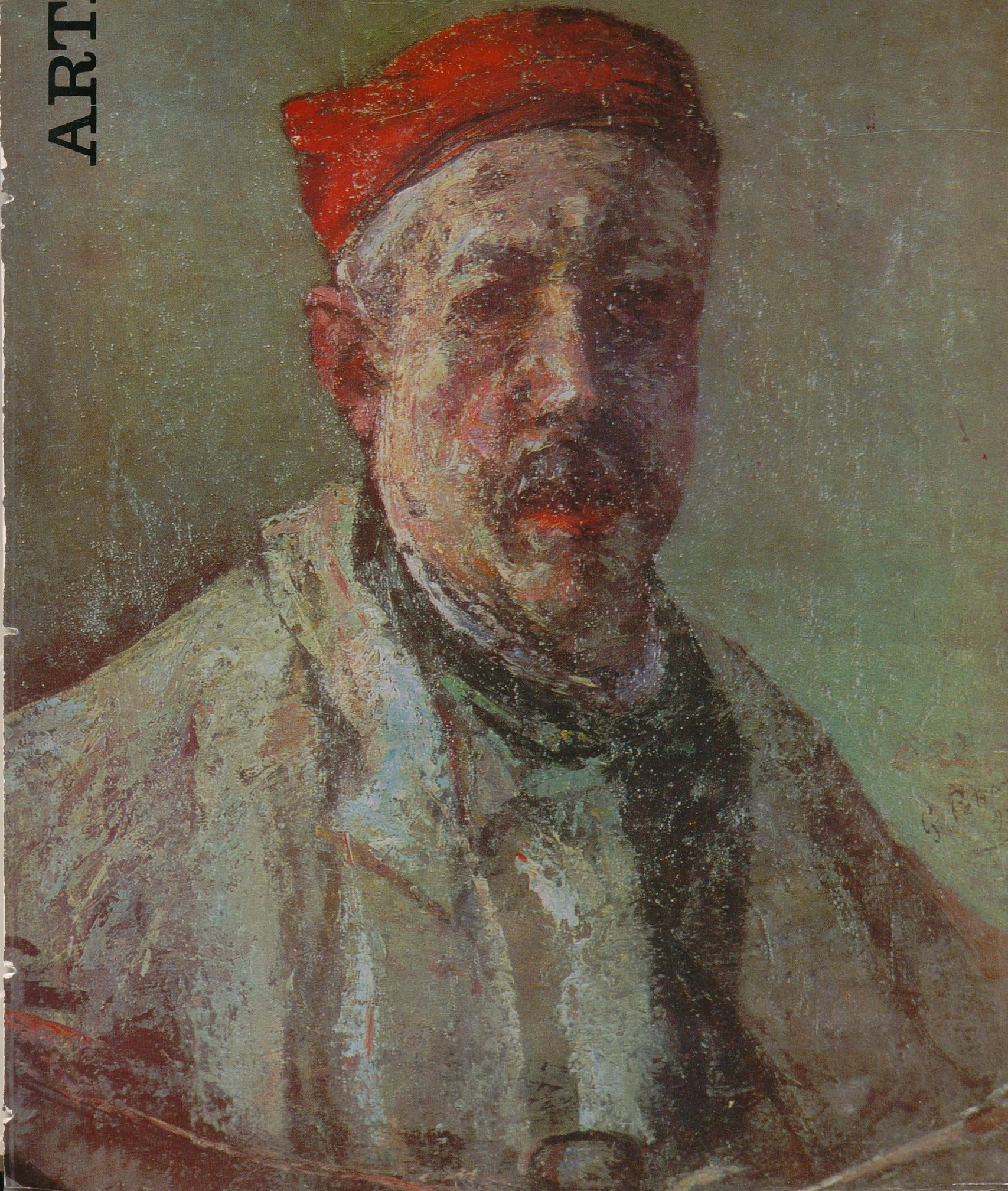


ARTA[®]





ARTA⁸₁₉₆₈

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XV, Nr. 8—1968

Colegiul redacțional:

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

CUPRINS:

Artă și istorie	1
Revoluția de la 1848	
Arta angajată	2
Anca Arghir	
Romantici vechi și noi	8
	★
I. L. Georgescu	
Amintiri despre Petrașcu	10
Mariana Petrașcu	
Atelierul	13
Radu Petrescu	
La Tîrgoviște	17
	★
Theodor Enescu	
Herbert Read	18
Giuseppe Marchiori	
Luigi Lambertini	
Cea de a XXXIV-a Bială de la Veneția	22—27
Viorica Marica	
La o retrospectivă Albert Nagy	29
Petru Comarnescu	
Impresii dintr-o călătorie (I)	
Viața artistică la Cluj	31
Cronica plastică	33
Note • Informații	36
Recenzii	37
Meridiane	38
Arta românească peste hotare	39

Coperta I: GH. PETRAȘCU: Autoportret — ulei

Coperta IV: ANTON PERUSSI: Esopia (Pescarii) — xilogravură

Fotografii și diapozitive în culori: FLORIN DRAGU

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL

Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

SENTIMENTUL ISTORIEI

« Ce interes mare trebuie să aibă istoria națională pentru noi, îmi place a crede că și dvs. o înțelegeți ca și mine. Ea ni arată întâmplările, faptele strămoșilor noștri, care prin moștenire sunt și a noastre. Inima mi se bate când aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; da, domnilor mei! Și nu mă rușinez a vă zice că acești bărbați pentru mine sunt mai mult decât Alexandru cel Mare, decât Anibal, decât Cesar; aceștia sunt eroii lumii, în loc că cei dintâi sunt eroii patriei mele. Pentru mine bătălia de la Războieni are mai mare interes decât lupta de la Termopile, și izbînzile de la Racova și de la Călugăreni îmi par mai strălucite decât acele de la Maraton și Salamina, pentru că sînt cîștigate de către români! Chiar locurile patriei mele îmi par mai plăcute, mai frumoase decât locurile cele mai clasice. Suceava și Tîrgoviștea sunt pentru mine mai mult decât Sparta și Atena! (...) »

Astfel vorbea, cu mai bine de un veac în urmă, Mihail Kogălniceanu.

Cuvintele sale, aceste adevăruri de atunci, sunt vii și astăzi. Și astăzi ni se bate inima cînd auzim numele lui Ștefan Voievod, al lui Mihai Viteazul... Și astăzi locurile patriei ni se par mai frumoase decât cele mai clasice locuri.

Nu simțim și nu gîndim așa pentru că ne-am prețui mai presus de alte popoare, ci pentru că nu ne socotim mai prejos, pentru că avem o istorie și avem demnitate; pentru că noi credem în egalitatea popoarelor, mari și mici, în dreptul fiecărui popor de a trăi liber, independent.

Trăim astăzi în România socialistă, trăim cu o deplină conștiință a continuității pe același pămînt pe care s-au născut și pe care l-au apărat străbunii, în aceeași matcă spirituală. Clădim o lume nouă, cu limpedea conștiință a locului nostru în istorie, a valorilor create de poporul român, a contribuției sale la progresul și apărarea civilizației. Clădim această lume avînd conștiința faptului că în anii noștri, prin politica înțeleaptă a Partidului Comunist Român, independența și suveranitatea țării au devenit o realitate; a faptului că suntem o națiune liberă, că știm și vrem să rămînem o națiune liberă în comunitatea popoarelor, angajați ferm în lupta pentru înfăptuirea marilor idealuri ale socialismului.

Există o disciplină umanistă numită istorie, o știință, o cunoaștere a trecutului. Dar există și o stare a spiritului în care cunoașterea și sensibilitatea, sentimentul istoriei și ideea istoriei se întrepătrund, se continuă una pe alta. Niciodată mai mult decât acum o asemenea stare a spiritului nu a fost mai intensă, niciodată sentimentul istoriei n-a fost mai profund. Acest sentiment, care contopește trecut, prezent și viitor într-o unitate, care exprimă unitatea noastră ca națiune — și-a aflat o convingătoare manifestare în adeziunea unanimă a poporului la politica Partidului Comunist Român, la principiile ce călăuzesc politica internă și externă a României socialiste. Este în fond adeziunea la un program a cărui esență umanistă a fost elocvent și concis exprimată de secretarul general al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceaușescu:

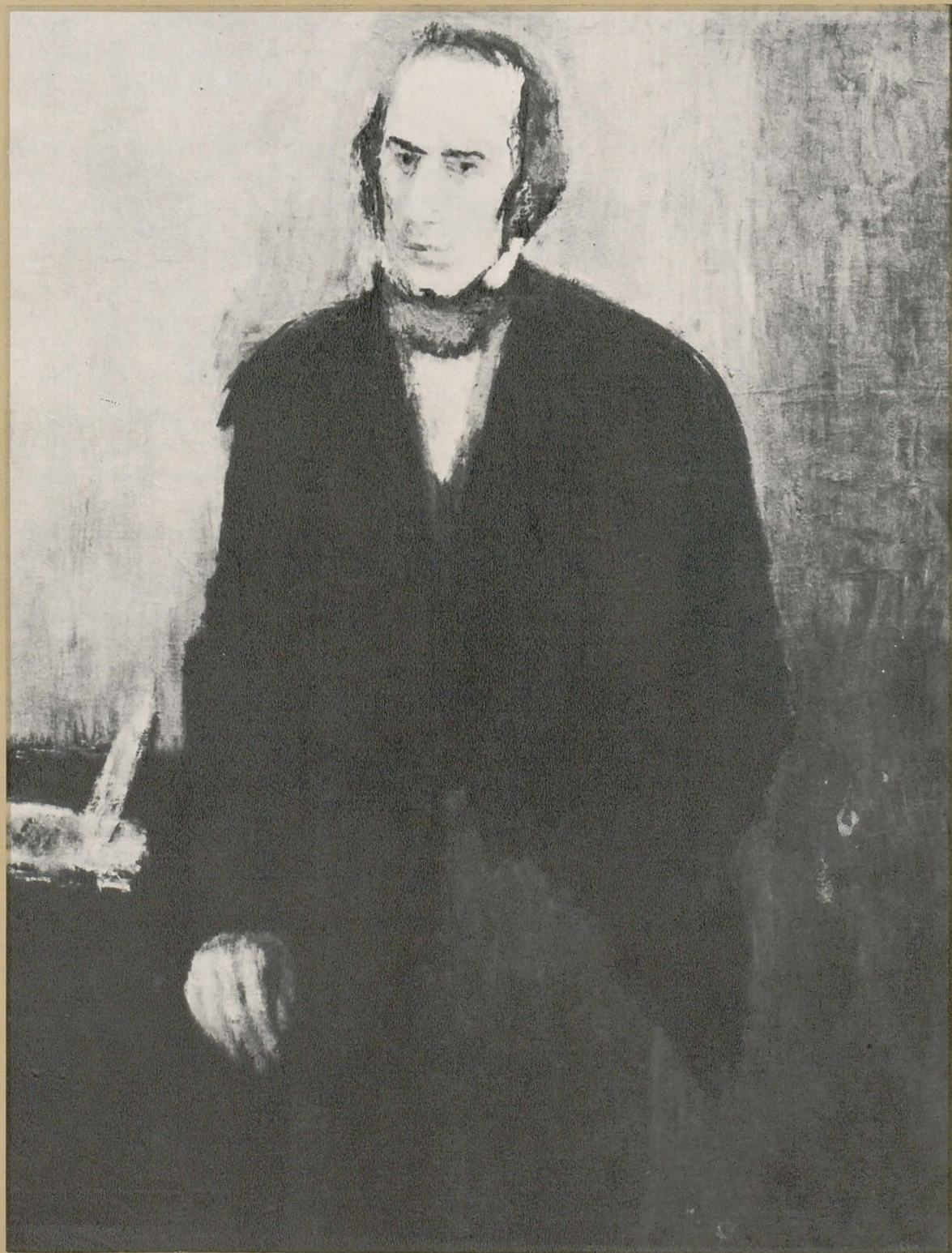
« Sîntem hotărîți să facem totul ca socialismul și comunismul să triumfe în forma sa superioară, în forma sa cea mai umană ».

Iată în ce credem, iată ce vrem să înfăptuim: o autentică, o inalienabilă condiție umană. Iată și finalitatea artei noastre, nobila misiune a fiecărui artist. Iar sentimentul istoriei, substanța definitivă a conștiinței artistice, este o forță morală care poate păstra nestinsă și pură flacăra spiritualității românești.

A R T A A N G A J A T Ă

REVOLUȚIA DE LA 1 8 4 8

LUCIAN GRIGORESCU:
Nicolae Bălcescu — ulei



În ultimii ani au fost organizate mai multe expoziții menite să omagieze momente importante din istoria poporului nostru. Comemorarea Revoluției de la 1848 — s-au împlinit 120 de ani de la acest eveniment — a fost marcată de o amplă expoziție de pictură și sculptură, deschisă la Muzeul de artă al Republicii. Pregătită într-o perioadă de timp relativ mai îndelungată, expoziția *Revoluția de la 1848 oglindită în arta plastică* s-a situat, în general, la un nivel artistic superior altor manifestări similare.

O dată mai mult, expoziția a pus în lumină faptul — demonstrat de istoria artei — că libertatea de creație și comanda socială nu sînt organic incompatibile. Dimpotrivă, comanda socială poate fi azi, nu mai puțin decît în trecut, un deosebit de important factor stimulator al dezvoltării artelor. Comanda socială și creația artistică sînt intercondiționate; nici comanda socială nu se definește independent de creația artistică și nici aceasta independent de comanda socială. Între ele există o concordanță relativă.

Pe de altă parte, o seamă de lucrări din expoziție arată că unele din modalitățile de limbaj ale plasticii moderne pot fi fructificate în domeniul artei cu semnificație socială. Efortul depus pentru această manifestare constituie, așadar, o experiență demnă de toată atenția și este de natură să contribuie, în același timp, la conturarea unei concepții contemporane despre arta de for public.

Asemenea probleme au fost abordate într-o discuție pe care Radu Ionescu a purtat-o, în numele redacției noastre, cu Dan Grigorescu, Mircea Popescu și Vasile Drăguț.

În cadrul întîlnirii nu ne-am propus să analizăm ansamblul expoziției. S-a menționat, însă, formula expozițională folosită —, formulă prin care același eveniment e surprins în două ipostaze. Într-o primă sală au fost orînduite lucrări — portrete și compoziții — din timpul revoluției și din perioada următoare. Fără să insiste asupra acestor opere cunoscute, participanții la discuție au relevat aplicația cu care sînt executate, căldura și farmecul pe care le degajă, emoția cu care privim aceste lucrări făcute cu convingere, cu o credință în rolul civic al artei, animate de idealurile de libertate socială și națională.

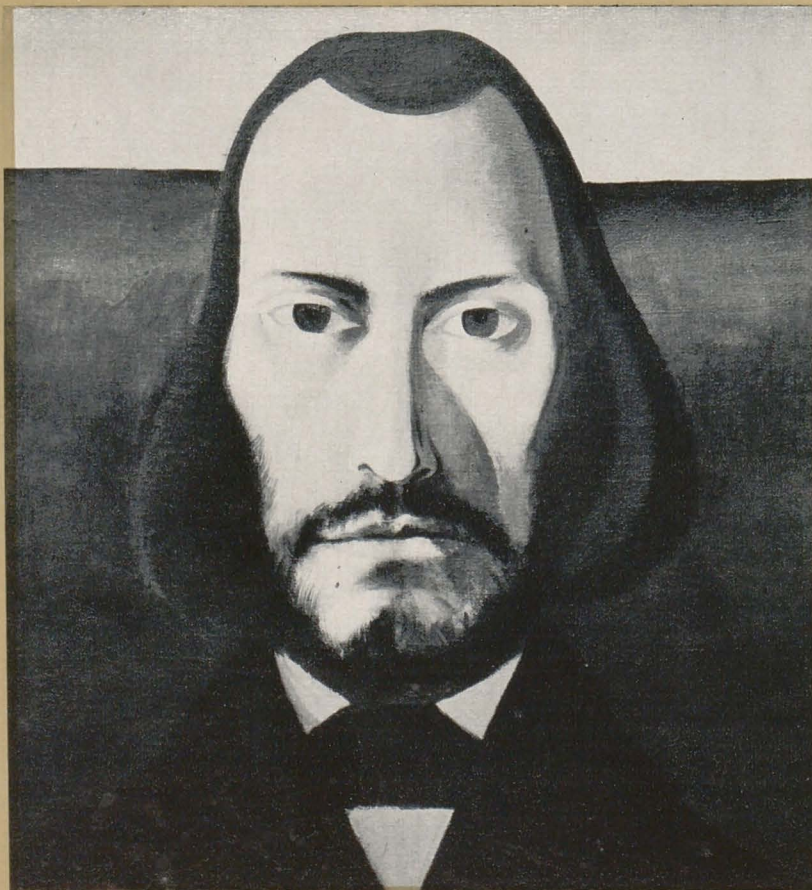
Sala a doua, aceea a omagiului adus de contemporanii noștri anului 1848, este pusă sub alte coordonate estetice; cu toate deosebirile de exprimare artistică, adesea o undă, o vibrație trece dintr-o sală în cealaltă. Este acel tremur al conștiinței artistului atunci cînd încearcă să re trăiască, să evoce, marile clipe ale trecutului.

Ceea ce ne-am propus să discutăm, în primul rînd, era felul cum poate fi apreciat efortul făcut în zona artei cu tematică legată de evenimentele istorice. Comentînd încercarea de apropiere a contemporanilor noștri de aceste evenimente, Dan Grigorescu pornea de la ideea că celebrarea momentelor importante ale istoriei nu este un simplu act de consemnare, ci o problemă de participare a artistului, de găsire a unor legături sufletești cu trecutul. « Artistul tîlmăcește, în limba lui de astăzi, gîndurile își faptele trecutului pentru a le saluta și, totodată, a le înfățișa drept exemplu contemporanilor săi » — a subliniat Dan Grigorescu. Pentru a ajunge la aceasta, apropierea de spiritul epocii, studiul istoriei și al gîndirii acelor vremi



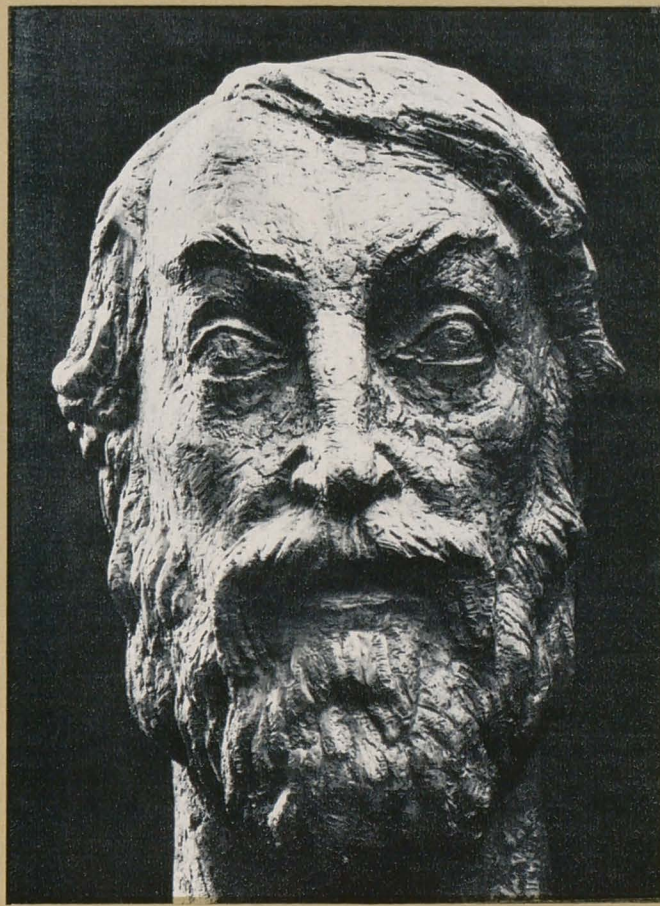
DORIAN SZASZ: Revoluționari la Golești — ulei

BENONE ȘUVĂILĂ: Nicolae Bălcescu — ulei



LUCIA IOAN: Răscoala — ulei



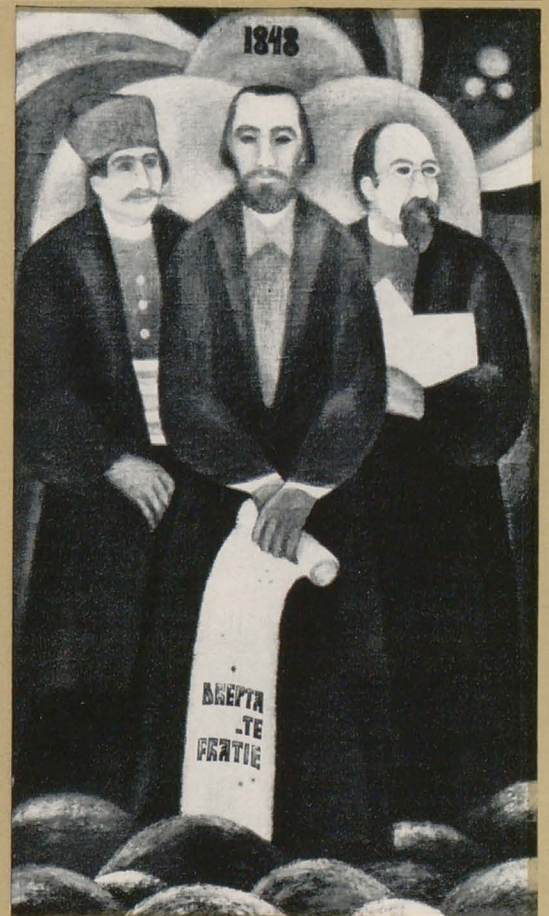


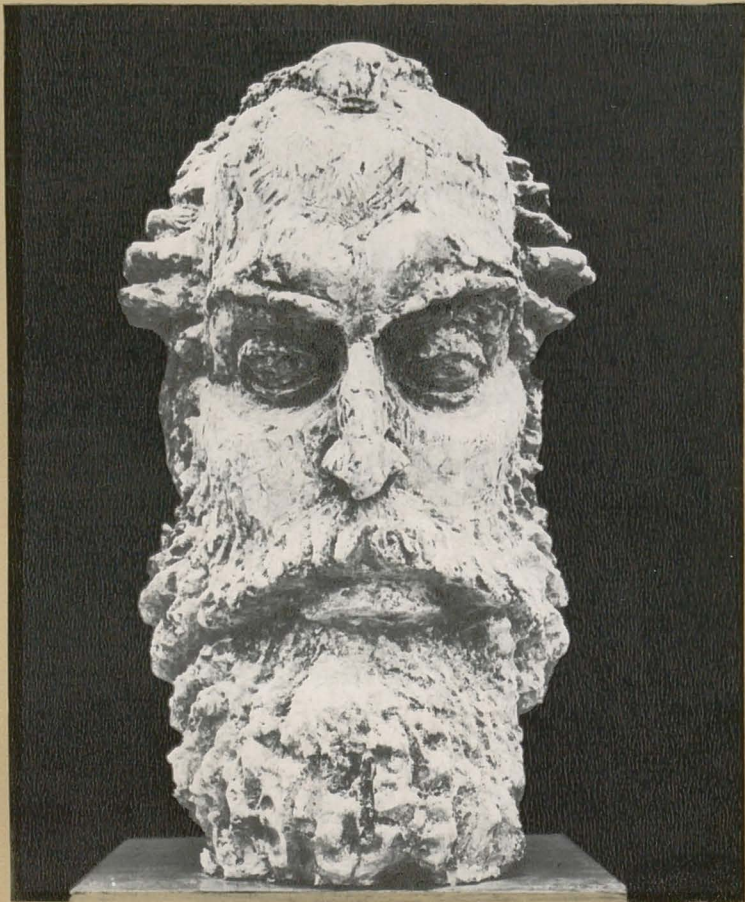
ION VLASIU: Tribunalul Simion Balint — ghips patinat

MIRCEA IONESCU: 13 Septembrie 1848 — Bătălia pompierilor — ulei

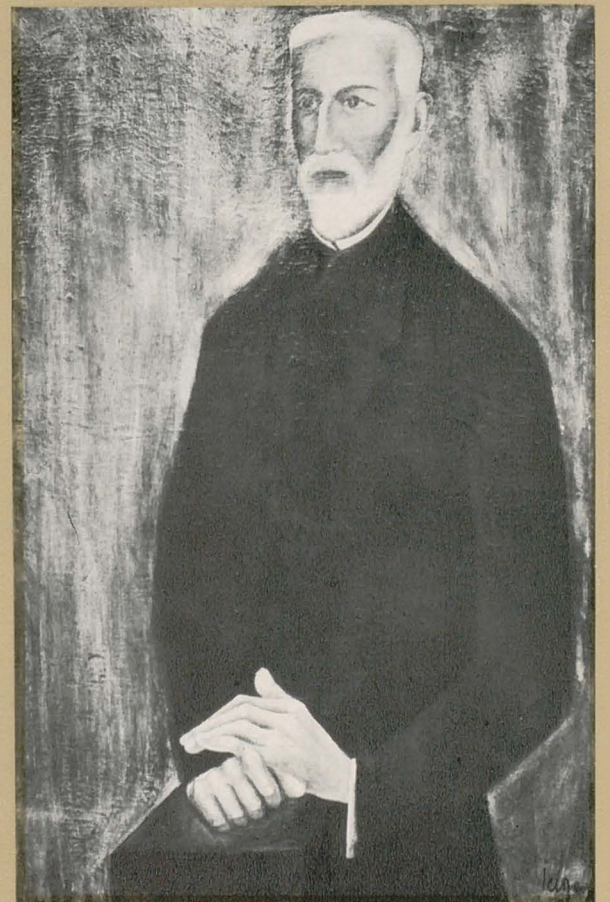


ION GRIGORE: «1848» — ulei





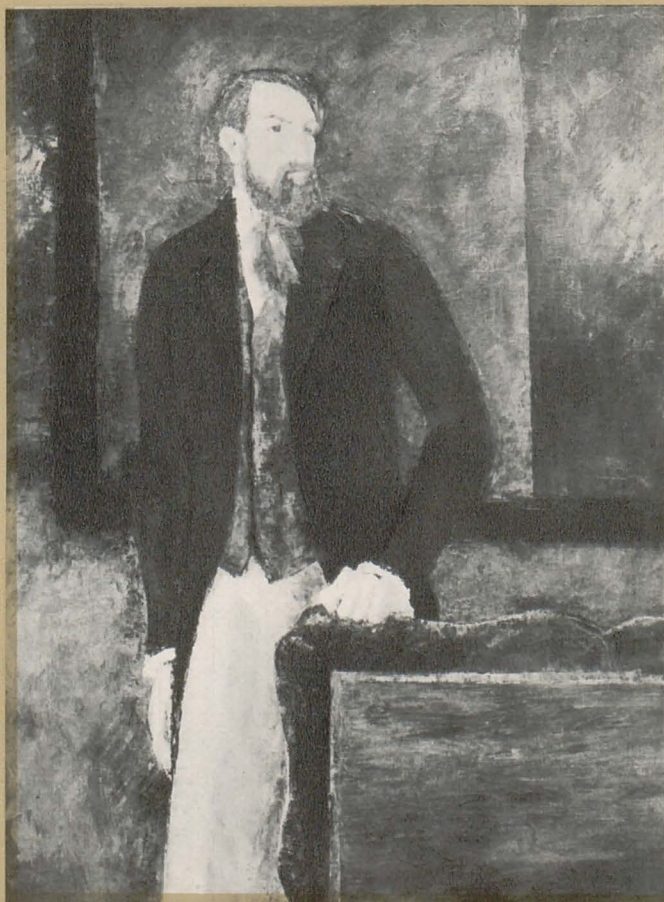
CONSTANTIN POPOVICI: Papiu Ilarian — ghips patinat



SEMPRONIU ICLOZAN: Axente Sever — ulei

VINCENTIU GRIGORESCU: Barbu Iscovescu — ulei

MARIN GHERASIM: Ana Ipătescu — ulei



sînt indiscutabil necesare. Rezultatul cercetării trecutului cu instrumentul omului de cultură conferă operelor o soliditate deosebită. Este ceea ce remarcă Mircea Popescu în lucrările cele mai realizate ale expoziției: «o elaborare lentă, o apropiere temeinică de spiritul epocii, o imaginație aptă să recompună din datele existente o realitate îngropată sub timp».

Față de alte expoziții, asemănătoare ca profil — au arătat toți interlocutorii — aceasta de care ne ocupăm este de un nivel considerabil mai ridicat; ea s-a bucurat de o participare mai numeroasă, mai importantă decît cele precedente și nu puține sînt lucrările care s-au impus. Artiștii s-au oprit cu interes asupra unei teme generoase, tratînd subiectele alese într-o gamă destul de variată de interpretări, astfel că, deși subiectele coincid adesea, expoziția e ferită de monotonie.

Părăsind considerațiile mai generale, ne-am rememorat operele, întrebîndu-ne care dintre lucrările expuse sînt mai semnificative. În ciuda dificultăților ridicate de stabilirea unei scări de valori, interlocutorii noștri s-au oprit la portretul lui Bălcescu de Paul Vasilescu. Sculptorul a reușit să creeze — într-un spirit înrudit expresionismului — imaginea unui Bălcescu «ars de febre, animat de o puternică combustie interioară», după cum îl caracteriza Dan Grigorescu. Dintre lucrările datînd de mai mulți ani, portretul lui Bălcescu de Lucian Grigorescu și compoziția Ana Ipătescu de Alexandru Ciucurencu sînt, fără îndoială, de mult intrate în conștiința publicului. Intensitatea dramatică a celor trei portrete ale lui Traian Brădean, suflul larg al pînzei lui Vincențiu Grigorescu, compoziția Ilenei Cojan, admirabila reprezentare a lui Bălcescu în mijlocul tăbăcarilor de Virgil Almășanu, remarcabilă prin calitățile sale cromatice, și bunele sugestii aflate în compoziția lui Brăduț Covaliu — ce merită a fi reluate într-o nouă lucrare — l-au reținut mai îndelung pe Dan Grigorescu.

În afara acestora, Mircea Popescu remarcă — pentru fericita modalitate de exprimare simbolică și calitățile ei picturale — lucrarea lui Vasile Varga, pentru vibrația sa interioară compoziția lui Virgil Demetrescu-Duval, ca și pînzele semnate de Ion Pacea, Iacob Lazăr și Viorica Ilie, aceasta din urmă dovedind putere imaginativă. Dintre portrete, acela reprezentîndu-l pe Papiu-Ilarian, semnat de Constantin Popovici, se înscrie după părerea lui Mircea Popescu alături de cel anterior citat, al lui Paul Vasilescu.

Artiștilor menționați, Vasile Drăguț le-a adăugat numele Luciei Ioan și al lui Gh. Răducanu, ambii distingîndu-se prin aptitudinile lor pentru domeniul picturii murale, iar în sculptură releva pe Georgeta Caragiu pentru accesul său în lumea grăitoare a simbolurilor.

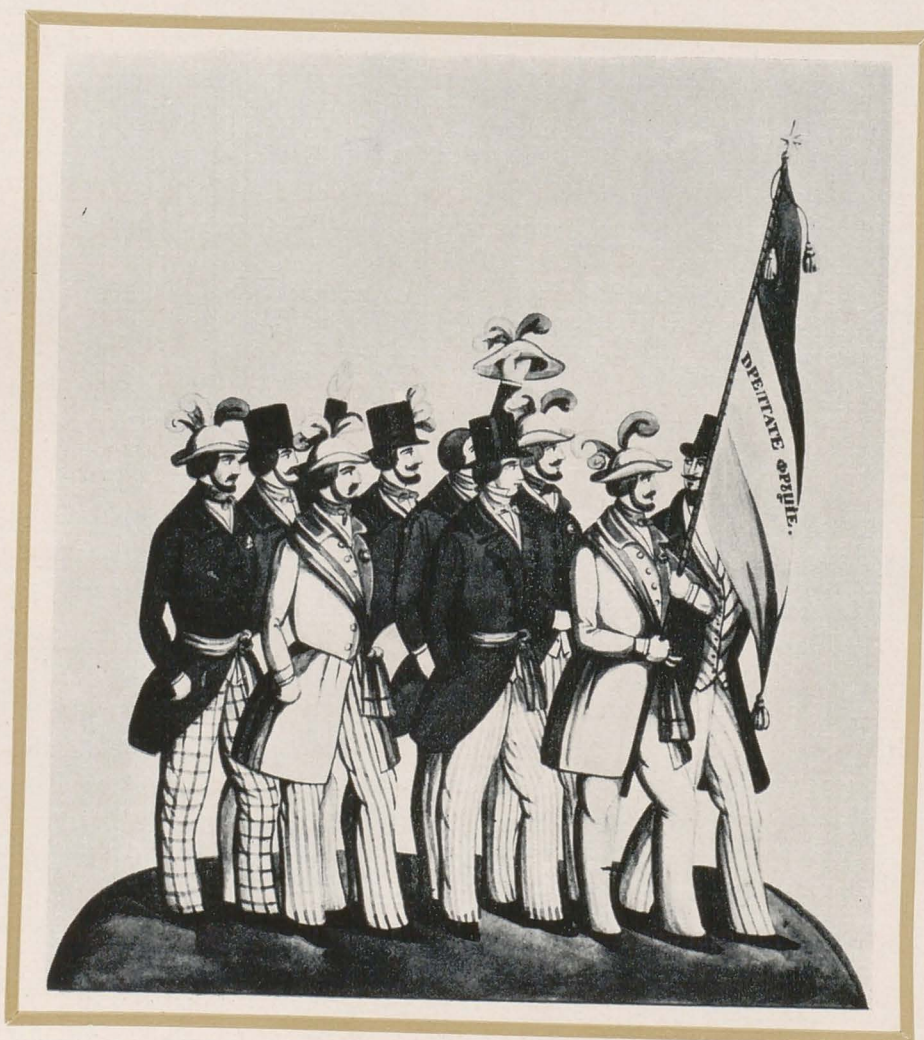
În această ordine de idei, Vasile Drăguț atrăgea atenția asupra faptului că «experiența pozitivă cîștigată în sfera picturii de șevalet poate fi folosită în decorarea marilor suprafețe murale, care, ca și sculptura monumentală, constituie principalul domeniu de afirmare a unei arte cu funcție ideologică și estetică de cea mai mare însemnătate, destinată colectivității.»

În cursul discuției s-a evidențiat faptul că funcția socială a acestei arte presupune existența unei legături coerente între planul estetic și planul ideologic. Cu alte cuvinte, organizarea plastică trebuie să fie purtătoarea unui mesaj social inteligibil și convingător.

Lucrările cele mai izbutite din expoziție au demonstrat că această unitate poate fi obținută în cadrul oferit de gîndirea plastică contemporană, cu o comprehensivă utilizare a unora din structurile limbajului modern.

Aducînd un omagiu eroilor revoluției de la 1848, evocînd importantul eveniment, artiștii nu s-au proiectat în trecut, ci au proiectat asupra acestuia lumina prezentului. Rațiunea de a fi a artei de evocare istorică — au subliniat participanții la discuție — nu este, în esență, reconstituirea trecutului, ci crearea de reprezentări noi, actuale, ale trecutului. Tocmai prin aceasta ea este creatoare de sensuri.

ROMANTICI VECHI ȘI NOI



Pictura istorică e o vocație a unei generații mai curînd decît a unui individ. Pleiada de pictori pașoptiști, cînd își portretizau contemporanii, fie și anonimi, aveau conștiința duratei. Pictura istorică nu-i numai retrospectivă, ci și anticipatoare. Maiestatea figurilor-efigie nu-i totdeauna aura de comandă a personajului, ci foarte adesea expresia spontană a demnității pictorului-cronicar. Poate « noua obiectivitate » (a cîta?), răscolind apele stătute ale academismului, ne face mai receptivi la stilul compozițiilor « de aparat », în care obiectivitatea însăși se recomandă grandilocvent. Dincolo de mesajul oficial, stilul emite voluptăți intelectuale, aspirînd fanatic să capteze efluviile spirituale în sursele carnației care, printr-un miraculos artizanal, devine transparentă pentru suflet. În portretele lui Negulici văd asemenea farmec auster, deopotrivă descoperit de pictor în sine și în model. Figurile lui Iscovescu ard discret de un roz delicat, care va fi fost bucuria artizanală a meșterului, triumful lui în reprezentarea materiei ca sursă de expresie a vieții. Toate personajele portretizate de Rosenthal au un mister extatic în ochii cu pleoape grele, mesajul semnăturii pasionate a artistului. Pecetea discretă a romantismului așază accentul ei cuceritor în pictura pașoptiștilor. În busturile lui Ion Georgescu clasicismul e infuzat de acel statism monumental care-i o normă a genului « istoric », elocvența convenției e mesaj, deși nu se sfiește să fie și canon de breaslă. Toate acele gravuri de veac XIX, cu strășnicia lor documentară, pe care de altfel le-o atribuie optica noastră mai mult decît a lor, vibrează de o subiectivitate decentă, filtrată în atitudinea descriptivă prescrisă de morala genului cu funcții fotografice.

★

Spectacolul din sala contemporanilor exploatează subiectivismul. De consemnat corectura lui documentară, în titlu. Oricum, marșul de lumini proteice al lui Vasile Varga, sau structura de molecule geometrice roșii a lui Mihai Horea, ar însemna ardere, aspirație la o sacră și aspră puritate. Închinătele lui 1848, ele concretizează omagial o ipostază istorică a acestui ideal de ardență. Multe lucrări privesc cuminte înapoi, încercînd să fie cronică retrospectivă, într-un limbaj care uzează de trucuri simultaneiste, justificate epic sau vizionar, cu selecțiuni de stil post-cubiste sau naiv pre-renascentiste. Alegorismului desuet i se adaugă aceste atitudini amăgitor moderne. Fie o insinuantă reconstituire a genului academic, un pitoresc sistematic, « patină » de epocă, precum e în lucrarea lui Vintilă Făcăianu; fie un transfer stilistic în registrul altei vremi eroice, a zugravilor medievali, citați în maniera de frescă naivă și icoană, anacronism voit care deplasează faptul 1848 în zona legendei (simili—icoanele de luptători revoluționari de Baboie, simili—fresca de Savonea sau Ploscă); fie compoziția savant simultaneistă care teatralizează, spre a învinge desuetudinea modului alegoric — o seamă de imagini interpretează memoria în sensul mai direct ori mai ocolit al documentarului — pitoresc—paseist; eclecticismul stilistic, tiparele concepției manifestă conștiința distanței în timp. Un monument de operetă, marcat de o iresponsabilă caricare, cum e Revoluționari pașoptiști pe baricade, involuntar comic în grația bonjuristă a eroilor, desfășură și parodia acestei bună-voințe care nu reînvie, cum vrea, istoria, ci o cufundă mai cu spor în trecut.

Dar există, mai puternic în pictură decît în sculptură, și fervoarea unei retrăiri autentice. Mulți pictori se comportă față de istorie precum în fața unei materii vii. Lia Szasz, în acea labilitate senzuală a formelor abia figurative, un fel de patetism al respirației care frămîntă materia ostentativ minerală a picturii, izbutește o alegorie de un soi interiorizat, neo-romantic. Suprarealist, Marin Gherasim evocă figura Anei Ipătescu, peste simbolul unui edificiu clasic în flăcări, semnul sacrificiului istoric, și știe să imprime sentimentul extazului în arătarea hieratică și în tonalitatea de caldă incandescență. În portretul lui Axente Sever, Semproniu Iclozan suprapune, în același contur, un personaj viu și actual, cu expresia mobilă, de o devorantă spiritualitate, și un personaj mitic, stratificat în bronzul de monument. E aici o energie care actualizează, spre deosebire de alte asemănătoare concepții, care abuzează de halucinanță, făcînd să plutească spectrele portretelor decapitate peste simbolice spații a căror profunzime perspectivală, în « degrade », descrie cromatic distanța timpului, într-o derizorie « angoasă » de metafizică a istoriei.

Conștiința istoricității poate congela pictura în sfera simbolică, așa cum se întîmplă cu pictura lui Brăduț Covaliu, de o prea smerită « hronicitate », echivoc de gust didactic între expresia stilului hieratic și expresia unui dinamism decorativ ritmat. Invers, conștiința actualității trecutului învie o scenă ca Salonul revoluționarilor de Lucia Dem. Bălăcescu; amestec de ingenuu și senzual, această viziune fabulează scrupulos ilustrativ, și reprezintă savuros, cu picturalitate dezinvolt plastică, și, astfel, așază memoria într-un spațiu al percepției imediate, izvor de voluptate descriptivă.

A păstra acest contact viu cu istoria e însă o transă poetică dificilă. Ea se realizează prin rigoarea concentrată din portrete ca cele semnate de Vincențiu Grigorescu, (un Iscovescu fanatic, într-o tensiune de tonuri fovist-ascetice, subtil și adecvat paradoxale), de Elena Uță Chelaru (un Axente Sever tratat cu gînd cézannian, dar aparținînd în fond unui expresionism care actualizează, dă figurii un prezent psihologic), de Elena Greculesi (o figură a Mariei Rosetti, care alunecă din precizia conturului în structura geometrică a unui spațiu cristalin), și mai ales de un exemplar Bălcescu al lui Lucian Grigorescu, vibrînd de acea materialitate luminiscentă care-i semnătura maestrului. Sculptura agită un monumentalism pletoric. Romanticul Bălcescu al lui Anghel, expresionistul Simion Bărnuțiu al lui Ladea prezidează de la mare înălțime un ansamblu din care trebuie păstrat un Bălcescu foarte uman, de Ion Vlasiu; un alt Bălcescu, de Paul Vasilescu, în ipostaza neoromantică, cu tendința moderată pios de a modela vag giacomettian, din nervi dezgoliți, efigia unui spirit pur; un opulent, legendar bust de Constantin Popovici și ingenua figură a Anei Ipătescu, în care Adina Țuculescu a avut curajul să imagineze o psihologie individualizată, o fizionomie pecetluită de înflăcărea romantică dar și de pieptănătura romantică, de energia revoluționară dar și de neastîmpărul unei « băietane », în sfîrșit o imagine vie, iertată de solemnitate. Dacă uităm seria de automatisme ale retoricii vizuale, ansamblul expoziției relevă o cuceritoare aderență a sensibilității la tema istorică.

ANCA ARGHIR

AMINTIRI DESPRE PETRAȘCU

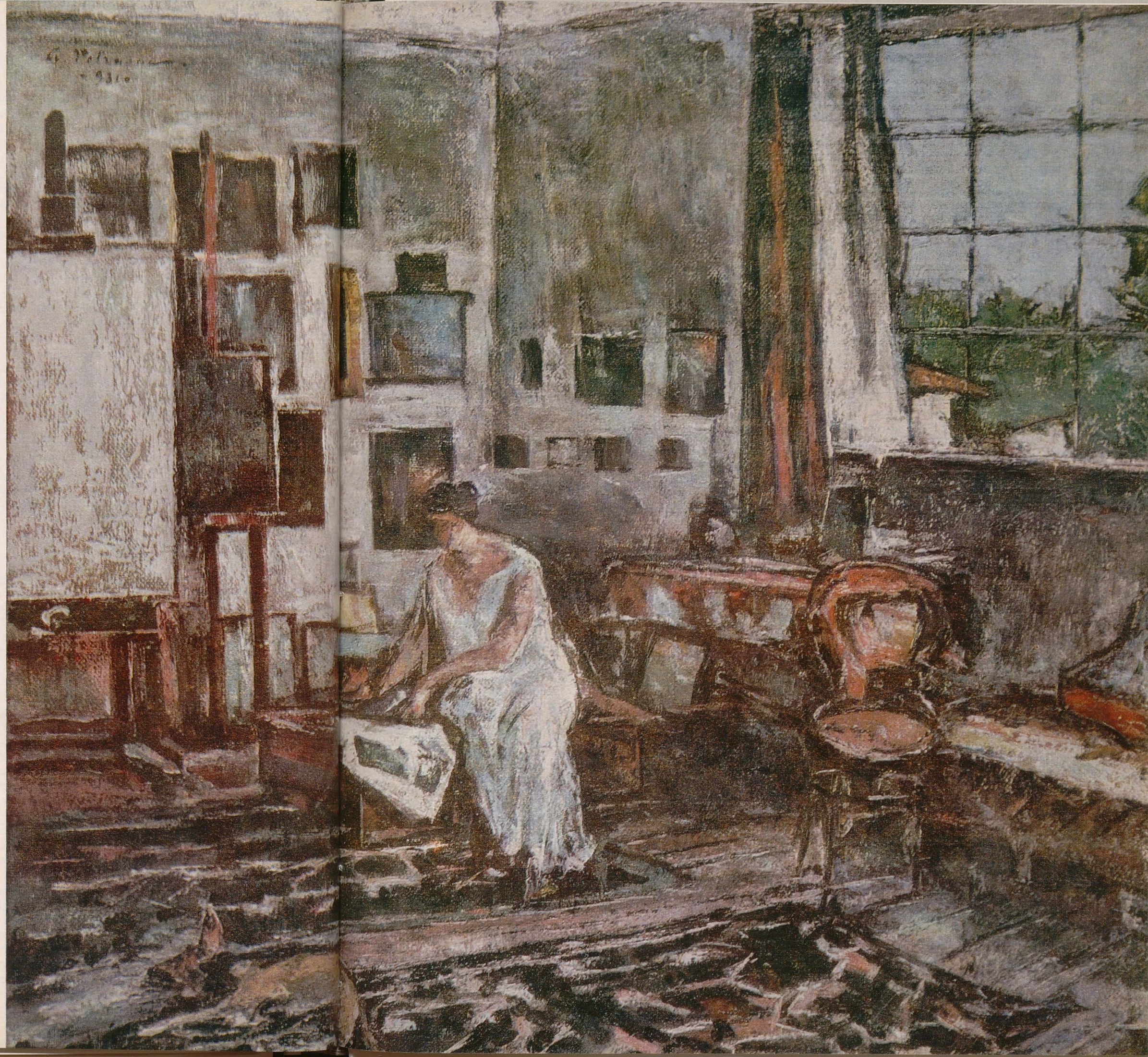
I. L. GEORGESCU

Prima jumătate a secolului XX poate fi socotită epoca de aur a picturii noastre. Este epoca unei noi pleiade de pictori cum n-au avut multe popoare cu mari tradiții artistice.

În cadrul acestei constelații, G. Petrașcu deține un loc aparte. Petrașcu n-a scris, așa cum au făcut-o Tonitza sau Șirato, n-a lăsat jurnale ca Pallady, n-a fost profesor la școlile de pictură ca să-și expună doctrina și să formeze elevi. Cu atât mai mult, cei care l-au cunoscut în intimitatea sa, au datoriat pioasă de a readuce în conștiința publică câteva ecouri din viața acestui mare artist, dublat de un om fermecător.

Primele sale producții erau vădit influențate de Grigorescu, iar el n-a negat niciodată aceasta. Cei care l-au urmărit creația au putut să remarce o progresivă detașare de Grigorescu, o conturare clară a propriei personalități, caracterizată prin apariția, la început sporadică, apoi tot mai persistentă a unor tușe grave de roșu și negru, de alburii, care îl anunță pe marele pictor de mai târziu. Culorile amintite încep să domine încă din 1913, afirmându-se ca niște permanențe ale universului său. Atunci, și îndeosebi în perioada 1913—1925, perioada neagră,

GHEORGHE PETRAȘCU: Interior de atelier cu femeie în alb — ulei.
Muzeul de artă al Republicii



pictura lui Petrașcu avea să capete, folosind termenul lui Blaga, un mister indefinit, misterul unei lumi proprii, al unei noi creațiuni, obiectele din preajma noastră dobîndind sub pensula acestui vrăjitor o existență fantastică.

În această perioadă arta lui Petrașcu se interiorizează. Universul său se restrînge. Un loc din ce în ce mai important îl dețin, spre deosebire de prima perioadă — care ca la orice romantic era legată de natură — obiectele intime, naturile moarte, cărțile cu legături de piele purtînd patina vremii, vasele, stofele, florile, fructele.

Mai tîrziu, după anul 1925, ca după o furtună, Petrașcu, împăcat, se înseninează, surîde. Coloritul e din nou luminos. Stăpîn pe o orchestrație cromatică bogată și savantă, posesor al secretelor meseriei, artistul apasă puternic pe pedala albului. În așa măsură apare din nou soarele, încît, nemalevenind niciodată la nocturnele din 1900, putem să admirăm în expoziția sa ultimă din 1940, de la Dalles, un vas cu garoafe pe armonii de rozuri și sîdefiuri în care s-a topit tot soarele, o natură moartă cu un mulaj de ghips (azi la Muzeul Zambaccian), în care domină albul.

S-au căutat înrudiri, s-au atribuit artei lui Petrașcu varii sorginți. L-au comparat unii din criticii noștri de artă cu Velazquez, a mărturisit el însuși admirația sa pentru marele spaniol. A fost comparat de un critic ca Lionello Venturi, în cunoscutul său studiu apărut în « Gîndirea » din luna mai 1938 și intitulat « Rincontro con Petrașcu », reproduș în prefața catalogului retrospectivei din 1940, cu Monticelli. Pentru prețiozitatea pastei a fost comparat de Comarnescu cu Rembrandt. S-ar mai putea folosi și alte apropieri. S-ar putea invoca similitudinii cu solida, simetrica punere în cadru a lui Cézanne.

Nici una din aceste comparații nu explică însă taina artei lui Petrașcu, a strălucirii materiei sale. Revenind de la o expoziție de scoarțe românești și privind pinzele lui, am avut revelația adevăratului său orizont. În afară de țesătura lor mai fină decît a celor muntene, de coloritul cu contraste vii, ceea ce face farmecul specific al scoarței moldave este stilizarea împinsă la extrem, pînă la pierderea sensului primar. Bujorul moldovenesc sau trandafirii, teme atît de frecvente în aceste scoarțe, sînt niște uriașe pete roșii. Or, florile preferate ale lui Petrașcu, cîrciumăresele, sînt reduse, ca florile din scoarțe, la expresia cea mai simplă. Am putea spune că nu întîmplător a acordat el în pictura sa preferință interioarelor cu covoare.

★

Rareori se poate întîlni atîta unitate în evoluția unui artist, ca la Petrașcu, fără ca aceasta să însemne anchilozare, ci, dimpotrivă, adîncire, continuă perfecționare a mijloacelor de expresie. Alți pictori ai noștri erau în veșnică febră a căutării de noi forme de expresie. L-am evoca aici pe derutantul Theodorescu-Sion, pe Șirato, chiar pe Tonitza.

Petrașcu ura excesele. Era un senin, un atic. Nu avea decît o mare pasiune, arta. Conștient de valoarea operei sale, a cărei nemurire o întrevedea, era în ținută, ca și în toate manifestările, de o perfectă modestie.

În 1933, cu prilejul expoziției sale retrospective din sala Dalles, Zambaccian a ținut o conferință despre el în sala aceleiași fundații. Petrașcu m-a rugat să rămîn cu el în expoziție. M-a prevenit că Zambaccian, potrivit temperamentului său înflăcărat de meridional, va întrece măsura. Acceptînd, l-am rugat totuși să îmi permită să-l părăsesc numai pentru puțină vreme, pentru a asista măcar la o parte din conferință. Am revenit, după ce Zambaccian, izbucnind în lacrimi, pronunțase tirada cunoscută: « Mai fericit ca Andreescu, care moare așa de tînăr, mai fericit ca Grigorescu, care a dus-o mai greu, mai binecuvîntat ca Luchian, care se stinge așa de timpuriu » (miezul conferinței a format apoi substanța lucrării « Gh. Petrașcu », editura Cartea Românească, 1945).

Cînd i-am povestit lui Petrașcu, acesta era vădit contrariat, replîcîndu-mi: « Ți-am spus eu mata că el sare piste cal » și a rămas tăcut și concentrat... Iar atunci cînd, la finele conferinței, Zambaccian s-a întors, Petrașcu a fost rece și jenat.

Cu prilejul aceleiași expoziții retrospective, unul dintre cunoscuții noștri artiști, O. Han, a publicat un articol critic în ziarul « Curentul »¹. În dezacord cu critica contemporană, Han îi reproșea multe, în acel articol, lui Petrașcu: repetarea motivelor, dimensiunile reduse ale unor pinze, lipsa unei viziuni personale, ermetismul, lipsa de căldură și de sentiment, desenul rudimentar — pe care mai tîrziu Tudor Vianu avea să-l elogieze în lucrarea apărută în « Arta » în 1943 — paleta redusă. Îi recunoștea însă calitatea unui mare « meșteșugar al văpșelilor în înțeles post-impresionist în care accentul cade pe culoare. «... domnia sa aduce un frumos meșteșug, un mare dar de a plămădi pasta și țese culoarea, calitate în care stă aproape exclusiv valoarea picturii sale... » « o pastă cu strălucirea celor mai frumoase și strălucitoare pietre. Toată suprafața pinzei are o strălucire anorganică de nestemate... »

Expoziția a fost un triumf. Îmi aduc aminte că, la sosire, profesorul Jean Cantacuzino, care după cum se știe era prieten cu Pallady și Steriadi, l-a îmbrățișat cu cuvintele: « Să-mi trăiești Baciule. Nu se vede vîrsta ! » Dar articolul pomenit l-a afectat profund, l-a durut. Tîrziu, cînd în « Gîndirea » (mai 1938) apărea articolul elogios al criticului și istoricului de artă de valoare universală Lionello Venturi, răzbuțat, Petrașcu, care nu uitase aprecierile lui Han, exclama fluturîndu-l: « Cine a avut dreptate, Venturi² sau Han, compatriotul ? »

Un episod însemnat și plin de savoare a fost alegerea sa la Academie. Fusese desemnat (de înaltul for) Enescu, pentru muzică. Bătălia a fost strînsă. Se luptau academicul, epigon tîrziu al lui Grigorescu, Șt. Popescu, și puțianul, nonșalantul, rafinatul, înzeștratul și generosul Jean Al. Steriadi, fiecare punînd în cumpănă putericele lor relații. Deși Petrașcu n-a participat propriu-zis la ostilități, stînd în expectativă și zîmbind neîncercător, el a fost cel ales. Pînă în ultima clipă, învingător era considerat nu Steriadi cu a sa operă valoroasă, dar redusă ca volum, ci Șt. Popescu.

Trebuia să-și facă discursul de recepție. Aceasta l-a tulburat, sustrăgîndu-l o bucată de vreme vieții lui adevărate, picturii. « Eu nu sînt obișnuit cu asemenea spectacole » îmi spunea el. Discursul — intitulat « O privire asupra evoluției picturii românești »³ — era închinat luferilor veacului al XIX-lea, Grigorescu, Andreescu și Luchian, nu fără a pomeni de Tattarescu și Aman. După ce l-a întocmit, l-am citit împreună cu migală, cum cred că o făcuse și cu Zambaccian. În acel discurs, rostit la 22 mai 1937, el reafirma cultul său pentru Grigorescu. Spunea: « Coloritul de o rară prospețime, sinceritate și poezie fermecătoare, ce se desprind din cele mai însemnate lucrări trezesc interesul tuturor... Stabilită la țară înseamnă să cînte ca poetul Alecsandri, cu care se aseamănă mult și pe care-l iubea îndeosebi, cîmpia românească, peisajele noastre însorite, păstori, boi plăvani legănîndu-se agale pe drumurile prăfuite, cete de țigani cărora din cauza pitorescului lor le ierta toate păcatele ». Cît despre Andreescu, elogiu său este fără rezervă: « Sinceritatea și rivna cu care a căutat să-și desăvîrșească mijloacele de expresie pentru a reda simțirea lui adîncă, gravitatea cu care vedea lucrurile și nostalgia ce se degajă din tot ce a făcut... lasă o impresie neștersă asupra celor ce l-au privit cu atenție... »

Cu ocazia discursului de recepție, a dăruit Academiei o splendidă pinză reprezentînd flori de cîmp pe care a intitulat-o Omagiu lui Eminescu. Cu zîmbetul lui săgalnic, mi-a prezentat-o înainte de a o dăruia, spunînd: « Crezi mata că necesită cei de acolo osteneala ? »

Era informat asupra evenimentelor din pictura noastră. Dar era rezervat în aprecieri. Răspunsul său stereotip cînd îi cereai opinia asupra unui pictor era: « Îi interesant, bre ! » Numai după insistențe și viclene curse ce-i întindeam, profitînd de anumite dispoziții ale sale, se lăsa antrenat. Onestitatea și moderațiunea îl mențineau însă pe linia judecăților pline de răspundere. Nu avea patimi și nu jignea pe nimeni. Cel mult, hîtru, făcea o savuroasă ironie. Din acest punct de vedere, calmul, elegantul Șirato, îi semăna. Nu avea nici elanul nici incisivitatea lui Tonitza, nici generozitatea pînă la dăruire a lui Ștefan Dimi-trescu.

★

Era adept al materiei bogate, dar nu excesive, nu « materie pentru materie »; de aceea despre un pictor, de o valoare incontestabilă de altfel, dar care făcea abuz, spunea: « îi vulgar, bre ! »

Despre materia lui Pallady care, spre deosebire de el, avea o preferință pentru o pastă subțire, se exprima în schimb fără menajamente. Pallady, la rîndul său, princiar și inaccesibil, nu-l menaja nici el. Prin 1937, într-una din plimbările noastre pe șoseaua Jianu, a pronunțat o celebră formulă, care pentru el reprezenta un crez artistic: « pictura este o zidire ». Formula aceasta care mi s-a părut nu numai expresia unui mare principiu, dar și fericit aleasă, a fost difuzată de mine, făcînd-o să circule în lumea pictorilor. Cînd i-am comunicat-o lui Țuculescu, acesta a aplaudat și mi-o repeta ca pe o lozincă de cîte ori ne întîlneam.

Dintre pictorii contemporani avea o vădită prețuire pentru Tonitza, pe care-l socotea înzeștrat cu duhul picturii. Nu uita niciodată să-și exprime plăcerea privind un tablou de Tonitza: « îi un adevărat artist ! »

Prețuia mai ales originalitatea, personalitatea. « Fiecare trebuie să bea numai din paharul lui ». Detesta pastașă, parada, nesinceritatea, snobismul. Zeflemisea fără îndurare goliciunea de idei, « maimuțarea ». Pentru el pictura era în primul rînd un act de credință și sinceritate.

Nu dogmatiza niciodată, nu adera la sisteme; întreaga lui artă este mărturia unei nobleți clasice. « Fără noblețe nu e artă », repeta adeseori.

¹ Rincontro con Petrașcu, „Gîndirea“, mai 1938, p. 231.

Redăm aici începutul articolului lui Venturi: „Nu văzusem niciodată o operă originală de a lui Petrașcu înainte de a fi vizitat, cu cîteva luni în urmă, pavilionul român la expoziția de la Paris. Dar cînd m-am aflat în fața peretelui unde erau fixate unele din tablourile sale, nu numai că am fost plăcut surprins și interesat, dar mi-am dat seama că am întîlnit un artist pe care intruciva îl așteptam și-l vedeam. Așa cum întîlnești un amic pe care nu l-ai văzut niciodată...“

³ Academia Română, Discurs de recepție, Ed. M. Oficial, București, 1937.

A T E L I E R U L

MARIANA PETRAȘCU

... Atelierul pictorului era o încăpere înaltă și răcoroasă, gama majoră (coloristică) era albul și negrul, puse în valoare de roșu, celelalte culori fiind auxiliare. Fără să fie prea mare, părea vast, având proporții armonioase. Te lăsa să te miști în voie, iar lucrurile — mobilier și obiecte — păreau departe unele de altele, aerul circulând generos printre ele. (Petrașcu a dat mare importanță ritmurilor spațiale dintre obiecte, aceasta fiind una din calitățile majore, din punct de vedere arhitectonic, a concepției lui picturale.) O lumină puțin albăstruiă — «una luce amirabile», o va numi mai târziu Lionello Venturi, la o Bienală venețiană, privind interioarele din Tirgoviște — le contura, reliefindu-le și desenându-le cu precizie. Dar, cu străfulgerări exuberante de lumină, două ferestre spârgeau austeritatea zidurilor vopsite neutru într-un gri sidefiu. Cea mare, pătrată, — «fereastra atelierului» — avea geamul despărțit în carouri prin vergele de fier. Un rând de perdele albe de olandă și altele de catifea trandafirie o încadrau de o parte și de alta. Din mijlocul încăperii se vedea prin sticla largă un colț de cer albastru, sau involburat de nori, și coroanele înalte ale unor nucii dintr-o grădină mai îndepărtată. Dacă te apropiai însă de marginea ferestrei, vedeai toată curtea din spatele casei, cu zidul vechi acoperit de iederă al bisericii catolice, cu masa verde a nucleului «nostru», nuc ce-l legase pe artist atît de puternic sufleteste de acest petec de pămînt. Cîteva pomi fructiferi, găini, rațe ciugulind prin pietriș; citeodată și niște curcani ce se plimbau țanțoși, mult soare și pe ici colo cite-o magherniță de lemn, fiecare cu umila ei destinație.

Fereastra «dinspre biserică», care stătea mai totdeauna larg deschisă, era o încintătoare pată, cu un laviu de acuarelă roz, aur și verde crud. Era îngustă și lungă — dar părea și mai și, înălțimea fiindu-i subliniată pe verticală de două caramaniuri frumoase în chip de perdele, ce atîrnau de o parte și de alta pînă aproape de podele. Iar niște perdeluțe subțirele, albe, de bumbac, presărate în țesătură cu bănuți rotunzi, ceva mai plini, păreau ușoare «ca aripa de fluture» pe lîngă grelele caramaniuri și tremurau la cea mai mică adiere de vînt.

De la podeaua întunecată, dată cu baif, cei patru pereți în tonul lor neutru și rece se ridicau pînă în tavanul alb. Scoarțe basarabene pe fond negru, verde și carmin, cu flori de o măiastră geometrie, acopereau aproape toată pardoseala, de la ușa mare, albă, pînă la fereastra din fund și de la caramaniurile ferestrei mici pînă la peretele opus. (Clique nenumărate, ochii pictorului au privit aceste scoarțe, care-l înconjurau, dorind ca «ceva» din geniul popular neasemuit ce se resfrîngea din ele să și-l poată însuși, transpunîndu-l în pictura lui. «Îmi pare rău că nu am avut timp să mă inspir mai mult din „covorul românesc”» — se va destăinui mai târziu pictorul, bătrîn și bolnav, lui Mîrea și lui Tuculescu.)

Într-unul din interioarele din Tirgoviște, lîngă ușă, de-a lungul peretelui, prinsă în-

tr-un cui, de curea, se desena precis și frumos, o pușcă subțire ca o săgeată, cu o singură țevă — aceasta era pușca de salon; altădată apărea alături încă una, mai solidă, cu două țevi: armele de vînătoare ale lui Pichi, băiatul pictorului; se ducea cu ele, din cînd în cînd, «după iepuri», însoțit de doctorul Skupievsky, marele lui prieten. Lîngă așa-zisa panoplie, tot pe perete, un zbenghi mărunț, niște castagnete aduse din Spania... Și deodată, pe aceeași parte, ca un... Soula-ges, pripășit pe strada Bărăției, împămîntenit aici, însă ceva mai blind ca factură, o scoarță neagră basarabeană, al cărui negru dens, întrerupt de luminoasa ritmicitate florală, tăia vertical peretele alburii (sau alb, deoarece prin contrast griul deschis lîngă negru poate părea alb). Alta, în fața ei, acoperea divanul simplu. Niște perne vesele, elemente picturale și decorative, făceau trecerea între cele două covoare țărănești. De partea cealaltă a ușii, în unghiul camerei, se afla o sobă strălucitoare de teracotă verde, înaltă și sveltă. Între sobă și ușă, un cufăr. Pe el, tot ce trebuie pentru spălătul miinilor. Între cufăr și sobă, zărim umbrela de pictură, mare, de un albastru prăfuit ca levănțica. Noi asemănăm acest «cortel» cu nemuritoroarea umbrelă stacojie a nemuritorului Cocoloș. Între divan și fereastra aurie — o masă albă, acoperită de obicei cu o bucată de catifea de culoarea tutunului. (Cum doresc să fac o relatare cît mai fidelă și amănunțită, adaug: aceste «fețe de masă» se schimbau după armonia coloristică ce-i convenea pictorului pentru o anumită lucrare.) Cîteva vase frumoase, «bune de pictat», și cărți: pictori clasici și moderni; El Greco, Velazquez, Delacroix, Cézanne, Matisse, Picasso erau la îndemînă să fie cercetați, priviți, întrebați. Printre cărți strălucea și o tamburină. Eu, de-abia așteptam să pun mîna pe ea, sunînd-o și învîrtînd-o deasupra capului, «à l'espagnolle», ceea ce îl înveselea grozav pe artist; «ia mai trage-i un dans, Rarahü», îmi zicea tata, pîrîndu-i-se că acest nume indian mi se potrivea de minune, deoarece eram arsă de soare ca o țigancă.

De partea cealaltă a ferestrei înguste, se afla un jilț negru florentin, cu o pernă roșie, aducînd o notă din Cinquecento; parcă-l văd și azi înaintea ochilor cum se reliefează întunecat și precis pe luminozitatea peretelui... Iată-l — atît de bine «caligrafiat» dar atît de pictural — în cîteva din interioarele tirgoviștene, de pildă în compoziția de mari dimensiuni Vizită în atelier.

În colțul umbrît al peretelui din fund se afla un dulap mare, alb, cel mai banal dulap posibil; ca o mică creastă se zăreau, deasupra, cîteva vase de formă rotundă. Acest dulap, în simplitatea lui, integrîndu-se ca ton atît de bine în albul zidului, a fost socotit de artist un element pictural valoros. El apare în interioarele din Tirgoviște, oarecum personificat — dreptunghi tăcut și parcă solitar, sau ceva mai umanizat, cu ușa întredeschisă ca și cum de-abia umblase cineva la el. Sub fereastra cu pătrate, uu alt divan; de data asta avînd drept mantie o scoarță basara-

beană galbenă, cu flori negre. Alături, o masă încăpătoare acoperită cu roșu, pe care se găseau obiecte necesare artistului să le aibă la îndemînă. Era o lume a obiectelor tăcute, așezate în ordine, dar o ordine de multe ori plină de fantezie. Se întimpla ca zile întregi aceste obiecte să rămînă nemișcate de la locul lor. Le mîngîia în tăcere doar o cîrpă de praf, sau lumina și umbra care se perindau de dimineată și pînă seara, așternînd peste ele nuanțe mai vii, mai șterse, sau de-a dreptul misterioase. Erau sticle, sticluțe, borcane cu pensule, tîngirea de alamă, cu focuri de armură, căldărușe, amintind de Silistra sau Balcic.

Tot pe masă, se afla o oglindă de mină, rezemată pe un picior strălucitor de aluminiu, încăpătoare cît să-ți faci un autoportret. Pictorul a întrebuițat-o des pentru interpretările pe care le făcea după figura lui; o suită de desene, autoportrete remarcabile, de o mare sensibilitate și expresivitate, cum ar fi Bătrîn suferînd, Petrașcu le-a făcut după propria-i imagine reflectată de această oglindă, care avea darul să prelungească figura. Dar deseori se petreceau pe această masă schimbări neprevăzute. Cleștele de întins pînza, din fund, apărea în planul din față; iar pe colțul mesei, vedeai ciocanul și metrul de tîmplărie, care pînă atunci fuseseră nevăzute, grămăjoare de ținte sau cuișoare, cuițe, clei, bucățele de glas-papir folosite. Aceasta dovedea că artistul făcuse «gospodărie»; întinsese pe șasiu și preparase pînze... Cîteva scaune, o mandolină, o chitară, cite un halat albastru cu șnur, o cămașă subțire ca foaia de ceapă prin care apăreau formele pline ale «modelului», cînd mama o îmbrăca, sau un tulpin înflorat turcesc aruncate pe un divan, fesul roșu cu ciucure negru, pus peste gîtul unui vas sau prețiosul evantai japonez roșu, pe una din mese, o undiță subțire de papură într-un colț completau și ele cu nota lor intimă și originală mobilierul acestui atelier. Niște reproduceri în negru sau sepia, după operele unor pictori de seamă ai lumii, iubiți și venerați de artist, ornamentau ici colo pereții. Iată-l pe tînarul Dürer cu figură de Christ; de multe ori rămăsesem cu ochii ațintiți la acest portret extraordinar... Compozițiile baroce ale lui Rubens luminau cu carnații translucide, negrul reproducerii. Aici, deasupra mesei, o femeie trupeșă de Rembrandt van Rijn își ridică cămașa să treacă prin apă... Numai peretele din stînga era în exclusivitate păstrat pentru lucrările artistului. Agresive, proaspete, agățate fără ramă, una lîngă alta, se înfățișau privirii în toată cruditatea lor de pînze de-abia isprăvite și încă neuscate. «Acuma trebuie un timp să se așeze», spunea Petrașcu. Erau încă «zburlite», artistul dînd rol timpului să le șlefuiască. Cîteva pînze, șasiuri și rame proptite de perete, cele trei șevalete înalte și masive purtînd sau nu cite o pînză nouă, șevaletul de cîmp, scaunele de pictură, cît și un podium masiv precizau rolul și caracterul acestei încăperi și păreau să încheie ciclul obiectelor aflate în atelier. Dar încă nu: iată, spre mijlocul atelierului o masă potrivită, acoperită cu un

GHEORGHE PETRAȘCU: Natură statică cu două căldări — ulei. Muzeul de artă al Republicii

GHEORGHE PETRAȘCU: Nud cu o carte — ulei. Muzeul de artă Craiova





șervet de bucătărie în pătrățele sau poate cu o mătase verde lucitoare cu ornamente aurite, adusă din Veneția; pe ea, mere și cărți, dincolo de ele, un vas cu cârciumărese. Lângă natura statică adevărată, șevaletul de lucru, un scaun de bucătărie vopsit în albastru și cutia de culori... Atelierul este o încăpăre în care de obicei domnește liniștea; dar atunci când artistul lucrează este o liniște deplină, se aude numai biziitul albinelor pe fereastra atelierului sau câte un zgomot din afară...

Paleta, așa cum odihnea pe marginea cutiei de culori, merita ea însăși să fie privită. Un strat subțire de culoare irizată, în nuanțe delicate și subtile, amintind învelișul scoicilor marine, acoperea centrul paletii. (Citeodată această pojghiță proaspătă și luminoasă purtând și dire întunecoase, sau tonuri mai vii, se întindea pînă aproape de marginile paletii — fiind mărturia unei lupte aprige —, dar, de cele mai multe ori — ceea ce dovedea un proces de-a dreptul uimitor — porțiunea de malaxare a colorilor rămânea pe o întindere relativ restrînsă, cu toate că pictura ce rezulta din această frămîntare era amplă și puternic conturată).

Dacă acesta era «cîmpul de bătălie», oștirea erau colorile. Așezate pe marginea de sus a paletii, ca niște cavaleri medievali înveșmîntați de sărbătoare, gata să intre într-un turnir, străluceau în grămăjoare bine orînduite: alb de argint, galben ca lămiia, ocru, roșu vermillon, roșul de garanță; urma albastru cobalt ca cerul alături de verde smarald ca marea; apoi ultramarinul, tera de Siena, roșu indian sau venețian, iar ultimul negru de ivoriu: culorile lui Petrașcu.

Erau «frecate de mînă» în micul atelier al Domnului Foinet, fabricant de culori la Paris. În 1938 am intrat și eu o dată sau de două ori în această încăpăre-atelier și parcă îl văd și astăzi înaintea ochilor pe acel meșter priceput, care freca pe o lespede întinsă de marmură un foarte frumos cobalt. Puțin mai la o parte, pe aceeași marmură, se strînsese o grămadă ca un munte în miniatură, din această culoare minunată. Meșterul, cu încăpăținare, cu reculegere, pune o picătură de ulei de în «ca aurul» și pigment cît un vîrf de cuțit; le freca laolaltă, încet, încet și îndelung, cu răbdare de mucenic, ca să obțină astfel o mică cantitate de pastă albastră și strălucitoare; cu vîrful sau cu latura cuțitului o aduna de pe lespede de marmură, alăturînd-o grămăzii a cărei calitate coloristică te încînta.

Alături, prinse de paletă — două godeuri: unul cu puțin ulei de în nefiert — din acel ulei «ca aurul» a lui «Monsieur Foinet» și altul cu terebentină «dublu rectificată». Mai tîrziu, a folosit un singur godeu, în care

pictorul turna ulei de în nefiert cu terebentină amestecate într-o sticlută cam în părți egale. Prin grija Lucreției, soția artistului, care citeodată devenea mai în glumă mai în serios Xantipa (cînd îi critica lucrarea!), citeva peticele curate la îndemînă, pentru șters pensulele.

Din grămăjoarele acelea de culori, stoarse din tub în formă de melci, frumoase și pure, strălucitoare și mate totodată, ca o mătase de bună calitate, însfîrșit, după cum s-a mai spus, «ca niște emailuri», Petrașcu, cu ochiul ațintit la motiv, cîntărea cu luare aminte cam ce nuanțe cuprindea pata sau planul pictural ce îl urmărea febril și dorea să-l picteze. Apoi, «fura» cu pensula — și mai des cu vîrful cuțitului în formă de pară — cite o fărîmă de ici, de colo, din aceste culori, le amesteca pe paletă și tot cu vîrful cuțitului, această nouă materie policromă, ce-i aparținea întru totul, o așeza pe pînză acolo unde credea el că trebuie. Așa își «clădea» pictura. «Trebuie să fii vînător» spuneau ochii miopi dar pricepuți și îndemnatnici, aprigi, atenți, uimiți și încîntați de frumusețile pe care le descopereau. Cu repeziciune, și totuși cu multă băgare de seamă, treceau iscoditori și severi de la punctul geometric cel mai luminos bătînd puțin în albastru, dar și în auriu sau trandafiriu cum sînt culorile dimineții, la forma generală a obiectului; la ampla umbră densă a volumului sau la o «trecătoare» fantastică ca «strunga dracului» între două mere roșii... Și încet, încet, într-o dimineață sau două, cu răbdare dar și cu patos, pictura lua ființă, se echilibra; formele se clădeau în spațiu. (Devenind vîrstnic și cu experiență, Petrașcu ajunsese «să știe» să-și conducă major lucrarea, astfel încît să insiste mai multe zile în șir, prin ședințe de 3—4 ceasuri — metodă ce nu i se potrivea de loc temperamental în tinerețe, declarînd, atunci, că «revenind» asupra motivului, pictura ar ieși «falsă», cum «fac atîția alții». «Păstrează-ți entuziasmul la sfîrșit!» — îmi spunea mie, atunci, cînd începusem ucenicia în ale plasticii). Muchiile mesei — dacă era o natură statică — «veneau încoace sau fugeau încolo» către interiorul tabloului; obiectele apăreau definitivîndu-se.

... Pictorul se opri din lucru. Așeză paleta cu grijă, puțin pieziș, pe marginea cutiei cu culori. Cu ochii ațintiți pe pînză de pe șevalet, aproape terminată, se ridică în picioare; dădu scaunul la o parte și mai privi o dată stăruitor, printre gene, așa cum îi era obiceiul, cele două motive, cîntărindu-le: acela din lucrarea lui cu cel din realitate.

Pînză căpătase o putere magică. Existența ei, la prima vedere, era foarte asemănătoare

cu cea reală. De fapt, era «alta». Primise o pecete caracteristică. Cu un simțămînt probabil de datorie împlinită, pictorul deschise cele două laturi ale ușii albe. În contrast cu lumina rece, monahală din atelier, apare roz și luminos antreul cu scara ce ducea la etaj. Petrașcu ieși în această rază însoțită. Dintr-o smucitură, lupul se sculă de pe covorul basarabean, înflorat, pe care, încolăcit, dormise și visase strașnic, tot timpul cît lucrase artistul, și-l urmă. Acum făcea salturi vesele către mîna puțin pătată de vopsea, care pocnea șugubăț din degete deasupra capului lui, chemîndu-l la joacă. Punîndu-și în valoare colții albi, lupul rîse «à la Voltaire». În coridor, Petrașcu luă de pe bufetul alb o bucățică de pîine și trecu pe terasă.

Terasa avea pereții vopsiți într-un carmin deschis, iar lemnăria era gri-argintie. Pictorul, cu cîinele lîngă el, se aplecă ușor pe balustradă și începu să cheme porumbeii ce se zbenguiau prin curte. Tacticos, cu un suris mulțumit sub mustața-i puțin zbîrlită, fărîmița bucățica de pîine pe pietrișul din grădină. Cu mare plăcere se uita la ei cum ciugulesc, gîngurind. Iubea grozav porumbeii.

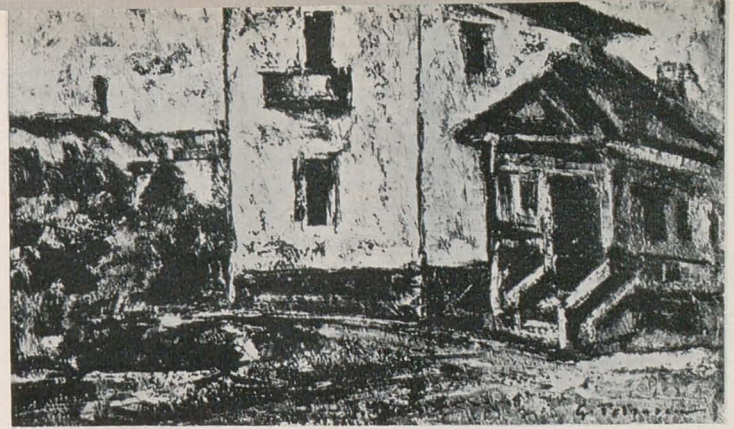
Coborî cele citeva trepte și ieși în grădină. Curtea din Tîrgoviște, cu grădina ei la ora aceea, părea scaldată într-o lumină de aur. Cerul era de un albastru perfect, iar verdele strălucitor al vegetației parcă te strîngea de pretutindeni. Suliți de lumini se întretăiau, străbătînd frunzele dese ale nucului ce parcă cuprindea cu ramurile lui o parte din grădină. Apoi, cădeau, fascinînd corolele florilor. Florile «de la Madame Gardon» erau mai toate cârciumărese. Erau sute de cârciumărese în această grădină, majoritatea aprinse de culoare: trandafirii, roșii sau intens portocalii. Printre ele erau și unele suav nuanțate. Bătute de lumină, se lăfăiau în soarele alb al amiezii. Pictorul se așeză pe banca din fața unui întins parter cu flori. Păstrase pe el halatul albastru de lucru. Cîinele se așeză la picioarele lui. Dinadins banca se afla în acest loc. În timpul răgazului ce și-l acorda în urma lucrului, pictorul voia să-și încînte ochiul, contemplînd atît forma cît și prețiozitatea coloristică a cârciumăreselor, numite și Zinia. Pentru el era o încîntare și o voluptate. Cît erau de decorative, de perfecte, «bine desenate», puternice și strălucitoare!

Halatul, în jurul lui forma falduri pe banca verde. O mînă și-o sprijinea la jiletcă, cealaltă, pe bancă. Cu pălăria de pîslă cenușie — care purta și ea pe ici pe colo cite un zbenghi de culoare — trasă pe ochi, citeodată pe spate, descoperindu-i fruntea înaltă, Petrașcu își privi mulțumit grădina și mai ales cârciumăresele...

LA TÎRGOVIȘTE

RADU PETRESCU

GHEORGHE PETRAȘCU: Tîrgoviște, Casa pictorului — ulei



În 1921 Petrașcu stătea în București pe strada Cometei nr. 1, în proximitatea locuințelor celor doi frați ai săi. Dorind să-și instaleze, vara, atelierul într-un loc care să refacă într-un fel condițiile Nicoreștilor, unde lucrase pînă în 1917 cînd casa fusese distrusă de război, alegerea lui s-a oprit asupra Tîrgoviștei, oraș bătrîn, stăpînit de arbori și resfrînt în majestoasa limpiditate a aerului de munte. Astfel că într-o zi din primăvara anului 1922 coborî din tren în fosta capitală, însoțit de fiul său, proaspăt absolvent al școlii primare, trase la hotelul București, încentru, cam peste drum de primărie și de grădina publică din fața acesteia, cu bustul în bronz al poetului Grigore Alexandrescu, și nu departe de-acolo, alături de biserica franciscană a Bărăției de pe strada cu același nume, despărțit de curtea bisericii printr-un lung zid vechi, căzut în ruină și umbrît de un nuc, găsi locul căutat. Îl cumpără, se instalează îndată cu întreaga familie în gazdă la o doamnă Tomescu și în toamna aceluiași an, ajutat de un antreprenor local, Răducănescu, începu construcția care se înfățișa așa cum o vedem de exemplu în Casa pictorului, din 1937, reprodusă în studiul lui Aurel Vladimir Diaconu¹, și prin care Tîrgoviștea, ce avea să piardă în curînd casa unde se născuse Ion Heliade Rădulescu, dobîndea, fără să știe, un monument care o onorează tot atît cît resturile de la Curtea Domnească dominînd o vale pietroasă, un orizont de munți ori, strînsă între teii ei mari, cenușia, svelta biserică Stelea. Și bine înțeles că dacă s-ar face din ea o casă memorială, scop pentru care a și fost donată orașului acum zece ani de copiii pictorului, Tîrgoviștea n-ar mai avea nimic de invidiat Tîrgu-Jiului și Cîmpinei.

În dreapta, privind dinspre trotuar, avea, peste lungul zid vechi, expusă pe un vast tapet verde palid, de iarbă, ușor urcător și izolat de stradă printr-o împletitură de sîrmă în rame de lemn, Bărăția, în stînga, locuința maiorului Paraschivescu de la văduva căruia pictorul cumpărase parte din teren și al cărei acoperiș se vede, în lucrarea citată mai sus, lungindu-se peste tufele ce acoperă gardul despărțitor și de cealaltă parte a străzii, în față, casa parohială catolică, veche construcție cu geamlîc nu spre stradă, ci la răsărit, specific muntenească, vopsită (așa cum va pune însuși să i se facă, în 1926, cînd își va ridica locuința de lingă șoseaua Aviatorilor) într-un roz abea perceptibil, jos cenușiu, pe care o va picta de atîtea ori, făcînd-o celebră. Acolo stătea pe atunci preotul Augustin, cu mama lui. Pe aceeași parte dimpovîră a străzii, puțin mai sus, se deschidea, peste drum de biserica Sf. Gheorghe, strada Arcului scoțînd repede, printre zarzări și pruni, la marginea orașului, la linia ferată ce duce, trecînd prin halta Teiș, spre Pucioasa, Fieni, Pietroșița, iar dincolo de strada Arcului, pe Bărăției, dar înaintea ca aceasta din urmă să dea în Calea Domnească, exista, și e poate în ființă și acum, sub salcîmi deșirați, casa cu prispă joasă a babei Marița, nume familiar cunosătorilor operei lui Petrașcu.

Îșea puțin, cu treburi, nu avea legături în oraș. Putea fi astfel văzut mergînd să cumpere semințe de flori de la florăria Gardon de pe strada Mihai Bravul, nu departe de podul omonim de peste iaz și Ialomița, sau plecînd din oraș cu familia peste acest pod cu grațioase spezeze de metal vopsite în albastru și plimbîndu-se fie pe aleea cu tei care duce la mănăstirea Dealului, fie pe șoseaua care, printre cîmpuri, la poalele dealurilor acoperite cu vii, te scoate la Pucioasa și mai departe, nu însă înainte ca prin două brațe ale ei să te îndrume, cu unul, la Vîforița, și cu altul, mai scurt, din nou pe malul Ialomiței, în vederea orașului, la podul de cale ferată de la halta Teiș. Aici, la capătul de dincoace de oraș al podului, artistului îi plăcea să se oprească în pădurea de plute monumentale, în care nu o dată și-a intrupat viziunile picturale, în timp ce copiii, coborînd dintre arbori și iarbă pe prundul lat, nisipos, se jucau în apa în acest loc foarte repede însă deloc adîncă, în paza înaltului mal al Fînăriei, încununat de livezi printre care sticleau acoperișurile orașului. Altădată cerceta morile de pe iaz ori, ieșînd din Bărăției în Calea Domnească pe la uzina electrică, mergea spre ruinele voodooale purtîndu-și cutia cu vopsele și urmat la un pas înapoi, ca să nu-l turbure din gînduri, de soția astfel îmbrăcată încît să poată intra oricînd în motiv, dacă ar fi fost nevoie, și de băiatul său al cărui oficiu era, printre altele, să interpună între capul părintelui aplecat asupra pinzei și soarele în mișcare pe boltă umbrela ocrotitoare. Mai îndepărtate,

drumurile artistului purtau uneori către așezări din nordul orașului, la Aninoasa, Vulcana, la Brănești unde l-a reținut o moară de apă într-un luminiș pe Ialomița, la Pietroșița ori, în direcție contrară, la Ochiuri, dar trecerea prin ultimele două localități nu a lăsat nici un semn în opera lui. Începînd din 1930 aproximativ, aceste călătorii le făcea cu ai săi și cu prietenii copiilor într-un Nasch bej cu capotă brun închis aproape neagră.

În același an, 1930, în grădina din capătul podului Mihai Bravul, situată la mare înălțime deasupra străzii, la care, din stradă, se ajungea pe o scară de piatră și căreia tei bătrîni, scorburoși, urcați și coboriți în lumina de miere a soarelui de un popor de furnici și uleioase cantaride, îi făceau un acoperiș de frunze și flori, luase ființă un teren de tenis între biserica Crețulescu, cea pictată de Tattaescu, și pavilionul pentru dans, din grădina. Aici veneau și copiii pictorului, cu rachetele la subsuoară, și prezența în acest loc a ilustrului lor părinte este foarte probabilă.

Din acest avanpost al orașului, privești, peste apă, către Vîforița, mănăstirea Dealului și Valea Voevozilor (nume scump lui Petrașcu) este grandioasă, răspunzînd măreției spiritului marelui artist.

Tîrgoviștea i-a permis lui Petrașcu, în aceeași măsură ca Toledo și Veneția, să manifeste acest sens al măreției, cu atît mai eficace cu cît pornind de la mai mărunte pretexte dar care, tocmai prin lipsa lor de spectaculos, rețin mai bine istoria. « Uneori pictura sa e halucinantă prin contraste; culorile par țîșnite din piroseră; lumini telurice dau mister obiectelor »².

Curtea, mai mult lungă decît lată, stătea sub umbra rece a nucului dar primea totodată din plin lumina resfrîngînd-o din straturile de cîrciumărese violente colorate, din tencuieli și ferestre. Către stradă casa avea un etaj, la parter fiind camera pictorului și la etaj, deasupra-i, cu un mic balcon de lemn, a soției și a copiilor. Intrarea se făcea lateral, printr-o prispă acoperită pînă la care duceau cîteva trepte. Un coridor îngust despărțea, la parter, camera din față de cea care dădea spre fundul curții și unde pictorul își instalase atelierul. De aici, seara, cel care ascultase la gramofonul lui Luchian stranii cîntece rituale auzea acum carillonul franciscanilor de alături, arama clopotului de la Sf. Gheorghe, mai tîrziu toaca pe o țevă de tuci, de la penitenciar, și, odată cu stelele, broaștele și morile bătînd depărtat. Din coridor o scară de lemn suia la încăperea de sus, a familiei. Din fundul coridorului se deschidea, în lungul peretelui de la apus al atelierului, un altul, pe care se succedau camera, baia, bucătăria, pentru ca la capăt să se deschidă printr-o ușă, aproape de fereastra atelierului, către spatele curții populat de cîteva clădiri mai mici, bucătăria de vară, cele două încăperi în care locuia plutonierul Soare, supraveghietor al casei în absența pictorului.

Casa, Petrașcu a înfățișat-o singuratecă și avîntată spre cer ca un promontoriu. Ca și un promontoriu, însă, e singuratecă nu pentru că fără legături cu împrejurimile, ci pentru că este un exponent, un cifru al lor. De exemplu negrul care intră atît de stăpînitor în opera de la Tîrgoviște a pictorului nu se reazemă doar pe prezența, în interiorul casei, a covoarelor dominate de această culoare, el era în însăși structura acestuia oraș de munte cu arbori mulți și insistente garduri de lemn spongioase de vechime, cu ploii dese, scurte, vehemente, care carbonizau gardurile și trunchiurile arborilor dînd apoi cerului intens, repede spălat de nori, o replică de negrii cărora le răspundea din văzduh negrul stolorilor de ciori (rude ale corbului heraldic) zburînd din turlă în turlă. Dintr-un lemn negru, încununat cu dragoni negri pierzîndu-se în negurile bolții, era și catapetasma bisericii Sf. Gheorghe de peste drum de intrarea străzii Arcului, negre erau sutanele călugărițelor de la Vîforița și a maicii Tevifta, arhondăreașa, gazdă a pictorului cînd venea să se așeze acolo pentru două-trei zile, adîncurile căscate în ruinele palatului domnesc erau negre ca și bolțile de sub clopotnițe. Mineral negator și prețios, cărbunele ieșea de pretutindeni, semn al unei combustii încă la lucru și pe care Petrașcu ne-a revelat-o în lupta soarelui cu varul zidurilor centenare, în șuvoiul de incandescențe ale culorilor care mocnesc în formele sale. De altfel întreg grandiosul univers de calcații din Interior de atelier cu femeie în alb (1931) din colecția Muzeului de artă al Republicii, pictat aici, emană de la pîlpîirea de flacără albă a personajului figurat pe a cărui mîna sclipește, criptic, rubinul inelului.

Știrile privitoare la trecerea lui Petrașcu prin Tîrgoviște autorul le datorează amabilității familiei pictorului.

¹ Aurel Vladimir Diaconu, Petrașcu. București, EFR, 1946, p. 31.

² Zambaccian, G. Petrașcu. București, Cartea Romînească, 1945, p. 7.



HERBERT READ

THEODOR ENESCU

În critica de artă europeană din ultimii cincizeci de ani, Herbert Read s-a impus ca una din personalitățile cele mai dinamice și originale. În lumea engleză, el poate fi considerat ca un urmaș al lui Roger Fry, în sensul că acțiunea purtată de acesta pentru asimilarea impresionismului și post-impresionismului, Read avea s-o continue, cu o notă nu mai puțin revoluționară, în ce privește arta contemporană, rolul său fiind comparabil în această direcție cu cel al unui Lionello Venturi în Italia. Poet, prozator, eseist, critic literar și critic de artă, el contribuia în același timp, mai ales prin eseistica sa, deschisă sugestiilor fecunde de pretutindeni, la ieșirea culturii engleze din tradiționala ei insularitate, la prezența ei efectivă, organică, în cultura secolului XX.

De la Ruskin, cum se sublinia în Burlington Magazine, cu prilejul morții recente, în iulie 1968, a lui Herbert Read, nimeni n-a mai realizat în Anglia o asemenea profundă și complexă angajare în lumea artelor plastice; numai cu opera lui Ruskin e comparabilă acea constantă aprofundare a implicațiilor umane, a valorii morale a artei, ce constituie centrul vital al gândirii estetice a lui Read. S-a născut, ca fiu al unui fermier, la Muscoates Grange, în Yorkshire și memoria copilăriei petrecute la țară va constitui nucleul vital al inspirației sale de poet și gânditor: căci împotriva raționalismului, a intelectualismului, el a afirmat statornic primatul sensibilității ingenue, «vocea sinceră a simțirii» («the true voice of feeling»), legitimitatea cunoașterii intuitive. E motivul conducător al tuturor scrierilor sale de critică literară și de artă, aflându-și expresia cea mai pură în substanța simbolică a unei admirabile nuvele, Copilul verde (1935), mai curînd un fel de Erzählung de tip romantic german, cu simburile metafizice, decît alegorie cu substrat satiric, în tradiția literaturii engleze. După terminarea studiilor liceale la Crossbey's School, în Halifax, se înscrie la Universitatea din Leeds, unde e surprins de izbucnirea primului război mondial la care ia parte efectivă în 1917, luptînd în tranșee, în Franța și Belgia și conferindu-i-se Crucea de război. După o scurtă ședere la Ministerul Tezaurului, ocupă între 1922 și 1931 postul de «assistant keeper» la Victoria and Albert Museum, specializîndu-se în studiul ceramicii și vitraliilor. În 1931 se afla profesor de Arte Frumoase la Universitatea din Edinburgh, pînă în 1933. Din acest an pînă în 1939 este redactor-șef (editor) al celei mai mari reviste de artă engleze, Burlington Magazine, consacrîndu-se istoriei și criticii de artă, ca o prezență vie în avangarda artei moderne engleze a cărei istorie nu poate fi gîndită fără fundamentala sa contribuție critică și organizatoare. Ceea ce-i aducea numirea ca președinte la British Society for Education in Art și director la Museum of Modern Art din Londra. Membru activ în comitetele de lucru de la British Council și The Arts Council, și-a adus contribuția hotărîtoare la înființarea Institutului de artă contemporană, al cărui președinte a fost ales. În 1953 i se conferea titlul de Sir.

Deși umbrită de vasta activitate eseistică, poezia lui Herbert Read se bucură, cu deosebire în Anglia, de prețuirea criticii și cunoscătorilor. Henry Moore, fiind poate în măsură mai mult ca oricare să aprecieze opera critică a prietenului său, îi socotește poezia drept «cea mai mare realizare» și în același timp «adevărata lui ambiție». Lucru ce nu pare confirmat de critica lucidă căreia însuși Read și-a supus propria-i producție poetică, publicată antologic, în mai multe ediții, începînd din 1926, sub titlul Poeme alese. Reprezentînd «the frugal total of a life's work», multe din aceste poezii sînt, după judecata autorului lor, deficiente propriului ideal poetic, format sub înrîurirea acelor poeți pe care îi socotește «mentorii săi imediați» și care sînt T. E. Hulme, F. S. Flint, Ezra Pound, T. S. Eliot, Marianne Moore și William Carlos Williams. Poezia lui Read aparține deci aceluia poetică cunoscute sub numele de «imagism». În ea poate fi descoperit impulsul primar al operei sale întregi, expresia originară, de pur lirism, a motivului căruia îi va rămîne fidel în critica sa. Poezia și gîndirea critică a lui Read constituie de fapt o unitate lirică, amîndouă dominate de aceeași «transcendentală calitate a percepției», după inspirata formulă a Barbarei Hepworth. Examenul propriei opere poetice i-a prilejuit lui Read, înarmat cu rezultatele meditațiilor sale de istoric și sociolog, să supună unei pătrunzătoare analize poziția poetului în societatea contemporană, analiză care, ajungînd cum vom vedea, ca și cea a destinului artei, la concluzii pesimiste, constituie argumentul acelor singulare scrieri autobiografice, adunate sub titlul Analele inocenței și experienței.

Herbert Read debuta aproape simultan ca poet și critic literar, căci în 1926 îi apărea Rațiune și romantism. Deși după 1930 s-a consacrat cu predilecție studiului artei, poezia și literatura n-au fost neglijate. Astfel după importante eseuri Stilul prozei engleze și Fazele poeziei engleze din 1928, urmau studiile consacrate lui Wordsworth (1930), Shelley (1936), Byron (1951), volumul Vocea sinceră a simțirii, dedicat poeziei romantice și în special celor considerați drept continuatori ai ei, printre contemporani, Hopkins, Pound și Eliot, iar în 1932, Forma în poezia modernă și în 1938 culegerea Eseuri de critică literară. Se vede deci că romantismul stă în centrul preocupărilor criticii lui Read. Se poate spune că el a re-descoperit pe romantici, în sensul revălerii substanței profunde, vitale, a poeziei acestora, prin care, după o perioadă de clasicism formal, se reluau acele legături pierdute cu formele arhetipale ale cunoașterii umane, esențiale realizării echilibrului nostru spiritual. Critica literară a lui Herbert Read e semnificativă pentru întreaga sa orientare estetică, prin constanta afirmare a spontaneității, a sentimentului și imaginației. Refuzînd orice scheme de judecată, orice dogme prestabilite, fundamentul procesului critic trebuie să fie simpatia sau, cu un termen mai aproape de sensul acelei Einfühlung a lui Lipps, la a cărui estetică criticul aderă, empatia. Meditația continuă asupra expresiei literare, experiența de critic literar, ar fi putut desigur dăuna criticului de artă, în sensul orientării spre valorile literare ale subiectului sau spre generalități extravagante. La Read însă, care era în primul rînd un poet, această experiență a dus la adîncirea specificității actului creator. Experiența personală de poet a nutrit critica sa literară, cum va nutri și pe cea de artă. Și-n aceasta rezidă autenticitatea operei sale de critic, în ciuda eclecticismului pretutindeni mărturisit. Sursele multiple și eterogene, azeziunile versatile, sînt cheazășuite de o trăire autentică, aptă să asigure criticii sale acea autoritate de neconfundat a personalității.

În 1923, Herbert Read, de curînd «assistant keeper» la Victoria and Albert Museum, edita Speculațiile: Eseuri despre umanism și filozofia artei ale lui T. E. Hulme, printr-o ingenioasă sistematizare a masei haotice de scrieri-eseuri, fragmente, însemnări risipite — rămase de la poetul mort în timpul războiului; și se poate spune că aceasta e prima sa operă de critic de artă. Căci influența Speculațiilor lui Hulme, considerabilă, a fost hotărîtoare asupra evoluției criticii de artă moderne engleze, alături de cea exercitată, începînd din primul deceniu al secolului, de Clive Bell și Roger Fry. În perioada post-ruskiniană această evoluție e marcată de receptarea și asimilarea progresivă a gândirii germane asupra artei, care, în jurul lui 1900, după Konrad Fiedler, avea să

dezvolte toate consecințele esteticii purei vizualități (Sichtbarkeit), înglobând și cuceririle importante ale noilor cercetări psihologice. În 1903 se traducea în engleză *Klassische Kunst* a lui Wölfflin, care, la apariția sa, în 1899, constituise un eveniment în cuprinsul științei germane a istoriei artei. Cartea lui Geoffrey Scott, *Arhitectura umanismului*, apărută în 1914, aplica pentru prima oară elemente wölffliniene precum și ale esteticii lui Lipps, de mare răsunet în acei ani, la cercetarea estetică a arhitecturii, și exemplul său era urmat și în studiile asupra altor arte. Lupta pentru acceptarea post-impresioniștilor și a lui Cézanne, pe care cercul lui Roger Fry avea s-o poarte cu perseverență începând de la prima expoziție de artă franceză contemporană de mare scandal din 1910, de la Grafton Galleries, mergea în sensul aceleiași adoptări a esteticii vizualității și influența lui Wölfflin asupra criticii lui Fry e indiscutabilă, acesta putând fi considerat poate cel care a înțeles cel mai adânc importanța categoriilor de judecată ale istoricului german, desprinzând sensurile lor teoretice și aplicându-le cu libertate, originalitate și senzitivă finețe în interpretarea artei moderne. Dar înainte pătrunseseră alte elemente ale teoriei de artă germane datorită îndeosebi succesului scrierilor estetice ale lui Hulme, care cataliza, adaptându-le gândirii tradiționale engleze, idei nu numai din Wölfflin, dar și din Riegl și Worringer, dezvoltând în special distincția acestuia din urmă dintre geometric și organic. (Hulme proiecta o vastă lucrare asupra teoriilor moderne ale artei). Concordând cu eforturile unor Fry și Clive Bell, scrierile lui Hulme aduceau o contribuție decisivă la compromiterea concepțiilor academice, la deschiderea drumului spre înțelegerea formelor arhaice și primitive și, în consecință, a artei contemporane.

Ca discipol al lui Hulme, se poate afirma că Herbert Read a mers mai departe pe drumul asimilării teoriilor moderne asupra artei și a rezultatelor cercetărilor psihologice. În această privință, întreaga sa operă eseistică de critic de artă este unică prin capacitatea de absorbție a teoriilor străine, prin captarea ultimelor investigații filozofice, de care se slujește, cu admirabilă suplețe și virtuozitate, ca de niște instrumente docile, pentru aprofundarea și diversificarea acelor concepte estetice fundamentale la care a aderat. Curiozitatea minții sale critice se va dovedi universală, îndreptată spre toate sferile culturii, cu o mobilitate vitală și o nepuizabilă disponibilitate a sensibilității estetice. În același timp, i se va putea recunoaște cea rară însușire de a coordona organic toate aspectele poeziei și artei, cu o putere sigură de îmbrățișare, de vedere largă și sinteză. Fără un sistem rigid, care să-i impună limite, spiritul său speculativ, deloc dogmatic și nedominat de prejudecăți, își acordă o largă libertate în receptarea și utilizarea teoriilor filozofice spre o cât mai fecundă acțiune a tuturor virtualităților acelor principii ce stau la baza gândirii sale estetice.

Herbert Read debuta ca istoric de artă în 1924 cu un magnific volum asupra vitraliilor engleze, *Vitraliul englez*, urmat de două volume despre ceramică, *Olăria engleză*, unul în colaborare cu Bernard Rackham. Interpretările și analizele sale sînt aici de o rară acuitate, relevînd aspecte și semnificații inedite, ca, spre pildă în studiul vitraliilor engleze, unde, recurgînd la idei tomiste, oferă un exemplu magistral, pe urma principiilor unor Riegl și Dvorak, de interpretare a relațiilor dintre artă și viața spirituală a unei epoci. În 1927 traduce *Formprobleme der Gotik* a lui Worringer și în 1931 publica *Semnificația artei* (apărută concomitent la New York sub titlul *Anatomia artei*, după care urma, ca o continuare firească, *Art Now* — 1933), care a rămas multă vreme singura importantă încercare de a prezenta unitar și sistematic publicului englez concepțiile celor mai recente mișcări artistice, de la «neue Sachlichkeit» la «suprarealism», domeniu în pragul căruia inteligența cea mai strălucită a criticii engleze, R. Fry, se oprise cu simptomată derută a mijloacelor de analiză critică. Semnificația artei era concepută ca o introducere la înțelegerea artei, ca o elucidare a tuturor dificultăților comprehensiunii celor mai variate forme ale acesteia, din toate timpurile, cu acea deschidere de orizonturi pe care o realizează, prin înlăturarea piedicilor obstinate ale atîtor prejudecăți academice, evoluția modernă a gândirii estetice. Primele douăzeci și opt de capitole ale acestei cărți constituie o formulare a principiilor estetice ale lui Read. Pentru definirea frumosului și a artei, după ce înlătură erorile, limitele și prejudecățile unor interpretări vechi și comune, el recurge la cele două concepte fundamentale ale esteticii lui Croce: intuiția și expresia. De altfel întreaga sa concepție critică, în toate dezvoltările ei ulterioare, se va sprijini pe principiul crocian al poeziei, mod de cunoaștere pre-logică, autonom, cunoașterea intelectuală presupunînd intuiția, imaginea precedînd ideea, ca mijloc de cunoaștere suficient și total. Apelînd tot la estetica crociană, Read substituie apoi conceptul universal și concret al formei celui abstract de frumusețe. Deși se va îndepărta ades de sistemul estetic al marelui filozof italian, nefînd un crocian ortodox, și recurgînd neconținut la alte teorii — multe din ele repudiate de Croce — spre adîncirea naturii complexe a fenomenului critic și chiar spre susținerea și exploatarea tuturor posibilităților principiului de bază crocian și vichian al cunoașterii prelogice, aurorale, («Este de vină propria slăbiciune a filozofului, spune Read, — criticînd respingerea de către Croce a rezultatelor psihologiei experimentale — dacă nu e capabil să asimileze anume fapte în teoria sa generală asupra artei») — Read se va recunoaște mereu debitor esteticii crociene, începînd cu *Semnificația artei* și pînă tîrziu, după ce va fi parcurs întreg periplul mereu reînnoitelor sale investigații, ajungînd să afirme astfel în 1960, în prefața ultimei ediții revăzute din *Arta de azi*, relația indispensabilă dintre principiile estetice crociene și înțelegerea artei moderne: «Cred că estetica formei expusă de De Sanctis relativ la literatură și generalizată în vremea noastră de B. Croce pentru toate artele, sancționează tendințele artei moderne» (ed. 1964, p. 55). Herbert Read adoptă deci idei crociene, transferîndu-le cu o nouă putere de acțiune în personala sa experiență estetică, ades dezvoltîndu-le pe un fond eclectic de teorii la care în prealabil aderase: teorii biologice și psihologice experimentaliste, teorii vitaliste și evoluționiste bergsoniene, gestaltism german, teoria lippsiană despre *Einfühlung* (empatie, termen ce ar putea fi preferat și în românește celui de simpatie, propus de Blaga), distincțiile lui Worringer între forma geometrică nordică și cea organică meridională, interpretările psihanalitice ale lui Freud — folosit pe larg, în lucrări ulterioare, mai ales cu distincția sa revelatoare dintre id și super-ego — etc.

De remarcat că Read separă momentul estetic de cel artistic, deosebind trei stadii ale activității artistice: primele două, percepțiile specifice și organizarea lor făcînd parte din simțul estetic general, al treilea, corespondența acestora cu un stadiu preliminar de emoții sau sentimente, fiind cel al expresiei artistice propriu-zise. Arta poate fi definită ca expresia purificată (în accepție aristotelică) prin formă a sentimentului, capabilă să comunice «an emotion in recollected tranquillity». E un principiu de bază ce nu trebuie uitat în judecarea oricărei arte și oricărui artist. După o prealabilă recunoaștere a importanței fundamentale a raportului dintre personalitatea creatorului și ambianța socială și istorică, Read afirmă, în sens crocian, realizarea operei de artă ca o unitate a universalului în particular și a particularului în universal («the one in the many and the many in the

one», cum va explica în altă parte) și stabilește necesitatea perceperii operei ca un întreg care trebuie totdeauna să surprindă: « O operă de artă și-a făcut efectul înainte de a fi devenit conștienți de prezența ei ».

În cincizeci și patru de mici capitole, Semnificația artei oferă apoi un itinerar de caracter hermeneutic prin aproape toate epocile și ramurile artelor plastice, în scopul de a extrage semnificația lor intrinsecă, de a consemna progresul criticii în înlăturarea prejudecăților ce îngustau capacitatea de înțelegere și puneau stavilă vitalei situații în punctul de vedere deschizător de cele mai înalte orizonturi. De la picturile rupestre pînă la suprarealiști, de la arta populară la sculptura Barbarei Hepworth, autorul zăbovește cu aceeași admirabilă sensibilitate și cu o vivacitate pătrunzătoare a inteligenței critice și analizei psihologice, asupra artei dintr-o epocă sau a unui popor, asupra unui gen sau unei categorii a artei (respingînd « pernicioasa » distincție dintre « fine » și « applied arts »), asupra unui stil, în sfîrșit asupra vreunui artist, tratînd toate aceste popasuri ca pretexte pentru clarificarea unor probleme esențiale de estetică sau de istoria artei și gustului artistic. Capitolele itinerariului său impun două convingeri fundamentale: a unității artei de toate tipurile, din toate locurile și toate vremurile, a imutabilității legilor care îi stau la bază (« The underlying laws of art remain the same, in all types and at all times »); și, nedespărțită de aceasta, credința că orice folosire a acestor legi e legitimă: « Folosim legile artei, tehnicile artei, pentru foarte deosebite țeluri — adesea spre a exprima aparența lucrurilor, adesea spre a exprima realitatea lucrurilor, adesea spre a da corp unor idealuri, adesea spre a explora necunoscutul și adesea chiar spre a încerca să creăm o nouă realitate ». Numai printr-o inițiere în sensurile intime, în problemele esențiale ale artei din toate vremurile, de toate tipurile — olăria chineză și marchetăria rococo, arhitectura egipteană și vitraliul medieval, desenul maștrilor Renașterii și peisajul englez, pictura rupestră și miniatura bizantină etc. etc., înțelegînd astfel că nici unei forme nu i se poate concede drept de preempțiune asupra frumuseții —, va putea fi abordat, în spirit a-dogmatic, domeniul vast al artei moderne și contemporane. E ceea ce Read realizează în *The Meaning of Art*, în ale cărei pagini, ca în toate paginile lui Herbert Read, pulsează o ferventă și pură dragoste de artă. Departe de a-l izola pe om de semenii lui, neavînd în acest sens nimic comun cu estetismul, arta e considerată drept mijloc suprem, cel mai eficace, al educației, al realizării necesarei armonii dialectice cu lumea înconjurătoare.

În această direcție a evoluat întreaga concepție despre artă a lui Herbert Read, care va face din problema educației prin artă centrul de iradiație al gândirii sale, angajate cu un pathos de adevărat vates, în scrutarea anxioasă a dramaticelor conflicte ce stăpînesc implacabile spiritul lumii contemporane. Interesul său a fost absorbit aproape complet de studiul artei contemporane. El s-a apropiat fără prejudecăți de toate aspectele acesteia, pătrunzînd semnificațiile lor, trăgînd din vasta experiență critică în acest domeniu concluzii teoretice pentru fundamentarea și dezvoltarea concepțiilor sale despre artă și educație. În 1930 era sprijinitor și purtător de cuvînt al grupului Unit One, ce urmărea transformarea radicală a idealurilor artei contemporane engleze. Participarea sa la realizarea acestora a fost decisivă: « Ar fi cu neputință de imaginat ultimii treizeci și cinci de ani, scrie Barbara Hepworth, fără Herbert Read. De la sfîrșitul primului război mondial, el a fost nu numai inspiratorul unei « căi a vieții », ci și un prieten și un tovarăș unic. . . » De partea avangardei, el devenea adept și promotor al suprarealismului, a comentat arta informală și a întîmpinat cu simpatie tașismul lui H. Michaux, salutîndu-l cu o memorabilă formulă a lui Kandinsky (O artă a necesității interioare). Artei contemporane i-a consacrat un volum capital de introducere teoretică, Filozofia artei moderne, în care recurge cu succes la factori de interpretare psihanalitici. (Și alte eseuri, ulterioare, se vor ocupa de aplicarea principiilor jungiene ale inconștientului creator la poetica suprarealistă). În 1933 el sesiza importanța formelor arhetipale în interpretarea artei lui Picasso (idee reluată și dezvoltată mai tîrziu de G. C. Argan); urmau două fundamentale monografii despre Henry Moore și Ben Nicholson (întregii arte contemporane engleze îi dedica un volum de sinteză în *The Penguin Books*); un studiu asupra sculpturii contemporane (Arta sculpturii) și două compendii asupra picturii și sculpturii moderne, excelente instrumente de informare și orientare. Aceasta în afara numeroaselor eseuri, articole sau introduceri substanțiale consacrate diferitelor curente sau artiști, unele culese în multiplele sale volume. (De amintit introducerile la albumele Gauguin și Klee, studiile despre sculptura lui Matisse, despre Naum Gabo, despre W. Kandinsky). În același timp rămînea activ interesul său pentru filozofia și eseul german contemporan și contribuia la introducerea și publicarea în Anglia, trebuind adesea să înfrîngă obstinate opoziții, a scrierilor unor W. Worringer, Martin Buber, Karl Jaspers, Hugo von Hoffmannsthal, Stephan George, Simone Weil, C. G. Jung, operele complete ale acestuia din urmă apărînd în traducere engleză sub îngrijirea sa. În spiritul cunoscutului său eclectism, el încorporează, spre a-și sprijini investigațiile și dezvoltă argumentele, pe fondul mai vechi adoptatelor principii vichiene, crociene, bergsoniene și gestaltiste, teoria inconștientului creator, a formelor arhetipale, a lui Jung, și în sfîrșit, teoria formelor simbolice a lui Ernst Cassirer și Suzanne Langer cu care socotea, în 1960, că filozofia artei a atins « a reasonably convincing and definitive form ». Numeroasele volume publicate după 1930, — cele mai multe serii de « lectures » (conferințe) tratînd un argument particular sau grupate după o idee conducătoare — sînt pline de variate referințe, de la Platon la Vivante, la Scheler și Heidegger, denotînd o inextinguibilă curiozitate intelectuală, stimulînd activitatea mentală, întreprînd necontentat interesul spiritual. (Fără îndoială că-n această proliferare a referințelor sînt inevitabile accidentele unor considerații superficiale.) Adeseori, citate din poezi, eseuri sau filozofii sînt oferite în mod oportun în sprijinul clarificării unei chestiuni, caracterizării unui fenomen și e o încîntare a spiritului să constați cum un citat din *De Sanctis* despre prima concepție a Divinei Comedii vine admirabil în ajutorul înțelegerii metodei de a crea a lui Matisse, cum expresionismul își află o adecvată explicație într-o pagină a lui R. Fry despre inspirația poetică, imaginativă, în opoziție cu cea vizuală, a lui Van Eyck, cum un citat din Platon sau din Proust aruncă lumină asupra înțelegerii unor modalități creatoare contemporane.

Trei volume: *Artă și societate* (1936), *Imagine și Idee* (1956) și *Originile formei în artă* (1965) dezvoltă temele teoriei despre artă a lui Read, ale constantei sale « research for a social, indeed, a biological principle in art ». « Artă e un fenomen biologic », afirmă el peremptoriu, iar țelul său teoretic îl socotește același cu al lui Focillon: de a identifica arta cu forța însăși a vieții, în măsura în care această forță ajunge în conștiința umană, la realizarea ființei (« of the being »), mărturisind în această din urmă specificare o reminiscență din metafizica lui Heidegger (« so far as I am able to understand his difficult thought »). Comentînd o axiomă a lui Ruskin (« Orice operă de artă genuină e rezultatul unor legi matematice transgresate organic »), Read deosebește două elemente în opera de artă: unul de natură matematică, dînd origine categoriei frumuseții; celălalt de natură organică, dînd naștere categoriei vitalității. « Aceasta e integritatea artei, conchide el: o intransigentă concentrare asupra unității formale și vitalității stilistice, pentru ca arta să slujească evoluției conștiinței umane în efortul total de a stabili o lume umană în mijlocul unui univers indiferent ». Rolul artei în istoria umanității nu e simplu imitativ, « representational ». Artă ne spune totdeauna ceva despre univers, despre natură, despre om, despre artistul însuși: « Artă e un mod de cunoaștere și lumea artei este un sistem de cunoaștere ». Această cunoaștere precede pe cea intelectuală și științifică: înainte de a vorbi, omul s-a exprimat prin imagine (icon) și lumea imaginilor nu poate fi înlăturată și înlocuită cu cea a conceptelor filozofice, a ideii. Spre a explica originea creatoare a formei, recurgînd la sprijinul teoriilor gestaltiste și jungiene, Read vorbește despre lumea arhetipală a imaginilor,

ca de o matrice lipsită de configurație a formelor (« Gestaltfree matrix of forms ») de natură superpersonală. Deci stratul primar al capacității formelor conștitive ar fi inconștientul nediferențiat: teorie care, deși de origine jungiană, e familiară culturii filozofice românești căci se învecinează cu teoria categoriilor stilistice ale inconștientului a lui Blaga (teorie evident independentă, ale cărei esențiale deosebiri de cea a arhetipurilor lui Jung au fost ilustrate de I. D. Sârbu și de însuși filozoful român în cursul său despre Antropologie și cultură din 1948).

O asemenea concepție asupra artei reclama firește o nouă concepție asupra criticii. Încă din Semnificația artei, Read formula unul din principiile sale critice, plecând de la observația că opoziția dogmatică a produs artei neajunsuri în trecut: criticul e obligat în fața oricărei opere să încerce a înțelege ce anume a determinat pe artist să procedeze astfel și numai după aceea să judece și să tragă concluzii. Pentru aceasta e necesar să se inculce atât criticii cât și publicului fundamentala recunoaștere a particularității artistului. Căci nu trebuie să se uite că « artistul are cele mai acute simțiri dintre noi toți ». Spre a sluji adevărul, el trebuie să fie sincer și spre a-și împlini rostul, spre a nu-și trăda funcția, el trebuie să exprime pe deplin, pină la extremele ei limite, această acuitate a simțurilor: « Sintem lipsiți de curaj, de dragoste pentru libertate, de pasiune și de simț al bucuriei vitale dacă refuzăm să-l urmăm unde ne conduce ». Criticii îi este necesară de aceea o totală comprehensiune care să includă înțelegerea intențiilor artistului. Înainte de a critica o operă de artă din orice punct de vedere (se pot recunoaște diverse criterii valide: stilistic, moral, social, politic. . .) criticul trebuie să intre « empat-hically » în posesia formei și funcției ei afective. Prin acest proces de identificare (Read sugerează asimilarea lui cu ceea ce se înțelegea în trecut prin contemplație), se poate ajunge la semnificația operei, la substanța simbolică a formei. Aceasta e critica de artă modernă, cea care consideră opera de artă drept un simbol ce trebuie interpretat, mai curând decât un obiect de disecat, așa cum o concepe și procedeză critica formalistă. E în fond operația de regăsire a unei pierdute lingua franca, extirpată din conștiința socială de către civilizația mecanicistă, responsabilă de frustrarea sensibilității contemporane. Funcția criticii depășește deci pe cea a interpretării și a comentariilor pasive; ea trebuie să promoveze arta, drept singura « creative therapy » capabilă să reconstituie sufletul contemporan mutilat.

Teoria despre artă a lui Read s-a dezvoltat paralel cu cea despre educație, despre rolul social al artei. Se poate spune chiar că principiile celei dintii trebuiau să conducă inevitabil la un asemenea corolar. În acest sens, gândirea despre artă și despre educație a lui Herbert Read intră în tradiția preocupărilor engleze, avându-și precedentul în orientarea unui Ruskin, și, mai târziu, a unor Morris și Ashbee (Arts and Crafts). Problemei artei ca instrument educativ i-a consacrat numeroase studii: unele ocupându-se de industrial design (Artă și industrie, 1934, și « Industrial Design în viitor » 1946 — lucrări ce vor rămâne fundamentale în acest domeniu); volumul menționat — Artă și societate; cele despre inevitabila poziție anarhică a poetului în civilizația burgheză (Poezie și anarhism, Anarhie și ordine); capitala Educație prin artă, urmată de Rădăcinile artei. S-a spus pe bună dreptate că sociologia lui Read e mai curând psihologie aplicată; problema esențială pe care și-o pune e a reacției individului față de societate și a organicității unei culturi. Individualitatea nu trebuie sacrificată, direcția dezvoltării ei se cuvine descoperită și cultivată încă din copilărie când poate fi diagnosticată infailibil numai prin studiul desenului copiilor (Read distinge, în acest sens, opt categorii de aptitudini intuitive). A cultiva aptitudinile originare ale individului, înseamnă a păstra omului vitalitatea sa: « Când am încetat de a mai fi copii, am și murit », afirmă Read, adoptând o faimoasă vorbă a lui Brâncuși. În ignorarea, în disprețul cunoașterii intuitive, a rolului esențial al artei în formarea omului, stă, după Herbert Read, cauza alienării culturii occidentale contemporane, orientată exclusiv spre un raționalism mecanicist, izvor al violenței, al brutalității și uritului. În radicala separare, nemai-întâlnită în istoria lumii occidentale, dintre om și natură, dintre individ și produsul său, poate fi descoperit unul din efectele principale, prevăzute de Marx, ale sistemului capitalist și ale civilizației tehnologice. Critica acestei civilizații ia forme din ce în ce mai virulente în scrierile lui Read, care n-a încetat niciodată de a indica drumul salvării în întoarcerea spre artă, ca activitate plasmuitoare de forme, ca meșteșug original. Una din teoriile sale, expusă în 1946 la Universitatea din Yale, (Spre o dublă civilizație), a atras în acest sens cu deosebire atenția: ea preconiza nu o mișcare contrară curentului funcționalist și mecanicist predominant și covârșitor, ci una paralelă, care să realizeze o a doua civilizație, concomitentă, bazată pe educația artistică, pe exercițiul individual al sensibilității și imaginației, în realizarea de obiecte de artă. O civilizație nu poate fi bazată numai pe raționalitate și funcționalism. Rădăcinile unei civilizații nu sînt « in the mind » ci « in the senses » și atîta timp cît acestea nu sînt cultivate, va lipsi condiția biologică a supraviețuirii umane. Voința de a da formă, « the-will-to-form », fiind inerentă percepției însăși, iar experiența estetică, un factor esențial al evoluției umane, abolirea lor duce la decăderea omenirii și la barbarie. Invocînd pe Platon și pe Schiller, Read preconiza practica artei ca singura în virtutea căreia poate fi realizată integritatea personalității umane. Artistul trebuie să redea lumii imaginile: căci fără imagini nu pot exista nici ideile și o civilizație se îndreaptă încet dar inevitabil spre pieire. Fără un exercițiu, fără o ucenicie a naturii noastre sensibile, mașinile nu vor putea fi dominate. De aceea Read, promotorul curentelor artistice moderne, de la expresionism la suprarealism și informal, se ridică (Dezintegrarea formei în arta modernă) împotriva pop-artului și tipurilor similare de artă, împotriva acestor anti-arte preconizînd distrugerea formei, cărora le neagă orice precedent și în care vede nu un fenomen efemer, ci unul îngrijorător, contribuind la amplificarea procesului de distrugere și standardizare, de înjositor materialism și consumație pasivă. Artele adevărate (« genuine arts ») de azi sînt angajate, după Read, într-o luptă eroică, și dacă vor pierde, atunci arta, în cea mai înaltă semnificație a sa, va muri: « Iar dacă arta moare, atunci spiritul uman devine impotent și lumea se va prăbuși în barbarie ». E strigătul unui profet încruntat, posomorît, rol în care însuși Herbert Read s-a recunoscut. În evoluția culturii occidentale, el nu mai distinge decât curentul ce-o duce spre prăbușire: « Artele duc o bătălie pierdută în civilizația noastră tehnologică (tehnologia fiind definită ca exploatarea cunoașterii științifice exclusiv în vederea unui câștig material) și nu văd speranță pentru ele. Poetul a devenit un anacronism ». Într-un eseu scris pentru U.N.E.S.C.O. în 1966 (Funcția artelor în societatea contemporană) și cules în volumul Artă și alienare, cu un motto clarvăzător din Marx (« Toate aceste consecințe provin din faptul că muncitorul este legat de produsul muncii sale ca de un lucru străin »), după ce analizează cu nemiloasă luciditate raclele societății contemporane, preconizînd din nou educația prin artă ca un remediu de natură revoluționară, Read semnalează izolarea, eliminarea apropiată a artistului, societatea de azi devenind incompatibilă cu geniul. Și glasul poetului-vates din Yorkshire se ridică iar, vaticinînd în inspirate cuvinte o inevitabilă prăbușire cită vreme calea pe care civilizația a pornit și stăruie nu va fi părăsită: « Geniul e o șansă genetică și istoria o larmă confundă, dar viața dăinuiește. E o flacără care se înalță și coboară, cînd pîlpîitoare, cînd arzînd liniștit și izvorul uleiului ce-o hrănește e invizibil. Dar acest izvor e din totdeauna inseparabil de imaginație, și o civilizație ca a noastră, care necurmat tăgăduiește sau distruge viața imaginației, va trebui inevitabil să se cufunde într-o barbarie din ce în ce mai adîncă ».

Semnificația morală a întregii gândiri estetice a lui Herbert Read, a întregii sale activități pasionate de critic și eseist, ca și a poeziei sale, rezidă în fond într-o intransigentă afirmare umanistă a primatului vieții: « Artă e în slujba vieții, critica e în slujba vieții; orice altă presupunere e o trădare a destinului nostru uman ». (« Art is in service of life, criticism is in the service of life; any other supposition is a betrayal of our human destiny ».)

A XXXIV-A BIENALĂ DE LA VENETIA

GIUSEPPE MARCHIORI



Această Bienală va intra în istorie (sau în cronică, mai degrabă), ca Bienala contestatară. Climatul revoluționar a agitat pînă și apele liniștite ale lagunei; nu importă dacă numai pentru cîteva zile. Au fost cele două zile ale « marii spaime » pentru conducătorii expoziției care aproape că vedeau sculpturile făcute bucăți și tablourile plutind pe canalul Sf. Elena.

La sfîrșit, în mod shakespeareian, « mult zgomot pentru nimic », avînd ca rezultat o propagandă pe care nici cei mai experți funcționari ai Agenției de turism n-ar fi putut-o imagina mai eficace și mai persuasivă.

De fapt, este necesară o anumită fantezie pentru a inaugura o Bienală, în care expozițiile istorice și pavilionul italian sînt subrede. S-a inaugurat golul în palatul gol al expoziției, căuțînd o mîngiere pentru dezorganizare și contestare în ordinea și disciplina pavilioanelor străine, credincioase, cu excepția Suediei, acestei întîlniri a artei.

Artiștii italieni au făcut grevă, în mod voluntar sau involuntar, după împrejurări; unii comisari și-au dat demisia retractînd precedenta euforie politico-critică; organizatorii misterioaselor expoziții istorice și-au impus o rezervă înalt diplomatică și foarte puțin istorică.

Astfel, arta, la Veneția, în 1968, poate fi căutată în orice parte a lumii, cu excepția Italiei. Și poate fi căutată după geografie și în ordine alfabetică.

Este un criteriu ca oricare altul, pentru că nu mi se pare că arta răspunde la cereri sau la contestări, pornită cum este spre divertisment și a se satisface în divertisment, arătîndu-se alergică la angajare și foarte puțin dispusă să răspundă.

Prima întîlnire este cu Argentina: cu Romulo Maccio, prezentat de amicul Romero Brest cu aceste cuvinte: « aparține categoriei acelor care pictează spontan: acelor care imaginează lumi — prima condiție pentru un artist — și le realizează în formă plană, durabilă — prima condiție pentru un pictor — stabilînd un raport între aceste lumi imagineare și lumea care trăiește sub ochii tuturor ». Maccio nu mă face să mă gîndesc (și o spun scoțînd un suspin de ușurare) la « civilizația de consum » și nici măcar la « noua tehnologie ». Nu face nici o profeție și nu se îndepărtează în trecut. Se mulțumește să fie un pictor argentinian, chiar dacă această precizare geografică adaugă foarte puțin identificării sale artistice: un pictor care « coexistă », fără să se revolte, cu lumi imagineare și cu lumea vizualității cotidiene.

Roland Goesch, austriac, a învățat de la englezi arta simplității geometrice a formelor colorate viu și dispuse în spații (rămînînd totuși externe) ca în jocurile construcțiilor pentru copii. Acesta este omagiul pentru estetica « supermarketului », adică a « lucrurilor » care se văd și care trebuie văzute cu orice preț.

Omagiu pe care îl regăsim în Belgia, în divertismentele lui Luc Peire, și care — dacă le confruntăm cu femeile goale, metafizice, ale lui Delvaux — dau măsura detașării între două vîrste: a mea și a celorlalți. Delvaux ar putea să mă împingă spre tentația culpabilă de a scrie cîteva pagini asupra orașelor nocturne adormite, populate cu statui de carne.

1 | 2

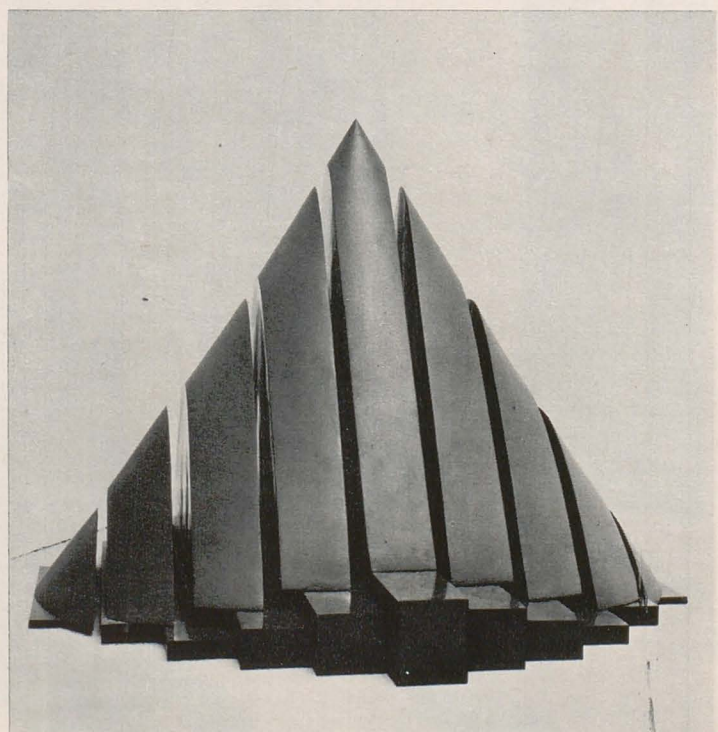
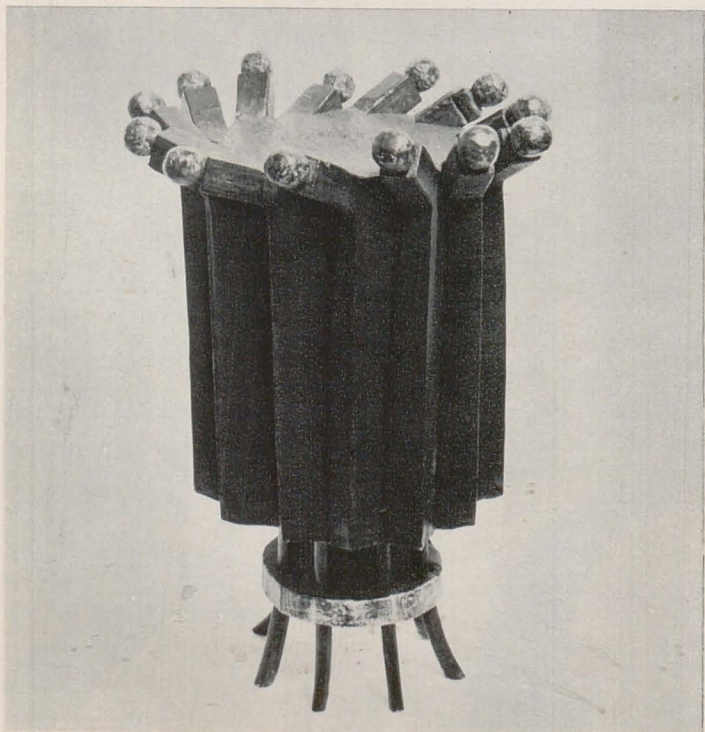
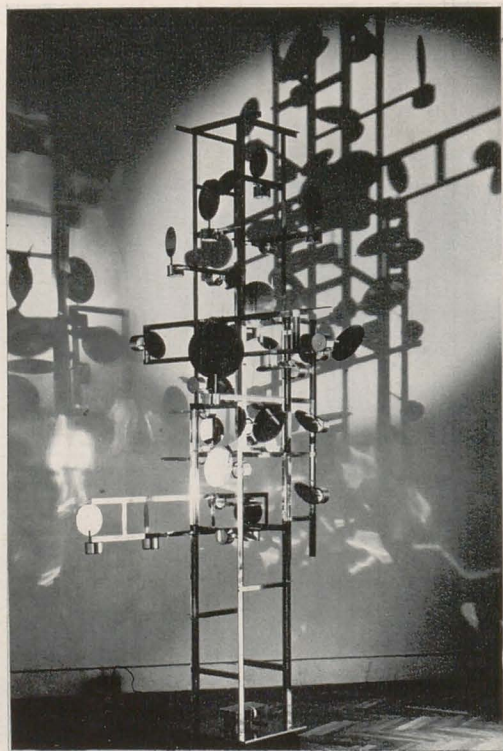
1. RUFINO TAMAYO (Mexic): Portretul Olgăi, 1965
2. PAUL DELVAUX (Belgia): Fazele lunii, 1942

A XXXIV-A BIENALĂ DE LA VENETIA



1	3
2	4

1. NICOLAS SCHÖFFER (Franța): Chromos 8, 1968
2. VLADIMIR PRECLIK (Cehoslovacia): Vechi oraș provensal II, 1965
3. MARISOL (Venezuela): Familia, 1961
4. PHILLIP KING (Marea Britanie): «Tra», 1965



Mă limitez însă să notez o descoperire care m-a reconduc spre copilărie: silueta înaltă a faimosului Paganel, marele distrat din « Copiii Căpitanului Grand », reprodusă tale-quale după un desen al lui Riou, în pictura lui Delvaux Fazele lunii (1942).

În Brazilia, Lygia Clark patronează o întregă serie de trouvaillles-uri și de jocuri în materialele cele mai active ale artei moderne, în stare să distreze pe oricine ar avea gustul surprizei.

« Construiește-ți tu însuși spațiul ca să trăiești într-însul » și înăuntrul acestui spațiu s-ar putea întâmpla să te pierzi ca într-un labirint insidios, pentru că Lygia dă tuturor, cu generozitate, posibilitatea de a experimenta fuga din obișnuitul cotidian într-un domeniu imprezibil și bizar, absolut fantastic. Lumea Lygiei este fără limite: este lumea aventurii celei mai uluitoare, în care arta îl face pe om să se regăsească în afara convențiilor și prejudecăților, într-o totală libertate interioară, dezancorat, ca să zicem așa, de iluziile crezute realitate. E un joc ambițios, acest joc al Lygiei, și foarte adesea trebuie interpretat prin intermediul intențiilor, rămase « intenții ».

În pavilionul Cehoslovaciei este de notat opera sculptorului Vladimir Preclik, care, în epoca materialelor sintetice, a ales unul dintre materialele cele mai frumoase: lemnul. Este aceeași alegere făcută de românul Ovidiu Maitec și de finlandezul Mauno Hartman: o alegere originală, care apropie de rădăcinile unei istorii autentice, netrădate. Nu este vorba de folclor, ci de adevăr vital, adică de o rațiune elementară — care îi apropie pe acești sculptori și care îi condiționează în viziunea lor. Omul antic se descoperă în formele sculptorului modern, care, prin mijlocirea lemnului, îți dă senzația unei țări de crânguri și păduri, fabuloasă și misterioasă. « Civilizația consumului », cu miturile ei efemere, din care prea multe exemple le vedem chiar și în această Bienală, ce duce lipsă de convingeri puternice, este, din fericire, departe de anumite insule ale culturii și ale naturii.

Pe noi ne interesează un alt tip de civilizație, acela exprimat de columbianul Edgar Negret, de Nicolas Schöffer, de Phillip King, în trei moduri complet diferite, cu propunerea unor probleme structurale și cinetice, care nu se « consumă » instantaneu, care în schimb aspiră la responsabilitatea umană a duratei. Sînt problemele timpului, confirmate, la King, de căutarea caracterului esențial, de eliminarea superflu-ului.

Sînt trei « prezențe » actuale, dar de o actualitate considerată ca expresie a unor « valori » determinante, adică a unui mod de a fi al artei, cu totul diferit de « spectacolul » oferit de pavilionul japonez. Artiștii japonezi vor să fie cu orice preț « anticonvenționali » și, refuzînd cu dispreț « orice imagine a vechii Japonii », cred că au actele în regulă pentru accesul în parcul cu minuni al unui « modernism » de tip american care se poate justifica numai în America acelor « happenings », a teatrului inventat prin intermediul gestului și al acțiunii creatoare și liberatoare.

Arta ca « mărturisire » și reprezentare simbolică, nu mai e un joc, cu toate aparențele jocului.

Mai « legitime » sînt personajele lui Marisol, personaje ale unei « comedii » moderne, fixate în atitudinile lor cele

mai revelatoare, înăuntrul unui spațiu în care primesc aspectul unui adevăr psihologic malițios, care merită a fi observat tocmai datorită acelei iraționalități, subtil captată de artist din natura umană și care adaugă noi și mai misterioase motive la acea imagine compozită a unor tipuri neobișnuite.

Devine astfel necesară o confruntare, în trecerea rapidă a timpului, între aceste personaje ale lui Marisol și acelea, pictate, de Tamayo. (Ar trebui să facem referire și la pictură, pentru că despre « pictură » în sens tradițional este vorba: la pictura lui Mordechai Ardon, faimosul maestru izraelian, inspirat de Klee în liricele interpretări peisagistice de intensă spiritualitate. Dar comparația-contrast cu Marisol este mai sugestivă în cazul lui Tamayo). Se poate măsura astfel valoarea reală a timpului trecut între 1948 și 1968: 20 de ani care au creat o distanță de un secol. Pentru că cele 47 de picturi ale lui Tamayo par, mai mult sau mai puțin, mereu aceleași: un tablou foarte nobil de muzeu! Tamayo s-a fixat și decantat într-o formulă picturală, care este simbolul unei perioade artistice închise. Este departe, fără a deveni « antic », și această îndepărtare marchează scurgerea inexorabilă a timpului.

Marisol este deci un etalon de judecată « sensibilă », chiar și pentru noi, care am trăit de mai multe ori în această extraordinară perioadă de douăzeci de ani.

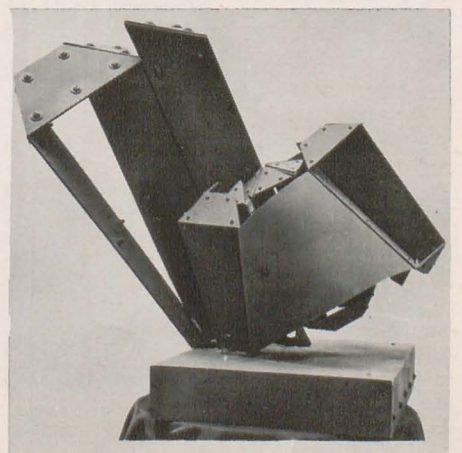
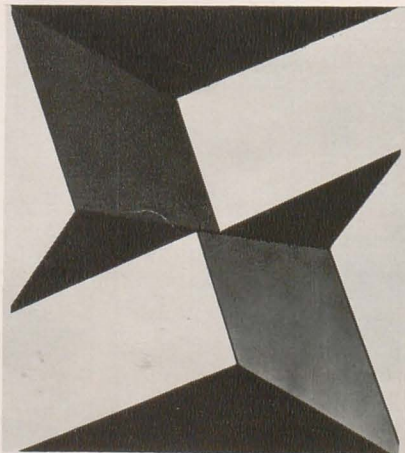
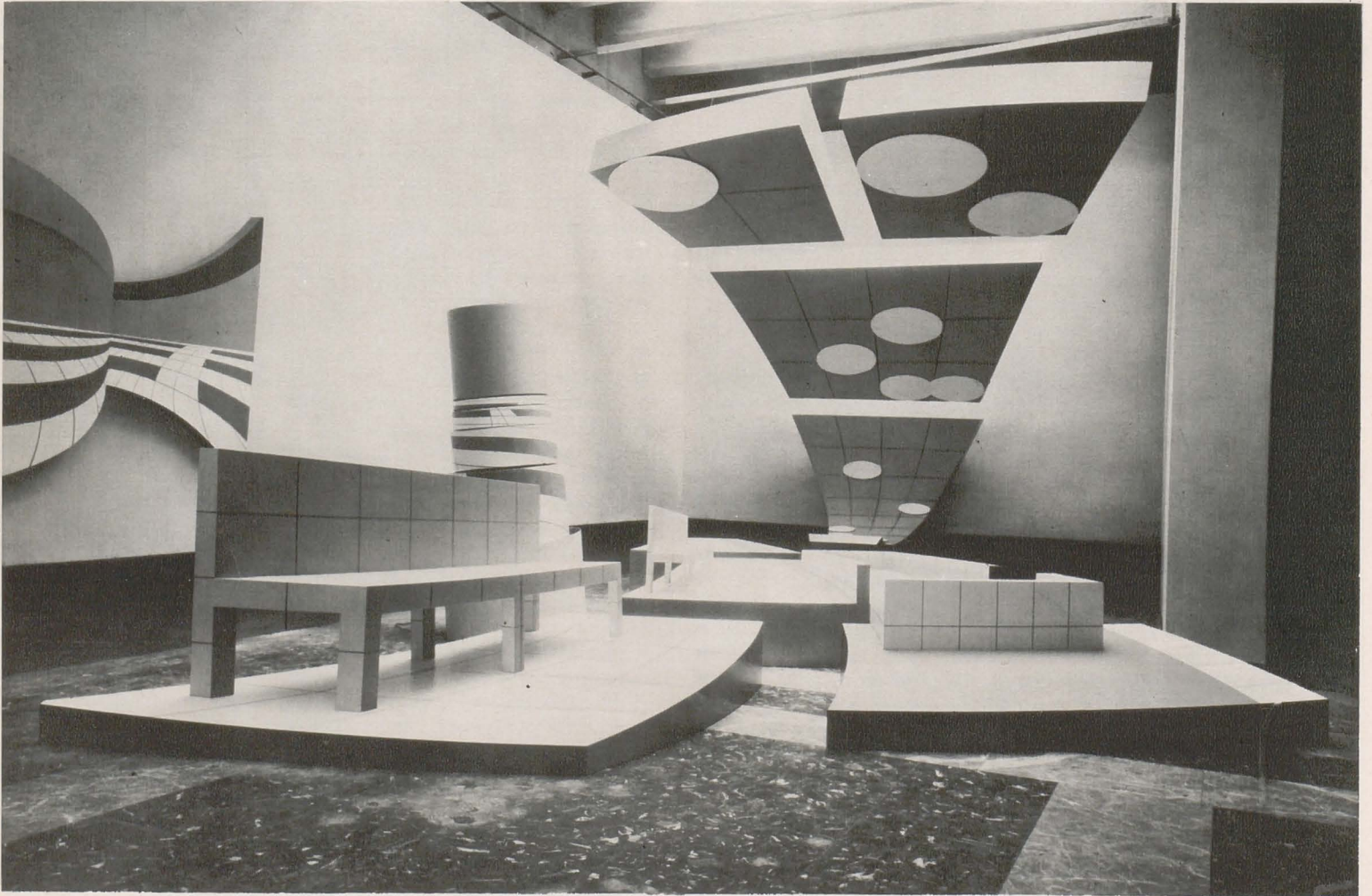
Este de văzut apoi grafica, o artă de fascinație intelectuală și care pare să se ascundă umil în spatele unor ambițioase și gălăgioase exhibiții ale producătorilor de « surprize » scontate sau de mașini care nu funcționează. Desenul, gravura, sînt pentru cei care se pricep, adică pentru o categorie umană pe cale de dispariție.

Cunoscătorul este un învățat și un poet: un om care nu se lasă năpădit de sloganuri pictate sau vorbite și care caută și găsește acolo unde e mai puțin zgomot.

Astfel, la Bienala contestată, se poate trece de la Bela Kondar la Antonio Frasconi, de la Horst Janssen la Miroslav Sutaj, pentru a ajunge la desenatorul cel mai secret și mai rafinat, Octav Grigorescu: una dintre descoperirile cele mai rare și care îți întăresc încrederea, chiar în această confuzie a formelor de expresie. Imaginile lui Grigorescu se determină dintr-o țesătură de semne, devin o realitate poetică, ce are ca motive esențiale lumina intimă a inteligenței și grația unei profunde spiritualități. Te gîndești la angajarea clarvăzătoare a unui Klee și la resursele unui spirit în același timp analitic și romantic, turburat și neliniștit, și care aspiră la singurătate și la liniște într-o epocă de strigăt și de rumoare colectivă. Octav nu se pierde, în ciuda tuturor acestora, pentru că vede departe.

Cînd artiștii italieni vor fi sfîrșit greva de protest, cînd vor fi gata cele două expoziții istorice, se va putea adăuga un nou capitol la aceste foarte rapide note. Deocamdată, tăcerea este unica recompensă demnă pentru cel care a vorbit mult, chiar prea mult, încredințînd cuvîntului apărarea unei arte care trebuie să se apare singură, desigur, fără să vorbească.

1. JIRO TAKAMATSU (Japonia): Dimensiune în perspectivă: piață, cer și viteză, 1968
2. LYGIA CLARK (Brazilia): Suprafață modulată, 2, 1968
3. EDGAR NEGRET (Columbia): Navigator, 1967/68



A XXXIV-A BIENALĂ DE LA VENEȚIA

LUIGI LAMBERTINI

O dialectică deosebit de pregnantă și stimulative între invenție poetică și cultură, înțelesă ca o comunicare de idei și exprimare de motive legate de o civilizație bine definită, a fost elementul care a caracterizat Pavilionul românesc la ultimele două ediții ale Bienei din Veneția. Dintr-o asemenea constatare rezultă direct posibilitatea unor considerații în jurul așa-zisei poetici a ideilor care marchează largi sectoare ale activității vizuale în general, astfel încât lasă să se presupună o precumpănire a ei asupra valorilor, asupra raportului între formă și conținut. Actul creației a fost întotdeauna, chiar dacă faptul artistic s-a transformat în fapt lingvistic, convergența între cele două elemente citate mai sus, ba chiar dezvoltarea și evoluția coerentă a unui conținut care devine formă, alcătuiind substanța acesteia. În caz contrar, se cade inevitabil ori în cronică vignetică, simplă legendă grafico-picturală a unei idei, ori în ideea-invenție, care rămâne în stadiul de enunț deși fusese substanțiată de o voință ce se dovedește însă insuficientă pentru a-i imprima o autonomie poetică, și în consecință, acea formă-conținut, care ar trebui să-i fie proprie: în alți termeni, se rămâne la forma pură.

Faptul că în ziua de astăzi, odată cu mutațiile produse în mediul pe care omul îl construiește încet, încet în jurul său, și limbajul artelor a suferit schimbări nu trebuie prea mult demonstrat.

Este necesar totuși de a pune în lumină unele aspecte ale acestui raport, scoțind înaintea de toate în relief în ce măsură înstrăinarea tehnologică l-a cufundat pe individ într-o realitate nouă, înfinat îndepărtată de acel mod de a trăi și, în consecință, de a-și exprima individualitatea, care i-au fost naturale până în zorii secolului nostru. Odată cu revoluția industrială și prevalența progresivă a mașinii în viața cotidiană, peisajul și natura au fost anulate și cu aceasta raportul existent mai înainte între om și ceea ce îl înconjură (nu numai natura) s-a schimbat.

Referindu-ne acum la aspectul imagistic, este în afară de orice îndoială că din ce în ce mai frecvent, propozițiilor expresioniste, pe de o parte, și pe de altă parte vagabondărilor sentimentale în jurul camerei ale romanticilor de odinioară, li se substituie o fantasmagorie, în mod obiectiv neplăcută, de prezențe urbane; în afară de aceasta, geometriilor clare ale unui echilibru rațional, li se contrapune și strigătul unei alte geometrii care țintește spre o utilizare senzorială a organului vizual, fără să rămână însă mereu legat de un asemenea aspect mecanic. În alte cazuri, o asemenea proiecție senzorială se extinde în spațiul înconjurător sau se concretizează în monumentale structuri primare.

Așadar, artistul sau operatorul sînt profund introduși în civilizația secolului nostru și activitatea lor nu e niciodată smulșă din contextul social care îi exprimă. Producția lor se schimbă, după caz, în manieră, dar nu în atitudinile de la care își iau pornirea, chiar dacă acestea par apoi contrastante în exteriorizare, în manifestări.

Realitatea și modul nostru de a exista în ea, inserția noastră personală, sau mai bine zis, acceptarea a ceva ce există, cu consecvența sa determinare (astfel încît condiționarea devine reciprocă fiind în noi sau în jurul nostru), sînt de fapt motivele de bază ale manifestărilor vizuale care, printr-o cercetare esențialmente lingvistică, se exprimă în manierele cele mai variate. În felul acesta și denunțarea și contestarea (dacă ne gîndim la Pop și la anumite forme de recuperare a suprarealului) devin doar episoade pe care să le vezi într-un context istoric unitar, care s-ar putea transforma, este de sperat, într-un model critic mai sintetic și mai activ, odată ce omul a depășit traumatismul noului mediu înconjurător. Factorii ce instaurează așa-numita alienare și incomunicabilitate sau, în alți termeni, «mass-media», dacă în momentul actual delimitează și înăspresc civilizația consumului prin instaurarea unui proces egalitar datorat dobîndirii unei bunăstări individuale, tutelată de o atmosferă de prosperitate formală, vor putea fi depășiiți și redimensionați atunci cînd omul-nămă va redescoperi și preamări propria valoare.

Asupra tuturor acestora, ai o dovadă clară în atitudinea diverselor limbaje artistice. În majoritatea cazurilor este vorba de o elaborare elementară de motive și de fenomene care au condiționat simfonia noastră pînă a ne impune o pseudo-fugă de realitate sau, în sensul opus, repropunerea sa obiectuală culminantă într-o nouă mitologie, într-un concret totemism. Omul secolului XX este, în sfîrșit, în căutarea lui însuși și a unui nou echilibru: excavează în profundul eului său, distilează și remanipulează, chiar dacă în mod distractiv, ceea ce «habitat»-ul său îi prezintă. Acțiunea artistică deci este întotdeauna dictatul unui act de voință, fie chiar inconștient și prin urmare manifestarea devine un pregnant limbaj imagistic.

Dacă nu ar exista această legătură, acest cordon ombilical cu o realitate definită și definitorie, opera artistului ar fi pură imitație sau ar deveni abstracție inutilă și fugă de adevăr. Realitatea este în noi și noi înșine sîntem realitatea, deci nu numai particule. Fiecare din noi este el însuși, chiar dacă aceasta îl condiționează, ba chiar în această neînțelegere constă în fond cea dramă pe care Sartre a definit-o ca o condamnare la libertate. Sub un asemenea profil și cu astfel de considerații sugerate de panorama atît de variată și eterogenă a acestei Biene — care, deși nu prezintă nici o etichetă nouă, este considerată cu extremă atenție pentru depășirea celui totemism obiectiv de origine Pop, înlocuit cu o concepție diferită asupra spațiului și dimensiunii (raportul om-obiect, individ-mediul, structură-spațiu), chiar dacă asemenea propuneri sînt bine cunoscute de cine urmărește întîmplările artei contemporane —, sub un asemenea profil, spuneam, am vizitat și Pavilionul României, care acum doi ani a surprins în mod plăcut cu o amplă expunere antologică a lui Țuculescu.

Parcursul poetic al acestui artist, care a pornit de la un aspect folcloric al vieții, era de o liniaritate evocativă, stimulative; de asemenea, evoluția ce l-a condus la un fel de totemism, după ce a trecut printr-o fază intermediară de strict symbolism, dovedește calitatea și claritatea unei gîndiri, valoarea

picturală a unui om care, fără să renege în mod absolut aportul pămîntului său și al civilizației sale, întrevede alte posibilități de exprimare.

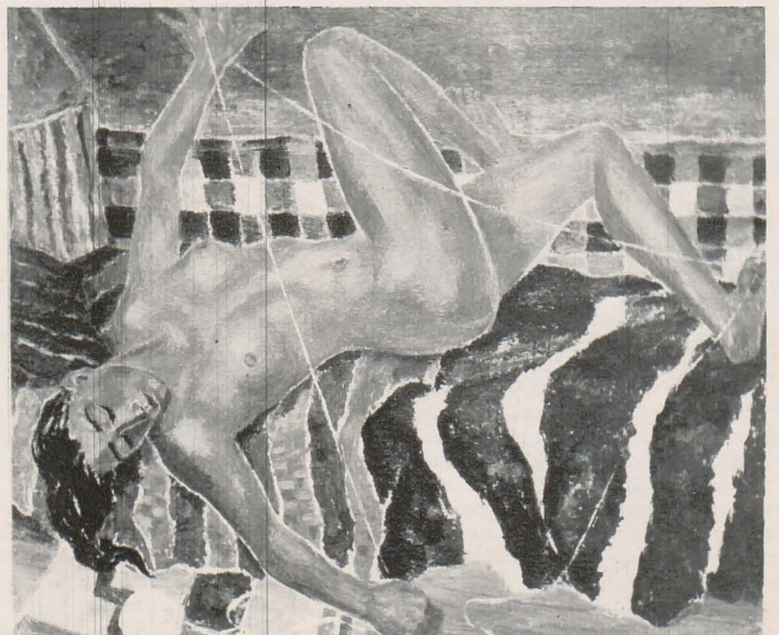
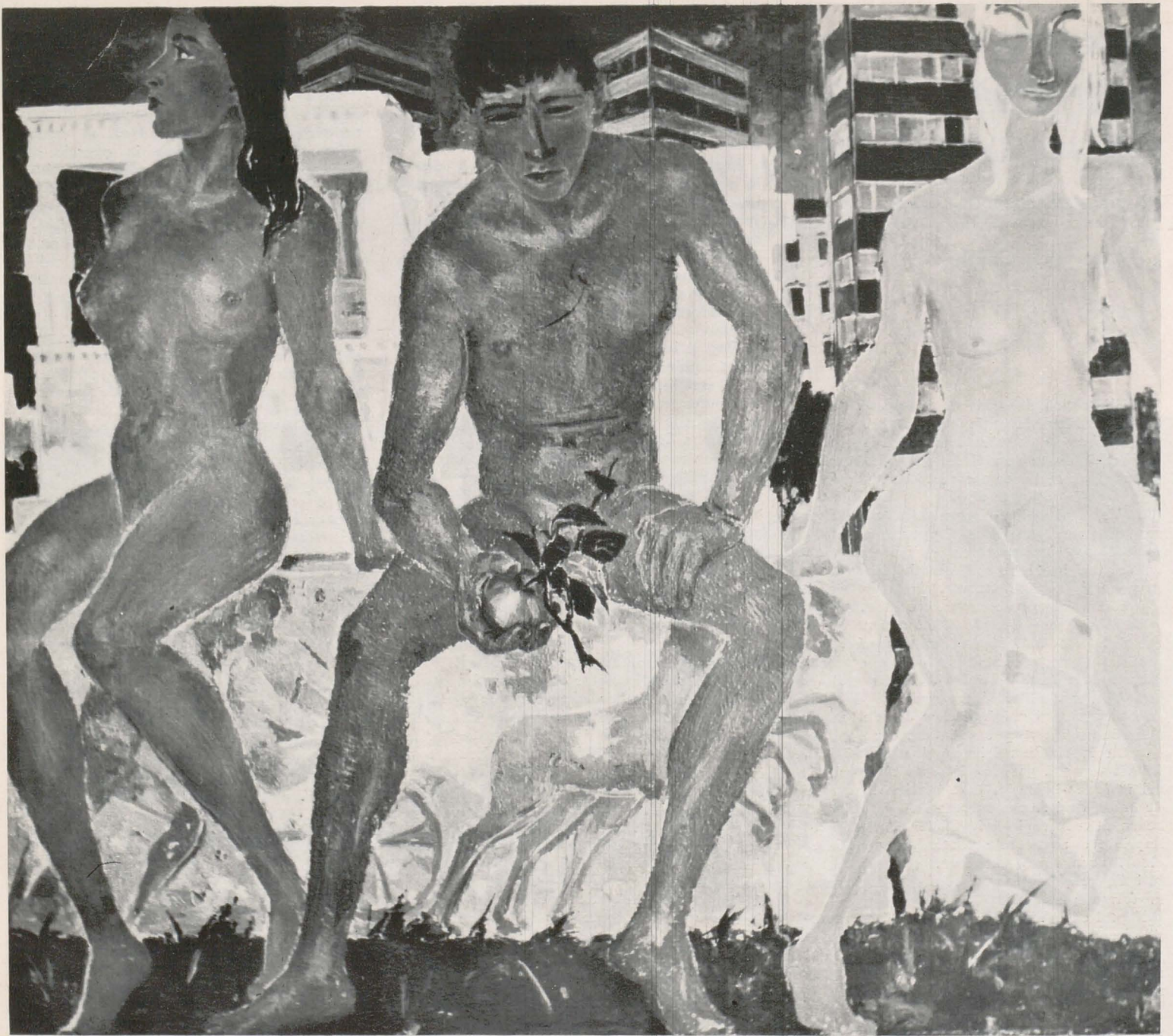
Există acolo o dialectică productivă, o atitudine de sinceritate și fidelitate. O caracteristică analogă, chiar dacă în manieră diferențiată, se regăsește în operele celor trei artiști aleși de către comisarul român din acest an, prof. Ion Frunzetti, care i-a prezentat în catalog printr-un studiu cît se poate de esențial și explicativ. Cei trei artiști, un pictor, un sculptor și un grafician, demonstrează de fapt cum o idee care își are rădăcinile într-un trecut secular poate să fie actualizată de un spirit nou, fără nici o trădare.

Virgil Almășanu, dacă din punct de vedere al formei recuperează scheme constructiviste și, pentru a fi mai preciși, neoplastice, pentru a povesti cu pînzele sale ceea ce se poate defini ca fiind povești ale timpului, rămîne încă dincolo de această legătură culturală cu o palpație puternic îmbătată de motive autohtone. Este suficient să observi tabloul Zid de minăstire sau Poartă pentru a-ți da seama cum pictorul, cu subțirimea acestor culori, cu zăbovirea în gri-argintiu sau alb murdar, a cărui ținută este de o profunzime aproape metafizică, vrea să reevece prezența unei lumi care are încă mirosul pămîntului cristalizat în aerul cîmpurilor. Rezultatul este deci doveditor din toate punctele de vedere: compoziția, datorată unui control al rațiunii asupra emoției, și folosirea culorilor oarecum rafinate confirmă faptul că Almășanu este în interiorul unei tradiții care devine aristocrație mintală, care propune și decantează un lirism viril.

Și sculpturile lui Ovidiu Maitec păstrează în ele o clasicitate profundă, exaltată de un aport fantastic, aproape magic. Materialul tratat este în majoritatea cazurilor lemnul, căruia artistul îi imprimă o forță, fără ca totuși să trădeze limbajul natural al materiei. Dimpotrivă, el evită deliberat orice manipulare excesiv de riguroasă și în modul acesta reușește să facă astfel încît două epoci, două moduri de a înțelege, să ajungă la o contopire. Aceste «jucării», care în definitiv sînt reprezentări fantastice, posedă în întreaga lor dialectică dramatică contrastele la care ne-am referit deja. Lemnul crește în spațiu, se dezvoltă în acesta și anunță dimensiuni ulterioare. Să ne referim de exemplu la lucrarea Radarul: pare un obiect construit în altă epocă. O ambiguitate evocatoare este proiectată de aceste brațe întinse ce par a fi ale unui gigant mitic și conciziunea rece a găurilor obținute cu burghiul este unicul factor ce ne pune în fața unei realități care este dincolo de cea liniară.

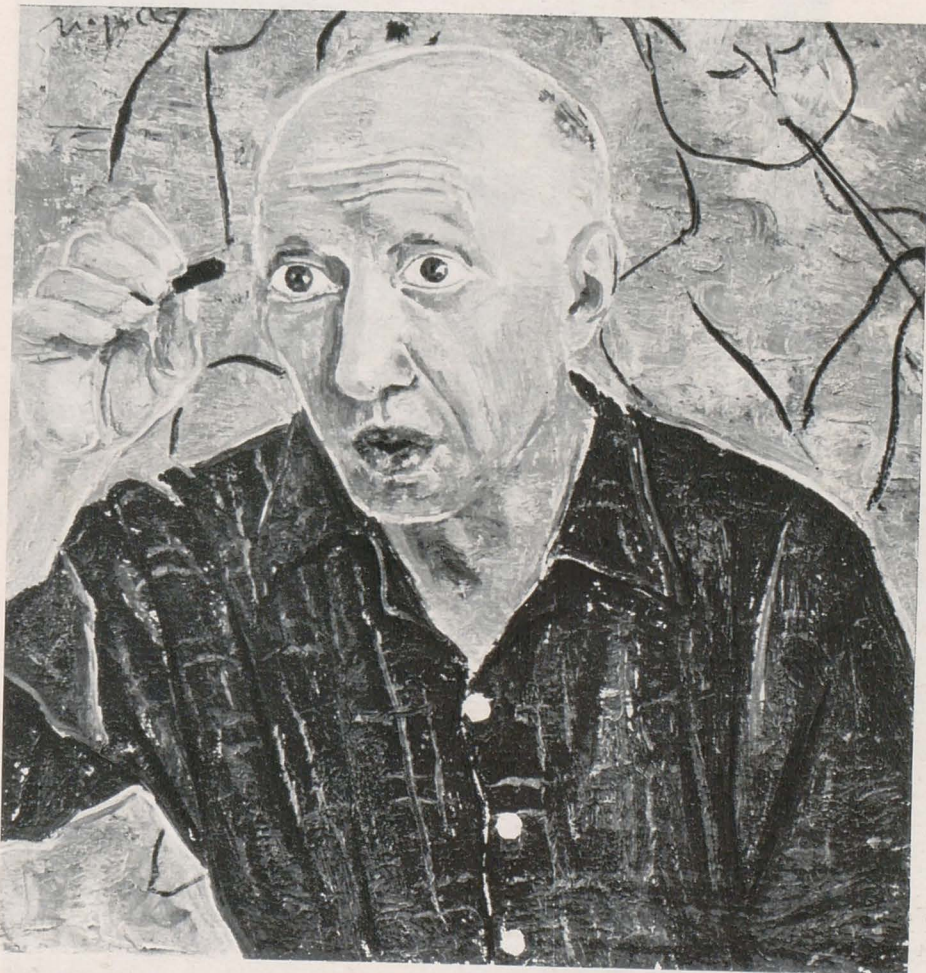
La graficianul Octav Grigorescu, fantezia se afundă în meandrele cele mai profunde ale psihicului. Visul și analiza sînt transcrise pe hîrtie (în Bienală este prezent cu desene și acuarelă) cu o imediatitate ce are ceva fantastic. Penița înmuiată în tuș redă sentimente, cu o exactitate ce nu învederează vreo nesiguranță, imagini care nu sînt lipsite de o ironie rătăcioasă și de o pătrundere senzuală. Totul deci ar putea să te ducă la circumscrierea discursului sub eticheta unei suprarealități expresioniste, dacă nu ar înregistra, din contra, o plastică evocare cromatică în timp ce culoarea devine atmosferă. Pe scurt, artistul ajunge în aceste opere la o autentică evocare de prezențe onirice, reținute cu greu pentru a nu tulbura echilibrul, un mod de a fi care în fond este percepție și fabulație a ceea ce se întrevede dincolo de realitate.

În românește de ELENA FLORESCU



LA O RETROSPECTIVĂ ALBERT NAGY

VIORICA MARICA



Considerată în ansamblul său, creația pictorului Albert Nagy se distinge printr-o stăruitoare și profundă preocupare pentru om.

Puternic înclinat spre meditație, Albert Nagy impune prin seriozitatea problematizărilor și printr-un limbaj sobru, cumpănit. Frământat de întrebările evului contemporan, artistul își manifestă preferința pentru poziția figurală, în care adoptă adesea alegoria sau simbolul. Înclinat să exprime permanența umană, artistul folosește cu îndrăzneală pre-textul mitologic, reînnoindu-l printr-o fundamentală actualizare. În Dilema lui Paris, simbolul antichității se îmbină cu realitatea cadrului contemporan. Porticul Erechtheionului, susținut de cariatide, se înalță alături de masele cubice ale edificiilor în beton armat. Ambianța aceasta contrastantă simbolizează poate oscilația între clasic și modern.

În Ariadna nudul feminin, clar desenat, e supus distorsiunilor și apare chinuit, dramatic. Moderna Ariadna nu pare a găsi ieșirea din urzeala complicată a păienjeniișului de fire.

Alteori interpretarea are un substrat elegiac. Imagine directă, nestilizată, Miorița transpune în contemporaneitate miticul popular, fără a pierde nimic din dimensiunea inițială. Figura ciobanului e pătrunsă de un lirism tragic, de o amărăciune înțeleaptă și gravă, prin care răzbate suflul ancestral al baladelor pastorale.

Există în arta lui Albert Nagy compoziții de un patetism pătrunzător. Imagine laconică, Vietnam exprimă ideea rezistenței unui popor animat de conștiința dreptului la o viață liberă. Faptul tragic devine aici izvor al tăriei.

Modalitatea exprimării se schimbă în Africa. În atmosfera toridă a continentului negru, proiecția plastică a figurilor devine decorativă, vizează efecte de statică monumentală, accentuate prin simplitatea conturilor și prin tonurile plate.

Albert Nagy manifestă o predilecție pentru portret. Portretele sale nu sînt niciodată simple notații descriptive și se fereșc de caracterizarea pur anecdotică. Fiecare imagine rotunjește o anumită fizionomie morală, respiră într-un climat propriu, cristalizînd specificul personajului pe care îl întrupează. Uneori oglindește intensitatea vieții lăuntrice încercînd, de pildă în Picasso, să surprindă efortul suprem al gestației artistice. Mijloacele de caracterizare diferă, dar artistul recurge aproape constant la sublinierea expresiei faciale.

Ceea ce impresionează în mod deosebit în pictura lui Albert Nagy este interiorizarea, gravitatea contemplativă, încercarea constantă de a pătrunde în adîncuri, aspirația de a descifra sensurile.

Admirația pasionată pentru frescele lui Giotto, Masaccio și Piero della Francesca, își găsește ecoul în picturile sale. Matitățile rafinate ale coloritului, gustul pentru monumental, se datoresc acestei influențe, pe care fresca italiană din trecento și din quattrocento a sădit-o în viziunea artistului, pe vremea peregrinărilor sale din tinerețe.

Cromatică variază în funcție de temă. Pictorul înlocuiește acordurile surdinizate și adoptă contrastul tonal uneori, dar evită constant disonanțele. Uneori imaginea pare aridă, accentuînd nuditatea liniei, desenată cu oarecare asprime ca în Doftoroaia. Alteori, în Rapsodia primăverii, de exemplu, apare învăluită în radiațiile delicate ale unei palete lirice.

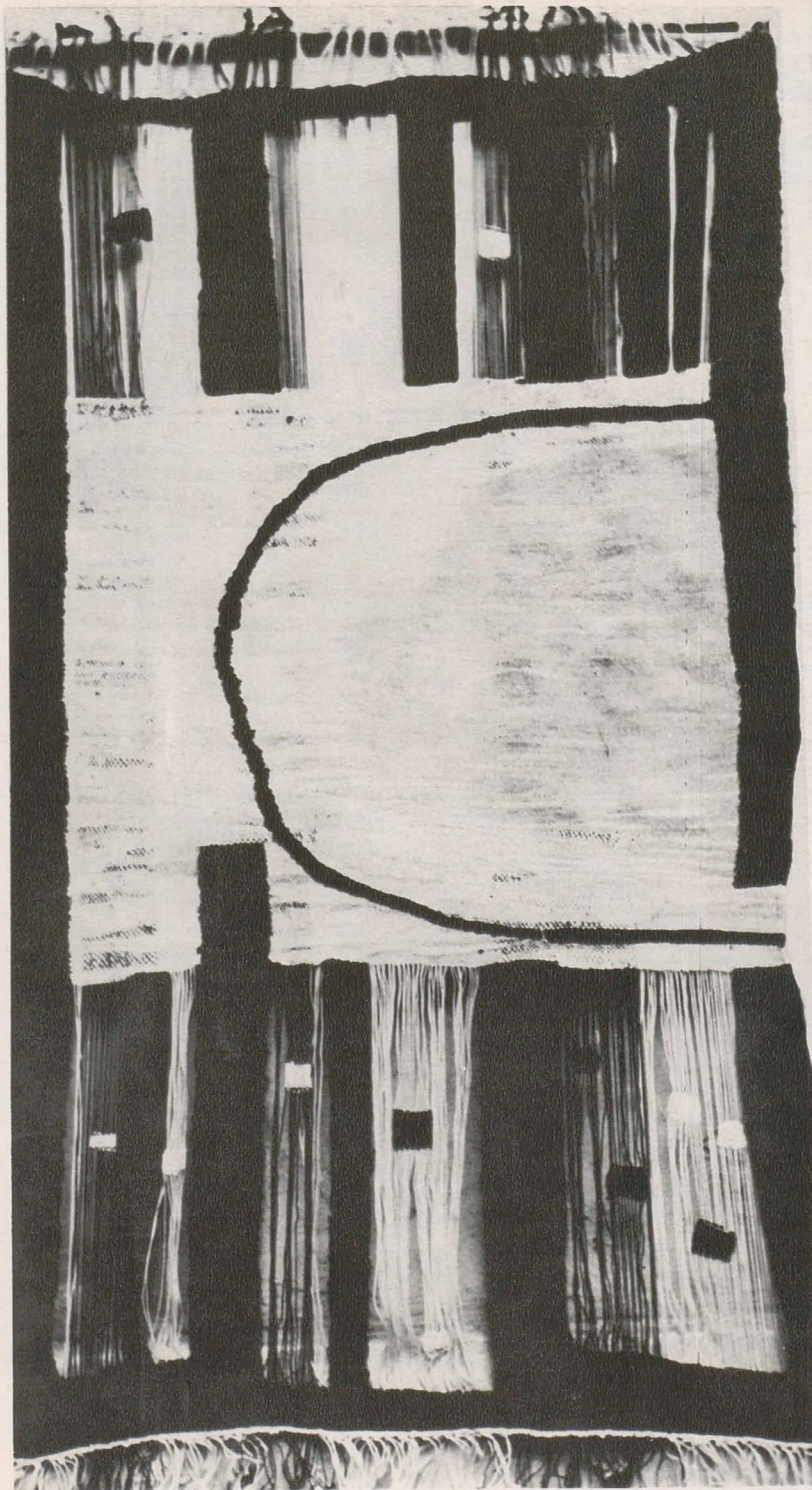
Arta lui Albert Nagy este cu desăvîrșire liberă de tentația speculațiilor gratuite. Este modestă dar plină de înțelesuri, gravă dar niciodată grandilocventă. Este o artă născută din convingeri umaniste.

1
2 | 3 4

1. ALBERT NAGY: Dilema lui Paris — ulei
2. ALBERT NAGY: Congo — ulei
3. ALBERT NAGY: Ariadna — ulei
4. ALBERT NAGY: Picasso — ulei



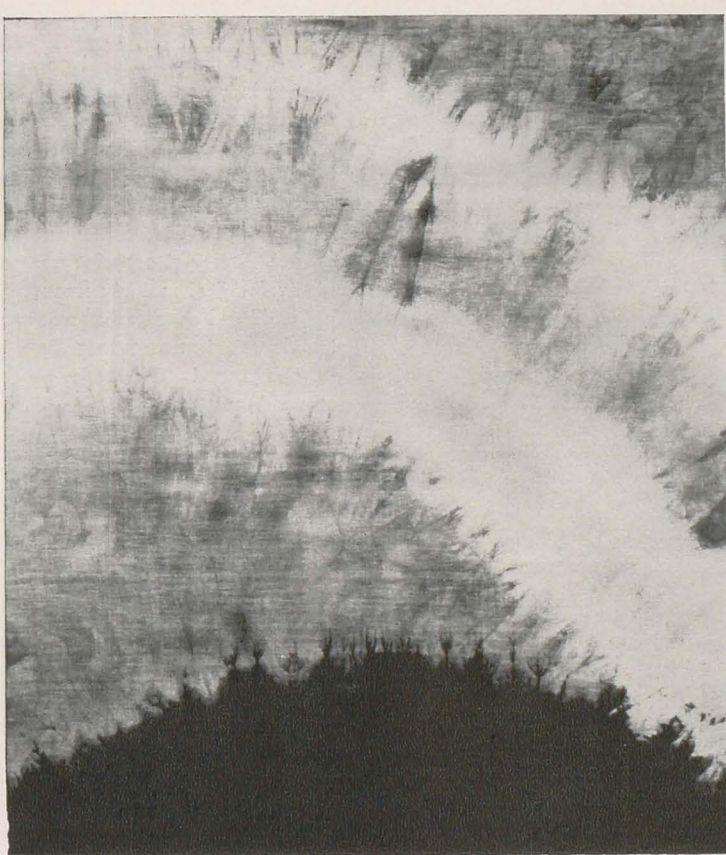
TEODOR BOTIȘ: Grup de case — ulei



ILEANA BALOTĂ: Iarna — tapiserie, tehnică mixtă

VIAȚA ARTISTICĂ LA CLUJ

PETRU COMARNESCU



VOICHIȚA CĂPRARIU NICOLA: Curcubeul — imprimeu

PETRE ABRUDAN: Tineri fierari — ulei



Am vizitat de curînd o seamă de orașe din Transilvania spre a ține conferințe și mai ales spre a vedea atelierelor artiștilor plastici. Contactul cu viața artistică din țară este totdeauna instructiv și uneori oferă plăcute surprize. Oricît de bogată ar fi activitatea artiștilor din Capitală, nu putem avea o cunoaștere de ansamblu, cu adevărat relevantă, decît dacă cercetăm ceea ce se crează și în celelalte centre culturale ale țării.

Mărturisesc că după îndelungata călătorie pe care am făcut-o în S.U.A, unde am vizitat numeroase institute de artă, muzee, expoziții, ateliere, simțeam nevoia să cercetez și să compar spiritul în care se creează la noi, față de acum cîțiva ani și față de ceea ce se înfăptuiește peste hotare. Ca o constatare generală, trebuie să spun că efervescența artistică este acum mai amplă în multe centre ale țării. Se gîndește temeinic și se muncește mai cu spor. O seamă de artiști din generațiile mai vîrstnice și-au împospătat și îmbogățit viziunea, iar dintre tineri foarte mulți își caută drumul cu impresionantă seriozitate și devotament. Spiritul de stimulare reciprocă, de întrecere loială, este mai vădit. Desigur, nu lipsesc, ca și la București, cazuri de adoptare forțată a unor modalități de expresie discutabile, folosirea unor formule la modă. Dar, la unii artiști, îmbogățirea limbajelor, a modalităților tehnice, se dovedește rodnică sau măcar făgăduitoare. În genere, aceste vizite mi-au mărit încrederea în forța de creație a artiștilor noștri, fie vîrstnici, fie tineri. Este o concluzie care se bizuie nu numai pe cele văzute recent la Cluj, Oradea, Arad, Timișoara, ci și pe alte vizite făcute la Baia Mare, Constanța, Brașov, Pitești, anul acesta sau anul trecut.

★

Clujul are o intensă și variată viață artistică. Spectacole teatrale, unele de mîna întii, cum a fost premiera pe țară cu drama lui O'Neill «Lungul drum al zilei către noapte», întru totul remarcabil, de la regia lui Crin Teodorescu și scenografia lui Liviu Ciulei la interpretarea actricească; spectacole de operă și balet, concerte simfonice și de cameră atestă nivelul ridicat al activității culturale de la Cluj. Revistele Tribuna și Steaua au înaltă ținută, publicînd studii și articole de amploare sau creații literare deosebit de interesante. Această elevație o regăsim și în creația plastică. Clujul are în profesorul și savantul Virgil Vătășianu, istoric și critic al artelor, un îndrumător de prestigiu. O valoroasă activitate în domeniul criticii, al susținerii creației locale, o desfășoară profesorul Daniel Popescu, rectorul Institutului de arte plastice, precum și alți esteticieni. Din rîndul scriitorilor se ocupă cu pricepere de artele plastice Al. Căprariu, Negoită Irimie.

Muzeul de artă din Cluj și-a îmbogățit colecțiile de artă românească și universală. Muzeul găzduiește o seamă de expoziții temporare și ar fi necesară o altă clădire, adecvată, pentru a se face loc mai larg de expunere artei contemporane. Dintre maeștrii școlii românești, Grigorescu și Luchian sînt bine reprezentați — mai ales Luchian, datorită donației Virgil Cioflec. Numele lui ar trebui menționat pe inscripțiile tablourilor, lucru ce s-ar cuveni făcut și la Muzeul de artă al Republicii de la București, la cel de la Iași etc., pentru diferitele donații. Aceasta înseamnă act de recunoștință față de donatori și îndemn pentru noi donații.

Maeștrii dintre cele două războaie mondiale sînt, de asemenea, bine reprezentați — precum și maeștrii de azi ai Clujului și Transilvaniei, dar nu și generațiile mai tinere. Expunerea de la Muzeul de artă nu este suficient de concludentă din acest punct de vedere. Artiștii plastici clujeni expun la cele două galerii ale Fondului Plastic, dar spațiul este prea mic. Clujul are nevoie de un nou local pentru expozițiile artiștilor locali, ca și pentru expozițiile trimise din alte centre.

În domeniul artei de for public s-a făcut încă prea puțin. Monumentul lui Horia, Cloșca și Crișan de Ion Vlasu a rămas în stare de proiect pentru că i s-a schimbat amplasarea; Eminescu, opera lui Ovidiu Maitec, statuia lui Blaga de Romul Ladea și alte lucrări nu au fost așezate. Și în privința împodobirii cu picturi murale sînt încă multe de realizat. În afară de picturile murale de la fabrica Iprochim, datorite lui Zoltan Kovacs, și de mozaicurile de la căminul studentesc, realizate de Ion Mitrea, Liviu Florean și Paul Sima, lucrări foarte inspirate pe linia folclorului și a stilisticii populare, s-a realizat puțin în ultimul an. Se simte nevoia unui număr mai mare de asemenea lucrări. Splendidele tapiserii ale Ilenei Balotă nu sînt utilizate, deși ar sta așa de bine în unele clădiri publice, ca și altele create de tinerele artiste ale Clujului. La o recentă expoziție a studenților, deschisă la Dalles, am apreciat tapiseria Ielele de Maria Dobrogeanu. Institutul de arte « Ion Andreescu » a dat o seamă de valoroși pictori, sculptori, graficieni, ceramiști, autori de tapiserii ale căror opere le vezi, numai trecător, în expoziții.

În aceste însemnări, de altfel incomplete, deoarece timpul nu ne-a permis să vizităm atelierul multor artiști, nu ne vom ocupa de activitatea maeștrilor bine cunoscuți și apreciați, de la Romul Ladea și Aurel Ciupe la Nagy Abody, Ion Sima, Zoltan Kovacs, Iosif Bene, Teodor Harșia, Petru Feier, Al. Mohi, Lucia Piso, Andras Koss, cum nici de mai tinerii Paul Sima, Liviu Florean, Ion Mitrea, Artur Vetro, Ileana Balotă, Doina Hordovan, Margareta Nemeș, Mircea Vremir, Vasile Crișan, Ladislau Darko, despre care am scris cu alte prilejuri.

Am dori să stăruim asupra unor expoziții — deschise sau în pregătire — precum și asupra lucrărilor unor artiști mai puțin cunoscuți. Cînd am vizitat Clujul, era deschisă expoziția pictorului Albert Nagy, pe care l-am apreciat încă cu mulți ani în urmă. În 1963 — cînd a expus la București — îi caracterizasem creația picturală ca o îmbinare de simplitate și umor, de meditație și visare, de puritate și măreție. Observam că artizul nu se ferește în rezolvările sale nici de autenticitatea uneori naivă, nici de măreția simplității.

Albert Nagy este un pictor al omului, fie transfigurat în mituri și legende, fie surprins în ipostaza sa cotidiană. Are multă forță expresivă în redarea directă a oamenilor; peisajele sale sînt pline de poezie. E totdeauna autentic, sincer, ingenios și de aceea imaginile lui te cîștigă, deși nu sînt drămuite savant. Pictorul are verva și umorul, gîndirea și imaginația unui om aparent simplu pentru care viața înseamnă bucurie și elan.

Am văzut și lucrările lui Petre Abrudan a cărui retrospectivă se va deschide nu peste mult timp. S-a născut în 1907 în comuna Zutar, lângă Zalău. Fost elev al lui Catul Bogdan, A. Demian și A. Ciupe, a început să expună de prin 1930, deschizînd în 1932 prima expoziție la Cluj. Am cercetat monografia semnată de F. Păcuraru (1942) și diferite cataloage spre a ne da seama de evoluția sa. Se afla într-un cert progres chiar de prin 1941, de cînd datează un Peisaj de la Baia Mare, cu silueta ascuțită a unei biserici maramureșene, sub cerul dramatic, totul fiind ținut în nuanțe închise de bleu și verde, compoziția Cruce nouă — sau alte lucrări ce vor figura în retrospectivă. Din 1948 datează compoziția cu muncitori și țărani în grup, Vom clădi o țară nouă, care — ca și Muncitori în mină (1947) sau Ecaterina Varga (1948) — sînt apreciable ca sentiment și viziune.

Prin 1963—1966, Petre Abrudan s-a « modernizat », păstrîndu-și darurile de observator al vieții umane, de interpret expresiv al tipologiei

locale, dar acum lucrînd mai sintetic, folosind stilizarea sau geometrizarea și lărgindu-și cîmpul imaginației. Ne-a plăcut îndeosebi compoziția Identitate — cu un grup de tineri țărani în primul plan, ale căror căciuli își repetă formele și ritmica în casele cu acoperișuri țuguiate din fundalul imaginii. Compoziția Puiu Tîrgului, înfățișînd părinți și copii cu trîmbeți și păpuși, venind de la bilci, Fata cu vițea și mai ales Ochii satului — cu chipuri iscoditoare de țărani — se remarcă printr-o viziune inedită, prin tratarea psihologică și compunerea decorativă. Din ce în ce mai legat de aspectele specifice satelor și orașelor noastre și îmbogățindu-și paleta cu o pastă mai succulentă și mai viu nuanțată, Abrudan se vedește și un priceput peisagist. Norul alb sau Sat maramureșan au adevăr și poezie, ca și Căpițe de trifoi, tratat în tonalități puternice, calde. Expoziția sa cu 80 de picturi, din care puține distonează ca ținută, va impune pe acest valoros artist de-o modestie exagerată.

Din activitatea artiștilor tineri, am avut prilejul de a vedea grupuri de lucrări pregătite în vederea unor expoziții personale, dintre care unele au și avut loc între timp. Mă refer mai întîi la imprimeurile Voichiței Căprariu Nicola. Dacă unele imprimeuri pe mătase sau alte materiale erau destinate confecțiilor — altele erau prezentate ca « tablouri », constituind splendide viziuni picturale. Ca și la pictorița indiană Devyani Krishne, care a expus la București ceea ce ea numea « pictură în tehnica batic », la Voichița Căprariu Nicola imprimeul este înobilat prin viziuni de înaltă poezie. Artista clujeană nu a cunoscut creațiile pictoriței indiene, expuse la o dată cînd lucrările de la Cluj fuseseră deja executate. Cele două artiste au adus noi valențe de expresivitate poetică și decorativitate în tehnica imprimeurilor. Devyani Krishne își alege motivele morfologice din formele și spiritualitatea indiană; Voichița Căprariu Nicola pornește de la fabulația folclorică românească, filtrată printr-o sensibilitate modernă. Artista indiană folosea mai mult grafia și uneori lumina electric panourile cu imprimeuri, pe cînd Voichița Căprariu stăruia asupra picturalității motivelor alese. De aici, unele fabuloase efecte cromatice, reflexe și reverberații de culori și nuanțe foarte subtile. În lucrări ca Ochiul, Pădure, Flori de gheață, Curcubeul, Troiță veche, Explozie și altele, artista clujeană transfigurează formele sau motivele reale în viziuni, în sugestii de răsărituri și apusuri, în reverberații cosmice, mizînd de obicei nu pe liniatura ritmată, ci pe forța culorii, pe tonalități poetice sau muzicale, cu diferite intensități de lumini și umbre sugestive.

Am vizitat, de asemenea, atelierul pictorului Teodor Botiș, în progres față de ceea ce a expus pînă acum. Peisaje urbane sau rurale, cu așezări prezentate etaj și avînd un aspect fantastic, susținute de fine alburi sau brunuri, portrete de țărânci și muncitoare, de personaje în meditație, tratate în spiritul stilizării populare, ca și unele naturi statice, dovedeau laolaltă împropătarea viziunii și certe cîștiguri în compoziție și expresie. Ceea ce observase criticul și profesorul Daniel Popescu la cea de a doua sa expoziție din Cluj, anume efortul spre sinteză și rigoarea autocritică, apare vădit în recente sale lucrări.

O expoziție la Cluj și apoi la București ar merita să o aibă cel puțin postum Alin Munteanu (născut în 1941 la Sibiu și mort în 1966 la Cluj). Dispariția lui prematură am regretat-o nu o dată privindu-i lucrările în casa tatălui său, pictorul Coriolan Munteanu (elev al lui Ștefan Dimi-trescu și Tonitza la Iași și apoi al lui Catul Bogdan, A. Demian și A. Ciupe la Cluj, pictor de monumente, printre care și bisericiuța Sfînta Treime de Cluj). Alin Munteanu a fost un pictor care gîndea temeinic și dovedea înalte și nobile aspirații. Ne-a uimit varietatea experimentelor și soluțiilor încercate, izbutind să fie, în toate, expresiv, dinamic, profund în redarea chipului uman (mai ales în autoportrete), în surprinderea vieții sătești (compoziția Sălcuia) sau în peisaje rurale și urbane. Am reținut compoziția Concert și viziunea simultaneistă din Arheologie (îmbinare de scene ca în scoarțele Maramureșului). Ar fi fost un pictor istoric de înaltă ținută; temele muncitorești și țărânești, pe care începuse să le trateze cu forță expresivă într-o viziune monumentală, prevesteau mari realizări în domeniul picturii istorice.

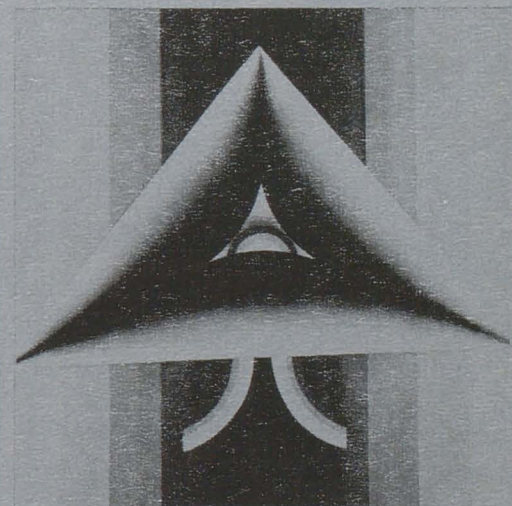
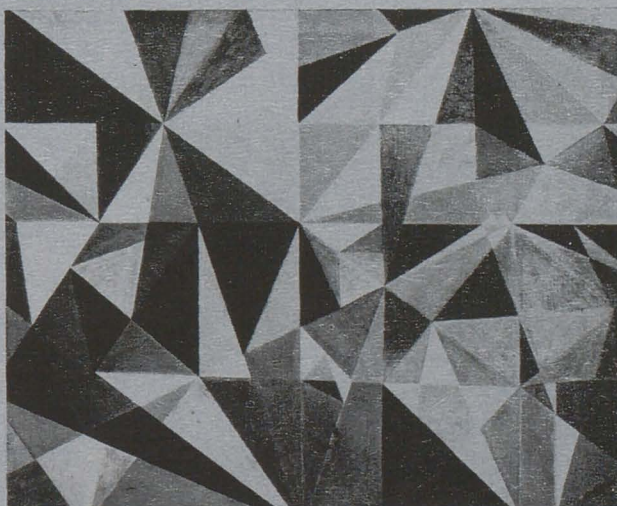
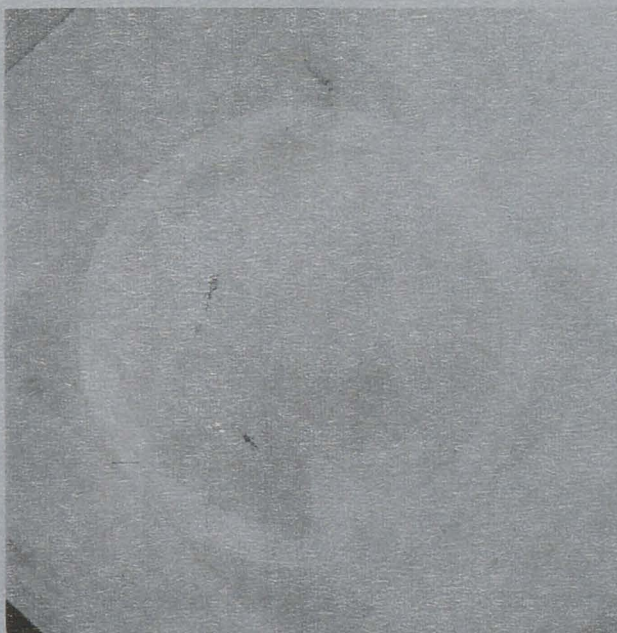
Ne-am bucurat să vedem de asemenea expoziția valorosului grafician Mircea Bălău, cu acele poetice evocări ale unor așezări din țară și de peste hotare sau inspiratele tapiserii ale Ilenei Balotă.

Există numeroase forțe artistice la Cluj care ar merita să fie mai bine cunoscute pe plan național, iar unele să fie prezentate și peste hotare.

Grupul care a expus în sala din Mihai Vodă poate fi definit prin voința de rafinare a calității cromatice, înțelegând ca filtru al percepției lumii. Există de altfel, încă necercetat, un sens latent în tradiția post-grigoresciană. Poate Grigorescu însuși, în perioada sa « albă », pe care am prins cândva obiceiul s-o numim decadentă, autoepigonism sau patologie optică, intuia, ca un Porbus în luptă cu iluzia, posibilitatea evanescenței materiei sub regia luminii. Consecvența absolută a acestui dor de diafan, e albul. Și poate că Gherasim duce la extrem această aspirație: suprema muzică favorabilă sufletului nostru e desigur tăcerea. Albul acesta e mesajul perceptibil al tăcerii optice, modulată în stări bleu, în stări roz, în stări cenușii, care încrețesc unda albei tăceri ca fiorul unui efort de sunet.

Aceeași dogmă a asepsiei — la Ilie Pavel. Acest pop'art transfigurat, elevat în sfera albului care se acordă cu un diafan tactil, al suprafețelor curbe de ghips polisate perfect, acest ritual al ritmurilor inițiatice, invită la o reculegere din simțuri în ceva care, cu vocabularul de ultimă oră, se poate defini drept zona antisimțurilor.

Mihai Rusu pictează în același apollinic extaz. Dar aici, ezotericul vizual are ca fond existențial o experiență a naturii civilizate. Aceste forme se trag din activitatea geometrică a sufletului, aceste reflexe, stări de « galben » imaginând un inefabil mineral, contopesc în sugestia spațială (valorația tonului lunecat spre negru, pe traiectoria deplasărilor unei linii abstracte) volumul iscat de vibrația unui sunet de gong și volumul



CRONICA PLASTICĂ

GHEORGHE BERINDEI, DORU BUCUR, PAUL GHERASIM, PAVEL ILIE, MIHAI RUSU

unui corp simbolic care sugerează, hieratic, construcția.

Există, vedem de data aceasta mai clar decât oricând, un orfism, nebotezat, în pictura românească nefigurativă. Prizmele cromatice desfășurate ale lui Gh. Berindei sînt jocuri orifice, deduse dintr-un cubism aplicat culorii pure.

La Doru Bucur toate aceste căi spre cunoașterea lumii prin lumină se întîlnesc cu o cuceritoare intuiție, în care amestecul de știință și de senzație, de certitudine și presimțire, ne fac să-l pomenim pe Klee, acel Klee redevabil lui Delaunay. Compozițiile lui Doru Bucur conțin rigoarea acceptării contrariilor ; aici e și Materie și Imponderabil, și Formă și Anti-formă, și Lumină devoratoare a privirii și Lumină care restituie privirii miracolele lumii reale, înainte de identificarea rațională a obiectelor ei distincte, ale căror nume se suspendă în clipele solemne a comuniunii dintre pictor și lumină.

1	3
2	4
5	

1. PAUL GHERASIM: Cerc de lumină — ulei
2. GHEORGHE BERINDEI: Punct cardinal principal — ulei
3. PAVEL ILIE: 1, 3, 4, oi albe sub clar de lună — ulei
4. MIHAI RUSU: Triunghiul galben — ulei
5. DORU BUCUR: Compoziție II — ulei



VICTOR RUSU CIOBANU: Dac călare — xilogravură



VICTOR RUSU-CIOBANU

Victor Rusu Ciobanu a evoluat conform urării — citate în catalog — pe care i-o adresase criticul N. Argintescu-Amza: dezvoltând «semnificațiile majore» ale «împietirii de fantastic pitoresc și viziune cosmică ușor grotescă». Și astfel, a ieșit din tiparele mitologiei ilustrate care provocaseră, la precedenta expoziție, dezaprobarea subsemnatei.

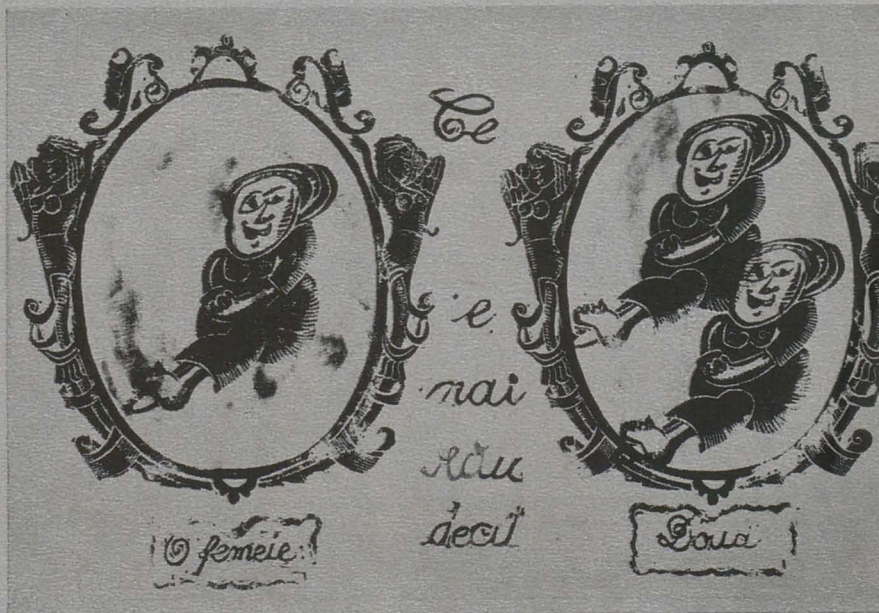
Un principiu al metamorfozei conduce fantezia gravurului în hățișuri de metafizică ancestrală. Animismul barbarului e citat în imagini care exaltă curgerea duhului vieții din vegetal în animal. Unele imagini captivează prin concentrarea de sugestii metaforice, iscând simbolica memorie a rădăcinilor noastre cosmice. În *Paparudă*, *Mărăcine*, *Strigățul rădăcinilor*, *Pasărea bălților*, *Zina apelor* bate pulsul unei fantezii vitaliste, fabulând în sensul străvechiului bestiari asiatic care de atâtea ori a nutrit himerele panteismului european. În acord cu această voluntară inspirație, xilografia lui Rusu-Ciobanu și-a găsit o normă stilistică în arabesc, miresme orientale plutind incert între luxurianța persană și acuitatea japoneză. Dar un arabesc convulsiv, întors din

matca armoniei specifice către duritatea unui limbaj frust, al străbunilor acelor stiluri, dinaintea rafinării lor, dibuind izvoarele unei euforice barbarii.

Discursiv, retoric, acest mod fantast e la un moment dat automatizat, stihia devine șablon și terifița cunoașterii cosmice e doar mimată. Nu sinceritatea cu care omul se dedică sentimentului unei atavice înțelegeri cu duhurile pietrelor, de dincolo ori dincoace de istorie, trebuie contestată, ci luciditatea, care ar trebui să distingă trasa fabulosului de producția fabulosului în serie. E o chestiune de cumpănă autocritică.

CLARETTE WACHTEL

În fabula cusută a păretarului, graficianul naiv ilustra o «teză» aforistic formulată: «Gospodina când e bună toată casa merge strună». Esențial e aici aspectul de text ilustrat, catehism predicat intuitiv. Dar când un artist cult ia ca izvor această specie a imaginii, el dezvoltă pitorescul ei, savoarea populară; atunci latura funcțional-socială a fabulei se absoarbe în semn stilistic, morala utilă e înlocuită cu simbolul



CLARETTE WACHTEL: Din ciclul « Proverbe » — gravură

ANTON PERUSSI

Arheologia dezvăluie și flori ale civilizațiilor și rădăcini ale lor. Modernii pornesc uneori de la flori, glosează forme seducătoare absorbite prin timp în natura obiectivă; altele pornesc de la rădăcini, au revelația subiectivității ancestrale.

Anton Perussi face parte din prima categorie. Devoțiunea lui la imagistica popular-medievală e un act de artizan. Caligrafia incunabilelor, crestătura în lemn, îl seduc ca obiecte finite și îi inspiră voluptatea de a repeta, integrat într-un ritm știut, într-un rit al stabilității. Repetind, așadar, el nu imită, ci aderă, nu reproduce inert, ci susține activ o credință meșteșugărească. Deși nu se detașează de norma medievală, ci i se circumscrie, aduce un element de atitudine contemporană, și anume: opțiunea poetică. De aceea actul conservării stilistice se colorează ca o afirmare personală. Opțiunea se citește în sublinierea voltă a caracterelor vechi; folosesc vorba «caracter» în sensul ei tipografic, de profil al semnului caligrafic. Calitatea ușor hirsută a trăsăturii gravate care exagerează expresia materialului, așchiile lemnului și ritmicitatea gestului de cioplire; calitatea stringent caligrafică, dis-

moralei. De-aici savoarea xilografiilor *Proverbe*. Clarette Wachtel activează elementul lor pitoresc, discerne și filtrează sugestiile lor de stil, în gravuri de factură frustă, de o anume cochetărie intelectuală a stridențelor și naivităților; ea se așază, rafinând, sub protecția poeziei de bălci, cu aromă de burlescă ingenuitate. Însăși producția de «observație» a graficienei e, în acest timp, o prelungire, în limbajul citadin, a plăcerii de a generaliza cu moralism acut un spectacol banal. Graficiană tălmăcește și răstălmăcește banalitatea, îi notează implicațiile psihologice, cu o undă de mizantropie, care dezvăluie în gesturile zilnice automatismul absurd, în figurile obișnuite germenii dramei sau al stupidității. E aici o anume ferocitate veleitară a observației, mai curînd sportivă decît realmente corosivă. Căci în aceste exerciții de vivisecție a cotidianului, elocvența grafiei e neglijată și uneori de-a dreptul interzisă prin diverse ticuri ornamentale ale liniei, trădînd obișnuința genurilor decorative. Pornite caligrafic, desenele ajung la grotesc nu prin adecvarea la caracter, ci prin adaosuri nefuncționale și corecturi ornamentale, tulburînd senzația de viață și de spontan, care-i legea acestui soi de instantanee.



EMILIA BOBOIA: Orație de nuntă — tempera

ciplinind compoziția în forme închise, asemenea literelor ornate de pe manuscrisele mănăstirești; calitatea ușor hieratică a figurilor umane și vagul arabesc, foarte simplificat, interpretând impresii de iconografie și caligrafie bizantină; calitatea severă și frustă care unifică aceste divagații și pune asupra-le pecetea de austeritate rustică a cioplitelui și gravurii populare — toate acestea recomandă conștiința stilului, dar inhibată de contemplația retrospectivă. Căci dacă seria *Esopiei*, de pildă, are și rigoarea și aroma imaginii populare, savurând, cu un rafinament de tip anton-pannesc, imagistica opulentă a fabulei și nu anecdotică moralistă, nu aceeași degajare o are Perussi în gravura cu motive moderne, din categoria unui simbolism naiv, mecanizând decorativ efecte caligrafice, lipsite și de vigoare artizanală și de accent personal; lipsite, de fapt, de un resort ordonator cum e, în celelalte, sentimentul tradiției.

EMILIA BOBOIA

Inspirată la început de aceeași artă a xilografiei vechi, Emilia Boboia a filtrat un gust de « art nouveau » în seva frustă a clasicității populare. Se vede mai întâi

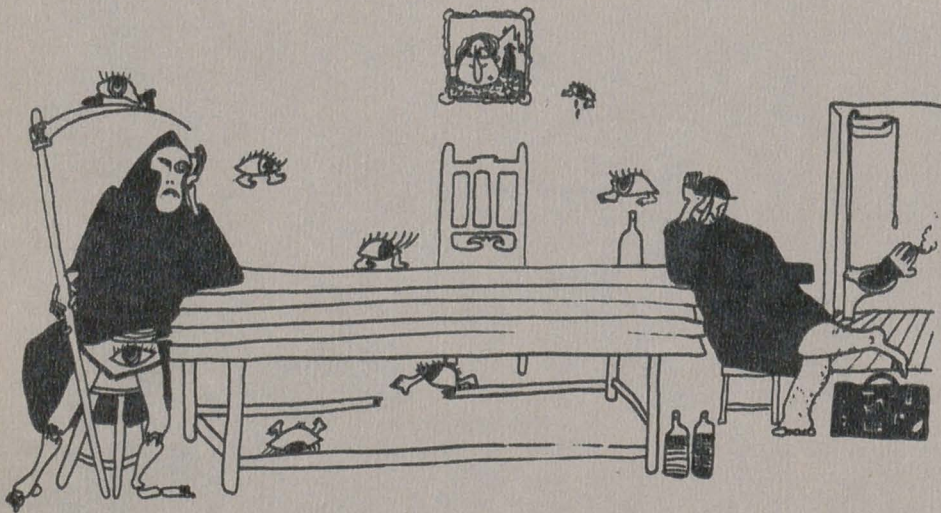
în factură: mase grafice robuste sînt agitate de curenții unui dinamism baroc, emit descîntece de vitalitate dar și de vis, într-o decorativitate expresivă: senzual și aerian, carnal și muzical, hieratic și fluid, aspru și tandru, ingenuu și exotic — antinomii sînt armonizate cu intuiția ambiguității senzațiilor, sursă vitală a metaforei. Metafora se dezleagă optic în metamorfoză; lirismul se dizolvă în eposul naturii inventate. Legea acestui joc iluzionist e precizia, prestidigitatia plastică. Emilia Boboia s-a antrenat în virtuozitate. Gravura colorată aduce, în tehnica ingeniozităților moderne, aceeași plăcere artizanală vădită și în incizia xilografică din ciclul de factură populară, *O lume pe dos*. Stimulată de fluiditatea cernelurilor, stilizarea ei a ales forme arabesc, a căror pură dinamică e coruptă de o senzuală calitate tactilă. Asociind efectul cromatic la cel grafic, artistul se bizuie nu pe expresia spontană a liniei, ca duct impulsiv, ci pe configurația motivelor iscate de linii, adevărate litere, alcătuită din substanța organică a viziunii. Brunuri calde se ghemuiesc în forme de sugestie tectonică, verdele și albastrul rece plutesc în volute vapoase, sugerînd eterul. *Pămînt* e astfel o imagine de geneză, ilustrînd parcă ora cînd s-a despărțit

mineralul de diafan. Se manifestă aici un fel rustic de suprarealism, nutrit din cîmpul solar al visului. Fabulația oniric-naivă a imaginilor ilustrează un mister diurn, miez halucinația în lumină. Într-un *Portret*, fata înflorește cu exuberanța de petale a circumăresei, emblematică floare, asemenea unei crizanteme balcanice, fecundă, opulentă, cordial-fastuoasă, cast-voluptoasă. În *Vară*, privirea fetelor îngropate în lan are o fixitate sferiată care anunță trecerea duhurilor amiezii. În *Marea*, valul caligrafiază frumoase monstruoziități acvatice. Ritualul spaimelor frumoase sărbătorește un atavic naturism calofil; vegetalul acesta obsesiv simulează o fantastică ipoteză cosmică, în chip analog cu somptuosul bestiar caligrafiat în arta extremului orient. Funcționează la artista noastră un moralism al sentimentului naturii: *O lume pe dos* e un ciclu esopic, în care logica naturii răzbuună logica antropocentrică: privighetoarea privește copilul în colivie, cocoșul taie beregata călăului etc. Tîlcul, coerența în fantastic, veridicul imaginii fantastice, sînt pecetluite de sensul estetic al basmului. Lucrurile nu se întîlnesc aici după modelul asociațiilor fortuite, resortul asociativ nu-i paranoic, ci e rațiunea paradisiacă a armoniilor posibile,

dezlegate de normele rațiunii pragmatice.

SALONUL UMORIȘTILOR

« Salonul umoriștilor » e o acțiune ratată, s-o spunem brutal ca-nre caricaturisti. Din sutele de desene se pot reține cîteva pentru un muzeu al umorului impecabil, bine desenat și bine gîndit: șarjele portretistice ale lui Ross, observațiile acidulate ale lui Taru, maliția bonomă a lui Cîk Damadian, satira sistematică a lui Nicolae Claudiu, bufoneria calmă a animației lui Nell Cobar, « fabulismul » lui Negrea; modalități umoristice eterne, a căror ingeniozitate sporește calitatea de « etern », și, implicit, de « convențional », de « unanim acceptat »; modalități grafice ale preciziei și clarității, care presupun un talent bine antrenat. Prin aceste virtuți desenul umoristic se poate ține în viață, dar nu poate prolifera. Parametrii contemporani ai umorului sînt mai complicați. Există o dimensiune Steinberg, a candorii, o dimensiune Sempé, a malignității, o dimensiune Effel, a inventivității, o dimensiune Dubout, a verbiajului grafic burlesc. Cunoșcîndu-se ori bănuindu-se pe sine, din atîta eseistică psihologică și estetică, rîsul și-a tăiat multe din



FLORIN PUCĂ: Din ciclul « Situații » — tuș

punțile comicului didactic, primitiv; și-a deschis în schimb căi ale comicului existențial, tragic.

Din « salonul » nostru, patru sînt personalitățile care implică acest sentiment modern al derizoriului. Florin Pucă, avînd șansa unei obsesive proiectări a insului (șarjă autobiografică) în planul destinului, simbolizat de stihiiile pasiunilor și îndoielilor. Stîngăcia contorsionată a desenului susține grafologic sentimentul de crispare, senzația de umblet greu prin densitatea existenței.

Un alt fericit « determinat » de o intuiție a absurdului este Iosif Teodorescu, în care se cuplează simțul infantil al « caraghiosului », cu o luciditate de proverb. Recunoscînd calitatea de inocență, de « Păcală », el s-a lansat într-o manieră grafică naivă, simili-infantilă, adecvată. Ironia gravă din *Eu te-am dus pînă aici, acum alege-ți și tu drumul în viață* (iar drumul e unul singur), ilustrează bine capacitatea sa de a revela ultima consecință a lucrurilor, ipostaza finală care denunță viciul mecanismului; recunoaștem aici duhul unui Păcală care « trage ușa după el », demonstrînd ce s-ar întîmpla, dacă am înțelege mesajele ad-litteram și, printr-un salt logic, constatînd cum vorba ne-a fost dată ca să ascundă adevărul.

Vasile Crăiță Mîndra e un caligraf al burlescului. Ca și ceilalți, poate cu un debit mai năvalnic, e un umorist « total », care inventează imagini comice, intraductibile verbal. Admirabilă e claritatea compoziției, sprinteneala liniei, dar mai ales eleganța șarjei, orărea instinctivă de trivializare.

În sfîrșit, Ion Dogar Marinescu, spirit malign, imaginînd situații de tragedie bufă, lipsit ostentativ de blîndețea « constructivă » a satirei didactice, implacabil și în liniatura dură și rigidă a manierei, are încă multă nevoie de antrenament grafic pentru a realiza pregnanța expresiei.

ANCA ARGHIR

NOTE- INFORMAȚII

Sf. Gheorghe

Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe a găzduit între 4 și 14 iulie, în cadrul « Decadelor artelor plastice » organizate de Comitetul județean de cultură și artă din Covasna, expoziția pictorului brașovean Grigore Zincovschi. Expoziția a cuprins 49 lucrări, în cea mai mare parte peisaje.

H. H.

Brașov

În lunile iunie-iulie, sala « Arta » din Brașov a găzduit expoziția pictorului Eftimie Modîlcă. Cele 24 de lucrări (pictură în ulei și tempera) — flori, naturi moarte, portrete și, în special, peisaje compoziționale — au constituit o selecție destul de elocventă pentru creația relativ recentă a artistului. Am remarcat în aceste lucrări năzuința către unitatea de stil și interesul pentru imaginea sintetică.

La aceeași sală, Lafazanis Ilias a expus o selecție de lucrări de sculptură realizate în ultimul timp.

H. H.

Salonul de vară al artiștilor sibiieni

La salonul de vară al artiștilor sibiieni majoritatea participanților au expus peisaje. Hans Hermann, Trude Schullerus și Silvia Porsche, artiști încercați ai acestui gen, se mențin pe linia unei tradiții locale. Am reținut, de asemenea, peisajele lui Horst Zay, de pildă, cald și echilibrat, Ferdinand Mazanek, corect, sever, apoi monotypurile Margaretei Bischoff, lucrările semnate de Walter Kirschner, Gheor-

ghe Pîrcălăboiu, Febus Viorel Ștefănescu.

Simion Florea reconstruiește, în tipare reduse la abstract, zidurile Sibiului, într-o simfonie de roșu. Ion Chișu demonstrează noi posibilități pe linia unui geometrism sever. În progres s-a arătat a fi Vera Marcu în recompunerea unei imagini din Teliuc (*Estacada*); înnoită mi s-a părut intrucitivă pictura Silviei Radu.

Gabriela Florescu lucrează consecvent pe linia unui realism patetic, iar la Nicolae Barcan se observă înclinația spre decorativism.

În ce-l privește pe Nicolae Iorga, acesta evoluează pe direcția stilistică prin care ni s-a făcut cunoscut în prima sa expoziție personală de la București.

În domeniul graficii atenția ne-a fost reținută de dinamismul liniei, caracteristic lucrărilor Rodicăi Chișu (de pildă, *Luna roșie*), de construcțiile riguroase pe scheme inedite ale lui Ioan Chișu, de viziunea întrucîtva suprarealistă din desenele lui Levente Csutak.

La sculptură mi s-au părut demne de menționat lucrările lui Ion Cărămidar (*Doina, Vis, Meditație*), Walter Kirschner (*Icoană și Balerină*), Imre Gyenge (*Tinerete, Anca*) și Vasile Solcan.

Mircea Grozdea



O
NOUĂ
MONOGRAFIE
BRÂNCUȘI

A apărut de curînd — simultan în Statele Unite și Canada — comprehensivul studiu scurt intitulat « Brâncuși — A Study of the Sculpture » de Sidney Geist¹. Autorul, el însuși sculptor, pune astfel la dispoziția marelui public o lucrare de incontestabilă valoare, dovada unei deschideri intelectuale și sufletești — purtînd marca îngemănată a nobleței și competenței. Rod al citorva ani de asiduă cercetare prin zeci de muzee și biblioteci, la toate latitudinile unde se află risipită opera lui Brâncuși, monografia se face remarcată printr-o ținută sobră, o ilustrare conștiincioasă și cvasi-exhaustivă, un aparat critic bine articulat și metodic.

După cum aflăm din prefață, țelul avut în vedere de autor a fost în primul rînd acela de a se pune de-a curmezișul interpretărilor fragmentare, impresioniste, sau excesiv biografice, părelnice sau insuficient de limpezi, ale unei opere înconjurată pînă mai ieri de nimbul unei cunoașteri nu o dată știrbe și inexacte². Monografia lui Sidney Geist e așadar o operă de claritate, întemeiată în primul rînd pe analiza lucidă a faptelor urmărite în secvența lor temporală și reflectînd în chip firesc sporul fericit de deslușiri care a încununat în ultima vreme migăloasa muncă a cercetătorilor de pretutindeni.

Unghiul de vedere adoptat de autor ne reține atenția prin faptul că aruncă un mănunchi de lumini noi asupra laturii intelectuale și a raționalității operei lui Constantin Brâncuși. Pomenită și atinsă doar în trecăt, această trăsătură nu fusese, după părerea autorului, pînă în prezent demonstrată cu suficientă acuratețe. « *Sucesiunea temporală*, spune Sidney Geist, *scoate aci la lumină o înlănțuire de intenții fără precedent în istoria sculpturii, un proces de creație reprezentînd un adevărat monument al gîndirii* ».³

Creionînd cu obiectivitate analitică profilul întreg al lui Brâncuși, autorul subliniază că sculptorul român a reprezentat prin opera sa o miraculoasă sinteză de spirit logic și de poezie. Trăsătura dominantă a clasicismului său poartă pecetea unui echilibru interior ale cărui rădăcini își trag seva din strămutarea în sfera vizualului a noțiunii morale de tact: rezultanta ei, — ceea ce sculptorul însuși obișnuia să numească pe franțuzește *mesure* — e *tactul dimensiunilor*, noțiune înrudită cu acea absență de *hybris* caracterizată de cei vechi drept cea mai înaltă dintre desăvîrșiri; aplicată la planul vizual, ea dă sentimentul de armonioasă pondere, atît de tipic operelor zămislite de Brâncuși mai cu seamă după 1907. Atitudinea artistului față de materie și prefacerea demiurgică la care — cu zîmbetul pe buze — o supune statornic, este și ea comandată de un intelectualism adînc și senin, în care nu ne este greu să întrezărim flonul geniului meșteșugăresc pămîntean, pentru care a *făuri* însemna cîndva desăvîrșită facere, — așa cum și la vechii greci un singur verb putuse desemna, fără păcat, *poezia* deopotrivă cu faptele făuririi materiale; opera lui Brâncuși e, așadar, un *lucru*, obiect aducător de bucurie sufletească, iar pentru a desemna procesul facerii acestuia, Sidney Geist

forțează porțile lexicului englezesc creînd termenul de *thingification*, ceea ce s-ar putea tălmăci prin înfăptuire de lucruri, lucrificare⁴. Ideea dominantă a acestei zidiri minunate este raționalizarea haosului pe care Brâncuși a întreprins-o prin act constant de cugetare și inteliecție, de pătrundere și răsfrîngere a esențelor. Extrem de interesantă apare în acest context remarca autorului potrivit căreia influența lui H. Bergson ar fi fost fundamentală pentru orizontul intelectual al sculptorului⁵, alcătuiindu-i nu numai un izvor de inspirație, ci și un nucleu de program creator.

Legătura lui Brâncuși cu pămîntul țării reiese cu toată pregnanța din identificarea coordonatelor fundamentale ale existenței sale, ca fapte artistice aparținînd solului natal: argumentul discreditează păreri apusene mai vechi ce sugerau o ruptură dintre artist și ascendența sa românească; atît *Rugăciunea* de la Buzău cît și întreitul miracol de la Tîrgu-Jiu stau dovadă că nu numai marea răscruce dar și climatul carierei lui Brâncuși rămîn indisolubil legate de solul natal.

Ceea ce nu-l împiedică pe Sidney Geist să vadă în universalitatea geniului lui Brâncuși semnul transcendent al comuniunii cu tot ceea ce gîndirea europeană a dat mai sublim: apropierea *Sărutului* de simțirea marelui elizabetan John Donne, deși făcută în trecăt, ni s-a părut, în acest sens, revelatorie⁶.

Personalitatea sculptorului este firește analizată în contextul epocii moderne de care se deosebește însă printr-un mănunchi de trăsături distinctiv-e, foarte bine evidențiate de studiul lui Geist.

Umanismul degajat de opera lui Brâncuși face apoi obiectul unei subtile și pertinente analize care de altfel servește de încheiere lucrării: « *Cel mai pătrunzător aspect al modernității lui — aspect ce așteaptă încă a fi scos în valoare mai bine — e strădania artistului confruntînd raționalitatea și absolutul artei sale cu nevoia de a salvagarda, ba chiar de a inventa resurse primenitoare de blîndețe, lirism și căldură expresivă. Dar în înclăștarea acestei cumpene de forțe potrivnice nu este greu a desluși o intenție morală: crearea aceluia stil și a acelei vieți moderne în care intelectul și ordinea să poată fi compatibile cu blîndețea, voioșia și bucuria. La Brâncuși toate aceste calități coexistă contopite: inteligența lui e blîndă, iar blîndețea lui e inteligentă. În sculpturile sale valorile morale ale Hobiței se cunună cu valorile artistice ale Parisului — o cununie pe cît de greu de înfăptuit pe atît de rodnică. În această neobișnuită împreunare ochiul nu poate trece cu vederea nici zestrea de artă a Hobiței, nici zestrea morală a Parisului* »⁷.

Salutăm în excelenta monografie a lui Sidney Geist o analiză care întregeste acel profil spiritual ce a stat la temelia minunatei cariere a lui Brâncuși: sinteza europeană a Răsăritului cu Apusul înfăptuită în limbajul celui mai elevat dialog dintre suflet și forme.

ANDREI BREZIANU

¹ Grossman Publishers Inc., New York, 1968

² Cf. op. cit., p. III.

³ Op. cit. p. 111

⁴ Op. cit. p. 145

⁵ Op. cit. p. 147

⁶ Op. cit. p. 80 — 81

⁷ Op. cit. p. 181

COLOCVIUL DE LA VARȘOVIA

CONSACRAT PROBLEMELOR AFIȘULUI CONTEMPORAN

La 4 și 5 iunie anul acesta, s-au desfășurat la Varșovia, în frumosul castel Wilanow, dezbaterile consacrate afișului contemporan mondial. Ele au fost prilejuate de deschiderea în capitala poloneză a celei de a doua bienale internaționale a afișului. Cu aceeași ocazie a fost inaugurat la Wilanow primul muzeu de afiș din lume, care — pentru început — a adăpostit expoziția retrospectivă a patru afișiști: doi polonezi și doi japonezi, laureați ai bienalei varșoviene din 1966: Jean Lenica, Wojciech Zamcznic (decedat între timp), Hiroshi Tanaka și Kazumasa Nagai.

La colocviu au participat, cu referate, personalități de frunte ale criticii de artă contemporane: profesorul Giulio Carlo Argan, de la Universitatea din Roma, care și-a trimis spre lectură comunicarea intitulată «Apelul vizual al afișului», profesorul Jaffé, de la Universitatea din Amsterdam, cu raportul «Relațiile dintre mijloacele artistice ale transferului în masă și tendințele artei contemporane» (ambii fiind împiedicați să cuvinteze direct datorită grevelor și agitațiilor studențești care paralizaseră circuitele feroviare) și profesorul Bernard Lassus, de la Ecole des Beaux-Arts din Paris, care a izbutit să sosească în ultimul moment și și-a dezvoltat personal referatul, însoțindu-l cu peste 100 de proiecții, referat intitulat «Complexitate vizuală și lizibilitate relativă, date pentru studiul unui peisaj global». Această lucrare a trezit cel mai viu interes, cu toate că nu se înscria decât tangențial în problematica afișului. În dezbateri au mai intervenit o seamă de alți profesori, sociologi și critici, polonezi sau de-alurea, precum Juiusz Starszjnski, de la Universitatea din Varșovia, care a prezidat și colocviul, Mario Pedrosa, de la Universitatea din Rio de Janeiro, Giuseppe Marchiori, cunoscuta personalitate venețiană, Bogdan Urbanowicz, de la Academia de arte frumoase din Varșovia. Am fost și eu invitat să particip la aceste

dezbateri și am avut astfel prilejul să urmăresc problematica actuală a afișului contemporan, așa cum se desprinde ea din caracterul rapoartelor scrise și al intervențiilor orale.

Este afișul o artă, și în ce măsură cade el în sfera cumpănitoare a criticii artistice? Iată una din problemele în jurul căreia s-au purtat discuțiile. Accentul principal a fost însă pus pe rolul afișului ca factor de influențare a maselor, ca semn optic care acționează asupra psihicului uman, recurgând pentru aceasta la modalitățile tot mai precis delimitate sub raportul mijloacelor specifice de comunicare și sezizare. De aici s-a deschis limpede perspectiva unei cercetări, unei analize a funcționalității afișului ca agent de semnificare ce implică, într-o formă caracteristic plastică, structura unui limbaj. Premise logice, totodată, pentru investigarea raporturilor afișului cu lumea simbolurilor.

Domeniul psihologicului pe de o parte, cu tot ce este inerent acțiunii persuasive, obsesionale, a semnalelor optice incluse în afiș; domeniul sociologicului, pe de altă parte, cu tot ce afectează îndeosebi viața colectivității urbane, reacțiile ei în contact cu aceste semnale, și nu mai puțin aspectul pe care încep să-l capete orașele; și, bineînțeles, domeniul vizualității pure, controlat de legea care dirijează raporturile atenției și capacității de receptare a individului și colectivității umane, cu lumea formelor și expresiei plastice proprii afișului, — acestea au fost principalele zone de explorare sub semnul cărora s-au situat rapoartele și s-au produs intervențiile din cadrul colocviului. Problema lui o continuă pe cea inițiată — tot la Varșovia — cu prilejul primei bienale internaționale a afișului, când a avut de asemenea loc un colocviu. Aceste materiale au și fost publicate, urmînd să le succedă cele care au constituit substanța dezbaterilor din iunie 1968.

BIENALA INTERNAȚIONALĂ A GRAVURII DE LA CRACOVIA

În lunile iunie și iulie a fost deschisă la Cracovia cea de a doua bienală internațională a gravurii, manifestare de foarte ample proporții, impresionantă prin întinderea ei numerică și prin diversitatea ei de stil. Am avut prilejul s-o văd și să particip la dezbaterile simpozionului organizat pe marginea ei.

România a fost prezentă în expoziție cu cinci artiști: Marcel Chirnoagă, Ethel Lucaci Băiaș, Ileana Micodin, Fred Micoș și Ion State, care au figurat fiecare cu cîte trei lucrări. Un premiu special, al criticii, a fost oferit lui Marcel Chirnoagă, pentru cea mai bună gravură avînd ca temă problematica omului contemporan.

Nu este desigur posibil să cuprinzi într-o expunere succintă toate aspectele importante ale unei expoziții atît de vaste, pentru care, de altfel, timpul de vizionare mi-a fost foarte limitat. Sint deci nevoit să mă rezum la cîteva impresii.

Diversitatea de stiluri care mi-a fost dat s-o întîmpin, și care în primele momente părea să mă copleșească, s-a dovedit în cele din urmă că acționează în cadrul unei unități, unitate tradusă prin sentimentul contemporaneității. Ce oare alimentează acest sentiment într-o expoziție vădit dominată de tendința experimentării materialelor și procedeelor noi, apreciate adesea în sine, fără raportare precisă la un conținut de idei și fără subordonare la o tematică anume? Căci dacă nu m-am străduit să determin proporția, în această bienală, dintre figurativ și abstract, sau dintre, să spunem, realist și fantastic, nu am rămas mai puțin cu convinșerea, formată intuitiv, după vizionarea tuturor panourilor afectate celor două pavilioane ale expoziției, că asist la o profundă convulsie de principii, la o contrarianță răsturnare de valori. Este indiscutabil că sensibilitatea contemporană suferă o adîncă prefa-

cere, conceptul de «artă» capătă o accepție cu totul nouă, care, uneori, spre surprinderea noastră, ne depășește. Cu toate acestea, unitatea despre care vorbeam este reală, și sînt întru totul de acord cu Mieczyslaw Wejman, gravorul polonez, care remarcă în prefața scrisă la catalog: «Independent de ceea ce separă pe oameni — deci și pe artiști — se pot observa trăsături comune care, chiar dacă nu rezultă dintr-o afinitate ideologică, aduc mărturia faptului că oamenii sînt conștienți de comunitatea destinului lor în fața problemelor pe care le înfruntă. Tocmai acest sentiment este cel care, croindu-și drum cu o forță deosebită în conștiința artiștilor din zilele noastre, îi selește să exprime în loc să povestească, să pătrundă în loc să reprezinte, să excite mai mult decît să liniștească, și face ca, în ciuda unei așa de mari divergențe de forme de expresie, ceea ce se desprinde din spiritul personalității lor, deci ceea ce direct sau metaforic le exprimă intenția ideologică, să se afle în curentul tendințelor convergente ale artei contemporane».

Aceasta este într-adevăr concluzia la care ajungi după ce ai parcurs bienala și te-ai familiarizat cu șocurile la care te supune un exemplu sau altul, fie că ți-l oferă îndepărtata Japonie, sau Polonia învecinată. Sub acest aspect bienala constituie un prilej de învățăminte și un pretext de meditații asupra soartei și năzuinței contemporane a artei în general și a gravurii în particular. Și poate că mai mult ca niciodată o astfel de expoziție devine pentru criticul și istoricul de artă un foarte prețios document de studiu, dincolo de elementul de emulație competițională pe care poate să-l însemne pentru artiști. Asemenea manifestări sînt contribuții majore și indeniabile la cunoașterea fenomenului cultural și artistic contemporan.

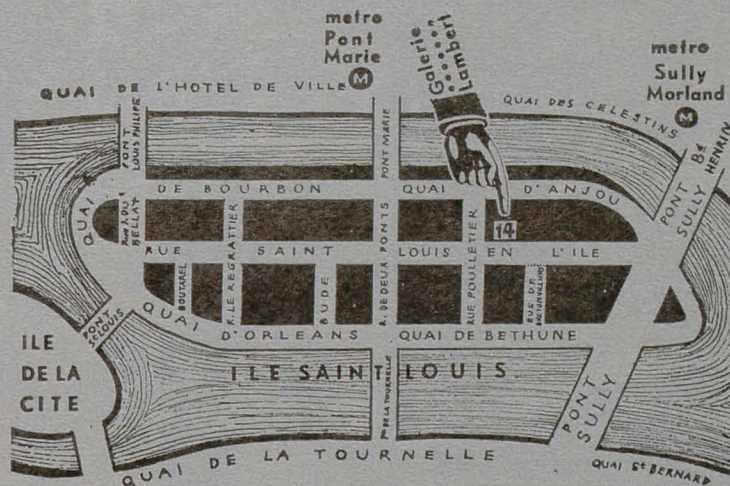
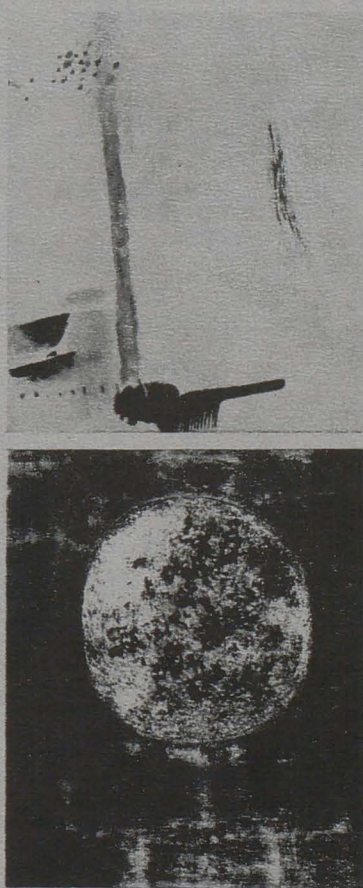
RADU BOGDAN

galerie lambert

6 TINERI PICTORI ROMÂNI

Traversînd median Parisul, apele fluviului Sena îmbrățișează în însăși inima orașului două insule, dintre care una, Île de la Cité, își datorează celebritatea vestitei catedrale Notre-Dame, iar cealaltă, insula Saint-Louis, farmecului fără egal al acelor « hotels particuliers » intact păstrate pînă azi, de pe la o mie șase sute și ceva. Nici cartierul Marais nu egalează poezia acestei insule-monument istoric — singura zonă a orașului în care, începînd de toamna trecută, circulația auto a fost interzisă. Dar insula Saint-Louis nu e numai un loc minunat și plin de farmec. Ea este totodată un cartier al artelor. Aici au locuit Voltaire și Baudelaire. Tot aici, pe unul din cheiuri, e casa lui Chagall. Cîndva, în veacul trecut, pe cînd era profesor la Collège de France, marele poet Adam Mickiewicz conducea în Île St. Louis Biblioteca poloneză. Ea există și azi, împărțindu-și sediul cu un muzeu închinat scriitorului.

În această insulă, în care îndată ce pătrunzi ai și părăsit orașul de azi, pentru a străbate sub cerul gri și roz un Paris al veacurilor trecute, pe străduța îngustă ce traversează insula de la un capăt la celălalt, străjuită de ziduri



înalte păstrînd patina vremii, pe această străduță, numită atît de frumos Rue Saint-Louis-en-l'Île, atras de farmecul locului, poate și de mirajul ilustrului compatriot și clasic al literaturii, dl. Cazimir Romanowicz a deschis acum vreo zece ani, alături de Hotel Lambert (unul din cele mai faimoase ale Parisului, construit în 1640 după planurile lui Louis le Vau) și de vechea sală de concert a lui Chopin, o galerie de artă pe care a numit-o Galerie Lambert. În intenția lui C. Romanowicz și a soției sale, scriitoarea Zofia Romanowicz (romanul ei « Trecerea Mării Roșii » a apărut și în franțuzește, la Seuil), era ca în galeria lor să prezinte tineri artiști polonezi și din alte țări. Încetul cu încetul galeria a devenit foarte cunoscută. Directorul ei a reușit să impună atenției internaționale pe polonezul Lebenstein, care în chiar anul debutului său la această galerie (1959) a obținut Marele Premiu al orașului Paris, la prima Bială internațională a tineretului. Au urmat japonezul Kay Hiraga, sovieticul Neizvestniî, polonezul Baszkowski, iugoslavul Bogojevic. În acest fel, Galerie Lambert a adus și aduce o însemnată contribuție la popularizarea

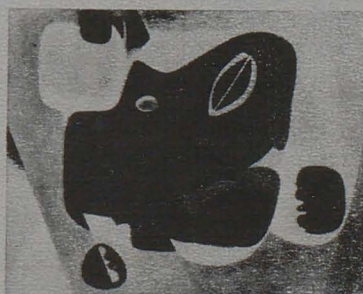
artiștilor tineri din diverse țări. De altfel, galeria a și fost înscrisă în toamna trecută între manifestările asociate în mod oficial Bienalei de la Paris.

În această galerie, prețuită de toți criticii cu care am discutat, a fost deschisă în ianuarie — februarie 1966 prima expoziție personală a lui Ion Gheorghiu, la a cărei organizare am participat. Michel Conil Lacoste, în *Le Monde*, Jean-Dominique Rey, în *Jardin des Arts* au semnat cronici elogioase. *Masques et visages* scria: « Bucuria, prețiozitatea folclorică izbucnesc aci în fiecare moment. Imaginația un Chagall, dar care știe să refuze orice pesimism. Prin Ion Gheorghiu arta românească exprimă o bucurie sprintenă. » Considerații similare au apărut în *Arts*, *l'Information*, *les Nouvelles littéraires*, *l'Intrus*.

În toamna aceasta Galerie Lambert a organizat expoziția unui grup de șase pictori români tineri și foarte tineri: Ion Bițan și Gh. Iacob, Sultana Maitec și Ion Gheorghiu, Horia Bernea și Mircea Milcovici.

Este o expoziție care sîntem încredințați că va demonstra calitatea și varietatea tinerei picturi românești.

RADU VARIA



1 4 5, 6

2. HORIA BERNEA: Concentrare — ulei
3. ION BITAN: Succesiunea anotimpurilor — ulei
4. SULTANA MAITEC: Soare — ulei
5. GHEORGHE IACOB: Oglinzi — ulei
6. ION GHEORGHU: Grădină suspendată III — ulei
7. MIRCEA MILCOVICI: Pasăre albastră — ulei

R É S U M É

GHEORGHE PETRAȘCO

Gheorghe Petrașco (Tecuci 1872 — București 1949) est l'une des personnalités les plus marquantes de la grande pléiade de peintres roumains appartenant à la première moitié du XX^e siècle.

Gheorghe Petrașco s'est fait apprécier (entre 1900—1947) par les spécialistes et par le public, à la suite de ses nombreuses expositions ouvertes en Roumanie ainsi qu'à l'étranger ; parmi ces dernières nous citons les éditions de 1938 et 1942 de la Biennale de Venise, et l'Exposition Internationale de Paris (1937) où il lui a été décerné le Grand Prix d'Honneur. Élu membre de l'Académie Roumaine en 1936. Des critiques jouissant d'un grand prestige comme, par exemple, Lionello Venturi, ont relevé l'originalité de son art. « Je n'avais jamais vu — écrit Lionello Venturi dans son article « Rincontro con Petrascu » (Gândirea, mai 1938, p. 231) — des œuvres de Gheorghe Petrașco en original, avant d'avoir visité, quelques mois auparavant, le Pavillon roumain à l'exposition de Paris. Quand je me suis trouvé devant le mur où étaient accrochés ses tableaux, j'ai été non seulement agréablement surpris et intéressé, mais je me suis rendu compte que j'ai rencontré un artiste que j'attendais en quelque sorte et que je pressentais. C'était comme si j'avais rencontré un ami que je n'avais encore jamais vu... ».

Les trois articles, signés par le peintre Mariana Petrașco la fille de l'artiste, le professeur I. L. Georgesco et l'écrivain Radu Petresco évoquent la personnalité de Gheorghe Petrașco.

ALBERT NAGY

Né à Turda en 1902, Albert Nagy fréquente, vers 1930,

l'Académie des Beaux-Arts et divers ateliers de Budapest, en poursuivant ensuite ses études en Italie (1926—1933), où le contact avec la peinture du Cinquecento et du Seicento contribue substantiellement à développer son goût pour les formes monumentales. Il expose pour la première fois en 1934 à Rome. A l'occasion de son exposition retrospective ouverte à Cluj, le critique d'art Viorica Marica crayonne le profil de l'artiste dont l'œuvre impressionne par la note grave de ses méditations sur la condition humaine.

HERBERT READ

Le critique et historien d'art, Teodor Enesco, consacre une étude à Herbert Read, l'une des personnalités les plus dynamiques et originales de la critique d'art européenne des derniers cinquante ans, et qui fut aussi poète fécond, prosateur, essayiste et critique littéraire. L'auteur relève le rôle important joué par Herbert Read en tant que promoteur de l'art moderne ; l'article met en évidence les idées directrices de son système théorique et critique. La conception critique de Herbert Read procède de sa conception sur l'art en tant qu'expression de la sensibilité et de l'imagination poétique, considérées comme inséparablement liées au destin de l'homme et de la société. C'est la raison pour laquelle Herbert Read a abouti à la conclusion qu'une civilisation où l'imagination et la sensibilité sont niées et détruites, s'écroule d'elle-même. La signification morale de la conception esthétique et de toute l'activité de Herbert Read réside dans l'intransigeante affirmation humaniste de la primauté de la vie : « Art is in service of life, criticism is in the service

of life ; any other supposition is a betrayal of our human destiny ».

LA XXXIV^e BIENNALE DE VENISE

Nous publions dans le présent numéro de notre revue les opinions de MM Giuseppe Marchiori et Luigi Lambertini, sur la XXXIV^e édition de la Biennale de Venise.

M. Giuseppe Marchiori fait le tour d'horizon de l'exposition — « la Biennale de la contestation », selon ses termes — en suivant un itinéraire alphabétique, qu'il considère « un critère comme tout autre, car — soutient l'auteur — il ne me semble pas que l'art réponde aux sollicitations ou aux contestations, enclin comme il l'est actuellement au divertissement, cherchant à se satisfaire dans le divertissement et se montrant allergique à l'engagement » ; cette affirmation comporte en elle-même un point de vue sur l'exposition dans son ensemble. Tout en notant quelques présences intéressantes l'auteur fait le point de la sélection d'art roumain à la Biennale, en insistant sur les œuvres d'Octave Grigoresco.

Après avoir donné un aperçu général de la Biennale, M. Luigi Lambertini arrête son attention sur le Pavillon roumain — qui a abrité à l'occasion de la Biennale précédente l'exposition retrospective Ion Tuculesco ; en analysant les œuvres des exposants actuels, l'auteur souligne qu'une « dialectique particulièrement pregnante et stimulante entre l'invention poétique et la culture, comprise en tant que communication d'idées et comme expression de thèmes liés à une civilisation définie avec précision, a été l'élément qui a caractérisé le Pavillon roumain aux deux dernières éditions de la Biennale. ».

SOMMAIRE

* * * Art et histoire	
Anca Arghir	
L'art engagé	
Anciens et nouveaux romantiques	★
I. L. Georgesco	
Témoignages sur Petrașco	
Mariana Petrașco	
L'atelier	
Radu Petresco	
A Țirgoviște	★
Theodor Enesco	
Herbert Read	
La XXXIV-ème Biennale de Venise vue par Giuseppe Marchiori et Luigi Lambertini	22—27
Viorica Marica	
En marge d'une retrospective Albert Nagy	
Petru Comarnesco	
Impressions de voyage (1). La vie artistique à Cluj	
Chronique	
Notes • Informations	

СОДЕРЖАНИЕ

1 x x x	Искусство и история	1
	Анка Аргир	
2	Идейная направленность искусства	2
8	Старые и новые романтики	8
		★
	И. Л. Джорджеску	
10	Воспоминания о Петрашкку	10
	Мариана Петрашкку	
13	Ателье	13
	Раду Петреску	
17	Тырговиште	17
		★
	Теодор Энеску	
18	Герберт Рид	18
	Джузеппе Маркиори и Луиджи Ламбертини о XXXIV-ой двух- годовой выставке в Венеции	22—27
	Виорика Марика	
29	На ретроспективной выставке Альберта Нады	29
	Петре Комарнеску	
31	Впечатления о путешествии: Среди художников Клужа	31
33	Хроника изобразительного искусства	33
36	Заметки и информации	36

Couverture I: Gh. Petrașco: Autoportrait — huile
 Couverture IV: Anton Perussi: hilogravure

На первой странице обложки: Г. Петрашкку. Автопортрет
 На четвертой странице обложки: Антон Перусси. Гравюра

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

