



ARTIVA[®]
1988



Aspect din expoziția « Roumanie — Trésors d'art »,
Neuchâtel (foto W. Hugentobler)

ARTA

10
1968

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XV, Nr. 10 — 1968

Colegiul redacțional:

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



Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>		2
	★	
***	Ordine și medalii acordate artiștilor	5
Prof. dr. GH. GHÎTESCU	Învățămîntul și sculptura modernă	6
PAUL PETRESCU	Șase milenii de artă. Expoziția « Tezaurul irakian »	14
***	Fundația Maeght — muzeu al artelor vii	20
EVA SÎRBU	Tentația asemănărilor	28
<i>Ateliere</i>	François Pamfil, Ladislau Feszt	30
PETRU COMARNESCU	Impresii dintr-o călătorie (III)	34
	★	
<i>Cadran</i>		37
A.I.C.A. XX — Bordeaux 1968		38

Coperta I: Mască de femeie, Warka, Jemdet Nasr, cca. 3000 î.e.n. — marmură

Coperta IV: FLORICA FĂRCAȘU: Bijuterii — argint (realizate la Intersimpozionul „Silver Jewel” 1968, Jablonec nad Nisou, Cehoslovacia).

Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI; DÉNES SZABO; Diapozitive în culori: FLORIN DRAGU

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL; Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTER- NAȚIONALE

EXPOZIȚII ROMÂNEȘTI

Neuchâtel

Unul din muzeele cu cea mai modernă concepție, Muzeul etnografic din Neuchâtel (Elveția), al cărui director, profesorul Jean Gabus este inițiatorul ideii Muzeului dinamic, adăpostește în cei 1000 de m² ai sălilor sale expoziția *Roumanie — Trésors d'art* (ce va fi deschisă pînă la 5 ianuarie 1969).

După o introducere prezentînd manifestări din arta neoliticului, bronzului și fierului, arta epocii dacice și romane, apoi tezaurul de la Pietroasa și alte creații din etapa trecerii spre feudalism, se desfășoară în două mari săli, comorile artel românești din perioada medievală (secolele XV — XVIII). Expunerea este dominată, maiestros și impresionant, de copia, deosebit de bună, a frescei de pe fațada vestică a mănăstirii Voroneț, executată la mărime naturală, și de splendida tîmplă de la Arnota. Aceste săli cuprind o colecție reprezentativă de broderii din secolele XV — XVIII, piese de orfeverie, ferecături de cărți, manuscrise, icoane pe lemn din Transilvania, Țara Românească și Moldova (sec. XVI — XVIII).

Secția de artă populară a expoziției prezintă peste 350 de expozate (interioare, mobilier, port, podoabe, scoarțe, țesături, creații în lemn, metal, os, ceramică și icoane pe sticlă). Selecția pune în evidență bogăția și varietatea artel populare românești, caracterelor sale specifice.

Primită cu un viu interes, expoziția noastră este considerată drept « cea mai bogată și frumoasă dintre expozițiile organizate la Muzeul din Neuchâtel », (« Feuille d'avis de Neuchâtel »), unde au avut loc numeroase manifestări de răsunset ca: *Brazilia de la pană la zgîrie nori, Artizanatul în China, Insulele zeilor, Sahara 57, Bulgaria — 2.500 de ani de artă, Cu ce se joacă copiii lumii, Găteți și podoabe în lume, Arta precolumbiană, Mina omului, Tunisia etc. etc.*

Profesorul Jean Gabus consideră că este o mîndrie și un titlu de glorie pentru Muzeul etnografic din Neuchâtel de-a putea prezenta, pentru prima oară, o asemenea expoziție care cuprinde opere excepționale: « documente rare de o foarte înaltă calitate estetică, mărturii ale marilor perioade ale istoriei, artei și gîndirii » (« Gazette de Lausanne »).

Numeroase articole, interviuri și cronici publicate în presa elvețiană (« Tribune de Lausanne », « La gazette littéraire » ș.a.) au subliniat, sub prestigioase semnături, importanța deosebită a acestei manifestări de înaltă ținută, care scoate în evidență valoarea excepțională a tezaurului artistic românesc.

TANCREDE BĂNĂȚEANU

Budapesta



Sub auspiciile Institutului maghiar pentru relațiile culturale cu străinătatea a fost organizată la Budapesta, în sălile Mücsarnok, expoziția pictorului Dumitru Ghiță. La vernisaj au vorbit dr. István Genthon, profesor de istorie a artelor, directorul galeriei moderne de la Szépművészeti Museum, și Ioan Bochiș, consilierul cultural al ambasadei române din Budapesta. În seara vernisajului, jurnalul Televiziunii maghiare își informa telespectatorii despre « Retrospectiva pictorului român Dumitru Ghiță, cu aproape o sută de lucrări. Picturile expuse — menționa comentariul — se numără printre cele mai de seamă realizări ale unei îndelungate activități creatoare ».

Ziarul « Magyar Hirlap » a prezentat cititorilor săi pe « vestitul maestru al picturii românești », iar ziarul « Népszava » vorbea, de asemenea, despre « cele mai importante lucrări, rezultatul celor 60 de ani de activitate creatoare a renumitului maestru al țării vecine ». Revenind asupra expoziției, cronicarul de la « Magyar Hirlap » mărturisește într-un nou comentariu că « publicul maghiar este prea puțin informat, în general, cu privire la viața artelor plastice din România vecină, expoziția Ghiță oferindu-i, astfel, prilejul să cunoască o artă cu pronunțat caracter național și să-și formeze o viziune asupra bogatei activități creatoare a pictorului ».

Informații și comentarii au apărut, de asemenea, în săptămînalul « Hétfői Hírek », în ziarele « Népszabadság », « Esti Hirlap » și « Magyar Nemzet ».

Legano — Castellanza

Datorită marelui interes pe care l-a suscitat în rîndul amatorilor și al publicului în general, a IV-a expoziție internațională de sculptură în aer liber de la Legano-Castellanza, organizată de Fundația Pagani din Milano a rămas deschisă pînă la 15 octombrie, cu o lună peste termenul inițial stabilit — după cum ne comunică direcția fundației. La această ediție a expoziției — organizată la muzeul în aer liber al cunoscutului colecționar Enzo Pagani — au participat, pentru prima oară, șapte sculptori români: George Apostu, Petre Balogh, Mara Băscă, Wilhelm Demeter, Gheorghe Iliescu Călinești, Peter Iacobi și Gabriela Manole Adoc. Expoziția a întrunit 110 lucrări ale unui număr de 92 artiști din 17 țări.

Linz

De un deceniu a intrat în tradiția orașului Linz organizarea în fiecare an a unei săptămîni închinată culturii unei țări europene. A zecea ediție a acestei manifestări, consacrată culturii românești, s-a desfășurat între 8 și 15 noiembrie, sub auspiciile municipalității orașului Linz și cu concursul mai multor instituții și societăți austriece de artă, știință, învățămînt. În programul săptămîinii au fost înscrise o seară de filme documentare românești, vernisajul unei expoziții de artă populară și fotografii intitulate « Peisaje și tipuri », o expoziție documentară Constantin Brâncuși (cuprinzînd 25 fotografii — reproduceri după unele dintre cele mai importante lucrări ale artistului, din țară și străinătate), o amplă expoziție de gravură contemporană românească, conferințe ș.a. Expoziția de gravură (găzduită în sălile de la Neue Gallerie Wolfgang Gurlitt Museum) a cuprins lucrări semnate de Nicolae Apostol, Corina Beiu Angheluță, Emilia Boboia, Marcel Chirnoagă, Dumitru Ciocna, Cik Damadian, Vasile Dobrian, Ion Donca, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Octav Grigorescu, Vincențiu Grigorescu, Hary Gutmann, Ana Iliuț, Gheorghe Ivancenco, Ala Jalea Popa, Vasile Kazar, Ethel Lucaci Băiaș, Hortensia Maschievici, Natalia Matei Teodorescu, Ileana Micodan, Fred Micoș, Lidia Mihăescu, Tiberiu Nicorescu, Vasile Paulovics, Anton Perussi, Mariana Petrașcu, Constantin Plăcintă, Victor Rusu Ciobanu, Ion State și Ioan Untch.

Florența



Sub auspiciile Consiliului municipal al Florenței, ale Oficiului autonom de turism și ale Direcției generale a muzeelor din Florența, Asociația «Unione Fiorentina» organizează în ultima lună a anului *Expoziția internațională a artelor grafice*. Țara noastră participă la această manifestare cu o expoziție retrospectivă de gravură (cuprinzând o colecție de gravuri populare din Transilvania, sec. XIX) și o expoziție de gravură contemporană (cuprinzând o colecție de xilogravuri, acvaforte și gravuri în tehnici mixte semnate de Ion Donca, Mircea Dumitrescu, Șerban Gabrea, Anton Perussi, Ion Stendl și Julius Șuteu). Expoziția s-a inaugurat pe data de 1 decembrie, la Palazzo Strozzi.

Ciudad de Mexico

Reevaluând Idealul olimpic al antichității — prin care, sub semnul ideii de pace, competițiile sportive erau aliate manifestărilor artistice — a XIX-a ediție a Jocurilor Olimpice Internaționale din Mexic, a cuprins, de asemenea, un vast program cultural denumit «Olimpiada culturală». Au fost organizate astfel, la Ciudad de Mexico, expoziția artei mondiale, festivalul internațional al folclorului, expoziția de filatelie, de artă populară etc. etc. În domeniul artelor frumoase, țara noastră a fost reprezentată printr-o colecție de artă populară contemporană (103 piese — costume, scoarțe, ștergere, mobilier, ceramică, obiecte de uz casnic etc.) și o expoziție cuprinzând uleiuri de Ion Țuculescu, tapiserii de Teodora Moisescu Stendl, Mimi Podeanu și Simona Vasiliu Chintilă și câteva icone pe sticlă din colecția Muzeului Brukenthal.

Köln

Galeriile Kaufhof din Köln — cunoscute pentru activitatea lor în domeniul decorațiilor de interior și al artei vitrinelor — au organizat în luna august la sediul galeriilor o amplă expoziție de sculptură, tapiserie și grafică românească. Au fost expuse 15 lucrări de sculptură mică din bronz, marmură, lemn de Petre Balogh, Dorin Dimitriu, Alexandru Gheorghiuță, Peter Iacobi, Ioana Kassargian, Laurențiu Mihail, Marin State Minea și Victor Roman; 25 tapiserii și panouri decorative din material textil de Spiru Chintilă, Titina Comșa, Constanța Crișan, Ileana Dăscălescu, Zizi Frențiu, Riți Iacobi, Cornelia Ionescu, Teodora Moisescu-Stendl, Georgeta Neacșu, Ion Pacea, Elena Pană, Ligia Rafiroiu, Liana Șaru, Ileana Teodorini, Maria Vaida și Simona Vasiliu Chintilă; precum și 37 lucrări de gravură și grafică — tuș, acuarelă, xilogravură, litografie, acvatintă, acvaforte, lino-gravură — de Corina Beiu Angheluță, Clara Cantemir, Marcel Chirnoagă, Maria Constantin, Cîk Damadian, Vasile Dobrian, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Octav Grigorescu, Ana Iliuț, Sorin Ionescu, Valentin Ionescu, Ala Jalea Popa, Ethel Lucaci Băiaș, Hortensia Masichievici, Ileana Micodin, Tia Peltz, Jules Perahim și Vasile Pinte. Bucurându-se de succes, expoziția a fost organizată în luna septembrie, de către aceleași galerii, la Bonn.

Uppsala



Contactul stabilit anul trecut între Fondul Plastic și Galeriiile Konstsalongen Kavaletten din Uppsala (cu prilejul vizitei întreprinse în țara noastră de proprietarul galeriilor, Herbert Ahlquist, și de asistentul său, Jan Thunholm, care au manifestat un interes viu pentru arta românească) a fost ilustrat de organizarea la Uppsala, la începutul acestui an, a unei expoziții cu 21 lucrări de pictură și 24 lucrări de grafică contemporană românească. Succesul material al acestei manifestări l-a demonstrat achiziționarea în proporție de 50 la sută a lucrărilor prezentate de galerii publicului suedez (de menționat faptul că unele gravuri fiind mult solicitate, au fost ulterior expediate exemplare noi). Pe linia aceleiași colaborări, la 21 septembrie a.c. a avut loc, la Konstsalongen Kavaletten, vernisajul expoziției Simona Vasiliu Chintilă (21 lucrări de pictură), în luna decembrie galeriile găzduind o expoziție de sculptură și gravură cu lucrări de Petre Balogh, Marcel Chirnoagă, Eugen Popa și Julius Șuteu. În continuare, aceleași expoziții vor fi organizate la Galeriiile Röda Långan din orașul suedez Gävle. În cursul anului viitor, Herbert Ahlquist proiectează să organizeze o expoziție românească de sculptură în aer liber, în parcul Linné din Uppsala.

Buenos Aires

Între 14 octombrie și 9 noiembrie a fost deschisă în capitala Argentinei prima ediție a *Bienalei internaționale de gravură* din Buenos Aires, organizată de asociația «Club de la Estampa de Buenos Aires» și Galeria internațională de artă din Argentina. Gravura românească a fost reprezentată la această manifestare printr-o colecție de lucrări semnate de Ethel Lucaci Băiaș, Ileana Micodin și Ion Stendl.

NR

Tokio

La 2 noiembrie s-a deschis la Muzeul Național de Artă Modernă din Tokio a șasea ediție a *Bienalei internaționale a gravurii de la Tokio*, unde arta românească este reprezentată prin gravuri semnate de Ladislau Feszt și Ileana Micodin. Bienala, organizată de Kokusai Bunka Shinkokai (Societatea Culturală Japoneză) și de Muzeul Național de Artă Modernă din Tokio, sub auspiciile Ministerului Afacerilor Externe și Ministerului Educației din Japonia, va rămâne deschisă la Tokio pînă la 15 decembrie, urmînd să fie organizată, conform tradiției, și în vechea capitală a Japoniei, Kyoto, între 4 ianuarie și 16 februarie 1969.

Solingen — Ohlig



Răspunzînd propunerii Galeriei Alfermann din Solingen — Ohligs (Republica Federală a Germaniei), care organizează cu regularitate expoziții străine (anul acesta au fost programate, printre altele, expoziții ale unor artiști din Iugoslavia și Cehoslovacia), Uniunea Artiștilor Plastici a trimis galeriei vest-germane o colecție de gravuri contemporane semnate de Corina Beiu Angheluță, Lucia Cosmescu, Cîk Damadian, Cornelia Daneț, Vasile Dobrian, Hortensia Masichievici și Fred Micoș. Expoziția, al cărei vernisaj a avut loc la 27 septembrie, a fost deschisă timp de trei săptămîni.

Jablonec nad Nisou

Răspunzînd invitației Uniunii Artiștilor Plastici din Cehoslovacia, am participat la prima ediție a Intersimpozionului « Silver Jewel » (bijuterii de argint), care a avut loc în pitorescul Jablonec nad Nisou, orașul boem vestit pentru vechea artă a bijuteriei din țara prietenă. Odată cu deschiderea lucrărilor simpozionului, s-a inaugurat și tradiționala Expoziție de bijuterii « Jablonex ».

Organizat de Uniunea Artiștilor Plastici din țara prietenă și condus de dr. Vera Vokáčová și de dr. Alois Hubička, directorul Înaltei Școli de Artă din Jablonec, simpozionul — care s-a ținut în localul școlii, perfect utilat — s-a bucurat de participarea celor mai renumiți artiști cehoslovaci creatori de bijuterii: Pavel Krbálek, Josef Simon, Blanka Nepasická, Dorina Horváthová, Anton Cepka, Jaroslav Kodejs, Helena Frautova, Eleonora Rejtharova și Libuse Hlubčková, precum și de participarea unor binecunoscuți artiști străini, apreciați în lumea întreagă, printre care s-au numărat Elisabeth și Helfrid Kodré-Defner (Austria), Otmar Zschaler (Elveția), Hermann Junger (Republica Federală a Germaniei), Bruno Martinazzi (Italia), Jerzy Zaremski (Polonia) și alții.

Regulamentul prevedea ca fiecare participant să execute în cadrul lucrărilor simpozionului o piesă caracteristică pentru propria sa viziune și tehnică, urmînd ca piesele realizate să rămînă în patrimoniul Muzeului de sticlărie și bijuterii din Boemia.

Organizată cu deosebită grijă, această primă ediție a intersimpozionului a constituit o întîlnire stimulatorie, prilejuind un rodnic schimb de experiență. La aceasta au contribuit, desigur, admirabilele condiții de lucru într-un atelier prevăzut cu utilajul cel mai modern, deplasările de studiu în muzee, excursiile în punctele de maximum interes profesional și în cele mai încîntătoare locuri din Boemia. Așa se explică faptul că niciunul dintre artiștii participanți nu s-a mulțumit să creeze o singură bijuterie, ci ansambluri mergînd pînă la cinci piese. S-au utilizat tehnici proprii fiecărui artist, de o mare varietate de interpretare. Din punct de vedere artistic, bijuteriile executate s-au înscris pe linia expresiei celei mai moderne, neînchipuit de diversă ca realizare, dar perfect unitară ca formă de expresie a sensibilității contemporane. Cu aceste bijuterii s-a organizat apoi, la Înalta Școală de Artă din Jablonec, o interesantă expoziție.

Exemplara organizare și desfășurare a Intersimpozionului « Sil-

ver Jewel » a demonstrat importanța acestor întîlniri internaționale pentru dezvoltarea artei bijuteriei contemporane, fapt care mă îndeamnă să cred că inițierea unor asemenea simpozioane în țara noastră s-ar dovedi tot atît de utilă — pentru cunoașterea reciprocă, pentru stimularea creației și, implicit, pentru popularizarea artei noastre decorative.

FLORICA FĂRÇAȘU

Moscova—Leningrad

În cadrul « Zilelor culturii românești » în U.R.S.S., s-a deschis la 25 septembrie, în sălile Muzeului Pușkin, o expoziție de pictură și sculptură contemporană românească. La vernisaj au luat parte V.I. Popov, adjunct al ministrului culturii, Timošin, director al artelor plastice din Ministerul culturii al U.R.S.S., numeroși reprezentanți ai vieții culturale moscovite, artiști, critici, ziariști. Expoziția — care cuprinde lucrări reprezentative pentru diversele generații de artiști, de la Dumitru Ghiață, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Ion Jalea, Ion Irimescu, Ion Vlasiu, Jenő Szervatiusz, la Brăduț Covaliu, Ion Gheorghiu, Paul Gherasim, Virgil Al-mășan, Ion Bițan, Vladimir Șetran, George Apostu și mulți alții a fost organizată, de asemenea, la Leningrad, în sălile Ermitajului.

« Expoziția, care a cuprins o bogată colecție de artă contemporană românească — ne-a declarat I. I. Nehoroșev, redactorul șef al revistei « Tvorcestvo » (« Creația ») cu ocazia unei recente vizite în țara noastră — a constituit un fericit prilej de a ne întîlni cu nume de artiști cunoscuți și de a înregistra afirmarea unor noi talente. Am rășfocit cu interes cartea de impresii în care numeroși vizitatori își exprimau cu franchețe preferințe personale și elogioase păreri cu privire la lucrările expuse ».

VERA ADAM

New York

Manifestînd un interes viu pentru arta noastră, directorul adjunct al Institutului de gravură contemporană din New York (The Pratt Center for Contemporary Printmaking), Andrew Stasik, el însuși gravor, pictor și critic de artă, a perfectat — cu prilejul unei vizite întreprinse în România în timpul verii — organizarea unei expoziții de gravură contemporană românească, la Pratt Center. Expoziția a fost deschisă în luna noiembrie, prezentînd publicului american o colecție de 36 de gravuri (acvaforte, acvatinta, litografie, xilogravură etc.) semnate de Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Florin Ciubotaru, Ladislau Feszt, Octav Grigorescu, Ethel Lucaci Băiaș și Ion State.

Tîrguri Internaționale

Participarea artiștilor plastici și a meșterilor populari la diverse tîrguri internaționale imprimă pavilioanelor românești o amprentă originală. Merită să reținem faptul că în cursul acestui an, prin intermediul Fondului Plastic au fost prezentate lucrări de artă decorativă și de artă populară pentru pavilioanele și standurile românești de la tradiționalele tîrguri din München, Köln, Utrecht, Leipzig, Milano, Lyon, Triest, Budapesta, iar în ultimile luni la tîrgurile din Viena (8—15 septembrie), Lausanne (7—22 septembrie) — unde, alături de Olanda, România a fost oaspete de onoare la a 49-a ediție a tîrgului elvețian « Comptoir Suisse », Helsinki (19—29 septembrie), Bruxelles (5—20 octombrie), Copenhagen (18—27 octombrie).

H. H.

Belgrad

La 13 septembrie, la Pavilionul de artă Mali Kalemegdan din Belgrad — unde se află și sediul Asociației artiștilor plastici — s-a deschis expoziția Ion Țuculescu. La vernisaj au luat cuvîntul sculptorul Vladeta Petrić, președintele asociației, și Georgeta Peleanu, șefa Galeriei Naționale a Muzeului de artă al R.S.R. Vorbind despre personalitatea lui Ion Țuculescu, « unul dintre artiștii reprezentativi ai artei contemporane românești », Vladeta Petrić a subliniat importanța evenimentului în cadrul dezvoltării relațiilor de prietenie dintre Iugoslavia și România.

Cele 72 de uleiuri reunite în această expoziție au alcătuit un ansamblu reprezentativ pentru creația artistului, fapt care l-a determinat pe pictorul Bojidar Prodanovoić, președintele din acest an al juriului Asociației artiștilor plastici iugoslavi, să afirme că « se află, într-adevăr, în fața unei mari personalități artistice ». Expri-mînd opinia multor artiști și critici belgrădeni, Bojidar Prodanovic a remarcat că « opera lui Țuculescu dezvăluie o personalitate puternică, de un temperament neobișnuit, cu o imaginație deosebit de fecundă și un foarte original sentiment al fabulosului ». Pictorița Bella Pavlović — care înainte de război a petrecut un timp în țara noastră și a fost eleva lui Steriadi — și-a manifestat interesul special pentru faza « folclorică » a operei țuculesciene și a afirmat că, după părerea domniei sale, « Țuculescu, personalitate viguroasă, înzestrată cu o bogată imaginație, a pătruns adînc în esența folclorului și în sufletul românesc ».

În seara vernisajului, Televiziunea din Belgrad a transmis aspecte de la festivitate, iar a doua zi Radio Belgrad a consacrat expoziției una din emisiunile sale culturale. Cercul de Prieteni ai muzeului a organizat apoi, la 18 septembrie, la Muzeul Național din Belgrad o conferință în cadrul căreia a fost prezentat filmul documentar-artistic « Ion Țuculescu » iar Georgeta Peleanu a vorbit despre viața și opera pictorului, însoțindu-și comentariul cu proiecții.

HORIA HORȘIA



ORDINE ȘI MEDALII ACORDATE ARTIȘTILOR

Vineri 1 noiembrie a.c. a avut loc la Consiliul de Stat decernarea unor ordine și medalii pentru merite deosebite în domeniul artelor plastice. Pictorul Dumitru Ghiață a fost distins cu ordinul « Steaua Republicii Socialiste România » clasa I, iar un însemnat număr de artiști și critici de artă au fost distinși cu ordinul « Meritul cultural » clasa I, clasa a II-a, a III-a, a IV-a și a V-a, Medalia « Meritul cultural » clasa I.

Distincțiile au fost înmânate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, președintele Consiliului de Stat. La solemnitate au luat parte tovarășii Ion Gheorghe Maurer, Emil Bodnaraș, Chivu Stoica, Paul Niculescu-Mizil, Dumitru Popa, Constantin Stătescu, secretarul Consiliului de Stat. Erau prezenți, de asemenea, Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, președinții uniunilor de creație și alți oameni de cultură.

Cu acest prilej, adresându-se celor decorați, tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus: « În numele Comitetului Central al partidului, al Consiliului de Stat și al guvernului, doresc să vă adresez cele mai calde felicitări cu prilejul acestei festivități, în cadrul căreia vi s-au decernat înalte distincții de stat ale Republicii Socialiste România.

Conferirea unui număr mare de ordine și medalii oamenilor de creație din domeniul artelor plastice oglindește prețuirea de care se bucură în țara noastră activitatea artiștilor plastici, contribuția lor la dezvoltarea culturii românești, la educarea poporului în spiritul ideilor nobile ale prieteniei, frăției și patriotismului socialist, ale internaționalismului.

Considerăm acordarea acestor distincții ca o expresie a încrederii partidului și guvernului, a întregului popor în lucrătorii din domeniul artelor plastice; ne exprimăm convingerea că și în viitor veți servi, prin arta dumneavoastră, poporul, patria, cultura noastră nouă.

Vă doresc noi succese în activitatea viitoare ».

Răspunzând în numele celor decorați, au luat cuvântul pictorul Dumitru Ghiață, sculptorul Ion Irimescu, pictorul Corneliu Baba, graficianul Vasile Kazar, sculptorul Romulus Ladea, graficianul Octav Grigorescu, pictorul Friederich Bömches, sculptorița Silvia Radu și pictorul Brăduț Covaliu, președintele Uniunii Artiștilor Plastici.

Vorbitorii și-au exprimat cu emoție mulțumirea pentru înalta prețuire, hotărârea de a contribui din toate puterile la înflorirea artei românești.

« Prilejul pe care ni l-ați oferit cu generozitate nouă, artiștilor plastici — a spus pictorul Brăduț Covaliu — de a ne întâlni, a sta de vorbă, de la om la om, ca tovarăși de muncă, ne face să ne simțim oameni demni și utili societății, să luăm parte activă la bucuriile, grijile și năzuințele întregii țări. Sintem alături de dumneavoastră ca artiști, ca tovarăși care luptă pentru idealurile întregului popor, pentru socialism, pentru a vedea țara cât mai frumoasă. Vă mulțumim din toată inima pentru această zi de sărbătoare a tuturor artiștilor plastici din țară. Vă asigurăm că vom face totul ca să ridicăm prestigiul artei plastice românești ».

ÎNVĂȚĂMÎNTUL ȘI SCULPTURA MODERNĂ

Prof. Dr. GH. GHÎȚESCU

Învățămîntul plastic, în aparență retardat, a cunoscut în secolul nostru un avans întru totul comparabil cu cel din domeniile tehnico-științifice. În timp ce anumite curente ale artei actuale cultivă valorile iraționale, intransmisibile, o serie de artiști teoreticieni, gânditori riguroși, au conturat o amplă teorie a formei și figurației plastice care alcătuiește baza unei pedagogii corespunzătoare ciclului sensibilității artistice contemporane.

Dacă teoriile artei moderne nu apar totdeauna clar în formularea programelor de învățămînt, nu este mai puțin adevărat că acestea dispun astăzi de o fundamentare estetică și tehnică mult mai subtilă și mai cuprinzătoare decît speculațiile teoretice care au servit învățămîntului academic. Înregistrînd mutațiile esențiale ale artei secolului nostru, învățămîntul actual ridică pentru prima dată problema relativității istorice a experienței vizuale și a tehnicilor plastice.

★

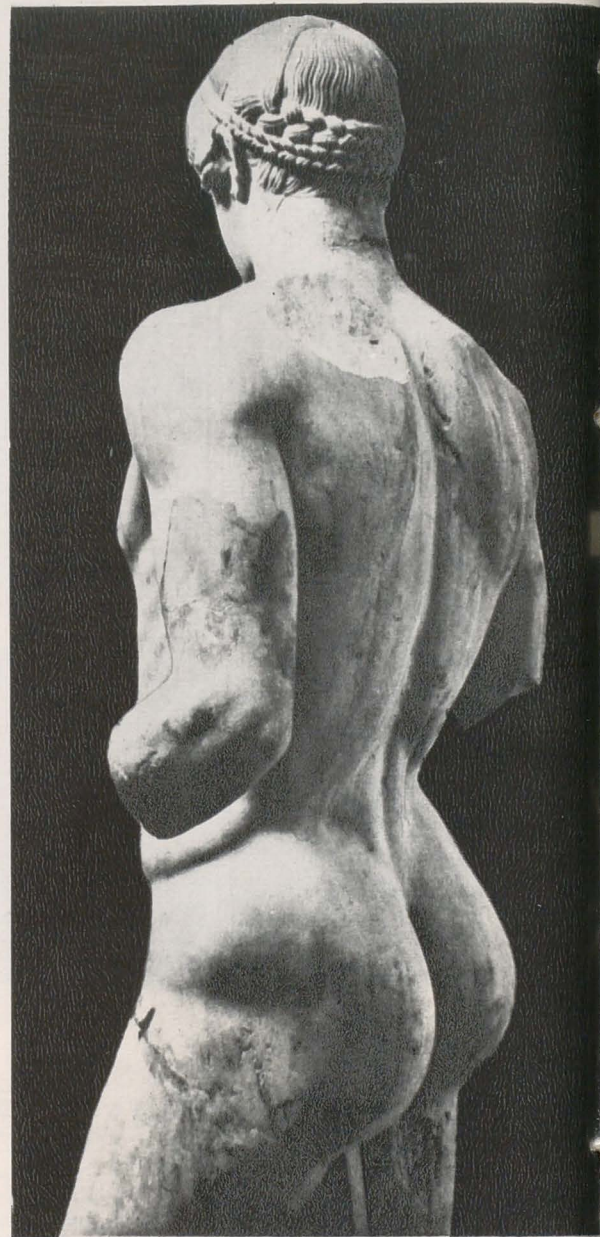
Cuceririle noi ale sculpturii reflectă avansul cunoștințelor asupra universului și modificarea conceptelor fundamentale ale omului modern asupra spațiului, materiei, mișcării și, în consecință, asupra formelor vizibilului, precum și asupra structurii, relațiilor și stabilității lucrurilor. Știința și tehnica modernă au intensificat și multiplicat sursele de excitație ale imaginației artistice, condiționînd un nou mod de apropiere a artei de natură și un nou limbaj în exprimarea raporturilor omului cu universul. În același timp, crearea unui mod de exprimare care nu apelează direct la formele din natură a dat și figurativului o nouă semnificație. De aceea sistemul de învățămînt, care integrează noua experiență, trebuie să revizuiască concepția și metodele predării limbajului figurativ.

Unul din cîștigurile definitive ale sculpturii secolului XX este constituirea unei estetici a spațiului care, fără să desființeze pe aceea a volumului materiei, prelungește și îmbogățește posibilitățile de expresie plastică. Odată cu descoperirea spațiului ca element plastic nou, formele închise ale sculpturii tradiționale s-au îmbogățit cu formele deschise ale sculpturii contemporane, în care golul este mînuit ca o adevărată substanță.

O altă descoperire a sculpturii noi a fost asocierea timpului, ca factor emoțional, alături de spațiu și materie. Rezolvările au fost căutate pe baza unor principii diferite — ale mișcării ideale conduse de formele sculpturii și ale mișcării reale produse de energii mecanice, electrice sau de forțele naturii (curenții de aer, la « mobilele » lui Calder).

Influența cea mai importantă asupra viziunii formelor a avut-o însă încorporarea directă a mișcării în forme, inspirată de relațiile formă-mișcare observate în natură sau în tehnica formelor dinamice.

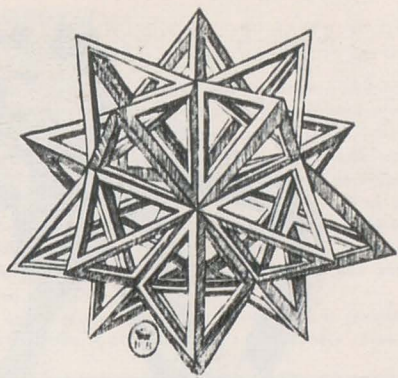
Noile relații spațio-temporale ale formelor au implicat și o altă modalitate de distribuție și repartiție a luminii. Circulația luminii pe suprafața volumelor din sculptura tradițională a fost înlocuită sau completată printr-o pătrundere a ei în interiorul formelor, odată cu spațiul care dizolvă masa materială, sau prin conducerea sa pe planurile dirijate în sensul pictural al unei compoziții a umbrei, luminii sau culorii. (În acest sens a numit Pevsner « frescă » una din compozițiile sale în metal.) Prin utilizarea luminii ca factor de dematerializare și ca element al poeziei spațiului, distincția clasică între o artă a volumelor și o artă a luminii



1. Apollo Omphalos, Atena, sec. V î.e.n.

Principiul imitației naturii în arta greacă a dus la căutarea constantei raporturilor dimensionale ale părților între ele și cu întregul. Relațiile armonioase între părți și întreg, prin care este realizată frumusețea, conferă reprezentării o calitate obiectivă și o semnificație estetică ideală, suprapusă celei biologice. În stilul clasic al reprezentării omului, tehnica construcției este subordonată antropometriei, imitației organicului și iluziei vieții. Comensurabilitatea părților îngăduie sculptorului variația suplă a canonului, care poate fi mînuit ca și sistemul modular al arhitecturii. Măsurile canonului grec, ascunse în construcție, sînt variabile nu numai cu tipul biologic, dar sînt ajustate în același timp în raport cu mișcările corpului, cu prescurtările vizuale și modificările optice ale amplasamentului.

Aplicarea principiului rațional al « simetriei » în studiul actual al corpului este unul din mijloacele cele mai eficiente pentru înțelegerea unei mari direcții stilistice a artei și poate deveni un principiu fecund de creație fără a se recurge la copia literală a naturii sau la copia directă a anticului.



2. Dodecaedru stelat desenat de Leonardo da Vinci pentru « De Divina proportione » a lui Luca Pacioli (din M. Ghyka)

Simetria pentagonală naște ritmuri care cresc în progresia geometrică a secțiunii de aur, atât în plan (pentagrama obținută prin prelungirea laturilor pentagonului), cât și în spațiu (poliedrele stelate obținute din nucleul dodecaedric).

Construcția poliedrelor regulate și a celor stelate cu creșterea ritmică a razelor, suprafețelor și volumelor oferă, în studiul sculpturii, avantajul de a dezvolta simțul ritmului și, în același timp, de a întări simțul spațial.

3. Statuie egipteană neterminată — Muzeul din Cairo

În sistemul constructiv egiptean figura umană este tratată ca o arhitectură de volume geometrice, a căror unitate este păstrată prin înscrierea în formele simple ale blocului inițial. Artistul egiptean nu imită, ci construiește după un cod de măsurători prestabilite, același pentru oricare înfățișare, mișcare sau situație în spațiu a figurii. Imaginea nu urmărește organicul schimbător și caduc, ci vizează eternitatea, prin uniformitatea măsurilor, geometria formelor, lipsa de funcționalitate și stereotipia mișcărilor.

Dezlegată de sensul simbolic, opera trăiește astăzi în sfera abstracțiunii estetice, în care artistul modern înțelege rarele calități artistice și forța de expresie a sculptorului arhitect al antichității egiptene.



și culorii a devenit relativă în sculptura contemporană.

Îndeosebi, însă, prin interacțiunea spațiu — volum s-a creat o strânsă interdependență între sculptură și arhitectură, concepută și ea ca o plastică a plinului și golului în care dimensiunea timpului este implicată în « înconjurul » clădirii, necesar înțelegerii calităților sale funcționale și estetice.

Conceptual și tehnic, sculptura « deschisă » se deosebește de cea tradițională prin calitatea sa de creație care domină reproducerea ori i se substituie complet și prin realizarea sa ca activitate de clădire sau asamblare de material, în sensul construcției unei arhitecturi sau a unei mașini obținută din piese multiple, fie omogene, fie eterogene. Înlocuirea actului « sculpturii » sau modelajului cu activitatea inginerască de construcție a dus implicit la utilizarea unor materiale corespunzătoare, îndeosebi a metalului. Noua tehnică se bazează pe calitățile lui de maleabilitate, ductilitate și, mai ales, de rezistență, care permite, ca și betonul armat în arhitectura modernă, predominanța golului asupra plinului și, în consecință, eliberarea și dezvoltarea fanteziei spațiale.

În esență, plastica modernă exprimă reacțiile psihice ale omului modern la descoperirile și transformările lumii actuale. Ea este un rezultat al întregului ciclu al istoriei experiențelor artistice pe care nu le exclude, ci le integrează. Învățămîntul artistic modern trebuie să cuprindă etapele principale ale acestei experiențe, văzută prin prisma noilor relații ale omului cu universul, fără a conduce însă la cultivarea, recomandarea sau conservarea valorilor artistice depășite istoric. Dacă arta tuturor epocilor își întemeiază originalitatea pe deviații de la valorile trecutului, învățămîntul conservă și utilizează aceste valori pentru înțelegerea artei istorice și actuale. A putea spune mai bine și mai mult decât s-a spus (ceea ce constituie, după Delacroix, ideea obsedantă a geniului) presupune o perfectă cunoaștere a ceea ce s-a spus. În această situație față de valorile trecutului constă caracterul paradoxal al oricărui învățămînt nou.

MATERIALUL, LIMBAJUL ȘI STILUL SCULPTURII

În concepția sculpturii clasice a formelor încorporate în volum, disciplina de observație și de gândire a formelor trebuie să fie strâns legată de calitățile materialului. Lutul, care este amorf și docil, poate fi utilizat în cele două direcții opuse spre care conduc disciplinele materialului: în direcția pietrei, compacte și dure, și în direcția metalului, maleabil și ductil, sau către formele pline, înconjurate de spațiu, și către formele deschise, pătrunse de spațiu. Formele « deschise » ale sculpturii moderne, care utilizează materiale veritabil ductile (sîrma), nu fac decât să continue pînă la limitele posibile această din urmă direcție, în timp ce formele « elementare » ale unui Arp, spre exemplu, se apropie de formele compacte produse de natură sau de formele pietrei lucrate, cum spune Moore, « după modul naturii de a lucra piatra ».

Disciplinele impuse de material fac parte din mijloacele de introducere a obiectului natural în lumea creației artistice și a problemelor pur sculpturale. Gîndirea formei într-un material înlătură falsele probleme legate de importanța exactității și virtuozității naturaliste ca etape necesare ale studiului sculpturii. În urmărirea formelor pline, compacte, exercițiile de organizare a spațiului trebuie să înceapă

în mod logic cu gîndirea formelor în unități spațiale simple. Practicarea cioplitului pietrei, în care forma este « eliberată » din blocul geometric, impune o disciplină de unificare condiționată de avansul, plan cu plan, în interiorul volumului. Michelangelo a dat o imagine sugestivă a mersului cioplitului, comparîndu-l cu scoaterea treptată a unei figuri cufundată în apă. Marele avantaj al cioplitului pentru unificarea formelor constă în faptul că masele mari, care sînt hotărîtoare pentru expresivitatea formelor, premerg detaliile.

În tehnica modelajului, mersul gîndirii este invers, forma trebuind să fie dezvoltată dinăuntru în afară, prin adaosuri succesive. În acest caz artistul este obligat să imagineze forma deplină către care tinde și spațiul pozitiv, care nu a fost încă modelat. Alternanța studiilor de modelaj cu cioplitul direct constituie una din căile ce susțin imaginația volumelor geometrice mari, în care detaliile sînt înscrise cu siguranță. Prin aceste metode se obțin așa-numitele « forme construite » care sînt bazele reprezentării sculpturale tridimensionale.

Alegerea între materialele clasice ale sculpturii și materialele noi, utilizate în sculptura modernă, este dictată de concepția sculpturală, de sensibilitatea artistului și natura operei imaginate. În studiul sculpturii, adaptarea materialului la viziune și sensibilitate trebuie considerată ca una din problemele esențiale ale limbajului plastic. Studiul sculpturii clasice și moderne sub acest aspect poate arăta legătura între material, tehnică și stil sculptural, și modul în care materialul influențează nu numai gramatica exprimării, dar și viziunea estetică. Foarte sugestiv este contrastul între stilul sculpturii mesopotamiene sau etrusce, derivate din tehnica lutului, care a condus spre formele noi, indecise și spre aprecierea detaliilor, și stilul sculpturii egiptene, legat de tehnica pietrei și de formele arhitectonice, tăiate în volume mari, geometrice.

Studiile în materiale diverse trebuie să formeze o concepție clară asupra principiilor fecunde ale variației materialului și să avertizeze asupra pericolului inadecvării sale. « Asemenea tuturor eliberărilor — scrie H. Moore — eliberarea de materialele convenționale are partea ei exhibiționistă, distructivă și exagerată. Dacă un artist se simte mai liber, mai viu, lucrînd cu materiale noi, atunci opera sa poate să profite. Dar un artist de mîna a doua nu poate deveni de mîna întii schimbîndu-și materialul sau stilul. El va continua să aibă aceeași sensibilitate, aceeași viziune a formei, aceleași calități umane, și acestea sînt lucrurile care îl fac bun sau prost, de mîna întii sau de mîna a doua ».

ARHITECTURA VOLUMELOR ÎN SLUJBA REPREZENTĂRII FORMELOR VII

Tipurile de exerciții posibile, făcute cu ajutorul modelului uman în atelierul de sculptură, trebuie legate în mod hotărît de una din cele două concepții în care poate fi utilizată natura în artă: reprezentarea sau reproducerea formelor cu intenția de a reda « iluzia » vieții sau construcțiile arhitectonice, figurative ori nefigurative, avînd ca punct de plecare natura și, ca suport, fantezia și imaginația artistică.

A. Stilul « realist » al sculpturilor din toate epocile istorice nu a avansat către opere importante pe această cale decît prin disciplina « geometriei constructive ».

Aplicarea principiului geometriei constructive în realism constă în imaginarea volumelor geometrice ale fiecărui segment, cu obținerea legăturii lor într-o arhitectură de ansamblu,

proporționată (prin metoda transpunerii în construcție a măsurilor modelului care este și modul cel mai simplu de a înțelege și practica studiul proporțiilor). Prin geometria volumelor, tratate cu hotărâre, se ajunge la decizia formelor inorganice, care ulterior pot fi atenuate pentru a se obține aspectul formelor biologice: fluiditatea, tranzițiile lente de la o formă la alta, înscrierea detaliilor anatomice din ce în ce mai fine în fațetele fragmentate ale volumelor mari etc.

B. Studiul corpului ca temă a « simetriei ». Tratarea formelor și volumelor cu punctul de vedere dominant al relațiilor dimensionale conduce spre găsirea unei armonii sau frumuseți obiective universale sau « ideale ». Tipul acestei frumuseți a fost realizat în canoanele artei antice (sec. V și IV î.e.n.), reluate apoi în Renaștere. Lucrarea este construită pe bazele formale ale unui ritm care poate fi creat în modul cel mai simplu prin exprimarea măsurilor segmentelor în fracții comune ale întregului. Unitatea și omogenitatea lucrării este obținută printr-o operație care nu este analogă cu utilizarea în arhitectură a unei măsurii comune (modulus), aplicată tuturor elementelor construcției — « comodație », în care partea precede întregul.

C. O altă cale de armonizare este unificarea realizată prin progresiunile geometrice, îndeosebi prin « secțiunea de aur » care duce la crearea unei armonii mai subtile, cu ritmuri crescînde sau descrescînde. Stabilirea înrădărilor formale între părți și întreg prin metodele metrice fracționare și prin cele armonice permite trecerea cu ușurință de la figurație la aplicațiile nefigurațive ale armonizării, la studiul armonizării volumelor și suprafețelor în arhitecturi sau la studiile armonizării volumelor geometrice. Astfel se poate trece la compunerea de volume geometrice ordonate în relații spațiale diferite după ritmuri continui, alterne, ori de creștere și descreștere.

D. Concomitent sau alternînd cu studiile armonizării figurale pot fi încercate studiile de geometrie spațială. Îndeosebi poate fi instructivă construcția în sîrmă sau în material plastic a celor cinci corpuri platoniciene, regulate, convexe: tetraedrul, cubul, octaedrul, dodecaedrul, icosaedrul și a celor două poliedre regulate stelate: dodecaedrul stelat tip I, cu 12 vîrfuri (obținute prin prelungirea fețelor sau muchiilor unui icosaedru nucleu) și dodecaedrul stelat tip II, cu 20 de vîrfuri (obținut prin prelungirea unui dodecaedru nucleu). Acestea din urmă reprezintă creșterea sau pulsația geometrică dirijată de secțiunea de aur.

Construcțiile poliedrelor (regulate și semi-regulate) din sîrmă sau material transparent urmăresc, pe lîngă studiul armoniei mărimilor, înțelegerea interiorului și exteriorului spațial, precum și a penetrației spațiale a volumelor.

E. Studiul proporțiilor « normale » trebuie completat cu studiul efectelor estetice formale ale modificărilor proporțiilor: folosirea contrastelor de scară pentru obținerea efectului colosalului, folosirea modificărilor proporționale și a simplificării formelor pentru obținerea efectului monumentalului, urmărirea efectelor gracilizării și a deformațiilor parțiale sau generale.

În concepția reprezentativă « realistă » sensul gîndirii și realizării tehnice avansează în direcția încorporării formelor naturale într-un material. Urmărită pînă la ultimele consecințe și utilizînd tehnica machetei și a transpunerii prin metodele mecanice ale turnatului în bronz sau ale punctajului pietrei, această tendință ajunge la transformarea marmurei sau a bron-

zului în « carne » cu tot ceea ce comportă, ca iluzie, reprezentarea formelor și mișcărilor ființelor vii.

FORMELE VII TRANSFORMATE ÎN ARHITECTURĂ

A. Opus studiului care folosește arhitectura pentru a obține « forme vii », se poate concepe studiul formelor vii transformate în arhitectură cu căutarea transpunerii echilibrului static sau dinamic al maselor și volumelor segmentelor corpului.

Orientarea generală a studiului constă în utilizarea geometriei pentru realizarea unei unități arhitectonice folosind contrastul dimensiunilor, situației și articulației maselor precum și conducerea umbrei și luminii pe suprafețele volumelor. O categorie întregă de studii imaginate în direcția transformării formelor biologice în arhitecturi duc la înțelegerea monumentalității sculpturii dată de simplificarea formelor și organizarea volumelor după legile estetice ale echilibrului, ritmului și proporțiilor.

Studiile de atelier după model, conduse în direcția opusă clasicismului antic și legate de ideea masivității și duriității blocului compact al pietrei, vor fi susținute prin cunoașterea principiilor sculpturii arhitectonice antice, egiptene, precum și a celei moderne, a sculptorilor constructori figurativi, Maillol sau Bourdelle. « De la viața din modelul uman, — scrie Bourdelle — sculptorul trebuie să treacă la viața din opera sa și de la aceasta la aceea care constă în fondul său arhitectural. Aceasta este marea lege după care piatra poate să-și desăvîrșească ilustrul său destin în creația umană. » Înțelegerea principiilor unui stil sculptural nu este legată de copia sau pastșa unei anumite opere, ci de realizarea unei lucrări personale bazată pe o concepție precisă a formei și tehnicii. Ideea unor astfel de studii este descoperirea personală a unui principiu fecund de lucru, în sensul în care Bourdelle a redescoperit arhitectonicul în figurație.

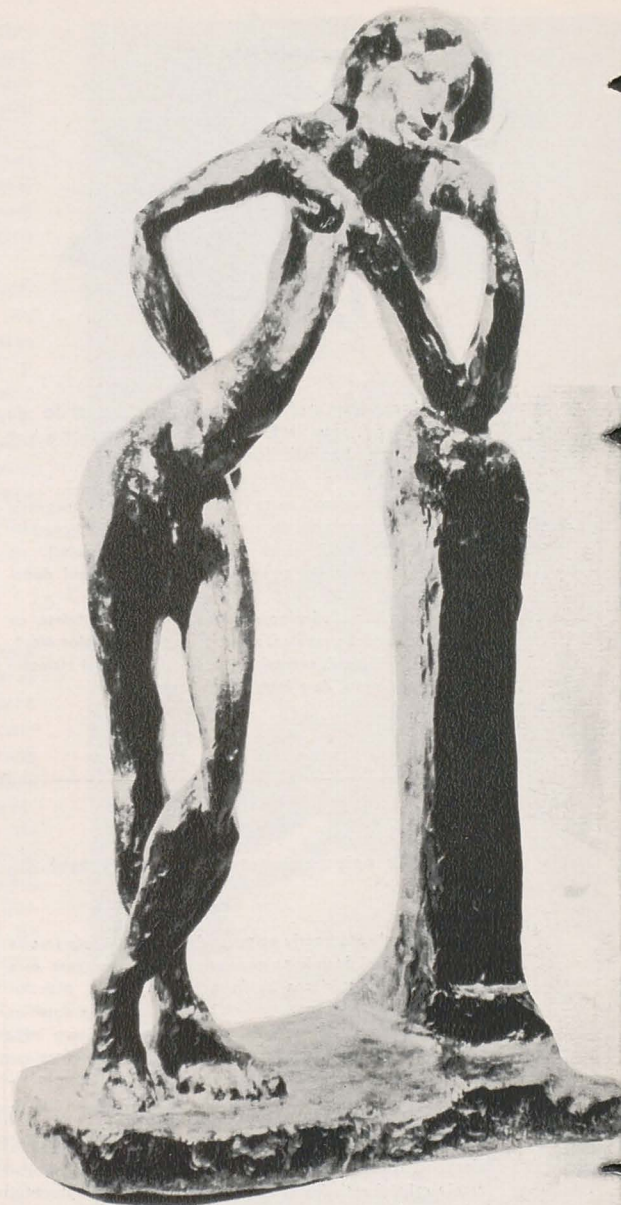
B. În utilizarea corpului (sau naturii) ca punct de plecare pentru construcțiile spațiale poetice, una din etapele importante este înlocuirea întregului corporal, căruia îi sînt asociate semnificații biologice precise, cu « fragmentul anatomic ».

Folosit îndeosebi cu semnificațiile abreviației unui conținut (ca parte pentru întreg) de către Rodin și cu sensul arhitectural de către Maillol și Bourdelle, fragmentul natural a fost în același timp și un motiv al eliberării fanteziei spațiale pentru Archipenko, Schlemmer sau Henri Laurens.

C. Apropierea sculpturii de arhitectura modernă « obiect figurativ » (după Le Corbusier), cu volume deschise și spații diferențiate, poate folosi o serie de studii plecînd de la natură și atingînd, pe mai multe căi, același rezultat: dematerializarea maselor compacte și legătura cu spațiul ambiant al unei sculpturi « deschise ».

a) Dezintegrarea « optică » a solidității materiale poate urmări iluzia penetrației volumelor de către spațiu, folosind planurile netede și lucii care reflectă lumina, ca în sculptura lui Rodin, sau polisajul suprafețelor simple ale materialului, care devine translucid, ca în cele mai multe din operele lui Brâncuși.

b) Penetrația spațială poate fi reală prin transformarea modelului natural într-un arabesc linear, ca în sculpturile « serpentine » ale lui Matisse, în cele siluete ale lui Lembruck sau în « construcțiile transparente » ale lui Giacometti.



4. H. MATISSE: La serpentine, 1909

Stilul linear al sculpturii aduce penetrația reală a spațiului în volumul material. Volumul plastic este înțeles ca o tensiune între masa materială și spațiul inconjurător. « Maillol, ca și maestrul antic, procedează prin volum; eu sînt interesat de arabesc, ca maestrul Renașterii », scrie Matisse (în « Notele » din 1908) încercînd să supună figura umană ritmului expresiv și să regăsească astfel unitatea organică, pierdută prin dematerializare.

Cînd figura umană își pierde importanța ca subiect, iar forma corpului este transformată în ornament expresiv, se pierde definitiv concepția construcțiilor plastice bazate pe respectarea unității organice și a relațiilor proporționale ale părților.

Subiectivismul și expresionismul modern întîlnesc tendințele manierismului și barocului istoric, și continuă direcția alungirilor, deformațiilor și contorsionărilor corpului uman, pînă la dezintegrarea totală a formelor.

5. RODIN: Tors

6. RODIN: Mină

Cînd corpul este apreciat ca un exponent al vieții psihice, cînd formele exterioare sînt înțelese ca traducînd adevărul interior al sufletului, sentimentelor și ideilor, artistul ajunge să descrie expresia manifestată cu o egală intensitate de toate părțile corpului. « Nu există un mușchi al corpului care să nu traducă variațiile interioare. Toți exprimă bucuria sau tristețea, entuziasmul sau disperarea, seninătatea sau furia... Brațele care se întind, un tors care se oferă surid cu tot atîta blîndețe ca și ochii sau buzele » (Rodin, din Gsell).

În această concepție, fragmentul capătă o semnificație abreviativă de « pars pro toto », însă poate avea și o

c) Dematerializarea masei poate fi obținută prin deschiderea reală a volumului, cu o continuitate a spațiului exterior și interior. După ce cubiștii au utilizat în construcțiile spațiale alternanța volumelor pozitive și negative pentru realizarea unui joc de umbră și lumină cu aspect mai mult pictural (Picasso, Juan Gris), constructiviștii au folosit materialele ductile și flexibile (fierul, sîrma) ajungînd la construcții transparente în care figurația corpului este aluzivă, ca în roboții lui Archipenko sau « oamenii » lui Lipchiz și Gonzalez, amintind de constructiviștii fanteziști ai Renașterii tîrzii, Bracelli sau Cambiaso. Același sens dematerializant a fost urmărit și în construcțiile spațiale din material transparent de către Naum Gabo sau în arhitecturile concepute ca orchestrații ale spațiului și luminii de către Pevsner.

d) Continuitatea spațială poate fi în cele din urmă obținută cu ajutorul circumscrierii volumelor, prin contururi lineare (din sîrmă), ca în portretele lui Calder, sau prin imaginarea « formelor flotante » în spațiu ale aceluiași artist, în opera căruia mișcarea formelor a fost utilizată nu numai pentru constituirea complexului spațio-temporal, dar și ca efect dematerializant al formelor și volumelor.

D. Sculptura secolului XX a reprezentat un progres în înțelegerea dinamismului fenomenelor naturale.

Studiul clasic al corpului în mișcare, care a avut în arta modernă ca ultiimi mari reprezentanți pe Degas și Rodin, a fost îmbogățit cu noțiunea nouă a încorporării mișcării formei. Lansată de către futuriști, această idee a relației formă-mișcare a dus la rezolvări artistice de mare valoare, cum este *Măiastra* lui Brâncuși.

Formele din natură ale vitezei numite « aerodinamice » (forma de torpilă a peștilor cu locomotie rapidă — selacienii, condrosteenii), ca și formele tehnice, obținute prin calcul, ale fuselajelor avioanelor și rachetelor, reprezintă unul din exemplele cele mai clare ale interacțiunii formă-funcțiune. Aceste forme, numite funcționale, care satisfac legea maximum-ului de rezistență cu minimum de material (sau legea rezistenței și economiei maxime) pot fi urmărite și studiate la o mare varietate de forme naturale (corpul și membrele zvelte ale animalelor alergătoare terestre, corpul în suveică și forma răscoită a aripei păsărilor cu zbor rapid, etc.).

E. Înțelegerea forțelor și tensiunilor în structurile și formele vii, a simplității și unității în complexitatea aparentă, a fost una din căile impresiilor puternice primite de artiști de la natură. Astfel, Henry Moore a văzut în natură principiile de alcătuire a formelor care scapă simțului comun: « Oasele, scrie el, au o minunată stringență structurală, o puternică tensiune în formă, subtile tranziții de la o formă la alta, și o mare varietate în secțiune »; trunchiurile copacilor arată « principiile creșterii și forței încheieturilor, cu o ușoară mișcare de ridicare în sus ». De asemenea, el a văzut modul în care forțele acționează în natură și a găsit în formele prundișurilor netezite de apele mărilor principiul « tratării prin frecare a rocilor și principiul asimetriei ». Opera lui Brâncuși l-a ajutat, în același timp, să « devină mai conștient de formă » și să « curețe formele de excrescențe ».

Pentru înțelegerea formelor este important studiul forțelor și tensiunilor interioare ale acestora, considerînd ca forță a formei puterea de împingere din interior, manifestată în ea.

La formele vii se poate studia forța de expansiune a scheletului, variînd intensitatea reliefulor reperelor sale pe viu. Îndeosebi

este instructiv, din acest punct de vedere, studiul energiei de reliefare a formelor craniului, care creează variantele fizionomice și dau expresivitate formelor feții. Despre această energie și expresivitate vorbește Rodin într-unul din pasajele « Testamentului »: « Spiritul vostru trebuie să conceapă orice suprafață ca extremitatea unui volum care o împinge dinapoi. Imaginați-vă formele ca împinse către voi. Orice viață naște dintr-un centru, apoi încolțește și crește dinăuntru în afară. La fel, în sculptura frumoasă se ghicește totdeauna un puternic impuls interior. Este secretul artei antice ».

F. Prin înțelegerea formelor ca o materializare a forțelor, limbajul plastic al secolului XX a dus la încorporarea directă a mișcării în formă, depășind vechile formule ale unei poze nemișcate, sugestive, la care se opriseră Rodin sau Degas. « Trecerea de la o poză la alta » în care Rodin a văzut, ca și clasicii, singura posibilitate de reprezentare a mișcării și care în esență constă în sugestia timpului este înlocuită în concepția modernă prin mișcarea devenită formă. În acest sens a gândit Boccioni o nouă posibilitate de îmbogățire a limbajului plastic. « Pentru a reda un corp în mișcare — scrie el — mă feresc de a-i reprezenta traectoria, adică trecerea de la o stare de repaos la alta, și mă strădui să fixez forma unitară care exprimă continuitatea sa în spațiu. »

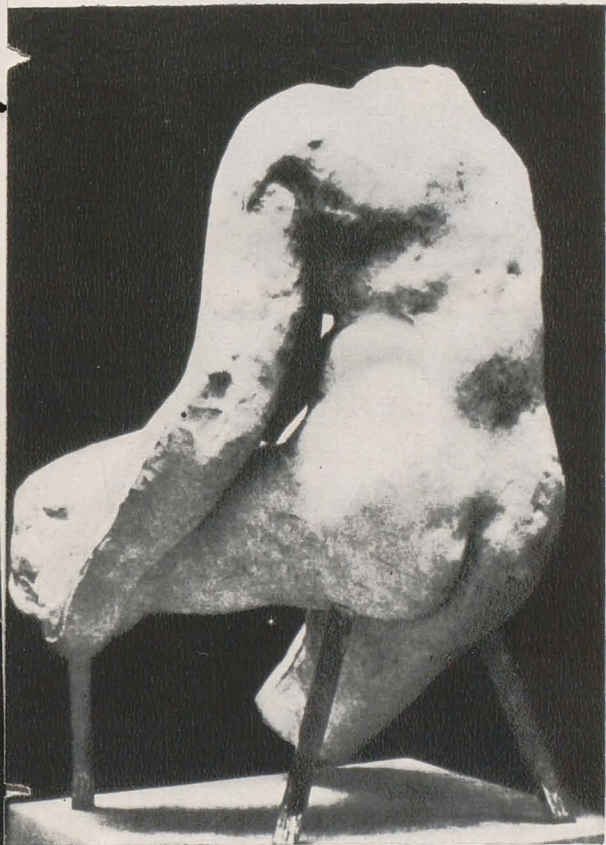
Studiul clasic al « mișcărilor poză » poate fi îmbogățit cu numeroase studii urmîrind reacțiile « formă-mișcare ».

COMPOZIȚIA — ORGANIZARE FORMALĂ

Formele create în sculptură sînt, prin natura operațiilor plastice, o arhitectură spațială, sau o compoziție, în sensul organizării formale a părților într-un întreg. « Nu sculptați un model, ci o statuie », a atras atenția Maillol. În sculptura imitativă, în care formele imitate sînt forme spațiale definite, compoziția are și sensul de grupare a mai multor asemenea unități spațiale într-o arhitectură unică.

Problemele formale ale « compoziției de grup » sînt legate de sculptura clasică imitativă și nu se deosebesc în esență de cele ale unei singure forme. Ele se reduc la unificarea părților într-un ansamblu spațial expresiv. Esențial însă pentru compoziția sculpturală figurativă sau nefigurativă apare faptul că valoarea sa expresivă nu este organizată decît pentru regiunea vizibilului, fiind dependentă de lumină, distanță și ambianța naturală sau artificială în care este situată. Compoziția în sculptură are deci și sensul mai larg de armonizare a lucrării cu ambianța, sau a organizării concordanței factorilor obiectivi realizați în material și a factorilor relativi ai vizualității. Îndeosebi sculptura imitativă, care poate fi supusă unei comparații directe cu modelul, arată clar natura modificărilor necesare, în acest sens, unei compoziții. Efectul urmărit nu este restituția modelului natural, ci eliberarea de stricta lui măsură și ridicarea la un grad de expresivitate cu o semnificație generală, legată de arhitectura compozițională.

În afară de factorul distanță, care impune — în cazul unei înălțimi fixate — simplificări, deformații și modalități speciale de tratare a materialului în vederea efectului optic, amplasamentul exterior sau interior sînt factorii ambianței ce influențează tratarea formelor. Concentrarea efectului asupra siluetei este necesară în cazul distanțelor mari și al contrastului între material și ambianța luminoasă (în cazul bronzului proiectat pe lumina spațiului deschis). Dimpotrivă, situarea în apropiere și în spațiu închis impune ca efectul expresiv



valoare arhitecturală particulară, cum sînt torsurile în care Rodin a văzut formele urnelor sau amforelor.

Rodin este un inovator în utilizarea umbrei și luminii ca elemente dramatice și factori dematerializanți ai formelor. Dezvoltarea creatoare a acestui nou principiu de expresie a dus la deschiderea sculpturii în ambianța înconjurătoare și la înțelegerea simultaneității interiorului și exteriorului spațial.

să fie legat de organizarea formelor în interiorul compoziției.

Pentru Moore « sculptura este o artă a aerului liber... Sculptura câștigă dacă îi aflăm un decor ce se potrivește stării de spirit pe care o emană. Și când se întâmplă lucrul acesta, câștigă atât sculptura cât și locul... În general sculptura are nevoie de o anumită cantitate de substanță care să-i dea grai în aer liber, deoarece întinderea vastă a cerului are un efect diminuant. Sculptura pentru exterior trebuie să depășească mărimea naturală, deoarece aerul liber reduce scara oricărui lucru ».

FORMĂ ȘI CONȚINUT

Distincția clasică între sculptura ornamentală și sculptura figurativă, bazată pe semnificația ideativă sau afectivă a figurației, este relativă, întrucât în perioade întregi ale istoriei artei funcția ornamentală, legată de arhitectură, și cea semnificativă, au fost strâns asociate. În marele fluviu al sculpturii umaniste, antice sau moderne, semnificația formelor se raportează la valorile umane, ale vieții corporale sau spirituale.

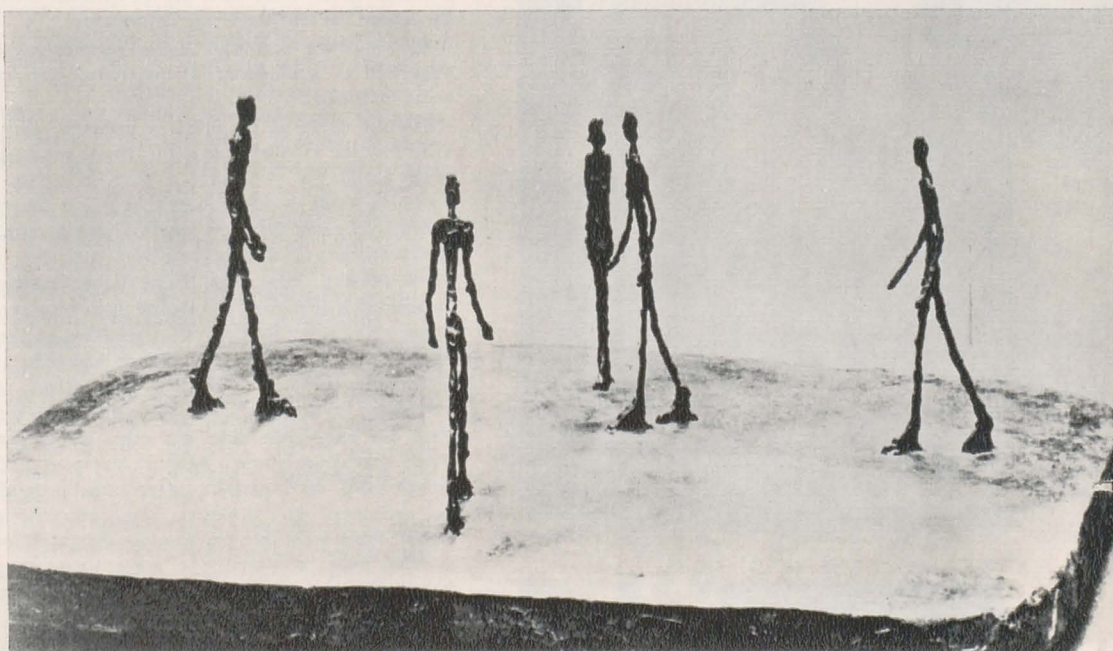
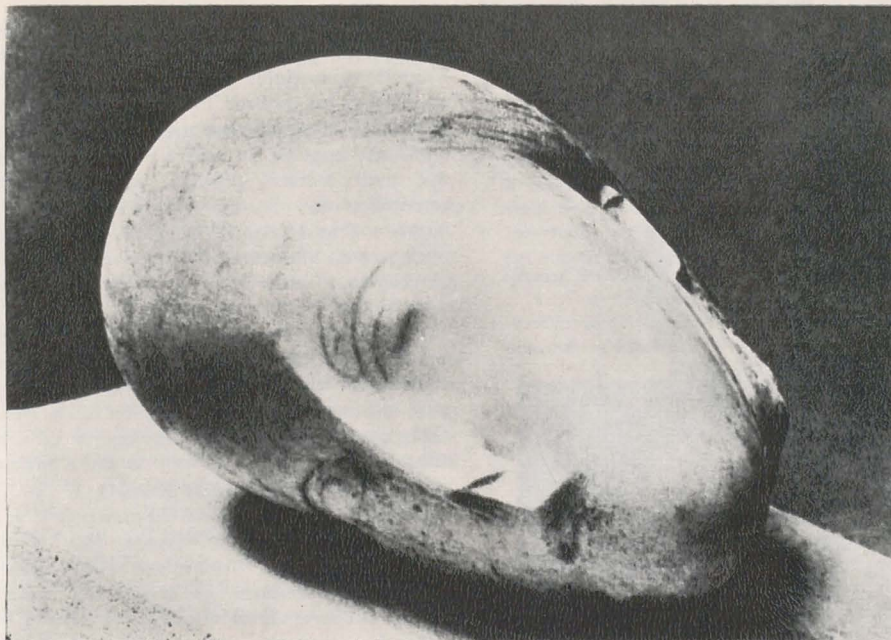
Sculptura secolului al XX-lea, care a detronat subiectul și a făcut din obiect personajul principal, a câștigat libertăți în exprimare cu prețul sacrificării corpului uman, care a alcătuit în toate timpurile vocabularul semnificativ, universal accesibil. Rezolvarea unității valorii plastice și semnificative a părut insurmontabilă unor artiști sau curente ale secolului nostru. Evoluția formei a cerut mai întâi sacrificiul conținutului. În acest sens Fernand Léger a putut scrie: « Cîtă vreme corpul uman va fi considerat în pictură ca o valoare sentimentală sau expresivă, nici o evoluție nu va fi posibilă în tablourile cu personaje ». Trecerea omului în rîndul obiectelor, la începutul secolului nostru, nu a avut însă numai o motivare estetică, ci s-a datorat și unei modificări a gustului legat de aprecierea obiectelor tehnicii și spectacolului industrial. Astfel, un automobil de curse i-a apărut lui Marinetti mai frumos de cît *Victoria de la Samothrace*.

Istoria artei înregistrează și fenomenul invers, al dominației semnificației asupra organizării plastice. Epocile manieriste sau baroce care marchează sfîrșitul stilurilor artistice, au fost caracterizate printr-o prețuire excesivă a valorilor sentimentale, literare sau documentare, față de cele plastice.

Studiile urmărind expresia unui conținut prin limbajul corporal trebuie să distingă semnificația expresivă a formelor, legată de funcțiile lor și de stările fiziologice caracterizate prin variațiile de tonus ale musculaturii, de expresia prin mișcările corporale sau faciale, numite mimică și pantomimă.

A. Toate formele corporale sînt gîndite, prin asociații, ca apte pentru anumite funcțiuni sau ca locuite de energii latente. Studiul expresivității latente a formelor necesită observația și accentuarea caracterelor funcționale semnificative. Ceea ce biologia studiază sub denumirea de tipuri corporale este complexul psihofizic, pe care artiștii l-au relevat în modul în care au caracterizat corporalitatea. Pot fi urmărite sub acest raport, în natură sau în artă: robustețea, forța, brutalitatea sau gracilitatea, eleganța, grația, senzualitatea etc.

Ascuțirea simțurilor pentru expresivitatea formelor este ajutată îndeosebi de studiile de portret. Ele se bazează pe o capacitate naturală de diferențiere a formelor figurii, mai mare decît aceea pe care o avem pentru formele corporale. Expresia conținutului latent al formelor este numită în limbajul plastic



7. BRÂNCUȘI: Muză dormind, 1909—1910

Sensul simplificării progresive a formelor poate urmări concentrarea și intensificarea caracterelor expresive ale figurii. Acesta a fost drumul urmat de Matisse în ciclul celor cinci portrete «*Capul Jeanettei*» 1927—29.

În *Muză dormind*, Brâncuși străbate calea inversă, către formele simple, originare, ale vieții, dincolo de fizionomia și psihologia individuală. Aproximarea de «*sensurile reale ale lucrurilor*» l-au condus la descoperirea «*arhetipurilor*» care conțin, potențial, infinita varietate a formelor particulare, ne semnificative, accidentale, schimbătoare și efemere. Acesta a fost drumul de la *Muză dormind* din 1906, amintind de formele lui Rodin, la creația originală, *Muză dormind*, din 1909—1910.

În viziunea lui Brâncuși, forma umană încetind de a mai fi instrumentul expresiei sentimentelor și emoțiilor, regăsește puritatea, obiectivitatea și echilibrul absolut al clasicismului grec. În acest sens a afirmat, minunându-se, H. Rousseau că Brâncuși «*a transformat anticul în modern*». Cînd forma capătă o valoare de simbol, distanța între omul subiect și omul obiect dispare, iar granițele dintre sculptură și arhitectură sînt desființate. Astfel, iubirea întruchipată în tinerii îmbrățișați din *Sărutul* (1908) a părăsit la un moment dat forma umană pentru a găsi eterna îmbrățișare a coloanelor îngemănate din *Poarta Sărutului* (1935—1938).

8. GIACOMETTI: City Square, 1948—1949

Importanța parte din opera lui Giacometti dedicată omului este realizată prin speculațiile asupra scheletului spațial al formei.

«*Pentru Giacometti — spune Moore — armătura a devenit din nou linia vieții în sculptură; și, de asemenea, el este acela care i-a redat sensibilitatea nervoasă pe care aspectul «*cioplii pure*» îl poate pierde complet din vedere. Atunci cînd Giacometti a început să se afirme, existase pericolul ca sculptura să devină o problemă de artizanat.*»

Asocierea, într-o compoziție a figurilor umane, nu are nici sensul literar, narativ, nici sensul unificării formelor în spațiul plastic. Ele par a fi surprinse într-un instantaneu al vieții citadine sugerînd izolarea omului.

9. H. MOORE: Figură culcată (machetă pentru clădirea UNESCO din Paris), 1957

Monumentalitatea și forța sînt calitățile majore ale sculpturii lui Moore. Prima este obținută prin tratarea largă a formelor; cea de-a doua, prin tensiunile maselor materiale, concepute ca forțe de expansiune spre exterior, prin conflictul și dramatismul lor.

Figura umană l-a interesat pe Moore în primul rînd, convins că «*putem traduce cu piatra tot ceea ce știm despre om și în același timp să dăm umanității, noțiunea cea mai exaltantă*».

Întîlnirea sa cu arta mexicană, cu arta Renașterii și cu tot ceea ce s-a realizat în sculptură de-a lungul întregii istorii a omenirii l-a convins că «*aceleași forme și aceleași raporturi de forme servesc și exprimă aceleași idei, oricare ar fi locul și perioada în care nasc . . . toate purced de la aceeași viziune formală*». Pentru a înțelege această unitate, Moore consideră că trebuie să renunșăm la prejudecățile estetice, dintre care cea mai puternică este convingerea că frumosul în sculptură trebuie să fie copia a ceva frumos din natură.

«*Și apoi cu toții trebuie să ne luptăm cu propriile noastre prejudecăți și obsesii și să încercăm să ținem ochii deschiși și în fața formelor noi. Cit mă privește, știu că o fac. Este foarte greu să vezi ceva nou și nu doar o repetiție a unui lucru pe care l-ai văzut și căruia i-ai răspuns. Dar dacă poți să te situezi în lumina corectă a contemplării receptive și apreciativ creatoare, atunci întreaga lume este plină de idei noi, de posibilități noi. Unul din lucrurile pe care le-a realizat arta modernă este de a fi deschis ochii oamenilor în această direcție*» (din Philip James: *Henry Moore*, trad. Simona Drăghici).

«*caracterul formelor*». În cazul portretului, caracterul formelor reprezintă expresivitatea sau capacitatea lor de «*a revela o conștiință*» (Rodin). «*La drept vorbind, spune Rodin, nu există lucru artistic care să ceară atîta perspicacitate ca bustul sau portretul*». El consideră busturile lui Houdon (*Rousseau, Voltaire, Mirabeau, Franklin*) ca adevărate «*memorii*» ale epocii, rasei, profesiunii și caracterului individual. În această apologie a laturii expresive a sculpturii lui Houdon, care este și a propriei sale opere, se resimte influența tendinței expresioniste a operei lui Daumier, în care valoarea funcțională a formelor este intensificată pînă la caricatură (mai ales în opera sculpturală: cele 36 de busturi ale deputaților — din 1830—1832 și celebrul Ratapoil).

B. Deformațiile expresive, ca exerciții ale fanteziei creatoare și organizatoare de forme, pot fi urmărite, în sensul indicațiilor naturii, dincolo de existențele reale. Procedeele cunoscute din antichitate și redescoperite de mai multe ori, în decursul istoriei, au fost combinațiile de forme, dedublările, deformațiile, hibridările, monstrozitățile etc. Legate în trecut de expresia literară a fantasticului și fabulosului (în arta antică orientală, în arta greacă, în arta medievală romanică, în arta manierismului italian), deformațiile au căpătat în opera modernă a unui Henri Laurens, Henry Moore sau Germaine Richier semnificația unei expresii sculpturale directe a sentimentelor straniului, teroarei și anxietății.

C. Expresia prin reacțiile tonice, dispoziționale sau emoționale, cu consecințele lor asupra atitudinilor segmentare ale corpului sau trăsăturilor feții, oferă pentru studiul după natură unul din cele mai variate și vaste repertorii de teme. «*Corpul este un mulaj în care se imprimă pasiunile — spune Rodin. Nu există, poate, nici o operă de artă care să dețină farmecul numai din simpla echilibrare a liniilor sau a tonurilor și care să se adreseze numai ochilor.*»

Expresia a fost încorporată formelor sculpturii mai întîi ca expresie-atitudine, iar nu ca expresie-mișcare. În arta greacă, după surîsul arhaic, au urmat undușurile laterale ale corpului și torsionile sale în ax.

Comparînd pe Fidius cu Michelangelo, Rodin pune în contrast două modalități ale expresiilor atitudinii: dublul balans al umerilor și bazinului unit cu convexitatea torsului la Fidius, expresie a «*bucuriei de viață, calmului, grației, echilibrului, rațiunii*» și lipsa de repaus în sprijin și forma de consolă a corpului arcurit înainte, la Michelangelo, însemnînd «*replierea dureroasă a eului asupra lui însuși, energia neliniștită, voința de acțiune fără speranță de succes, martiriul creaturii torturate de aspirații nerealizabile.*»

D. Sensul cel mai cunoscut al expresiei artistice este cel legat de mișcările corporale, de gesturi și mimică. Această formă de expresie ține de domeniul limbajului convențional uman, traducînd în mișcări o activitate ideativă voluntară sau automatizată. Ea imită în plastică acțiunile desfășurate în realitate în lumea teatrului ca relații între mai multe personaje sau ca activitate solitară a mimului.

Compoziția în sculptură a fost înțeleasă în unele concepții numai sub acest aspect al «*dramaturgiei plastice*». Aplicată în antichitatea clasică, în decorările arhitecturale (fronton sau friză), dramaturgia plastică a devenit unul din principiile de bază ale compozițiilor de grup, în antichitatea tîrzie, în sculptura medievală, în sculptura Renașterii și mai ales în cea a barocului. Această concepție a sculpturii și a artei

în general a provocat cele mai multe proteste din partea artiștilor și criticii artistice din secolul XX.

Studiile imaginate în această direcție în atelierul de sculptură trebuie să țină seama de faptul că valoarea expresivă, dramatică sau narativă, trebuie concepută ca valoare plastică arhitectonică, satisfăcînd legea generală după care dependența artei de natură nu poate fi concepută în afara problemelor specific artistice. Cultivarea literaturii în plastică înseamnă reîntoarcerea la concepțiile părăsite definitiv ca fiind situate la limitele artei și considerate sterile ca obiect de studiu.

E. Revoluția secolului XX în înțelegerea relației dintre formă și conținut a constat în căutarea unei modalități de exprimare directă a conținutului, fără apelul la imitația formelor exterioare. În sculptură, renunțarea la asocierea conținutului cu formele din natură, și la revelarea lui directă prin forța de expresie a volumelor, spațiului, mișcării a fost opera teoretică și practică a «*constructivismului*» prin reprezentanții săi de seamă, frații Naum Gabo (autorul manifestului constructivist din 1920) și Anton Pevsner. Compoziția este un act de creație, în sensul unei invenții de forme, care acționează direct asupra psihicului prin valoarea emoțională a elementelor spațiale și a organizării lor, prin conflictul și dramatismul planurilor, luminii, mișcării, densității, dispersiunii etc.

În această concepție, conținutul nu mai este legat de idei sau sentimente precise, ci este redus la «*inducția*» unor stări emoționale legate de capacitatea stimulatorie a calităților estetice ale construcției: forță, eleganță, suptă, rigoare, pitoresc; sau de expresivitate a funcțiilor: dinamism, orizontalitate, verticalitate, elevație etc. Prin renunțarea la reprezentarea lumii vizibile și a conținutului semnificativ precis, sculptura s-a apropiat de arhitectură, de calitățile expresive ale acesteia, care îi conferă valoarea artistică alături de aceea de construcție funcțională.

Vocabularul pur arhitectural poate fi propus în teme de studiu vizînd dezvoltarea fanteziei spațiale, a simțului echilibrului și capacității de organizare a formelor. Inspirația din natura organică sau anorganică poate stimula și fertiliza imaginația pentru invenția formelor și pentru creșterea forțelor de inducție emoțională. (Studiul operei lui Brâncuși este deosebit de instructiv din punct de vedere al expresiei arhitectonice și al conținutului expresiv legat de «*formele elementare*».)

SCULPTURA ȘI ARHITECTURA

Evoluția sculpturii a fost strîns împletită cu aceea a arhitecturii. În destinația arhitecturală ea a îndeplinit îndeosebi rolul de participantă la expresivitatea suprafețelor prin creșterea intensității modelajului lor. În această concepție, arhitectura fixează cadrul și rolul care revine sculpturii. Participarea poate fi discretă, ca în sculptura decorativă egipteană, încrustată în plan sau detașată, animînd printr-o undușură generalizată suprafețe vaste, ca în sculptura indiană și chmeră.

Relieful înalt, utilizat de greci în ornamentația frontoanelor templelor, produce contraste puternice de umbră și lumină și încorporează în același timp un conținut semnificativ lizibil. Conținutul semnificativ exprimat după principiul dramaturgiei plastice este subordonat ca organizare cadrului arhitectural. Una din varietățile sculpturii — considerată ca formă de tranziție către pictură — este basorelieful iluzionist. Legat de arhitectură sau de

panoul decorativ izolat, regulile compoziției sale, prin folosirea cadrului și crearea iluziei deschiderii spațiale, sînt analoge celor ale picturii. Basoreliefurile iluzioniste ale anti-chității tîrziu sau cele ale Renașterii (din operele lui Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano) pot alcătui baza teoretică și practică a studiilor de atelier, copii sau creații personale în sensul aceleiași concepții.

În relieful înalt sau în detașarea completă, funcția semnificativă s-a găsit într-un acord perfect cu arhitectura în vasta operă sculpturală a goticului. Cînd rolul arhitectonic a fost dominant, funcția semnificativă a cedat rolul principal decorativului, ca în sculptura romanică, unde subordonarea la arhitectură a fost transformată într-un principiu fecund de metamorfoză și combinații ale formelor umane și animale. Capitelurile și coloanele au fost în arhitectura romanică elementele cu rolul cel mai important în stimularea imaginației reprezentative. Subordonarea relativă a sculpturii la arhitectură în Renaștere eliberează valoarea sa semnificativă. Proiecția pe suprafața zidului sau încastrarea în spațiul negativ al unei nișe au influențat alegerea unei vederi principale a sculpturii pentru planul frontal, accentuîndu-i claritatea și forța de expresie semnificativă.

În toate concepțiile, metopa și friza au creat cele mai simple relații între decorație și arhitectură.

Temele de studiu în legătură cu sculptura decorativă pot avea ca obiect:

a) Raportul între funcția decorativă a sculpturii și arhitectură.

b) Raportul între funcția semnificativă și funcția decorativă a sculpturii.

c) Acordul între stilul arhitectural și stilul decorației.

d) Analogia între calitățile estetice ale arhitecturii (elemente, organizație, unitate, ritm, putere expresivă) și cele ale sculpturii figurative.

e) Raportul între organizația abstractă (formală) și figurație (semnificație) în sculptura autonomă (izolată de arhitectură).

Arhitectura modernă, în care structura aparentă este considerată ca « cel mai nobil și mai frumos element » (A. Perrot), lipsită de orice adaos ornamental, se află într-un raport nou cu sculptura. La rîndul său, sculptura modernă, înțelegând ca o construcție de forme, s-a apropiat din ce în ce mai mult de arhitectura concepută ca o modulație sensibilă a volumelor și spațiilor. Ea se eliberează complet de funcția decorativă în sensul de element al modelajului suprafețelor și cîștigă un nou raport spațial cu arhitectura, menținîndu-și identitatea. Formal, ea poate participa la potențarea efectelor arhitecturale, reprezentînd « un punct focal » al liniilor sau direcțiilor dominante. Mai importantă este însă acțiunea sa de element « umanizant » și de « mediatore între casa modernă și natura fără vîrstă » (H. Moore).

DESENUL ÎN STUDIUL SCULPTURII

Dubla dotație pentru pictură sau desen și sculptură este o excepție în istoria artei. Majoritatea sculptorilor a folosit însă desenul în legătură cu creația sculpturală. Puținele desene de sculptori cunoscute dovedesc caracterul lor de schiță a unei idei, de notă personală, care își pierde importanța prin realizarea operei. Adaptarea la sculptură, în scopul fixării dimensiunilor, proporțiilor, mișcării, face ca aceste schițe să se deosebească de cele ale desenatorului, prin caracterul sumar, prin lipsa culturii speciale a artei liniei și, în mod paradoxal, prin lipsa indicației reliefului. O cercetare sistematică a desenelor sculptorilor (E. Gradmann) a arătat că ele « sînt mai puțin plastice decît cele ale pictorilor ». Iluzia profunzimii ține de calitatea și educația tehnică a desenatorului, ceea ce interesează mai puțin pe sculptor.

Este incontestabil că modelajul și formele tridimensionale libere în spațiu au servit desenului și picturii în clarobscur. Exemplele în care situația spațială a personajelor și distribuția logică a luminii în compoziție sînt stabilite cu ajutorul formelor spațiale sînt numeroase în pictura clasică. (Printre cele mai celebre sînt cazurile lui El Greco, Tintoretto și mai în urmă al lui Daumier).

Sculptorii au preferat să cunoască formele naturale prin studiul direct în volum, iar nu prin calea ocolită a desenului. Dacă desenatorii au căutat să-și întărească viziunea spațială prin sculptură, formarea unei concepții tridimensionale cu ajutorul desenului este mai puțin firească. (Desenatorii care au avut o concepție tridimensională au făcut cu ușurință sculptură. Astfel au fost Daumier, Degas, Matisse și azi Picasso.) Înșușirea unei tehnici a desenului de umbră și lumină de către sculptor nu pare a fi un cîștig. Henry Moore, după ce a încercat să dea desenelor sale iluzia sculpturii, descoperă « că a împinge desenul atît de departe încît să devină un substitut al sculpturii duce la slăbirea dorinței de a face sculptură sau face ca sculptura să devină o realizare moartă a desenului ». El mărturisește că folosește desenul pentru a naște, a dezvolta și a fixa ideile sale pentru sculptură. Desenul este o soluție mai rapidă decît modelajul de a fixa o idee. De asemenea, desenul este pentru el « o metodă de studiu și observație » a formelor naturale.

Deosebit de interesante sînt observațiile sale asupra diferenței dintre gîndirea formelor în desen și în sculptură. « O idee pentru o sculptură care poate fi satisfăcătoare ca desen necesită întotdeauna modificări atunci cînd este transpusă în sculptură ». După renunțarea la desenul iluzie a sculpturii, el desenează pentru sculptură în mai multă libertate « cu linii și tonuri plate, fără lumină și umbră pentru iluzia dimensiunii a treia; dar aceasta nu înseamnă că viziunea care se găsește înapoia acestui desen este numai bidimensională ».

Desenul din programul unui învățămînt al sculpturii trebuie să țină seamă de experiența istorică și actuală asupra legăturilor sale cu sculptura. Valoarea sa pentru formarea concepției spațiale fiind minimă, și legătura cu opera definitivă relativă, accentul nu trebuie pus nici pe tehnica reprezentării spațiului, nici pe valoarea estetică în sine, a desenului, din punct de vedere al cultivării liniei, al realizării compoziției în planul și cadrul suportului și al tehnicii materialului. Activitatea desenului pusă cu adevărat în slujba sculpturii este schița ideilor compoziționale ale sculpturii și studiul formelor naturale care conduc la îmbogățirea memoriei și ascuțirea spiritului de observație. Caietul de schițe trebuie să alcătuiască pentru sculptor jurnalul unei activități continue, orientată spre lumea exterioară și spre confruntarea acesteia cu lumea interioară a imaginației artistice.

Sculptura se deosebește de celelalte ramuri ale artei printr-o luptă continuă împotriva materiei. Aceasta necesită o disciplină de gîndire și o tehnică riguroasă, care decide, în același timp, calitățile estetice și forma limbajului sculptural.

Sculptura nu se împacă ușor cu concepția amatorismului, care a produs în pictură numeroase opere interesante.

Învățămîntul sculpturii nu este al artei însăși, ci este acela al limbajului său corect. Vocabularul și gramatica sa sînt astăzi mai extinse și mai complexe de cît cele ale limbajului lăsat prin « testament » de Rodin. Mai mult ca oricînd, sculptura are nevoie de o metodă de a învăța exprimarea corectă a faptelor de sensibilitate care alcătuesc « gîndirea plastică ».

Înșușirea metodei de a învăța cere o disciplină riguroasă, iar disciplina este, după cum au arătat teoreticienii cubismului, (Gleizes și Metzinger), « mijlocul de a verifica vocația artistică a ucenicului în artă ».

10. Triton Tritonis — radiografie (din M. Ghyka)

Radiografia scoicii Tritonului folosită pentru exemplificarea liniei creșterii spirale armonioase poate fi privită ca un model natural care demonstrează relația dintre spațiu și volumul material și dintre spațiul interior și exterior.

11. NAUM GABO: Construcție liniară nr. 2, — 1949 — 53

Manifestul constructivist scris de Naum Gabo și semnat de fratele său Pevsner cuprinde ideile principale ale concepției sculpturii-construcție, fantezie spațială independentă de orice asociație cu formele lumii reale sau cu ideile utilitare. « Noi construim opera cum construște universul opera sa, cum construște inginerul podurile și matematicianul formulele orbitei sale ».

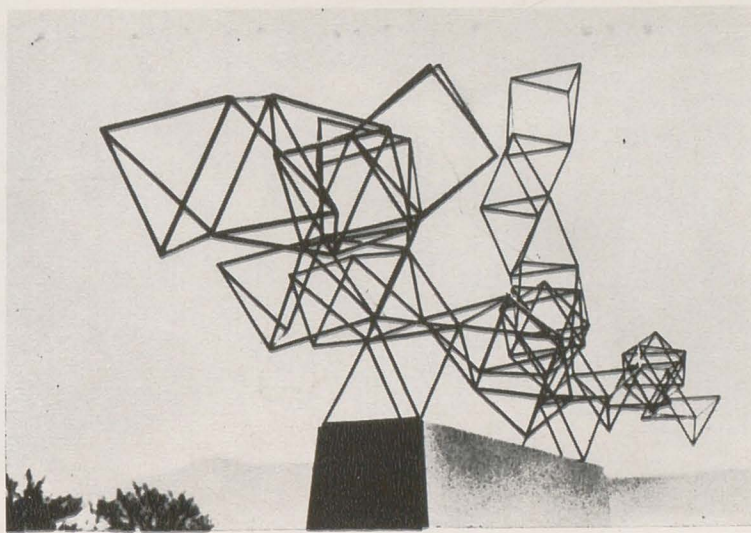
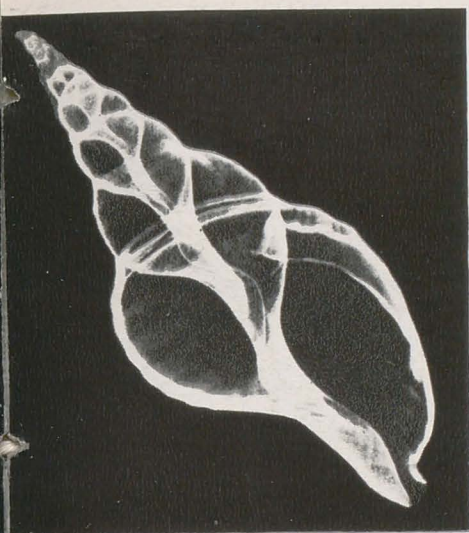
Concepția spațială, întindere continuă, dezlegată de volum, a găsit în opera lui Gabo și Pevsner o nouă formă de expresie. Renunțînd la reprezentarea masei, Gabo utilizează linia, nu cu sensul clasic, descriptiv, ci ca direcție de afirmare a spațialității și a ritmului mișcării. De aceea, construcțiile transparente ale lui Gabo se aseamănă vizual cu radiografia structurilor organice; în conținutul spațial apar direcțiile dirijate de liniile opace ale condensării materiei pe traseele rezistențelor. Marea realizare a constructiviștilor a constat în demonstrarea forței de expresie a liniilor și spațiului, independent de valoarea reprezentativă a formelor.

12. ANTOINE PEVSNER: Proiecție în spațiu, 1938—1939

Fantezia spațială a lui Pevsner, dezvoltată în același spirit cu aceea a lui Gabo, încorporează elementul lumină și umbră pe suprafețele bronzului lineat din care înalță construcțiile sale dinamice riguroase. S-a relevat înrîndirea lor cu suprafețele algebrice de gradul IV (M. Brion), însă, departe de a fi derivate din operații matematice, operele sale sînt creații ale sensibilității supuse unei rigori a judecării care cucerește o mare puritate stilistică.

Opera lui Pevsner, ca și cea a lui N. Gabo, este « o poetică a spațiului care poate fi simțită, iar nu măsurată ». « Nu este mai multă matematică în opera mea, decît anatomie într-o figură de Michelangelo », a răspuns N. Gabo celor care au interpretat operele sale ca fiind adevărate demonstrații matematice.

Arta rămîne o operă a sensibilității și vizează emoția estetică, în timp ce știința urmărește informația și realizările tehnice.



13. MAX BILL: Construcție cu 30 de elemente asemănătoare, 1938—1939

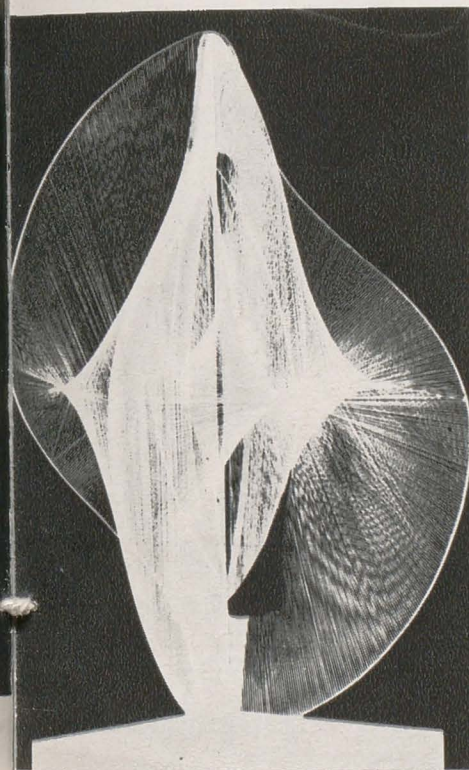
Poetica spațiului, ca și aceea a formelor materiale, a cunoscut modalitățile de exprimare figurativă, literară și abstract-simbolică. Descrieri prin arabesc și contur sau figurilor metalice transparente li se opun construcțiile spațiale simbolizând dinamismul, conflictul sau echilibrul formelor. Între sculptura materiei și aceea a spațiului sugerat prin direcțiile liniilor metalice, nu există o diferență esențială.

După H. Moore, « a existat și mai persistă printre tinerii sculptori un interes pentru spațiu mai mare decât pentru forma solidă, și armătura prezintă o senzație de spațiu mai evidentă decât o formă solidă de sine stătătoare. Dar cu timpul află că a înțelege spațiul nu înseamnă de cit a înțelege forma . . . »

În documentele asupra legăturii artei moderne cu natura (din expoziția din Băile 1958), lucrarea lui Max Bill a fost încadrată în grupul constructivismului geometric al spațiului și comparată cu imaginea cristalelor de oxid de zinc sub microscopul electronic.

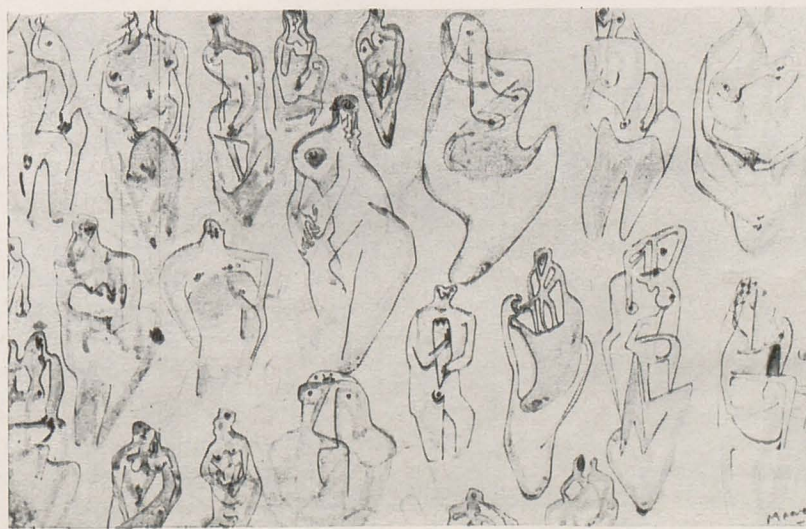
Concluziile comentatorilor acestei expoziții (Georg Schmidt și Robert Schenk) au arătat că analogiile turburătoare ale microcosmosului savantului cu formele create de arta modernă nu se datoresc unei influențe directe a științei asupra artei, ci paralelismului intelectual al omului aceleiași civilizații, în care analiza științifică și arta sînt în căutarea principiilor esențiale ale lucrurilor, dincolo de aparența lor vizibilă.

Cu toată asemănarea lor, uneori izbitoare, imaginile științifice și artistice rămîn despărțite atît prin izvoarele creației lor, cît și prin obiectivele urmărite.



14. RODIN: Desen după o dansatoare cambodgiană

Desenele lui Rodin urmăresc fluiditatea mișcării printr-o linie melodiosă și delicată care descoperă nebănuitele posibilități de metamorfoză ale corpului uman într-un ornament. Abreviațiile și deformațiile conturului sugerează rapiditatea mișcării și inconsistența formei surprinsă de-a lungul traiectoriei deplasării în spațiu. O tentă plată colorată care reinnoiește căutarea mișcării, fără să se suprapună complet primei imagini, captează fantoma corpului viu. Rodin nu pregătește sculptura prin desen, ci explorează viața în curgerea neîncetată a mișcării. Desenele sale sînt o activitate paralelă cu sculptura, născute din aceeași bucurie spirituală a contactului intim cu forma corpului viu.

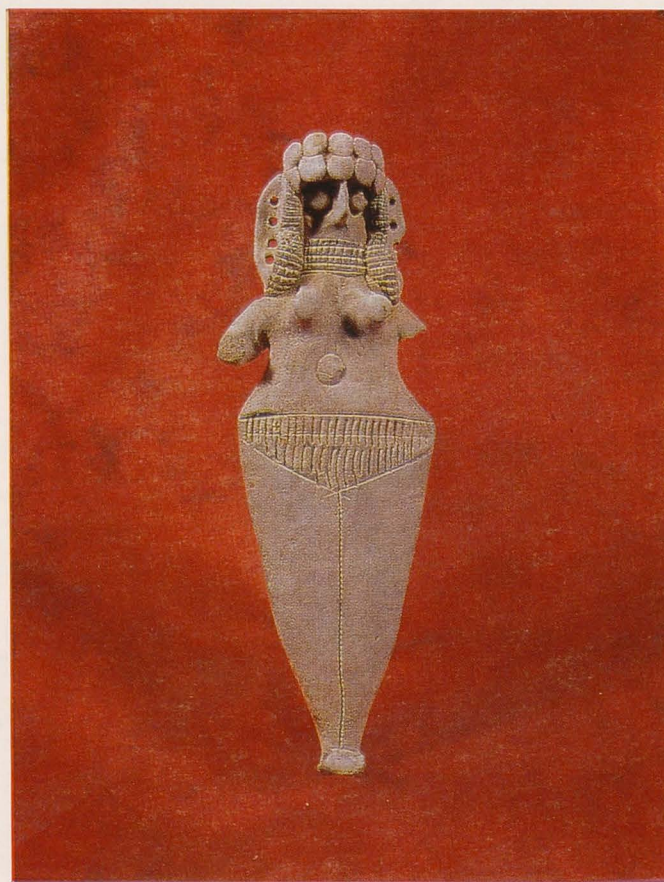


15. H. MOORE: Idei: desene pentru o sculptură în metal, 1934

În măsura în care sculptura inventează formele, desenul devine metoda cea mai adecvată a căutărilor fanteziei și mijlocul cel mai rapid al materializării lor. Moore folosește desenul pentru creația, dezvoltarea și fixarea ideilor sculpturii și în același timp ca o metodă de studiu și de observație a naturii care îi oferă avanteje și soluții mai eficiente decât modelajul.

ȘASE MILENII DE ARTĂ

PAUL PETRESCU



Zeița Mamă, Tell-ul Aswall, Babilon,
prima dinastie, 1830—1600 î.e.n. —
teracotă

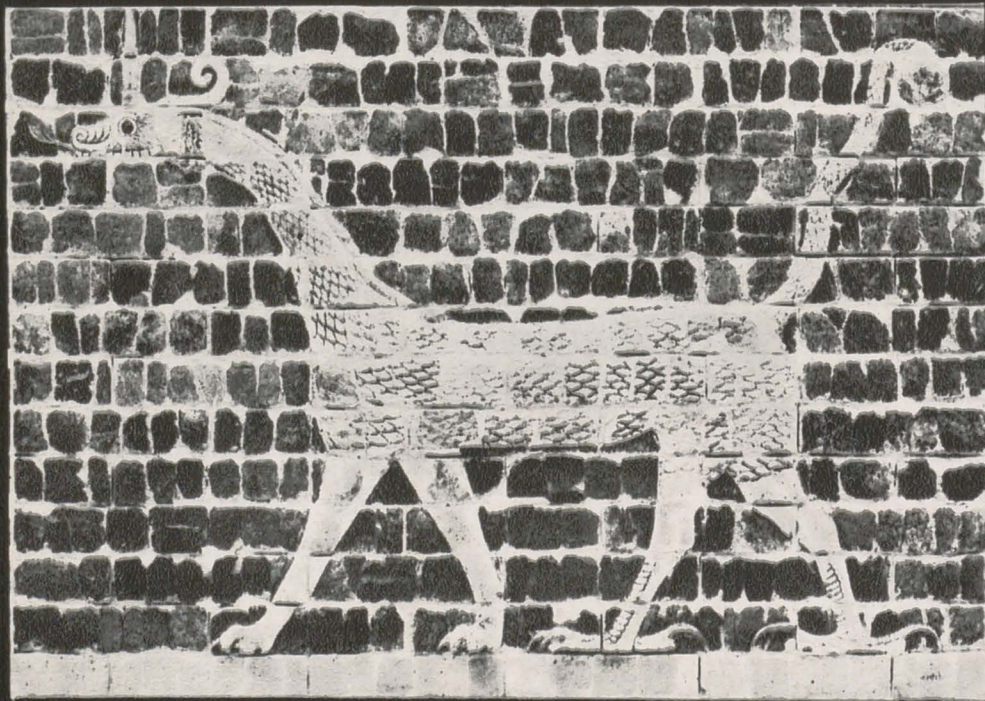
Statuetă, Khafaje, prima dinastie;
prima jumătate a mileniului III
î.e.n. — alabastru

Muzeul de artă al Republicii a găzduit anul acesta una dintre cele mai prețioase expoziții prezentate vreodată în România. Valoarea obiectelor a îndreptățit denumirea de « tezaur » dată acestei expoziții provenind din fondurile muzeului de la Bagdad. Este drept că, pentru dimensiunile reduse ale expoziției, desfășurarea temporală uriașă precum și varietatea materialelor și a stilurilor au făcut greu perceptibile succesiunile cronologice, atenția vizitatorului, puțin derutată, fiind obligată a se concentra asupra fiecărei opere în parte, fără a mai urmări complexele de cultură.

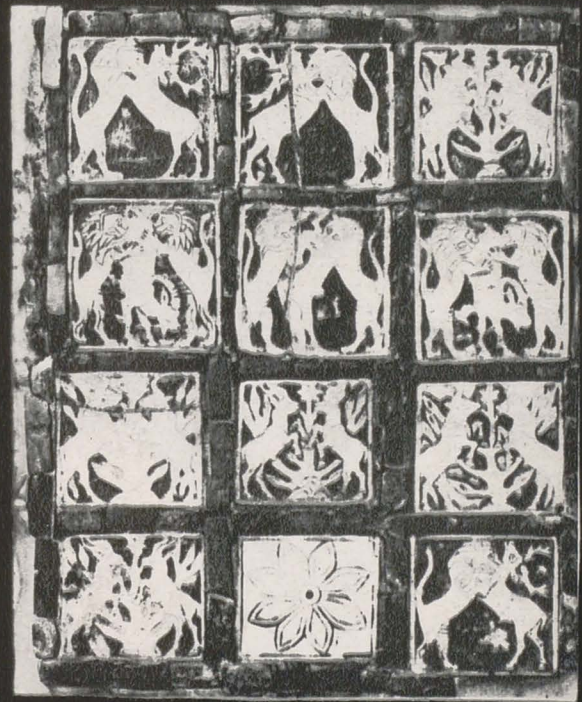
Teritoriul cuprins între cele două râuri, cunoscut sub numele de Mesopotamia, este unul din cele trei leagăne ale civilizației omenirii (alături de Egipt și valea Indului), făcând parte din ceea ce arheologul Breasted a numit « Semiluna roditoare », imens spațiu avînd această formă sprijinită la vest pe Mediterana orientală iar la răsărit pe Golful Persic. Este destul să spunem că aici au avut loc, după opinia renumitului savant V. Gordon

Childe, « revoluția neolitică » și, mai ales, « revoluția urbană ». Într-adevăr, în Mesopotamia, în străvechile regate ale Sumerului și Akkadului se constituie primele orașe cunoscute în istoria civilizației cu tot ce înseamnă acestea ca producție și circulație de bunuri. Gama întinsă a obiectelor din expoziție, făurite din cele mai diverse materiale, este o ilustrare a existenței unor centre artistice ce nu puteau apărea decît pe o piață de anvergură. În Ur, la începutul mileniului al III-lea, această piață era aprovizionată cu însemnate cantități de aramă din Caucaz, cu bitum din Subartu, cu argint din Cilicia, cu aur din Elam și din Capadocia, cu bronz din Siria, cu piatră de calcar din bazinul superior al Eufratului, cu diorit de Magan de pe țărmurile Golfului Persic, cu alabastru venit de pe platourile iraniene, cu lapis-lazuli din Asia Centrală, cu lemn de cedru din codrii Libanului. Drumurile caravanieră venind din India, Caucaz, Egipt, Arabia se încrucișau aici, iar mulțimea negustorilor ce întrețineau relații comerciale complexe cu Capadocia se poate





Dragon, Babilon, sec. VII - VI î.e.n. - cărămidă smălțuită



Tablă de joc cu decorații, Ur, prima dinastie, a doua jumătate a mileniului III î.e.n. - lapis lazuli, piatră, bitum



Figurine, Tell es Sawwan, mileniul V î.e.n. - alabastru

Zeu hirsut, prima dinastie, mileniul III î.e.n. — calcar



Cap de bărbat, Warka, Ur, a treia dinastie, 2050-1950 î.e.n. — calcar



Coiful prințului Mes-Kalam Dug, Ur, prima dinastie, mileniul III î.e.n. — aur



Sigiliu cu motive antrope și zoomorfe, Jemdet Nasr, cca. 3000 î.e.n. — marmură

judeca după faptul că numai în săpăturile de la Kültepe (Kanish), în Anatolia, au fost găsite circa 10.000 de tablete cuneiforme a căror bogăție de informații nu poate fi prelucrată decât cu ajutorul calculatoarelor electronice, operație ce este în curs de realizare de către o echipă de arheologi și ciberneticieni francezi (Reconstructing an economic network in the ancient East with the aid of a computer, by J.C. Gardin, in *The use of computers in anthropology*, 1965, Haga).

O extremă diversitate de culturi s-a dezvoltat pe imensul teritoriu mesopotamian, culturi create de populații autohtone, ca sumerienii sau de populații venite, ca akkadienii semitici. O strădanie uriașă de construire de diguri, de săpare de canale și irigație a legat pe oameni de aceste locuri care de atunci și până azi n-au mai fost părăsite. Caracterul sedentar prin excelență al acestor popoare de agricultori a determinat extraordinara înflorire a civilizației și a artelor. Diversele comunități de pe aceste pământuri au adunat comori de cunoștințe științifice în geologie, astronomie, topografie, zoologie, au elaborat tehnici agricole, metalurgice, mecanice și arhitectonice. Descoperirea diferitelor aliaje ale aramei, a sticlei albe, faianței și pietrelor smălțuite erau fapte împlinite deja la anul 2500 î.e.n.

Aceste cuceriri tehnologice și artistice s-au succedat de-a lungul unei enorme perioade istorice, în care s-au acumulat și stratificat un număr mare de ilustre civilizații. Destul să spunem că Sumerul, străvechiul Sumer, urmează în cronologie ca a noua cultură, fiind precedat de alte opt ce se eșalonează pe durate de milenii, dincolo de al șaptelea înaintea erei noastre. După el, nume evocatoare ca Imperiul Akkadian, Babilonul, Asiro-Chaldeenii, Ahemenizii, Seleucizii, Parții, Sasanizii și lumea atât de complexă și eterogenă a Islamului se succed într-o fascinantă desfășurare materializată în opere de artă de o varietate deconcertantă, ca cele pe care am avut ocazia să le vedem în expoziție. Așa sînt cele vreo treizeci de figurine și de vase mici de alabastru, din mileniul al V-lea î.e.n., alcătuind un tezaur descoperit la Tell es Sawwan, uimitoare prin gingășia modelării. Așa este, mai ales pentru noi, acel vas de ceramică pictată, din mileniul al III-lea î.e.n., cu un decor în culorile roșu și negru, de o tulburătoare asemănare cu ceramica noastră de Cucuteni. Sau ca marele vas plat de la Tell Halaf, datînd tot din mileniul al V-lea î.e.n., avînd fundul ornamentat în pătrățele de șah, motiv răspîndit de atunci în diverse arte ceramice și întîlnit destul de des și în ceramica transilvană. Ne aflăm adică în fața unor adevărate izvoare ale artei, în multiplele ei forme, repere ale unor viitoare studii comparative și a căror lecție trebuie să fie aceea a unei extreme reticențe în ce privește «atribuirile» și «influențele». Pe de altă parte este evidentă diferența aproape brutală de stiluri pe un teritoriu relativ restrîns și în limitele aceluiași mileniu, al V-lea î.e.n., ca cea mărturisită de două vase din aceeași vitrină, unul provenind de la Arpachiah, cu un decor delicat și minuțios, realizat într-un soi de fulgi de păpădie semănați pe un fond monocrom, și altul, de la Eridu, cu linii negre, puternice, simple, fruste, pe un fond galben. Cele două vase vorbesc limpede despre existența în același (relativ) loc și timp a două comunități aflate pe praguri diferite de civilizație și de înțelegere artistică.

Bogăția orașelor și regatelor se poate judeca și după echipamentul militar lucrat în aur, ca celebrul coif din Ur al prințului Mes-Kalam-Dug, din mileniul al III-lea î.e.n., splendid cizelat, sau ca vîrfurile de lance de aur și argint din același mileniu. Luxul societății sumeriene se exprimă și într-o gamă foarte variată de podoabe, între care colierele de aur, cornalină și lapis-lazuli au o valoare decorativă excepțională. Podoabele, ca și recipientele și produsele cosmetice, numeroase într-o societate bogată, aveau însă și atribute magice, esențiale pentru o mentalitate în care magia juca rolul unei tehnici de intervenție în ordinea naturală și supranaturală. Este destul să evocăm destinul scoicii «cauri», purtată inițial ca amuletă asigurînd fertilitatea, datorită asemănării sale cu organul genital feminin, iar mai tîrziu devenită monedă de schimb. Tot așa aurul și pietrele scînteietoare ale deșertului, opalul, cornalina aveau și virtuți magice, idei ce dăinuie pînă azi la purtătorii bijuteriilor moderne. Ca substanțe magice erau considerate și lapis-lazuli, turcoazele, chihlimbarul,

a căror putere crește dacă sînt lucrate în forme amintind ființe înzestrate cu virtuți superioare. Fragmente de lapis-lazuli modelate în chip de taur conferă celui ce le poartă nu numai seninătatea cerului albastru, ci și invincibilitatea animalului.

Intensul comerț al comunităților mesopotamiene, circulația bunurilor de tot felul pe drumuri terestre și maritime au determinat nașterea unui întreg sistem de măsurători pus la punct pînă la ultimele amănunte. De o mare frumusețe sînt greutatea neo-sumeriene din Ur, din mileniul al II-lea î.e.n., lucrate din piatră și reprezentînd o gîscă așezată, dormind cu capul dat pe spate. Seria de greutatea mici, descrescătoare, se continuă cu aceeași imagine lucrată însă din agată. Tot relațiile comerciale complexe au condiționat apariția nenumăratelor sigilii cilindrice purtînd inscripții indicînd în primul rînd proprietarul obiectului respectiv; mulțimea acestor sigilii din mileniul al III-lea î.e.n., precum și frumusețea minusculilor caractere ideogramatice sau cuneiforme dovedesc intensitatea schimburilor economice și așezarea statornică a unor principii juridice consfințind proprietatea.

Strălucirea vieții de curte, rafinamentul unei culturi în care se regăsesc elemente venind din apus, adică din Egipt, și din răsărit, unde înflorea civilizația Indului de la Mohenjo-Daro și Harappa ni se pare a fi exemplificată de magnifica liră (în expoziție era o copie) cu capul unui taur lucrat din aur, provenind din săpăturile de la Ur și datînd din mileniul al III-lea î.e.n. Din aceeași epocă o mulțime de statuete de piatră, de marmură, de aramă înfățișează un popor de bărbați și femei cu ochi mari, cu nasuri lungi, cu umeri lași, amintind de siluetele egiptene.

Mileniul al II-lea î.e.n. continuă o tradiție strălucită, cu exemplare de sculptură admirabilă ca acel Leu, din Urukul imperiului vechi babilonian (Ereku biblic și Warka de azi), redat cu știință extraordinară a mișcării, alături de care însă, — același paralelism al unor civilizații de nivele diferite —, coexistă figurina Zeiței-mame din Tell-ul Aswall, o teracotă primitivă, schematică.

O imagine animalieră celebră pe un panou de cărămidă smălțuită din secolul al VII-lea î.e.n. ne introduce în lumea artistică a noului imperiu babilonian, cunoscut pentru marile sale construcții civile și religioase. Expoziția continuă derularea productiilor artistice ale Mesopotamiei cu realizări ale Seleucizilor și ale Parților, epoci în care pătrunderea canoanelor frumuseții eline este un fapt împlinit. Imensul drum parcurs în istoria gîndirii și înfăptuirilor artistice mesopotamiene face ca sticla și fildeşul, marmura și plăcile ajurate de cărămidă din primele secole ale erei noastre și din perioada islamică să ne apară oarecum «recente». Farmecul depărtărilor milenare ce s-au înscris pe hărțile arheologilor cu nume de amplă rezonanță în istoria artei universale, ca Ninive, Uruk, Nippur, Ur, Lagaș, Akkad, Babilon, Ctesifon, s-a păstrat și în vasta literatură sumeriană. Un pasaj al unui poem de acum șase mii de ani are ca temă procurarea acelor materii prime scumpe din care sînt făcute obiecte de artă incomparabile:

«Într-o zi regele, ales de Inanna în inima ei sfîntă,
Ales în țara Șuba de Inanna, în inima ei sfîntă,
Enmerkar fiul lui Utu,
Sorei sale, regina,
Sfintei Inanna i-a adresat o rugă:
«O, sora mea Inanna: pentru Uruk,
Fă ca locuitorii din Aratta
Să făurească cu meșteșug aurul și argintul,
Să aducă nobilul lapis-lazuli scos din stîncă,
Să aducă pietrele prețioase și nobilul lapis-lazuli»

Enmerkar a fost ascultat și în Uruk, prin război și tratative, au fost aduse acum șase mii de ani toate acele pietre din care meșterii de atunci ai metropolei au lucrat splendide podoabe. Printre ele se numără poate și cele văzute de noi.

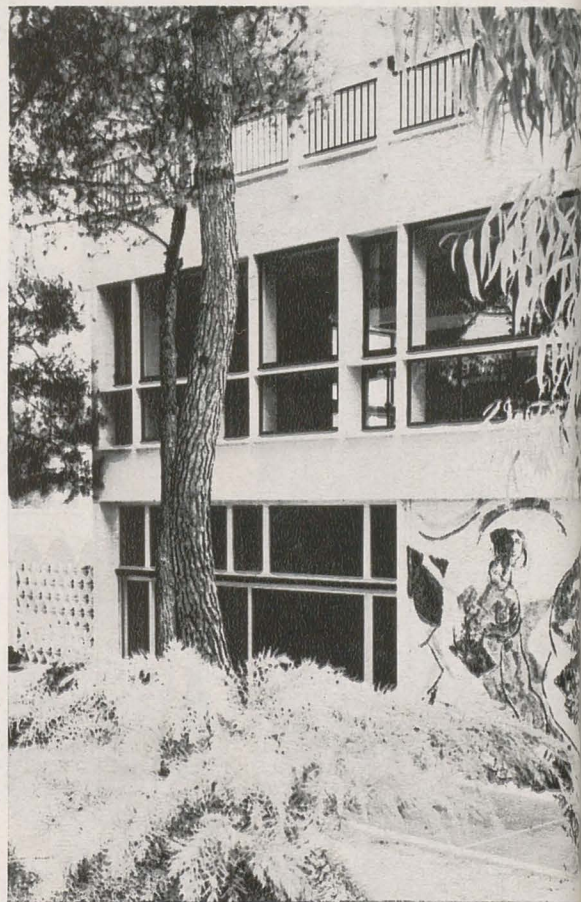
Bărbat în luptă cu un monstru, Nimrud, epoca asiriană tîrzie, sec. VIII î.e.n. — fildeş





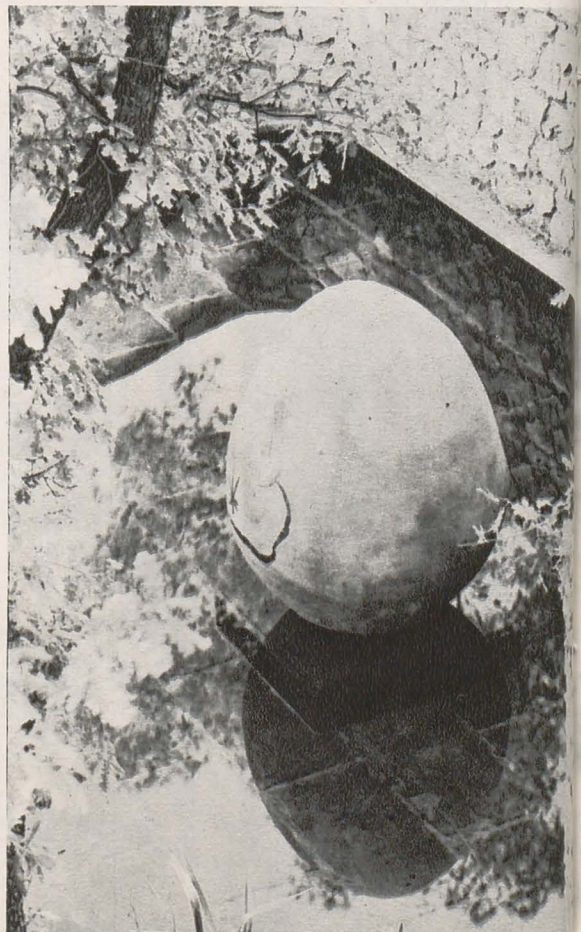
Ce este muzeul de artă modernă? Ce trebuie să fie un muzeu de artă modernă? Tezaur în care se păstrează valori consacrate, recunoscute, sau magnet și selector al noilor creații? Colecție fixă, permanentă, de opere confirmate de timp, ferită de ceea ce e prea nou, prea proaspăt, prea puțin sigur, sau expoziție multiplă, succesivă, dinamică, a ceea ce pare mai reprezentativ pentru chiar ziua de azi, pentru spiritul și modalitățile ei de expresie? Pinacotecă infailibil alcătuită după criteriile de nimeni contestate, sau laborator de creație, atelier de lucru, mediu stimulator pentru artiști și pentru public, deopotrivă? Turn de fildeș al artei, sau centru de educație, de confruntări, de descoperiri? Templu al unei singure arte, al artelor îndeaproape înrudite, sau casă de cultură, centru de întâlnire al mai multor dacă nu al tuturor artelor, azi atât de mult interferente?

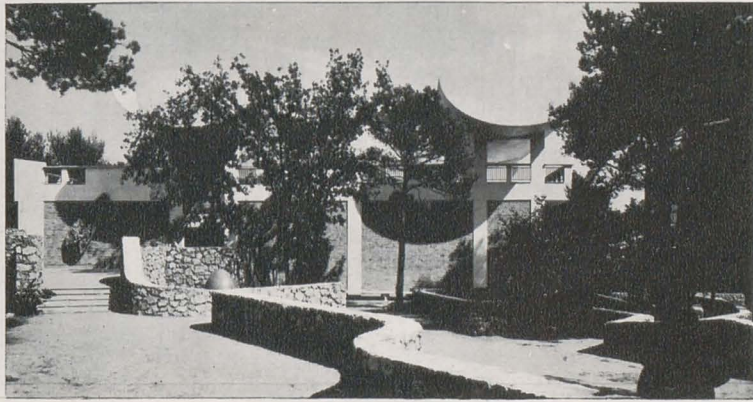
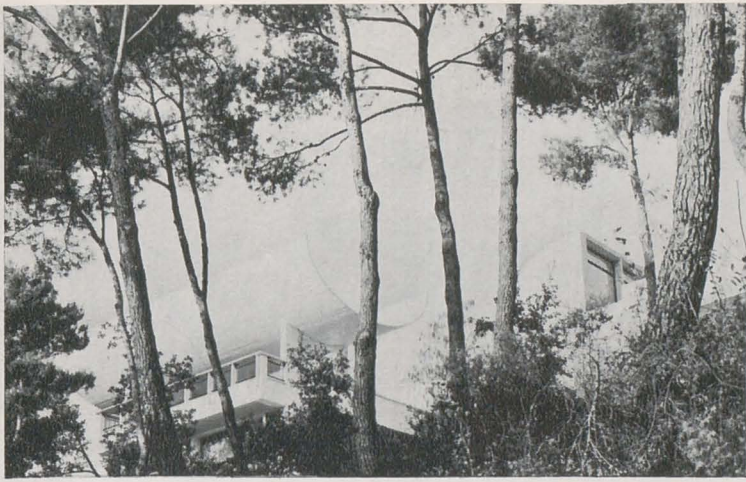
Un răspuns la acest lung șir de alternative se află concretizat în experiența mai multor celebre muzee de artă modernă din Europa și America. Printre ele, Fundația Maeght de la Saint-Paul de Vence, din sudul Franței, și-a câștigat un renume bine meritat. Finanțată de Marguerite și Aimé Maeght și donată statului, Fundația de la Saint-Paul de Vence reprezintă o extrem de interesantă experiență, o încercare îndrăznească de a lega arta de viață, de a transforma muzeul artelor ce au fost într-o casă a artelor ce sînt, a artelor care se nasc.



MARC CHAGALL: Mozaic, curtea interioară a sediului Fundației Maeght

JOAN MIRÓ: Oul





Clădirea Fundației Maeght, vedere parțială

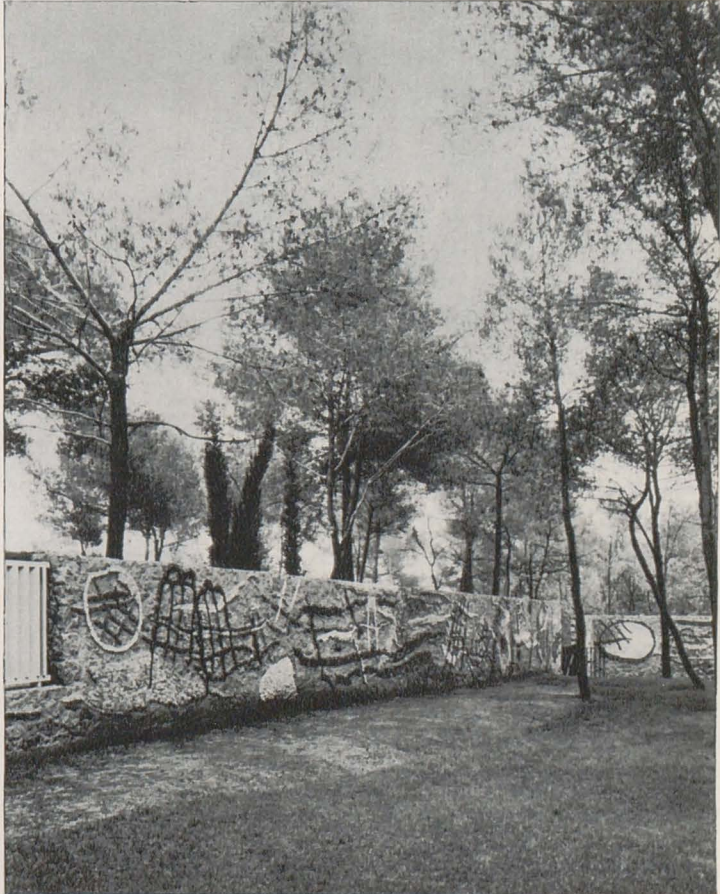
Labirintul Miró, vedere parțială

Curtea Giacometti

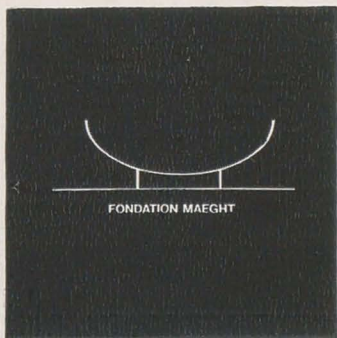


CALDER: Stabil

TAL COAT: Mozaic pe zidul interior







FONDATION MAEGHT

M A E G H T

MUZEU AL ARTELOR VII

Dacă Muzeul Onstad din Norvegia este cea mai recentă dintre experiențele de oarecare anvergură, se poate spune că Fundația Maeght, cu numai patru ani mai vîrstnică, constituie — alături de îndrăznețul « muzeu în uzină » al olandezului Peter Stuyvesant — cea mai de răsunet realizare de acest fel din Europa.

Și ce anume este, exact, Fundația Maeght? Nici galerie de artă, nici muzeu, în accepția tradițională; o instituție al cărei scop este de a face înțeleasă și a promova arta contemporană, sub toate formele ei — plastică, poezie, teatru, muzică etc.

Fundația de la Saint-Paul a fost concepută inițial ca un omagiu adus unor mari artiști: Bonnard, Braque, Miró, Chagall, Kandinsky și Giacometti. Creație colectivă, născută din colaborarea cîtorva artiști cu arhitectul José Luis Sert, ansamblul de la Saint — Paul de Vence asociază în chip fericit arhitectura cu plastica monumental-decorativă. Mozaicuri de Chagall, Tal Coat și Braque, sculpturi ceramice de Miró în « Labirint », figuri de bronz în « curtea » Giacometti, ardezi și vitralii de Braque și Ubac, în capelă, fac corp comun cu arhitectura.

Fundația Maeght poate fi definită ca o Casă a Culturii de foarte înalt nivel, care organizează expoziții retrospective și demonstrații publice de creație, congrese, concerte și spectacole de teatru, reprezentații de balet, proiecții de filme și, de asemenea, celebrele « Nopti ale Fundației Maeght ». În serviciul activităților: săli de expoziție deschise spre patio-uri și grădini, o casă de oaspeți pentru artiști, sală de cinema, librărie de artă, cafenea, terase și un parc vast în care urmează să mai fie ridicate și alte corpuri de clădire, un teatru cu 1200 de locuri.

André Malraux, vorbind în 1964 despre noua Fundație, spunea că « aici se încearcă ceva ce n-a mai fost niciodată încercat: crearea universului în care arta modernă să-și poată găsi locul și totodată acea lume de reazem care se numea cîndva supranaturalul ». Într-adevăr, la Saint-Paul de Vence vizitatorul poate evolua nestingherit, familiar printre opere, într-o atmosferă de libertate și de plăcere estetică, iar artistul poate lucra singur sau confruntîndu-se cu alți creatori, izolat sau urmărind direct reacția publicului.

Rolul educativ nu este de loc neglijat. Mijlocirea contactului cu arta modernă este una din preocupările fundamentale ale Fundației, care posedă o importantă colecție de picturi, sculpturi, ceramici, tapiserii, desene și opere de grafică din secolul XX.

În fiecare an sînt organizate două expoziții cu caracter internațional, prezentînd fie o importantă panoramă a plasticii contemporane, fie o retrospectivă sau un omagiu pentru unul din maeștrii artei secolului XX.

În 1966, François Wehrin, directorul Fundației, a reunit 170 de opere de la 67 de artiști reprezentînd anumite tendințe ale artei moderne din anii 1945 — 1955, sub titlul « Dix Ans d'Art Vivant ». În același an, cu prilejul centenarului lui Kandinsky, au fost prezentate 120 de pînze ale marelui pictor. Bilanțul în cifre: 30 000 de vizitatori.

În 1967, « Dix Ans d'Art Vivant 1955 — 1965 » continua expoziția din anul precedent, dar cu o amploare sporită. Aproape 150 de artiști, printre care 40 de sculptori, erau reprezentați într-o selecție punctată, cu mare efect, de opere ale unor « maeștri » care au un rol activ în arta actuală: Picasso, Miró, Max Ernst, Moore, . . . sau dispăruți de curînd: Braque, Giacometti, Arp. . . Acestei expoziții i-a succedat un « omagiu » adus lui Chagall cu ocazia celei de-a 80-a aniversări a nașterii pictorului.

Ultima, expoziția « Art Vivant 1965 — 1968 », a constituit una din cele mai însemnate manifestări artistice internaționale ale anului. Ca și în expozițiile anterioare, pe lângă reprezentații cei mai autentici ai diverselor tendințe, au fost incluși în retrospectivă și un număr de artiști neîncadrați în vreun curent și socotiți de conducerea Fundației ca fiind — pe nedrept — prea puțin cunoscuți în Franța. Au fost prezentate de asemenea opere create special pentru acest prilej, și anume o fîntînă de Tinguely, un « ambalaj » de Christo, un « perete penetrabil » de Soto, o lucrare realizată de « Groupe de Recherche d'Art visuel ». Acestei expoziții i-a urmat un « omagiu » adus lui Miró, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de viață. Peste 180 de tablouri, dintre care 90 inedite, noi gravuri, 10 sculpturi recente, ceramică monumentală, inclusiv o decorație murală de 12 metri lungime — au alcătuit un adevărat « festival Miró ». Artistul însuși a contribuit la pregătirea lui, avînd și ideea de a inaugura un muzeu subacvatic: în golful Juan-Les-Pins a fost scufundată o sculptură în ceramică realizată de Miró, în colaborare cu Artigas, și intitulată « Venus de la Mer ». Lucrarea este fixată la 18 metri adîncime, în grota Fourmigue.

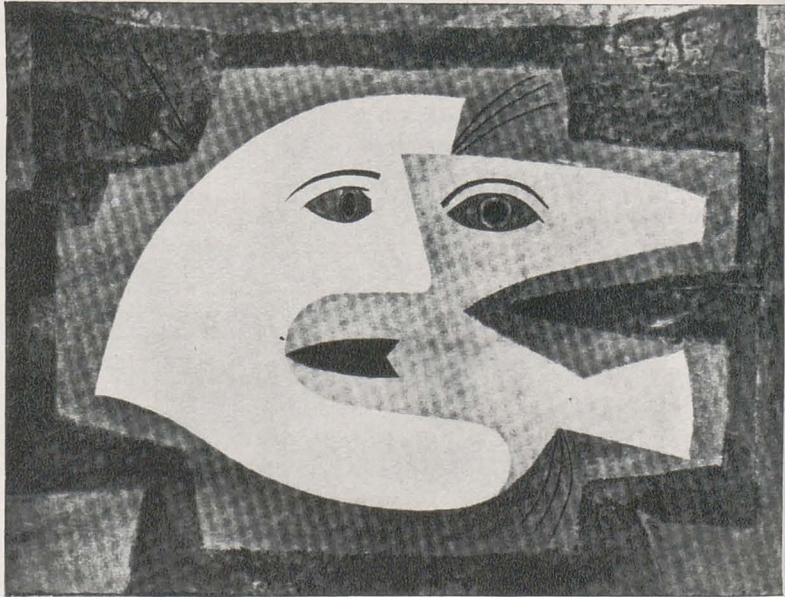
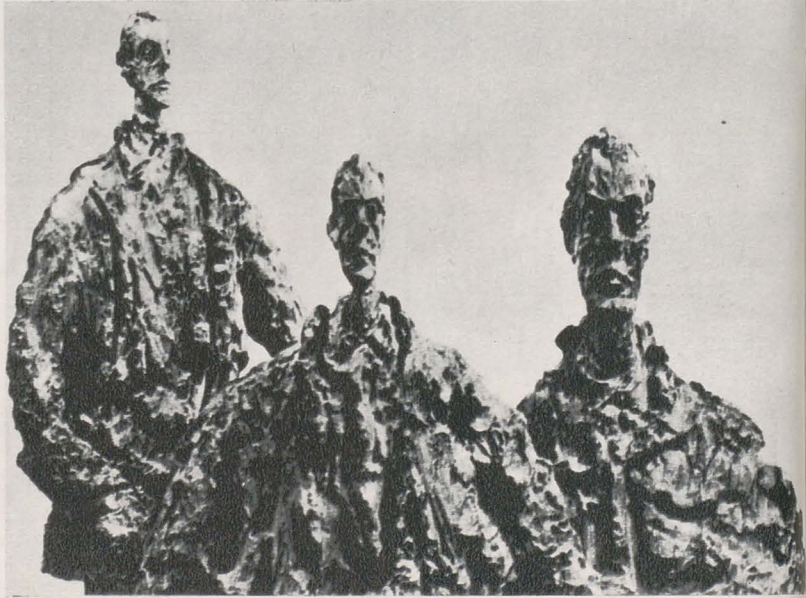
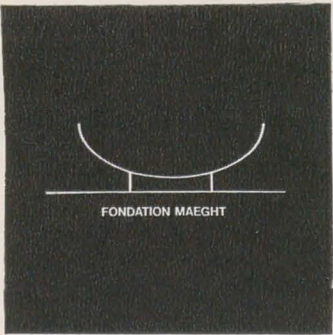
Trecînd peste acest spectaculos moment din activitatea Fundației, trebuie să amintim de « Noptile Fundației Maeght ». Consacrate muzicii, teatrului și baletului contemporan, « Noptile » se desfășoară în fiecare vară, sub conducerea artistică a lui Francis Miroglio, în curtea Giacometti. Este un festival experimental, care urmărește în primul rînd să dea unor tineri creatori prilejul de a se afirma, de a se face cunoscuți. Pentru ediția din 1969 a « Noptilor » este programat baletul « Ochiul pasăre », conceput de Miró în colaborare cu poetul Jacques Duppin.

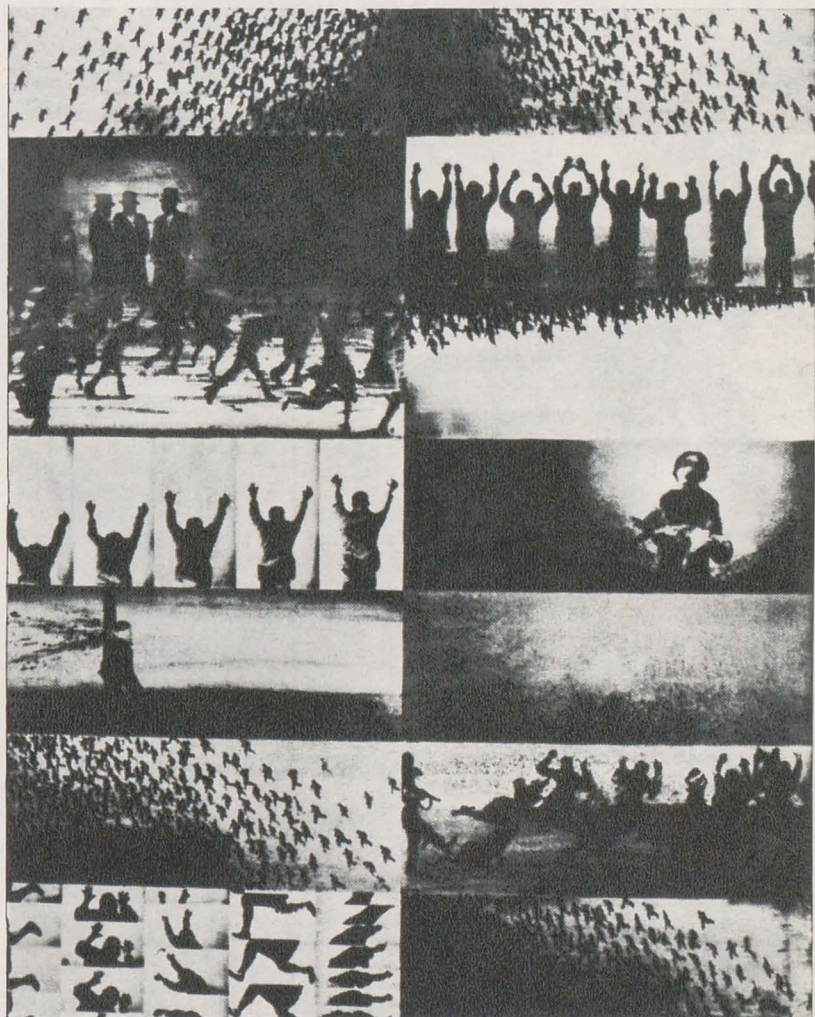
Considerînd, de altfel, că poezia nu poate rămîne niciodată străină de activitățile Fundației, aceasta a inițiat editarea revistei l'Ephémère, caiet trimestrial de literatură condus de Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, Louis René des Forêts și Gaëtan Picon.

Ne aflăm, deci, la Fundația Maeght, în fața unei metamorfoze a muzeului-templu în centru activ de artă, în cîmp de confruntare a tendințelor care se manifestă în gîndirea și sensibilitatea epocii contemporane.

Fundația Maeght, vedere de ansamblu

Macheta teatrului și scenă de balet





1	2	4
3	5	6

1. JEAN ARP: Simburele uriaș — bronz polisat
2. ALBERTO GIACOMETTI: Diego — bronz
3. VICTOR BRAUNER: Compoziție — ulei
4. ETIENNE-MARTIN: Personaj 3 — lemn
5. MARC CHAGALL: Viața — ulei
6. JUAN GENOVES: Calendar universal — tehnică mixtă

JOAN MIRÓ: Labirintul Miró
— sculptură și decorațiuni

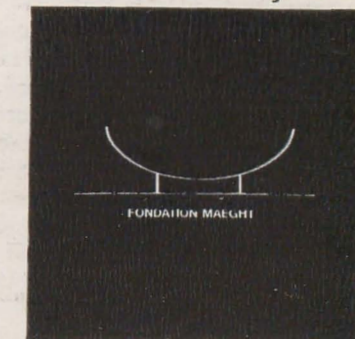
Sîntem azi, din fericire, din ce în ce mai rapid informați asupra actualității internaționale, și iluziile asupra unui artist aparent novator în țara sa nu pot să persiste dacă el e de fapt palidul reflex al unui curent născut altundeva. Căci dacă arta este universală, nu este mai puțin adevărat că anumite creații sînt inseparabile de un climat istoric și geografic precis. Ne-am putea închipui, de pildă, impresionismul fără dulcea atmosferă din Ile de France, expresionismul fără climatul de violență care a bintuit Germania, sau, mai aproape de noi, pop-artul în afara civilizației nord-americane? Dar a-i căuta cu orice preț pe creatorii autentici înseamnă a deveni uneori un fel de inchișitor obsedat de singura idee a noutății. Or, nu tocmai această discuție i-a împins pe artiști la penibile dispute de prioritate, și chiar la antedatarea operei? Pe de altă parte, nu se uită oare prea adesea că o operă este suma unei vieți și nu a unei expoziții de trei săptămîni? De aceea nu e de mirare că putem revedea aici, pentru a doua și a treia oară consecutiv, aceiași pictori și sculptori. Unii par să nu fi evoluat deloc, dar problema nu e simplă. Li se reproșează că exploatează mereu aceeași vînă, în timp ce uneori tocmai dorința de perfecțiune îi împinge la aceasta — să ne amintim de Bonnard; sau că se schimbă prea adesea, cînd, în fond, e vorba de creatori excepționali de inventivi, care nu pot fi oameni ai unei singure aventuri — să ne gîndim la Picasso. . .

. . . Alții, fideli picturii sau tehnicilor utilizate de pop-art, vizează să exprime realitatea cotidiană, dînd uneori un context politic operei lor: astfel, revoluția cubană sau războiul din Vietnam nu lasă indiferenți un pictor ca Matta sau pe alții foarte tineri. Căci pare, ba e sigur, că artiștii de azi vor să-și înțeleagă epoca și să participe la ea. Nu trebuie oare să vedem în preocuparea unora dintre ei de a-și edita opera într-un mare număr de exemplare chiar dorința de a vorbi unui public larg? Și unul din aspectele cele mai pozitive ale acestor trei ani nu este oare tocmai interesul sporit al publicului pentru toate formele în care se manifestă arta de azi?

FRANÇOIS WEHLIN

(Fragmente din prefața catalogului expoziției «L'art Vivant 1965—1968»)

FUNDAȚIA



MAEGHT

TENTAȚIA

ASEMĂNĂRILOR

EVA SÎRBU

Surisul Giocondei a încremenit odată pentru totdeauna acum aproape cinci sute de ani. Girafa lui Dali arde în același foc cu flăcările încremenite. Peste peisajele lui Van Gogh vîntul a bătut odată pentru totdeauna și pomii, ierburile, grîul au încremenit sub acea bătaie de vînt. Pieta-urile. Madonele. Cinele de taină. Nimfele. Faunii. Sfinții. Mariile Magdalene. Încremeniri ale expresiei, ale gesturilor, ale gîndului. Încremeniri în mișcare. Artă definitivului. A veșniciei gestului, a fixării mișcării.

Fotografia avea să nutrească aceeași ambiție: să oprească mișcarea păstrîndu-i caracterul de mișcare. Pirueta dansatoarei. Zborul păsărilor. Galopul cailor. . .

Dar pînzele lui Vasarely mișcă. Culoarele, în alăturarea lor, vibrează, din fiecare unghi altfel, pentru fiecare retină altfel. Iar odată ajunsă aici, pictura își caută alt nume: optical-art.

Și, iată, fotografia începe să miște. Dansatoarea își termină pirueta. Păsările măsoară infinitul și pier dincolo de linia orizontului. Căii își duc galopul dincolo de raza noastră vizuală și lasă în urma lor doar zgomotul copitelor. Iar odată ajunsă aici, fotografia își caută alt nume: film.

Fotografia a eliberat pictura de obsesia reproducerii exacte a unui gest, a unei mișcări. Filmul i-a trezit poate gustul de a se mișca. Zimbetul Giocondei s-a stins. Henri Gruel l-a făcut să înflorească pînă la capăt într-un film animat, și să moară într-o strîmbătură. Iar o Giocondă fără suris nu mai e Gioconda. Iar o pictură care mișcă nu mai poate fi pictură. Devine op art, dacă păstrează mijloacele picturii. Devine pictură sub aparat dacă se folosește de mijloacele filmului.

★

McLaren își desenează filmele direct pe peliculă, și formele lui, care curg, se alcătuesc și se dizolvă, se nasc una pe alta și se sting, tot acel balet al liniilor, punctelor,

semnelor exercită asupra ochiului aceeași fascinație ca pînzele lui Vasarely: fascinația mișcării, a vibrației formei. Schimbarea ei. Devenirea. Dar ajuns aici, McLaren nu mai face film de animație, ci un alt fel de optical art. Pe celuloid și nu pe pînză. Cu posibilitatea de a prelungi mișcarea pînă la capătul ei.

Între ceea ce face McLaren și ceea ce face Vasarely, între a picta mișcarea pe celuloid sau senzația de mișcare pe pînză, între pictură și film, între pînză și celuloid se află misterul celei de-a «șaptea arte-bis»: filmul de animație. O artă care nu e nici de tot a picturii, nici de tot a filmului. Nici a încremenirii unei mișcări, dar nici a mișcării adevărate. O artă care folosește banda de celuloid și culorile, desenul și efectul optic, oprirea mișcării și descompunerea ei. Este arta în care totul se poate. Să concentrezi și să dilați timpul, să compui și să descompui mișcarea, să fii filozof, pictor, matematician, cineast, desenator, poet. Orice. Sau toate la un loc. Este o artă a personalităților multiple, «renascen-tiste». Atunci cînd e artă.

★

Este adevărat că mulți dintre creatorii de film animat au fost mai întii pictori și că, schimbînd pensula cu aparatul de filmat, au rămas de fapt pictori, au rămas, dacă nu cu nostalgia picturii, cel puțin cu ambiția de a o continua, de fapt, cu alte mijloace. «Am început să fac film de animație pentru că el îmi permite să realizez pictura în mișcare» — spunea americanul Carmen d'Avino. Dar belgianul Raoul Servais se recunoaște a fi mai întii cineast și apoi grafician și desenator, iar canadianul Hubert Tison visează la o animație făcută cu ajutorul unei mașini — existentă de altfel — electronice. . .

★

N-aș suprapune filmul de animație picturii. N-aș vorbi despre «influențe» ale picturii asupra filmului animat, nici măcar n-aș căuta elemente ale plasticității în filmul animat. În ciuda faptului că, aparent, filmul animat pare să fi parcurs toate etapele picturii. Realism, surrealism, stilizare, abstract, colaj, op art. Aș spune mai degrabă că ne aflăm în fața a două modalități, pînă la un punct asemănătoare, de exprimare plastic-vizuală. În fața a două căi paralele care duc în două puncte despărțite exact de distanța dintre aceste paralele. Dacă există o influență a plasticității asupra filmului animat, atunci ea nu este nici mai mică nici mai mare decît influența filmului asupra literaturii, a poeziei asupra picturii, a picturii asupra filmului, a filmului asupra dramaturgiei, și a tuturor împreună asupra filmului animat. Ca ultim venit, filmul animat preia firesc toate valorile existente, în mod firesc pentru că este ultimul, dar și pentru că este în stare să le sintetizeze, să le facă să conviețuiască și să fructifice această conviețuire. Dacă ne-am obișnuit să-l apropiem mai degrabă picturii, este poate din pricina caracterului deopotrivă vizual al celor două arte, dar este, poate, și din comoditate. În fața deșer-

tului Saharei ne vom aminti mai degrabă întinderile nesfârșite de zăpadă din Alaska, decât marea cu peștii și ierburile ei. Dintr-o comoditate mecanică a creierului care ne împinge să percepem, înainte de toate, asemănările dintre suprafețele lucrurilor.

În fața unui film de McLaren gândim mecanic: Vasarely!, și n-o să știm niciodată cât de tare greșim. E sigur însă că, animate pe celuloid, pânzele lui Vasarely n-ar putea fi niciodată semnate McLaren. Vasarely ar face să se miște altfel formele, sensibilitatea lui i-ar dicta alte asociații de idei, gândirea lui ar percepe altfel sensul filozofic al întâlnirii dintre două linii. După cum, oprită, o imagine dintr-un film de McLaren ar demonstra poate mult mai puține asemănări cu pictura lui Vasarely. Amândoi însă se pot așeza sub eticheta op art și eticheta este aceea care ne incită la comparații, la căutarea elementelor comune, la căutarea influențelor.

Opresc imaginea filmului lui Walerian Borowczik, Teatrul D-lui și D-nei Kabal, și ceea ce obțin poate fi oricând o frumoasă pânză surrealistă. Dar ceea ce mă interesează este filmul. Mă interesează ceea ce spune Borowczik despre uscăciune și teama de aripile fanteziei, despre lipsa de comunicare și urâtul singurătății în doi. Mă interesează simbolurile lui în mișcare, femeia «bolnavă de fluturi», călătoria bărbatului în trupul ei ca o uriașă și dezgustătoare uzină, în urmărirea ultimului fluture, ultimului strop de fantezie, de umanitate. Mă interesează tot filmul lui Borowczik, cu tot ce spune el. Oprindu-l pe o imagine și considerând numai acea imagine l-aș despuia de toate ideile, l-aș ucide, pentru că forța lui e mișcarea. După cum, dacă ar fi să anim girafa lui Dali, este ca și cum aș face-o să ardă pînă la capăt, deci aș distruge-o. Forța ei este încremenirea, fixarea odată pentru totdeauna a unei emoții, a unei idei, a unui simbol.

★

Influențe? Iată: transpuse în pictură personajele lui Becket ar fi putut fi semnate Picasso. Traduse în cuvinte, pânzele lui Dali ar fi putut fi semnate Kierkegaard. Tradusă în imagini, poezia lui Villon ar putea fi semnată Hiëronymus Bosch. Oare ceea ce ne-am obișnuit să numim influențe nu înseamnă de fapt aerul pe care îl respiră o epocă, climatul ei, bagajul de idei comune, de cunoștințe comune, de preocupări, de spaime, de pericole, de probleme comune?

La Mamaia ne-am aflat nu o dată în fața unor filme cu totul asemănătoare, de la conținut și pînă la forma în care era turnat acel conținut. Le deosebea doar sensibilitatea, gândirea, personalitatea celor care le creaseră. Și aceste filme veneau din cele patru puncte cardinale, erau realizate, în același timp, de oameni care nu s-au văzut, care n-au discutat, care uneori nici nu se cunoșteau. Cele mai multe — și cele mai interesante, de altfel — tentau la o apropiere de pictura surrealistă. Dar n-aș îndrăzni să numesc asta «influență a picturii surrealiste asupra filmului de animație». Aș spune mai degrabă că aceste filme, abordînd probleme care depășesc obișnuitul, firescul existenței noastre, nu se puteau exprima decât în limbajul trecut dincolo de realitate, al surrealiștilor.

În filmul polonezului Daniel Szczechura, Hobby, o femeie uriașă vinează cu lasso-ul bărbați-păsări pe care-i închide în colivii. Simbol al puterii și al setei de putere, femeia. Simbol al libertății și al dorinței de libertate, bărbații-păsări. Simboluri care ar funcționa la fel de bine închise în cadrul unei pânze etichetate «surrealistă», ca și în cuvintele unei poezii. Iar citind acea poezie, este sigur că ochii minții mele n-ar vedea tablouri — femeia aruncînd lasso-ul, bărbații-păsări încremeniți în zbor — ci zborul bărbaților-păsări, filfuitul de aripi, mișcările femeii, agitația bărbaților-păsări în colivii. Aș vedea deci mișcarea. Aș vedea deci un film. Și atunci ce-mi dă dreptul să vorbesc despre o eventuală influență a picturii surrealiste asupra unui creator de filme animate numit Daniel Szczechura?

★

Este adevărat că există în lumea filmului animat un sector subordonat în mare parte picturii. Există acei realizatori de desen animat care doresc mai presus de orice să realizeze pictură în mișcare. Pictură sub aparat, colaj, grafică animată. Dar acolo nu cred că mai poate fi vorba despre «elemente plastice în filmul de animație» sau despre «influențe ale picturii asupra filmului animat», ci despre o intenție declarată de a folosi banda de celuloid în scopul eliberării picturii din încremenirea ei. De a o investi cu forța mișcării. De a o anima. Este o experiență ca oricare alta, făcută într-un domeniu care permite toate experiențele. O experiență ca aceea — și ea foarte des întâlnită anul acesta la Mamaia — de a anima fotografia. Mi se pare însă, și într-un caz și în altul, prea puțin, mult prea puțin față de posibilitățile reale ale filmului animat. Mi se par, amîndouă, experiențe făcute, încheiate, închise. Pentru că nu cred într-o artă a animației care să se fi născut numai pentru a da viață, cu prețul vieții ei, picturii. Sau fotografiei. Nu cred într-un viitor mare pictor care să-și picteze operele pe celuloid și în mișcare. Nu cred că omenirea vreodată, plictisită de mereu același surîs al Giocondei, va dori să-l vadă născîndu-se și murind. Poate pentru că cred în dorința omului de a fixa sublimul. Sublimul unui gest. Al unei emoții. Al unui zîmbet. Al unei priviri.

★

Un desen, un simplu desen alb ca de cretă, o siluetă de om pășind pe o linie dreaptă. Linia se curbează sub pasul omului, se închide cerc în jurul lui, cercul se strînge, își impune forma, îl obligă la o poziție de făt în pîntecul mamei. Mișcarea este repetată în nesfârșitul a 8 minute. Opt minute care vorbesc despre existență, despre creație și despre moarte. Ale Omului și ale Universului în egală măsură. Filmul se cheama Univers și era făcut de francezul Manuel Otero. Inutil să fi căutat acolo «elemente plastice», inutil să teoretizezi despre «influențe ale picturii asupra filmului de animație». Și era un film de animație. Și era unul dintre cele mai interesante.

FRANÇOIS PAMFIL

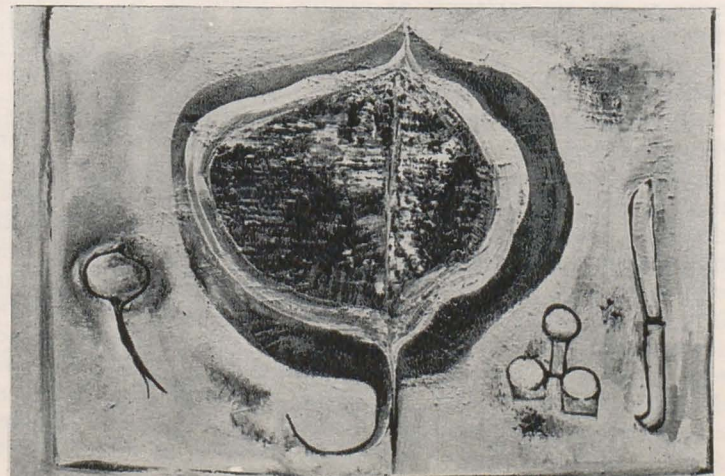


Pictor. Născut la 9 noiembrie 1940, în Sibiu.

Studii: Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj, între anii 1958 — 1964, absolvind secția de grafică la clasa prof. Zoltan Andrassy.

Începînd din 1959 activează ca grafician ilustrator la revistele « Tribuna », « Steaua », « Utunk », « Familia », « Gazeta literară » etc. Din 1965 este redactor artistic al revistei « Familia » (Oradea), unde publică articole de critică de artă. Din 1963 participă cu lucrări de grafică și pictură la expozițiile regionale din Cluj, Oradea, la saloanele de gravură și desen din București, precum și la diferite expoziții colective.

Expoziții personale: Cluj — 1967



Ne-ar trebui un limbaj în care cuvintele să nu rămână la suprafața lucrurilor, arătînd, cel mult, «cum». Marile opere sînt cu atît mai tulburătoare cu cît refuză orice cheie, mai nouă sau mai ruginită, din trusa cunoștințelor noastre. Sînt uși care nu se pot deschide niciodată dinafară și dincolo de ele, ferită de bisturiul discuțiilor logice, stă arta.

Dacă lucrul pe care-l fac nu mă depășește, atunci el nu va putea niciodată decît cel mult să mă bucure. Aștept să mă surprindă, să mă neliniștească, să mă sperie chiar.

Nu învățăm niciodată destul de la copii. Nu mă gîndesc la efortul disperat și gratuit de a mima naivitatea, ci la încrederea, la certitudinile lor. Dacă desenezi unui copil o linie orizontală și-i spui că e un crocodil, copilul acceptă fără să te întrebe de ce nu e verde sau de ce nu e mai lung. Mai mult decît atît, după ce a acceptat, crocodilul chiar începe să-l sperie. Linia îl duce imediat în delta Nilului. Asta aș vrea să învăț, dacă cumva se mai poate.

FRANÇOIS PAMFIL



1 | 2
—
3

1. Natură moartă cu pisică de mare — ulei
2. Mască de irozi — ulei, tehnică mixtă
3. Omagiu lui Lorca — ulei

LADISLAU FESZT



Discul — linogravură colorată



Gravor. Născut la Cluj în 17 octombrie 1930.

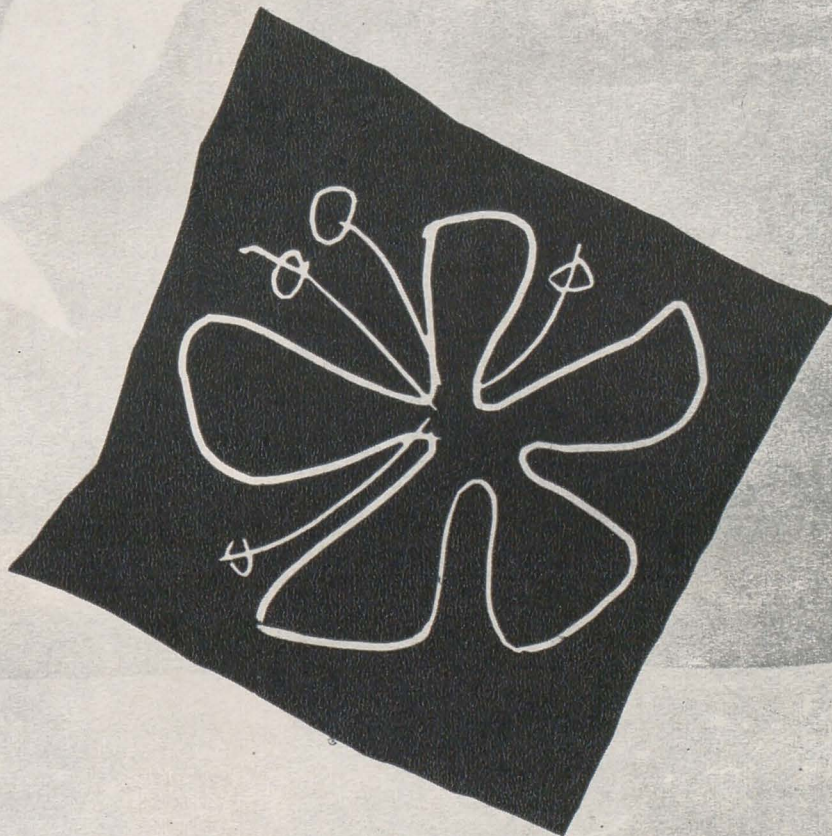
Studii: 1949-1954 — Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj. Din 1954 face parte din corpul didactic al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu ».

Începînd din 1954, participă la expozițiile anuale și la saloanele de desen și gravură din București, la expozițiile regionale din Cluj, precum și la alte manifestări din București, Cluj și alte orașe.

Expoziții personale: Cluj — 1964, București — 1966.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Varșovia — 1955, Pekin — 1956, Buenos Aires — 1957, Tbilisi — 1958, Riga — 1959, Helsinki — 1960, Viena — 1961, Moscova — 1961, Cairo, Alexandria și Damasc — 1960-1961, Havana — 1962, Montevideo — 1968, New York — 1968.

Participări la manifestări internaționale: Bienala de gravură — Liubljana 1967; Internaționala de grafică — Fredrikstad — Norvegia 1967; Trienala de gravură colorată — Grenchen — Elveția 1967; Intergraphik Berlin 1967, Budapesta 1967, Moscova 1968.



Pasăre și floare — linogravură colorată

Evoluția lentă și firească nu exclude, în activitatea creatoare, atingerea unui prag al înnoirii spre care, de fapt, năzuim în permanență. Cred că am în față un asemenea prag. În gravura mea actuală, spre deosebire de serii întregi imprimate pînă mai ieri — imagini în esență analitice — caut o expresie mai sintetică, mai concisă.

Acum, cînd mapa de gravuri prinde volum, simt nevoia unei confruntări și, în consecință, mă pregătesc pentru o expoziție la București.

LADISLAU FESZT

Liliacul — linogravură colorată

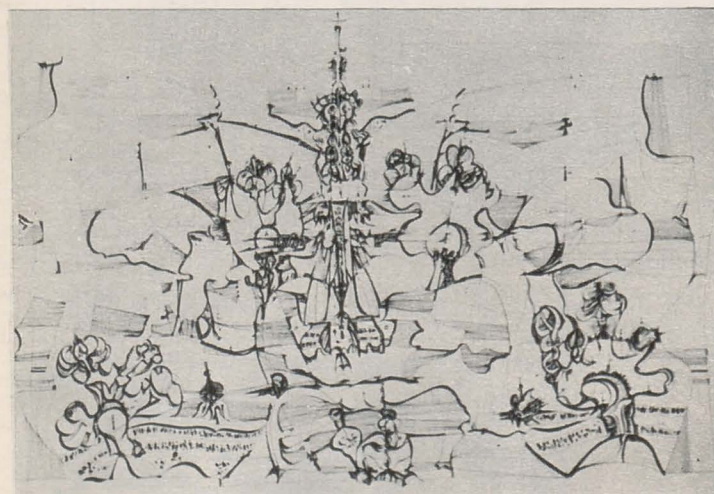
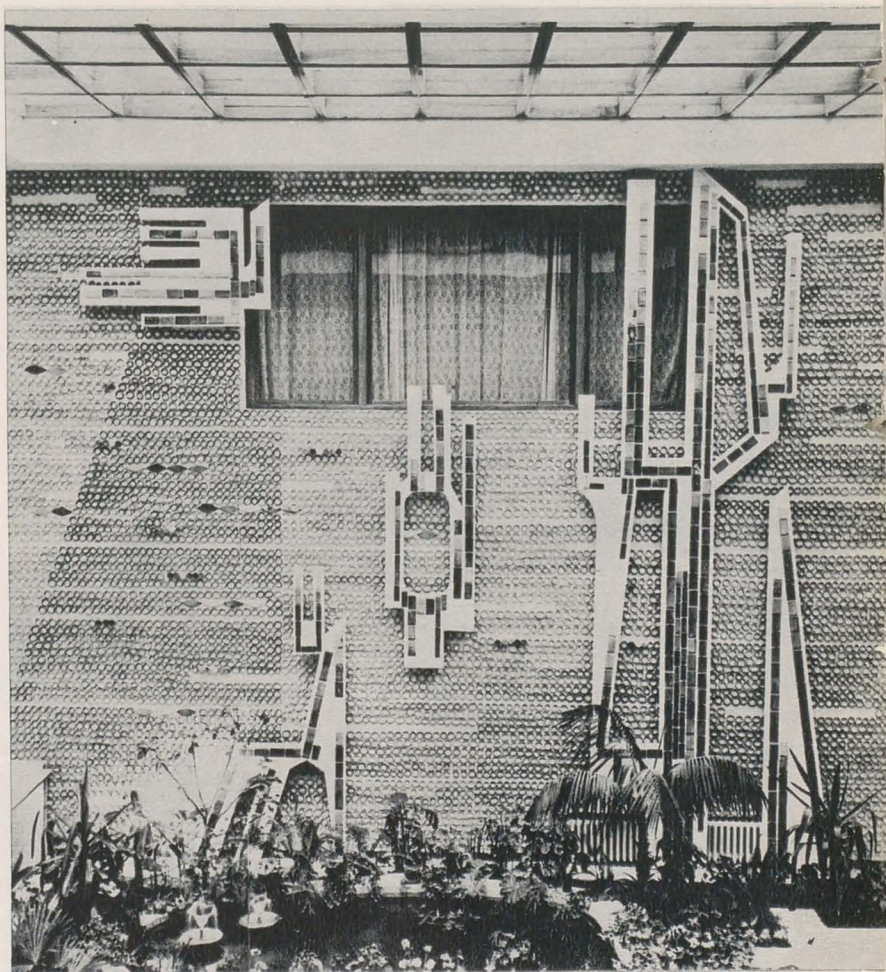
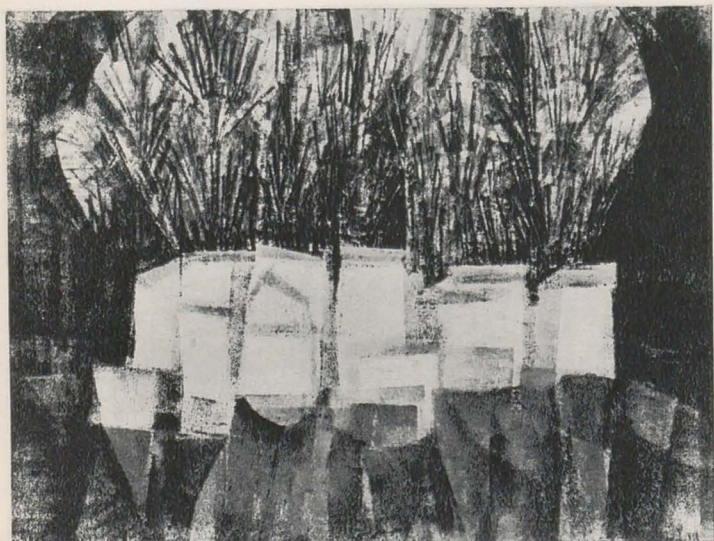


IMPRESII

DINTR-O

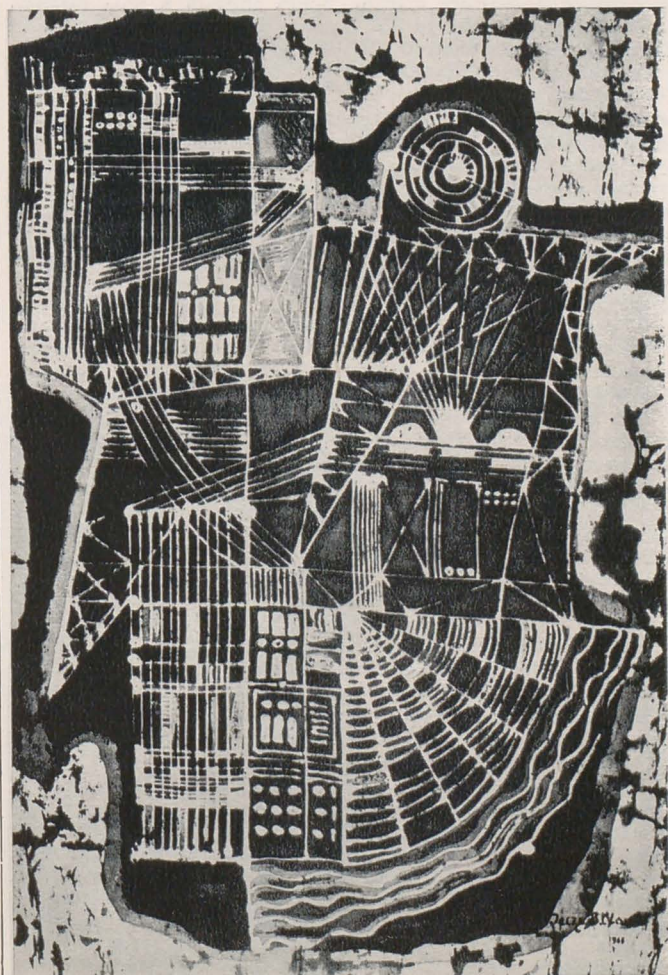
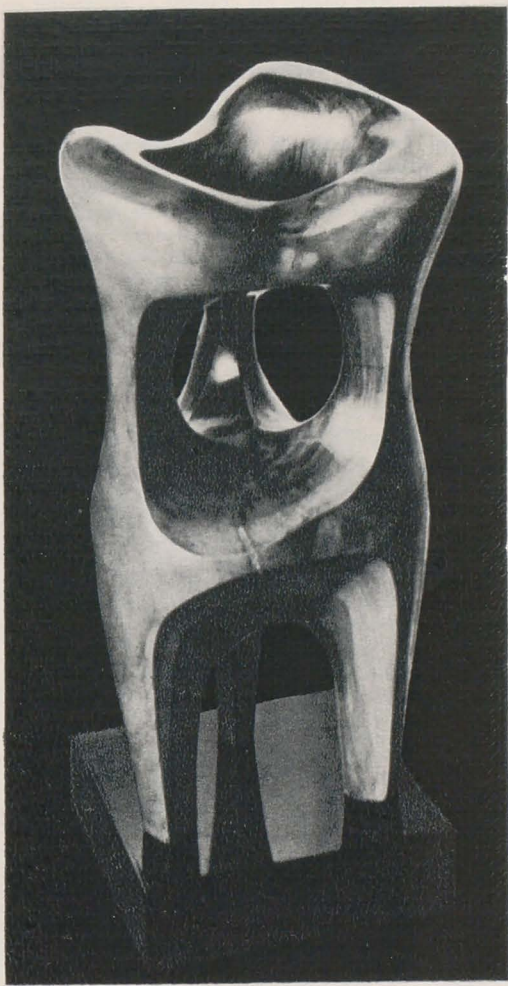
CĂLĂTORIE (III)

PETRU COMARNESCU



1	3	5
2	4	6

1. EUGENIA DUMITRAȘCU LUCĂ: Case albe — monotip
2. CIPRIAN RADOVAN: Insula păsării care plînge — desen tuș
3. ION SULEA GORJ: Panou decorativ (fragment) — ceramică
4. VICTOR GAGA: Eftimie Murgu (fragment)
5. PETRU JECZA: Dansul — lemn
6. CLARA BIRO JECZA: Coordonatele luminii



Ca și Clujul, Timișoara are un număr mare de poeți și prozatori, unii cu volume de curând publicate. Revista Orizont, condusă de Al. Jebeleanu, a închinat recent câte un număr poeziilor și prozatorilor tinutului. Interesant este faptul că, la Timișoara, legăturile dintre creatorii din diferitele domenii ale artei sînt mai strînse decît în alte părți și nu e deloc neimportant ca poeții, prozatorii, muzicienii să comunice cu artiștii plastici. De asemenea, presa locală — de la ziarul Drapelul roșu pînă la revista Orizont — sprijină cu viu interes mișcarea artistică. Profesorii și studențimea participă intens, ca și la Cluj, la manifestările culturale.

Bucuria cu care am constatat toate acestea a fost umbrită de pierderea unui prieten, scriitorul Virgil Birou. Nu-l pot uita, cum nici pe D-rul C. Groșorean, sociolog merituos, care pe vremuri a scos Revista Institutului Social Banat-Crișana. Printre altele, Virgil Birou a publicat în 1941 cartea « Crucile de piatră de pe Valea Cărașului », cu 80 de fotografii făcute în decursul cercetărilor sale. Știm multe lucruri despre arta lemnului, atît de strălucită peste tot, dar mai ales în Oltenia și Maramureș. În Maramureș și Oaș, în afară de celebrele biserici cu turle ascuțite, există, în unele cimitire vechi, cruci de lemn în formă circulară, în care sînt înscrise alte cruci, astfel că, prin jocul de plinuri și goluri, se obțin foarte moderne efecte de artă optică. Unii stilpi de obîșie preceștină, ca și unele cruci de lemn, au forme umane, le-am zice totemice, și la fel crucile de piatră din Valea Cărașului, unele întruchipînd stilizat forme sau siluete de bărbați, femei, flori.

Deși Banatul a dat cele mai însemnate contribuții în muzică și costume sau broderii — există contribuții remarcabile și în celelalte domenii artistice, ceea ce se poate vedea la Muzeul Banatului, condus de prof. Marius Moga. Instalat într-o vastă clădire-castel, muzeul are secții de artă arhaică, de științele naturii precum și o secție de etnografie și artă populară unde pot fi văzute splendide interioare cu mobilier, ștergare, ceramică locală. Ștergarele din zona Lugojului sînt adevărate capodopere ale artei, ca și unele covoare și mai ales portul popular. La femei, găteala capului are acele « cepse » sau conuri ce nu se găesc în alte regiuni, iar șorțul sau opregul cunoaște multe variante, cu fine armonii cromatice.

La Buziaș am văzut în casa d-nei Iuliana Folea Troceanu peste cinci sute de piese, adunate de-a lungul a trei generații — costume, ștergare, covoare, simple sau cu motive decorative în fire de aur pe catifea. Posesoarea acestor comori, ea însăși o însuflețitoare a artei populare, și-a exprimat dorința de a deschide un muzeu local în cunoscuta stațiune balneară a Buziașului. Se pare că, în sfîrșit, autoritățile locale, adică cele de la Timișoara, îi vor da sprijinul pentru realizarea acestui proiect.

Muzeul Banatului prezintă la loc de cinste pe cunoscuții pictori bănățeni din secolul al XVIII-lea și din secolul al XIX-lea, dintre care amintim pe Nedelko Popovici, Diaconul Vasile, Ștefan Tenetchi-Ponerchiu, pictori de artă religioasă din secolul al XVIII-lea, și pe pictorii laici Constantin Daniel (1798—1873), Nicolae Popescu (1835 — 1877), Ioan Zaicu (1868—1916), valoroși portrețiști — Zaicu fiind și autorul unei lucrări intitulate Fierar odihnindu-se. În afară de tablouri aparținînd unor maeștri ai artei universale, dintre care ne-au impresionat cele de Donato Veneziano, Agostino Carracci, lucrări din școala lui Bassano, muzeul posedă unele reprezentative lucrări de Grigorescu, Pallady, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Vasile Popescu și Oscar Han, precum și un interesant vitraliu de Catul Bogdan.

Catedrala locală are fresce de Anastase Demian. Muzeul, bogat prin cele amintite, nu are însă, reprezentată în colecțiile sale, arta noastră mai nouă, ca la Oradea de pildă.

La Timișoara s-a inaugurat în luna august noile galerii ale Fondului Plastic, în centrul orașului, într-un local modern unde va fi suficient spațiu pentru manifestarea artiștilor locali.

Timișoara are unele monumente, dintre care cîteva nu mai corespund exigențelor actuale (de pildă fîntina de pe artera principală a orașului, unele busturi), dar am văzut în parcuri și unele statui mai izbutite — Ostașul lui Ion Vlad, unele opere de Artur Vetro, Victor Gaga și alții — puține totuși față de cerințele sociale și de capacitatea de creație a sculptorilor noștri.

Cu privire la activitatea artiștilor plastici, vom schița fenomenele mai semnificative din creația actuală. L-am vizitat pe Iuliu Podlipny (născut în 1898), artist care merită a fi mai bine cunoscut. Am aflat că pregătește o expoziție personală, sperăm cu caracter mai larg, retrospectiv. Este un fin peisagist, cu subtile contraste între lumină și umbră în uleiurile sale, portretist cu pătrundere psihologică. În plină activitate creatoare l-am găsit pe Francisc Ferch, care și-a îmbogățit și poetizat viziunea în acuarelele lucrate în ultima vreme. Am apreciat dintre acestea unele evocări istorice ori imaginile de vis din lumea subacvatică sau din țările cerului. De asemenea, modul în care proiectează, cu măreție și distincție, aspecte ale industrializării țării, ale construcției socialiste la Orșova, Porțile de fier și Reșița. Ferch conferă valori poetice unor teme dragi nouă tuturor. Preocupat de tematica istorică, Ferch lucra la o compoziție, Adunarea de la Blaj din 1848, pe care a prezentat-o apoi la expoziția de la Timișoara, consacrată aniversării revoluției.

Pe lângă acuarelele și afișe executate în ultima vreme, în atelierul lui Diodor Dure am văzut compoziția sa de mari dimensiuni, în ulei, dedicată tot revoluției de la 1848 și în care Eftimie Murgu — cărturarul bănățean, luptător împotriva tiraniei habsburgice, pentru unirea tuturor românilor (1805—1870) — apărea cot la cot cu țărani răsculați, monumentalizați în prim plan, ca într-o viguroasă frescă. De altfel, figura acestui erou al Banatului am găsit-o în mai multe picturi și compoziții statuare cri busturi.

Un alt pictor cu viziune monumentală este Luca Adalbert, care la Cugir și Recaș a realizat compoziții murale. Tot pentru comemorarea revoluției de la 1848, el evoca într-o pinză de mari dimensiuni pe eroicii pompieri din Dealul Spierei. Înfățișat în primul plan, într-o ritmată și repetată simetrie de forme unduoase și în puternice tonalități de roșu — cum fusese tratat mai înainte un grup de Minerii — grupul de pompieri de la 1848 era ridicat la simbol. Am fi dorit și la Luca Adalbert, ca și la Diodor Dure, o mai clară expresivitate a chipurilor, frește tot în stilul monumental propriu fiecăruia — primul folosind dinamica formelor arcuite, celălalt forme cu contururi mai mult verticale și orizontale, puternice în tensiunea lor, aparent hieratică.

Ne-au impresionat aceste preocupări pentru pagini de istorie și această îndrumare spre monumentalitatea compozițională. Le-am regăsit și la tânărul Ion Sulea-Gorj. Am reținut compoziția sa tot cu Eftimie Murgu, portretul lui Vincențiu Babeș, precum și un proiect pentru o scenă de vânătoare. Sulea a realizat câteva lucrări monumental-decorative, printre care un mozaic la magazinul Mobila, sugerând coloritul unei păduri, dar aici rezumându-se mai mult la un joc de armonii cromatice, mai curind non-figurative.

Proiecte de lucrări monumentale am văzut și în atelierul pictorului Leon Vreme, artist plin de idei, dar încă în faza de tatonare, oscilind între figurativ și abstract. Credem că în figurativ are mari posibilități.

Un alt grup de pictori timișoreni practică arta cinetică și arta optică. Pe unii — Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor-Străinu, Dietrich Saylor și Zoltan Molnar — i-am văzut în expoziția de la sala Kalinderu din București. Ca de altfel majoritatea artiștilor timișoreni, ei își pun problema îmbogățirii limbajului plastic, asimilând surprinzător tehnicile noi. Frământat de gândul înnoirii, Cotoșman este animatorul grupului. Învingând multe dificultăți, cu sacrificii, a putut să realizeze acel mecanic de artă cinetică, ce proiecta reverberații de curcubeu, joc de culori de disc solar, amintind de culorile clare și pure ale lui Delaunay; tot el este autorul unor imagini în monotip denumite Energetică, Proiecție spațială, Reflexe spațiale, acestea din urmă prezentate la Expoziția din 1966 a filialei timișorene. Cotoșman năzuiește spre construirea unor mecanisme mai complexe, care comportă însă adevărate investiții financiare.

Noile structuri vizuale pot duce la realizări aride, monotone, convenționale, dar și la altele, în care să se simtă poezia lumii; de aici, îndemnul nostru ca, o dată cu stăpânirea noilor mijloace mai curind tehnice sau mecanice, să nu se uite cultivarea valorilor spirituale, prezența omenescului.

Cu ajutorul unei sticle riglate, îndărătul căreia picează în tempera o serie de forme verticale, Constantin Flondor-Străinu obține interesante efecte optice. Lucrările expuse la Kalinderu, deși strict geometrice, sugerau lumi de basm, construcții de cristal, reverberații de lumini citadine. Interpenetrațiile verticale țineau în mai mare măsură de o picturalitate sugestivă, pe când firele pe fond negru din unele compoziții ale lui Ștefan Bertalan te duceau cu gândul la structurile și striațiunile lui Pevsner. La Dietrich Saylor, construcțiile aritmetice, în parte obținute mecanic, constituiau mai curind experimente de forme decupate, fiind de constructivismul Bauhaus-ului. Cu câțiva timp înainte văzusem la Saylor o serie de splendide construcții grafice în alb și negru, cu configurație sau ritmică arhitecturală — mult mai apropiate de poezia lui Paul Klee.

În atelierul lui Zoltan Molnar am văzut o sugerare metaforică a proclamației de la Islaz (1848), cu reverberații de roșu, și transpunerea unui poem de Dyllan Thomas, într-o gamă de verde și bleu. Ca și ceilalți tineri pictori non-figurativi, Molnar rămâne mai mult la efecte vizuale. Sperăm că, după asimilarea acestor limbaje sau tehnici, unele noi, altele datînd de pe vremea dadaismului și a geometrismului de la Bauhaus, artiștii aceștia tineri, preocupați de formule noi, se vor apropia de uman, dacă nu vor să rămână doar în domeniul unui decorativism abstract sau la efecte strict vizuale, care pot uimi ochiul la primele contacte, dar riscă să-l satureze prin repetare.

Ca picturalitate — armonii inedite, îmbinări ingenioase de griuri, brunuri, roșuri — ne-au emoționat picturile lui Ciprian Radovan, îndreptat spre abstractism, dar păstrînd uneori atașe în realitate. E un gânditor care transfigurează poetic realitatea, ca și tânărul pictor și grafician Ion Manta, înclinat spre visări cosmice, spre structuri fantastice, spre analize microcosmice, pornite din preocupările sale de biolog. Am apreciat unele din lucrările sale — fina-i liniatură și fantastic evocării unor orașe, păduri, spații interplanetare.

Talentele timișorene sînt numeroase și, dintre tineri, poate că înaintea altora s-ar fi cuvenit să-l menționăm pe Romul Nuțiu. I-am apreciat la București compoziția 1907 (expoziția de la Dalles în cinstea Conferinței pe țară a U.A.P.), lucrare îmbinînd fericit forța expresionistă și stilizarea tradițională. Nuțiu are vitalitate, gust, inventivitate în compozițiile sale, iar forța de expresie știe să o conjuge cu participarea la realitate, spiritualizînd-o. I-am văzut în atelier un alegoric 1848, compozițiile Sărbătoare și Construcții, cu fine game de bleu și griuri. A învățat sintetismul și condensarea elementelor de la Paul Klee, dar ca o metodă prin care se exprimă pe sine și lumea căreia îi aparține. De aici farmecul, autenticitatea, vioiciunea imaginilor sale, îmbinare de tradiție și înnoire, ce te fac să simți valorile trăite ale culturii noastre. Merge pe drum ferm și făgăduitor.

O bogată activitate desfășoară și alt tânăr pictor, Gabriel Popa. Încă în căutarea unui stil propriu, pentru care folosește geometrizarea spre abstract și o stilizare mai vie în sensul tradiției, artistul realizează uneori imagini mai concrete (Ana lui Manole) ori metafore comuni-

cabile (Vechea cetate sau Copac). Are daruri de colorist și compune cu simț decorativ. Lucrează și o fină grafică decorativă. La Marion Jilcu, elev al maestrului Ciucurencu, am întîlnit câteva lucrări remarcabile prin colorit și compoziție (Olari sau Țesătoare). Uneori artistul se îndreaptă spre formele tubulare ale lui Léger sau spre o viziune sculpturală inspirată din Henry Moore.

Timișoara are și numeroși graficieni, la care predomină adesea inspirația folclorică, tratarea stilizată, compoziția mai sintetică, cum sînt Vasile Pinteau — cunoscut printr-o activitate mai îndelungată, (artistul nu se afla în oraș, așa că nu i-am putut vizita atelierul) — sau Hildegard Fackner Krempner, specialistă în acvaforte și acvatinta. Dacă în tratarea chipurilor umane ne pare uneori manieristă — mergînd pe linia unui grotesc expresionist — ne-au încîntat unele compoziții din ciclul Feronerie veche timișoreană sau unele peisaje și flori, unde gustul pentru pitoresc capătă valori poetice. Aspecte ale construcțiilor timișorene și chipuri de țărânci redă în monotipuri cu calități picturale Eugenia Dumitrașcu-Luca. Inspirația folclorică și stilizarea decorativă le folosește graficiană Xenia Eraclide-Vreme (Călușari, Primăvara). Tânărul Ion Mihăescu, lucrînd în acvaforte și acvatinta, înfățișează cu expresivitate decorativă subiecte ca 1907, Mască, Grup de fete, Laviurile și desenele Lydiei Ciolac au finețe și fior poetic (figuri statuate, nuduri, peisaje, teme folclorice). Am apreciat de asemenea gravurile și laviurile lui Gabriel Kazinsky (Construcții, Peisaj din Sulina). Scenografa Doina Almasanu-Popa este și ea o graficiană talentată, bună coloristă. A creat decoruri la spectacole cu piese de Shakespeare, Shaw, Dürrenmatt și a evocat cu multă vervă lumea lui Ion Creangă.

Sculptura are mai puțini reprezentanți la Timișoara. Am avut puțină de a cunoaște mai îndeaproape posibilitățile și realizările sculptorului Victor Gaga. Dacă unele portrete mai vechi, cioplite în lemn, ne-au părut de un expresionism forțat, neconvingător, în schimb, prin alte lucrări artistul ne-a cîștigat prețuirea. Încă în formație, muncind temeinic, Victor Gaga dovedește calități de adevărat monumentalist cu unele sculpturi ca Victorie (1963) sau cu recenta figură statuară a lui Eftimie Murgu. Femeia-simbol ce întruchipează Victoria are o desfășurare spațială plină de tensiune și avînt, iar construcția lucrării pe verticală cuprinde viguroase planuri interioare, modelaje ușor geometrificate, cu accente ritmice sau sublinieri ce-i dau viață și dinamism. Este o statuie gândită, dar și simțită, susținută printr-o construcție în același timp geometrizară și senzuală, datorită căreia raportul dintre întreg și elementele constitutive este fericit soluționat. Mai simplă, în poziție mai curind statică, dar tot cu tensiune interioară și cu un chip expresiv, sugerînd meditația și hotărîrea la acțiune a cărturarului, figura statuară a lui Eftimie Murgu are măreție, fără nimic grandilocvent sau declamatoriu. Am apreciat și Prietenie (figura unei femei oferind o floare), monument destinat a fi așezat la punctul de graniță Stamora-Moravița, precum și Stilul casei — o construcție în lemn, întruchipînd, parcă, prin cele trei porțiuni de variate mărimi figura stilizată a unei țărânci. Pe aceste două drumuri, al figurilor statuate în bronz sau piatră și al compozițiilor decorative în lemn, Victor Gaga are sorți de reușită. Nudurile feminine au grație în atitudinile lor decorative, dar aici viziunea este mai puțin originală.

Posibilități de monumentalist dovedesc și lucrările tînărului Octavian Maxim, elev al lui Cornel Medrea. Figura statuară a unui tînăr sportiv (După antrenament) are noblețe, vitalitate, interiorizare, fără nici un detaliu de prisos. Figurile în lemn (Tors, Domnița), unele chipuri feminine și autoportretul au calități de adîncire psihologică și o sobră construcție. Petru Jecza creează figuri mai abstracte, cu caracter metaforic, ca și Ștefan Kelemen. Cunoaștem prea puțin lucrările lor spre a le putea configura stilul și posibilitățile actuale.

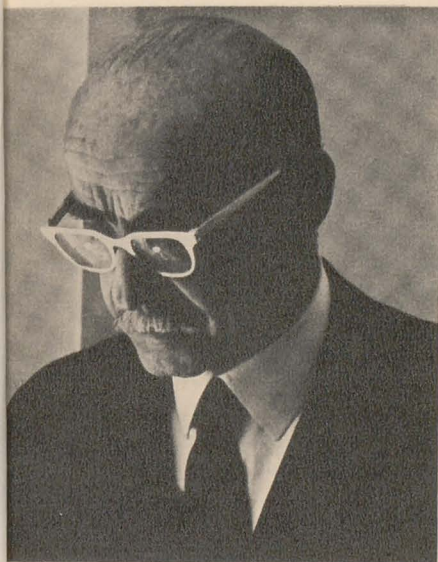
Numeroasele ateliere vizitate la Timișoara și contactul cu mulți artiști ne-au convins că acolo există o mare diversitate în creație, se gîndește și se muncește cu seriozitate, se caută forme și expresii convingătoare, uneori cu îndrăzneală și autentică frământare.

Ca și noile generații de la București, tinerii artiști timișoreni cred în ce fac și simt nevoia să se manifeste mai personal. Rămîne de văzut cum vor dezvolta unii din ei mijloacele noi de limbaj (ne referim în special la reprezentanții artei cinetice și optice) spre a se exprima în strînsă legătură cu spiritualitatea lumii și culturii noastre.

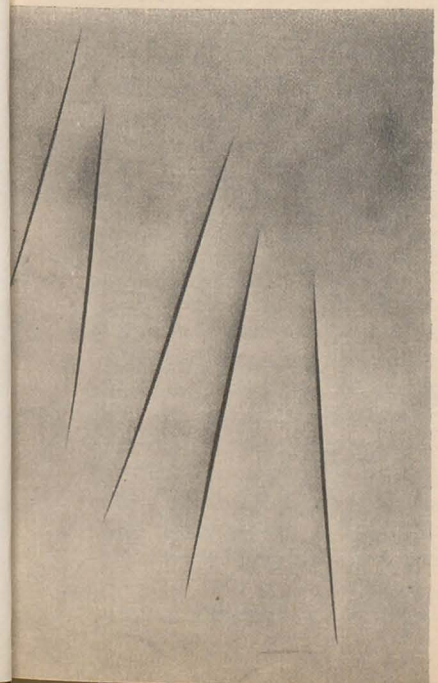
La foarte mulți artiști din Transilvania formele și expresiile contemporane sînt susținute de inspirația din folclor, din stilistica populară, uneori ridicate la simboluri cu nobilă semnificație. În afară de cei amintiți în referințele despre Cluj, Oradea, Arad și Timișoara, ne gîndim la pictorii de la Baia Mare, Mihai Olos, Nicolae Apostol și Traian Hrișcă, la Nicolae G. Iorga de la Sibiu, la Eftimie Modilcă de la Brașov, unde, anul trecut, am apreciat și sculpturile lui Ion Cărămidar și, într-o măsură, noile lucrări ale Zinei Blănuță și mai ales ale Emiliei Apostolescu ori grafica Biancă Podea.

Peste tot, numărul coloriştilor, al artiștilor — pictori și graficieni — a sporit imens și, într-o măsură mai mică, numărul sculptorilor cu expresivitate și pricepere compozițională.

Mulți s-au înnoit în sens bun, fiind seama de cerințele societății noastre, legînd mai trainic arta lor de cea a marilor noastre tradiții și căutînd sinteze de tradiție și modernitate, pe variate căi. Vizitele la Cluj, Oradea, Arad și Timișoara, ca și altele la Baia Mare sau la Sibiu și la Brașov ori la Constanța și Pitești, ne-au întărit convingerea că mai peste tot există artiști autentici, cu certe posibilități de dezvoltare pe căi proprii și, în același timp, legate de idealurile vremii și societății noastre. Centrele artistice din țară se cuvin mai des cercetate, iar la expozițiile republicane s-ar cuveni să li se dea un loc mai mare.



A murit la 8 septembrie — la Comabbio, lângă Varese în Italia — Lucio Fontana, unul din artiștii notorii ai avangardei ultimelor decenii. Sculptor și pictor, poet al spațialismului pe care-l proclamă în primul său manifest din 1947 (... «după milenii de dezvoltare artistică analitică», s-a ajuns astăzi «la momentul sintezei»...) Fontana preconiza o artă conținând «cele patru dimensiuni ale existenței». Considerate la limita între sculptură și pictură, operele sale sînt



marcate de o ingeniozitate simplă dar percutantă: el este autorul faimoaselor pînze tăiate, albe, roșii, gri, elogiare sau repudiate, care au reprezentat o certă afirmare în ansamblul unei ample săli din Bienala venețiană 1966. Din 1930 a participat la principalele manifestări ale arenei plastice mondiale: Quadrenala din Roma — Bienala din Sao Paolo — Bienala din Veneția (al cărei premiu îl deține) — Festivalul din Osaka — Documenta II din Kassel etc.

★

Numit la 1 ianuarie a.c. în post de director al Muzeului Luvru, André Parrot a elaborat un proiect de reorganizare a întregii instituții, proiect adoptat de Ministerul Afacerilor Culturale al Franței. Proiectul se bazează pe două idei: 1) Luvrul este un palat-reședință și ca atare trebuie să recapete, în partea sa cea mai veche, aspectul de reședință; 2) el este un muzeu francez și deci un loc de onoare trebuie să-i revină picturii franceze. Acțiunea de reorganizare, eșalonată pînă în 1970, este în curs. În vara acestui an au și fost redeschise pentru public sălile cunoscute sub numele de Grande Galerie. Jumătate din galerie este consacrată picturii franceze, cu punerea în valoare a capodoperelor sale, de la Pietă din Avignon pînă în epoca lui Napoleon. Cealaltă jumătate este dedicată școlii italiene. Între cele două părți, în centru, a fost amenajată o zonă de «repaos». S-a renunțat la ideea inițială de a prelungi galeria franceză pînă la Cézanne, pentru a nu descompleta Muzeul Impresionismului, care va rămîne instalat în pavilionul Jeu de Paume. Școlile flamandă, olandeză, spaniolă, engleză etc. sînt regrupate în săli separate.

Restaurarea palatului propriu-zis va fi făcută mai tîrziu. Proiectul prevede o serie de măsuri menite să redea încăperilor aspectul lor inițial și să creeze, prin refacerea și regruparea mobilierului, tablourilor și obiectelor de artă din colecțiile Luvrului, o ambianță de reședință.

★

De ani de zile, Niels Onstad, un mare armator norvegian, și soția sa, fosta campioană olimpică de patinaj Sonja Henie, s-au preocupat de constituirea unei colecții de pictură modernă. Pînă

în prezent colecția cuprinde cîteva sute de tablouri și ea continuă să se îmbogățească prin achiziționarea unor lucrări de pictori contemporani. De curînd ea a fost instalată într-o clădire construită anume în acest scop. Ridicată, în urma unui concurs, de arhitecții norvegieni Jon Eikvar și Svein Erik Engebretsen, pe malurile fiordului Oslo la cîteva kilometri de capitală, clădirea cuprinde săli de expoziții permanente și temporare, săli de conferințe și spectacole, săli de concert și o bibliotecă. Arhitecții au utilizat în construcție cimentul și piatra pentru masele de susținere, lemnul și metalul pentru terase și finisaj, sticla și lamele de plexiglas pentru tamisarea și filtrarea luminii.

În prima sală sînt expuse lucrări de Matisse, Bonnard, Picasso, Juan Gris, Miró, Munch și Klee, și un ansamblu de opere ale lui Fernand Léger. În sala următoare figurează Jacques Villon, Bazaine, Nicolas de Staël, Estève, Hartung și Soulages, reprezentați prin lucrări din perioadele cele mai semnificative. Au fost expuse, de asemenea, cîte unul sau două tablouri de Mannesier, Vieira da Silva, Poliakov, Dubuffet, Fautrier.

★

Nu departe de lacul Baical, într-un peisaj tipic siberian, se lucrează în prezent la amenajarea unui muzeu în aer liber. Vor putea fi văzute aici vechi construcții în lemn — biserici și turnuri din secolele XVII și XVIII, gospodării țărănești, mori și părți din vechiul oraș Irkutsk.

Proiectele sovietice de conservare a monumentelor arhitectonice prevăd, printre altele, restaurarea orașelor istorice Susdal și Vladimir.

În Asia Centrală, unul dintre cele mai vechi orașe ale Uzbekistanului sovietic, Kiva, va fi transformat într-un oraș muzeu. Vor fi restaurate importante monumente ale arhitecturii orientale și vor fi reînviolate aici vechile tradiții locale de artizanat.

★

În Berlinul Occidental a fost inaugurat de curînd noul Muzeu de artă care va adăposti colecțiile Galeriei naționale germane, precum și o galerie de artă modernă. Constructorul muzeului este celebrul arhitect Ludvig Mies van der Rohe, azi în vîrstă de 82 de ani.

Situat în inima cartierului Tiergarten, nerefăcut încă în întregime după război, noul muzeu berlinez e o construcție cu un etaj. Parterul, fără ferestre, are un perete de sticlă, care se deschide spre un parc amenajat ca muzeu în aer liber. Etajul este, de fapt, o mare sală pătrată (cu latura de 65 m și înălțimea de 8,5 m) cu pereții în întregime din sticlă, sub un plafon orizontal din oțel, aidoma unei uriașe vitrine. De altfel, berlinezii și-au și supranumit noua galerie «das Schauenfenster» — vitrina.

Inaugurînd seria expozițiilor temporare, muzeul a prezentat publicului, pînă la 20 noiembrie 1968, lucrări de Piet Mondrian.

★

La Melbourne s-a deschis de curînd o importantă Galerie de artă. Făcînd parte dintr-un vast complex, care va cuprinde săli de teatru și de concert, restaurante etc., noua galerie posedă colecții de porțelanuri orientale, sculpturi, gravuri și desene, precum și o importantă colecție de pictură europeană cu lucrări de Rubens, Rembrandt, Poussin, Constable ș.a.

★

În Statele Unite, 20 de muzee noi și-au deschis porțile în 1967, iar în 1968, 49 de muzee. Printre cele mai importante se numără «Fine Arts and Portraits Galleries Building», inaugurat la Washington. Amenajat într-o clădire în stil neoclasic datînd din 1836, muzeul adăpostește o valoroasă colecție de artă americană, din secolul al XVIII-lea pînă în zilele noastre: 5.000 de tablouri adunate din diferite muzee patronate de Smithsonian Institut. Multe dintre ele sînt expuse acum pentru prima oară.

Cu prilejul inaugurării muzeului s-a organizat o expoziție cu 500 de lucrări — reprezentative pentru diferitele tendințe care au marcat evoluția artei moderne americane (Calder, Pollock, Rauschenberg ș.a.)

★

Expoziția «Arta indienilor Maya», deschisă timp de cîteva luni la Grand Palais din Paris, a oferit vizitatorilor un spectaculos ansamblu de peste 400 de piese eșalonate pe o perioadă de 2500 de ani — de la 1500 î.e.n. pînă în secolul VII e.n. Printre ineditate au figurat piese descoperite cu ocazia ultimelor săpături subacvatice întreprinse în lacurile din Guatemala. Majoritatea exponatelor au fost puse la dispoziție de Muzeul Național din Guatemala și de diferite colecții particulare din Europa și America, expoziția fiind completată cu cîteva exemplare alese din colecțiile Muzeului Omului din Paris.

★

O interesantă expoziție dedicată maeștrilor contemporani ai artei vitraliului a avut loc la Chartres. Au fost expuse 60 de lucrări, semnate de Rouault, Manesier, Bazaine, Le Chevallier, Bertholle, Janie Pichard ș.a.

★

La Universitatea din Bayerley (California), au început lucrările de construcție a unui Centru artistic studentesc. Conceput ca o clădire compusă din cinci corpuri, etajate în formă de evantai, centrul va avea șapte galerii de expoziții, un studio de teatru, săli de conferințe, ateliere pentru pictori, sculptori și muzicieni.

BORDEAUX 1968

★

Anul acesta s-a inaugurat la Cuenca primul Muzeu de artă abstractă spaniolă. Inițiatorul și creatorul acestei colecții este Fernando Zobel, el însuși pictor. « Enthusiasm de calitatea operelor abstracte ale prietenilor mei, pictori și sculptori spanioli, mîhnit de risipirea în străinătate a celor mai frumoase lucrări, am început să colecționez tablouri, sculpturi, desene și gravuri. Treptat, colecția a crescut, cîștigînd în importanță. Am început să simt atunci un fel de obligație morală de a o orîndui cum se cuvine și de a o arăta marelui public ». După căutări atente și îndelungate, sediul noului muzeu a fost fixat la Cuenca, vechi oraș spaniol, înghesuit pe un promontoriu stîncos, la 165 kilometri depărtare de Madrid. Loc înalt și greu accesibil, Cuenca a primit totuși pînă acum vizita a peste 10.000 de persoane dornice să cerceteze acest original muzeu de « casas colgadas », « case suspendate » deasupra abisului format de cheile râurilor Jucar și Huecar. Pe pereții albi sînt expuse în prezent 98 de pînze abstracte, sculpturile — 15 la număr — sînt așezate pe mari blocuri de marmură. 48 de pictori și 8 sculptori spanioli sînt prezentați cu lucrările lor în cele 15 săli ale Muzeului, în care compozițiile unor artiști ca Rivera, Viola, Cuixart, Saura sau Chillida se integrează armonios în ambianța construcției din secolul al XV-lea.

★

« Neue Pinakothek » din München a expus timp de cîteva luni tabloul *Femeie cu mandolină* de Braque. Pictat în 1910, tabloul este considerat drept una dintre capodoperele cubismului analitic. Pentru a-l achiziționa, Administrația Colecțiilor de Stat din Bavaria a vîndut peste o sută de lucrări din depozitele sale.

★

La « Musée des Beaux Arts » din Marsilia a început să se desfășoare o originală formă de activitate educativă a copiilor, prima de acest gen în Franța. Grupați în jurul unor ghizi speciali — studenți la Institutul de arte plastice — copiii de la 4 la 12 ani învață să privească, în săli anume amenajate, operele de artă, să le analizeze și să-și comunice impresiile. Lucrările sînt expuse la înălțimea privitorilor, cu panouri explicative. În centrul sălii, o serie de elemente auxiliare, pictate în culori vii, ajută să se explice celor mai mici combinațiile culorilor fundamentale. Cei mai mari au posibilitatea să-și însușească noțiuni cu privire la tehnici, genuri și stiluri, precum și la evoluția lor în timp, în baza lucrărilor puse la dispoziție de depozitele muzeelor și de către artiști contemporani. Fragmente de pînză pictată, țesături, hîrtii, materiale utilizate în sculptură și în gravură sînt puse la îndemîna copiilor care, sub formă de joc, trebuie să recunoască, cu ochii legați, numai prin contactul degetelor, aceste materiale și să le descrie.

MARCELA PĂLÂNCEANU

Între 9 și 16 septembrie s-au desfășurat, la Bordeaux, lucrările celei de-a XX-a Adunări Generale a Asociației Criticilor de Artă. Tema principală propusă discuției a fost relația dintre artă și televiziune, subiect de o extremă importanță pentru definirea unuia dintre cele mai active mijloace de informație ale acestei epoci.

Dezbaterile au conturat două poziții aparent opuse. Delegatul olandez, prof. H.L.C. Jaffe, prezentînd un film de popularizare a artei realizat de televiziunea din Amsterdam, a relevat marile posibilități de răspîndire a valorilor estetice pe care le oferă camera de luat vederi. Suedezul Karl Romare s-a referit cu mai multă aplicație la specificul televiziunii, urmărind definirea modului în care filmul de artă poate înnobila mijloacele de expresie.

Succinta comunicare a iugoslavului Matko Mestrovic a încercat să abordeze problema dintr-o perspectivă filozofică și sociologică nouă, să realizeze o distincție, fără îndoială necesară, între *modalitățile* de transmitere și *obiectul* acestei transmiteri. Din păcate, problemele au fost numai schițate, o concluzie definitivă nefiind posibilă.

Discuțiile pe marginea comunicărilor nu au fost nici ele deosebit de animate, cele mai interesante fiind acelea care încercau să aducă problemele pe terenul mai ferm al analizelor concrete. Remarcabilă, sub acest raport, a fost intervenția doamnei Madeleine Hours, a cărei experiență în domeniul programelor culturale ale televiziunii a salvat alocuțiunea sa de pericolul generalităților și al dilatatismului ce se putea desluși în unele luări de poziție. Intervenția lui Giulio Carlo Argan, poate prea violentă, era menită să demonstreze că « absolut pretutindeni » televiziunea s-a transformat « într-o purtătoare a prostului gust ». Afirmare care, deși prea generală, nu era lipsită de un anume grăunte de adevăr: Argan era îndreptățit să fie alarmat de calitatea intelectuală a multor programe de televiziune, de concesiile făcute de ele trivialității.

Realitatea e că subiectul impunea o definiție mai precisă a mijloacelor *artistice* specifice ale televiziunii, a modului în care ele susțin expresivitatea proprie a artei. Tocmai acest sincretism a fost neglijat de raportori. Mi-am îngăduit, în intervenția mea, să semnalez aceste aspecte și să recomand o studiere mai aplicată a problemei, mai ales în domeniul televiziunii în alb-negru care rămîne, deocamdată, principalul agent de transmisie a informației. Ceea ce a provocat propunerea lui Jacques Lassaingne, însoțită aproape în unani-

mitate de participanți, ca la viitoarea întîlnire — care va avea loc la anul, în Țările Scandinave — subiectul, atît de important pentru difuziunea artei în public, să fie reluat și aprofundat.

O altă problemă adusă în discuția Adunării Generale a fost aceea schițată, la început, cu patos, de Michel Ragon: ce primește criticul de la societatea în care trăiește? Urmînd unei științeteoare definiri a relației dintre critic și epoca sa (« tipul criticului — maritor la evenimente trebuie să fie înlocuit cu acela de critic — participant », spunea Ragon), dintre critic și artist (« criticul trebuie să fie un teoretician și să spună exact adevărul, chiar dacă jenează »), problema a suscitât un legitim interes. Așa cum releva Georges Boudaille, în țările Occidentului european, funcția criticului trece printr-o criză cu dublu aspect: pe de o parte, de ordin moral (negustorul de artă se teme ca intervenția specialistului să nu modifice prețul mărții sale, și atunci intervine, împiedicîndu-l să se exprime liber), pe de altă parte, de ordin material (tarifele sînt extrem de scăzute, ele neasigurînd mijloacele de existență ale unui critic care ar dori să-și păstreze independența). Așa cum a relevat delegata olandeză Mathilde Visser, concentrarea trusturilor de presă duce — în mod fatal — la limitarea posibilităților de manifestare (și, implicit, de remunerare). Intervenția lui Petru Comarnescu a fost apreciată deopotrivă de participanți și de presă pentru sinceritatea ei pasionată, pentru luciditatea ei.

O comisie, condusă de Boudaille, a fost însărcinată să centralizeze informațiile referitoare la situația criticilor din diferite țări, urmînd ca la viitoarea Adunare Generală să se tragă concluziile acestei anchete.

★

Emoționant a fost momentul în care criticii de artă din întreaga lume au omagiat memoria marilor dispăruți Herbert Read, și Will Grohmann. Dispariția acestor personalități de înalt prestigiu este, cu adevărat, o pierdere grea pentru întreaga mișcare de idei din cîmpul criticii și istoriei de artă contemporană. Mi s-a părut potrivit să rostesc, în această împrejurare, cîteva cuvinte în amintirea aceluia intelectual de vastă cuprindere care a fost Eugen Schilleru. Am avut dureroasa mulțumire să constat că numele acestui admirabil prieten se bucura de un real prestigiu printre delegații la Adunarea generală.

DAN GRIGORESCU

KURT SCHWITTERS ȘI DADAISMUL

Modestă asociație care număra la început o sută de membri, A.I.C.A. a ajuns astăzi aproape la o mie cinci sute de membri grupați în patruzeci și șase de secții naționale. În cursul celor douăzeci de ani, activitatea A.I.C.A. și-a dovedit necesitatea și utilitatea prin rezultatele obținute în promovarea disciplinei critice și în dezvoltarea informării, cooperării și schimbărilor internaționale.

Lucrările Adunării Generale din acest an, desfășurate la Bordeaux, au comportat mai multe ședințe. Darea de seamă anuală prezentată de președintele Jacques Lassaing, raportul moral al secretarului general, raportul financiar al casierului general au fost urmate de alegerea de noi membri în Consiliul de administrație, de alegerea a trei vicepreședinți și admiterea noilor societari. Alături de această parte rutinieră dar indispensabilă, în program a figurat un colocviiu pe tema *Artă și televiziune*, însoțit de proiecția unor filme televizate. În sala studioului O.R.T.F., dna M. Hours (Franța) a prezentat concluziile experiențelor sale cu privire la acest «nou medium», în timp ce H. Jaffé (Olanda) a comentat metoda de televiziune educativă a lui Pierre Jansen. Suedezul K. Romaré a subliniat importanța televiziunii ca proces creator, «artă multiplă» — cum a denumit-o el — care utilizează și sintetizează aportul celorlalte arte. M. Mestrovic (Iugoslavia) și-a întemeiat expunerea pe părerea teoreticianului capitalismului McLuhan, ceea ce a suscitat numeroase proteste.

Mondoviziunea, acest «nou medium» supra-puternic care, cu cei 250 de milioane de telespectatori ai săi, va provoca un boom al difuzării artistice internaționale — după cum susține Madeleine Hours — totuși este încă o «terra incognita» pentru critic. Lăsată pe mâini inexperte, a făcut mai mult rău decât bine artei. După părerea prof. G. C. Argan, nu se poate vorbi de ea ca de un «mijloc de difuzare culturală», ci numai ca de un instrument al puterii, oricare ar fi aceasta... »

Altă ședință de lucru a fost consacrată *Problemele criticii de artă și răspunsurilor la ancheta inițiată de UNESCO pe tema Critica de artă și evoluția societăților și culturilor*, M. Havet, din Departamentul Culturii, asistând ca reprezentant al acestui organism. Din lipsă de timp, discuțiile s-au limitat mai ales la tema *Situația în diferite țări*, urmînd ca ea să fie reluată la viitoarea adunare generală.

Au luat cuvîntul, printre alții, J. Starzynski (Polonia), K. Ambrosic (Iugoslavia), N. Aradi (Ungaria), P. Feist (R.D.G.), P. Comarnescu (România). Foarte emoționantă a fost intervenția cehoslovacului J. Chaluppecky, care a subliniat că «Arta este necesară în vremea noastră pentru că, între toate activitățile umane, ea poate fi manifestarea în cel mai înalt grad a libertății umane».

TONY SPITÉRIS
secretar general al A.I.C.A.

Cu autoritatea celui care a asistat — și, uneori, a participat — la geneza citorva din curentele cele mai reprezentative ale vieții artistice europene din prima jumătate a veacului nostru, Carola Giedion-Welcker a publicat un interesant articol în *Neue Züricher Zeitung* despre Kurt Schwitters, pe marginea monografiei cercetătorului Werner Schmalenbach (*Kurt Schwitters*, Verlag M. Dumont Schauberg, Köln 1967).

«Monografia cuprinzătoare, bogat ilustrată, pe care a întocmit-o acest autor, de acum celebru, reprezintă o consacrare bine meritată și îndelung așteptată, în măsură să precizeze rolul istoric al artistului și nucleul estetic al artei sale.» Recunoscînd meritele autorului monografiei în strîngerea și unificarea unui material extrem de bogat, care i-a permis înțelegerea «finței și esenței intime a acestei apariții unice», Carola Giedion-Welcker regretă totuși că Werner Schmalenbach (organizatorul marii expoziții de la Hanovra din 1956, consacrată lui Schwitters, și apoi al importanței retrospective din cadrul Bienalei din 1960 de la Veneția), n-a folosit decît parțial ampla și precisă documentație adunată, într-un răstimp de cîțiva ani, de Hans Bollinger, unul dintre cei care au recunoscut foarte de timpuriu calitățile excepționale ale artei lui Schwitters.

Articolul Carolei Giedion-Welcker este mai mult o punere în discuție a problemelor de bază ale artei pictorului-poet din Hanovra, considerată, de obicei, ca una din multiplele fațete ale dadaismului anilor primului război mondial. Autoarea remarcă, pe bună dreptate, faptul că Schwitters nu poate fi inclus decît parțial în acest curent, el fiind, așa cum se intitula singur, «un dadaist independent (fără grupare)». Cele trei capitole ale articolului Carolei Giedion-Welcker ni s-a părut că ar avea drept scop tocmai clarificarea acestui dadaism sui-generis al lui Schwitters, timbrul specific al artei sale, în cuprinsul artei europene de avangardă din deceniile 2—3 ale secolului nostru.

În primul capitol, accentul e pus mai ales pe rolul pe care l-a jucat în existența artistului orașul său natal, Hanovra. Chiar atunci cînd, în timpul nazismului, Schwitters a fost nevoit să se refugieze, mai întîi în Norvegia, apoi în Anglia, Hanovra a rămas — ca și Dublinul pentru James Joyce — centrul universului, sau așa cum spunea singur, cu acel amestec de bonomie și de umor șăgalnic ce-l caracteriza, «buricul pămîntului». Dar în timp ce urbea irlandeză i-a furnizat lui Joyce un climat încărcat de mituri străvechi, Hanovra a reprezentat pentru Schwitters legătura permanentă cu tradiția romantică, funciară spiritualității germane.

Drumul spre capitolul al doilea al articolului Carolei Giedion-Welcker — «Lirism și proză» — este astfel deschis. Căci ceea ce caracterizează personalitatea lui Schwitters în raport cu cele ale celorlalți reprezentanți ai dadaismului a fost tocmai acest substrat profund poetic, trăsătură prin care universul său se leagă nemijlocit

de cel încărcat de reverie, al unui Arnim, Hoffmann sau Novalis. Față de dadaismul berlinez, orientat în mod ostentativ spre lupta fățișe împotriva orînduirilor existente în Germania în timpul și după primul război mondial, non-conformismul lui Schwitters a îmbrăcat aspectul mai subtil al ironiei ușoare, al refugiuului în lumea de vis a copilăriei.

Dintr-o astfel de atitudine a luat naștere opera capitală a lui Schwitters — dispărută, din nefericire, în timpul bombardamentelor din ultimul război mondial — operă avînd titlul, cam ciudat, *Merzbau*, și căreia Carola Giedion-Welcker îi consacră ultimul capitol al articolului. Era un fel de coloană ridicată inițial în mijlocul camerei sale, pe care artistul a împodobit-o, timp de peste un deceniu, cu tot felul de obiecte eteroclite, adunate adesea de pe stradă. «Nu o „coloană fără sfîrșit“ năvălind spre cer, în aer liber, ca cea a lui Brîncuși — precizează Carola Giedion-Welcker — ci o verticală de ghips, ramificată în toate direcțiile, ancorată în interiorul unei case hanovreze de închiriat din secolul al XIX-lea, coloană care a crescut mereu, străbătîndu-i toate etajele, și pe care artistul a numit-o *Catedrala mizeriei erotice*».

O asemenea lucrare corespundea gîndurilor celor mai intime ale lui Schwitters, care a năzuit continuu spre realizarea unei «opere totale» («Gesamtwerk»), în care să fie contopite, într-un întreg unitar, elemente de arhitectură, de sculptură și de pictură, regizate toate conform unei concepții artistice proprii. Este meritul artistului de-a înfăptui acest miracol, susține Schwitters, acela de-a schimba funcția și destinația obiectelor uzuale, conferind fiecărui lucru, oricît de umil, o încărcătură poetică specifică.

Această trăsătură — cu care de altfel Carola Giedion-Welcker își încheie substanțialul articol — constituie una din principalele rațiuni ale actualității artei lui Schwitters. Autoarea pune în contrast arta profund lirică a acestuia, «umanizată prin spirit și purificată printr-o strictă disciplină formală» (nu trebuie să se uite legăturile artistului cu grupul de la Bauhaus și cu van Doesburg), cu acele tendințe artistice actuale care promovează un realism atotnivelator, fie în sensul propriu al termenului, fie în sensul unor improviziări spectaculoase cu materiale folosite la întîmplare. Exemplul lui Schwitters ar constitui deci un fel de chemare la ordine față de acel proces de «desublimizare» în care s-au angajat unii dintre artiștii contemporani și care urmăresc — după expresia lui H. Marcus — «o luptă a culturii prin realitate». Față de o asemenea concepție, ni se pare oportun a încheia această scurtă prezentare cu fraza prin care Schwitters a definit rolul artei în viața spirituală a societății: «O noțiune originară, măreață ca divinitatea, inexplicabilă ca viața, cu neputință de definit și fără de scop».

ELEONORA COSTESCU

R É S U M É

L'ENSEIGNEMENT ET LA SCULPTURE MODERNE

Dans son ample étude, le prof. Dr. Gh. Ghitzesco part de la constatation, qu'apparemment retardataire, l'enseignement artistique a eu en fait un développement comparable à celui de l'enseignement scientifique.

Des artistes théoriciens — affirme l'auteur — ont élaboré une théorie de la forme et de la configuration plastique qui correspond à la sensibilité artistique contemporaine, ce qui fait que l'enseignement artistique dispose actuellement d'un fondement beaucoup plus subtil et plus vaste que les spéculations théoriques utilisées par l'enseignement académique. L'auteur met en évidence l'idée qu'un nouveau programme d'enseignement de la sculpture devrait intégrer dans l'ancien système les conceptions et les idées nouvelles qui sont à la base de la création contemporaine; il devrait donc représenter la synthèse des expériences anciennes et actuelles.

La priorité dans l'art de nos jours de l'invention sur l'imitation ne saurait nullement infirmer la raison d'être de l'enseignement, des connaissances transmises selon un système.

L'article est à la fois un schéma de programme de l'enseignement et un exposé sur les problèmes théoriques et pédagogiques impliqués par les nouvelles conquêtes qui « reflètent le stade avancé des connaissances de l'homme moderne sur l'univers et la modification de ses conceptions fondamentales quant à l'espace, la matière, le mouvement... »

SIX MILLÉNAIRES D'ART

L'exposition « Le Trésor Irakien », au Musée d'art de la République, réunissait plus de 300 pièces représentatives pour les civilisations qui se sont succédées en Mésopotamie depuis le VII^e millénaire avant J.C. jusqu'au XVII^e siècle de notre ère. Elles appartiennent au Musée irakien de Bagdad.

Parmi les pièces présentées qui ont retenu particulièrement l'attention, figuraient le casque d'or du prince Mes-Kalam-Dug d'Our (III^e millénaire avant J.C.), la Déesse-Mère de Tell-ul Aswall (II^e millénaire avant J.C.), la statuette en cuivre du roi Our-Nammu (III^e dynastie, 2050—1950 avant J.C.), la femme de Warka, le lion en terre glaise avec des inscriptions de Warka (dynastie Kassite, 1530—1200 avant J.C.), ainsi que de nombreux objets faisant partie du trésor de Tell es-Sawwan (V^e millénaire avant J.C.).

Tout en commentant l'exposition par rapport aux recherches archéologiques effectuées dans le courant des années, le critique d'art Paul Petresco relève l'exceptionnelle valeur de ces oeuvres « véritables sources de l'art ».

LA FONDATION MAEGHT

La métamorphose du musée-temple en centre actif de l'art, de la « tour d'ivoire de l'art » en terrain d'éducation, en laboratoires de création, en centre de rencontres de tous les arts, est concrétisée dans l'expérience de certains musées d'art moderne d'Europe et

d'Amérique. Parmi ceux-ci la Fondation Maeght jouit d'une renommée bien méritée.

Dans son article, Radu Varia présente la Fondation de Saint Paul de Vence. Tout en évoquant les activités multiples de la Fondation, l'auteur rappelle les importantes manifestations organisées par M. François Wehrin — les deux expositions « Dix ans d'art vivant » de 1966 et 1967, la dernière exposition « Art Vivant 1965—1968 », ainsi que « Les Nuits de la Fondation Maeght ».

L'illustration de l'article est due au bienveillant concours de la Fondation Maeght.

LA TENTATION DES RESSEMBLANCES

Dans un essai sur les rapports entre l'art plastique et le film, Eva Sirbu cherche à démontrer l'autonomie du film d'animation.

Entre Mc Laren et Vasarel — affirme l'auteur — entre le fait de peindre le mouvement sur le celluloïd ou la sensation du mouvement sur la toile, entre la peinture et le film, entre la toile et la pellicule, il a le mystère du « Septième art-bis »: le film d'animation. Un art qui n'appartient pas exclusivement ni à la peinture ni au film. C'est un art qui utilise la bande de celluloïd et les couleurs, le dessin et l'effet optique, l'arrêt du mouvement et sa décomposition. C'est un art où tout est possible: concentrer et dilater le temps, être philosophe, mathématicien, cinéaste, dessinateur, poète. Tout. Ou bien tout cela à la fois.

SOMMAIRE

Confrontations — L'art roumain à l'étranger 2
Ordres et médailles décernés aux artistes 5

★

Prof. Dr. Gh. Ghitzesco
L'enseignement et la sculpture moderne 6

Paul Petresco
Six millénaires d'art
L'exposition « le Trésor irakien » 14

*** La Fondation Maeght — musée des arts vivants 20

Eva Sîrbu
La tentation des ressemblances 28

Ateliers

François Pamfil, Ladislau Feszt 30

Petru Comarnesco
Impressions de voyage (III) 34

★

Cadran
A.I.C.A. XX — Bordeaux 1968 37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования 2
Художники, награжденные орденами и медалями 5

★

Проф. др Г. Гицеску
Просвещение и современная скульптура 6

Паул Петреску
Шесть тысячелетий искусства
Выставка «Сокровища Ирака» 14

*** Художественное учреждение им. Мегхта
Музей живых искусств 20

Ева Сырбу
Соблазн сходства 28

Ателье

Франсуа Памфил, Ладислау Фест 30

Петру Комарнеску
Путевые впечатления (III) 34

★

Циферблат 37
A.I.C.A. XX — Бордо 1968 38

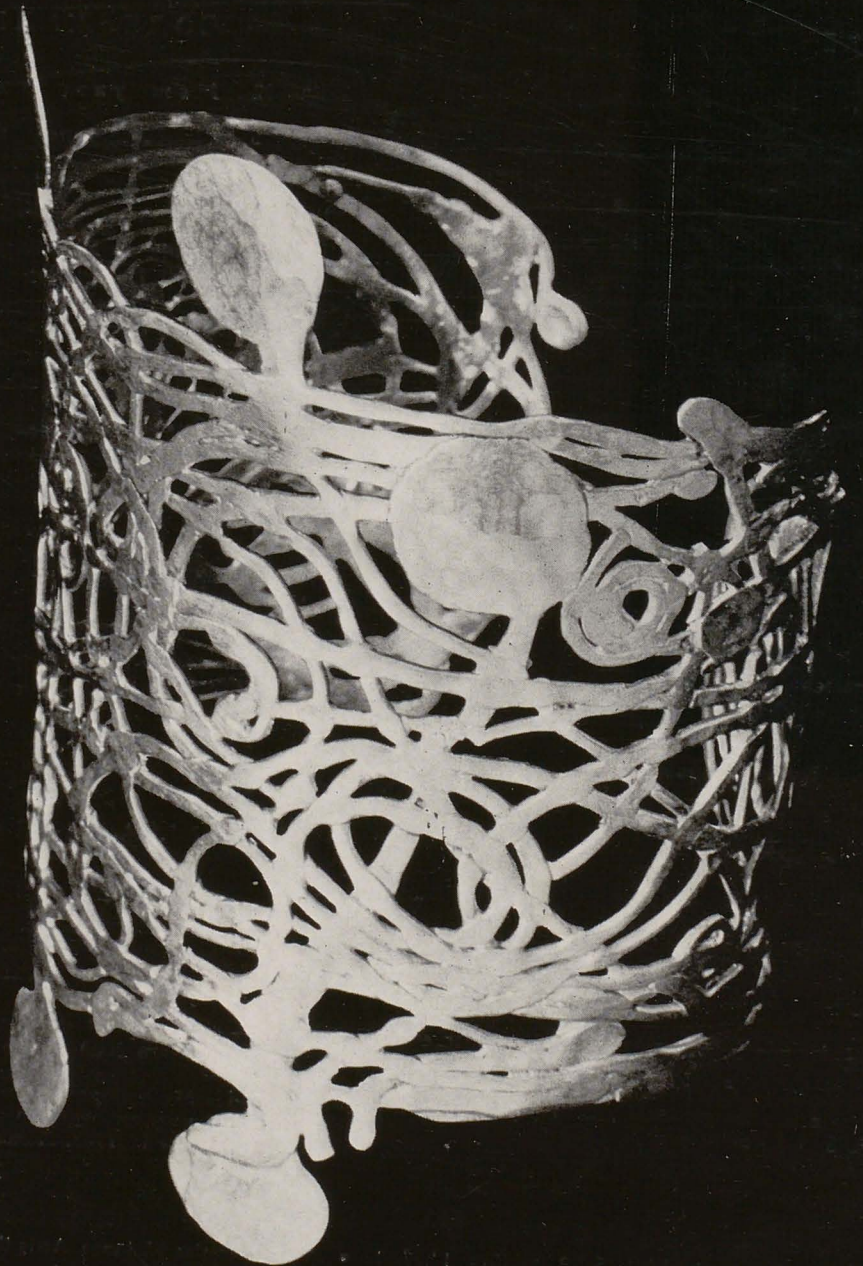
Couverture I: Masque de femme, Warka, Jemdet Nasr, environ 3000 a.n.e. — marbre

Couverture IV: FLORICA FARCASU: Bijoux — argent (réalisés dans le cadre du Symposium International „Silver Jewel” — 1968 de Jablonec nad Nisou en R. S. Tchecoslovaque)

На первой странице обложки: Маска женщины, Варка Жемдет Наср; около 3000 лет до н. э. — мрамор

На четвертой странице обложки: Флорика Фаркашу: Ювелирные изделия, серебро (сработанные на международном симпозиуме „Silver Jewel” 1968, Яблонец над Хисо́й)

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



ARTA[®]

