





ARTA

1
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 1 — 1969



Cuprins :

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		3
* * *	Bienala de pictură și sculptură	
	Opinii	5
N. ARGINTESCU-AMZA	Ion Grigore Popovici	13
Prof. dr. GH. GHIȚESCU	Tudor Vianu și estetica artelor plastice	17
RADU PETRESCU	Colecția Siligeanu	20
DENYS CHEVALIER	Un prînz cu sculptorul Calder	25
ANDRÉ MALRAUX	Antimemorii (fragment)	31
<i>Simeze</i>		37
<i>Scrisori</i>		39

Coperta I: DIMITRIE GAVRILEAN: Legenda muntelui Găina (fragment) — ulei

Coperta II: Expoziția «Artele decorative moderne din Japonia» — vedere parțială

Coperta IV: ION GRIGORE POPOVICI: Proiect pentru monumentul Victoriei (I) — creion și guașă

Fotografii: Irina Ghidali, Cornelia Șoancă, Ion Ivan, D. Lăzărescu

Diapozitive în culori: RADU SORIN

Prezentarea artistică: CRISTEA CONDACI

Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTER- NAȚIONALE

Rovigo



Galeria de artă modernă «Alexandra» din Rovigo (Italia) a găzduit între 16 și 29 noiembrie expoziția de desene a pictorului Eugen Drăguțescu. Prefațându-i catalogul, Guido Perocco rememorează câteva din datele biografice ale artistului român — stabilit încă înaintea celui de al doilea război mondial la Roma — și realizările care au făcut ca Drăguțescu să fie considerat drept «unul dintre cei mai cunoscuți desenatori, azi, în Europa».

Cu privire la expoziție, Guido Perocco subliniază faptul că Drăguțescu, în peregrinările sale dintr-un oraș în altul, «a reușit să dea, prin racursuri aeriene, o interpretare caldă și palpitantă a diferitelor locuri și atmosfere, dezvăluind totdeauna ceva ascuns, un mesaj secret». Acestor imagini li se alătură în expoziție «peisajul totdeauna nou și nesfârșit al chipului omenesc, surprins în clipe de intimă revelație a scurgerii continue a timpului». Expoziția a cuprins, astfel, o serie de priveliști italiene, compoziții pe una din temele preferate — muzica (pianistul, dirijorul, cvartetul etc.) și, deosebit de evocatoare, seria de portrete de istorici, gânditori, poeți și artiști români, executate de Drăguțescu în toamna anului 1968 la Roma: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Nicolae Bălcescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Lucian Blaga ș. a., omagiu adus patriei și poporului său.

Londra

Între 3 și 29 martie a avut loc la Londra ediția 1969 a tradiționalului Tîrg internațional «Ideal Home», la care au participat din țara noastră diferite întreprinderi de comerț exterior. Selecția lucrărilor noastre de artă, adecvată tematicii și profilului tîrgului, cuprinde pictură în ulei pe pînză, sticlă și lemn (Niculina Delavrancea, Micaela Eleutheriade, Roseta Furlugeanu, M. Anghelovici, V. Săvulescu, V. Demetrescu-Duval, Elena Petraglu-Niculescu și Garabet Salgian), gravură pe metal (Marcel Chirnoagă și Lucia Cosmescu), păpuși de C. Bartolomeu, M. Lovin, S. Pleșa, N. Raiovici, M. Simboteanu, obiecte de artă decorativă, artă populară etc.

Stuttgart



La Stuttgart, sub auspiciile Institutului pentru relațiile externe din localitate, a fost deschisă între 10 decembrie 1968 și 1 ianuarie a.c., expoziția Viorica Prodanof (42 lucrări de pictură pe sticlă).

Memphis

În luna februarie a.c., la galeriile domnului William Oates din Memphis (Tennessee — S.U.A.) a fost găzduită o expoziție de pictură Aurel Iacobescu (34 de lucrări în ulei, în cea mai mare parte peisaje și flori).

Hamburg



La Centrul de construcții (Bauzentrum) din Hamburg, de sub direcția doamnei Hildegard Kindt, s-a deschis la 7 februarie a.c. expoziția Ritzi Iacobi, Ion Bițan, Paul Neagu și Peter Iacobi. Bauzentrum-ul hamburghez organizează cu regularitate la sediul său, alături de expoziții ale unor creatori germani, expoziții de arhitectură și artă străină. Printre manifestările de anul trecut, de pildă, s-au numărat expoziții de pictură contemporană italiană, arhitectură japoneză, grafică sovietică ș.a.

Ritzi Iacobi a prezentat 14 tapiserii (păr de capră), Ion Bițan — 30 colaje, Paul Neagu — 23 obiecte și Peter Iacobi — 25 sculpturi în bronz, lemn, piatră și ceramică.

München



La 18 ianuarie a.c. s-a deschis la München, în sălile Berufsverbandes Bildender Künstler, expoziția Elena Pană. Organizată sub auspiciile societății Südosteuropa, expoziția a cuprins 12 tapiserii (lină), de dimensiuni relativ reduse (cea mai mare piesă este de 1,75 metri pătrați), destinate interiorului de locuit.

H. H.

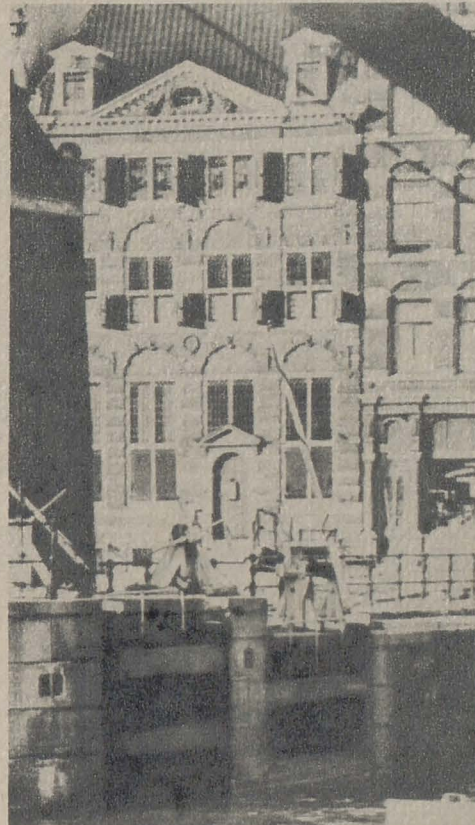
Tricentenarul morții lui Rembrandt (1606—1669) se va celebra în lumea întreagă prin manifestări deosebite. Cea mai importantă va fi, fără îndoială, expoziția deschisă în timpul verii la Rijksmuseum. În aceeași perioadă, casa lui Rembrandt din Amsterdam va adăposti un mare număr de desene ale artistului: autoportrete și scene de familie. Art Gallery din Ontario a organizat expoziția « Rembrandt și elevii săi », deschisă în lunile ianuarie și februarie la Montreal și apoi, în martie și aprilie, la Toronto. Art Institute of Chicago va organiza, în octombrie, împreună cu Minneapolis Institute of Art și Detroit Institute of Art o expoziție cuprinzând 50 de desene și 80 de tablouri dintre care 60 semnate de elevii ai lui Rembrandt (se știe că în timpul vieții, pictorul a îndrumat peste 50 de elevi, ale căror lucrări i-au fost ulterior atribuite, uneori cu prea multă îngă-

în mine », poartă nostalgia casei în care artistul și-a trăit copilăria. Veritabile sculpturi-arhitecturi, unele de mari dimensiuni, în interiorul cărora se poate circula, realizate între anii 1954 și 1964, les *Demeures* au influențat efectiv dezvoltarea acestui gen de artă. « Dau mare importanță posibilității mele și a spectatorului de a ne mișca în interiorul unei forme; se crează astfel un mod de comunicare mai direct și mai puternic între privitor și operă ».

Abstract sau figurativ, după inspirația de moment, Etienne Martin e unul dintre marii sculptori contemporani care folosesc cu predilecție lemnul. « Refuz să folosesc metalul. Cioplesc lemnul cu plăcere... Îl iubesc mai mult decât orice. E o hrană extraordinară pentru imaginație ».

Una dintre capodoperele sale e considerată lucrarea *Le cri* (1963), sculptură mare, cioplită într-un trunchi răsturnat, cu rădăcinile în aer, ca două brațe întinse, personaj vehement, sfîșiat de un elan magnific.

Consacrînd, de la 10 decembrie la 10 februarie, o expoziție ceramistei Francine del Pierre, Muzeul din Sèvres a adus un omagiu postum acestei artiste a cărei operă și-a cîștigat de mult un loc meritat în câteva mari muzee ale lumii: Arnhem, Zürich, Tokyo, Londra. Ziaristă de profesie, Francine del Pierre și-a făcut ucenicia în ceramică la Vallauris, în 1946. Avea atunci 33 de ani. Căutările sale în domeniul materialului, al culorii și formei, bazate pe o solidă cunoaștere a tradiției, atît orientate cît și occidentale, o duc la crearea unor lucrări apropiate de sculptură, născute dintr-un joc extrem de subtil între decor, abia sugerat sub transparența smaltului, volum și formă. Cele aproape o sută de piese prezentate într-o nouă sală de expoziție a muzeului, inaugurată cu acest prilej, ca și studiile pregătitoare, executate în acuarelă cu o minuțiozitate de caligraf, ilustrează arta inteligentă și sensibilă a ceramistei. « Consider ceramica — spunea ea — un mijloc posibil de exprimare, mijloc pe care l-aș voi tot atît de independent de rolul său decorativ (care este și al tabloului), ca și de rolul său utilitar ».

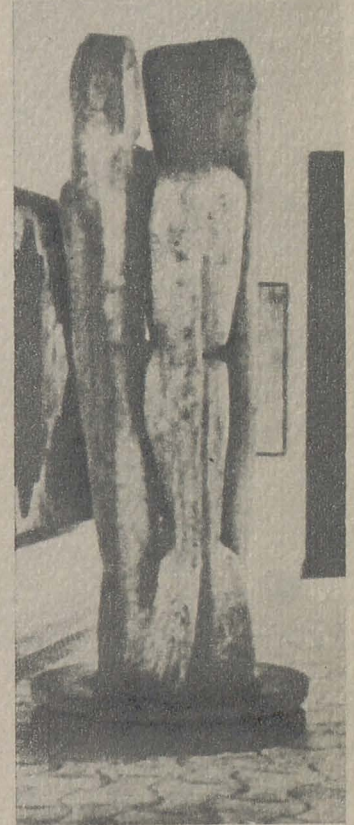


La Barcelona, unde se fac lucrări de prelungire a liniilor de metrou, pavimentul noii stații « Liceo » va fi desenat de Joan Miró. În prezent, el mai lucrează la proiectul unui imens covor pe care îl va oferi Crucii Roșii spaniole.

Cele 115 picturi, 159 desene, 30 de stampe de Jacob Jordaens precum și 11 tapiserii executate după cartioanele sale, prezentate de National Gallery din Ottawa (30 noiembrie—5 ianuarie) au constituit, mai mult decât o simplă expoziție, o adevărată « reabilitare » a pictorului din Anvers (1598—1678), contemporan, colaborator și prieten cu Rubens. Organizatorul expoziției, profesorul Michael Jaffe, de la Universitatea din Cambridge, a prospectat în prealabil un mare număr de muzee și colecții din Europa și America, descoperind la Leningrad, București, Madrid și Dayton (S.U.A.) lucrări de Jordaens care nu fuseseră încă identificate, cu certitudine, ca atare. Catalogul pe care profesorul Jaffe l-a editat cu acest prilej este de fapt prima lucrare completă despre viața și opera lui Jordaens. Expoziția de la Ottawa a relevat complexitatea acestui artist al barocului, exuberant și senzual la maturitate, sobru și sever la bătrînețe, întotdeauna deosebit de înzestrat în a figura plastic vitalitatea, cu multiple aspecte, a epocii sale.

duință). Cel mai recent catalog al picturilor lui Rembrandt, alcătuit de profesorul olandez Horst Karel Gerson, admite fără reticență 450 de tablouri autentice. În 1967, profesorul german Kurt Bauch dădea cifra de 550, în 1942 celebrul expert olandez Abraham Bredius se opriese la 620, în timp ce în 1923 istoricul german W.R. Valentiner înregistrase numărul de 700! Expertiza științifică fiind din ce în ce mai exigentă, specialiștii de pretutindeni se străduiesc în prezent să aducă o contribuție mai competentă la identificarea operei rembrandtiene.

Solitarul Etienne Martin este considerat astăzi unul dintre cei mai originali și mai inventivi sculptori parizieni. Opera sa, a cărei cheie artistul o dă în cartea « Abécédaire et autres lieux » publicată în 1967, operă în care citeva teme — les *Nuits*, les *Couples*, les *Demeures* — revin obsedant, reprezintă de fapt o lungă biografie deghețată. Les *Nuits*, de pildă, aduc evocarea unor fapte reale, amintirea unor întâlniri surprinzătoare. Les *Demeures*, constituind rezultatul unor « întîmplări pe care nu le cunoșteam, dar care trăiau



Profesor la « Académie des Beaux Arts », Etienne Martin obține în 1966 Marele Premiu la Bienala de la Veneția. În 1967 i se atribuie, în Franța, Marele premiu național al artelor, iar în 1968, CNAC (Centre national de l'art contemporain) își inaugurează noul sediu parizian expunînd cea mai mare dintre lucrările sale: *Demeure nr. 10*. (În fotografie: lucrarea *Personaj 3*, din colecția Maeght).

La Bratislava a avut loc în octombrie-noiembrie 1968 prima ediție a Bienalei de artă « Danuvius ». Juriul internațional, prezidat de Zoran Kzisnik (Iugoslavia), a acordat Marele premiu sculptorului cehoslovac Josef Jankovic, celelalte premii fiind obținute de Alviani (Italia), Damyanovic-Damyan (Iugoslavia), Krieg (Republica Federală a Germaniei), Sutej (Iugoslavia). Galeria națională slovacă a acordat de asemenea cinci premii pe care le-au obținut Stano Filka (Cehoslovacia), Frohner (Austria), Pisani (Italia), Martial Raysse (Franța) și Alena Kucerova (Cehoslovacia).

O interesantă retrospectivă, « Femeile în opera lui De Kooning », a fost găzduită între 5 decem-



brie și 26 ianuarie 1969 la Tate Gallery din Londra (după ce anterior fusese deschisă la Stedelijk Museum din Amsterdam). Până în septembrie a.c., expoziția va fi prezentată, de asemenea, la New York, Chicago și Los Angeles. Critica de artă îl consideră pe Willem De Kooning drept unul din cei mai originali pictori ai figurii feminine, autor, printre altele, și de portrete ale unor celebrități artistice contemporane. (În fotografie: *Figură șezând*, ulei, 1940).

În perioada decembrie-ianuarie, la galeriile « La Medusa » din Roma, expoziția intitulată « 100 gravuri de Chagall » a prezentat ilustrațiile pe care acesta le executase în 1927 pentru romanul lui N. V. Gogol « Suflete moarte ».

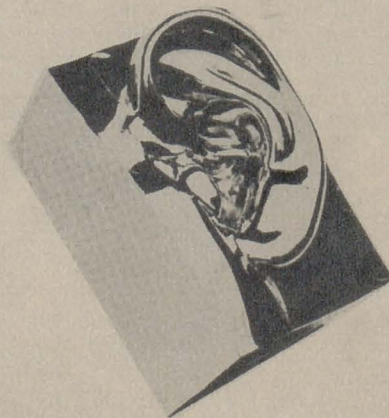


Art Institut din Chicago a organizat la Galeria națională a Canadei (Ottawa), între 25 ianuarie și 23 februarie, o expoziție — cu documente, studii și proiecte originale — consacrată lui Mies van der Rohe. Printre acestea s-au numărat și proiectele pentru complexul rezidențial și comercial Westmount Square din Montreal, realizare de dată recentă, apreciată de presa de specialitate drept « unică în genul său ».

Televiziunea bavareză a turnat recent un lung metraj (de o durată de aproximativ o oră), intitulat « Richard Neutra et ses idées », consacrat cunoscutului arhitect american de origine austriacă, astăzi în vîrstă de 77 de ani. Filmul, prezentat în tele-premieră vieneză, este socotit a fi unul dintre cele mai importante documentare dedicate vreodată unui arhitect. Neutra însuși a declarat: « Mă mulțumește la acest film faptul că el nu se limitează la a prezenta principalele construcții pe care le-am realizat, ci traduce în imagini și prin mijloace inedite ideile pe care mi-am fundamentat arhitectura și aplicarea ce am dat-o biologiei și psihosomaticei încercînd să creez construcții care să ne facă fericiți. »

Richard Neutra — care, vizitîndu-ne țara cu cîțiva ani în urmă, s-a arătat cucerit de comorile Muzeului Satului din București și de organizarea lui într-un cadru adecvat — lucrează în prezent pentru prima oară în Franța, unde, aplicînd concepția sa « biologică », își propune să proiecteze o casă de mari proporții organic integrată ambianței peisagistice.

ICA Gallery din Londra a organizat sub titlul « Crizantema fluorescentă » o expoziție (decembrie 1968—ianuarie 1969) prezentînd tendințe și căutări în arta japoneză contemporană, în special cele « op-art », « pop-art » și cinetice. Au fost expuse sculpturi, miniaturi, afișe, compoziții « vizuale și muzicale » etc. (În fotografie: Tomio Miki: „Ears in six parts“, 1968).



La New York, la Bodley Gallery a avut loc în luna ianuarie o interesantă expoziție intitulată « Modern master Drawings », reunind lucrări de: Bonnard, Braque, De Chirico, Dubuffet, Epstein, Ernst, Giacometti, Kandinsky, Klee, Léger, Matisse, Modigliani, Picasso, Lary Rivers, Tanguy, Tchelitchew.

La Caracas (Venezuela) va fi construit un muzeu de « artă funcțională » care va găzdui o colecție de artă modernă internațională și un important cabinet de stampe și desene. Noul muzeu a și primit în dar patru sculpturi de Epstein, donații din partea văduvei artistului.

O ultimă « inovație » în materie de tablouri: clasică pînă este înlocuită de o placă de oțel șlefuită și magnetizată. Alte plăci, de la 6 la 10, de dimensiuni mai mici și de proporții diferite, se aplică pe acest fond. Proprietarul « operei » poate deplasa plăcile — pictate la rîndul lor cu benzi, linii, forme geometrice — după gustul său. Plăcile se pot așeza pe unul sau mai multe planuri suprapuse. Inventatoarea acestui « gen » de artă care n-a realizat pînă acum decît 15 asemenea tablouri în oțel, tînăra pictoriță Frederique Orvan, și-a prezentat lucrările la prima sa expoziție deschisă recent la Baden-Baden. Pictorița consideră că rezultatul experienței sale nu este o simplă formă de colaj « ingenios », ci « o propunere de asamblare a unor elemente grafice care permite spectatorului să participe la crearea unui tablou compunîndu-l după propria sa idee ».

O nouă încercare de « sinteză » a artelor o constituie recentele spectacole coregrafice montate de Ballet Théâtre Contemporain la Casa Culturii din Amiens (muzica: Bayle, Stravinsky, Bartok, Boulez, Xenakis ș.a.; coregrafia: Blaska, Skibine, Sparembleck ș.a.; scenografia: Etienne Hajdu, Sonia Delaunay, Singier, Prassinou ș.a.).

Continuînd tradiția Matisse, Braque, Mirò etc., pictorii și sculptorii colaborează strîns cu muzicienii și coregrafii, Ballet Théâtre Contemporain promovînd spectacole realizate de un grup de creatori care să determine astfel un stil complex al imaginii scenice, aceasta răsponzînd întrebărilor, preocupărilor și căutărilor contemporane în artă.

« Am executat enorm de multe desene pentru *Cantata Profană* de Bayle — a declarat Etienne Hajdu — dezbătînd în permanență tema baletului cu Sparembleck pentru a mă integra viziunii pe care voiam împreună să o materializăm. » Pentru spectacolul cantatei, Hajdu a creat, în cele din urmă, o imensă pădure albă de elipse, în spațiul căreia lumina, muzica și dansul compun o strîngentă unitate.

Muzeul Virginia Meadow's din Dallas — Texas, S.U.A., consacrat artei spaniole, a achiziționat recent, în baza unei importante subvenții particulare, patru tablouri de Goya și o colecție a tuturor gravurilor marelui pictor spaniol.

ION TĂTARU

bienala de pictură și sculptură 1968

Nimeni nefiind depozitarul unic
sau legatarul universal al adevărului,
în artă mai puțin decât în oricare altă ordine a lucrurilor omenești,
am solicitat câțiva artiști și critici să-și spună părerea despre această Bienală.
Își expun punctul de vedere Radu Bogdan,
Ion Caraion, Doru Bucur și Octav Grigorescu.
Cititorul eventual va aproba ori dezaproba una sau alta din opinii,
dar va avea de judecat, oricum, atitudinii.
Întrucît ne privește,
am deslușit în gândurile acestor colegi pasiunea pentru adevăr.
Și parcă un sentiment al marilor așteptări.

Radu Bogdan

În cadrul unei convorbiri cu Anatol Mândrescu, publicată acum un an tot în această revistă, am avut prilejul să-mi spun părerea cu privire la modul cum se prezintă bienalele noastre de pictură și sculptură. Nu doresc să mă repet și nu voi adăuga mult la ceea ce am spus atunci. Pe cît posibil, voi invoca doar elementele direct raportabile la ultima manifestare de acest fel.

Grupajele din cuprinsul expoziției, așezările pe panou, au fost făcute cu gust și competență. S-a putut urmări astfel un principiu clar de înmănunchiere pe afinități de limbaj și comunitate de stil, din care prezentarea n-a avut decît de cîștigat. Ea s-a dovedit într-un progres remarcabil față de trecut. Ansamblul de opere prezentat în sălile de la etaj mi-a făcut o impresie mai bună decît al celor din sălile de la parter. Jos erau grupate mai ales tendințele și curente dominante în arta noastră plastică dintre cele două războaie, de la impresionism și post-impresionism pînă la fovism; dincolo, mai ales manifestările contingente cu viziunile imaginative, masiv afirmate la noi în ultimul deceniu, de la pictura fantastică și naivă pînă la suprarealism, abstracționism, noua figurație etc. Este impresia amintită rezultatul unui artificiu de panotaj? Oglindește ea din partea artistului o deplasare de interes problematic și de forțe calitative? Asistăm la o mutație de preferințe în cadrul succesiunii de generații (la etaj erau prezenți aproape numai artiști între 25 și 50 de ani)? Un mic adevăr se ascunde în fiecare din aceste întrebări. Totuși, miezul problemei trebuie căutat în altă parte: ca în atîtea rînduri, nici de data aceasta nu s-a lucrat pe baza unei concepții unitare, nu s-a selectat cu un criteriu bine definit.

Este regretabil că un spirit pronunțat concesiv în ceea ce privește calitatea a domnit la selecția unei întregi categorii de lucrări care au figurat la parter. Au fost și aici opere de excelentă calitate, dar ele au fost împănate cu piese uneori foarte discutabile, față de nivelul la care trebuie să aspire o bienală. Dacă aceasta a voit să însemne o încurajare a pozițiilor să le spunem « tradiționale » (deși cuvîntul nu este cel mai potrivit: vezi exemplul oferit de tablourile lui Vrăneanțu, expuse la etaj), atunci este de dorit să se tragă o învățătură din lecția trecutului, care a dovedit cu prisosință că astfel de « stimulări » rămîn ineficiente. Lucru firesc, întrucît cauzele fenomenului, motivele pentru care vigoarea unei orientări sau viziuni scade, forța de realizare a unui artist descrește, nu sînt modificate prin faptul că se adoptă față de el o atitudine conciliantă. Reprezentativitatea unei arte pentru epoca și locul cărora le aparține este dată de natura și amploarea forțelor ei, de nivelul calitativ pe care este capabilă să-l atingă. Desigur, calitate rămîne un cuvînt abstract cîtă vreme nu-l raportăm la un sistem de referință, nu-i circumscriem perimetrul de atribute. Pe lîngă faptul că poate exista chiar și o ierarhie a calității. Dar există întii de toate o calitate a specificității, acel ceva care face, de pildă, ca o succesiune de sunete să fie muzică, sau o simultaneitate de culori pictură. Calitatea și ierarhia calității — în sensul în care le înțeleg aici — pornesc, ca primă condiție, de la respectul și satisfacerea acestei specificități. Simplu spus, pictorii noștri sînt mai pictori decît a lăsat să se vadă expoziția. Nu însă în toate direcțiile și în cuprinsul tuturor tendințelor. Or, coeficientul de reprezentativitate al unei expoziții, de tipul bienalelor noastre, este dat și de gradul ei de corespondență cu acele preocupări, cu acele curente, care definesc în mod autentic viața plastică. Mărturisesc că, deși superioară multor expoziții similare din ultimii ani, bienala de la Dalles a fost și de data aceasta prea amestecată, obligată să conțină leșt.

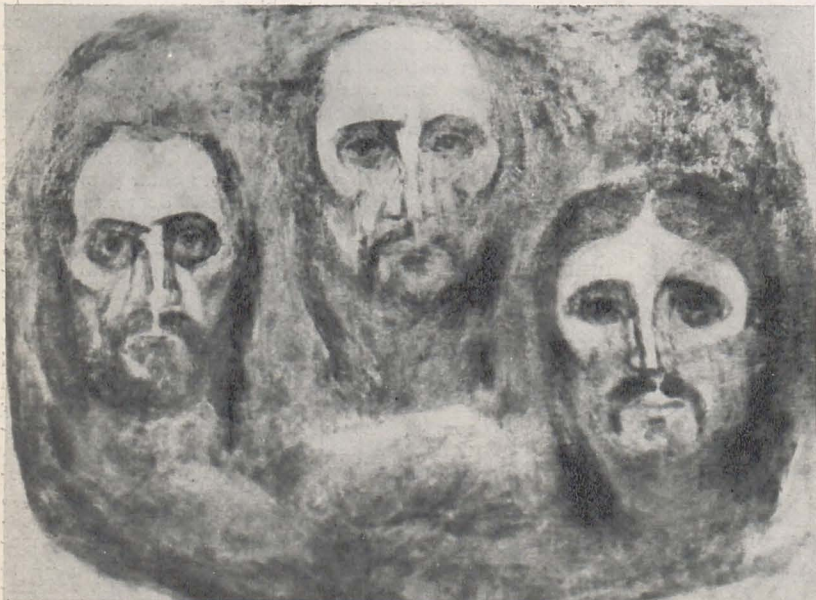


LIA SZASZ: Nicolae Iorga — ulei

VLADIMIR ZAMFIRESCU:
Portret — ulei



LIVIU FLOREAN: Martiri — ulei



Fără îndoială vina este undeva și a modului cum sînt concepute bienalele noastre. Ele vor întotdeauna să prezinte totul și de toate, să demonstreze inutile — și mai ales inutil de multe — diversități, să stabilească proporții orientative între fenomene, acolo unde respectiva proporție e regizată de factorii intrinseci ai acestora. Istoria nu cunoaște oprire și, bineînțeles, istoria artei nu exceptează de la regulă. Ea nu poate fi întoarsă la vreuna din fazele preferate de noi, sau fixată în albia unui curent anumit. Filonul preferențial al unei expoziții trebuie să fie dat de realitatea temeiurilor care îi alimentează substanța; nu cred însă că această substanță poate acoperi întreaga și subtila rețea de mișcări, tendințe și curente. De aceea, nu trebuie să rîvnim la o reprezentativitate absolută, oricum iluzorie, ci să căutăm să realizăm expoziții dătătoare de măsură numai pentru una sau alta din laturile producției noastre artistice corespunzătoare unui moment. Succesiunea lor în cuprinsul unei perioade de timp mai lungi este poate cel mai bun factor de reprezentativitate globală.

Ar merita, cred, să organizăm și bienale tematice, tema lor putînd să varieze. De asemenea, ar fi utilă organizarea de expoziții consacrate unei tendințe stilistice precise, unui curent sau școli contemporane anumite. Nu cantitatea de opere ar urma să dea caracterul reprezentativ al acestor expoziții, ci calitatea alegerii, principiul grupării, numărul participanților.

Din punctul de vedere al preferințelor manifestate de artiști, bienala de la Dalles lasă să se întrevadă o indeniabilă propensiune spre vis, basm, legendă, spre surprizele imaginației și lumii pline de mistere a fantastului. Paralel cu aceasta întîlnim, cu toate că într-o mai mică măsură — sau mai bine spus într-o măsură nu tot atît de reușită — voința de afirmare a realității imediate, de propagare, uneori, a ceea ce ea implică mai actual și mai semnificativ, în forme care, ca și în primul caz, repetă adesea experiențe deja epuizate în Occident. Mimare? Ar fi nepotrivit să rostim cuvîntul, deși nu exclud posibilitatea ca pe o scară foarte redusă fenomenul să aibă loc. Mai indicat mi se pare să vorbim despre un proces de influență subtil și complex, multiplu condiționat de factori care alimentează cu consecvență mersul înainte al artei. Și ar fi greșit să consider că expoziția de la Dalles, singură, oferă suficiente elemente pentru formularea unei concluzii. Momentul este și el prematur. Căci asemenea expozițiilor similare care au precedat-o, recenta bienală demonstrează că în momentul de față arta noastră — întocmai celei de pretutindeni — acoperă o tranziție. Mi-ar părea temerară opinia care n-ar ține seama de acest adevăr.

Ion Caraion

Nu în și nu la toate marile spectacole și capitole ale artelor de vreo 50—60 de ani încoace noi am sosit chiar mereu în urma primilor, deși orgoliile altor popoare, cu

tradiții bătrâne și egoisme de aceeași vîrstă, ignoră și par să minimalizeze evidența realității acesteia. Au fost, dimpotrivă, împrejurări — cîtuși de puțin de desconsiderat, și nici de la periferia, cumva, a fenomenului — în care deschizătorii de drumuri, iar drumurilor acelea încă nu li s-a terminat familia urmașilor spirituali, plecaseră din părțile noastre și strălucesc și azi în toate direcțiile cardinale. Și furnizează comentatorilor, mereu alții, premise continue. Sculptura modernă — n-o mărturisim, vezi bine, noi sau numai noi, care nu știm să ne susținem procesele, crezînd că ele se pot cîștiga singure, dar o mărturisesc artiști iluștri și critici de specialitate dintre cei mai importanți — sculptura modernă fără Brâncuși, s-a tot spus, e bine înțeles de neconceput. Valoarea crescîndă a picturilor de avangardă ale lui Marcel Iancu sau Victor Brauner, care au ilustrat cîndva cărțile și revistele poeților noștri, se apreciază în lumea întregă, deși la moartea ultimului, unui ziar ca «Le Monde» (iar asta tot pentru că nu vorbim cît trebuie, cum trebuie, ori de cîte ori trebuie și mai ales unde trebuie despre noi) i se năzărea că Brauner și-ar fi trăit adolescența și studiile la... Budapesta!

Urmuz — un român, de asemeni — a precedat, nu e înfumurare, suprarealismul, și dacă l-ar fi avut francezii, de el se afla în toată lumea de cînd lumea. Ce pușini sînt însă străinii care știu, măcar azi, lucrul acesta! Iar nenumeroasele pagini ale «operei» sale n-au apărut în germană, franceză și engleză decît abia de curînd — și cum... Plecați din România, Tristan Tzara și Isidor Izu, născocitorii dadaismului și letrismului, pînă să ajungă la Cabaretul Voltaire din Zürich și respectiv la Gallimard, primul scosese cu Ion Vinea revista Simbolul și publicase aici versuri nervos deosebite de ale majorității poeților de atunci, iar al doilea scria despre «verbism» în românește. Pe urmă, ce au însemnat ca ecou dadaismul și letrismul, și la cîte și la ce fel de consecințe au condus, la ce să mai insistăm? Am văzut în Muzeul artelor moderne de la Paris pînze expuse de letriști. Erau, în acea societate mereu contestată, erau de o frumusețe și de un talent incontestabile. Și la ce, de asemenea, să mai vorbim, întorși din nou la literatură, de audiența pe care o are de pildă, absurd sau neabsurd, însă în orice caz inteligent și necomun, teatrul lui Eugen Ionescu?

Rațiunea tuturor acestor exemple? Mai întîi, ele nu sînt unicele. Și apoi, am dorit a sublinia ceva din aspectele și caracteristicile spiritualității noastre, spiritualitate capabilă să forțeze atenția universală prin creații și participări de anvergură și netăgăduibilă putere de inventivitate, avidă să părăsească potecile bătute și limitative, în stare să deplaseze ideea de artă către forme imprezvizibil de noi și să propună prin intervenția operei lor modificări de concepte și de (fiindcă nu există frondeuri care să fi negat estetica fără a face estetică) și de criterii în estetică. A nu ține cont de capitalul acesta de inteligență și spontaneitate, înmagazinat latent în geniul unui popor și ducînd cu sine oricînd eventualitatea, surpriza, explozia virtuală, ar fi însemnat și ar însemna să se neglijeze o parte din viitorul poate mare al acestui popor.

bienala
de
pictură
și
sculptură
1968



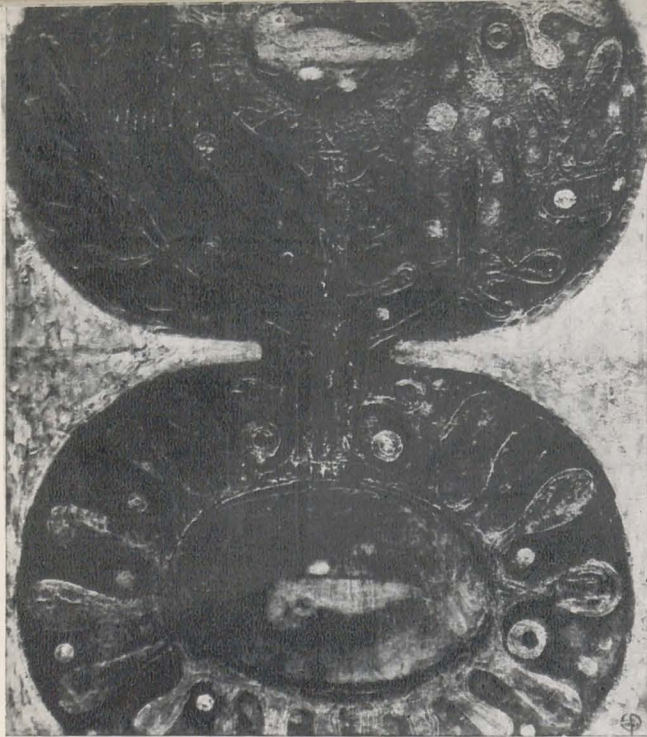
AUREL CIUPE: Autoportret — ulei



IONEL MUNTEANU: Portret — piatră



PAVEL CODIȚĂ: Compoziție cu păduri și păsări — ulei



SEVER FRENȚIU: Pasărea albastră
— ulei

GHEORGHE IONESCU: Portretul dr.
M. Iliescu — ulei

MARGARETA STERIAN: Natură
moartă — ulei



**bienala
de
pictură
și
sculptură
1968**

Iată, în primul rând, pentru ce multitudinea manierelor, experiențelor și experimentelor, varietatea de orientări și de stiluri, bogatele serii de tendințe și de încercări ale expozațiilor Bienalei de la Dalles, cu toate că o și mai diversă gamă de îndrăzneală nu strica, e o caznă aproape inspirată, pe lângă faptul că e salutară. Ea ar trebui să devină tradiție. Individual, Bienala nu spunea cine știe ce pentru nimeni. Nu ne găsim în fața nici unei revelații și țîșnirii nici unei zguduitoare personalități. Cam tot cei care știau mai bine să picteze, tocmai în măsura în care nu recurge la șocări și trucuri, tot ei vin cu realizările cele mai convingătoare. Te întâmpină apoi destul de curent senzația că se joacă arșice în dosul cortinei și că partenerul ar putea fi ori chiar este dacă nu impostor, atunci neloial.

Imaginile, în ciuda pluralității și încrucișărilor de stiluri, se suprapun. Foarte adesea. Revoluționari, voievozi, zootehniști și alte modele ori personalități tratate în manieră modernă nu găzduiesc indiciile convingătoare ale unor alte psihologii, sentimente și viziuni, ale unei alte filozofii a gândirii decât cea de ieri. Supoziția că lipsesc expresiv concepțiile majore și că lipsește conținutul, această idee și supoziție domină pînă la sfîrșit pe vizitator, chiar dacă nu se mai vagabondează atematic și chiar dacă oprirea pe obiect vrea să indice decizia unor artiști de a împăca soluțiile cele mai elevate, mai... pure, mai abstracte de pînă adineauri, limbajul modular și filtrele cele mai recent încorporate de pictură, cu o participare la real sau la civic sau la evenimentul concret aparținînd ziarelor de astăzi ori istoriei de atunci. Nu ne surprindem, spre a rezuma, în fața unei arte în care fie inventivul, fie interpretarea, fie amîndouă să se fi sublimat sub mîna de savante cristalizări a vreunui așa de impunător și de autentic talent, încît expo-natele sale să coloreze vizionar o epocă, să deschidă breșe de lumină în viitor, să întemeieze aici — cu o capacitate maximă — templul surprizelor copleșitoare.

Deocamdată se merge și se caută. Pe iubitorul de artă îl interesează găsirile și valoarea acestora. Nu căutările. Căutările îl interesează doar pe artist. Deocamdată nu s-a ajuns încă la nici o gară. Se merge, atîta tot, e bine și asta — dar e greu de garantat că măcar se știe cert către ce, care este gara terminus. Pare straniu să vezi, apoi, cîtă intuitivă și unanimă înțelepciune, deodată, i-a putut cuprinde pe toți cei ce au expus, de au găsit laolaltă, prudenți, că învățămintele lui « e mult mai ușor de aruncat un tren în aer, decât de condus la destinație » trebuie riguros avute în vedere. Și au fost avute. Nimeni nu aruncă trenuri în aer, cu toate că de la trenul electric pînă la personal, mărfa și drezină, fiecare călătorește cum poate. Și cu toate că arta nu trebuie să fie cuminte pentru a fi mare, după cum nu este neapărat mare numai fiindcă e obraznică. Însă cum nici excepțiile nu se nasc în fiecare zi, climatul în sfîrșit creat al posibilității de optare pentru cît mai diverse formule și condițiile nemeschinate oferite foarte multor tendințe — acestea primează. Prioritatea pe care o au ele provine îndeosebi din presupunerea imediată că într-un astfel de mediu, cînd libertatea va fi ajuns tradiție și țel, într-un astfel de mediu unde eroarea și falsul nu sînt excluse, nu este sau nu va fi exclusă cu atît mai mult nici apariția, firește, a marilor originali. Din totdeauna, pe noroade și pe cimitire de artiști mărunți și mijlocii, se înalță, la uriașe distanțe, titanii. Să-i așteptăm. Dar fiindcă fermentescibilitatea există, nici o anume claritate a gândirii nu e de relegate. Poți fi mare și nou în artă, indiferent de subiectul asupra căruia te-ai oprit. Nu exclusiv și nu neapărat zugrăvirea unui răsturnător al istoriei sau alegerea cine știe cărei teme de supremă importanță actuală pentru știință și progres dă valoare revoluționară unui mod de a picta, ci modul de a picta, de a

face comunicabile niște incendii și viziuni interioare. Dacă sînt.

Poți fi, cînd ai de spus, revoluționar într-o frază, într-un obraz de copil, chiar într-o natură moartă (duelul cu crinii e subtil ca nemurirea însăși), la fel după cum poți fi plat, academic, obscurantist ori mistificator zugrăvind steaguri, sulite, proclamații ș. a. m. d.

Cunosc un singur lucru într-adevăr nou și modern într-adevăr în artă: partea cu care o operă de artă știe să fie eternă. De aceea Praxiteles, El Greco sau Van Gogh sînt moderni, iar sute și mii de mii de contemporani, care umblă cu pensula și dalta, fără scinteia însă a harului (și e un har nu numai să te naști dăruit, ci și să știi să mergi cu el într-un anumit fel înaintea unei anumite istorii), — aceștia nu.

Numai ceea ce poate rămîne este într-adevăr nou și a fost într-adevăr modern, indiferent de orice tehnică și de orice modalitate. Felul de a alege materialele, de a le sorta, convinge și folosi, felul de a construi sînt simple detalii, mijloace ori veșminte, nu conținuturi. Importanța lor e accesorie. Contează doar idealul permanenței, doar cucerirea lui. Iar către el și către permanență se poate merge pe o infinitate de drumuri cu o infinitate de mijloace de locomoție. N-are de ce să ne sperie nici unul, căci nu știm care va fi preferat, superior și nimerit omenirii mai tîrziu.

Patruzeci de sute de cuvinte, puse unele lingă altele brambura, nu înseamnă a vorbi, după cum frunza, ochiul, pasărea, gestul, nemișcarea surprinse de tine — dacă nu sînt imposibil de confundat cu frunza, ochiul, pasărea, gestul, nemișcarea înfățișate de orice alt pictor — personalitatea ta nu interesează, pentru că ea nu este încă.

Și mai departe amendamente nu există.

Doru Bucur

În mod sigur o bienală nu poate reprezenta, în ordinea absolută, nivelul gîndirii și realizărilor plastice raportate la ultimii doi ani scurși. Dar poate și trebuie să sintetizeze în modul cel mai cert posibil efortul caracteristic acestei perioade — la interferența dintre ceea ce putem socoti patrimoniu plastic devenit clasic și momentul actual în dinamica lui înnoitoare.

Afirmațiile acestea nu intenționează ostentația, dar nici să cultive reticența; ele exprimă numai credința că sîntem obligați, în mod obiectiv, de la bun început, să judecăm în perspectiva întregii gîndiri plastice și a experiențelor la care sîntem martori, investigîndu-le în ceea ce au esențial, pledînd pentru o dezvoltare organică a gîndirii și expresiei plastice — pledînd în același timp pentru o încercare de a privi fenomenul plastic din unghiul cu cea mai mare deschidere posibilă, fără să apelăm la sincronisme facile, dar nici la rezerve dogmatice.

Privită cu ochiul liber și de la distanță, Bienala 1968 își arată un obraz aproape fermecat datorită panotării făcute de astă dată cu luciditate și cuprindere. O anumită ordine teoretică, după adîncime și importanță, impunea atenției prezența unor curente, tendințe, direcții, ateliere. Este o experiență de care ar trebui să se fiină seamă în viitor.

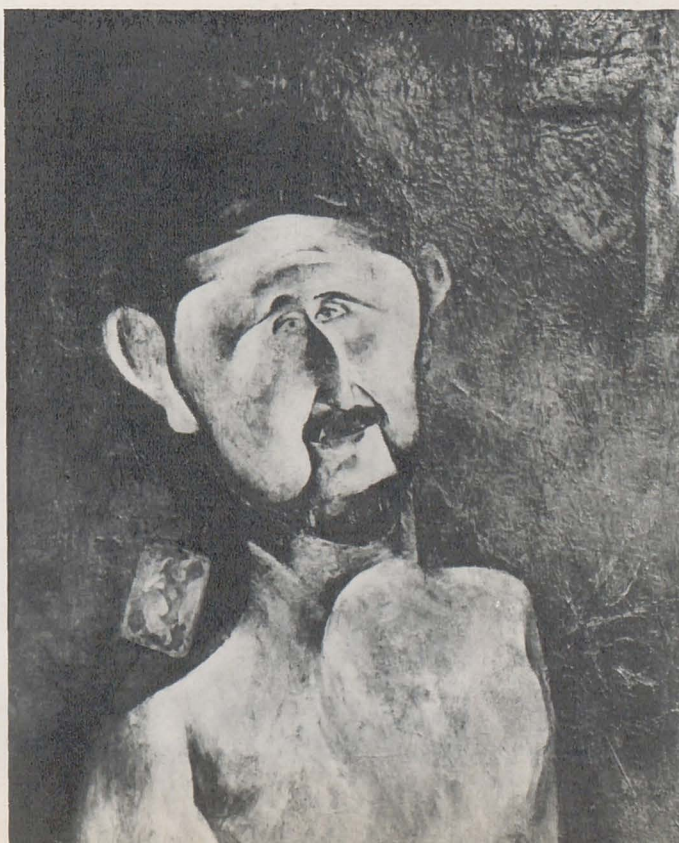
O cercetare din apropiere, însă, dizolvă farmecul și în locul lui apar răni și cangrene pe care le poți palpa. Dimensiunile de care ne lăsăm sugestionați dispar cu ușurință,



MIRCEA VĂRZARU: Portret de fată — ulei

EUGEN GÎSCĂ : La in — ulei

DAN HATMANU: Portretul pictorului Vasilescu — ulei



bienala
de
pictură
și
sculptură
1968

comprimate sub presiunea formulilor anacronice, perimate și desuete. Numărul, impresionant, nu salvează ideea de calitate, și ea însăși e strivită de unitățile de măsură, multiplicată uriaș, ale materialelor care nu reușesc să-și afirme decât prezența anorganică. Gîndirea plastică cu adevărat vie geme greu, prin cîteva respirații, de sub mormîntul gratuității, convenției și comodității obișnuite. Autenticitatea a fost izgonită de subtilitatea iluzorie și de formulele de atelier. Suflul, conținutul uman, drama, fără de care nu există gîndire și simțire plastică, au fost strivite de improvizatie. Obiectul e sentimentalizat pînă la fetișizare și tradiția e asasinată de prejudecăți. Un sentiment de fixațiune minerală stă țeapăn și ireductibil, în timp ce un imens florariu asistă, catifelat post-impressionist, cubist sau constructivist, la o dramă mută: lipsa unei credințe și a unui crez plastic.

Aproape nimic din ceea ce gîndirea plastică a impus cu greu n-a constituit punct de plecare pentru meditații solide — sau dacă ceva a fost adoptat, lucrul acesta s-a făcut la nivelul sentimental, fără studiu, fără o nevoie alta decît de a fi de acord cu ultima oră. Musculatura plastică care se construiește este iluzorie, pentru că elementul esențial, osatura, adică gîndirea personală, ideea plastică, nu există decît arare ori. Se uită cu o ușurință aproape mondenă că opera de artă vizează fundamentalul și durabilul uman, că problemele artei noastre plastice sînt înainte de toate ale noastre, că problemele plastice nu pot fi epuizate și că ele rămîn permanent deschise, implicînd un singur lucru esențial: un punct de vedere personal.

Nu intenționăm să decretăm adevăruri infailibile.

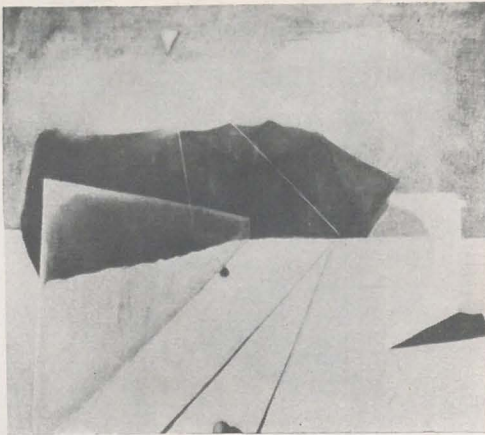
Încercăm însă cu toată sinceritatea să ne exprimăm părerea dintr-un punct de vedere care ne pare valabil și anume că o bienală trebuie să promoveze, să impună atenției publice și să valorifice opere de artă concepute în raport cu problemele clasice ale gîndirii plastice deschise și cu descoperirile moderne: că, mai ales, aceste opere trebuie să fie rodul unor meditații personale. Trebuie să ne obișnuim și să obișnuim lumea cu ideea că ceea ce numim creație plastică e o chestiune puțin mai complicată decît se crede cu atîta inocență.

La viitoarea bienală n-ar fi lipsit de interes să se adopte formula unor săli în care să încapă separat fiecare curent, tendință sau direcție. Lucrurile ar căpăta un înțeles și un sens revelator. Publicul ar putea să separe lucrurile unele de altele, să înțeleagă cu înfinit mai multă ușurință mișcarea ideilor plastice, mai cu seamă ajutat de un catalog alcătuit cu competență și cuprinzînd prezentarea curentelor din mișcarea plastică modernă și a artiștilor expozanți. Inițiativa aceasta ar facilita de la început contactul dintre artist și public; s-ar face astfel un adevărat act de cultură.

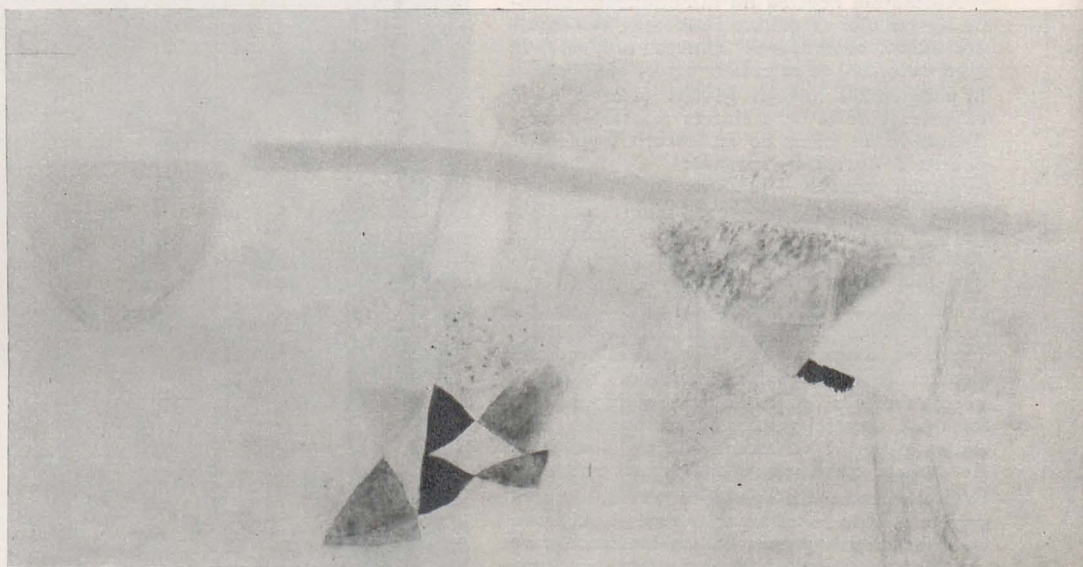
În sfîrșit, ideea unor premii ar stimula competiția dintre artiști și ar convinge publicul că manifestările de artă plastică nu sînt o treabă quasi-gratuită, un joc al artiștilor, ci una capitală, în care este angajată existența culturală a unui popor.

Octav Grigorescu

La întrebarea dacă expoziția bienală deschisă în iarna aceasta la Dalles a fost reprezentativă pentru evoluția actuală a artei plastice la noi, cred că se poate răspunde afirmativ în măsura în care considerăm această evoluție caracterizată prin numărul operelor produse și varietatea modurilor de a vedea rostul artei, adică în măsura în care întrebarea



bienala de pictură și sculptură 1968



1. VIORICA ILIE VELESCU: Puncte de vedere — ulei

2. ION GHEORGHIU: Stînci — ulei

3. GHEORGHE VARTIC: Apoteoza lui Icar — bronz polisat

4. ION NICODIM: Dincolo de lanul de rapiță — ulei

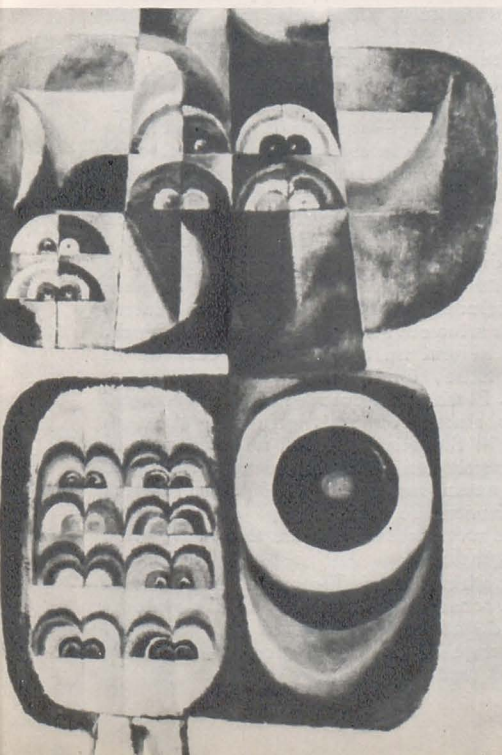
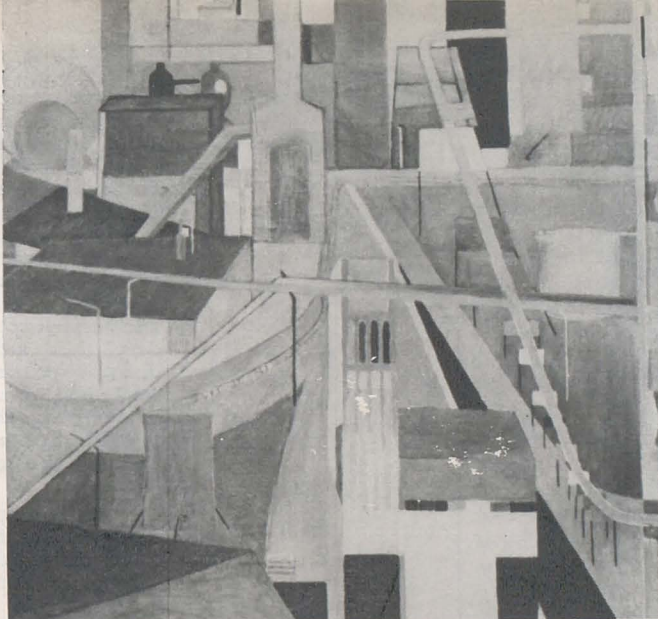
5. DORU BUCUR: Viziune spațială — ulei

6. GHEORGHE BERINDEI: Uzină chimică — ulei

7. DAN NEGOESCU: Femei în interior — ulei

8. VIRGIL ALMĂȘANU: Compoziție — ulei

1	2	6
3		7
4	5	8



cuprinde în ea afirmația necesității unei expoziții ca registru al tuturor, fluctuațiilor din structura artistică a momentului pe care îl reflectă.

De fapt într-o asemenea expoziție nu se înfățișează doar momentul restrîns sub reflectorul zilei de azi, ci un întreg istoric; ea constituie concluzia momentană a unei evoluții, deci reperul ultim al unui drum început într-un punct fix: acum o sută sau acum sute de ani, acest lucru are mai puțină importanță, important este ca acest punct de plecare să reprezinte un fond permanent, o temă comună a creației artistice. Or, această temă comună care este spiritualitatea noastră, modul nostru de a cuprinde lumea și de a ne situa în ea, dincolo de peripețiile unei individualități sau alta, străbate cu greu prin desișul încă neformat al propozițiilor, cîștigă încă anevoie mișcarea liberă a vocabulelor și sunetelor lor limpede ca o adevărată oglindă. Dacă ne-am pune o altă întrebare, dacă ne-am întreba, de exemplu, în ce măsură această expoziție este reprezentativă pentru capacitatea noastră de realizare estetică sau pentru modul în care s-au fixat ideile noastre cu privire la necesitatea artei, desigur că răspunsul nu mai poate fi un simplu da sau nu. Atunci am recunoaște că o expoziție care tinde să cuprindă creația plastică a majorității artiștilor într-un moment dat nu își găsește sensul doar în înregistrarea și clasificarea manifestărilor. Cu alte cuvinte, într-o atare expoziție cred că trebuie să distingem un ax de echilibru în relația dintre funcția ei de reflectare a căutărilor proprii unei etape de lucru și aceea de reflectare a modului în care sensibilitatea omului societății noastre de astăzi, dincolo de stilul formulării artistice, realizează esteticul.

Dificultatea de a înțelege în profunzime acest fenomen al realizării estetice pe planul social, provine, în cazul expoziției noastre, din lipsa corespondenței între preocupările artistului și preocupările estetice ale maselor. Adică, între preocupările, atît de greu de prospectat, ale diverselor categorii sociale în direcția realizării estetice și preocupările artiștilor există un gol nu lipsit de importanță.

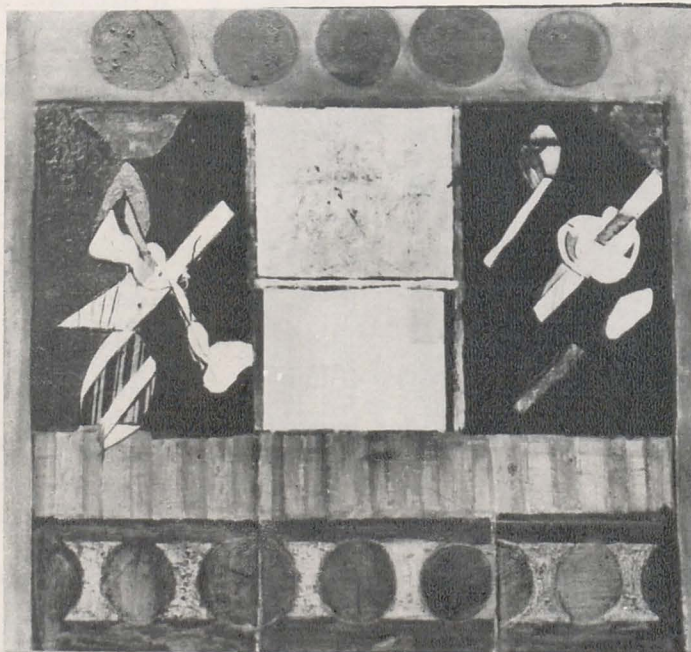
Proliferarea formulelor stilistice, programate mai mult sau mai puțin consecvent, ale fiecărui artist sau grup de artiști împiedică de fapt contactul cel mai direct între elementele formulei — culori, forme, volume, relațiile lor spațiale, aluziile ideatice pe care le pot cuprinde — și sensibilitatea spectatorului, considerată de artiști în mod greșit, aprioric infinită. Marea artă a micilor olandezi s-a născut din însăși viața de zi cu zi a poporului de meșteșugari minunați ai secolului lui Rembrandt. Stilul acestei arte a fost construit probabil de simțul giuvaergurilor, al țesătorilor, al micilor cusătorese și de modul în care le plăcea acestora să se vadă oglinziți, asemenea unor calme fructe în oglinzile atente ale meșteșugarului pictor. Nu este singurul exemplu de corespondență fericită a artei cu lumea care o naște. În același secol nu a izbucnit, pentru noi, astăzi, ca o revoltă, pictura lui Caravaggio? Contrastele își au dreptul lor, fără ele arta nu ar exista, dar ele trebuie să aibă o rădăcină. A existat totdeauna pericolul acesta pentru creatori: plimbarea ușoară pe deasupra societății, plutirea aparent armonioasă, datorată unor conjuncturi de moment, între o comandă, ofertă favorabilă, și uitarea datoriilor primare, dramatic umane, pe care numai unii, în fiecare epocă, le plătesc într-un sacrificiu aparent inutil.

Vorbind despre sensibilitatea determinată a spectatorului nostru, nu ne referim la ceea ce ne-ar putea arăta un sondaj al opiniei publice relativ la o anume expoziție, ci, în general, la ceea ce operele diverselor expoziții cuprind din experiența oamenilor care ne înconjoară, deci la ceea ce ele exprimă. Se poate spune despre expoziția de la Dalles că a fost o lecție, nu completă și nu definită în fiecare parte constitutivă, o lecție de alfa-

TRAIAN TRESTIO-
REANU: Portret — ulei



SILVIU BĂIAȘ:
Compoziție — ulei



PAULA RIBARIU:
Șotron — ulei



**bienala
de
pictură
și
sculptură
1968**

bete. E posibil ca aici să se afle și defectul ei principal, în această serie de alfabet pe care artiștii o pot mări sau micșora fără foloase reale. După părerea mea, expresia artistică se află dincolo de ideea de alfabet și dincolo de cod. Aș merge mai departe și aș afirma că expresia artistică nu se bazează pe acțiunea unui limbaj și nu poate fi constituită din semne. Expresia artistică ar putea fi definită ca meta-limbaj, dacă la procesul realizării ei nu ar colabora diversele moduri de comunicare. Din acest punct de vedere mi se pare inactuală despărțirea artiștilor pe simeze în funcție de apelul pe care îl fac la o anumită abstracție sau la inhibarea unora din facultățile spiritului în favoarea altora, ca și de diferențierea tehnică. Trăim presentimentul unor sinteze colective și în acest sens pot fi gândite expozițiile.

Dacă expoziția urmărea să arate și posibilitatea artiștilor noștri de a se înscrie pe o orbită mai vastă decât cea pe care ar fixa-o investigarea simplistă a unui oarecare public mediu, desigur că prin ea s-a putut constata gradul de informare și capacitatea de valorificare a informării artiștilor noștri, precum și stadiul de început al însușirii unor modalități tehnice neîntrebuintate încă la noi. Acest stadiu oarecum școlăresc nu poate fi considerat un pionierat, întrucât nu ne aflăm izolați în lume.

Poate dincolo de cumințenia puțin înfricoșătoare a școlarului decis dintr-o dată să dibuie între literele unui alfabet străin ar trebui să vedem și dacă nu se află traumele unui suflet uscat de mult, căruia lumea refuză să i se mai dăruie în întreaga ei frumusețe și căruia îi sînt suficiente doar semnele vagi ale unei îndepărtate galaxii pentru a ne prezenta realitatea ei incompletă. Între sinteză artistică și rezumat există diferențe. Aș numi înclinația pentru astfel de rezumate o cruzime a inconștienței, un act de autoignorație din care pe plan artistic nu poate apare nimic bun. Mi se pare că actului creației i se cere, cu o severitate care nu e a noastră, nici a societății, nici a sufletului individual, o claritate ideală ca a unei metaforice oglinzi în care încap deodată elementele lumii în care trăim și ființa noastră sensibilă, într-o unitate exemplară. Știm că această unitate nu poate fi atinsă, dar știm și că există, așa cum există simbolurile, de aceea cred că o putem numi exemplară.

Dacă substituim inaccesibilității ei nobile o pipăibilă mască am atins acea latură a minciunii artistice care i-ar fi repugnat ambigului Oscar Wilde.

Spunînd aceste lucruri aș vrea să-mi clarific și ostilitatea profundă față de operele din care lipsește «văzutul». Cînd privesc o operă de artă plastică îmi place în primul rînd să simt că autorul ei a fost posedat de imagine. Nu vreau să susțin în felul acesta vagul supra-realism care circula în atîtea opere și în Bienala de la Dalles. Nu socotesc valoroasă ideea apelului exclusiv la subconștient, în orice fel ar fi el făcut. Dacă revelațiile subconștientului fiecăruia, captate în tonalitățile unei «viride» viziuni, au constituit prin Pollock un preț al omenescului disperat, aceasta a fost o dramă mistuită în pictura lui, cu o capacitate de sinteză a fenomenelor similare care exclude repetiția, tot așa cum nimeni nu poate relua cuvîntul lui Eschil fără să mintă. În fapt nimeni nu e oprit să se cufunde în această mare, cînd obscură, cînd traversată de raze. Fiecare din noi avem dreptul sau mai bine zis sîntem obligați, printr-un fanatism necesar al filozofiei artei, să ne cufundăm în acest propriu sau anonim Maelström. De preț devine acum modul în care vom reizvorî spre orizontul de astăzi, după ce, posedîndu-ne subconștientul, ne vom fi însușit lumea exterioară lui.

După părerea mea, Expoziția bienală de la Dalles a consemnat, din acest punct de vedere, o lipsă de curaj în a privi din față lumea în care ne mișcăm, o absență (desigur nu totală) a noastră față de solicitările ei arzătoare.

ION GRIGORE POPOVICI

NICOLAE
ARGINTESCU-AMZA

Sculptorul Ion Gr. Popovici s-a născut la 16 iulie 1907 în comuna Codăiești, județul Vaslui. Tatăl său, învățător, era cunoscut ca mare amator de muzică populară.

Urmează Școala de arte și meserii la Iași, un an, iar în toamna anului 1927 se înscrie la Academia de Arte Frumoase din București, având colegi de serie pe Emil Mereanu, Boris Caragea, Cristea Grosu, Nestor Culluri, Vlad Niculescu ș.a. Optează pentru clasa de sculptură a lui Paciurea, unde își însușește temeinice cunoștințe artistice și de meșteșug. După moartea lui Paciurea, în ultimul an de studii îl are ca profesor pe sculptorul I. Jalea, care-i prețuiește căutările în domeniul compoziției. În 1933 termină cursurile Academiei de Arte Frumoase din București, primind mențiunea « cu distincție » — ca șef de promoție.

Frecventează apoi, o vreme, atelierul sculptorului Jalea, căruia îi devine colaborator și prieten. În 1934, împreună cu Boris Caragea și Cristea Grosu, participă la realizarea monumentului Infanteriei din București, după proiectul lui I. Jalea. Între 1934—1936, obținând bursa « Paciurea », lucrează și locuiește în atelierul din curtea Muzeului « Th. Aman ».

În pofida lipurilor materiale, lucrează stăruitor, cu pasiune. Participă cu regularitate la saloanele oficiale, pregătește prima sa expoziție personală din 1936, deschisă chiar în atelier. În vara anului 1937, împreună cu pictorul I. Mirea, face o călătorie la Paris pentru a cunoaște marile capodopere din muzee, când are prilejul să vadă retrospectiva « Van Gogh » care-l entuziasmează. În același

an, prin concurs, merge la studii, la Școala română de la Roma, unde în afară de arta Renașterii este atras deosebi de sculptura etruscă și cea arhaică greacă.

Înapoiat în țară, numai după un an, aduce o mulțime de desene, laviuri și pasteluri, din care expune aproximativ 40 de lucrări în toamna lui 1938, în sala Dalles, alături de pictorii Gh. Vinătoru și D. Iordache. Pasionat de sculptura monumentală, elaborează felurite proiecte, consultându-se cu diverși arhitecți, în vederea unor monumente și fântini pentru înfrumusețarea piețelor și parcurilor urbane.

Între 1940—1944, în anii războiului, este nevoit să-și întreprindă pasionatele sale proiecte și nu mai poate realiza decît puține lucrări de sculptură. În schimb se remarcă la saloanele de grafică printr-o serie de excelente desene.

Din 1944, după eliberare, își reia cu și mai multă ardoare proiectele de monumente. Lucrarea Victorie, expusă la Salonul Oficial din 1945, este dedicată triumfului forțelor progresiste împotriva fascismului. În 1945, lucrează o serie de proiecte pentru un monument al Victoriei, un monument al Eliberării și schițe pregătitoare în vederea unui monument al muncitorilor de la Grivița Roșie.

Prestigiul său de artist crește; în 1946 i se acordă premiul I al Ministerului Cultelor și Artelor.

Din nefericire, o moarte tragică îl surprinde cînd atinge maturitatea creatoare, la numai 39 de ani (3 august 1946).

GH. COSMA

Spuneam cîndva că puține din înfăptuirile sculptorului Ion Grigore Popovici au cunoscut o îndestulătoare consacrare publică. Însă cele care au avut valorificarea trebuitoare au fost îndeajuns dătătoare de seamă pentru a clasa pe acest artist de superioară esență drept unul dintre cei mai înzestrați sculptori ai generației sale. Poate că era și cel mai interesant, izbutind să îmbine o complexitate de surprinzătoare posibilități cu o vigoare excepțională de temperament. Ion Grigore Popovici reușea să introducă în viața formelor statuare o monumentalitate secretă, intimă; greu accesibilă ochiului nepregătit, fără îndoială, însă de cea mai înaltă tradiție și, în același timp, de cea mai vie, mai organică, mai sugestivă substanță modernă.

Ion Grigore Popovici avea un spirit mobil, subtil, nițel hîtru, de țaran moldovean domol, cumpănit, sceptic, foarte deștept. Era foarte cald, foarte uman, capabil de entuziasme naive și totodată rezervat, neîncrezător, impulsiv. Vorba lui era moale, moldovenească, bogată în nuanțe și rezerve mentale — în același timp de o savoare sătească.

Exprimarea lui intuitivă, concretă, metaforică, — amintind pe Creangă în aspectele lui caracteristice, de la elanurile lirice cele mai delicate pînă la senzualitatea cea mai năzdrăvană, descărcîndu-se în copioase măscări verbale — pecetluia în cel mai sugestiv chip omul. O privire totodată vie și leneșă, aproape galeșă, uneori scăpărătoare de inteligență, alteori voalată de cea mai orientală reverie; o mimică extrem de pitorească, uneori impenetrabilă ca o mască antică, transpusă straniu pe plaiurile noastre țărănești, tăiată în lemn și patinată de vreme, cu trăsăturile crestate cu cuțitul; gura înscriindu-se amară, lineară, dezamăgită; purtînd candori și perfidii cu aceeași detașare ancestrală, fatalistă. Naivitățile se amestecau cu ascuțite lucidități de milenară stratificație, de milenară perspicacitate.

Omul și artistul izbutiseră însă să confrunte intuiția lor primară, sau străvechea lor înțelepciune, cu sensibilitatea estetică cea mai modernă, cu arta cea mai rafinată, cea mai esențială a vremii. În chipul cel mai personal și — lucru cu totul rar în sculptură sau în desen — în chipul cel mai



Nud aplecat — guașă

Nud — ghips



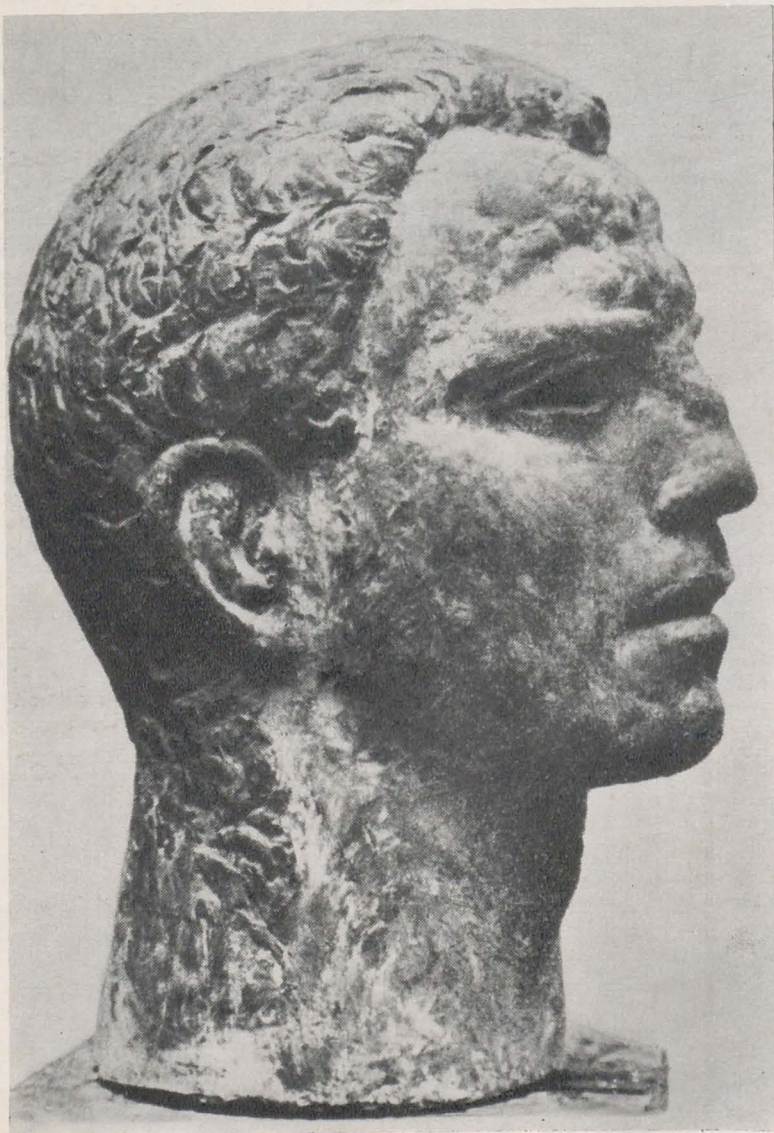
poetic. Într-adevăr, Ion Grigore Popovici a realizat prin sensibilitatea sa profundă, ascuțită, personală, lucruri de o excepțională poezie plastică. Poate că tocmai darurile rare și prețioase, dar oarecum contradictorii din temperamentul său multiplu, bogat în variate fațete — și de aceea nehotărât, contemplativ, visător — lămuresc aceste unde de înaltă poezie plastică din opera sa. Elan, forță, sensibilitate romantică, laolaltă cu stăpînire de sine, echilibru formal, oroare de retorică. Pornind de la linia lui Bourdelle, și Mestrovic, spiritul său înțelesese și asimilase în modul cel mai intim lecția de simplitate clasică și grandioasă sobrietate statuară a lui Maillol. Cu același răgaz, cu aceeași reculegere puternică și domoală — « oisiveté, mais pleines de pouvoirs » (Valéry) — își asimilase, tot atât de personal, tot atât de lipsit de subordonări școlare și de precipitări senzaționale exterioare, pe solemnul, pe concentricul și ferecatul Brâncuși. Viziunea lui Brâncuși devenea la Ion Grigore Popovici mai puțin metafizică, mai puțin ermetică, și dovedea încă o dată ce tainice relații există — dincolo de sentimentalismul facil și pitorescul ilustrativ — între arta abstractă, geometrică, și arta esențial lirică, între structurarea esențială, tipică, și schemele realizate pe culmile lirice ale visului și ale poeziei pure. Se dovedește încă o dată că și lirismul este un act de abstragere sufletească putînd menține însă toate esențele realului.

Din toate punctele de vedere, artistul a tins către monumentalitate. O monumentalitate intimă care păstrează uneori o remarcabilă tensiune și care nu devine niciodată statică, exterioară, formală. Stilizarea ideală sau chiar idealizantă rămîne virilă, fără ieftine sublinieri declamatorii și fără poză teatrală. De timpuriu renunțase la ultimele resturi de recuzită istorică, de amănunte pitorești, irelevante, legate de elocința oarecum literară a veacului trecut.

Desenele lui Ion Grigore Popovici, în chip și mai revelator, înseamnă tocmai această încercare de plastică pură, redusă la strictul esențial: de poezie lineară nudă. Nuanța superfluă, sublinierea pseudo-expresivă, ostentativă, greoaie, sugestia modelajului indiscret, cursivitatea academică sterilă și, în primul rînd, orice urmă de perspectivă și volum în sens epigonic sînt înlăturate cu desăvîrșire. Intrăm în domeniul fantastic al liniei pure, în împărăția arabescului de liberă gratuitate, de înaltă reverie, de delicată senzualitate. Linia nu ajunge la arabescul oriental încărcat ori înflorit, ci la curba de gravă legănare a gestului, de sintetică viziune a spiritului. Sugestia este subtilă și complexă, gravă, intimă și sobră. Fără îndoială, sînt în chip revelator, în chip specific, desene de sculptor, și totuși, adesea, linia generoasă se încarcă de un fel de senzualitate picturală, ca în studiile pentru Nudul șezînd. O stranie împletire de carnalitate — am spune, tot esențială, pentru că lipsită de servituțile concretului meschin, degradabil — și de transfigurare lirică, în care substanța sufletească nu e departe de anumite nuduri conturate à la Tonitza. Există însă transfigurarea care le apropie de lirismul prodigios, obsedant, al unui Modigliani — și acesta obsedat, prin Brâncuși, de volume trupești esențializate, total sublimate, dar fără evanescențe sentimentale, fără urmă de literaturizarea care îl pîndește adesea pe Tonitza. În nenumăratele desene, cîteva mii — remarcabile prin tensiunea de explorare plastică, de descoperire a viziunii inovatoare secrete, care să poată revela neostentativ valențele, virtualitățile complexe ale vieții volumelor trupești — găsim tocmai această — aparent șovăitoare — încercare de a spune totul. De aceea, de pildă într-un desen intitulat Nudul pe scaun, redescoperim plenitudinea mării tradiții, am spune funcțională, de la aciditatea unui Daumier pînă la



Victorie - bronz.



Autoportret — ghips patinat

Rodica — ghips

neliniștile dezinvolve ale unui Toulouse-Lautrec. În aproape halucinantul ansamblu de pete, ce reprezintă Doi armăsari, sîntem, dimpotrivă, foarte aproape de un fantastic oniric, de ușoară esență expresionistă. Dar și aci, ca peste tot, nici un fel de ostentație. Doar complexe sugestii și mai ales această obsedantă încercare de a capta polivalențele inextricabile ale realului atît de bogat.

În sculptura sa portretistică, trăsătura esențială este o subtilă grație virilă, ușor androginică, dar în care accentul primordial cade pe vigoare. E vorba însă de o vigoare armonioasă, modelată sculptural cu infinită afecțiune, dar și cu infinită, am spune, solitudine tehnică. În aceste portrete de tineri, — fără nume, — cuvîntul « finisaj » se reabilitează prin el însuși. În sculpturile cu adevărat echilibrate Ion Grigore Popovici realizează cea mai captivantă măiestrie, obținînd un fel de contrapunct aerian și care, totuși, prin articularea volumelor, prin sublinierea unor anumite conexiuni între țeastă, ceafă și gît, dă o impresie de soliditate sculpturală incomparabilă.

În proiectele monumentului Victoriei, sculptorul izbuște, în viziuni de un expresionism sui-generis, — de o exaltare frenată, de un dozaj specific românesc, — un fel de dinamism de esență barocă, în care accentul este de un inedit atît de complex, atît de fecund, încît trebuie considerat sorgintea, dacă nu chiar sursa directă de inspirație a unei întregi serii de lucrări din sculptura contemporană românească.

Această remarcabilă operă, a cărei evoluție a fost frîntă într-un chip atît de absurd-tragic, rămîne totuși, în cadrele sculpturii noastre, exemplară. Iar artistul acesta, de o vitalitate atît de plener autohtonă, atît de pitoresc moldavă, ascunde poate, în esența sa, un fel de fior de legendă greu de sugerat, dar care ar merita fără îndoială un studiu mult mai amplu, mult mai pilduitor pentru dezvoltarea sculpturii românești. Deoarece el a reușit să îmbine în făptura sa cele mai autentice valențe ale unei tradiții cu adevărat vii și ale unei capacități de cultură artistică intuitivă perenă.

Pentru generațiile mai tinere profesorul Vianu a fost cercetătorul problemelor de stilistică literară, neîntrecutul analist al expresivității limbajului și eruditul comparatist al operelor literaturii naționale și universale.

Auditorii cursului de estetică din anii mai timpurii ai prelegerilor lui Tudor Vianu (1933-1936), care au asistat la clădirea sistemului central al gândirii sale, și cunoscătorii studiilor care au precedat vasta operă de sinteză reprezentată de *Estetica sa*¹ au putut urmări problemele artei la un nivel la care se putea surprinde unitatea intimă a domeniului literaturii și plasticii.

Artist el însuși, dar artist dublat de un subtil gânditor, înzestrat cu o rară capacitate de abstracțiune și sinteză, Tudor Vianu a contribuit la înțelegerea problemelor plasticii, nu numai prin lucrările dedicate unor curente sau artiști², ci mai ales prin studiile estetice și eseurile filozofice care au precedat sau continuat *Estetica*, lucrare de integrare, dar și de analiză, bazată deopotrivă pe calitățile artistului și filozofului.

În experiența artei plastice și a poeziei, care a alcătuit substanța generalizărilor sale estetice, s-a manifestat acea rară calitate a bunului gust format prin cultivarea însușirilor artistice înnăscute. De aceea, observațiile privitoare la plastică sau ideile generale cu referință la esența fenomenului artistic își păstrează într-o largă măsură interesul pentru epoca noastră în care se vorbește cu o convingere crescândă despre « mutațiile » definitive survenite în domeniul artei. Profesorul însuși intuise ceea ce ar fi putut fi trecător sau permanent în generalizările bazate pe experiențele artei contemporane lui, atunci când a supus unui examen critic « sistematizările » estetice: « S-ar părea că teoriile esteticienilor îmbătrinesc din pricina înlănțuirii lor prea strînse cu un singur moment din dezvoltarea gustului artistic. Observația este valabilă, dar pentru singura clipă a opoziției dialectice față de un moment anterior al gustului artistic. Când gustul se schimbă, primele victime doborâte sînt teoriile prin care se sistematizau îndrumările anterioare ale artei . . . Dar odată momentul dialectic al opoziției depășit, interesul teoriilor revine tocmai din pricina virtuții lor de a fi organizat la un moment dat experiența artistică a omenirii . . . Să rămînem deci oameni ai timpului nostru, cu riscul de a îmbătrîni împreună cu el, dar și cu perspectiva de a-i supraviețui tocmai pentru curajul de a-l fi reprezentat ».³

Sistemul Esteticii lui Tudor Vianu nu a fost desprins de curente mai importante ale esteticii timpului, dar, potrivit înclinației sale spre cercetarea critică a izvoarelor și spre alegerea și integrarea diferitelor date într-o concepție personală care excludea dogmatismul, reprezintă în multe privințe o punte către estetica filozofiei materialist-dialectice. Această apropiere, relevată de mai multe ori⁴, în principalele idei și articulații ale sistemului său, a fost confirmată de evoluția ulterioară a ideilor sale estetice, de modalitatea enunțării lor și de terminologia utilizată. Cine privește sistemul Esteticii sub raportul experienței gânditorului în domeniul plasticii, descoperă aceleași idei generale, deschise actualității, pe care Vianu le-a dezvoltat în cercetările speciale, destinate criticii și istoriei literare.

Fără îndoială că profesorul Vianu, prin structura sa sufletească, prin cultură și atitudine etică aparținea « idealului clasic al omului », al celui om la care « înțelepciunea și dreptatea erau însușiri armonizatoare ale tuturor însușirilor sufletești ».⁵ În același timp, însă, Tudor Vianu era și omul modern, « omul de știință căruia i se cere curajul adevărului, adică puterea de a înfrunta dezvoltarea raportului de forțe interioare, din care se constituie orice ideal uman ».⁶ Acest om care se interesa de dezvoltarea vieții urbane și a industrializării, nu putea să nu considere drept cea mai mare pierdere a esteticii moderne, conceptul artei ca meșteșug, pierdere strîns legată de « îndrumarea generală a conștiinței europene, care la un moment dat, pe întreg frontul culturii, a preferat instinctul în locul rațiunii, spontaneitatea în locul metodei, irupția irațională de forțe individuale în locul normelor



TUDOR VIANU

ȘI

ESTETICA

ARTELOR PLASTICE

Prof. dr. GH. GHIȚESCU

generale și transmisibile »⁷. Pentru Tudor Vianu ideea de artă era strîns legată de filozofia muncii. « Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care efortul lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios . . . Încercînd să adîncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conștienți și raționali în creația artistică, după cum am crezut

¹ Dualismul artei, 1925; Fragmente moderne, 1925; Arta și frumosul, 1931; Istoria esteticii de la Kant pînă azi, 1934; Studii de filozofie și estetică, 1939.

² Fragmente moderne, 1925; Expresionismul, Note asupra cubismului, Trei plastici: Th. Pallady, O. Han, I. Theodorescu-Sion; C. Medrea, 1925; Jurnal, 1961: Reverie în expoziția lui Luchian; Filozofie și poezie, 1943; Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală, 1946.

³ Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală, 1946: Cîteva observații la deschiderea unui curs.

⁴ Istoria gândirii sociale și filozofice în România, 1964; Ion Biberi, Tudor Vianu, 1966.

⁵ Filozofie și Poezie, 1943: Idealul clasic al omului.

⁶ Ibidem.

⁷ Transformările ideii de om, 1946: Despre cîteva prejudecăți estetice.

că pot înțelege mai bine rolul care revine artei în civilizația modernă a muncii»⁸. Tudor Vianu a considerat perfecțiunea meșteșugului drept calitatea cea mai înaltă a artei, iar adevărata demnitate a artistului a văzut-o în înfrățirea sa cu muncitorul destoinic, deschis ideilor înaintate ale artei. Despărțirea artei de muncă a socotit-o provenind din pătrunderea și dominația valorilor iraționale în domeniul expresiei și din promovarea întințității improvizății și spontaneității în procesul creației. De aceea el considera aspirația artistului către raționalitate și perfecțiune ca «o nouă voință de a înfrăți arta cu munca» și vedea în arta lui Paul Valéry, spre exemplu, o importantă contribuție în această direcție. «Tendința sa de a restringe valoarea factorilor iraționali în creația artistică și de a accentua pe aceea a lucrării conștiente de sine este menită să redeștepte și să înalțe la o nouă potență conștiința lucrătorului în artist. Ideea valeristă a operei nu mai este apoi aceea a artei pretext, ci a artei ca sistem organizat de date sensibile, susținut de o tehnică plină de siguranță.»⁹

Pentru Tudor Vianu, opera de artă este în același timp un produs al tehnicii artistice și o acțiune de prelucrare a diverselor valori ale culturii omenești. Analiza operei permite disocierea unor valori de conținut și a unei organizații formale. «Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală și aceasta nu se întregeste decât folosind conținutul. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea, fie ca un cuprins, fie ca o formă.»¹⁰

Aceasta a fost atitudinea sa într-un moment în care arta apuseană a secolului XX înclina net spre formalism. «Lupta dintre estetica formei și aceea a conținutului, care s-a purtat cu atita îndârjire polemică în secolul trecut, pare a se fi decis, în experiența cubistă, în favoarea celei dintii»¹¹, scria Tudor Vianu în 1925. Dintre observațiile sale asupra cubismului, se cuvin menționate în primul rând considerațiile asupra tendinței abstractive a acestui curent, pe care o compara cu aceea a artelor orientale, și o considera izvorită dintr-un raport de transcendență față de obiecte. Socotind însă că în structura și raporturile pur formale ale lucrurilor spectatorul este angajat numai prin «simpatia estetică elementară», iar nu prin înalte interese ale omului social sau religios, el deosebește formalismul cubismului de abstractismul oriental, produs al instinctului unei societăți, opunînd, în cele din urmă, «arta unei civilizații», «estetismului unui grup». Umanistul format la școala culturii clasice nu neagă importanța experienței «atît de îndrăznețe» a intervenției analitice «eliberatoare» a cubismului, însă preferințele sale nu par să se îndrepte către «agrementul estetic pur» (Apollinaire), considerînd că aspirația extremă spre «clarificarea» formelor pînă la forma lor geometrică, întilnită și înaintea cubismului modern, este «un exces care nu aduce decât o retrogradare a organicului în inorganic, a naturii vegetale și animale către mineral și care nu dovedește decât în ce măsură a sărăcit fantezia unora dintre artiștii moderni».¹² Este evident că Tudor Vianu nu a fost de acord cu transformarea omului în obiect, nu a considerat arta Renașterii drept o «eroare» (ca Fernand Léger, de pildă) și nu a socotit prezența omului în plastică o stavilă în calea progresului ei.

Cercetător obiectiv al fenomenelor artistice, el a comentat concomitent expresionismul în care accentul expresiei artistice cade cu precădere pe factorul intern. Consecințele extreme ale acestei tendințe le constată în «pictura absolută», în care orice raport cu natura este suprimat, iar expresia directă a subiectului egalează posibilitățile muzicii.

Entuziasmul cu care privea în acea vreme manifestările artei expresioniste și nonfigurative pare a fi fost temperat mai tîrziu, în sistemul Esteticii; vorbind aici despre dialectica specială a expresiei, Tudor Vianu se ridică împotriva acelor artiști care, «stăpîniți de preocuparea de a se exprima pe ei înșiși, nesocotesc cu desăvîrșire preocuparea de a se exprima pentru alții»... «Cine dorește să-și facă gîndul său înțeles și sentimentul său comunicabil, trebuie să-l traducă în

sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora li se adresează și, prin urmare, să renunțe la caracterul strict personal al gîndurilor și sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală și numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează; ele se desfac pînă la un punct din legătura care le unește cu individualitatea conștiinței, devenind realități sociale interumane... Cînd însă, dimpotrivă, artistul e prea mult stăpînit de preocuparea de a se exprima pentru alții și prea puțin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie amenință opera sa, primejdia facilității și a convenționalității. O operă de artă desăvîrșită nu apare decât atunci cînd artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalități, într-un fel în care o face cît mai larg comunicabilă.»¹³

În problema expresiei, poetul Tudor Vianu și esteticianul orientat de un gust sigur nu a ezitat chiar de la începutul scrierilor sale să combată părerea încetățenită încă din antichitate, și reluată sub o altă formă de către Lessing, că pictura este o poezie mută, după cum poezia este o pictură vorbitoare, ambele tinzînd (prin simultaneitate sau succesiune) la evocarea sensibilă a obiectului. Negînd posibilitatea ca poezia să devină o pictură vorbitoare, sau o experiență vizuală, el arată că «silița poetului nu trebuie să se îndrepte către expresii sensibile sau cuvinte pitorești. Ceea ce trebuie să-l preocupe în primul rînd va fi găsirea expresiei energice, cu răsnetul vibrant și profund, prins într-o țesătură ritmică încărcată cu un dinamism puternic.»¹⁴

Nici chiar reprezentările sensibile din artele plastice, observă Tudor Vianu, nu reproduc cu fidelitate caracterul obiectului exterior corespunzător. «Toate aceste particularități, care ne surprind în pînzele unora dintre cei mai noi artiști, alcătuiesc un interesant document psihologic pentru ceea ce s-a numit «fenomenologia reprezentărilor». Ele ne arată, și sînt cel puțin din acest punct de vedere documentar demne de luat aminte, că logica reprezentărilor nu se suprapune logicii formelor externe și a relațiilor lor, că avem a face mai degrabă cu o logică sentimentală care distribuie cantitatea sau gradul de limpezime după interesele momentane ale sufletului.»¹⁵

Imaginînd odată un dialog între poet și pictor,¹⁶ esteticianul se întreabă dacă nu cumva capacitatea figurativă a pictorului poate ilumina visul poetic din «pasta greoaie a cuvintelor». «—Ascultă cîntecele mele și spune-mi ce vezi?, — întreabă poetul. — Voi încerca. — Vorbește! — Ce lucru ciudat! Nu văd nimic din cele ce privesc oamenii... , răspunde pictorul. Sarcina mea nu va fi să văd mai bine ca tine, ci să văd ca tine, în felul tău... Ochii mei nu trebuie să se pregătească pentru vedere, ci pentru viziune. — Credeam că voi găsi un tîlmac și înțeleg acum că nu poți vorbi de cît tot în limba mea, deși cu alte semne», concludă T. Vianu prin intermediul poetului, arătînd că «nu există artist care să fie numai un traducător»; valoarea ilustrației plastice a unei emoții poetice constă în însuși actul creației plastice, cele două modalități de expresie echivalente rămînînd captive ale sistemului de semne al limbajului artistic adoptat. Mai tîrziu, comentînd ilustrațiile lui Demian¹⁷, consideră opera ilustratorului o artă interpretativă și o compară cu arta actorului sau a virtuosului muzical, «deoarece condiția și obiectul ei sînt constituite dintr-un fapt anterior de creație... . . . Încercînd să interpreteze viziunea scriitorului, ilustratorul întrupează de fapt propria lui viziune. Acest lucru este evident în aerul de înrudire, sau stilul comun al operelor aceluiași ilustrator, în care se reflectă o anumită concepție despre lume și societate.»¹⁸

Spirit filozofic, generalizator, sistematic, în puținele considerații speciale asupra plasticii Tudor Vianu a manifestat o predilecție vădită pentru ceea ce el numea conținutul extraestetic al operei și mai puțin pentru analiza sa de ordin tehnic. Astfel, vorbind despre operele lui Pallady,¹⁹ întrevăde în viziunea acestui artist influențele «sfirșitului de veac», al cărui sentiment pesimist fusese înregistrat în poezia lui Baudelaire. «Dar pentru că ne este cu neputință de a despărți opera unui artist de cultura timpului său și de sensul ei etic, să ne fie permis

⁸ Estetica, 1939.

⁹ Studii de filozofie și estetică, 1939: Asupra ideii de perfecțiune în artă.

¹⁰ Estetica, 1939.

¹¹ Fragmente moderne, 1925: Note asupra cubismului.

¹² Estetica, 1939.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Fragmente moderne, 1925: Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Prefață la Ilustrații de Eugen Drăgulescu, 1937.

¹⁷ Jurnal, 1961: Ilustrațiile lui Demian.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Fragmente moderne, 1925, Trei plastici: Theodor Pallady, Oscar Han și I. Theodore-siu-Sion.

a căuta în Baudelaire expresia literară a acestui complex, care unește „uritul“ existenței cu deznădejdea și cu voluptatea. În Baudelaire al cărui slab gust pentru natura exuberantă se cunoaște și în poezia căruia se știe ce rol joacă viața mută a lucrurilor. În Baudelaire vom afla într-o formă relativ discursivă și prin urmare mai limpede și pentru inteligența noastră, relațiunea enigmatică care unește la pictor peisagiul, naturi moarte și nuduri.» Cunoașterea poziției filozofice a artistului — socotește Tudor Vianu — favorizează înțelegerea particularităților tehnice și de realizare ale operei plastice. Este ideea care stă la baza considerațiilor sale asupra sculpturii lui O. Han, în opera căruia «preocuparea de a extrage esența ideală a lucrurilor» se substituie la un moment dat viziunii impresioniste a realității. În arta lui Theodorescu Sion îl preocupă în primul rând «felul în care mediul natal influențează viziunea». În sculptura lui Medrea,²⁰ pe care o surprinde în plină devenire, distinge caracterul monumental chiar în lucrările aflate în stadiul de machetă, căci «monumentalul — spune el — nu este o dimensiune, ci un stil și ca atare poate să fie considerat și în proiectele sau operele reduse». El releva, în același timp, calitățile portretelor lui Medrea, (Ion Rațiu, Barbu-Delavrancea, O. Goga, I. Theodorescu-Sion), recunoscând în expresia sintetică a ideii reprezentate de personaje procedeele portretelor clasice și influența portretelor romane. În torsuri, dimpotrivă, pare a întrevede o înclinație spre arhaism, atît în viziune, cît și în tehnică, în timp ce în basorelieful Făt-Frumos întrevede lumea simbolurilor civilizației elenice.

În anii tîrzii ai meditațiilor asupra artei și artiștilor, notate în Jurnalul²¹ său, Tudor Vianu a rămas constant modulului de a privi opera plastică îndeosebi în ansamblul relațiilor ei cu valorile culturale și sociale și în lumina semnificațiilor mai adînci, filozofice, întrezărite în motivele ei centrale. «Florile ocupă un loc întins în pictura lui Luchian — notează Tudor Vianu în *Reverie*²² într-o retrospectivă a picturii — și, desigur, nimeni mai bine ca el nu le-a înfățișat strălucirea, suavitatea lor tactilă, inocența înfloririi lor. Totuși, florile lui Luchian trebuie înțelese și simțite în ansamblul operei lui, în legăturile lor cu toate firele țesăturii lui tematice. Crează un artist opere felurite, fără raporturi între ele, sau, mai degrabă, o operă unică, opera vieții lui? Tema centrală a picturii lui Luchian a fost un anumit raport dintre natură și civilizație, caracteristic țării noastre din trecut, pe care mi se pare că-l întrevăd... Întocmai ca toți marii artiști ai lumii, Luchian este un pictor profund național, înzestrat cu o întinsă știință a tuturor înfățișărilor țării, a oamenilor ei. Vibrația lui în fața realității locale este adîncă și răscolitoare și focul simțirii lui trezește pe a noastră, pentru a ne face să pricepem mai bine lumea în care am trăit. A evocat, cu o putere rareori atinsă de alții, vechea noastră țară, spațiile orașelor și satelor, natura pretutîndeni mai puternică decît construcția oamenilor și pe aceștia în simplitatea modestă a destinului lor, de atîtea ori plin de vitregie.»

Rezonanța pe care arta a avut-o asupra lui Tudor Vianu cuprindea zonele cele mai adînci ale personalității sale, acelea în care fenomenul estetic și etic se contopesc într-o armonioasă unitate. De aceea el atribuie «un înțeles limitat estetic» noțiunii de artă pentru artă, sau de «artă podoabă». Urmărind în Estetica sa procesul «autonomizării» artei, care a avut și un efect fericit de descătușare a forțelor creatoare, el arată efectul nefast al disocierii artei de toate manifestările vieții sociale de care era strîns legată în trecut și pe care le înnobila. «Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd și specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomie, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puține rădăcini în sufletul mulțimii.»²³

El întrevede totuși posibilitatea ca arta să își recapete în zilele noastre rolul conducător și coordonator al valorilor sociale. «Funcți-

unea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei, se dovedește astfel nu numai necesară, dar posibilă și în virtualitățile timpului.»²⁴ Prin artă omul modern poate găsi calea eliberării de povara apăsătoare a muncii, cîștigînd o condiție mai demnă și mai umană.

Arta pe care Tudor Vianu o socotește capabilă de a înnobila societatea modernă este o artă cu o mare putere de comunicare, larg accesibilă maselor, care reflectă, ca orice artă autentică, preocupările majore și aspirațiile contemporaneității. «Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului și în care omul de astăzi să-și recunoască destinul și aspirațiile lui, poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou și influența pe care în mare parte a pierdut-o.»²⁵

Tudor Vianu a considerat estetica o disciplină cu rol activ nu numai în înțelegerea artei și în cultivarea gustului, dar și în formarea artistului și în instruirea acestuia asupra principiilor teoretice care îl ajută să depășească condițiile creației artisanale. Chemat de Școala de Arte Frumoase pentru a ține un curs de pedagogie și estetică, el enunță cu ocazia deschiderii acestui curs²⁶ principalele sale idei asupra legăturii teoriei cu practica artistică. Acestea izvorau din aprecierea factorului conștient în creația și tehnica artistică, precum și din importanța acordată tradiției și «regulilor generale și obiective» ale artei în lărgirea orizontului artistic și depășirea dogmatismului unor concepții de atelier. Argumentația sa a folosit cu precădere exemplele artei clasicismului care nu a cunoscut opoziția dintre teorie și practică. În același timp, însă, el a arătat și valoarea acordată tradiției de curentele anticlasice, evocînd profunzimea teoriilor romanticului Delacroix și considerînd împreună cu Baudelaire că școala este o «organizare a forței de invenție», favorabilă inițiativei și originalității. În privința pedagogiei desenei în școlile secundare, Tudor Vianu a atribuit acestuia un rol general educativ, considerîndu-l «coordonator al întregului sistem activ al învățămîntului». Această părere era întemeiată atît pe considerații de psihologie diferențială, cît și pe examinarea critică a celor mai importante teorii istorice pedagogice (John Locke, Rousseau, Pestalozzi).

Entuziasmul, cu care Vianu a dorit să contribuie cu vasta sa cultură și înțelepciune la procesul atît de complex și de dificil al educației ucenicului în arte plastice, a fost lovit în scurt timp și frînt de o măsură administrativă. Cei care au dorit să pătrundă mai adînc în misterele teoretice ale artei și să cunoască semnificația ei filozofică au urmărit lecțiile maestrului în cadrul cursului de la facultatea de filozofie, asistînd în anii care au urmat la clădirea sistemului esteticii sale. Ei au fost martorii efortului istovitor al omului de cultură de a găsi calea cea mai directă spre mintea și inima studenților și au cunoscut înaltele principii morale ale profesorului, notate mai tîrziu în Jurnalul său: «Tinerii aceștia s-au adunat pentru a învăța ceva și tu ești dator să le oferi atîta cît știi și poți afirma, dezvăluindu-ți izvoarele, însumînd toate rezultatele tale, cu cea mai perfectă bună-credință... Acești tineri s-au adunat nu numai pentru a asculta un profesor, dar și pentru a primi exemplul unui om. Dacă tu gîndești ce însemnatate au avut maestrîi tăi pentru tot ce ai devenit mai tîrziu, simte-ți întreaga răspundere atunci cînd ai devenit tu însuși profesor.»²⁷

Ideea centrală a esteticii lui Tudor Vianu a fost concepția artei ca formă a muncii, care năzuiește spre perfecțiune și o atinge. El a crezut în posibilitatea înriuririi artei asupra întregii culturi moderne și a văzut în artist «reprezentantul de seamă al forțelor constructive ale lumii». «Munca a fost vreme de milenii osîndă, poena. Dar tot timpul artistul ni s-a înfățișat ca un muncitor eliberat prin iubirea cu care își execută lucrarea lui perfectă. Artă este creație în bucurie. Cînd orice muncitor va dobîndi conștiința unui artist, fața lumii se va schimba»²⁸, încheie Tudor Vianu, profetic, gîndurile dedicate esteticii în Jurnalul său.

²⁰ C. Medrea, 1935.

²¹ Jurnal, 1961.

²² Jurnal, 1961: *Reverie* în expoziția lui Luchian.

²³ Estetica, 1939: Autonomia, eteronomia și pantonomia artei.

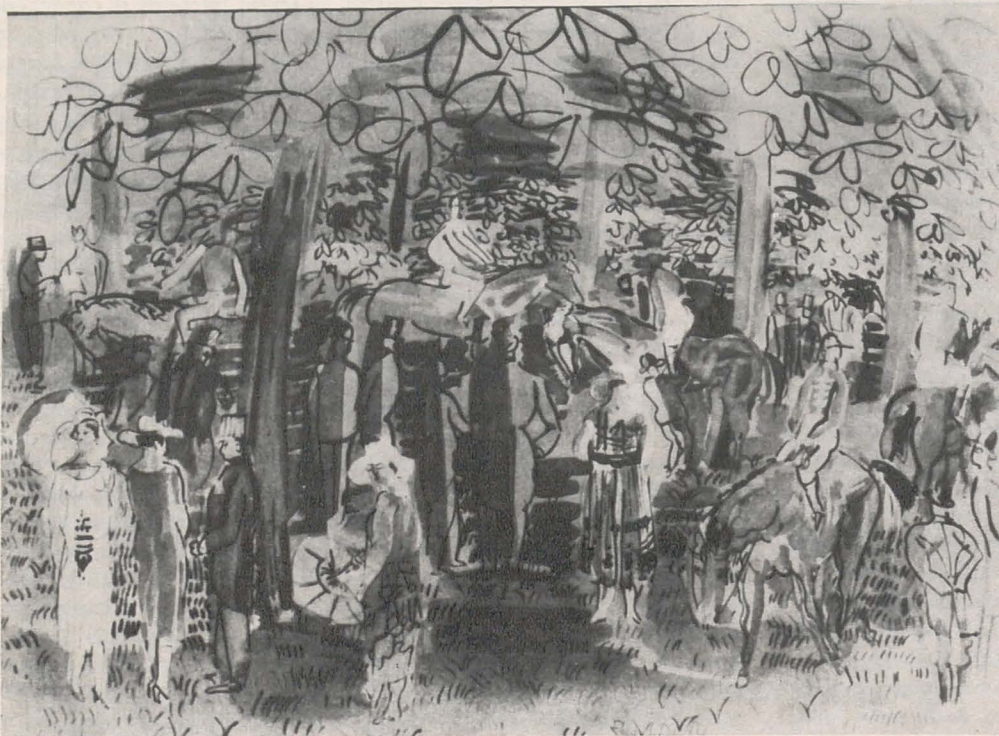
²⁴ Estetica, 1939: Artă în civilizația modernă.

²⁵ Estetica, 1939: Autonomia, eteronomia și pantonomia artei.

²⁶ Artă și școala, lecție ținută la deschiderea cursului de pedagogie și estetică la Școala de Arte frumoase din București (noiembrie 1930, curs desființat la scurtă vreme după începutul lui), publicată în vol. *Artă și frumosul*.

²⁷ Jurnal, 1961

²⁸ Ibidem.



RAOUL DUFY: Prezentarea cailor de curse — Padock — acuarelă și guașă

COLECȚIA SILIGEANU

RADU PETRESCU

Începuturile colecției dr. A.I. Siligeanu datează din 1927 când colecționarul a zăbovit în expozițiile lui Tonitza și G. Petrașcu, ale căror picturi i-au revelat brusc nevoia de frumusețe și vocația de închinător al ei. Pictura de Tonitza achiziționată atunci a schimbat-o între timp, cea de Petrașcu (Vase și cărți) a putut fi admirată la expoziția organizată la Muzeul Simu. Trei ani mai târziu, prin 1930, se întâlnește cu pictura lui Pallady, cel care obișnuia să răspundă, întrebând care e cel mai bun tablou al său, « Cel pe care îl posedați dumneavoastră ». Pictura acestuia nu i s-a mărturisit ușor, dar după o interogare zilnică, stăruitoare, a sfârșit prin a murmura în urechea zelatorului cuvintele așteptate, în limba sublimă a poeziei, și astfel, cu lucrarea Natură statică cu hultan și pistol, doctorul Siligeanu a inițiat frumoasa lui colecție Pallady, în centrul căreia bine cunoscutul Nud în picioare la șemineu aduce totdeauna amatorilor surpriza unei note naturaliste în anatomia personajului: punctarea curioasă a aspectului limfatic al pieptului și bazinului, cu ceva din predilecția lui Marquet pentru trupurile atinse de prima veștejire — dar, în mișcarea capului, în sonoritățile acute ale galbenului-lămâie și în gloria frunzelor viguroase și a rochiei de casă și cu ceva din superbia lui Delacroix. În opera lui Pallady această rară sinteză dă Nudului în picioare o situație privilegiată. Nici fascinantul mic Cap de femeie, într-o mai acoperită armonie de culori violacee și griuri reținute, aparținând unei epoci mai vechi din creația pictorului, nu se afiliază în definitiv intimismului după care în opera acestuia mulți umblă, lăsând să transpară mai degrabă nota superbă, eroică, identificată mai sus.

Uneori, căutînd expresia viguroasă, colecționarul ne oferă și compoziții derutante poate la prima vedere, cum ar fi Natura statică cu azimă sau Cutia neagră, cu forme de o robusteță neașteptată în ansamblul operei palladyene: din aceeași familie cu Natura statică cu hultan și pistol, ele nu sînt mai puțin realizate, chiar dacă oarecum extranee imaginilor noastre. Este meritul doctorului Siligeanu de a ne fi dezvăluit și un Pallady aproape bonom, dacă nu chiar jovial.

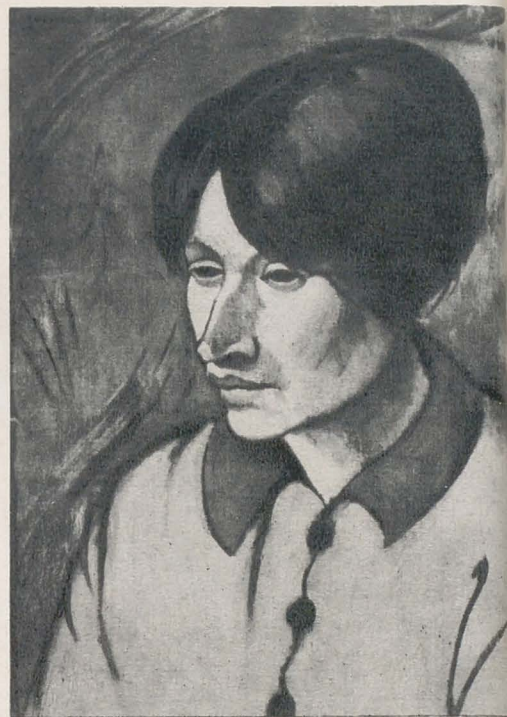
Aceleași înfățișări ale lumii, bonomie, robusteță, jovialitate, le-a căutat și în Petrașcu, reunind multe, admirabile picturi printre care celebrul Autoportret cu pălărie (1926), Curtea de mănăstire venețiană, Intrarea arhondăriei la mănăstirea Viforita, Marea la Mangalia și altele, în care drama combustiei esențiale, creatoare de cristalizări multicolore, fulgurante, și de imense precipitații de funingini pictorul a privit-o cu un ochi nu atât împăcat, cît lent, de după amiază. În virtutea aceleiași preferințe, selecția din Tonitza se oprește, în rezultatele ei cele mai fericite, pe nudurile tinere, aurorale, oferite privirii ca niște mari fructe cărnoase, ori pe un peisaj mangaliot care împinge departe, în fund, prezența dramatică a mării.

THEODOR PALLADY: Pepene verde și smochine — ulei





GHEORGHE PETRAȘCU: Coana Lucreția — ulei

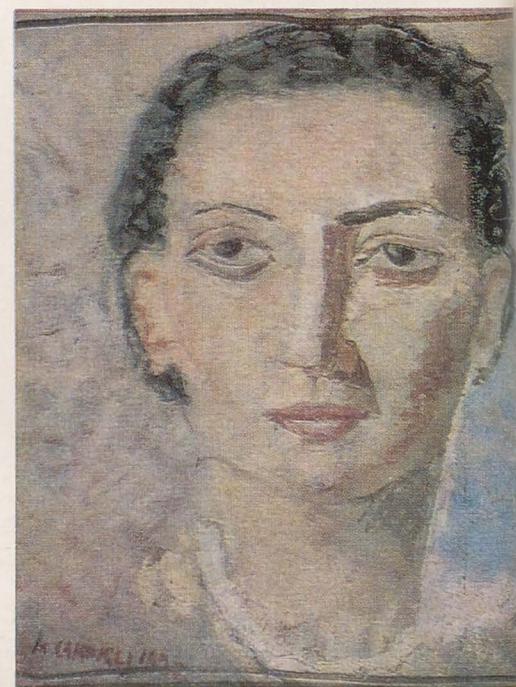


SUZANNE VALADON: Autoportret — ulei

MAURICE UTRILLO: Biserica din Montmartre — ulei

MASSIMO CAMPIGLI: Cap de femeie — ulei

MAURICE VLAMINCK: Peisaj (Normandia) — ulei





Desenele și acuarelele alese să întregesc imaginea acestor trei artiști nu se particularizează decât prin egala lor excelență. O tresărire incisivă, cu multă noblețe în vigoarea ei, întâlnim în *Nud culcat* (tuș și acuarelă) de Tonitza. Spirit de formație științifică, doctorul Siligeanu a realizat prin reunirea operelor artiștilor predilecți trei solide monografii demonstrând un unghi de vedere propriu, în serviciul unei sensibilități artistice care va interesa cu siguranță istoria gustului la noi.

Aceeași formație științifică implicând de la sine înțeles nevoia viziunii, dacă nu în amănunt, măcar în linii largi, a lucrului, o identificăm și în sectorul de pictură străină conceput, alături de cele trei masive monografii românești pomenite, ca un compendiu. Aflăm astfel o mică *Scenă de Renaștere în sepia*, o *Natură statică cu pește* atribuită lui Chardin, un *laviu* de Daumier, o *pereche de țărani dormind pe câmp*, de Millet, o *schită de compoziție* de Puvis de Chavannes, două desene de Despiou, Matisse e prezent cu o delicată acuarelă, apoi Utrillo (*Biserica din Montmartre*), Suzanne Valadon (*Autoportret*), André Lhote, Dufy, *portretul lui André Salmon*, de Pascin, un *peisaj normand* de Vlaminck amintind de Phœbus al nostru, Campigli, expresionistul Max Pechstein cu două lucrări, etc. După cum se vede, un precis, un tablou tinzând să îmbrățișeze informativ aproape toate orientările picturii europene moderne. Deși mijloacele materiale și, aș zice, și geografice, au împiedicat pe colecționar să completeze așa cum ar fi vrut indicele compendiului său, șansa, priceperea și perseverența l-au ajutat să își adjudece câteva opere frumoase, de deosebit interes pentru publicul nostru, ca de exemplu *laviul* lui Daumier cu personaje definite monumental și îmbăiate în negruri profunde și alburii care crează o evidență neliniștitoare, suspectă, *Peștele prețios* care,



HONORÉ DAUMIER: Întoarcerea de la vânătoare — laviu tuș

chiar dacă n-ar fi de Chardin, rămîne o pictură solidă, plină de sugestii, sau desenul lui Millet.

Această parte, la fel de importantă ca și cea dedicată picturii românești, a colecției Siligeanu, nu adaugă la portretul colecționarului note hotărîtoare, completează însă și rotunjește configurația colecției, dînd privitorului o satisfacție abstractă, de ordin arhitectonic, spre deosebire de colecția Zambaccian, care, e drept: cu intensitatea bine cunoscută, propune un unic vis al paradisului coloristic.

Pentru artist e totdeauna interesant, uneori chiar stimulator, să știe că sînt oameni care fără opera lui nu pot trăi și care, ca să și-o asigure, sînt dispuși oricînd să facă sacrificii, nu rareori exorbitante după părerea celor neinteresăți, în contradicție aparentă cu rațiunea dacă nu și cu elementarul instinct de conservare. Cînd se va face odată și la noi o incursiune mai adîncă în lumea aceasta restrînsă a fanatizaților artei, a celor care și-au închinat viața bucuriei de a avea în casă, mereu sub ochi, pînza ori statuia iubită, se va vedea că mai degrabă decît profiluri de « fiziologie », victime simpatice, nobile, ale caricaturistului, aceștia sînt, în toată accepția cuvîntului, eroi de roman, susținînd de-a lungul întregii lor vieți lupta complexă pentru cucerirea, sau pentru păstrarea, operelor dorite: două figuri antipodice, una în negru, cealaltă în alb, egal de enigmatice însă și avînd în comun pasiunea conlocuirii cu capodoperele, Alexandru Bogdan-Pitești și Apostol, ne vin totdeauna în minte.

Ceea ce pare deocamdată să diferențieze pe colecționarul român de cel francez, așa cum îl cunoaștem din Comedia umană, este lipsa aceluia straniu simțămînt care face pe cel din urmă să se încuie în casă, singur cu frumusețile posedate, excluzînd de la voluptățile lui tot restul lumii. Constatăm la colecționarii noștri, dimpotrivă, o reală plăcere de a asocia pe cît mai mulți la cultul lor, și acesta este cazul și al doctorului A.I. Siligeanu, a cărui colecție este de mult cunoscută iubitorilor de artă. În felul acesta colecțiile particulare românești au fost nu numai un exemplu de devoțiune, util și artistului, ci și propagatoare ale bunului gust de care, desigur, nimeni nu este lipsit, dar care trebuie cultivat, apărat. Meritul doctorului Siligeanu este, și din acest punct de vedere, considerabil, mai ales că, spre deosebire de alții, a făcut pași și către pictura noastră contemporană, strălucit reprezentată prin cele trei compoziții de Aurel Cojan și peisajul lui Paul Gherasim. Aceasta arată o gîndire mereu vie, tînără, o înțelegere exemplară a constantelor picturii. E ușor să fii sensibil la ce este garantat prin adeziunea unanimă; gustul și pasiunea se atestază decisiv prin capacitatea de a fi alături de cei deocamdată puțini.

Vorbește fără accent franceza (fără accent auzit vreodată). În orice caz, într-un mod inimitabil și nemaiîntilnit. Chiar cu gura plină de papară, fac prinsoare că nu veți izbuti să vorbiți ca el. Nu este accentul american, ci pur și simplu accentul personal al lui Calder. De altfel, nu-l pierde nici atunci când vorbește englezește.

Ne-am întilnit în Saint-Germain-des-Près, pe terasa Saint-Claude, spre prînz, în chiar ziua inaugurării expoziției sale la galeria Maeght. Era cu soția sa, Luiza.

Încă de departe îi zărisem coama albă zburlită (nu poartă pălărie niciodată) și mutra leonină, botoasă, cu tenul trandafiriu și totodată pîrlit de soare (de altfel s-a născut în Pensilvania, cam prin Zodia Leului și mă întreb, profan fiind, cum procedează astrologii ca să corecteze decalajele datorate diferențelor de ore). De fapt pentru mine asta n-are nici o importanță. Cu sau fără astrologi, Calder este un leu.

E de neuit prezentarea plină de haz făcută de Pascin în 1929, la Billiet. « . . . l-am întilnit pe fiul său, Sandy Calder, care, la prima vedere, m-a decepționat grozav . . . Este mai puțin frumos decît tatăl lui. Dar, odată aflat în prezența lucrărilor sale, îmi dau seama că se va impune foarte curînd; și că, în ciuda mutrei lui urite, va expune cu un succes fulgerător alături de tatăl său și de alți mari artiști ca mine, Pascin, care vă grăiesc asta . . . »

Astăzi e îmbrăcat — ca întotdeauna atunci cînd plouă, și tocmai e cazul — cu un impermeabil din care abia dacă i se văd vîrfurile degetelor, deși manșetele erau răsfrînte, fiindcă atît mîinile, cît și picioarele de altfel, sînt relativ scurte pentru înălțimea lui, iar atunci cînd pășește, cu torsul său solid, puternic, abia mai puțin masiv decît un poloboc, asta îi dă un mers curios, în același timp greoi și dansant. Fernand Léger, cred, spunea despre prietenul său : « . . . parcă ar fi un trunchi de copac în mers. Deplasează mult aer, oprește vîntul, nu trece niciodată neobservat. Un element al naturii ce se leagănă ciudat și surizător ».

Dar cel mai surprinzător lucru în chipul acesta butucănos și jovial sînt, sub sprîncenele stufoase, ochii albaștri de tot și însuflețiți de o privire naivă și malițioasă ca a copiilor poznași. La 70 de ani, vîrsta nu l-a atins, nu l-a marcat, nu l-a schimbat.

Rămăsese puțin timp pînă la prînz și am stat de vorbă în vreme ce fotografii ne mitralia cu blitz-ul. Soții Calder plecau a doua zi în Connecticut, la ferma lor din Roxbury. Le-am spus cum, cu trei ani în urmă, parcursesem cu motocicleta toate statele din Nord-Estul american și trecusem chiar prin Roxbury.

— « De ce naiba nu te-ai oprit? Trebuia să vii să ne vezi ».

Totuși, după ce am cumpănit bine datele, ne-am dat seama că în perioada aceea nu erau acasă. Deci, nici un regret. De altfel cu ferma aceea, Calder n-a prea avut mult noroc. Zece ani după ce o cumpărase, în 1933, și după ce își montase atelierul, a izbucnit un incendiu. A trebuit să-l reconstruiască și să reconstituie cea mai mare parte a mobilierului. Poate că tocmai datorită acestei întîmplări și independent de frumusețea naturii înconjurătoare (seamănă cu Elveția; pretutindeni sînt numai munți cu brădet, livezi bine îngrijite, riuri cu ciudate poduri mici de lemn acoperite, lacuri, cascade, păduri etc., totul curat, perfect lustruit, la fel de spilcuit ca și satele), se simte Calder atît de legat de acest colțișor aproape necunoscut al Americii rurale. De fapt nu apreciem cu adevărat decît ceea ce cucerim cu trudă și stăruință. Oricum ar fi, arareori se întîmplă ca artistul să lase să treacă anul fără a se întoarce pe acele meleaguri măcar pentru cîteva luni.

Pînă la plecare, Calder are o mulțime de lucruri de făcut: deschiderea expoziției, televiziunea, prietenii care vin într-adins din Spania ca să-l vadă, mulțimea de ziariști, admiratorii necunoscuți. Mi s-a părut tare drăguț din partea lui să rupă cîteva ore pentru a mi le consacra.

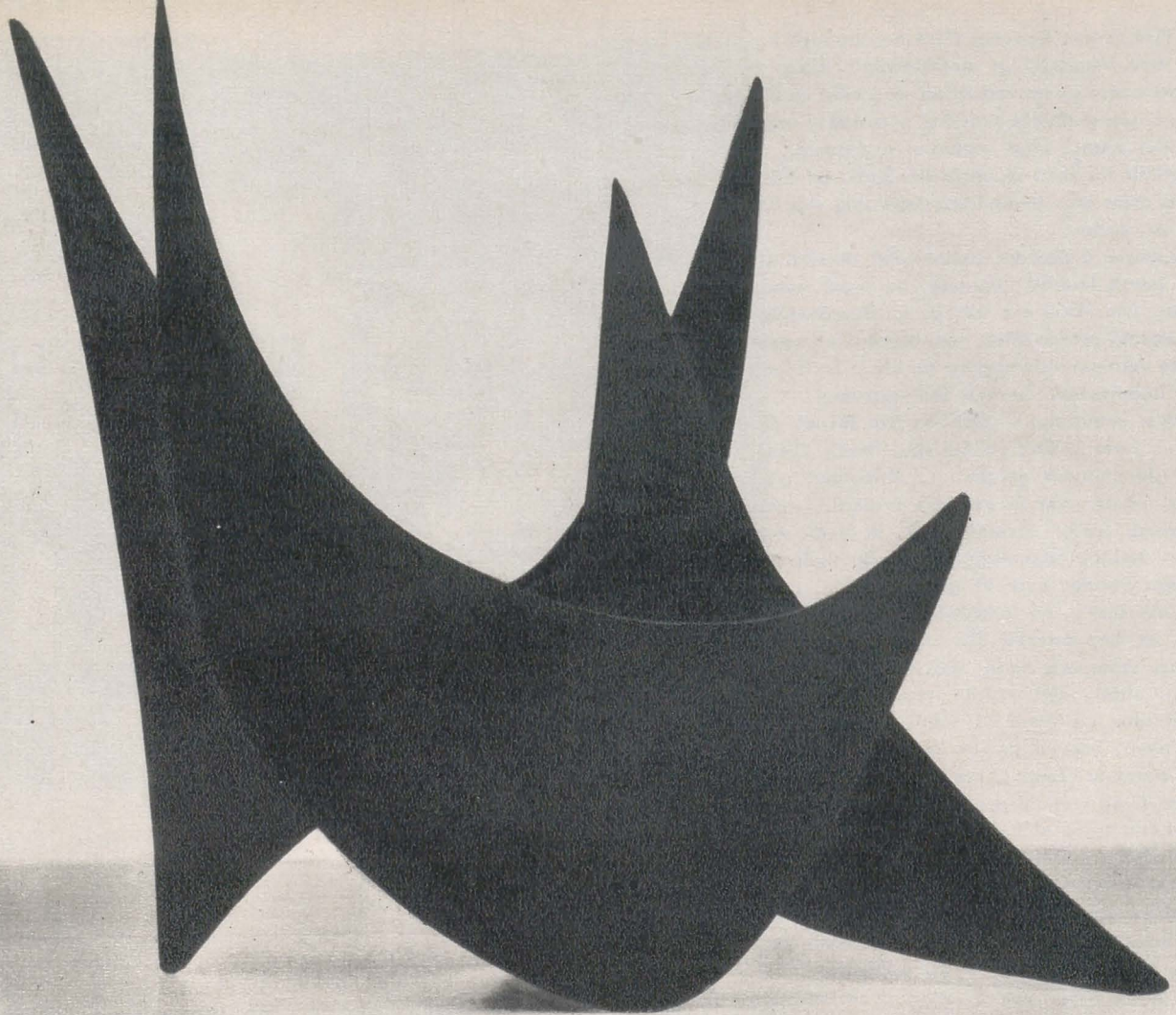
Călătoria nu-l sperie de fel. De la primul său popas la Paris, în 1926, a traversat pînă acum de mai bine de douăzeci de ori Atlanticul în ambele sensuri. Și apoi n-a fost el oare marinar în vremea tinerității sale furtunoase? Și nu numai atunci cînd era mobilizat în primul război mondial, ci și ca matelot în marina comercială, pe cargouri. Oceanul îi este familiar.

Pe vasul De Grasse, în 1929, a cunoscut-o pe Luiza — nepoata lui Henry James și a lui William James — al cărei farmec irlandez te subjugă și astăzi prin frumoasa privire a ochilor. Și tot pe un vapor, reintorcîndu-se în Franța după ultimul război, Calder l-a întilnit pe Hemingway. Dar cînd pomenește despre asta, privirea îi devine ironică. Doamna Calder e mai explicită în această privință.

UN PRÎNZ CU SCULPTORUL CALDER

DENYS CHEVALIER





— « Abia dacă ne-a adresat câteva cuvinte; parcă ne privea de sus. Nu ne cunoșteam. După prezentări, Sandy a fost foarte amabil, dar el ne-a întors spatele. Nu l-am mai văzut niciodată.»

Calder mormăie ceva privind în fundul paharului cu Dubonnet. De fapt povestea îl amuză. Găsește că e foarte caraghios ca un om, un artist, oricât ar fi de celebru, să se ia în serios într-un asemenea grad.

Intervin: « Totuși, în epoca aceea erați deja o personalitate marcantă, cu numeroase expoziții, iar lucrările dumneavoastră figurau în cataloagele principalelor muzee de artă modernă. Atunci de ce? »

Da, desigur, dar nu știe de ce. Hemingway trebuie să fi fost un orgolios care evolua în sfere înalte, social înalte, mereu ca un actor pe scenă, gata să ia poza, ca la fotograf, cu carabina în mână și cu piciorul pe « rămășițele pămîntești » ale fiarei ucise.

Cuvintele acestea îmi readuc în minte micul muzeu Hemingway, în vârful unei coline în apropiere de Havana, în Cuba. Într-adevăr, acolo nu vezi altceva decît trofee de vînătoare, piei de antilopă, capete de gazele, etc., totul prezentat foarte naturalist, ca să ateste, în fața eternității, talentele cinegetice ale defunctului Nemrod local. Toate acestea seamănă întrucîtva cu o măcelărie de lux.

Dar Luiza știe, și o spune: e de părere că pe vremea aceea, îndată după terminarea războiului, Calder era un personaj încă prea mărunt. La iuțeală face comparația cu situația lor actuală.

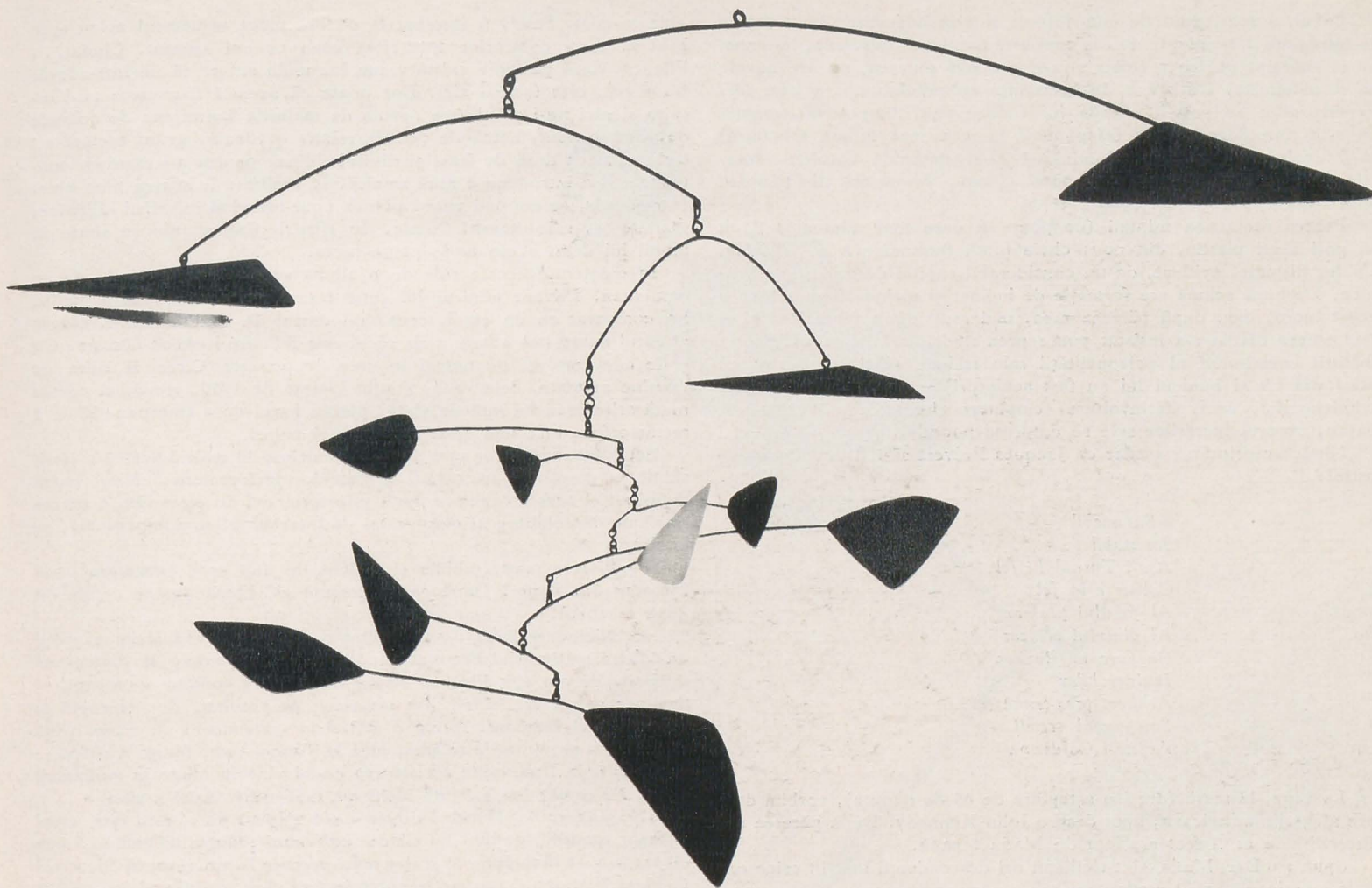
— « Nu ne-am fi închipuit niciodată o asemenea izbîndă. Tot ceea ce speram era o modestă bunăstare. O casă cu grădină și ateliere încăpătoare pentru lucru și pentru depozitarea sculpturilor. »

El, « voinicul cu suflet de privighetoare », cum spune Mirò, aprobă scuturîndu-și coama cu o totală lipsă de afectare. E fermecător. Îi plîng pe cei a căror meserie îi obligă să frecventeze idolii spectacolelor, pe monștrii aceia sacri. Efectiv, în casa mare pe care o locuiesc de aproape treisprezece ani, la Saché, în districtul Indre-et-Loire, țara lui Balzac și a Crinului din Vale, doamna Calder duce tot greul gospodăriei, avînd doar câteva ore pe zi o femeie care o ajută.

Și pentru a sfîrși cu Hemingway, Calder nu crede ca moartea lui să fi fost accidentală. Scriitorul nu putea îndura povara bătrîneții,

Cactus (Stabil) (1959)

Mobil (1961)



micile infirmități ale vârstei, tot ceea ce amorul său propriu considera o degradare. Este deci foarte plauzibil, după părerea sa, ca Hemingway să-și fi curmat singur procesul de declin fizic înainte ca el să fie prea avansat.

Vorbind despre problema depozitării sculpturilor, doamna Calder ne spune că la Roxbury n-a mai rămas centimetru pătrat liber. Totul este ocupat de obiecte, machete, lucrări și materiale. La Saché, din fericire, dispun de mai mult loc. Și Calder are într-adevăr nevoie.

Astfel, la Maeght, singurele zece piese pe care le prezintă ocupă întregul spațiu. Construite din metal, alcătuite din plăci decupate și articulate, aceste sculpturi, cu planuri generos colorate în tonuri vii și vesele, aparțin seriei «mobilelor» (Marcel Duchamp e cel care a botezat – e mult de atunci – cu numele de «mobile», aceste stranii și complexe sfirleze pestrice, în timp ce denumirea de «stabile» le-a fost dată de Arp). Policromia, atât de specifică operei calderiene, a frapat întotdeauna pe comentatorii lui. Regăsesc frânturi din poemul lui André Masson dedicat prietenului său, în 1934 mi se pare.

*« Intr-o zi verde zărit-ai o pasăre roșie
fugărind o pasăre galbenă;
Știi bine că sîntem înfrățiți cu firea
că aparținem naturii . . . »*

La galerie, operele lui cele mai recente au fost denumite «săgeți». Este adevărat că uneori forma plăcilor metalice în echilibru amintește de cea a cuielor sau a virfurilor de săgeată (Iguana, oblică, lasă impresia unui elan aerian ca și Smoke rings sau Un alb, patru negruri), fixînd, ca să spunem așa, clipa privilegiată a unei traiectorii. S-au evocat chiar, în legătură cu ele, axele de scripeți . . . Și de ce nu? Totuși, în ceea ce mă privește, găsesc că principiul lor, mai ales, se apropie mai degrabă de cel al balanței. Balanțe cu pîrghia contrapunctată, la ambele extremități, de alte pîrghii formînd un fel de talere mobile (balanțe cu pîrghii multiple, de fapt) sau balanțe cu brațele deviate în jos printr-o contrapondere compensatorie și ironică.

Despre sculpturi mai vechi, dar în fond realizate în același spirit, Léger afirma: «Sînt serioase deși nu au aerul că ar fi. Neo-plastician la origine, el a crezut în absolutul a două dreptunghiuri colorate . . . nevoia lui de fantezie a rupt legătura; a început să se joace cu materia . . . »

Pe chiar corpul tijelor, sau la capetele lor, sînt dispuse, sudate ori pur și simplu agățate, planuri, în general discuri, sau inele cu marginile plate și late, conferind mobilității ansamblului acel caracter uimitor de grațios și plin de fantezie.

Reflectez la mișcarea acestor sculpturi văzute în ajun; nu numai că este imprevizibilă (constrîngerile dirigiste ale mecanicii nu o influențează), dar încă mai mult, cum să spun?, parcă s-ar descompune în sub-mișcări mai mult sau mai puțin întîrziate.

O adiere, să zicem, ori un banal curent (ori chiar o mișcare a mîinii) imprimă un ușor impuls într-un punct oarecare al lucrării. Bun. Se văd atunci unele forme palpitînd, agitîndu-se, deplasîndu-se molcom în spațiu și atrîgînd în urma lor, contaminîndu-le parcă, și pe celelalte. Apoi totul pare a se liniști, regăsindu-și placiditatea echilibrului inițial. Tocmai atunci, tocmai atunci cînd mișcarea se stinge domol sub ochii noștri, în acea clipă cînd prețuim spectacolul încîntător intrat deja în amintire, într-un punct nebănuit un element pînă atunci dormitînd pașnic într-un soi de toropeală liniștită, se trezește deodată la viață, începe să se învîrtească în aer, să se legene, să alunece tangent. Și sîrbătoarea reîncepe mereu cu aceleași mijloace aparent simple, chiar extrem de simple.

Nu de mult, Jean-Paul Sartre scria despre mobil și despre fenomenologia sa: « . . . o mică sîrbătoare locală, un obiect definit prin mișcarea sa și care în afara ei nu există, o floare ce se ofilește îndată ce stă pe loc, un joc pur al mișcării, după cum există și jocuri pure de lumină. » În ciuda intenției, cuvintele nu sînt prea amabile. Și nici prea juste, deoarece, chiar și imobile, sculpturile lui Calder sînt totuși potențial animate (lucru foarte sensibil și perceptibil chiar la prima vedere) în străfundurile lor, fiind dotate cu un inepuizabil capital de impulsuni latente.

La un anumit grad de concentrare și prin adecvarea unor forme în întregime determinate de ea, cum este cazul aci, mișcarea, întocmai ca și energia, pentru a exista și a-și propaga puterea, nu are nevoie să se manifeste. De aceea, în invarianța episodică a aparențelor lor, departe de a se veșteji, florile lui Calder dau, dimpotrivă, senzația că sînt întotdeauna gata (răspunzînd la cea mai înfîmă solicitare) să-și înalțe tulpinile spre lumină și să-și deschidă corolele. Imobile, ele trăiesc totuși în așteptare, aidoma Frumusei din pădurea adormită.

Pentru asemenea minuni (ce poate fi oare mai miraculos decît să poți făuri plastic, din nou, cheia lumii fermecate a copilăriei?), Calder dispune, evident, de un considerabil capital de cunoștințe tehnice. De bună seamă are formație de inginer și niciodată nu a ascuns acest lucru, dar, după părerea mea, mai mult decît tehnicianului — (rol asupra căruia s-a insistat poate prea mult, uitîndu-se că printre factorii constitutivi ai personalității sale trebuie să ținem seama că atît tatăl cît și bunicul lui au fost sculptori) — mult mai mult decît tehnicianului, deci, dezvoltura, caracterul iremediabil și totodată hazliu, umorul lucrărilor sale se datoresc poetului.

Nimic surprinzător așadar ca Jacques Prévert să-l fi definit cîndva astfel:

« *Sus mobil
Jos stabil
Așa-i Turnul Eiffel
Calder e la fel
Al fierului păsărar
Al vîntului ornicar
De fiare imblînzitor
Inginer hilar
Arhitect prea-temut
Sculptor al vremii
Acesta-i Calder* »

La Lipp, la masă (după o așteptare de 45 de minute), vorbim despre alegerile americane, apoi despre John Kennedy. După părerea sa, Președintele ar fi fost asasinat de Mafia texană.

Spun: « Dar Mafia sînt sicilienii ori descendenții lor, în orice caz italo-americani, nu-i așa? »

— « Ba nu, îmi răspunde Luiza, înainte de război poate că erau, dar nu acum. Pentru noi Mafia este orice asociație de răufăcători. »

Iar Calder adaugă: « De altminteri, Texasul se află de fapt în Mexic ». Apoi mormăie încă ceva. Ghicesc « murder incorporated ». Deschid ochii mari. Îl privesc. E serios și nevastă-sa la fel. E oare cu puțință? Sîntem în plină « serie neagră », într-un roman de Chandler sau de Chase. Dar Luiza pretinde că în Statele Unite, dacă ai ceva relații, pentru 100 de dolari sau chiar pentru mai puțin poți scăpa definitiv de un inoportun (sau de o inoportună)...

Luiza vorbește despre raportul Warren. L-a citit. Eu nu. Profit pentru a mă gîndi din nou la acele « săgeți » ca niște monumentale și grațioase suprastructuri pornind de la o bază ușoară, transparentă și ea. Deoarece Calder nu acceptă nici imobilitatea, imagine a morții, caracteristică obiectelor inanimate, dar, de multă vreme, nici opacitatea, opacitatea obtuză, încăpățînată.

Cît despre mișcare în opera sculptorului sau, mai bine spus, despre natura mișcării, ea a evoluat în mod considerabil; în timp ce odinioară era uneori mecanică (producția anterioară anilor 1943 numărînd mai multe « construcții animate » de motor), astăzi exploatează exclusiv curenții de aer. În fond, în categoria « mobilelor », sculpturile sale de astăzi nu mai aparțin mecanicii și aplicării ei, ci mai degrabă unei dinamici a poeziei în spațiu.

În plus, trecînd peste abstracțiunea aparentă a elementelor formale, chiar această poezie cred că ar putea fi definită înainte de toate drept un imn elegiac întru proslăvirea naturii. Același lucru îl remarcăm și Meyer Schapiro: « Fără îndoială, arta lui robustă a fost sugerată de mașină, dar regăsim prea puțin din canoanele estetice ale mașinismului în construcțiile sale elegante și ciudate. Cred mai degrabă că au afinități mult mai vrednice de interes și mai semnificative cu natura, cu copacii, cu florile și cu organismele sensibile. . . »

Cît despre mine, îmi este în orice caz imposibil ca în fața acestor planuri ce se învîrtesc și se leagănă în spațiu, să nu mă gîndesc la frunzișul fremătînd potolît în adierea vîntului. Ca și Henri Pinchette care a scris undeva:

« *Străbunul meu, spune Mobilul, e Copacul
În bătaia vîntului.* »

Dar tocmai se vorbește de Marrakech, unde soții Calder au făcut un scurt popas (la Mamunia, firește) acum cîțiva ani. Se pare că,

abia instalat, Sandy a întrebat la ce oră pleca următorul avion spre Franța. Asta contrazice întrucîtva ceea ce am afirmat. Ciudat. . . Fiîndcă, dacă pe lume există vreun loc unde natura să fie într-adevăr frumoasă, este tocmai aici. Dar poate că această frumusețe nu-l inspiră și nici nu-i pria! Are nevoie de malurile Loirei sau de colinele din Connecticut, adică de peisaje relativ ordonate, avînd tocmai cît trebuie, cea doză de frust și de neîmplînzit pentru a-i exprima contrastele și a introduce o notă ironică. În realitate îl înțeleg prea bine. Într-adevăr, ce am mai putea adăuga unor locuri și priveliști sălbatice, grandioase, zdrobitoare? Nimic. În sfîrșit, Calder nu se simte în largul lui decît acolo unde poate lucra.

În momentul acesta ride de o glumă spusă, fără îndoială, de un comesean. Privesc obrazul lui rotund cum se dilată. Toată lumea l-a comparat cu un copil, ceea ce-i destul de banal. Totuși, cineva al cărui nume îmi scapă a zis că el este fabulistul epocii noastre. Cît e de adevărat! Și nu numai în ceea ce privește Circul și suita de figurine animate, deja veche (puțin înainte de 1930, cred), ci pentru toată atitudinea lui față de viață, pentru harul de a transpune și de a metamorfoza cele mai anodine forme și culori.

Echilibrul mobilelor sale ține de asemenea de natura aceluiași spirit subtil, pătrunzător, paradoxal și ingenios interpretativ. N-aș putea defini altfel aceste echilibre decît prin termenul de piramidă, o succesiune de desechilibre al căror total de instabilități se compensează, se anulează.

— « Piesele mari, mobile și stabile, le dați spre executare casei Biémont din Tours? După ce le execută ei? După desene cotate ori după machete? »

— « Niciodată după desene. Simt nevoia să-mi văd ideea ocupînd un anume spațiu fizic. Fac machete din tablă de aluminiu, la dimensiuni mijlocii. Pe ele sînt liber să adaug ori să scot anumite elemente, să decupez goluri etc. Cînd sînt mulțumit de rezultat, duc macheta la prietenii mei Biémont. Acolo e mărită la scara dorită de mine. Cînd asamblarea provizorie este gata, plec la Tours — este foarte aproape — și adaug atunci nervurile ori altceva ce-mi vine în minte în momentul acela. Pe urmă, îmi execută ideile pe ranforsări. Apoi e gata. »

Mă gîndesc la Henri Laugier care a spus: « . . . arta este omul adăugat naturii. Mobilul lui Calder este omul adăugat tehnicii ». Reiau ideea: — « Deci sculpturile acelea mari pe care le-am văzut la Montreal în Piața Națiunilor, sau la Grenoble în fața gării, ori altundeva, au fost realizate în felul acesta? »

— « Da, aproape toate lucrările mele monumentale provin de la Tours. Amicii Biémont sînt formidabili, iar personalul lor mă înțelege perfect, ține seama exact de cele mai mărunte indicații ale mele, de dorințele mele. Îndată ce deschid gura, au și înțeles ce anume vreau. »

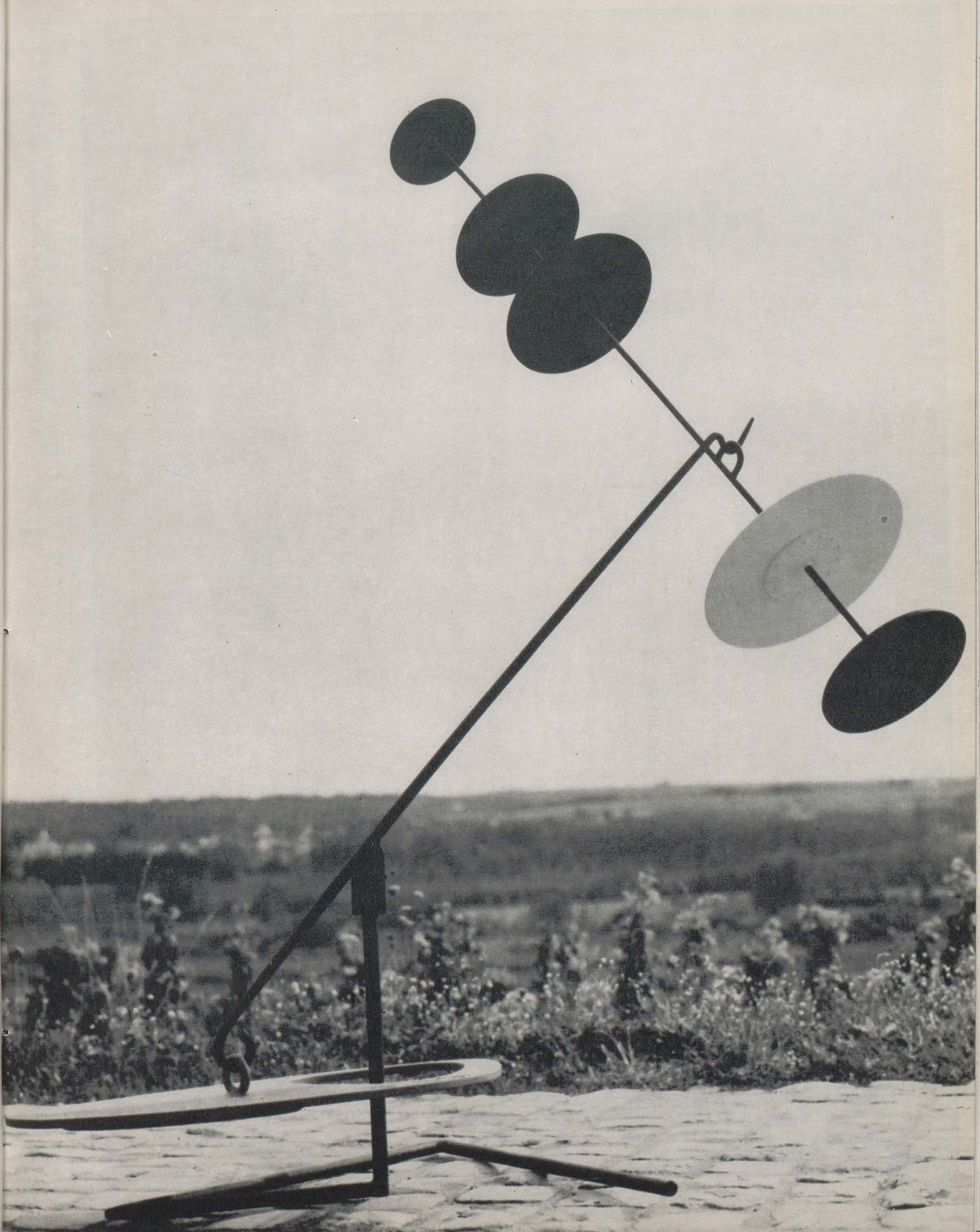
Ceea ce îmi place de asemenea în opera lui Calder și mă impresionează este faptul că modalitățile de asamblare și legăturile, balamalele și articulațiile nu sînt niciodată camuflete, ascunse. Dimpotrivă, ele (buloanele, nervurile, piulițele și contrapiulițele, inelele de suspensie și ghiventurile) sînt expuse cu o asemenea sinceritate încît par a face parte din sculptura însăși, în egală măsură cu ceilalți factori constitutivi: policromia, compoziția generală, decupajul formelor sau mișcarea lor.

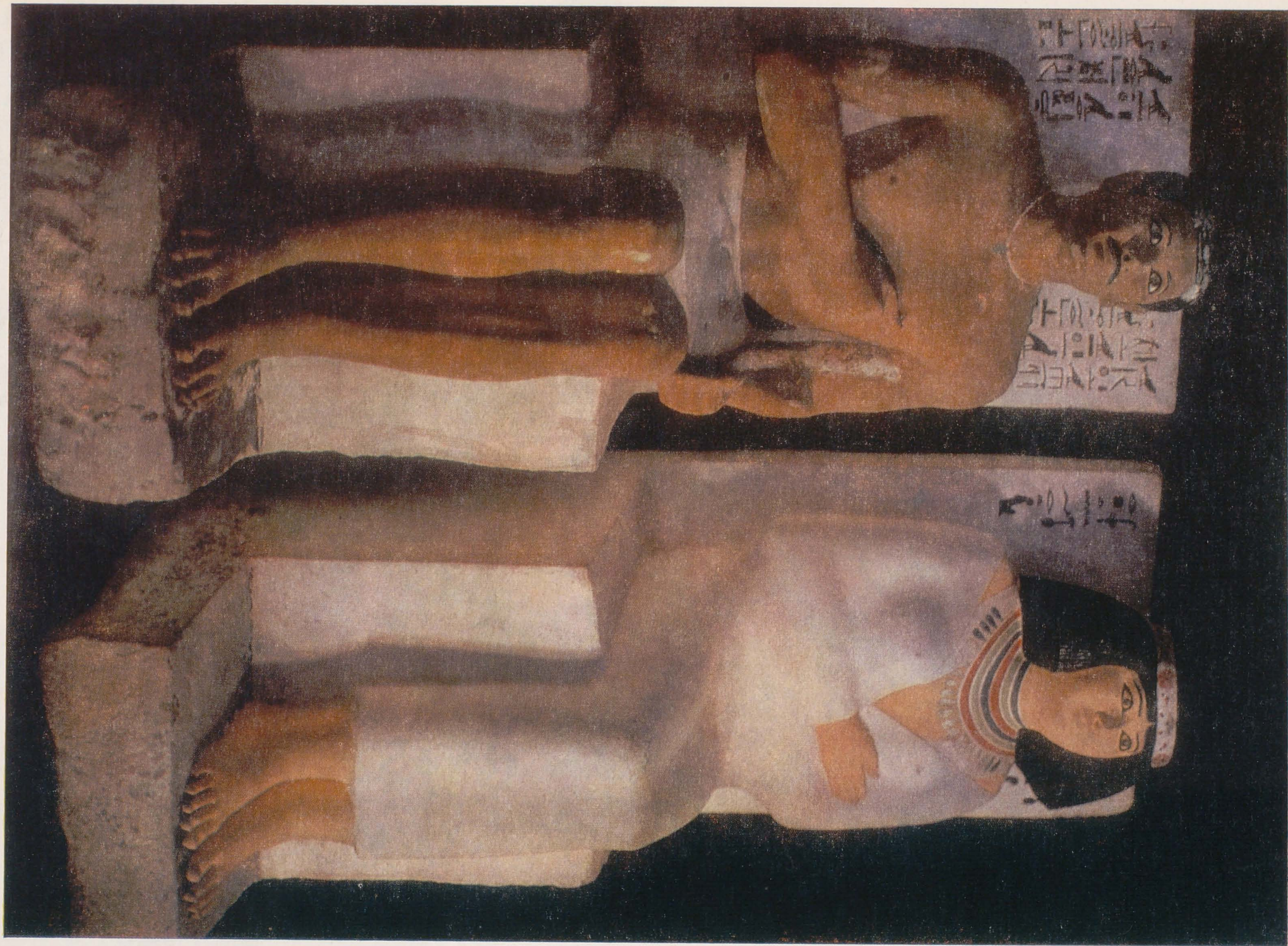
Trebuie să ai un strașnic dispreț pentru estetică, sau mai bine zis o deosebit de înaltă concepție despre ea, pentru a cuteza să faci asemenea inovații. Henri Hoppenot avea dreptate atunci cînd pretindea, în legătură cu o reprezentare a Circului lui Calder, în beneficiul F.F.L., în timpul războiului, la Washington: « Pentru întia oară în Lumea Nouă, un om ne-a adus o nouă lume ». »

Vorbim apoi despre mutarea lui Max Ernst în Provența (era vecinul lui la Huismes, în Indre-et-Loire, dar lui Max nu-i pria climatul umed), și de Fundația Maeght, de aniversarea lui Mirò și de imersiunea Zeiței Mării a lui, într-o grotă submarină nu departe de Antibes, cu starlete, super-prefecți, lume bună, fanfare, discursuri, o miriadă de fotografi, reporteri, trimiși speciali ai revistelor de mare tiraj pe care le găsim la coafori. Un adevărat circ, cum s-ar spune, dar mai puțin subtil decît al lui Calder, cît p-aci să-l faci pe Barnum & Cie în persoană să se răsucească în mormînt de invidie. Nu prea puțin ce să spui. Mirò ne este drag, îl admirăm chiar. Sandy se mulțumește să mormăie printre dinți: « Toate astea i se potriveau mai bine lui Dali. »

Și apoi brusc, pendula de la Lipp, care arătase cu cinci minute în urmă orele 13,15, indică orele 16.

Ce se întîmplase oare? Ne verificăm ceasornicele, dar pare-se că așa e. În sală n-am mai rămas decît noi. Afară plouă, soții Calder se întorc la hotel spre a se pregăti de plecare. Salut Calder. Drum bun și pe curînd la Saché.





Prințul Rahotep și soția sa Nofret — piramida din Medum, sfârșitul celei de a III-a dinastii (cca. 2600 î.e.n.). Muzeul din Cairo.

ANDRÉ MALRAUX

ANTIMEMORII

FRAGMENT

*„...metamorfoza
este
însăși viața
operei
de artă“*



La Cairo arborii cu flori de flacără roșie s-au deschis. Această culoare, care evocă « țările calde », așa cum era China evocată de mirosul de opiu, o uitasem aproape; după cum uitasem că n-am văzut niciodată țările acestea în acest anotimp. Salcîmi roz, prăvăliri de roșii plante agățătoare, și cele trei îmbujorate flori ale unui rodiu într-o curte de culoarea ocrului, ca la Ispahan . . .

Iată muzeul. Acum treizeci de ani, în fața lui se întindea una din acele caracteristice piețe ale deșerturilor, pe care Anglia, totuși expertă în ceea ce privește gazonul, le adusese cu ea în lumea musulmană. Adormita ei pulbere se potrivea umbrelor care au venit într-o noapte, una după alta, să-mi propună niște fotografii obscene — așa cum se potrivea vechiului Shepherd's Hotel în care m-am întors înainte de a porni din nou în zorii zilei, pe vremea cînd Corniglian și cu mine umblam în căutarea ruinelor de la Saba. Într-o lume de pluș și de praf, coloșii de la Akhnaton se iveau din roșul pompeian al zidurilor cu o forță neobișnuită, în marginea unui popor somnambul, a pașalelor lui petrecărețe și a orașului Morților.

Acum zece ani m-am reîntors; am regăsit muzeul pulberii și caracteristica piață a deșerturilor. Ea este azi piața eliberării: noul Cairo impetuos își înalță în jurul meu scunzii zgîrie-nori și enormul său hotel Hilton care opune propriu-i Egipt lentei rotiri a celor doi șoimi ai lui Horus. În fundul pieței, unde jubilează fîntîni arteziene, aceeași prezență spirituală umple aceste săli care ar fi provinciale dacă nu ar cuprinde unele dintre operele majore ale omenirii — o prezență spirituală, și ceva și mai tulbure. Cu ocazia inaugurării sale, către 1900, jurnaliștii au văzut cum deodată oficialitățile în fes și redingotă o tulesc la fugă, întrerupîndu-și cuvîntările: mumia lui Ramses, tragic vrăjitor cu cap de ară*, cu șuvița de păr alb în vînt, își cobora alene brațul spre ei . . .

O rază de soare, atingînd mumia și dilatînd articulația, făcuse să se elibereze antebrațul care ținuse cîndva scepstrul.

* Specie de papagal uriaș.

Cîte muzee vizitat-am, abandonate în plușul ros, de la cele ale coloniilor engleze, în care păsările împăiate se uită cum rotesc nemișcatele Dansuri ale morții, pînă la colecțiile bretone, în care se acumulează machetele vapoarelor supuse armatorilor de către căpitani, asemeni acelor pe care mi le-a lăsat moștenire bunicu-meu? Micul muzeu galic al cărui nume l-am uitat, cu păduceii lui în floare, atît de simpli încît au parcă un aer celtic, și care par a fișni dintr-un pămînt hrănit din cele patruzeci de mii de mîini tăiate de Cezar; și poporul etrusc al muzeului de la Volterra, toate umbrele lui înghesuite pe mici terase în floare ca pentru o Judecată de apoi pe care Judecătorul ar fi uitat-o (în culise, strigătele pieței); și vilele siciliene ai căror cocoșafi cu tricornuri coboară fără îndoială de pe ziduri spre a se reuni cu păsările de noapte. Acești samurai în costum de curte care se pot vedea numai din spate în palatul de la Kyoto, însă ale căror manechine tremură imperceptibil la zgomotul calculat al parchetului ce trebuia să-i alarmeze pe paznicii Împăratului . . . Și muzeul costumelor de la Teheran, figurile lui de ceară care se desprind din obscuritate cu gesturile lor de cadavre, în timp ce negustorul de ceai din vecinătate deschide una după alta ferestrele de totdeauna închise, ca și cum Persia lui Gobineau ar continua un conciliabul în umbra în care copiii de ceară cu tichii înalte țes covoare pe care niciodată nu le vor termina. Și curtea interioară a vechiului muzeu din Mexic: Moneda construită de viceregi, unde zeii azteci pe care noul muzeu nu i-a vrut, pedepsiți, cu nasul lipit de perete sub arcade, înconjoară grădina devenită iar sălbatecă. Și la Cairo chiar, casa Cretanei, cu divanele ei în grilaje de lemn și, în centrul unui salon delirant, moștenit de la Mehmet Ali, într-o colivie în formă de moschee, o pasăre a Insulelor cu penele smulse ca un vultur minuscul, al cărui mecanism paznicul îl întorcea — și care cînta . . .

Îmi plac muzeele extravagante, căci ele se joacă cu veșnicia. Nimeni nu se apropia de bătrînul nostru Trocadero, în care se vedeau icoanele din Abisinia ghemuindu-se și făcînd să se aprindă un soi de scăpărătoare — de Trocadero al nostru, ori mai degrabă de rezervele



Faraonul Tutmes III (templul reginei Hatshepsut de la Deir el-Bahari)

Templul lui Khons din Karnak — sala hipostilă



lui. Eu cred că acvariul, jos, exista deja; și sculpturile păreau că se strecoară pe nesimțite în umbra podului ca niște pești triști. Piese principale (dintre toate, cele khmerice și precolombiene: era înainte de misiunea Dakar-Djibuti) fuseseră salvate de un zuav pasionat de fetișuri și care, se spune, caligrafiasc «Arta bretonă» într-o scriere rotundă atât de frumoasă sub capodoperele mexicane, încât nimeni n-ar fi îndrăznit (parlamentarii bretoni dându-și concursul?) să le mute de pe acele culmi. Manechinele ce purtaseră cândva veșmintele imaginare ale mandarinilor erau rezemate prin colțuri, pe cap cu câte o cască strălucitoare de pene din Havai sau cu un sceptor de jad într-o mână de lemn. Și pe sîrmele întinse de-a curmezișul acestui pod imitat în mod absurd după cel al unui palat din Cadix, printre cîrlige de rufe ca niște rîndurile pe firele de telegraf, o rămășiță prăfuită de pene de culoarea peruzelei și a corallului atîrna asemeni momîiei Păsării din Basmă, deasupra singurei etichete încadrate în hîrtie aurită: «Diadema lui Montezuma».

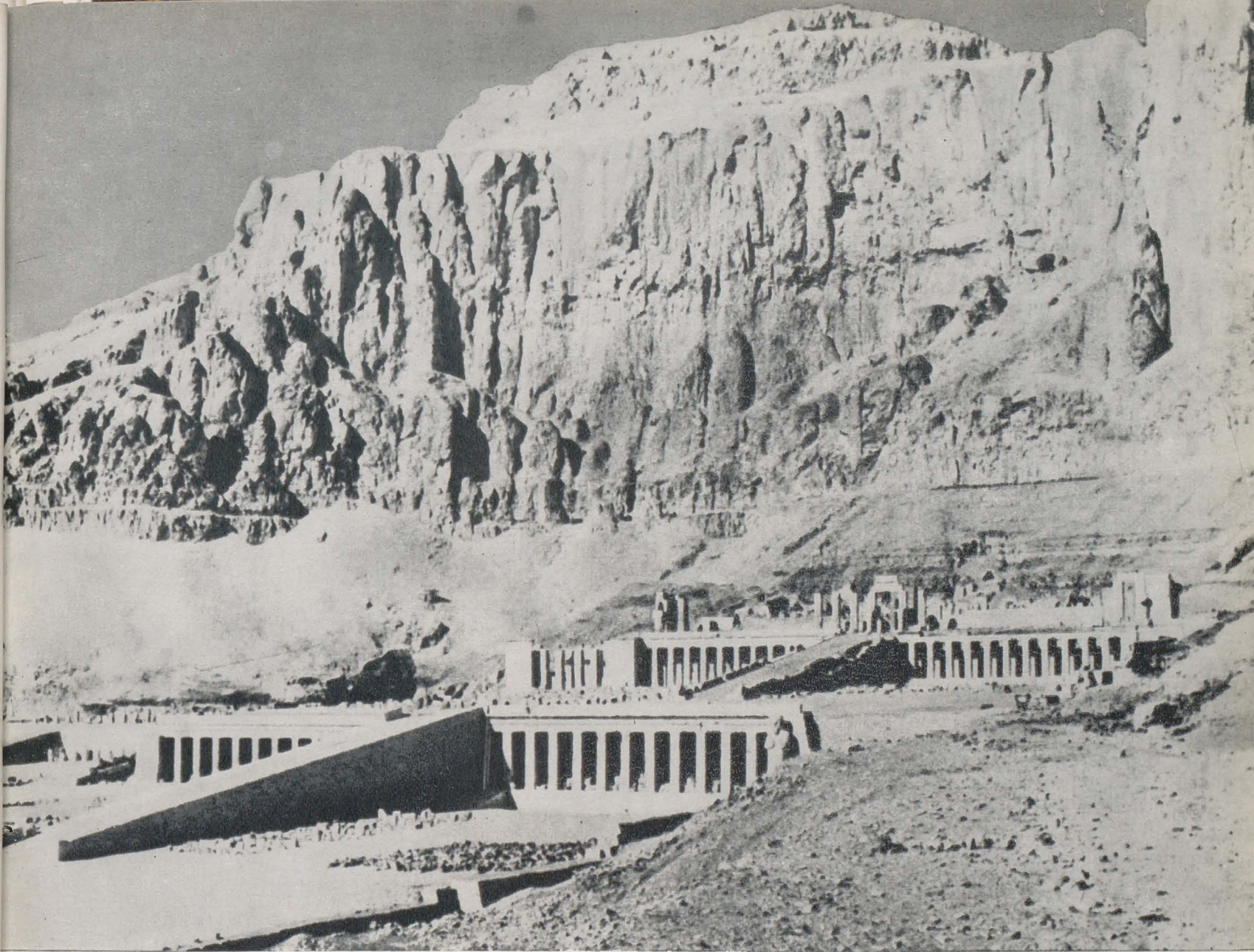
Muzeul din Cairo este fratele acestor locuri des frecventate. Au trebuit să fie apropiate sarcofagele lui pentru a face loc podoabelor lui Tutankamon. Etichetele s-au îngălbenit. Capodoperele se aliniază ca și figurile din bazar. Dar iată cine ține compania cocoșaiilor cu tricornuri, scheletelor mexicane, diademei lui Montezuma: sarcofagele de carton roz, întreaga colecție de zaharicale în care s-a descompus Egiptul elenistic, se adună alandala, grămadă cu portretele din regiunea Fayum și capetele din Antinoe încă lipite de giulgiul lor, în sălile pustii. O voi soldați ai Islamului care săpați rigole pentru trandafirii sălbatici ai lui Saladin, soldați ai lui Napoleon care săpați dunele spre a descoperi în ele faraoni, — și care dezgropați acești Horuși costumați în arlechini, aceste mari figuri de carton cu ochi hipnotici! O prințesă cu cap de nebună pierde în nisip solzii stacojii de pe costumul ei de lăncier al Bengalului, pentru ca rigola să ajungă la trandafirii tartari...

După o privire aruncată crocodililor prăvăliți peste dulapuri, turiștii se duc la Tutankamon. În jurul funerarului mobilier aurit, ordonat, consternat, muzeul nu mai este decît un depozit regal de mobilă.

În adevăratul mormînt, la Teba, toate aceste mobile, îngrămădite peste aceste sarcofage de aur virite unele în altele, erau vegheate de negrul exemplar Anubis care simbolizează pe rege în momentul ieșirii din moarte pentru a intra în noaptea eternă. Frescele pe fond galben, aproape populare, pictate în grabă (nimeni nu prevăzuse moartea tîrîrului faraon) alături de cele care înșirue maimuțele Soarelui, au un accent cu totul diferit de acela al luxului funerar. Tradiția vrea ca arheologii descoperitori ai acestui mormînt să moară de o moarte misterioasă ori violentă, însă animalele care au intrat împreună cu oamenii s-au înmulțit: pe frescele galbene, însoțitorii eterni ai faraonului nu mai au picioare, căci șobolanii li le-au ros pe parcurs. Cupa de alabastru, aproape banală la muzeu, a fost găsită la intrarea culoarului, îndreptată spre valea Regilor: «De-ai putea bea pentru vecie, întors spre Teba pe care ai ales-o...» Dar iată albăstrele uscate care au îngăduit să se poată afla că Tutankamon a murit prin martie sau aprilie, cît și cutia cu jucării din copilăria lui...

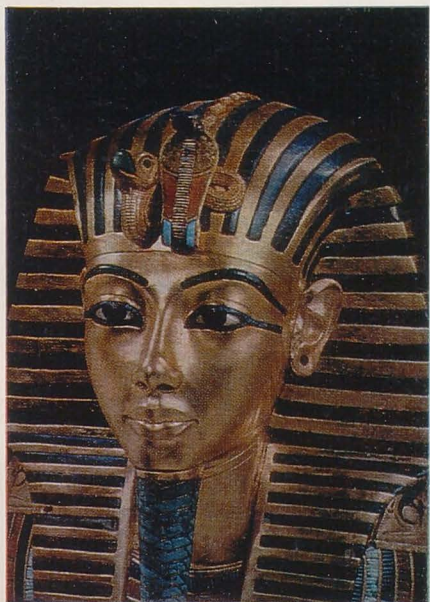
Ospețe ale morților, etichete scrise cu aceeași grijă cu care au fost alcătuite aceste ofrande. Aici — păsările, ceapa și strugurii de piatră; acolo — meniurile ospețelor fără comeseni (Egiptul nu înfățișează ospețele decît în epoca de la Amarna), cu porumbei și cu prepelițe. Este aici o gastronomie meticuloasă și japoneză, dar în plus mîna invizibilă care oferă pentru ultima oară darurile pămîntului. Pe deasupra acestei pulberi a neantului trece gestul atent și reținut cu care mamele așezau în mormintele copiilor jucăriile. Iată pîinea triumfiulară a morților și toate aceste semințe despre care se spune că pot încolți cînd sînt sădite, și aceste «flori mumificate», pe care nu le mai deosebim de frunzele lor brune. De ce sînt atât de impresionate buchetele acestea aplatizate? Pentru faptul oare că peste tot florile aduc morților perfecțiunea efemerului, în timp ce ei erau aici pregătiți pentru eternitate?

Iată o zgardă de ciine, din piele roz, «scarabeii inimii» care se așezau pe pieptul defunctului spre a-i implora inima să nu-l acuze în fața divinilor Judecători; iată scarabeul care comemorează cu grijă masacrarea a o sută doi lei de către Amenophis III, iată — ca o lingură — acest obiect de toaletă ornat cu un șacal de aur care poartă un pește în bot; perna de puf a unei prințese cînd era copil; figurina albastră purtată la gîtul femeilor, a cărei inscripție spune: «Ridică-te și leagă-l pe cel la care privesc pentru ca el să fie iubitul meu.» Poartă



Marele templu funerar de la Deir el-Bahari, construit de regina Hatshepsut (dinastia a XVIII-a)

Masca mortuară a lui Tutankamon (cca. 1345—35 î.e.n.). Muzeul din Cairo.



Statuia în diorit a faraonului Kefren protejat de Horus (dinastia a IV-a). Muzeul din Cairo.





Nefertiti (secolul XIV î.e.n.). Muzeul din Cairo



data: 1965, Imperiul al XII-lea. De multă vreme simetria în timp mă face să încep să visez. Care au fost oare evenimentele din 1965 înainte de Isus Hristos? Iată castagnetele și tablele de șah, broasca țestoasă din lemn în care sînt înfipte ace cu cap de pisică; iată mumiile de ibiși, de maimuțe, de crocodili de cîte cinci metri și de pești din specia aha, care par inventați de Jarry, iat-o pe aceea a gazelei care « a aparținut unei prințese din dinastia a XXI-a ». Și etichetele caligrafiate de un poet rival al zuavului de la muzeul Trocadero: « Butelii de lemn provenind din ascunzătoarea unui îmbălsămător de cadavre — splendid instrument despicat — obiecte de folosință necunoscută — cel mai vechi schelet al unei iepe, dinastia a XVIII-a — sarcofagul unui frate al lui Ramses al II-lea, dar oasele regăsite sînt ale unui cocoșat — cutioară ce aparținuse Majestății Sale (care?) cînd Majestatea Sa era copil încă — buclă de păr a reginei Tyi: e tot ce a mai rămas de la această mare regină. » Mai departe, sarcofagele ale căror zăvoare trebuie să le tragă ori să le împingă mortul, pictate pentru călătoriile sale sau pentru odihna lui; oglinzile în care se priveau morții; și, într-o vitrină banală, cuiul de aur care servea pentru a închide sicriul regilor.

Egiptul are gustul oriental al aurului, dar poporul muzeului este în ocră, în piatră sau de culoarea peruzelei pe fondul de nisip al deșertului, ca orașele persane . . .

Iată acum păsările cu cap de om, imagini ale sufletelor. Cu ascuțitele lui urechi, Möllberg spunea că Egiptul a inventat sufletul. Mai sigur, el a inventat seninătatea. Căci sentimentul pe care-l regăsesc aici nu se confundă cu sentimentul morții. Nici chiar cu contagiunea seninătății funebre pe care am cunoscut-o cîndva la Teba. Cuvîntul moarte mă stingherește, cu bătaia lui de gong. Sufletul unei religii nu se trans-

mite decît prin supraviețuirii ei — și religiile Orientului vechi au fost șterse de Islam. Eu nu cunosc Egiptul antic în aceeași măsură totală în care nu cunoaște dragostea un om care n-a simțit-o, oricîte lecturi ar fi făcut în legătură cu ea. Ceea ce cunosc sînt figurile pe care le contemp lu în trecere . . . Europa a făcut din ele un popor de cadavre, pentru că cei din jurul lui Bonaparte comparau din instinct pe sculptorii de la Memphis cu Michelangelo, Canova sau Praxiteles, în timp ce eu îi compar cu rivalii lor din grottele sacre, și înainte de toate cu sculptorii noștri romani. În fața statuilor-coloane ale noastre, ce devine rigiditatea cadaverică al cărei garant pare a fi Cartea morților? Dacă Scribii chinciți prin apropierea cărora trec ar imita viața, ei ar fi cu siguranță niște cadavre. Noi n-am văzut această sculptură, pe care o studiam de un secol, decît pe vremea lui Cézanne. Baudelaire vorbea încă de naivitatea egipteană. Chiar sculptate pe coastă de munte și încorsetate în rochiile care le strîng ca niște benți, reginele Egiptului, comparate cu Reginele și Fecioarele de la Chartres, au mlădieri de amforă.

Nu există baroc egiptean, există o descompunere a stilului egiptean. Aproape străin de orice istorie, el acționează timp de trei milenii, ca o aceeași fosforescență, asupra formelor pe care le unește în aceeași eternitate. Rigiditatea este un limbaj. Fără îndoială, această sculptură este magică și nu estetică, și figurile ei au misiunea de a asigura supraviețuirea trupurilor trecătoare. Dar nu pentru că le seamănă: dimpotrivă, prin ceea ce, în aceste dubluri asemănătoare lor, nu le e asemeni. Dacă funcțiunea acestor statui este de a asigura supraviețuirea, aceea a stilului lor este de a le separa de aparența muritoare, pentru a-i face pe morți să pătrundă în lumea cealaltă.

Eu nu regădesc statuile elenistice care reprezentau « în mod realist » pe zei și pe monștri. Ce s-a făcut cu harpia « de o rafinată feminitate », cu Anubis, cap de șacal blajin deasupra unei toge? Egiptul inventase pe Anubis pentru că el nu poate exista în lumea celor vii, — în care arta alexandrină încerca zadarnic să-l introducă. De unde, un personaj care se hrănește cu capete. Iată-l sub scară . . .

El ar dialoga cu reginele vechilor imperii așa cum dialoghează mari-onetele; dar scena în care zeul cu cap de șoim o conduce la ceilalți zei pe Nefertari, soția lui Ramses, este una din culmile artei, căci acest cap de șoim săltat de coroana sa faraonică nu poate fi conceput în afara stilului egiptean, așa cum Don Juan de Mozart nu poate fi conceput în afara muzicii și Victoriile grecești în afara sculpturii. El o conduce pe Regină de-o mână pe care nici măcar n-o ține spre o altă lume a cărei singură expresie este azi stilul care-i unește. Regina este mai puțin soția lui Ramses, decât aceea a zeului care-i dă majestatea umbrelor. Operația creatoare o spiritualizează pe regină așa cum geniul toscan o idealizează pe Venus. Această stilizare, de altfel, nu acționează singură; Regina n-a găsit decât aici accentul care o unește cu Victoria de la Samotrace, cu Gioconda, cu fețele gigante ale grotelor din India, cu invocația muzicii occidentale — cu tot ceea ce, în artă, nu se explică în întregime prin artă. Nu-mi amintesc prea bine de mormîntul care se deschidea la nivelul pământului în fața văii Reginelor. În acea zi vrăbiile țipau în Ramesseum ca în teii noștri în serile de vară, și eu mă gîndeam la zumzetul albinelor celor morți, de care vorbesc textele funerare. Niște păsări își făcuseră cuibul în aripile șoimilor sacri ai basoreliefurilor. La Teba, soarele o lumina pe zeița Tăcerii și făcea să se desprindă din obscuritatea hipogeei ei, ca o șovăitoare flacăra cenușie, zeița Întoarcerii veșnice. Deasupra coloșilor lui Memnon admirabil informi, rotea o migrație de șoimi. Am uitat mormîntul, dar nu pe regină care reapărea din zid în zid, în cursul călătoriei sale funebre, cu aceeași majestate divină — pînă la scena în care, așezată singură în fața jocului de șah, ea își juca destinul de moartă împotriva dizolvării sale în neant, în fața vidului care înfățișează un zeu invizibil . . . Iată, de altfel, în cutii de sticlă, vestigiile oamenilor.

Cu mult mai puțin semnificative, în ciuda ochilor lor de email,

decît imaginile lor . . . Mumia lui Ramses nu va mai amenința inau-gurările. El avea 96 de ani, cred. Alături este lungită o tînără prin-țesă, mai tulburătoare decît celelalte, pentru că injectările cu ceară i-au menținut forma obrazilor; se numea Blîndețe.

Încerc un sentiment tot atît de puternic ca și în fața Sfinxului, cînd, pentru prima dată am auzit glasul aparenței și pe cel al Sacrului. Profunda mea legătură cu statuile mi-o revează mumiile. Aproape toate micile figuri ale vieții, luntrași egipteni din lemn, statuete de Tanagra, dansatoare chinezești din teracotă, sînt figuri funerare; dar ele nu ne sînt prezentate cu schelete. Aici (și-n care alt loc?) aproape alături, zeii creați de oameni și împărații creați de zei au stră-bătut veacurile. Ce s-a ales de adevăratul Ramses, de toți faraonii ale căror sarcofage nu s-au regăsit? Un trup mai mult sau mai puțin lipsit de sînge, o glorie mai mult sau mai puțin degradată; o știm de mult. Dar mai credem a ști de cîteva secole că opera de artă « supra-viețuiește cetății », și că nemurirea ei s-ar opune mizerabilei supravie-tuirii a zeilor îmbălsămători de cadavre; or, ceea ce se vădește pentru mine în acest muzeu condamnat, este caracterul precar al supravie-tuirii artistice, caracterul său complex. Timp de cel puțin o mie de ani, în lumea întregă, arta lui Ramses n-a fost mai puțin uitată decît numele lui. Apoi, el a reapărut ca o curiozitate, ca și artele zise chal-deene, și ca tot ce înconjură Biblia. Pe urmă curiozitatea a devenit obiect de știință sau de istorie. În sfîrșit, ceea ce fusese dublu, apoi obiect, a devenit statuie și a regăsit o viață. Pentru civilizația noastră, poate pentru cele care o vor urma, și pentru nici o alta. Nu prin Coran Islamul egiptean reînvie Egiptul, ci prin Luvru, prin British Museum și prin muzeul de la Cairo. Însă acest muzeu deja nu mai asigură supra-viețuirea. Miine coloșii de la Akhnaton vor fi într-un muzeu modern, și fără îndoială în muzeul imaginar, unde ei nu vor mai fi chiar cei pe care îi vedem — așa cum aceștia nu sînt cei pe care îi vedeau artiștii pe vremea primatului artei grecești. Lumea artei nu este cea a nemu-rii, ea este cea a metamorfozei. Azi, metamorfoza este însăși viața operei de artă.

În românește de ION CARAION



Fațada marelui templu rupestru de la Abu Simbel cu cei patru coloși reprezentînd pe Ramses al II-lea (dinastia a XIX-a). Egiptul de Sus.

Sala I.R.R.C.S. a găzduit în lunile noiembrie și decembrie 1968 o expoziție de artă populară norvegiană (cu obiecte din colecția Muzeului de istorie al Universității din Bergen), deschisă în cadrul acordului cultural dintre România și Norvegia.

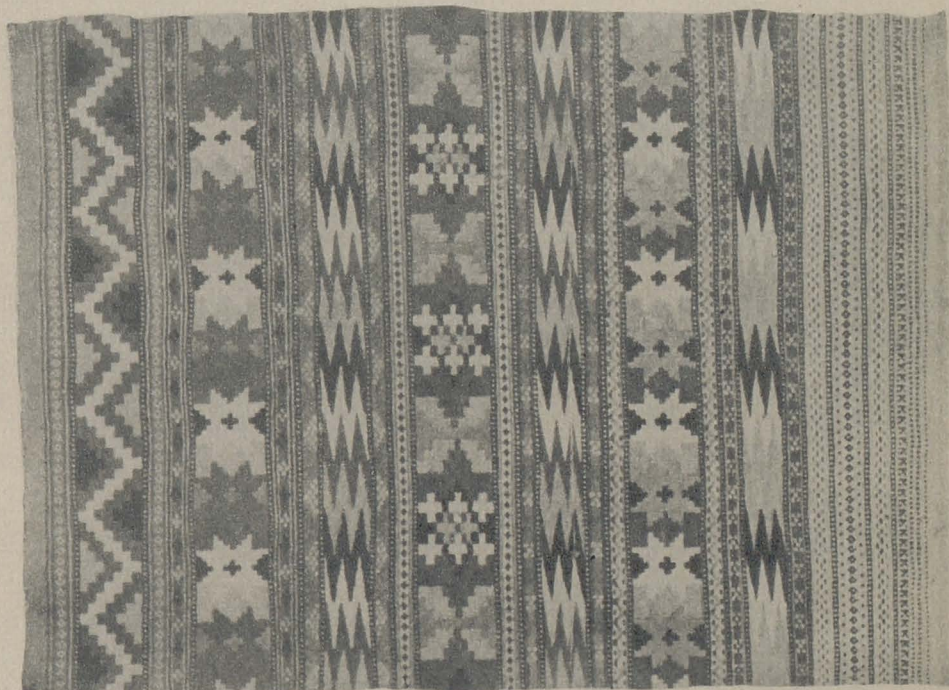
Selecția obiectelor și organizarea expoziției au fost realizate de Dr. Per Gjoerder, un distins cercetător al artei și al arhitecturii populare norvegiene, cu care, în timpul unei vizite la Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, am avut prilejul să discut, printre altele, despre unele similitudini de nețăgăduit dintre arhitectura populară românească și cea norvegiană, ținând mai ales de tehnică și planimetrie.

În expoziție au predominat obiectele lucrate din lemn, dintre care cele sculptate și pirogravate erau cele mai numeroase. O categorie mai puțin familiară publicului românesc au alcătuit-o piesele de harnașament, unele din ele cu deosebite însușiri decorative. Mobilierul a fost reprezentat de o serie de cufere, lăzi și dulapuri la care s-au putut distinge cele două straturi ale tradiției populare: cel arhaic la care domină obiectele crestate, și cel mai «nou» în care pictura este elementul decorativ dominant. Am spus «nou» întrucât este vorba de ecouri târzii ale decorului de inspirație renaștivistă, barocă, rococo și empire, ecouri prelungite, ca în arta populară a tuturor popoarelor europene, pînă tîrziu în secolul al XIX-lea. Demnă de remarcat este frecvența motivului viței de vie pornit din Renașterea sudică europeană și pătruns pe cale cultă în Norvegia, unde firește vița de vie nu constituie o formă de cultură agricolă extensivă. Și în domeniul țesăturilor se poate recunoaște stratul vechi al lucrurilor țărănești țesute în vrîste paralele cu motive în alesături, unele dintre ele foarte asemănătoare cu cele românești, atît ca decor cît și ca cromatică (mai ales cu cele moldovenești, maramureșene și din ținutul Ciucului). O serie de piese de costum au aceleași broderii pe muchia cutelor ca iile transilvane și ca acelea din Vlașca, în timp ce alte piese vădesc clare înfrîuriri ale costumului orășenesc din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

În întregul ei, mica expoziție de artă populară norvegiană a putut să ne ofere o imagine clară a unei culturi și a unei civilizații țărănești de foarte veche tradiție, ale cărei caracteristici participă la marele fond al culturii populare europene.

PAUL PETRESCU

ARTA POPULARĂ NORVEGIANĂ



Organizată sub auspiciile C.S.C.A., expoziția picturii Italo Grassi (holul Teatrului de Comedie, decembrie 1968) a avut meritul de a contura — pentru publicul român — profilul unei marcante personalități a vieții artistice argentinieni, confirmat pe fundalul impresiilor și cunoștințelor procurate de expoziția gravurii contemporane argentinieni deschisă toamna trecută la București.

Născut în 1914, în familia unor emigranți italieni, Italo Grassi se afirmă în pragul maturității — deopotrivă în domeniul creației și al organizării vieții artistice, ca profesor și teoretician, ca președinte al filialei din Mar del Plata a Societății artiștilor plastici argentinieni (printre fondatorii căreia se numără).

După participări la diverse manifestări pe plan național și internațional, Italo Grassi a deschis anul trecut o expoziție personală (pictură, gravură, desen) la Roma, Sofia, București, Budapesta și Praga, expoziția urmînd să fie deschisă, în acest an, la Moscova, Bruxelles, Madrid.

Ansamblul celor 18 lucrări de pictură și grafică, prezentate la București, a dezvăluit caracterul social angajat al artei lui Grassi. Independent de gen sau tehnică, motivul principal al artei lui Grassi este omul — omul cu dramele și bucuriile lui, în luptă pentru afirmarea demnității și cucerirea libertății. Acestei idei fundamentale îi este subordonată viziunea modernă a artistului, mijloacele sale de limbaj de orientare expresionistă sau neorealistică. O deplină concordanță între Grassi pictorul și Grassi cetățeanul potentează mesajul acestei arte.

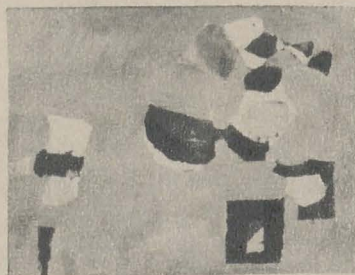
HORIA HORȘIA

ITALO GRASSI



B'ARG (ION BĂRBULESCU)

PICTURĂ și GRAFICĂ



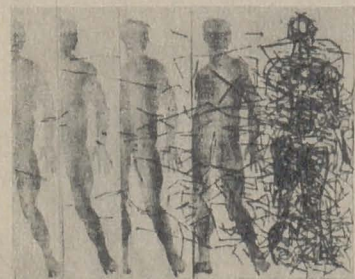
Galeria de artă din str. Mihai Vodă. Noiembrie. Au expus Horia Bernea: 4 uleiuri — imagini figurale, de tendință abstract-expresionistă; Ion Bițan: 4 uleiuri — imagini figurale, cu tendință spre gestualism (foto 1); Șerban Epure:

4 uleiuri — peisaje interpretate spre abstract; Ervant Nicogossian: 5 uleiuri — flori și peisaje, viziune poetică, contemplativă (foto 2) și Eugen Popa: 5 uleiuri — peisaje și naturi moarte interpretate spre abstract (foto 3).

EXPOZIȚII DE GRUP

Galeriile de artă din bd. Magheru. Noiembrie-decembrie. Au expus pictură și grafică: Ion Bănuțescu — 6 lucrări, compoziții abstracte, cu intenții simbolice; Florin Ci-

botaru — 5 lucrări, compoziții cu soluții între figurativ și abstract; Ion Nicodim — 5 compoziții de viziune poetică; Șerban Gabrea — 5 lucrări abstract-expresioniste.



Sala Muzeului de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România. Noiembrie. Expoziție cu caracter retrospectiv, cuprinzând 200 de lucrări (pictură și grafică în diferite tehnici) orânduite în cicluri: « Copiii », « Bucureștii de odinioară », « Satele noastre », « Datine », « Războiul 1916—1919 », « Hitlerismul », « Viața politică și socială », « Oamenii și locuri », « Parlament », « Căminul », « Fantezii ».

ION ANESTIN

PICTURĂ, GRAFICĂ,
SCENOGRAFIE



Holul Teatrului de Comedie. Noiembrie-decembrie. Expoziție cu caracter retrospectiv, cuprinzând 35 de lucrări (ulei, acuarelă, creion — în cea mai mare parte cu tematică militantă), ilustrând diversele genuri și discipline abordate: portret, peisaj, caricatură, scenografie.

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

Casa de cultură din Turnu-Severin. Decembrie. Expoziție

organizată de U.A.P.-Filiala Craiova și Comitetul pentru Cultură și Artă al județului Mehedinți. 30 lucrări (pictură, sculptură și grafică — compoziții de evocare istorică, scene de muncă, portrete ale unor personalități, peisaje industriale, naturi moarte etc.), seminate de Pascu Alexandru, Florica Anastasescu, Gabriel Bratu, Vasile Buz, Costas Cicios, Freda Delnevo, Eustațiu Gregorian, Ion Hagiescu, Toma Hirth, Ștefan Iuță, Virgil Liștevanu, Grigore Lungu, Nicolae Marinache, Ilie Marineanu, Paraschiva Mitrică, Victor Pârlac, Viorel Penișoară, Cole Nicos Sopov și Gheorghe Vlăescu.

LEANDRU POPOVICI

PICTURĂ și GRAFICĂ



Sala Victoria din Iași. Octombrie-noiembrie. Expoziție personală cu 125 lucrări (pictură în ulei, tempera, guașă și acuarelă, desene în tuș și lino-gravuri) — compoziții, portrete, peisaje, flori, naturi moarte. Viziune postimpresionistă.

CONSTANTIN MIHALCEA

PICTURĂ și GRAFICĂ



Muzeul județean din Bacău. Octombrie. Expoziție personală, cuprinzând 49 lucrări de pictură în ulei și 34 lucrări de grafică de șevalet (peisaje, portrete, compoziții, naturi moarte, flori). Pictură de factură postimpresionistă.

SCRISOARE DESCHISĂ
CĂTRE CRITICUL
ANCA ARGHIR

Fiecare expoziție personală este un examen serios și presupune o nu mai puțin serioasă apreciere a valorii ei; de aceea, atîrnă greu nu atît elogiile aduse artistului, cît justa apreciere a nivelului la care a ajuns.

Ceea ce bate la ochi în micro-cronica dvs.¹ este aciditatea și dorința de a vă etala erudiția cu orice preț. Amîndouă trăsăturile sînt de natură emotivă și vă întunecă claritatea logică către care ar fi trebuit să tindeți. Sototindu-mă, probabil, « nepericulos », m-ați ales pentru a vă etala cunoștințele, în special cele de vocabular.

Deși, în introducerea, susțineți că precedenta mea expoziție provocase dezaprobarea dvs., prin urmare nu puteți fi de acord cu articolul criticului N. Argintescu-Amza, care-mi este favorabil, totuși ați ales din el două pasaje, interpretîndu-le însă în dezavantajul meu. Atunci cînd N. Argintescu-Amza zice: « agreabil decorativ, oarecum *mitologic*² modernizat... », dvs., substantivînd adjectivul, jubilați (sperînd că scamatoria o să treacă neobservată): « Și astfel, a ieșit din tiparele *mitologiei*³ ilustrate... » Dacă insinuarea dumneavoastră se referă la acele trei planșe (anteproiecte de tapiserie) reprezentînd constelații și dacă admitem că acestea, prin universalitatea subiectului lor, ar putea fi asimilate mitologiei, atunci e prea puțin printre cincizeci de planșe expuse. Generalizarea, evident voită, devine falsificare.

¹. ARTA, nr. 8/1968.

² și ³. Sublinierea mea.

Apoi, mai răstăciți în fugă prin hățșuri de metafizică ancestrală, uitînd însă să vorbiți de ciclul-pivot al expoziției, deși ilustrația articulașului este extrasă din acesta și respinge categoric toate spaimele pe care le întrezăriți. Nu pomeniți nici de ciclul independent « Gestul scenic ». Îmi atribuiți influențe asiatice închizînd ochii în fața propriei mele viziuni, de care sînt conștient și mîndru. Ultima frază a paragrafului, lungă (care deși începe cu conjuncția « Dar », nu conține propoziția adversativă), îmi atribuie încă un neajuns — « arabesc convulsiv ».

În concluzia ce o trageți, nu numai că nu vă apropiați de concluziile celorlalți critici, care au scris ori s-au exprimat oral, cu atît mai mult de concluziile extrem de favorabile ce au emanat de la marea public, dar ați anulat pînă și propriile dumneavoastră aprecieri notate mai sus. Numai în treisprezece rînduri induceți în eroare necunosătorii și dați apă la moară răuvoitorilor, folosind termenii « automatizat », « mimată », « producția fabulosului în serie » (pentru clarificare, vezi textul integral). Punîndu-mi la îndoială sinceritatea, pe care nu am prostițuit-o niciodată, atribuiindu-mi ceea ce nu am, mă faceți să mă îndoiesc de capacitatea dumneavoastră de a sonda adîncurile sufletușii. Pînă și în ultima propozițiune nu sînteți mai clementă, citez: « E o chestiune de cumpănă autocritică », iar eu, parafrazîndu-vă, adaug cu convingere: « dar mai ales critică ».

VICTOR RUSU CIOBANU

UN RĂSPUNS
DOCTORULUI
AL. OLARU

În textul « O ipoteză cu privire la *Cumințenia Pămîntului* » inserat în prețioasa ARTA nr. 9 din octombrie 1968 la pag. 37, în întîia coloană se poate citi: « V. G. Paleolog se încumetă a-i găsi (*Cumințeniei Pămîntului* n.n.) o semnificație genezică: „acea înginare dintre materie și ființă, fiind exclusiv îndatorată femininului frust, pur și simplu: matcei“; e un citat după un text sumar al nostru apărut în ziarul *Înainte* din 1964 și înainte ca noi să fi întîlnit și vorbit cu preopinental nostru de azi.

Într-o notă finală a textului « O ipoteză etc. » preopinental nostru medic psihiatru pretinde însă că cele de mai sus nu corespund celor care au apărut în cartea noastră « Tineretea lui Brăncuși » în care d-sa găsește că se întîlnesc unele din ideile conținute în interpretarea « O ipoteză etc. » și continuînd scrie: « V. G. Paleolog a omis a cita sursa de informare. » Ne-am dat deci recitirii celor 12 pagini din « Tineretea lui Brăncuși » pe care le-am consacrat evocării *Cumințeniei Pămîntului* (pp. 187—199), temîndu-ne de rengașurile șagalnice ale memoriei.

În cele 12 pagini de deslușire a *Cumințeniei Pămîntului*, am urmărit cît de aproape am putut gîndul de creație și desfășurarea lui sculpturală proprii lui Brăncuși din această lucrare, ferindu-le de tot ce le poate fi străin. Ele ne-au condus la concluzia care figurează la pag. 196 unde se poate citi: « Subiectul *Cumințenia Pămîntului*... fiind mai adînc decît... întristătoarea înghebare animală a materiei impacte pe deasupra cărei vor trece și vor alerga scînteiri de minte și scăpărări de simțiri... *Cumințenia Pămîntului* fiindu-i de acum înainte de rămas bun de la carnal și de la asemănarea servilă cu semenul »; iar în final, la pag. 197, am repetat propriile cuvinte ale lui Brăncuși, cităm: « *Cumințenia Pămîntului* a fost pentru mine ceea ce este în mai adînc femeia dincolo de psihologia voastră ». Acesta i-a fost cuvîntul și-l repetăm cu completarea noastră care ni se pare consecventă, de la pag. 199: « *Cumințenia Pămîntului* e pilda primitivității feminine », ceea ce sună cu ceea ce am scris și în 1964.

Nimic din aceste citate, îndrăznim a crede, nu arată că ne-am fi « întîlnit cu ideile » psihiatru autor al « ipotezei etc. » care pretinde că, cităm: « Bazîndu-mă pe studiile întreprinse am ajuns la concluzia că în *Cumințenia Pămîntului* Brăncuși a pornit de la un anumit tip patologic », care va fi fost frecvent întîlnit de sculptor (?) în « peisajul patologic » din preajma Hobiței natale și care « a impresionat retina unui copil isteț » (adică celula cerebrală a istețului, vrea să spună psihiatru) influențînd inspirația sculptorului și anume, re-cităm: « copii neterminați », « gușați » ori « idioți mongoloizi și mixedematoși ».

Și ne asigură psihiatru că certitudinea genezei *Cumințeniei Pămîntului* nu a avut-o decît în 1964 cînd i s-a prezentat clinic un caz care, cităm: « mi-a apărut ca un model al lui Brăncuși » cu o « frapantă asemănare, aproape pînă la identificare »; debila mentală fiind o « idioată polidistrofică », cu « mîinile boante » etc. Și curmăm portretul clinic cu aceeași repugnanță azi ca și acum 4 ani cînd preopinental nostru, punîndu-ne la curent cu « descoperirea », se găsea în dîrdora de căutare a unui colțșor din presă pentru tipărirea ei. I-am recomandat revistele de specialitate — dacă acestea or găsi congruente « ideile conținute în interpretarea... » psihiatruului și

care — după d-sa —... « pe alocuri »... « se întîlnesc » cu acelea ale lui V. G. Paleolog în vină, care, re-cităm: « a omis a cita sursa de informare ».

Preopinental nostru trece însă sub tăcere reticențele noastre — pe care le-am adus « descoperirilor » psihiatruului, informîndu-l despre greșurile suferite de știința pe care medicul psihiatru o profesază, încă în fașe și mai ales cînd ea s-a amestecat în treburile artelor. I-am dat în exemplu cazul lui C. Lombroso — și el psihiatru — care a voit să explice unul dintre cele mai de faimă versuri din întreaga poetică a lumii: « *cadi come corpo morto cade* din care intrusul în arte, judecînd doar după cadența ritmului și asemănînd-o prăbușitului neașteptat al epilepticului, a făcut o probă psihiatrică a epilepsiei (și ea de medic doar închipuită!) poetului Alighieri !

I-am mai amintit preopinentalului meu de oiștea lui Irimie Dr. Nordau care în mai toate strălucirile de artă ale sfîrșitului de veac al XIX-lea nu vedea decît o vorbă degenerescentă, precum i-am amintit și elucubrările ascunse îndărătul jargonului științific ale lui Antheaume și Dromard din greoiul lor tom « Poezie și Nebunie » (ed. O. Doin, Paris, 1908) propunîndu-i chiar să i-o împrumutăm. Și n-am uitat să-i amintim că însuși Sigmund Freud, prin psihanaliza « Visului lui Leonardo da Vinci », și discipolul său eretic din Zürich, Dr. Jung, în denunțarea schizofrenică a opereii lui P. Picasso, și-au răscuit pericolos mintea și propriul lor prestigiu — dacă nu și le-au frînt — lăsîndu-se ademeniți și tîrîți în subtilul domeniu al artelor vădit neprielnice elucubrărilor.

Și i-am opus exemplarele atitudinii ale lui N. Vaschide al nostru și a lui Elie Faure și ale altor care nu au confundat profesia lor cu treburile artelor.

Cu tot pitorescul și distractivul aproximativei psihiatrii de arte, facem *nostra culpa* de a nu fi citat punctul de vedere al psihiatruului preopinental în privința « modelului lui Brăncuși pentru *Cumințenia Pămîntului* » care nu a fost ciudata divinitate (Vlahuță), nici o replică în mic a Sfîngei (v. Arghezi) și nu un idol mycenian (C. G. Welcker) necum o comuniune a înțelepciunii cu natura (Petru Comarnescu) și nici radioasa bucurie tainică (Dan Hăulică), nici o forță a blîndeții (Sydney Geist), o zee străveche care veghează ritualul pămîntului, simbolul existenței (v. și Amelia Pavel), *Cumințenia Pămîntului* nu a fost nici una dintre aceste identificări ci, după psihiatru nostru, « idioata mongoloidă mixedematoasă și polidistrofică » din Tîndăra de lîngă Craiova, descoperită în clinica agitaților din Craiova, și din a cărei atitudine, re-cităm: «... se degajă, parcă, o mijire a instinctului speciei oferit și nesolicitat » (coloana 2, p. 38, ARTA, nr. 9).

Nu am citat nici numele și nici « ideile conținute în interpretarea » psihiatruului nici măcar pe alocuri « pentru a nu fi podidit de plîns sau de amar suris după cum, facem iar *nostra culpa*, și despre un alt izvor de inspirație, local și el, frapant pînă la identificare de data asta cu *Pasărea Măiastră*, care și ea, după o « idee » locală ca și a psihiatruului, nu este decît bietul nostru guștuțuc... »

« Ideile » au fost cruțate de noi în « Tineretea lui Brăncuși » ca să nu ponosim nici idioatele mongoloide mixedematoase polidistrofice și nici penașul literar al guștuțucilor.

V. G. PALEOLOG

R É S U M É

ION GRIGORE POPOVICI

Ion Grigore Popovici (1907-1946) est considéré comme l'un des plus doués sculpteurs de sa génération. Né à Cădăești (Moldavie), il étudie à l'École des Arts et Métiers de Lassay, puis à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Il est remarqué aux Salons Officiels où il participe régulièrement et s'impose dans la vie artistique à la suite de sa première exposition particulière (1936) et de l'exposition de groupe (1938) ouverte après son voyage d'étude à Paris et à Rome. Attachant un vif intérêt à la sculpture monumentale, il fait une série de projets grandioses qui n'ont pu être réalisés, car une mort tragique a interrompu la carrière de l'artiste avant d'avoir accompli ses 40 ans.

Dans l'étude qu'il lui consacre, le critique d'art N. Argintescu-Amza le définit comme une personnalité artistique possédant une complexité surprenante de possibilités, alliée à un tempérament exceptionnellement vigoureux. Ses œuvres se distinguent par leur intense poésie plastique. Peut-être que justement ces dons rares et précieux—mais en quelque sorte contradictoires, de son tempérament multiple, aux facettes variées et par conséquent indécis, contemplatif, rêveur—expliquent ces ondes de poésie plastique qui traversent son œuvre. Elan, force, sensibilité romantique, maîtrise de soi, équilibre formel et horreur de la rhétorique sont les caractéristiques de sa personnalité.

TUDOR VIANU ET L'ESTHÉTIQUE DES ARTS PLASTIQUES

Tudor Vianu, (professeur d'esthétique et de théorie littéraire à l'Université de Bucarest), a été l'une des plus puissantes et complexes personnalités de la culture roumaine du XX^e siècle.

Auteur, notamment de *L'Esthétique*—vaste œuvre de synthèse qui représente le système central de sa pensée—et de nombreuses études sur la critique, l'histoire et la stylistique littéraire (*La*

poésie de M. Eminesco, Ion Barbu, l'Art des prosateurs roumains, Problèmes du style et de l'art littéraire), Tudor Vianu, dans ses essais et ses études philosophiques ainsi que dans ses œuvres qui traitent des courants ou des personnalités artistiques, a contribué également à l'éclaircissement de certains problèmes concernant l'esthétique des arts plastiques (*Les transformations du concept de l'homme et autres études d'esthétique et de morale; L'Expressionnisme; Trois artistes: Theodor Pallady, O. Han, I. Theodorresco-Sion; C. Medrea*).

Dans son essai intitulé *Tudor Vianu et l'esthétique des arts plastiques*, le prof. dr. Gh. Ghitzesco, ancien élève de l'éminent professeur, analyse les idées de Tudor Vianu sur l'essence du phénomène artistique, sur l'art plastique et sur quelques remarquables artistes en relevant l'humanisme qui caractérise son œuvre tout entière. Humaniste formé à l'école de la culture classique, Tudor Vianu ne conteste pas l'importance des expériences « libératrices » des courants modernes, mais s'oppose à la dissociation de l'art des autres manifestations de la vie sociale. « La fonction de l'art dans la civilisation d'aujourd'hui, dans le sens de son accomplissement et de son orientation s'avère—affirme le regretté professeur—non seulement nécessaire mais bien possible et dans les virtualités du temps. »

LA COLLECTION SILIGEANU

La collection du Dr. A. I. Siligeanu, récemment exposée dans les salles du Musée Simu, réunit un important nombre d'œuvres réalisées par cette génération de peintres qui ont marqué la vie artistique roumaine entre les deux guerres. Certains tableaux de Pallady et de Petrașco, qui font partie de la collection, sont caractéristiques pour l'œuvre de ces artistes. L'ensemble comporte aussi un fonds restreint mais précieux d'art étranger, surtout français, où l'on remarque les noms de Chardin, Daumier, Millet, Puvion de Chavannes, Vlaminck,

Matisse, André Lhote, Ozenfant, Utrillo, Dufy, Pascin, etc.

Le public bucarestois amateur d'art a accueilli chaleureusement l'initiative de la direction du Musée Simu de présenter cette collection, sans doute l'une de plus importantes de la Capitale.

UN DÉJEUNER AVEC CALDER

C'est une causerie et en dernier lieu un portrait de Calder que brosse sur le vif M. Denys Chevalier. Tout Calder y est, avec sa physiologie, ses gestes, ses goûts, ses opinions, ses idées. Il y a aussi les opinions des autres sur Calder et, bien entendu, celles de l'auteur.

Comme point de départ—les œuvres récentes de Calder, une dizaine de pièces, appartenant à la série des « mobiles », présentées chez Maeght.

Denys Chevalier fait une subtile analyse de la nature du mouvement qui anime ses « mobiles »—nature jadis « quelquefois mécanique (dans sa production antérieure à 1943, on dénombre plusieurs „constructions animées” mues par moteur); elle participe exclusivement aujourd'hui de l'exploitation éolienne. Dans la catégorie des „mobiles”, ses sculptures de maintenant ne ressortissent pas à la mécanique et à ses applications mais, bien plutôt, à une sorte de dynamique de la poésie dans l'espace... tel un hymne élégiaque à la gloire de la nature ». Quant à l'équilibre des « mobiles », l'auteur le définit comme « une pyramide, une succession de déséquilibres dont le total de stabilités se compense, s'annule ». Il admire enfin la franchise des modalités d'assemblage, les attaches, les charnières, les articulations, jamais dissimulées et faisant partie de la sculpture elle-même au même titre que les autres facteurs constitutifs, ce qui témoigne d'un « sacré mépris de l'esthétique ou, peut-être, plus précisément d'une conception singulièrement élevée de celle-ci, pour oser de telles innovations. »

SOMMAIRE

<i>Confrontations</i>		2
<i>Cadran</i>		3
* * *	La Biennale de Peinture et de Sculpture — Opinions	5
N. ARGINTESCO-AMZA	Ion Grigore Popovici	13
Prof. dr. GH. GHITZESCO	Tudor Vianu et l'esthétique des arts plastiques	17
RADU PETRESCO	La collection Siligeanu	20
DENYS CHEVALIER	Un déjeuner avec Calder	25
ANDRÉ MALRAUX	<i>Antimémoires</i> — fragment	31
<i>Cimaises</i>		37
<i>Lettres</i>		39

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Международные соревнования</i>	2
	<i>Циферблат</i>	3
* * *	Двухгодичная выставка живописи и скульптуры — Мнения	5
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА	Ион Григоре Попович	13
Проф. д-р Г. ГИЦЕСКУ	Тудор Виану и эстетика изобразительных искусств	17
РАДУ ПЕТРЕСКУ	Коллекция Силиджану	20
ДЕНИ ШЕВАЛЬЕ	За обедом со скульптором Кальдером	25
АНДРЭ МАЛЬБРО	Антимемории. Отрывок)	31
	<i>Выставки</i>	37
	<i>Письма</i>	39

Couverture I: DIMITRIE GAVRILEAN: *Légende* — huile (fragment)

На первой странице обложки: ДИМИТРИЕ ГАВРИЛЯН. Легенда. Масло

Couverture II: *Les Arts Décoratifs Japonais* (vue partielle de l'exposition)

На второй странице обложки: Выставка «Современное японское изобразительное искусство». Частичный вид

Couverture IV: ION GRIGORE POPOVICI: *La Victoire* (projet de monument) — crayon et gouache

На четвертой странице обложки: ИОН ГРИГОРЕ ПОПОВИЧ. Проект памятника победы. Карандаш и гуашь

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

