satisfacerea funcțiilor de viață pur spirituală. Atelierul a devenit aproape unic debușeu și laborator al energiilor creatoare. Neîndoios, cuceririle artei

obținute prin concentrarea eforturilor, în acest spațiu, au dus la formulări ce au inovat viziunea plastică în concordanță cu evoluția spirituală a societății. Dar contactul cu marile mutații materiale ale lumii contemporane a fost rupt.

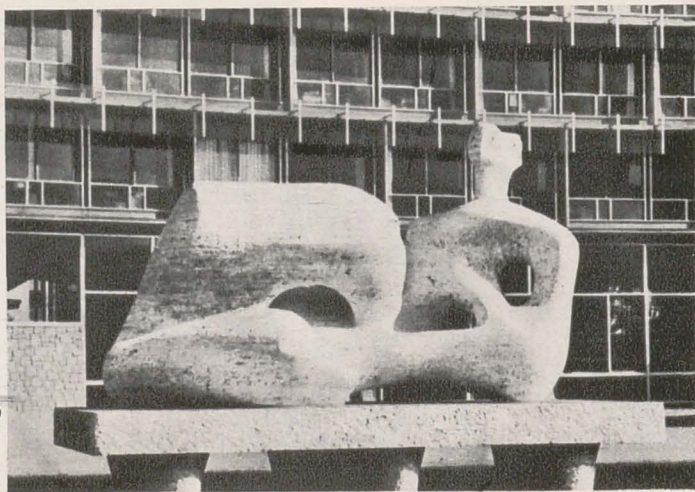
★

Desigur, prin planurile noastre de dezvoltare a artelor, dorim să asigurăm extinderea influenței artelor plastice, pe întreaga suprafață a societății și în toate manifestările vieții, să asigurăm crearea unui climat general de artă. Au acțiunile noastre sorți de izbîndă? Este asigurată eficiența acestei influențe prin măsurile pe care le luăm? Cred că nu. Difuzarea patrimoniului artistic, oricît de extinsă ar fi, prin mijloace organizate, chiar pe scară națională, nu poate crea, singură, acel climat de artă care să se infiltreze în fiecare clipă a existenței noastre. Datorită caracterului muzeal al operelor, frecvența întîlnirilor directe cu arta rămîne limitată. Distribuirea acestui tip de artă în spațiul de viață nu poate stabili un contact de o absolută

8. Ceasuri din seria «Secticon» (creație italiană, 1964)







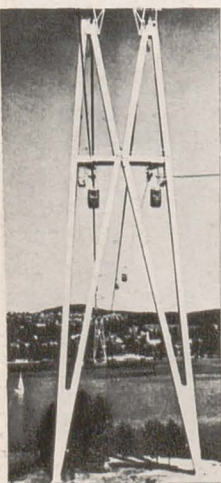
9

9. HENRY MOORE: Siluetă în repaos — travertin (amplasată în fața palatului UNESCO)

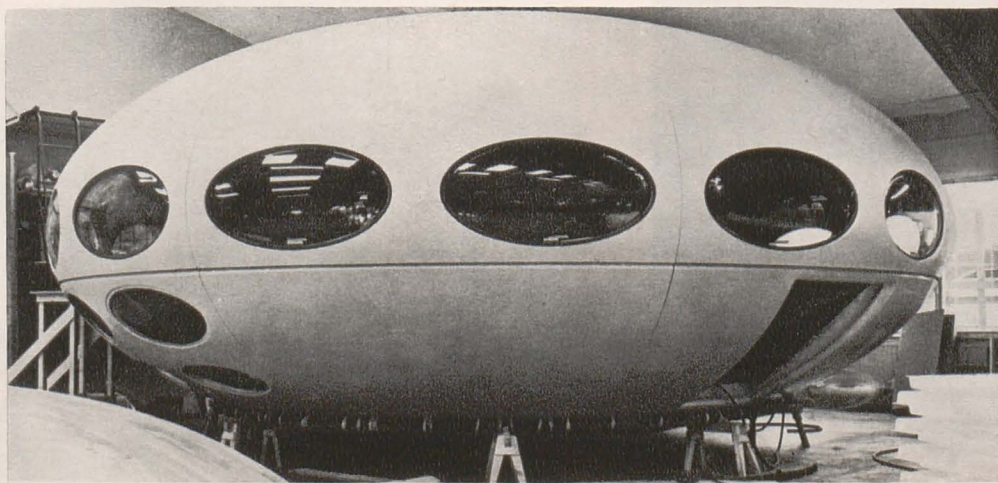
continuitate, o influențare categorică. Desigur, prin intermediul cărții de artă, filmului etc. . . . mijloacele de influențare cresc apreciabil. Dar, în ansamblu, datorită ritmului de viață al secolului, timpul atribuit meditației este redus, ceea ce reduce în consecință prea adesea valoarea impulsurilor la contact de informare, fără un efect armonizator sigur remanent. Oricât am dori, impulsurile trimise de artă nu pot deveni destul de dese și de puternice pentru a ține piept valului de impulsuri extraartistice ce vin din partea tehnicii și al celor antiartistice care vin din zona necontrolată dintre tehnică și artă. În general, influența formativă exercitată de artă pe căile tradiționale rămâne destul de firavă, se face lent, pe o cale lungă, cu eficiență redusă, cu pierderi de energie, îndeosebi dacă facem o comparație cu promptitudinea și forța de propulsare a tehnicii. Chiar realizat un climat artistic, el continuă să fie dublat de unul neartistic mult mai extins și înrădăcinat. Mediul concret de viață rămâne lipsit în continuare de asistență artistică.

Pentru remedierea acestei situații apare absolut necesar ca în cadrul planurilor noastre de dezvoltare să se promoveze cu prioritate artele ce acționează nemijlocit, ca «modelatoare», asupra mediului concret al vieții, artele de «intervenție directă», care pot exercita acțiunea armonizatoare cu maximum de randament și pe o arie maximă. Ar trebui ca ramurile cele mai legate de acest specific, artele ce se numesc impropriu decorative sau aplicate, să preia, într-o acțiune comună cu arhitectura și urbanismul, sarcina modelării noului inventar de forme pe care secolul nostru l-a generat. Prin aceasta, s-ar realiza mult ocolitul în timp, dar și mult doritul azi, contact cu tehnica și industria, cu noile necesități sociale, deci cu realitățile cele mai concrete ale epocii noastre. Și aici aș sublinia faptul că procesul de apropiere a artei de știință și tehnică, deci de unele din cele mai puternice realități contemporane, este astăzi mult înlesnit de o mișcare de întîmpinare pe care acestea au făcut-o în mod organic. Tehnica, în perfecțiunea pe care a căpătat-o, urmînd

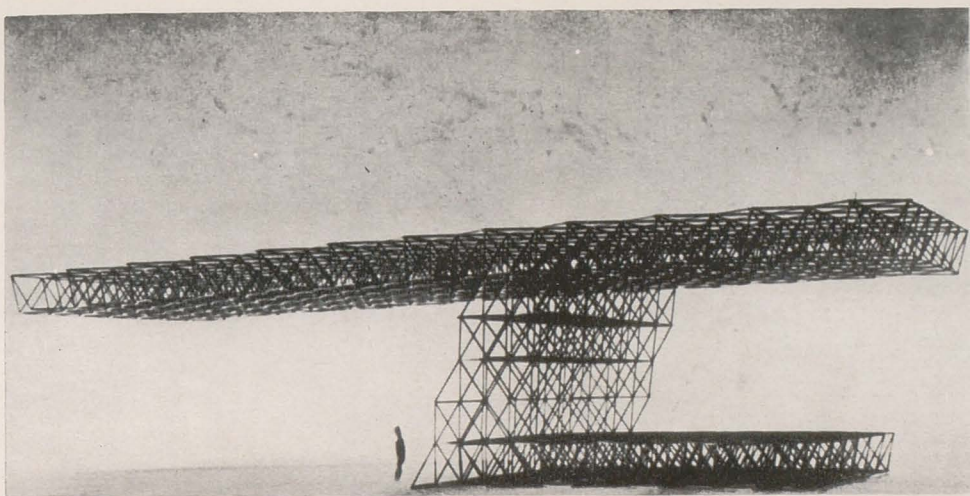
10. Stâlpi din oțel pentru un teleferic (Zürich, 1963)



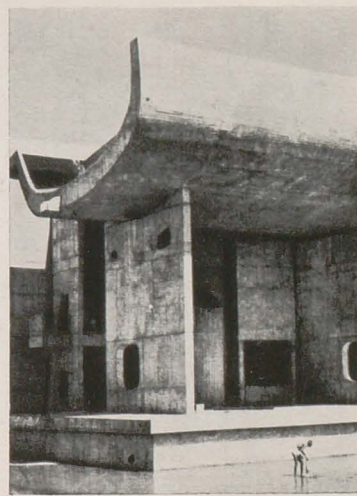
11. Casă pentru week-end, construită din material plastic și fibre de sticlă pe un suport din oțel (Finlanda, 1968)



10 11



12. Structură din tuburi de aluminiu pentru acoperirea unui hangar



12 | 13

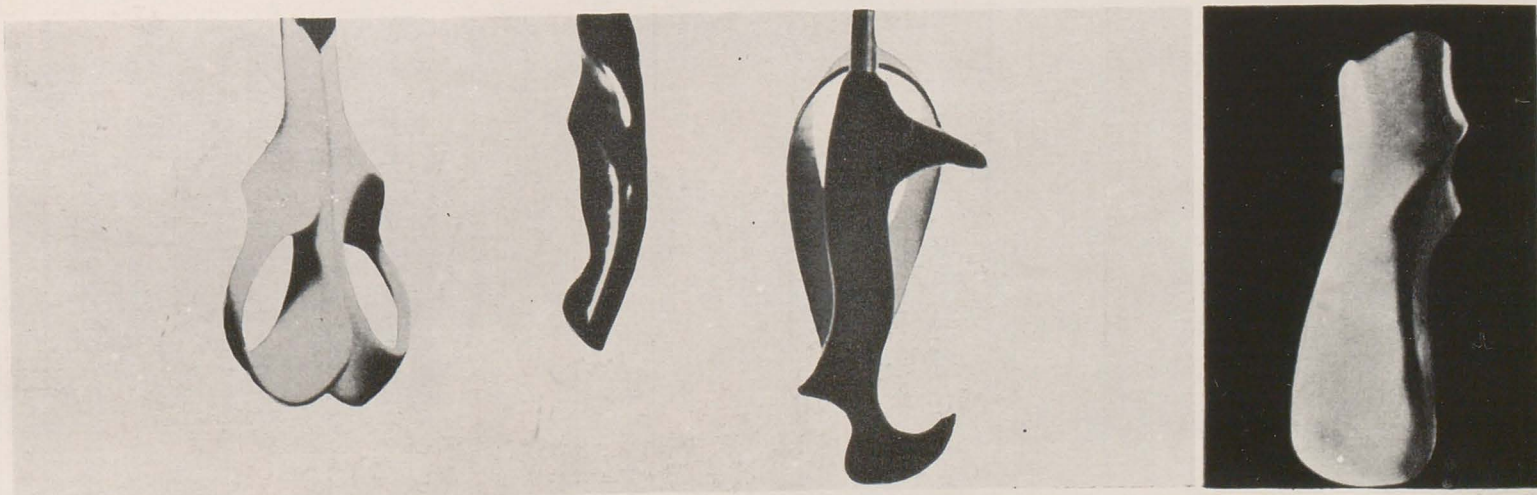
13. Porticul din fața terasei Tribunalului Suprem din Chandigarh, proiectat de Le Corbusier (1956)

îndeaproape drumul științei, a pus azi în circulație forme ce se apropie foarte mult de cele ale artei, oferind deci punți directe de colaborare. Se pot stabili criterii comune, se pot descoperi legi comune, se poate înlesni urmărirea unor obiective comune — bineînțeles, dacă artele vor face eforturi în acest sens, restructurându-se, alungînd clișeele și prejudecățile. Este vorba tocmai de un efort de profundă autocunoaștere, de incursiune în adîncime pentru studierea legilor fundamentale ale formei și a limbajului universal pe care acestea îl oferă. Căpătînd o asemenea structură, artele plastice vor avea cheia pentru a putea lucra într-un spirit integrator, comun, cu arhitectura și urbanismul, la înfăptuirea vastului program de remodelare, de armonizare a cadrului existenței noastre. Acest spirit integrator ce s-a conturat în jurul ideii de «eficiență maximă» pe care o impun realitățile este «design»-ul. Programul «design»-ului? Forma structurală; proiectarea ei pe plan multiplu — funcțional, tehnologic, estetic; asigurarea eficienței maxime pe toate aceste planuri,

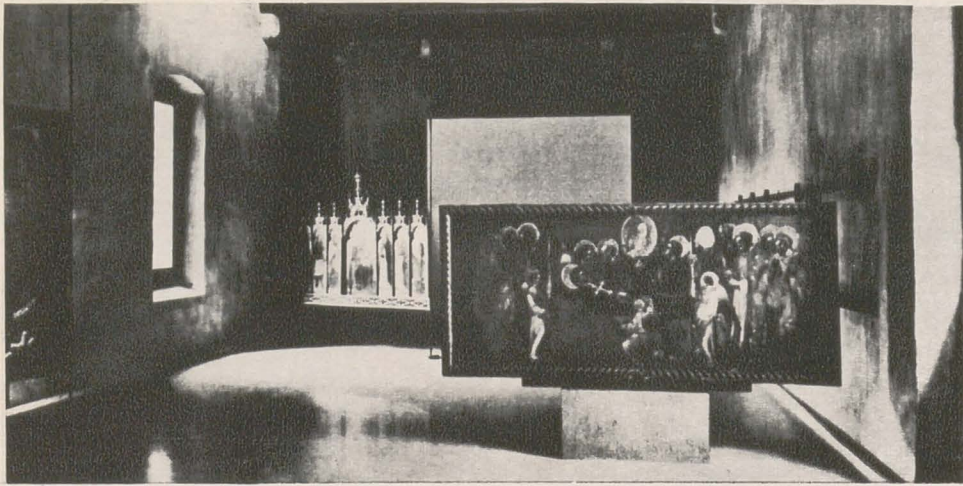
de fapt o reinstaurare a marilor adevăruri, în egală măsură valabile în artă și în tehnică; «good design» — desenul bun, concepția bună — este pragul de calitate, certificatul pe care termeni ca «estetică bună», «funcție satisfăcută», «tehnologie perfectă» nu-l pot defini.

Devenit act conștient și operativ în jurul fenomenului industrial, design-ul, proiectarea structurală complexă, se aplică unei vaste arii, sistematizînd și oferind criterii tuturor proceselor de intervenție, de modelare. Arhitectura este ea însăși «design»; în egală măsură artizanatul, arta graficii publicitare, urbanismul sau arta amenajării interiorului se regăsesc în cadrul acestui fenomen integrator. Peste tot, respectarea criteriilor design-ului determină valoarea. Cu toată rigoarea tehnică pe care o implică, design-ul nu conduce la soluții unice, standardizate. Dimpotrivă, așezîndu-și concepția pe baze sigure, crează o stare de disponibilitate excepțional de favorabilă invenției artistice, dezvoltării personalității. În această ordine de idei este de observat că, alimentat de cuceririle științei și tehnicii uni-

14. Mînere de unelte realizate pe baza unor cercetări și experimente de laborator (Marea Britanie)



14



15. Sistem de expunere a unor lucrări de artă, realizat de Carlo Scarpa (muzeul Castelvecchio din Verona)

15 | 18

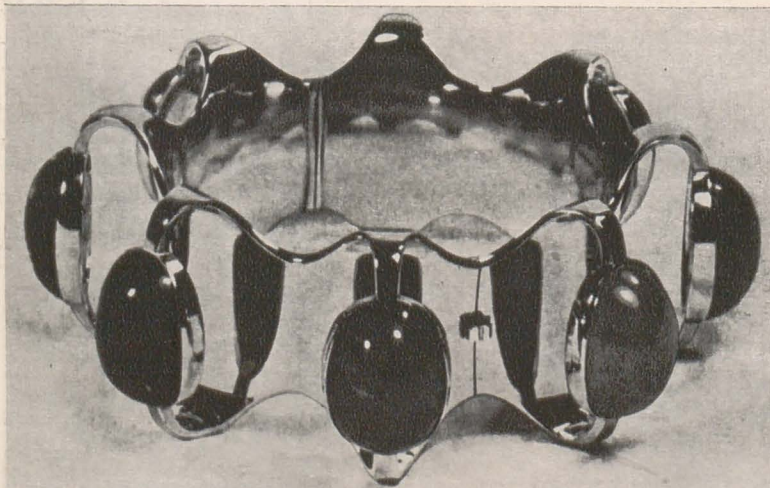
18. Nu este un Mondrian, ci imaginea unui coridor dintr-o clădire industrială creată de Craig Elwood, 1966 (reproducere după revista Domus, nr. 447, februarie 1967) ▶

versaile, design-ul a început chiar a-și defini, în diferitele părți ale lumii, trăsături regionale sau naționale în funcție, îndeosebi, de geografia spirituală în care a fost aplicat și în care s-a dezvoltat. În această relativ scurtă existență, (se împlinesc mai puțin de cinci decenii de când școala de la Weimar-Dessau a pus bazele teoretice și a prilejuit primele manifestări perfect conturate), el a creat valori ce stau ca certitudini în muzeul artei moderne, mărturii, totodată, ale contribuției ce au adus-o la formarea acestei arte. Mă gândesc la scaunul Barcelona al lui Mies Van der Rohe, la casa de la Poissy a lui Le Corbusier, la muzeele amenajate de Carlo Scarpa sau la artizanatul scandinav, la litera Olivetti sau la expresiile spațial-sculpturale ale expozițiilor lui Max Bill. Indiscutabil, design-ul, fenomen de gândire integratoare, de acțiune simultană pe plan spiritual și material, este semnul unei mari epoci.

Îndrumarea și pregătirea unui număr cât mai mare de forțe de creație în spiritul design-ului va contribui la înflo-

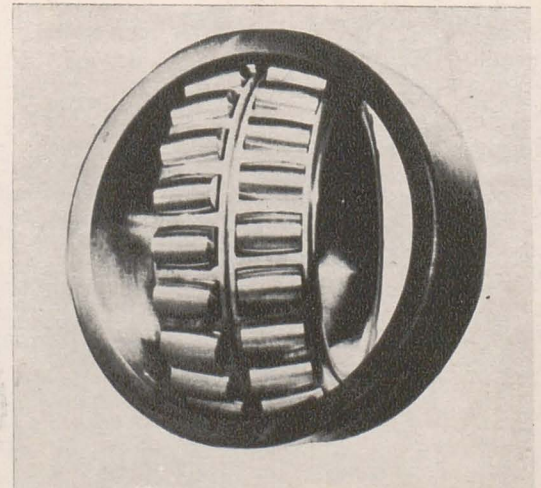
rirea experiențelor plastice și la extinderea lor pe toată suprafața societății, acoperind marele gol ce constituie, după părerea mea, una din principalele întrebări — sau probleme — ce se cer rezolvate. Și astfel, se poate crea posibilitatea de a restabili echilibrul natural ce exista înainte de apariția industriei, când armonia era prezentă în fiecare obiect al artizanatului. Se instaurează un climat general de artă stabil, un climat, finalmente, el însuși creator de artă. Insinuarea calității prin mijloace atât de eficiente va putea ajuta sistemul educațional, pe care îl vedem, de asemenea, modificat în sensul principiului contemporan al «forme eficiente», al design-ului, al artelor vizuale. Criteriile de calitate se vor memora, ajungându-se astfel la formarea aceluși consumator continuu de artă, pe care îl dorim; așa spune chiar a unui creator continuu, deoarece actul selecției, ce revine în fiecare clipă omului societății industriale, poate fi considerat, după părerea mea, un act de creație. Poate unul dintre cele mai semnificative acte de creație populară ale secolului nostru.

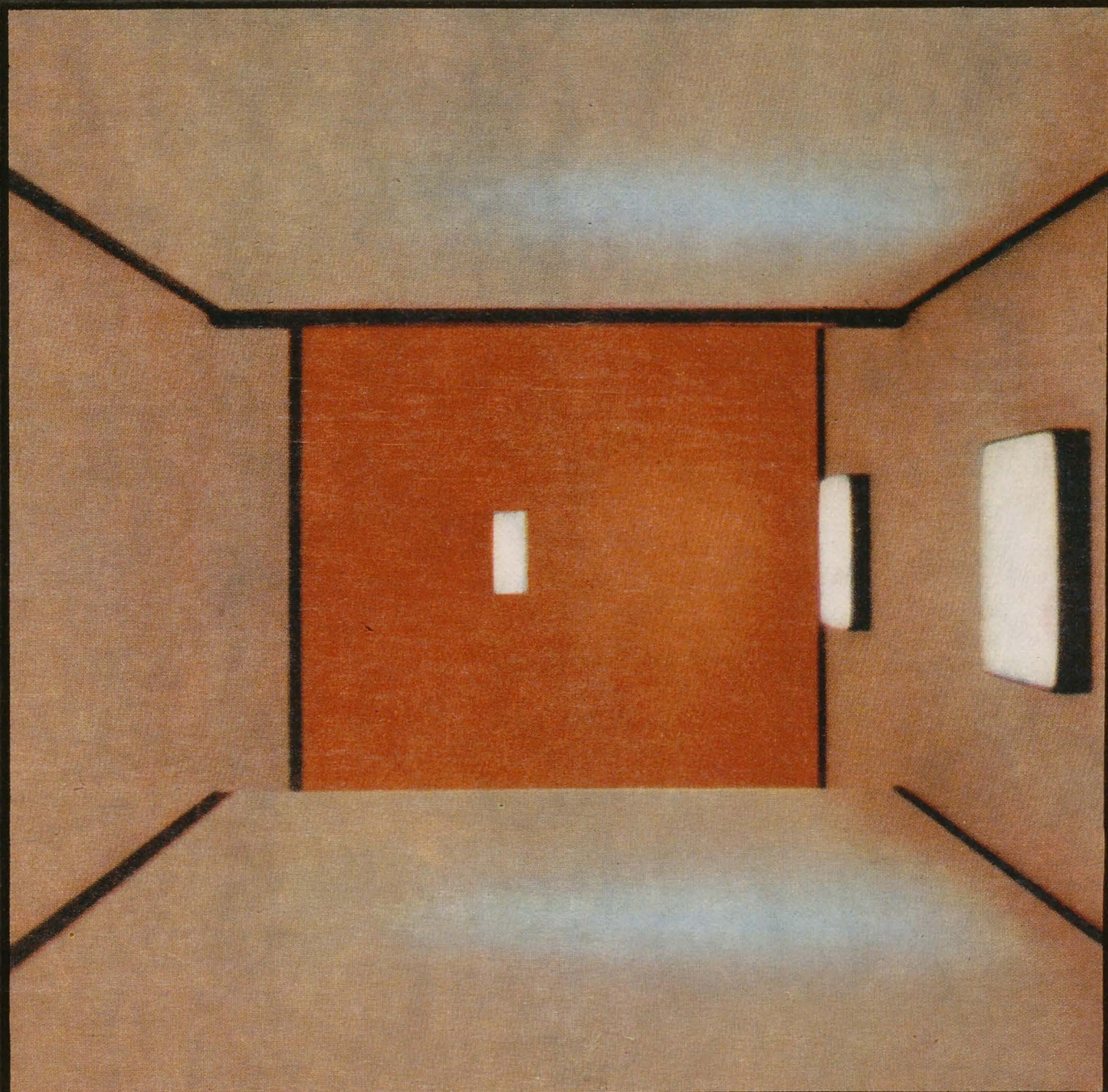
16. Brățară din aur cu turmaline realizată de Nanna Ditzel (Danemarca, 1962)



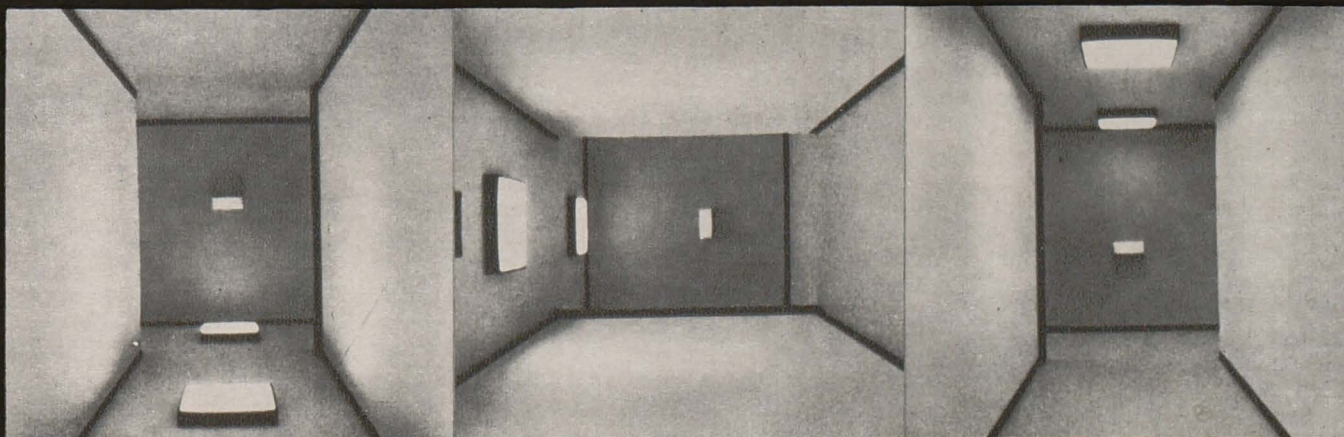
16 | 17

17. Rulment, expresie pură a funcției





..maximă eficiență funcțională ..maximă eficiență estetică..maximă eficiență socială



## FLAVIU DRAGOMIR

Pictor și ceramist. Născut la 24 februarie 1915, în comuna Săcădate, județul Sibiu.

Studii: 1933–1938 urmează Academia de arte frumoase din București, avînd ca profesor la pictură pe Francisc Șirato.

Începînd din anul 1946, participă la saloanele oficiale de grafică, iar din 1964 participă și la expozițiile anuale de artă decorativă cu lucrări în ceramică.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate și la expoziții internaționale: 1965: Moscova și Riga; 1966: Praga, München și Stuttgart; 1967: Köln și Istanbul.

Îmi place sau nu, este o chestiune personală. Nu-mi place Ingres, dar îl apreciez. Aprecierea este condiționată de pricepere — are nevoie de confruntare și deseori de corectare.

Un obiect căzut în desuetudine — dacă a plăcut cîndva — frumos n-a fost niciodată.

Un obiect nu poate să fie și să nu fie frumos în timp — sau — în același timp. A putea realiza un obiect frumos este un dar, așa zice, mai rar. Priceperea — a fi receptiv — este un dar mai frecvent. Oricine poate fi educat și instruit.

★

Originalitate nu înseamnă a face cum sau ce nu s-a mai făcut, pentru că arta nu este bizarerie și nici confecție. Este adevărat că noțiunea are sens de născocire, dar este condiționată de rezultat.

Rezultatul unei păreri personale, chiar modestă, este mai de preț decît contrafacerea părerii altuia.

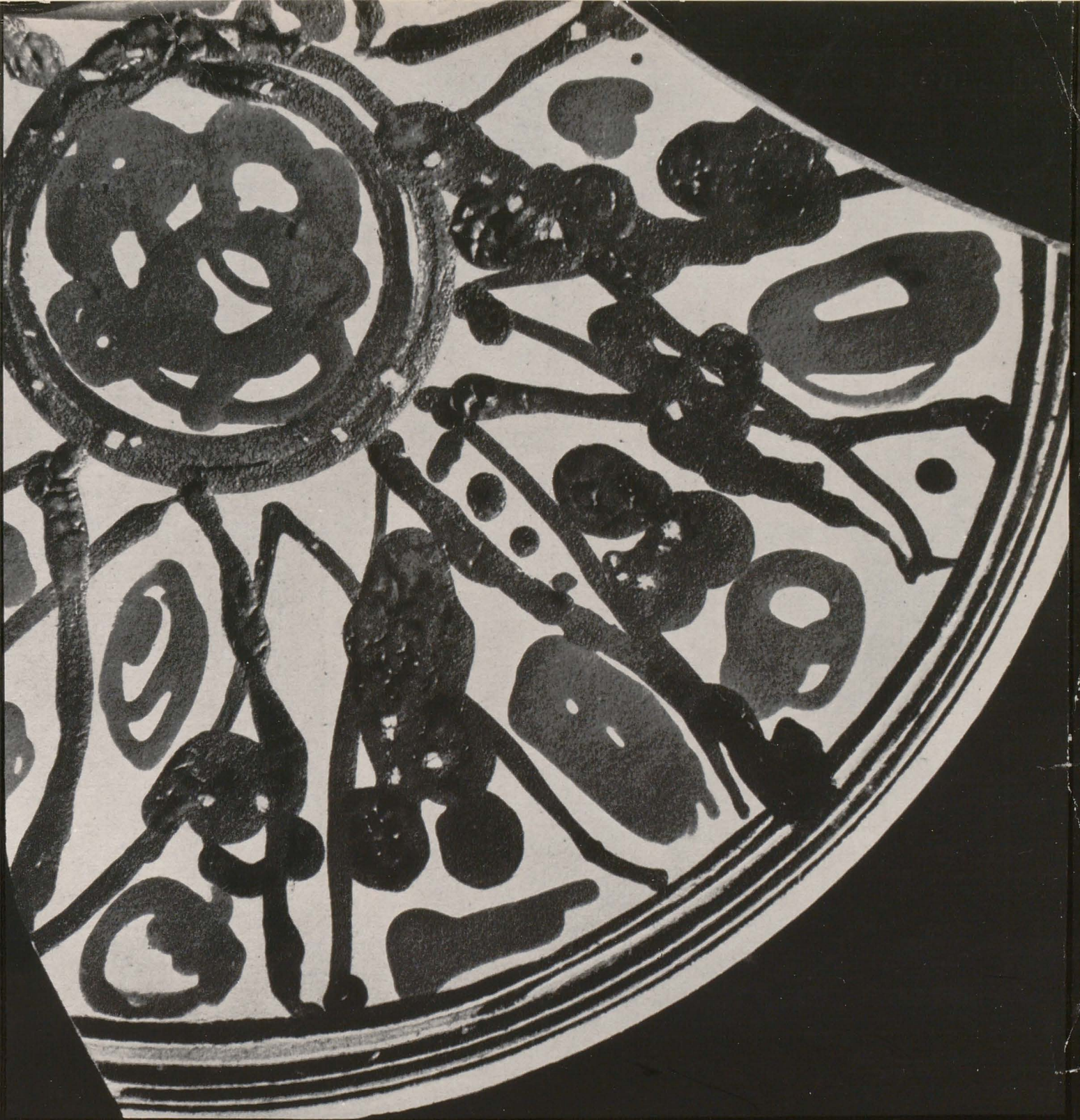
Sîntem, în bună parte, rezultatul părinților, mediului și al colectivității în sinul căreia ne-am născut.

Avem o datorie. Actul nostru de naștere este o poliță în alb. Giranți sînt zîmbetul, părinții, floarea, sora, cîntecul de leagăn, stelele de pe cer, pămîntul, lumina, apa, vițelul, plugul, strachina, pasărea și pomul — neamul, litera de tipar și omul.

Ne naștem datori — și oricît ne vom strădui să ne plătim datoria rămînem datori.

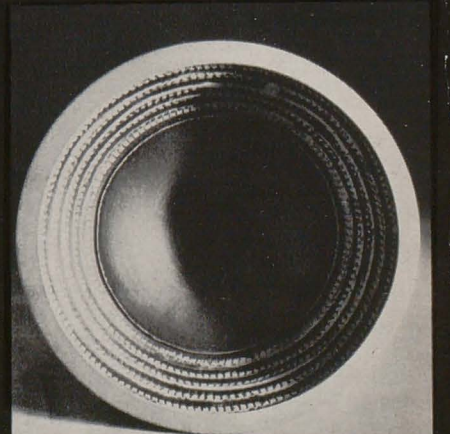
FLAVIU DRAGOMIR





$\frac{1}{2 \mid 3}$

1. Farfurie (fragment) —gresie
2. Vas (studiu) și strachină — gresie
3. Vas decorativ — gresie



## NICOLAE SĂFTOIU

Grafician. Născut la 28 martie 1935, în comuna Pasărea, județul Ilfov.

Studii: 1952–1958 urmează Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București, la clasa profesorului Vasile Kazar.

Începînd din anul 1958 participă la expozițiile anuale de grafică, precum și la alte manifestări colective.

Expoziții personale: 1963, București.

Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate și la expoziții internaționale: 1962: Cuba; 1967: Berlin.

Premii: 1967—Premiul II al Uniunii Artiștilor Plastici.

Nu cred că a vorbi despre tine însuși, ca artist, este tocmai o dovadă de modestie și nu mi se pare a fi, în același timp, un act eficient pentru că, orice aș spune, eu nu pot explica sau spori, prin aceasta, expresivitatea desenelor mele. Prin cuvinte pot să traduc însă un sistem de gândire, să explic o atitudine, să-mi exprim, în fine, convingerile.

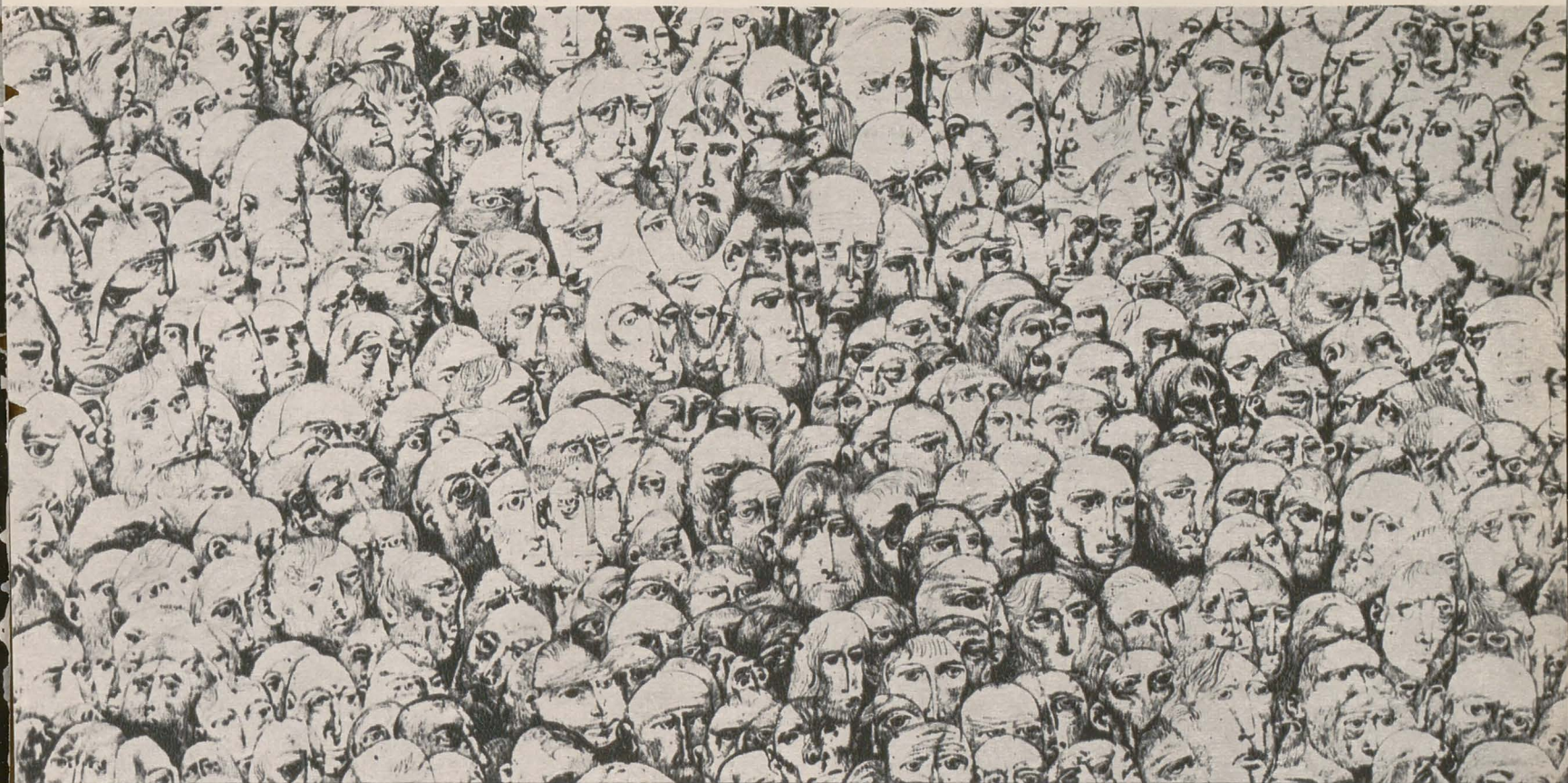
Unii numesc desenele mele — radiograme. Poate pentru că ele sînt — sau vor să fie — într-un mod anume organizat, conștient și voit, rezultatul unor sondaje lucide în adîncuri, în adîncurile tulburi unde faptele trăite se alătură lecturilor trăite și se constituie într-un univers de vis, aș spune, de vis și realitate.

Pornesc de la faptul că fiecare epocă e caracterizată de bucuriile și dramele ei. Mă îndrept spre cercetarea acestora din urmă ca să atrag asupra lor atenția. Din datorie. Nu mă interesează o anumită dramă, ci drama în general. Nu o anumită idee, un anumit sentiment, un om anume, ci ideea, sentimentul, omul în general.

NICOLAE SĂFTOIU

(Mărturiile înregistrate de Horia Horșia)





Lagăr (din ciclul «Compoziții pe teme dantești») — tuș (detaliu)

Mlaștină II (din ciclul «Compoziții pe teme dantești») — tuș





## SENSUL PLASTIC AL VIEȚII

GRIGORE POPA

Ochiul este oglinda sufletului. Înțelepciunea firească și anonimă l-a definit impecabil. Definiția trebuie înțeleasă în adevărata ei realitate. Prin ochi, sufletul comunică, se revarsă în lume, și tot prin el icoanele lumii intră în suflet. Ochiul este prin excelență iconar și creator de forme. Ochiul nu vede decît forme, totalități și structuri. Vederea stabilește raporturi, crează planuri și deschide perspective. Viziunile sînt prelungirile vederii.

Întruparea pe acest plan însemnează fixarea vieții în forme plastice. Mai precis: transfigurarea vieții în forme plastice și valorificarea acestora. Această transfigurare dă sensul plastic al vieții. Distilarea conținuturilor vitale în forme plastice nu însemnează decît revelarea unei fețe a vieții. Putem însă adăuga: una din cele mai importante. Desigur, nu tuturor le sînt aproape înțeleșurile plastice ale vieții. Cunoașterea lor înseamnă efort și exercițiu îndelung la școala frumosului. Nu e nici o lege supremă care să le garanteze.

Ochiul ne lărgeste și ne construiește lumea. Gîndiți-vă la variatele lumi vizuale ale animalelor marine. Cîte specii și subspecii, atîtea lumi, atîtea culori și tot atîtea «semnificații». Psihologia și fiziologia animală au dovedit experimental acest lucru. Sînt deosebit de interesante în acest sens cercetările biologului J. von Uexhüll. La animale, vîzul înseamnă totul pentru viața și orientare. Aici și limbajul, în cele mai multe cazuri, este vizual. Cercurile vederii se schimbă de la specie la specie. Faptul esențial însă este preponderența percepțiilor vizuale. Aproape toate acțiunile lor se bazează pe percepții vizuale.

Primitivul și copilul vîd direct, nemijlocit. Între ochiul lor și realitate nu se interpune nimic. Copilul și primitivul vîd lucrurile în mîrire naturală. Numai în acest fel se explică posibilitatea de orientare de mai tîrziu. Se știe doar că imaginea eidetică este proprie copilului. Prin cercetări experimentale s-a constatat că pînă la aproximativ patrușprezece ani această imagine se găsește la optzeci de cazuri din sută. După șaisprezece ani începe să scadă. Sînt însă persoane la care se menține toată viața. Sînt naturile prin excelență plastice. La acestea, legătura între percepție și imaginea intuitivă este foarte strînsă. Ele se influențează reciproc. La copil și primitiv, diferențele dintre percepție și imaginea intuitivă dispar; ei identifică obiectele percepute cu imaginea lor intuitivă. Plin de semnificație, în această privință, este felul de înțelegere a basmelor la copii. Diferențele personaje mitice și fantastice sînt pentru ei realități aievea, le vîd. Explicarea realistă a acestui fapt nu se poate da decît pe cale eidetică. Această convingere l-a făcut pe E. R. Jaensch să afirme că primele procese de cunoaștere nu sînt senzațiile sau percepțiile, ci imaginile intuitive. Imaginea intuitivă este vie și concretă. Imaginea eidetică este foarte apropiată de fenomenul originar al lui Goethe. De altfel, înriurirea lui Goethe asupra lui Jaensch mi se pare simțitoare.

Structurile specifice, proprii copilului, primitivului și vizionarului artist, sînt rezultatele felului de a vedea intuitiv, adică direct și total. În acest din urmă caz, însă, totalitatea vie este încărcată de determinații concrete. Este privilegiul felului de a vedea plastic.

Viziunile plastice se încheagă în forme. Forma aici nu înseamnă stereotipie și depărtare de conținuturile vieții. Dimpotrivă. Prin formă, viziunea plastică se întrupează. Devine vie și esențială. Forma, în acest caz, coincide cu conținutul. Sînt unul și același lucru. Ceea ce le unifică și le dinamizează este esențialitatea viziunii. Esențialitate însemnează în același timp ingenuitate și primordialitate. Există o mare deosebire între esențialitatea concepută, gîndită, și cea văzută. Ea se revelează și se comunică dintr-o dată. Este explozie de gînd, de cunoaștere și de viață în același timp, iar rezonanțele ei sînt generatoare de sentimente înalte și de icoane integrale. Esențialitatea este mare și copleșitoare pentru că este legată de destinul personalității. Ea nu se confundă cu o concepție sau alta. Este dincolo de ele, deși le cuprinde. Cuprinderea se face fără concesiile și fără cedare, în virtutea unei atitudini vizionare. Nu trebuie uitat însă că, în acest caz, este totdeauna globală și formată, în sensul Bildung-ului german.

Trebuie să distingem însă între forma frumoasă și forma plastică. Forma plastică nu este decît un aspect sau un punct de altitudine în cuprinsurile formei frumoase. Distingem noastră este valabilă pentru un punct de vedere logic și general. Sînt însă cazuri cînd cele două forme de existență coincid. În astfel de cazuri, problema se simplifică: vorbim sau numai de forma frumoasă, înțelegînd prin aceasta și pe cea plastică, sau numai de forma plastică, înțelegînd

și pe cea frumoasă. Fenomenul se poate manifesta atît pe plan individual, cît și pe plan colectiv. Sînt oameni ale căror rosturi existențiale sînt ancorate cu totul în crearea formelor plastice. Pentru asta, sacrifică totul. Existența lor nu este altceva decît o tensiune continuă și o trecere involburată spre forma plastică a vieții. Aceștia sînt adevărații constructori de forme.

Pe plan colectiv, găsim o asemenea exemplificare în splendida și etern autentică viziune plastică a vechii Elade. Toate manifestările preplatonice sînt o ștrașnică viziune plastică a vieții. Tragismul timpurilor eroice, lumina mitologiei, frenezia dionysiacă și lumea albastră, de vis și de soare, a lui Apollo, nu sînt decît fișnișurile diverse ale aceleiași genialități plastice eline.

În lumina celor de mai sus, esența transcendentă a formei apare evidentă. Forma, în cazul nostru, încoronează o atitudine în fața vieții. Este această atitudine plus semnificațiile ei transcendente. Transcendență aici nu înseamnă abstracțiune și sărăcire de conținuturi, ci mișcare spre depășire, spre cuprinderea frumosului absolut. Icoanele integrale ale viziunilor plastice sînt încărcate de lumină și culoare. Forma lor este conținut, după cum conținutul este formă.

Sensul metafizic al formei se deslușește odată cu întruparea viziunii plastice. Stilurile sînt formulările ultime și supreme ale atitudinilor plastice. Bineînțeles, vorbim numai de stilurile plastice și într-o manieră cu totul generală. De ce izvodirea semnificațiilor metafizice ale formei este mai limpede în stil? Pentru că hic et nunc, cum se exprima Hegel, sufletul este întrupat și materia insuflețită. La acest punct de altitudine spirituală, nu importă sensul direcției. Nu ne privește dacă direcția îmbracă monumentalitatea orizontală a stilului roman, verticalismul crescut din pămînt spre cer al catedralelor gotice sau coborîrea în tremur de lumină a harului din bolțile bizantine.

Direcțiile acestea — pot să mai fie și altele — ne interesează pentru ceea ce urmărim noi numai în măsura în care sînt definitorii pentru semnificațiile formei.

Creatorul de forme trăiește cu toate fibrele lui în prezent. Prezența formelor este în același timp și transcendență, în sensul că linia gîndului metafizic depășește zarea ochiului. Climatul de fiecare clipă al formelor plastice însă este prezență. Prezența poate să îmbrace nostalgia trecutului, plenitudinea prezentului sau aspirațiile viitorului. Fructul acestei prezențe absolute este transcendența stilurilor. Transcendența este, sub altă formă, prelungirea prezenței, după cum rodul este prelungirea florii. Fără a se reduce una la alta și fără a se converti una în alta, ne apar ca niște configurații relativ autonome pe drumul ascendent al vieții plastice.

Menționăm că în ordine plastică prezență și transcendență sînt termenii de început și sfîrșit ai aceleiași realități. Prezența dă culoare și vivacitate, iar transcendența lumină și semnificații. Pornesc din același trunchi și se întîlnesc în aceeași corolă. Pomul lor de hotar este pomul cunoașterii absolute. Participarea amîndurora la aceeași esență, esența anonimă a formelor de existență, le mijlocește drumul unificator. De altfel, raporturile ce se pot stabili între ele sînt raporturi de reciprocitate și participare. Viața, uluitoare și contradictorie, rațională și irațională, liberă și înfrînată, dezbărată de obligații, dar prinsă în cătușele necesității inexorabile, este mai cuprinzătoare, și mai vulcanică. Puterile ei elementare sînt multiple și urmările lor pot fi incalculabile. Forma introduce stabilitatea în viață, ordinea în haos, eternul în efemer. Forma dă direcția și sensul vieții. Cu atît mai vîrtos forma plastică, ce este coeternă vieții. Ea participă la desfășurarea impetuoasă a vieții, dînd crimpeiului pecetea totalității, iar efemerului timbrul eternității. Virtuțile formei sînt virtuți constructive. Puterile ei sînt puterile Frumosului. De altfel, trebuie să avem pururea în minte faptul că forma derivă din «formosus».

Forma plastică dă vieții grație și lumină. Îi imprimă direcțiile și-i ierarhizează aspirațiile.

Viața, în ipostază plastică, are aspect de statuie.

Conștiința formei izvorăște din ceea ce viața are mai adînc și mai esențial. Forma nu înseamnă, cum se crede uneori, pauperizarea vieții. Dimpotrivă. Forma înseamnă adîncirea vieții în propria ei ființă. O întoarcere a vieții asupra ei însăși cu scopul autoluminării. Rădăcinile formei sînt înfrățite cu rădăcinile vieții, corolele lor însă se deosebesc. Corola vieții este stufoasă și fremătătoare, a formei — stilizată și luminoasă. Forma plastică este consubstanțială gîndului despre lume și viață.

## ARTA

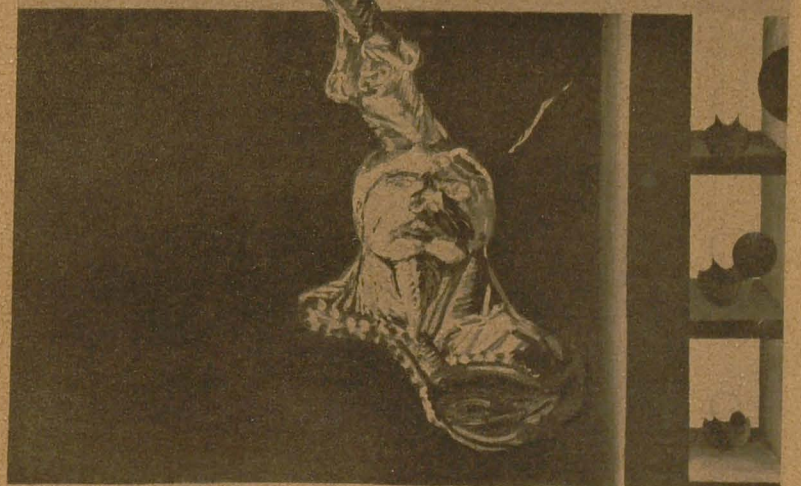
## CONTEMPORANĂ

## DANEZĂ

În evoluția artei daneze contemporane se recunoaște influența genialului Paul Klee și a inovatorilor Kandinsky și Arp, mari teoreticieni ai artei moderne. Fără îndoială, un puternic rol au avut de asemenea norvegianul Edvard Munch și expresionistul german Barlach. Am recunoscut, în ansamblu, o notă destul de specifică unui *Weltanschauung*, unei atmosfere caracteristice, anume acel expresionism nordic, amestec foarte interesant de gravitate și secrete accente dramatice, fără exaltări propriu-zise. Peste tot regăsim o anumită surdină, măsură, tact, ba chiar o reținere care nu sînt de parte de o fermecătoare pudoare sufletească. Și prin această pudoare sufletească — care nu exclude nici lirismul, nici senzualitatea — ajungem la caracteristica, poate cea mai importantă, un intimism discret, niciodată familiar, fără urmă de manierism. Astfel, chiar viziunile tipic expresioniste, acceptînd accente de suprarealism gen Picasso — la Carl-Henning Pedersen, de pildă, în tabloul intitulat *Statui de mare portocalii* sau în *Eliberare* — sînt temperate de o cromatică cumpănită și armonizată, de o anumită muzicalitate. Armonizarea aceasta a unor viziuni fantastice, care ar putea fi de coșmar, stinge elementul de halucinație și umanizează viziunile din domeniul suprarealului, am spune « cumîndindu-le ». Un fel de patină cromatică subliniază autenticitatea substanței folclorice tradiționale.

Substanța folclorică tradițională, de nuanță general scandinavă, conținuțentă cu viziunea unui Edvard Munch, o regăsim și mai puternică la Anders Kirkegaard, cel mai tînr dintre expozanți, născut în 1946. Aici se vede și mai clar semnificația acestei cumpăniri, a acestei echilibrări de viziune între un figurativ fantastic tipic suprarealist, și un anumit respect al măsurii, cu masive împrumuturi « tradiționale ». În *Îngerul care ucide* — cea mai încheagată, cea mai matură dintre lucrări, datînd din 1966, care se remarcă printr-o stilizare originală — viziunea organică dovedește că nu avem de-a face cu un eclecticism de largă voracitate tinerească, ci cu o forță de sinteză reală. Această evoluție către o sinteză autentică va putea organiza teribilismele de meșteșug ale unei surprinzătoare virtuozități.

LOUI MICHAEL: Fantezia propriei mele mîini — ulei



ANDERS KIRKEGAARD: Îngerul care ucide — ulei

Cu pictorii Arne L. Hansen (n. 1921) și Kjeld Hansen (n. 1919), ne întorcem la un apreciabil accent intim de sensibilitate nordică. Deși dramatică, lucrarea lui Arne Hansen, intitulată *Uzină de oțel — Topitoria*, cuprinde în stenică ei nostalgie esențe de vis, decantate pînă la puritatea de cîntec grav, melopeic. *Seară la fonterie* și mai ales *Marea forjă*, lucrări foarte ample, cu secrete semnificații de frescă, vădeau subtilități muzicale de ritmică savantă, dar și vibrația unei sensibilități pline de savoare.

O certă densitate am remarcat, de asemenea, în lucrările lui Richard Mortensen (n. 1910), intitulate *Reliefuli policrome*, în care policromismul este drămuț cu o grijă sgîrcită, ceea ce conferă o netăgăduită rigoare viziunii — păstrîndu-se însă o anumită grație, aproape feminină, deși sobră. Lucrul acesta se poate observa și în ampla tapiserie, în care nuanțele izbutesc să fie vibrante, fără urmă de subliniere ostentativă, cu roșuri ce cîntă viu, griuri pastelate și verzuri ușor vegetale.

În cele șase panouri mari ale lui Ib Geertsen, ne-a salutat cordial un fel de geometrism aproape coregrafic, de o stenică luminozitate. Ne aflăm aici, în chip foarte caracteristic, la granița dintre pictural și decorativism abstract. Accentul sufletesc însă rămîne de o captivantă prospețime și beneficiază de ponderea și echilibrul meditației intime, savante chiar, dar fără urmă de pedantism.

Și mai coregrafică ne-a apărut ritmica, ușor monocordă, din cele cinci *Fantezii ale propriei mîini*,

semnate de tînărul pictor Loui Michael. Persuasivă ca accent sufletesc, această virtuozitate de ordin decorativ coregrafic (dar la antipod ca viziune față de geometrizarantul Ib Geertsen) va putea deveni, prin maturizare, încă mai convingătoare.

Foarte convingătoare au fost cele trei bronzuri ale sculptorului Adam Fischer (1888 — 1968), intitulate *Femeia cu umbrelă* (1956), *Tînără țărăncă cu ulcior* (1967), *Tînără grecoaică cu ulcior* (1943). Aci, esențe de masivitate monumentală, gen Barlach, se împletesc cu un modelaj aproape rodinian. Granița sufletească modernizează secretele accente grotești, extrem-orientale, poetizînd discret viziunea.

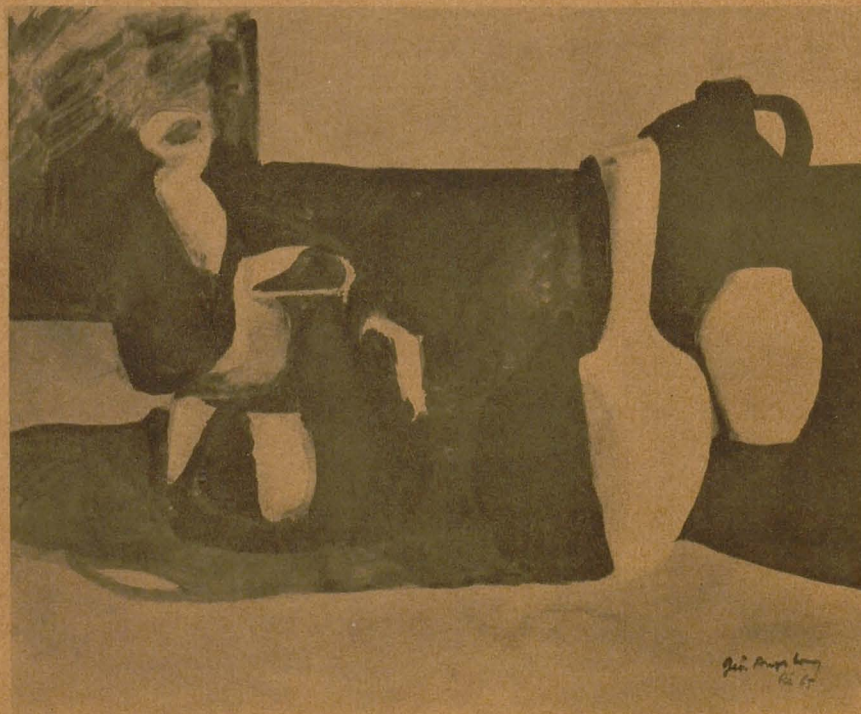
Regret că n-am putut vedea decît una din lucrările unui maestru cu totul remarcabil, Gottfried Eickhoff (n. 1902). La acest artist, deși a fost elevul marelui portretist Charles Despiau, se vădea o foarte interesantă evoluție neoclasică, pe linia Maillol, mai exact spus, un fel de neoclasicizare a barocului care, în nudul *Femeie pieptănuindu-se*, este sezisantă.

În sfîrșit, trebuie semnalată, dintre cele patru sculpturi expuse de Bent Sorensen (n. 1923), ampla lucrare din fier forjat, *Mașină specială*, bine încheată, cu fanteziste ritmuri evocatoare. De asemenea, bronzul lui Willy Orskow, robot fantastic, complet abstractizat, de o sezisantă viziune grotescă.

Nădăduim că viitoare întîlniri cu plastica daneză ne vor putea întregi cunoașterea netăgăduitelor daruri expresive ale unui popor de subtilă și complexă civilizație.



ADAM FISCHER: Tînără țărăncă cu ulcior — bronz ►



GEA AUGSBOURG:  
Natură moartă — ulei

#### GEA AUGSBOURG (ELVEȚIA)

Acest artist este înainte de toate un meseriaș onest și metodic. Cînd desenează, se încadrează în legea linearului, cînd pictează, se încadrează în legea construcției formei prin umbră și lumină. Desenul lui e elastic, laconic, alert și slujește o concepție realistă, acel tenace realism de « martor ocular » al cotidianului. Idealul său artistic se leagă mai curînd de o apetență documentară decît de o viziune sensibilă. Plasticitatea e voit descriptivă, cu toată maniera sintetică a lucrului. Cum orice imagine limpede articulată are anume reverberații adînci, plastica aceasta, în austeritatea ei logică, are un apel dramatic. Semnificația ei estetică te conduce la o aspră morală a cunoașterii, o interdicție a efulzării senzoriale — sugestii care, constituindu-se în poetica lucrului său, ne fac să recunoaștem duhul sever și demn al atîtor producții de cultură elvețiană.

AURELIA BELICINCU HEINRICH:  
Crivețene — ulei



#### AURELIA BELICINCU HEINRICH

Se știe că Iser a rămas o apariție singulară în arta românească; dacă are, în anumite privințe, colaterali, stilul lui n-are consecințe, cum n-avusese antecedente locale. Iată de ce surprinde în viziunea unei tinere pictorițe o configurație iseriană, cu atât mai adevărată cu cât e nu numai involuntară, ci și « à contre-coeur », de vreme ce artista combate metodic vocația plasticității, în căutarea unei bidimensionalități de mai modernă judecată.

În expoziția din str. Mihai Vodă am asistat astfel la o pictură în luptă cu sine. Firea primordială a acestei picturi e simțul concretului, producând virtualitatea unui stil (pe alocuri, chiar realizat) de senzuală și dramatică robustețe (*Maternitate*, de altfel inegal pictată). Peisajul *Toamnă*, rezultat dintr-un efort constructiv, introduce ordinea unei sinteze a planurilor, conturate din zone de culoare fără desen aparent. Și aici, sentimentul naturii are o telurică opulență, sugerată cu un instinct plastic care trezește amintirea lui Iser. Dar în *Peisaj din Gușterița* sau *Casa în Split* se încearcă un decorativism care, prin verticalitatea rigidă ca și prin cloazonări, schimbă ritmul

vital pe unul geometric. Îndeplinind un program de intelectualizare, desenul tinde spre schemă, forma spre plan, culoarea spre o gamă de reflexe minerale (*Fluierași*, *Crivețene*). E o voință de esențializare, depășirea particularului pitoresc; dar ea ar trebui să dezvolte acel simț al concretei spațialități, acea intuiție sănătoasă, cristalizată în anume fragmente din actualele compoziții, într-o plasticitate stilizată, de un « conceptualism » ușor primitivist. În aceste acte de sinteză stă un germene de originalitate care trebuie scrupulos ajutat să crească.

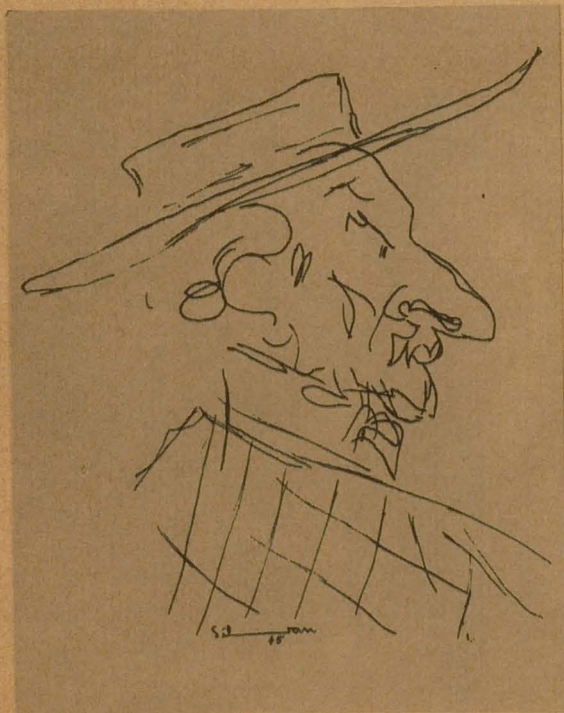
#### VLAICU IONESCU

Sub semnul speculativ al « analogiilor universale » (și nu ne interesează aici procesul epigonismului), pictura lui Vlaicu Ionescu participă la acel abstractism naturist menit să reprezinte cosmosul sub formă de « structuri », semne ale naturii înțelese. Dacă *Meteoritul verde* ori *Geneza metalelor* au un verism tactil care iese din hotarele spirituale promise, în schimb

peisajele-simbol, *Cetatea uitărilor*, *Muntele vrăjit*, *Visul cetății*, au izbutit să absoarbă elementele brute de tehnică vizuală într-o pictură cu anume priză muzicală asupra imaginației.

Tema « analogiei universale » transcende însă echivalențele materiale și accede la izocronia ritmurilor vitale, stabilind corespondențe între bănuitele scheme ale « Marelui Tot » și dinamica înteroară a poetului.

Nu putem polemiza, desigur, cu simbolurile, dar ne putem încumeta să controlăm, de fiecare dată, senzorial, eficiența lor asociativă. La Vlaicu Ionescu stilul acestor imagini sinecdotice nu anunță esențiala armonie a ritmurilor necesare, ci o nebuloasă în care titlul impune o arbitrară și liric-condiționată ordine: *Tensiuni spațiale*, *Ferestre spre incertitudini*, *Traseele de foc*, *Dogme în topire* pot fi frumoase ambiguități care se joacă verbal de-a sensul cosmic, dar optic ele n-au dobândit organica structură ritmică. Ritmurile obiective — acelea pe care încearcă să le concilieze cu principiul emoției poetice subtilul geometru al proporțiilor, invocată în catalog, Matila Ghyka — rămân un desiderat. În expoziție găsim intenții poetice, osîrdie tehnică, cultură abstractionistă, dar mai puțin, pictură.



SILVAN: Th. Pallady — desen

sculptat concupiscenta acestor mandibule. Caricaturistul e doar mediul sensibil care dezvolta imaginea inventată de natură. « După 30 de ani, fiecare e responsabil de mutra lui », scria Balzac. Caricaturistul nu-i, ca pictorul interpret, responsabil de imagine, ci numai de acuitatea și oportunitatea descoperirii ei. Stilul lui implică adevărul brut într-o măsură care îl apropie de ideogramă. Atitudinea sa e a degetului întins către spectacolul obiectiv al omenirii. Există o clasă de caricaturiști vizionari, care abstractizează diformități selectate după un scepticism aprioric, ori după o pasiune pentru buf, și implică o concepție despre umanitate. Ei au creat din propria coastă omul—Steinberg, omul—Sempé, omul—Gopo. Silvan slujește însă milenara pasiune a cunoașterii insului, mai mult singular decât tipic; el e obiectiv, sagace, dur cu decență, amorf, silindu-se a se eclipsa în fața geniului naturii care croiește tiparele măștilor. Obiectivitatea lui întreține viața unui gen a cărui firească eternitate l-a sortit, în această vreme a impenitentelor începuturi, desuetudinii ingrate.



CONSTANȚA CRIȘAN: Armonie de toamnă — tapiserie

#### CONSTANȚA CRIȘAN și MIHAIL LAURENȚIU

În timp ce tapiseria se străduiește să interpreteze rafinat stilul decorativ al tradiției populare și lumea ei de simboluri, Constanța Crișan creează imagini textile de o agreabilă picturalitate. În jurul unei trame anecdotic-descriptive, mai rar ornamentale, ea conturează imagini de un « finit » naiv al desenului, colorate bogat dar grațios, cu tonuri aplicate pe formă, în conture limpezi. *Joc sau Vicleim*, printre cele mai caracteristice lucrări, au savoarea unor imagini animate și tonice. Uneori compoziția e aglomerată în elemente și culori, devenind confuză, și pierde prospețimea simplă atât de plăcută.

Sculptura lui Mihail Laurențiu pune în valoare un sobru meșteșug al lemnului și al pietrei. Schema acestor forme e o cumpănă arhitectural-geometrică; anume plasticitate sensibilă este inclusă în volumul stilizat, pe care-l animă cu discretă vitalitate. Acestea îmi par lucrări mai spontan caracteristice formației sale artistice. Însă alte piese, mai ales dintre proiectele desenate, aspiră la un geometrism abstract, uneori lipsit de acea con-

centrată necesitate care să motiveze sinteza volumelor. De n-ar fi aici cochetăria unui simbolism statuar abstract, modă a « semnelor », literă monumental tradusă! Fără fericita proporție, aceea care include în raportul ei fundamental dimensiunea sensului uman, ordonatoare a dimensiunilor optice, acest soi de « obiecte » amintește că din substanța unui bibelou nu se poate croi un obelisc. Dar, în ansamblu, în expoziția lui Mihail Laurențiu am avut mai ales impresia unei cuminenții care cunoaște cumpăna dimensiunilor, scrupulul armoniei și care ia orașul drept mediu integrator al unor virtuale monumente și nu drept soclu inert și convențional pentru etalarea unor obiecte de arogantă spiritualitate.

#### ALEXANDRU BREȚCANU

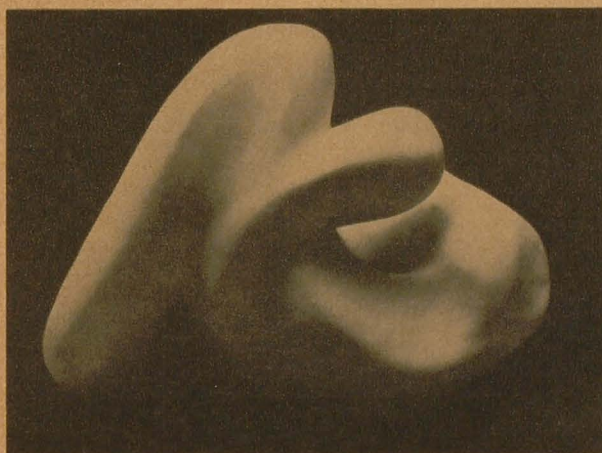
În caietul de impresii al expoziției lui Alexandru Brețcanu, o exegetă anonimă argumenta interesul metafizic al acestei sculpturi. Textul, a cărui coerență în confesarea emoției divulgă vocația intelectuală, de public ideal, distinge în sculptura lui Brețcanu te-

VALENTINA BOȘTINĂ: Confidente — lemn



MIHAIL  
LAURENȚIU:  
Omagiu lui  
Brâncuși —  
piatră

ALEXANDRU BREȚCANU: Mișcare — ghips



ma esențialei bivalențe a artei — materie și spirit — părindu-i-se a descoperi, pe plan formal, cum plinul exprimă conținutul — materie, iar golul, conținutul — spirit.

Chiar dacă « golul » și « plinul » n-au această simbolică funcțiune în limbajul sculpturii, alternanța lor ispitește identificări metafizice, iar creația lui Brețcanu e, ca a tuturor amatorilor de autentică pasiune, o încordată palpăre a existenței. Intuiția exegetei anonime nu greșește când arată ce comunică sculptura lui Brețcanu. Cronicarului profesionist i-ar rămâne sarcina fastidioasă de a arăta cum comunică cea sculptură.

Brețcanu exersează harnic mecanismele stilurilor care-i sînt necesare, spicuind metode apte să traducă « percepția spiritualului » (cum denumește alt spectator inițiat căutarea esenței). *Dana*, *Singură* mărturisesc impresii de expresionism arhaizant (formă-idol), adecvate la o observație psihologică. *Mișcările* invocă un duh metaforic, sugerînd, prin motivul unui tors, himere ale materiei (materie lubrifică mai mult decît dinamică, așa cum se intitulează, dacă citim contorsiunile impure, protoplasmice, impuse materialului dur). *Lighioana*

încearcă fantasticul « à la » Germaine Richier; iar mai multe piese amintesc lecția cea mare a sculpturii moderne despre concav și vid. Dar înăuntrul unei concepții divers și laborios expresionistă, în forme ivite odinioară din sentimentul misterului opac, sculptorul înfăptuiește, temperamental, o mutație în benign. *Efort* e un astfel de triumf spontan; aici faimosul « gol » capătă, prin proporție, valoarea de luminos, și, prin contur, forma grațioasă a dantelei, în timp ce plinul se răsuștește gracil, așa încît pînă la urmă *Efortul*, început dramatic, e o tensiune vegetal-voluptuoasă. Din tenebrele posturilor de tip neo-romantic, apare mesajul nestăpînit al unei jubilate, deși delicate, vitalități.

Inginerul împrumută artistului simțul raportului dintre static și dinamic, și îl ajută să înfrunte o eternă aporie a artei vizuale — mișcarea fără mobilitate, — cu procedeele modelajului clasic. Chiar și *Don Quichote*, în ciuda unui « déjà vu » al formei, sugerează în spiralele lunecoase o mucenicie a mișcării pure, întoarsă asupra-și, lipsită de scop și efect, conformă cu esența personajului și promițătoare pentru

talentul acestui sculptor, născut, fără maieutica Forurilor plastice, în sala « Clubului Tineretului ».

VALENTINA BOȘTINĂ

Sculptura Valentinei Boștină găzduită în grădina Casei Ziariștilor (și demonstrînd iarăși cît de bine îi priește pietrei lumina cerului), omagiază fecunditatea, în tradiția Medrea, prin simbolismul formei mai mult decît al subiectelor. Leitmotivul în jurul căruia se organizează compoziția e sfera, articulată în mase ample, ori numai sugerată, eliptic, în curba unor volume. În aceste cazuri se manifestă o anemie, energia sensibilă nu-și ajunge și cere o structurare dinspre exterior, integrarea formei într-o unitate masivă, cu funcție de liant. De fapt, în stilul legitim al robusteții, arhitectura trebuie să se proiecteze din lăuntru volumului, consubstanțial cu el; așa se întîmplă într-un grup cu două personaje simetrice al căror profil se înscrie în coordonatele unui virtual bloc. Limbaj junonic, chemînd Pomone și Maternități și în care sculptorul a ținut să introducă efecte groțesti — ghemuirea violentă a unui tors,

desenul arhaic al unei figuri — pentru a ornamenta imaginea vitalității primordiale.

IONELA MANOLESCU

Dragul Gepetto care, privind surceaua, l-a închipuit pe Pinocchio, își datorează nemurirea unui fapt fundamental uman, intuit angelic de Collodi, după ce fusese intuit diabolic de Hoffmann: în nici o erudiție nu se cuprinde mai esențial complementaritatea dintre om și restul naturii decît în gestul meșteșugarului care presimte în materie obiectul uman. Gepetto e mai simpatic decît Coppilius fiindcă el crează în inocență, ignorînd orgoliul demiurgic. Gestul lui e dragoste și fabricațiile lui sînt îngerești, pe cîtă vreme la Coppilius gestul e sfidare și fabricațiile mefistofelice: în sensul cel mai biblic, de concurență și sabotaj al divinității.

Cred ca nu pot omagia mai adecvat făpturile de sac și paie ale lonelei Manolescu, artist din specia Gepetto, decît minunîndu-mă cu respect în fața vieții lor dobîndită din degete surizătoare, subtil materne.

## R É S U M É

### PROBLÈMES DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN

Une table ronde consacrée aux problèmes de l'art roumain contemporain a été organisée par la rédaction de notre revue, à laquelle ont participé les critiques Petru Comarnesco, Mircea Popesco, Radu Bogdan, Dan Grigoresco, Vasile Drăguț, ainsi que notre rédacteur en chef adjoint, Anatol Mândresco. En examinant les plus importantes expositions récentes, telles que la Rétrospective de peinture et de sculpture (salle Dalles), le Salon Républicain de dessin et de gravure, l'exposition d'art décoratif (salle de l'Athénée) ouvertes à l'occasion de la Conférence de l'Union des Arts Plastiques, les participants ont exprimé leurs opinions sur la situation actuelle de l'art plastique en Roumanie. Les débats ont porté particulièrement sur les rapports existants entre l'art et la civilisation contemporaine.

### 1848 — LES ARTISTES DE LA RÉVOLUTION

Cent vingt années auparavant éclatait dans les provinces roumaines la révolution de 1848. Les artistes (peintres, sculpteurs) ainsi que les écrivains y prirent une part active ; beaucoup d'entre eux se trouvèrent à la tête du mouvement.

Cette lutte révolutionnaire forgea l'esprit militant de l'art

roumain qui s'est manifesté ultérieurement pendant toute une période historique.

L'article consacré à cette commémoration est illustré de portraits d'époque représentant des chefs révolutionnaires.

### LA ROUMANIE À LA XXXIV-ÈME BIENNALE DE VENISE

À la XXXIV-ème édition de la Biennale de Venise, la Roumanie est représentée par trois artistes — le peintre Virgil Almășanu (né en 1926), le sculpteur Ovidiu Maitec (né en 1925) et le dessinateur Octav Grigoresco (né en 1933). Tant le lyrisme de Virgil Almășanu que l'esprit d'investigation d'Ovidiu Maitec, reposent sur des alphabets artistiques modernes. Sous les gris de la peinture d'Almășanu, transformés en tons ayant une valeur chromatique, on perçoit une mélodie sténique, équilibrée, on déchiffre des rapports harmoniques. Ovidiu Maitec essaye d'ajouter au monde réel un surplus d'harmonie ; ses volumes ne concourent plus l'espace qu'ils incorporent. Quant à Octav Grigoresco, le mirage de l'abstrait est beaucoup plus atténué chez lui ; c'est un poète dont l'imagination atteint les secteurs limites de la conscience.

Cristina Anastasiu a enregistré pour notre revue les opinions des critiques Petru Co-

marnesco, Ion Frunzetti, Dan Hăulică, de l'acad. prof. George Opresco et Mircea Popesco sur la participation roumaine à l'actuelle édition de la Biennale.

### DESIGN

Dans notre société du XX-ème siècle, malgré l'extraordinaire diffusion de l'art traditionnel par des moyens directs (musées, expositions, etc.) ou bien indirects (livres, films), il existe encore, dans la vie sociale, de larges zones qui ne jouissent pas des bénéfices de l'art. Le climat artistique est créé par des moyens d'efficience réduite, suivant des voies trop lentes et avec des pertes d'énergie, si nous les comparons à la capacité de propulsion de la technique. En examinant le problème de l'intégration de l'art dans la vie quotidienne, l'auteur, l'architecte Paul Bortnowski, considère qu'il est de première urgence de promouvoir la priorité des arts d'« intervention » directe, qui pourraient exercer une action harmonique de grand rendement sur le milieu concret de la vie.

Dans son article, l'auteur examine le problème de « l'industrial design », qui, dans notre époque, se pose avec acuité. Selon son opinion, seul l'esprit du design pourrait gouverner d'une manière efficiente un système d'éducation esthétique et un programme opérationnel créateur d'ambiance artistique.

---

**SOMMAIRE****СОДЕРЖАНИЕ**

Problèmes de l'art roumain contemporain	1	Актуальные вопросы румынского искусства	1
Dan Grigoresco 1848 — Les artistes de la Révolution	13	Дан Григореску 1848 — Художники революции	13
Cristina Anastasiu La Roumanie à la XXXIV-ème Biennale de Venise	18	Кристина Анастасиу Румыния на 34 двухгодичной выставке в Венеции	18
Paul Bortnowski Design	22	Пауль Бортновски Десигн	22
Ateliers Flaviu Dragomir, Nicolae Săftoiu	28	Ателье Флавиу Драгомир, Нуколае Сэфтою	28
Grigore Popa Le sens plastique de la vie	32	Григоре Попа Жизнь и изобразительное искусство	32
Chronique	33	Хроника изобразительного искусства	33

---

Couverture I: Ion Nicodim: Tapisserie

На первой странице обложки: Ион Никодим. Ткань

Couverture IV: Vasile Kazar: Dessin

На четвертой странице обложки: Василе Казар. Рисунок

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



