



ARTA[®]



ARTA

2
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

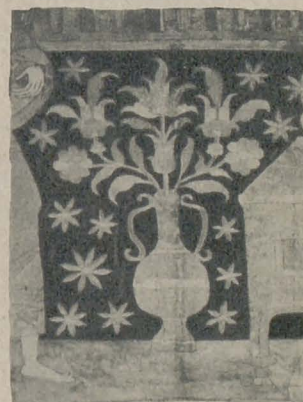
ANUL XVI, Nr. 2 — 1969

Colegiul redacțional:

PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor șef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins :

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		3
* * *	Pictura românească sau despre spiritual în artă — colocviu	5
RADU PETRESCU	Dimitrie Vărbănescu	23
<i>Atelier</i>	Traian Brădean, Nicolae G. Iorga, Constanța Dogeanu	24
DAN GRIGORESCU	Dispariția și reapariția imaginii: pictura americană de după 1945	30
PAUL PETRESCU	Arta decorativă japoneză	34
<i>Simeze</i>		37



Coperta I: Autor necunoscut: Văl de tîmplă (fragment) — broderie — 1639 — Biserica Trei Ierarhi (Muzeul de artă al Republicii)

Coperta II: Imagine de ansamblu: trienala artelor decorative, 1969

Coperta IV: DRAGOȘ COMAN: Judecata de apoi (fragment) — ırescă — 1543 — Biserica Arbore

Fotografii: CORNELIA ȘOANCĂ, IRINA GHIDALI, ION IVAN

Diapozitive în culori: RADU SORIN, RADU BRAUN

Prezentare artistică: CRISTEA CONDACCI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

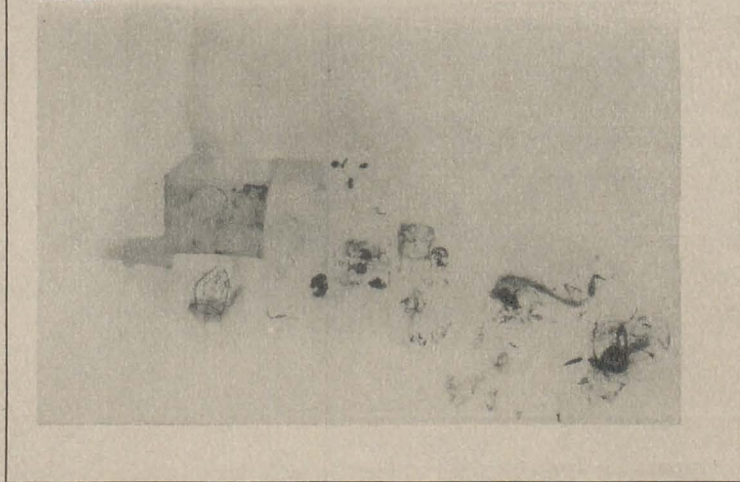
CONFRUNTĂRI INTER- NAȚIONALE

Hamburg



Revista hamburgheză « Kunst und Handwerk » a acordat, în numerele 7—8 și 8—9 din anul trecut, un generos spațiu prezentării unor artiști români care s-au făcut remarcăți la diverse manifestări internaționale de artă decorativă. Este vorba de Ella Cancicov (« Bucheinbände von Ella Cancicov, Bukarest ») și Costel Badea (« Der rumänische Keramiker und Bildhauer Costel Badea »). Prezentările sînt însoțite de un bogat material ilustrativ cuprinzînd reproduceri după unele din cele mai noi și mai semnificative lucrări ale celor doi artiști.

Roma

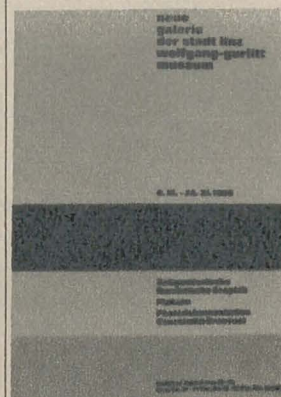


Galeria de Artă Modernă din Roma — una din cunoscutele instituții muzeale de stat din Italia — a anunțat achiziționarea lucrării intitulate *Casă roșie* de Octav Grigorescu. Executată în 1968, *Casă roșie* (tuș și acuarelă, 0,45/0,60 m) a fost expusă la a 34-a ediție a bienalei de la Veneția și în cadrul expoziției participanților români la bienală, organizată în continuare în Ungaria și Iugoslavia.

Rio de Janeiro

În redactarea și sub îngrijirea lui Nelson Vainer, « Gráfica Record Editôra » din Rio de Janeiro a publicat, într-una din colecțiile sale, albumul *Brancusi e outros mestres da escultura romena*. Albumul se deschide cu un cuvînt înainte al președintelui Academiei braziliene de litere, Austregesilo de Athayde, care ține să menționeze că această prezentare a operei lui Brâncuși, « considerat cel mai mare sculptor român al tuturor timpurilor și recunoscut, în aceeași măsură, drept unul dintre cei mai mari ai lumii », constituie « o nouă contribuție la popularizarea în Brazilia a valorilor culturale și artistice din România. » Volumul cuprinde o documentată prezentare biografică, numeroase reproduceri după opera sculptorului (inclusiv monumentele de la Tîrgu Jiu), o relatare privind lucrările Colocviului Brâncuși, București 1967, ș.a.

Linz



A zecea ediție a săptămînii internaționale de la Linz a fost consacrată culturii și artei românești. În cadrul manifestărilor, un interes deosebit a suscitat expoziția noastră de grafică contemporană (Neue Galerie der Stadt Linz — Wolfgang Gurlitt Museum, 8—24 noiembrie 1968), comentată în diverse articole și cronici din « Neue Zeit », « Oboersterreichische Nachrichten », « Tagblatt », « Kronen-Zeitung », « Linzer Volksblatt » ș.a. Am reținut, printre altele, articolul doctorului Peter Kraft, intitulat « România folclorică cu fața deschisă spre lume » (« Oboersterreichische Nachrichten », 9 noiembrie 1968). Autorul remarcă, de la început, « caracterul specific național al graficii contemporane românești ». În același timp, dr. Kraft e de părere că « grafica românească urmează în evoluția ei tendințele mondiale și se află la nivelul operelor create azi pe plan internațional ». Referindu-se direct la lucrările expuse, autorul observă în continuare: « Un punct culminant al expoziției îl constituie, fără îndoială, o serie de splendide xilografuri de Vintilă Făcăianu, Ana Iliuț, Emilia Boboia, Natalia Matei Teodorescu sau Anton Perussi, care își au obîrșia în bogata tradiție populară și care, mai ales la ultimul artist citat, este foarte limpede legată de vechile concepții ale secolelor XVII și XVIII. Marea surpriză o constituie însă faptul că tocmai această străveche tradiție este capabilă de formulările cele mai moderne, cum o dovedesc lucrările lui Ethel Lucaci Băiaș și Șerban Gabrea ». Dr. Kraft vorbește de asemenea despre lucrările lui Marcel Chirnoagă, care « se pricepe să abordeze critica socială în modul cel mai energetic », analizează cu interes desenele lui Vasile Kazar (în fotografie « Întoarcerea fiului risipitor »), ilustrațiile lui Tiberiu Nicorescu, precum și alte lucrări.

În Vendée, la Fontenay-le-Comte, se construiește în prezent prima uzină-operă de artă din lume. În urmă cu patru ani, Guy Biraud, inginer, industriaș și pasionat amator de artă contemporană, citește în revista « Galerie des Arts » o virulentă diatribă a pictorului Mathieu împotriva carențelor și sărăciei intelectuale a industriașilor francezi. Biraud acceptă provocarea și încredințează celui care a inventat tașmul elaborarea unui catalog al societății sale, specializată în transformatoare electrice. Ideea îl încântă pe Mathieu. Catalogul se bucură de un asemenea succes în rîndul clienților firmei încît tirajul inițial trebuie triplat.

După un an, Guy Biraud și asociatul său, Michel Croquez, hotărăsc construirea unei noi uzine la Fontenay-le-Comte pentru a înlocui o parte din localurile existente ale societății, « care datează din vremea războaielor religioase ». Cei doi industriași îi solicită lui Mathieu o schiță a grădinii; pictorul le propune și un proiect al uzinei. În sfîrșit, acum un an și jumătate, Biraud, învingîndu-și reticențele, îi încredințează lui Mathieu cel mai concret proiect schițat vreodată de un artist: uzina de transformatoare.

Cincisprezece zile mai tîrziu, Mathieu îl cheamă și îi arată o machetă deloc convențională, însă « cuminte ». Dar, în încăperea alăturată, pe o estradă-triclinium violetă, sub o pînză de Le Brun, printre mobilele Ludovic al XIV-lea îndrăgite de maestru, o a doua machetă, mai liberă, mai animată — în sens literal — îl atrage pe idealistul industriaș. Alb imaculat în formă de stea lucitoare: corpul uzinei. Verde imens (16.000 m², aproape de zece ori suprafața clădirii): grădina. Roșu sîngeriu: strada și aleile care înscriu o parafă ivită, parcă, dintr-una din pînzele pictorului. « La ce bun să fi inventat un limbaj, după douăzeci de ani de căutări, dacă nu pentru a integra, la un moment dat, aceste forme în viață, pentru a transforma acest limbaj într-un stil? — spune Mathieu. Michelangelo, Da Vinci, Le Brun nu s-au limitat la arta picturii. »

Beton alb, gazon verde, nisip roșu: materialele, clasice, raportează arta la posibilitățile industriei. Arhitectura: o gigantică bobină de transformator în jurul căreia se înfășoară firele electrice. Zidurile sînt, de aceea, curbe, iar unica fereastră, lungă de 300 m, care înconjoară clădirea, e încercuită de un fascicul de șase tuburi albe, închipuind firele. În vîrf: un semnal de aramă înalt de 16 m. « Nici o simetrie, nici un centru ordonator — spune Mathieu. Edificiul realizează un decupaj continuu al peisajului. Toate formele se desfășoară, în loc să se închidă. Ele nu comprimă un interior, ci, mai degrabă, se deschid în fața naturii și pun permanent în relație interiorul cu exteriorul... Clădirii vii, nu clădiri moarte către care nu te simți îndemnat să te îndrepti fiindcă ți-ai și imaginat cum arată. »

Și, totuși, uzina rămîne funcțională: de pildă, dispunerea în stea nu necesită decît un singur punct de pază. Pe metru patrat, uzina va costa, probabil, cît un apartament (adică de două ori prețul obișnuit). « Ce importanță are? — spune Biraud. E o mare satisfacție și, totodată, consacrarea vieții unui om. »

Întreprinderea nu are decît 150 de salariați care se vor bucura de privilegiul, rar în Franța, de a descoperi frumosul acolo unde alții nu îl găsesc: în uzină.

(L'Express, nr. 912/1969)

Cu moartea lui Leopold Survage (toamna anului trecut), Școala de la Paris a pierdut pe unul din reprezentanții săi de seamă. Leopold Survage (1889—1968), pe numele său adevărat Sturzwage, s-a născut la Moscova, tatăl său fiind finlandez, iar mama daneză. A studiat la Școala de arte frumoase din Moscova, unde s-a împrietenit cu Larionov și Robert Falk, cu care a și expus la Moscova. În 1908 Survage pleacă la Paris, iar în 1911 expune la Salonul Independenților, în sala cubistă. Anul următor expune la Salonul de toamnă picturi în cadrul așa numitului « ritm colorat », în care imaginea picturală e văzută ca o simfonie de forme abstracte și de culori, echivalente ritmului muzical. În 1922 lucrează, la cererea lui Diaghilev, costumele și decorurile pentru « Mavra » de Stravinsky. În 1937, în cadrul expoziției internaționale, pictează trei mari panouri decorative pentru Palatul căilor ferate, decorează holul Salonului aviației și, împreună cu Fernand Léger și Gleizes, lucrează la pavilionul asociației artiștilor. A avut numeroase expoziții personale în Franța și în alte țări, a participat la importante expoziții internaționale și a obținut o seamă de premii. După retrospectiva organizată în 1966 la Muzeul Galliéra, recent a fost deschisă o amplă retrospectivă la muzeul din Lyon.



Muzeul de Artă Modernă din New York a găzduit în lunile decembrie 1968 — ianuarie 1969 o expoziție a cunoscutului fotograf francez, Georges Brassai, originar din România. Expoziția a cuprins « imagini » din Paris și New York.

Concepută de arhitecții Egger, Jaulmes și Dehons, noua Facultate de litere a Universității din Montpellier este socotită de specialiști drept o remarcabilă realizare a arhitecturii moderne. Varietatea materialului folosit — mozaic alb și albastru, ardezie, gresie —, eleganța părților anexe — grădini, scări, peluze — conferă ansamblului un caracter decorativ a cărui diversitate dă totuși o impresie de calm și de destindere. Ansamblului arhitectonic i se adaugă un număr de opere de artă. La intrare, un portal monumental din oțel-aluminiu, cu motive care creează, prin reliefuri convexe și concave, iluzia mișcării, e opera pictorului Vasarely. O interesantă colecție de copii după sculpturi, în cea mai mare parte din epoca romană, e adăpostită într-un muzeu ale cărui ziduri, de 120 metri lungime, au fost construite de arhitectul Dupin, din beton armat ocru, galben și violet, cu incrustații de ceramică. Imensul hol de intrare e împodobit cu vitralii albastre și portocalii, iar fațada restaurantului universitar e ornamentată cu mozaicuri și reliefuri create de pictorul Rouan, originar din Montpellier.

O importantă colecție a intrat de curînd în Cabinetul de stampe de la British Museum. Ea cuprinde 16 lucrări din arta franceză: un *Nud* de Prud'hon, un portret în creion semnat de Ingres, o acuarelă de Géricault, lucrări de Daumier (*Mountebank bătînd toba*), Degas (*Femeie cu binoclu și Dansatoare la bară* — studiu pentru un tablou de la Metropolitan Museum), desenul *Drum primăvara* de Jonkind, un *Nud* în cretă roșie de Renoir, un studiu pentru *La Grande Jatte* de Seurat, un peisaj de Van Gogh, *Portretul actriței Marcelle Lender* de Toulouse Lautrec, lucrări de Gauguin, Delacroix, Corot, Barye.

MARCELA PĂLĂNCEANU

« Îndrăznind imposibilul, crezi posibilul » este deviza după care se conduce Alexander Rutsch, unul dintre artiștii americani care militează pentru arta fără « limite », fără « granițe ». Născut la Viena, în 1930, este atras de muzică, apoi de artele plastice, folosind pe rînd ori concomitent uleiul, pastelul, guașa sau cărbunele. Atras de sculptură, Rutsch utilizează în lucrările sale cele mai diverse elemente ale mecanicii moderne. S-a făcut remarcat ca un portretist dotat cu un cert simț al observației. Printre portretele sale de reală finețe psihologică cităm pe cele ale lui Picasso, Claudel, Paul Valéry, Jean Louis Barault ș.a. (în fotografie — portretul lui Picasso). Animat de aceeași idee a artei fără limite, Rutsch s-a ocupat în ultimul timp de cinematografie. În 1966 a prezentat la Paris o expoziție de filme.



Galeriile de artă Louise Leiris din Paris au organizat, în perioada decembrie 1968 — 1 februarie 1969, o amplă expoziție cuprinzând 347 gravuri de Picasso, executate în anul 1968.

Pentru pictorițele românce din Uzineț (Iugoslavia), în special pentru Mărioara Motorăjescu, Sofia Doclean și Maria Bălan, anul 1968 a fost un an de intensă activitate și de succese. Cele trei pictorițe au prezentat lucrări la expozițiile de artă naivă de la Dubrovnik și Sveti Stefan, au participat la expoziția « Marii pictori naivi iugoslavi » deschisă în noiembrie-decembrie 1968 la galeriile pariziene « Mona Lisa » și la expoziția internațională de artă naivă de la Zürich (decembrie 1968 — ianuarie 1969). Recent, galeria de artă din Ljubljana a achiziționat două pânze ale Mărioarei Motorăjescu: *Flăcăii la stradă* și *Nuntașii veseli*, iar galeria din Svetozarevo alte două lucrări ale artistei: *Cules de vie* și *La prășitul porumbului*.

Noul muzeu din Sète, în curs de construire (după proiectele arhitectului Guy A. Guillaume), cu fața la mare, în spatele celebrului cimitir marin imortalizat de Paul Valéry, va purta numele marelui poet. Din colecția muzeului fac parte picturi de Jean Tassel, Peter Boël, Doré, Monticelli, Courbet etc., desene de Cézanne, Renoir, Manet, Degas ș.a. Colecția cuprinde, de asemenea, un remarcabil ciclu de 16 desene executate de Marquet la Sète, alături de desene semnate de Juan Gris, Matisse, Pignon, Gromaire, ca și picturi de André Lhote, Fougerson, Desnoyer, Alix, Albert André etc.

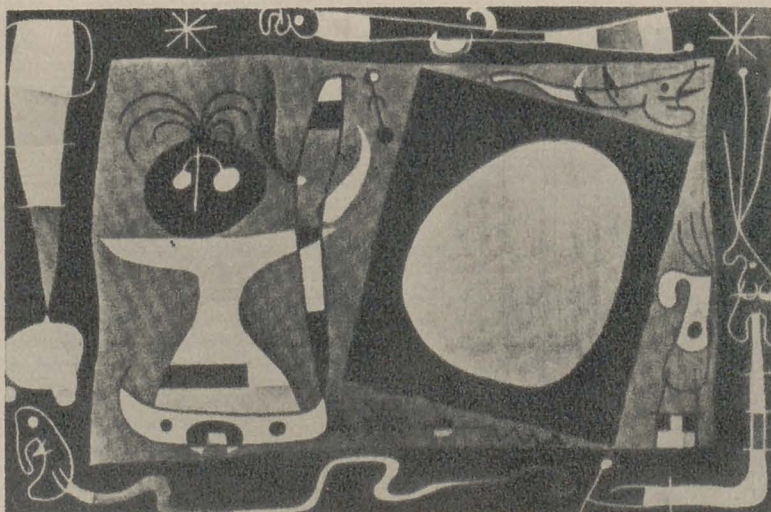
Parisul a găzduit în lunile decembrie-ianuarie o interesantă expoziție, organizată de Fundația « Pentru artă și cercetare » și de Uniunea Centrală a Artelor Decorative din Franța. 77 de fundații și asociații din Franța, Republica Federală a Germaniei, Belgia, Danemarca, Finlanda, Anglia, Irlanda, Italia, Norvegia, Olanda, Portugalia, Suedia și Elveția au expus rezultatele eforturilor lor în domeniul popularizării artei, al restaurărilor și al cercetărilor. Pe acest plan, acțiunile respectivelor fundații și asociații se desfășoară în trei direcții: înfrumusețarea și umanizarea locurilor de muncă, în special a uzinelor și birourilor; formarea și dezvoltarea gustului publicului; conservarea și restaurarea patrimoniului artistic. Toate aceste cercetări și unele din rezultatele lor au fost ilustrate, în expoziție, prin opere originale (picturi și sculpturi), prin machete și fotografii, instrumente de cercetare arheologică, diverse publicații. În plus, pentru marele public, au fost prezentate filme cu tematică specială.

La Muzeul Bourdelle din Franța au fost inaugurate recent trei noi săli, numite « săli ale monumentelor ». În prima sînt expuse 49 din cele mai frumoase capete sculptate de Bourdelle în timpul studiilor șale pentru monumentul ridicat la Montauban. În cea de a doua sală sînt prezentate altoreliefurile lucrate pentru monumentul poetului și revoluționarului polonez Adam Mickiewicz, iar în a treia basoreliefurile lucrate pentru monumentul din Montreaux-les-Mines, ca și o seamă de sculpturi neexpuse pînă acum.



Marele Premiu Național al Artelor pe 1968 a fost acordat în Franța pictorului Tal Coat, născut în 1905 la Clohars Carmoët, pe adevăratul său nume Pierre Jacob. După ce lucrează un timp într-o fabrică de faianță din Quimper, Tal Coat se stabilește, la vîrsta de 19 ani, la Paris. Aici ia contact cu mediul artistic și începe să picteze, devenind în anii dinaintea celui de al doilea război mondial una din cele mai importante figuri ale așa numitei « forțe noi ».

În ultima sa adunare generală, Academia lumii latine a hotărît crearea a două mari premii anuale. Finanțate de către Fundația Gulbenkian, aceste premii, în valoare de 16.000 franci fiecare, vor fi atribuite pentru prima dată în 1969 și vor încorona opera unui muzician și a unui artist plastic — pictor sau sculptor — dintr-o țară latină.



La Barcelona, ca un omagiu adus lui Joan Miró cu prilejul împlinirii a 75 de ani și a 50 de ani de la prima sa expoziție personală, a fost inaugurată, în luna decembrie 1968, o mare expoziție retrospectivă. Peste patru sute de lucrări — picturi, bronzuri, ceramică, gravuri și litografii — multe din ele expuse și la trecuta retrospectivă de la Fundația Maeght, oferă o imagine globală a creației lui Miró. În ambianța arhitecturii gotice catalane (a fostului spital « Santa Croce ») și a grădinilor de portocali, aceste opere își relevau întreaga forță și strălucire. Expoziția a constituit, fără îndoială, una din cele mai importante manifestări din viața artistică a Spaniei din ultimii ani. Miró a ținut să răspundă omagiului adus de autoritățile orașului său natal, donînd numeroase lucrări (uleiuri, sculpturi și gravuri) municipalității care a hotărît să construiască la Barcelona un muzeu consacrat creației marelui artist. Muzeul va fi construit în cursul acestui an, după planurile arhitectului José Luis Sert care a proiectat și Fundația Maeght.

În orașul Figuera din nordul Spaniei se construiește un muzeu consacrat creației lui Salvador Dali. Frescele care vor împodobi plafondurile vor fi executate de Dali însuși.

La Milano, la cunoscutele galerii « Del Levanti » între 15 decembrie 1968 și 15 ianuarie 1969 a fost deschisă o amplă expoziție consacrată pictorului Vladimir Tatlin, unul din promotorii constructivismului.

Regizorul Carlos Villardebó a prezentat în luna ianuarie 1969 un film despre opera lui Alexander Calder, autorul cunoscutelor « mobile » și « stabile ». Filmul urmărește atent și discret procesul de creație, prezintă etapele de execuție a unor sculpturi, le surprinde pe acestea în muzeu sau în aer liber, sublinîndu-le calitatea și originalitatea. Critica de artă consideră filmul ca o remarcabilă contribuție la înțelegerea operei unui artist.

La galeriile pariziene « Durand-Ruel », de la 7 ianuarie 1969 a fost deschisă o expoziție consacrată lui Auguste Renoir, cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moarte. Începînd din 1873, datorită lui Paul Durand-Ruel (personaj important al acestei dinastii de negustori de artă și directori de galerii), Renoir a figurat la simeza cunoscutei galerii. Cele 63 de pânze expuse ilustrează diverse aspecte ale operei pictorului, în special din ultimii săi ani de viață.

Pictura românească sau despre spiritual în artă

colocviu

Această dezbatere asupra trecutului s-a născut din interogațiile prezentului; s-a născut din credința că trecutul nu este cenușă, ci o substanță invizibil ardentă, din convingerea că, în lumea de azi, pentru a ști încotro mergem trebuie să avem o mai clară conștiință a ceea ce sîntem.

Această dezbatere nu are nimic festiv; este numai o confruntare de idei trăite.

Elementul de referință al dezbaterii l-a constituit expoziția deschisă la București — Muzeul Simu, dec. 1968 — martie 1969 — în cadrul manifestărilor care au marcat centenarul nașterii lui Ștefan Luchian.

Punînd un mănunchi de opere ale marelui artist în relație cu ale celor de la care a pornit și cu ale celor care i-au urmat, expoziția aceasta, organizată din inițiativa unui grup de artiști și critici, oferea cîteva elemente de studiu comparatist capabile să releve nu numai rolul novator al lui Luchian, dar și identitatea școlii românești moderne în cadrul artei europene. Punctele de vedere exprimate s-au deosebit, dar discuțiile au pus în prim plan o idee comună: arta românească, în momentele ei de strălucită afirmare — în epoca medievală și în cea modernă — s-a definit ca o configurație stilistică bine conturată în comunitatea culturii europene.

Fără a ignora faptul că mulți din cei mai de seamă pictori români ai epocii moderne au frecventat arta franceză, că formația lor este îndatorată artei Occidentului, dimpotrivă, subliniind acest fenomen, confruntarea noastră a evidențiat lucrul cel mai important, tocmai ceea ce adesea nu este luat în seamă atunci cînd se formulează judecăți asupra picturii românești: în prezența unei mari forme culturale cum este arta dezvoltată și iradiată de focarul parizian, în prezența unor curente care au marcat gîndirea plastică a lumii și au produs atîtea capodopere, artiștii români s-au dovedit a fi personalități îndeajuns de puternice, cu atașe ireductibile la un anumit spațiu spiritual cristalizat, pentru a se fi delimitat printr-o concepție estetică distinctă, printr-un sistem de atitudini-valori proprii și, în același timp, dotați cu o putere de creație îndeajuns de înaltă pentru a fi generat opere de o rară calitate care — în ordinea dreptului moral — le conferă un loc în panteonul marilor înfăptuiri ale geniului artistic.

Ilustrația încearcă să proiecteze o lumină revelatoare asupra existenței unui sentiment românesc al formei, asupra unei constante a spiritualului în artă, sesizabile — firește cu soluții de continuitate — de-a lungul a 5 secole; este în fond o atitudine estetică, și moral angajată, care refuză trompe l'œil-ul în numele adevărului spiritual. Ilustrația voiește să dea corp unei conștiințe a orizontului istoric, acela fără de care gestul creator nu este decît un act de supunere față de seducătoarea servitute a efemerului.

Tema colocviului ne este cunoscută tuturor. Natura și complexitatea ei cred că impun disciplina unei discuții libere în jurul câtorva idei fundamentale. Este însă normal să vedem mai întâi ce concluzii putem trage din experiența organizării expoziției „Luchian înnoitorul“.

MIRCEA POPESCU

Mi se pare interesantă și binevenită o asemenea inițiativă. Expoziția sugerează într-adevăr o comunitate de viziune; cu toate elementele ei foarte caracteristice, pictura lui Luchian se încadrează organic în contextul artei noastre moderne, de la Grigorescu încoace. Ea se deosebește, dar în același timp stă alături de a celorlalți artiști români ai ultimului secol, într-un mod armonios. Acest lucru poate să ne ducă la gândul că s-a constituit o viziune comună, proprie unora dintre cei mai valoroși artiști români, firește cu elemente de similitudine dar și cu elemente deosebitoare, că există ceva subiacent, care constituie un fond stilistic comun al artei noastre.

Expoziția, care ne-a oferit un punct de pornire al discuției, este numai un început; comparația nu a fost dusă prea departe; salutând inițiativa, sperăm că se vor organiza pe viitor expoziții care să permită comparații mai riguroase și studii mai analitice decât le permite această expoziție. Părerea mea este că nu vom ajunge la concluzii cu adevărat serioase și care să se poată susține, decât pe baza unor cercetări comparative, înlesnite și de expoziții de acest tip. Repet, impresia primă justifică într-un fel această masă rotundă; există o anumită coerență, elemente ale unui limbaj comun la artiștii noștri moderni, trăsături semantice, sintactice, un anumit mod de organizare a materialului expresiv, care par a justifica ideea că sîntem în prezența unei școli cu unele trăsături proprii. Dar dificultățile apar de îndată. Putem oare discuta problema școlii românești de pictură limitîndu-ne la cadrul oferit de o asemenea expoziție, chiar dacă ne-am referi și la alte lucruri pe care le știm, dar care nu sînt exemplificate în expoziție? Putem rezolva problema particularităților, a calităților proprii, originale, ale școlii românești de pictură referindu-ne doar la elemente de limbaj?

ANATOL MÂNDRESCU

Expoziția este numai o referință a discuției noastre, o referință incompletă și totuși într-un fel concludentă pentru că privește epoca cea mai caracteristică a școlii românești moderne. Noi nu am propus un schimb de păreri despre fizionomia școlii românești moderne pentru că aceasta ar fi programul expoziției — ci folosim prilejul pentru o astfel de dezbateri. Este de la sine înțeles că discuția nu se poate limita la analiza datelor oferite de expoziție; lucrul ar fi valabil și în cazul că am avea în față o expoziție mult mai completă, mai concludentă pentru caracteristicile școlii românești moderne. Dacă vrem să dăm dezbaterii un fundament mai solid, stilistic și filozofic în același timp, va trebui să proiectăm schimbul de idei pe un plan de o mai vastă cuprindere, să abordăm problematica de ansamblu a culturii artistice naționale, dincolo de limitele epocii moderne. De altfel, numai de la acest nivel putem să trecem și la discutarea problematicii școlii românești de artă în epoca noastră.

PAUL GHERASIM

Expoziția de față a fost făcută din dorința de a aduce o contribuție modestă la comemo-



Gheorghe Petrașcu



Nicolae Grigorescu



Ștefan Luchian

«LUCHIAN ÎNNOITORUL»



Theodor Pallady



Ștefan Luchian

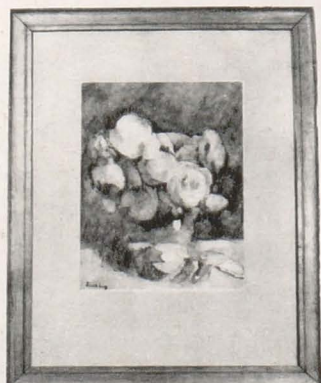


Theodor Pallady

MUZEUL SIMU XII 1968 — III 1969



Gheorghe Petrașcu



Ștefan Luchian



Gheorghe Petrașcu

rarea a o sută de ani de la nașterea lui Luchian, când ar fi trebuit să aibă loc o expoziție mare, retrospectivă. Așa ar fi fost corect. Deoarece nu s-a înfăptuit acest lucru, noi, cei care ne-am ocupat de expoziția de la Muzeul Simu, am urmărit să completăm, cumva, expoziția organizată la Muzeul de artă al Republicii. Așadar, scopul a fost să prezentăm cât mai multe opere ale lui Luchian, cu prilejul acestei comemorări, în sălile de expoziție din București. Nefiind vorba de o retrospectivă Luchian, ci doar de o expoziție omagială, am socotit că ea se va susține mai bine dacă va avea o direcție, un anume program. Cu un om deosebit de entuziast, cum este Th. Enescu, — cel mai pasionat cercetător și cunoscător al operei lui Luchian — am considerat că se poate încerca ceva serios, chiar și în condiții oarecum modeste.

Ne-am propus deci să vedem în ce măsură Luchian este într-adevăr un început în pictura modernă românească. Desigur, neputînd fi vorba de un artist fără înaintași, bineînțeles că începuturile lui ne-au dus direct la acela din care se trage, adică la Grigorescu. Cu alte cuvinte, Grigorescu, dacă nu este el începutul picturii românești moderne, este totuși acela care a avut unele intuiții, și acest lucru se simte. Tablourile care se prezintă în primele săli demonstrează într-un fel cum, asemenea lui Grigorescu, și Andreescu iar mai târziu Luchian, apoi chiar artiști mai recent, cum este Petrașcu, poate el mai mult, au intuit același ethos, același spațiu spiritual românesc.

Însă noi nu putem vorbi despre o pictură românească cercetînd doar ceea ce e aparent. Există ceva mai profund, și acel ceva este greu de definit, ține de inefabil. . . De altfel, orice școală, și școala franceză de exemplu, conține tot acel «ceva» indicibil. Datorită unei experiențe spirituale îndelungi — favorizată de o mai fericită istorie decît am avut noi — s-a definit în cele din urmă o pictură franceză, un exemplu universal măreț.

Iar pentru pictura românească, momentul Luchian este marea revelație. Prin el noi putem reconstitui o istorie. În rezumat, expoziția care a prilejuit discuția de acum trebuie înțeleasă ca o încercare limitată doar la cîteva sugestii, la unele relații aluzive privind începuturile picturii noastre moderne, iar limitele investigației, cît privește întinderea materialului selectat, ca impuse de o anumită «măsură a lucrurilor». Aceasta se referă mai ales la momentul post-luchianesc, cînd comparația trebuia să se oprească la un anumit punct, de la care drumurile, diversificîndu-se, ar fi putut tulbura semnificația acestei expoziții omagiale.

MARIN GHERASIM

Referitor strict la problema organizării unei expoziții cu caracter comparatist și referitor la rezultatele ei, vreau să spun că, deși intențiile au fost cît se poate de nobile, această expoziție nu reușește totuși să acopere titlul «Luchian înnoitorul», deoarece are o arie de investigație și de reprezentare mult prea redusă. Dacă este numai o expoziție omagială, sentimentală, și urmărește doar să creioneze un aspect, acela al ideii de școală românească de pictură provenind în special de la Luchian, atunci ea se susține.

ANATOL MĂNDRESCU

Cred că este util să încheiem acest moment al discuției: nu dezbaterem programul și structura expoziției, nici metodele de lucru. Așa cum spuneam, am ales această expoziție drept cadru și element de referință pentru că ea oferă unele sugestii. Vreau să precizez că am luat parte la o discuție cu inițiatorii expoziției înainte de a se

porni la lucru și dacă atunci s-a adoptat în principiu ideea raportării lui Ștefan Luchian la predecesori, la contemporani și la urmași, faptul implica problematica școlii românești moderne. Propun să trecem la fondul dezbaterii: există o pictură românească, o școală, dacă vreți, ca fenomen cultural original? Există o identitate a artei românești în cadrul ariei de cultură europeană? Care ar fi coordonatele stilistice ale acestei identități? Pe ce sistem de atitudini-valori se sprijină?

VASILE VARGA

Mie mi se pare că subiectul acestei mese rotunde nefiind expoziția, ar trebui să privim fenomenul plastic românesc din timpuri mai îndepărtate.

Cînd eram mai tînăr am apucat să aflu că pictura românească — se spunea acum 20 de ani, de pildă — începea în prima jumătate a veacului trecut și că despre o pictură românească, în sens specific și modern în același timp, se putea vorbi odată cu Grigorescu. . . Cu timpul mi-am dat seama că acest fel de a gândi e puțin eronat. Nu mi se pare că era firesc și științific justificat să se ignore un trecut românesc în pictură. Chiar dacă pînă în veacul al XIX-lea nu se putea vorbi de pictură de șevalet, așa cum s-a practicat de atunci încoace, a existat totuși un fenomen plastic, era vorba de pictură murală, era vorba de pictură de icoane care este și ea o pictură și uneori ilustrată, la noi ilustrată, chiar la noi! Prin urmare, cred eu, dacă îmi îngăduiți, din punctul de vedere al celui care încearcă și el să silabisească niște cuvinte în această privință, pictura academică care a năvălit, care a invadat gîndirea plastică din aceste locuri în veacul trecut, introduce niște forme, niște scheme care nu erau proprii structurii gîndirii plastice de pînă atunci.

Poate că și dv. ați venit în contact cu astfel de situații: mi s-a întîmplat să observ că oamenilor mai simpli sau mai puțin simpli de la noi le era foarte greu să omologheze în mintea lor modul academic de reproducere a naturii, de imitare a ei, prin clarobscur. Pentru mine, așa cum am început să gîndesc de un timp încoace, fenomenul picturii academice de pînă la Grigorescu și într-un sens Grigorescu însuși, chiar și Andreescu, reprezintă un mod de a gândi propriu picturii occidentale și nu picturii care s-a practicat îndelung aici. Era însă destul de răspîndit un mod de a gândi care despărțea pictura de șevalet, pictura modernă de cea medievală, ca și cum n-ar fi existat nici un fel de legătură între ele sau n-ar fi existat puțința nici unei continuități. Dacă vorbim despre o școală românească de pictură, atunci trebuie să mergem mult mai departe în istorie.

ANATOL MĂNDRESCU

Poate că Varga are dreptate să aducă în discuție această chestiune. Pictura românească «începea» în secolul al XIX-lea!

Nu se vorbea niciodată serios de pictură și de pictori decît odată cu secolul XIX. Asupra celeilalte a pluit întotdeauna un echivoc. Nu se știa prea bine nici dacă e pictură în sens de artă cultă, evoluată, nici dacă e românească. În fine, prejudecata asta era: am devenit și noi românii pictori cînd am început să ne sincronizăm cu Occidentul. Nu fac nici o ironie și bineînțeles nu deplîng faptul că în secolul trecut România a intrat în circuitul economic european, că instaurarea modului de viață burghez a adus cu sine forme și instituții occidentale. Nu deplîng nici faptul că s-a împămîntenit pictura de șevalet academică etc. Fenomenul era

inevitabil și trebuie privit și în laturile sale pozitive.

Despre altceva este vorba: acest nou gust, noul mod de a gândi și picta este o ruptură — o ruptură cu tradiția existentă, cu un spirit al forme constituit într-o îndelungată evoluție. Atunci, arta românească modernă se naște și se dezvoltă în afara tradiției, a unei culturi artistice formate? În chip firesc se schimbă niște coordonate — comanda nu mai e religioasă, ci laică etc. — dar rămîne deschisă întrebarea: ce se întîmplă cu tradiția, cu anumite elemente esențiale ale acesteia? Dispar, pier o dată cu lumea feudală? Supraviețuiesc, reapar metamorfozate? Există numai o discontinuitate sau și o continuitate? În fond se poate vorbi numai de o școală românească modernă sau de o școală românească într-un sens mai cuprinzător? Am susținut acum cîteva ani într-un mod mai net ideea unei relative unități a școlii românești de pictură, ideea că maeștrii de odinioară, ca și cei ai epocii moderne, au fost creatori de forme originale, și că nu capacitatea de sincronizare a caracterizat cultura noastră artistică, ci o anumită forță creatoare suficient de puternică pentru a ne fi delimitat. S-au făcut obiecții destul de numeroase și problema îmi pare că rămîne deschisă. Varga a ridicat în mod logic această problemă. Vorbind chiar numai de școala românească modernă nu putem să ignorăm nașterea ei. Din ce? Din niște tradiții culturale? În afara tradițiilor? Se naște prin înscrierea în datele artei occidentale — întii academice, pe urmă în formele gîndirii plastice moderne, ale secolului XIX! Dar apoi? Se individualizează, se delimitează? Cînd, cum și în ce măsură?

VASILE VARGA

N-am făcut decît o introducere la ceea ce vreau să spun de fapt. Mi s-a părut că, în legătură cu formarea școlii noastre de pictură, fizionomia ei de la 1850 pînă la 1900 are o structură de proveniență occidentală și care se datorează viziunii Renașterii. Cu Luchian însă pictura la noi făcea o mișcare de evoluție în sfere mai moderne, înspre nou; dar în același timp marca o orientare înspre datele acelei picturi care a reprezentat la noi poziția estetică dinaintea de 1800 — această dată o luăm așa, convențional.

Bineînțeles, schemele de proveniență occidentală pe care Luchian le-a întîlnit, și după el alți pictori, nu au fost în totală măsură părăsite. Însă cu pictura lui a început oarecum să se producă o învecinare stilistică pe altă direcție — și anume cu pictura murală. Vizitînd sălile Luchian de la Muzeul de artă al Republicii și stînd acolo un număr de ore, la ieșire, trecînd pe lîngă frescele acelea care sînt în sala medievală de la parter, am fost de mai multe ori izbit de asemănarea de limbaj care există între formele tardive ale picturii lui Luchian și modul de a vedea plastic al celor care au făcut acele fresce. Aceasta mi s-a părut foarte interesant de urmărit, pentru o înțelegere mai adecvată a orientării gîndirii lui Luchian; și am observat acest lucru și la alți pictori, de după Luchian, care toți au pornit de la datele picturii occidentale reprezentative, perspective, și spre sfîrșitul carierei lor au ajuns la o viziune bidimensională a picturii; nu era o emancipare totală de schemele occidentale, nici în ce privește repertoriul de motive și nici în ce privește scriitura, dar era o tendință accentuată de emancipare. Nu vreau să demonstrez că ar fi vorba de o dorință a acestor artiști de a se ratașa în mod deliberat și preconcepțiv la o tradiție; cred că au acționat niște impulsuri, poate din acelea care formează constanțele unei sensibilități la un popor, care au împins pictura într-o asemenea direcție bidimensională, ritmată și avînd culoarea ca element principal de lucru.



Autor necunoscut: Maria de Mangop (fragment).
Muzeul Mănăstirii Putna — învelitoare de mormânt
— 1474



Acest lucru este valabil pentru evoluția picturii și artei moderne în general; tendința spre decorativ și rolul primordial al culorii sînt cele două mari caracteristici ale întregii arte a secolului XX, nu românești, ci universale. Dar cu aceasta n-am făcut nici un pas înainte spre definirea vreunui specific al nostru...

VASILE VARGA

E adevărat, însă tradiția picturală a bidimensionalității la noi, nu era nici ea născută aici. Provenea și ea de undeva, de la o vatră culturală mai îndepărtată, de unde s-a alimentat și pictura occidentală, așa încît, după părerea mea, este vorba de o evoluție paralelă. S-ar putea să greșesc, însă am această impresie: că este vorba de o evoluție paralelă a picturii românești moderne cu pictura occidentală, deci nu sub influența determinantă a acesteia, ci în direcția unei regăsiri, instinctive dacă vreți, nu deliberate, fiind atrași cumva înspre ceea ce sîntem noi, în timp ce arta occidentală a fost puternic influențată — și de fapt arta modernă s-a constituit influențată fiind — de aceleași izvoare de inspirație care au germinat și pictura noastră tradițională, la timpul ei; pictura noastră modernă se află într-o similitudine de orientare. S-a spus, și îndeobște străinii au această impresie, că pictura noastră modernă este o anexă, un reflex mai palid al picturii occidentale; și desigur că aceasta ne apare ca o judecată superficială. Nu vreau să spun că aserțiunile ar fi total incorecte; repertoriul de motive este oarecum același, temele sînt oarecum aceleași, dar nu ele sînt esențiale.

THEODOR ENESCU

Să ne amintim că pictura franceză a fost multă vreme un reflex al picturii italiene a Renașterii și al manierismului; secolele XVIII și XIX sînt în pictura germană reflexe ale școlii postrenascentiste din Roma, fără a lipsi, desigur, o nuanță distinctivă. Hiatusul între două viziuni artistice, o dată cu trecerea, ce survenea la diverse moduri, în întreaga Europă, de la formele de viață și concepția despre lume medievale la cele moderne, poate fi sesizat deci nu numai la noi, ci și în alte școli naționale de pictură: în cea franceză, în cea germană, spaniolă, care și ele în această prefacere au adoptat un spirit străin ce se impuse peste tot în Europă, cel al școlii italiene, singurul loc unde «la bella maniera moderna» fusese rodul unui proces conștient și original de înnoire, de transformare a viziunii, cu determinări complexe. Se pare că la noi acest hiatus, survenind după o lentă decadență, asemeni unei crize confuze, n-a ținut chiar atît de mult, datorită unor anumite condiții istorice. Aparența de reflex e firesc să dureze încă; nimic nu se face fără ajutorul timpului, oricît ne-am strădui să «ardem etapele».

Să revenim la expoziția ce constituie punctul de pornire al discuției de azi. Expoziția aceasta modestă și-a asumat un program incitant pentru că, prin cei care și-au adus contribuția la ideea și realizarea ei, pictorii Paul Gherasim — primul ei entuziast promotor, Ion Nicodim, Camilian Demetrescu, se află legată de probleme vii, autentice, ale artei noastre actuale. Și pentru că Paul Gherasim a avut bunăvoința să citeze numele meu, fie-mi îngăduit a preciza că din realizarea acestei expoziții am rămas cu convingerea de a fi primit mult mai mult decît am dat, dacă am putut da ceva. Această expoziție a constituit totodată pentru mine o confirmare în plus a unei vechi convingeri — din care, din nefericire, împrejurările

nu mi-au îngăduit să trag consecințe efective — și anume că istoria artei, ca și a literaturii de altfel, nu devine istorie propriu-zisă, rămînînd altfel pură, sterilă erudicție, decît printr-un contact viu cu problemele artei actuale. Adevărații istorici și critici de artă (amintim pe Baudelaire, Ruskin, Apollinaire, pe Focillon, pe Fry, pe H. Read, chiar pe Dvorák, apoi pe Berenson sau Friedländer, reprezentanți eminenți ai acelei vremi de aur a «connoisseur»-ilor) n-au fost numai oameni de bibliotecă, arhivă și muzeu, ci au fost atenți și la mișcarea vie a artei vremii lor, au frecventat pe artiști, atelierelor, au știut prea bine că prin această conviețuire dobîndesc sensuri vii în cercetările lor. Wölfflin, unul din ctitorii disciplinei noastre moderne, a formulat odată acest adevăr: «Istoria artei și arta merg paralel (laufen parallel)». «Istoria» artei nu se poate face fără o experiență sensibilă a fenomenului artistic și unde poate fi aceasta realizată mai bine decît în «arta ce se face», adică, în fond, în genuina ei existență de «fenomen»?

Și dacă mai pot continua cu o mărturisire, aș vorbi despre destinul școlii românești, recunoscînd încă o revelație pe care o dătoez acestei expoziții. Lumea întreagă trăiește de mai multă vreme, ajungîndu-se în ultimele decenii la forme acute, o tendință de uniformizare, de standardizare. E, indiscutabil, un aspect preponderent al lumii de azi. În ultimii ani, în efortul designer lăudabil de a fi în pas cu lumea, s-a manifestat și în arta noastră acest semn. S-a discutat atît de mult despre aceste «experimente», despre această undă febrilă a noutății! Vă spun drept că am privit la acest fenomen cu oarecare îngrijorare, cu o alarmă interioară, sceptic asupra bunelor rezultate, căci nu sesizam, și cred că nu poate fi sesizat, procesul indispensabil de maturizare organică, de originalitate. Îl priveam ca pe o dezertare, ca pe o comodă dezertare, de la imperatiile locului ce ne e destinat și față de care avem toate datoritiile, cea dezertare pe care Luchian știuse să o refuze la vremea critică a sfîrșitului de secol, cu atîta eroică tărie. Dar în același timp simțeam că acest elan impetuos spre «modern», această absorbție avidă, cu inevitabilele rezultate de improvizare, falsitate și confuzie, este totuși necesară și nu poate rămîne sterilă. Așa cum Luchian, atît de atras de modern, solitar ca atare printre contemporani, a știut să renunțe la cuceririle facile și să pornească de la Grigorescu, să adapteze noutatea experienței sale figurative la exercițiul continuu al singurei noastre tradiții moderne, la fel de sigur, în aceste condiții de mediu mult mai prielnic decît l-a avut Luchian, dar într-un moment de mai mare primejdie a rătăcirii, arta noastră, prin cîțiva aleși, se va regăsi pe sine, trăind, în același timp cu chemarea tradiției noastre moderne majore, spiritul de azi al acestui popor, cu toate frămîntările, împlinirile și elanurile lui îndrăznețe, cu acea reinnoită încredere în biruința finală a umanului. N-aș vrea să trec, vorbind astfel, drept un facil entuziast, un placid neinterventionist, un contemplator — de soiul celor luați în rîs de un Voltaire — al finalității fericite. Nu. Optimismul meu e, în spirit goethian, o virtute activă. Și pentru că Vasile Varga a vorbit de impresia lăsată străinilor de pictura noastră, ca o anexă, un reflex palid al picturii occidentale, aș vrea să intervin aici cu o precizare. Cunosc dezamăgirea, amărăciunea celor care au cules, cu prilejul diverselor expoziții de artă românească de peste hotare, fie stinsul ecou, vecin cu indiferența, fie opiniile de minimalizare, unele chiar scandaloase, spre a nu cita decît cronica din 1961 a lui André Chastel, care nu e o oarecine. Cred că va veni momentul interesului adevărat și trebuie să privim această cecitate drept un simptom al acelei crize indiscutabile prin care trece critica de artă, derutată de ipostazele imprevizibile, imposibil de dominat,

ale producției artistice contemporane. Am mai multă încredere în opinia artiștilor noștri din generația celor care au putut prea tîrziu să voiajeze în străinătate și care s-au întors, după ce au vizionat marile muzee și expoziții semnificative, cu o prețuire consolidată și reinnoită, în fața pinzelor unui Luchian sau Petrașcu. Și în această atitudine esențială stă, după mine, chezașia viabilității școlii românești contemporane. Așa cum Luchian s-a întors la Grigorescu, cum de altfel a făcut-o și Petrașcu, și în descifrarea fidelă a picturii acestuia, a exemplului ei, a trăit în același timp tendințele formale ale timpului său, cu aceeași concentrare în sine, prin acea regenerare sufletească ce n-o dă decît munca neîntreruptă și cu acea încredere în cuvîntul după care credința mută și munții, pictorii de miine, cei aleși, conștienți de miraculoasa moștenire a unei școli originale lăsate de înaintași, de la Gavriil Uric pînă la Luchian și Petrașcu, vor afirma universal izbînda școlii românești. Și ar fi o eroare a crede că e nevoie, spre a găsi apă înșetării noastre, să străbați munții lumii, să cauți îndepărtatele fluvii. Știa acest lucru prea bine unul din cei mai mari poeți și meșteri ai formeii, un mare inițiat în tainele creației. Într-un spațiu cît o palmă de mic, spunea Flaubert (dacă citez exact), «enfoncez la sonde et frappez dessus; il jaillira des fontaines». (Ce epigraf admirabil pentru pictura lui Petrașcu!) Și în același sens, un alt «inițiat», Ion Barbu, afirma peremptoriu (și cum am sovăi să-i dăm dreptate?) că nu prin sincronizare și extensiune, ci prin adîncire a misterului individual putem descoperi fondul nostru de identitate universală (citind aproximativ). Problema rămîne deci cea de totdeauna a creației artistice, a face adică din opera ta expresia totală a unei «necesități interioare». Cu simultană deschidere către orizonturile lumii artistice din afară și către cel particular, diferențiat, al lumii noastre, în ale cărei virtualități unice trebuie să credem, se va realiza această operă a viitorului, ce va impune cu evidență, tuturor, valorile a căror recunoaștere unanimă ni se pare azi sovăielnică.

Revenind la expoziția de față, aș vrea să precizez un lucru în privința locului lui Luchian și al «școlii românești»: trebuie să ne amintim că pictorii au fost cei dintîi care au intuit originalitatea «românească» a lui Luchian. Iser în 1912 afirma categoric: «Luchian e cel mai român dintre pictorii noștri», adăugînd însă «nu știu de ce», ceea ce înseamnă că el nu se gîdea la motivele lui Luchian și refuza specificul semănătorist grigorescian. El a simțit desigur la Luchian valori de viziune, un anume sentiment al formeii ce aducea în memorie, în memoria oricît de confuză putea fi atunci, ceva din tonul picturii noastre vechi. Sorin Ulea, descoperind pe marele pictor de la Bălești, pe Gavriil Ieromonahul, în contemplația armoniei cromatice a frescelor lui, a desenului sintetic, regăsea spontan tonul unui Luchian sau al primului Pallady. Dacă Luchian și Pallady sau Petrașcu pot fi descoperiți mai aproape de această pictură veche românească, aceasta nu se datorește nici programului lor, nici exclusiv geniului lor. Prin Luchian mai ales erau asimilate anumite categorii de stil ale artei moderne — compoziția de suprafață, culoarea cu valoare simbolică, sinteza liniară, tendința primitivistă — care îngăduiau referința la elementele ale viziunii celor vechi și ale artei populare. Meritul este al lui Luchian, desigur, dar ca lucrurile acestea să devină explicite a trebuit să intervină o coincidență cu spiritul vremii. Dacă Luchian e un «înnoitor», cum l-au recunoscut imediat pictorii noștri, cum l-a numit Șirato — unul dintre interpreții cei mai avizați ai spiritului introdus de el în arta noastră — acest fapt trebuie să-l vedem în sensul că a deschis orizonturi noi atît după el, cît și înaintea lui. Vreau să spun că influența unui mare artist adesea nu se



PĂRVU MUTU: Portret de copil (fragment din tabloul votiv), Biserica din Filipeștii de Pădure — frescă — 1688

Spiritul formei bidimensionale a marcat și a susținut tradiția estetică a vechii școli românești pînă în zorii sec. 19. Alese din multe altele echivalente, diferite prin atîtea elemente, aceste imagini sînt reprezentative pentru o configurație stilistică în care s-a afirmat primatul spiritualității.

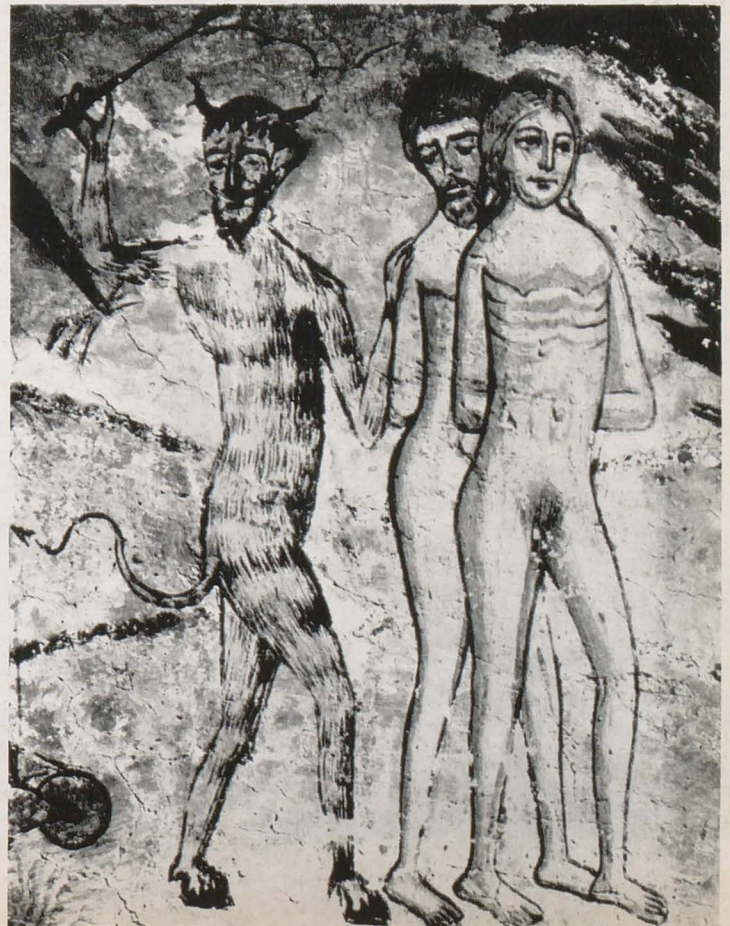


Autor necunoscut: Scenă din viața sfîntului Ioan cel Nou, Mănăstirea Voroneț — frescă — 1547

Autor necunoscut: Portretul Elenei Borănescu (fragment), Biserica din Pojogi — frescă — 1819



MANOLE ZUGRAVU, DINU și ANGHEL: Iadul (fragment), Biserica din Căzănești — frescă — 1810





NICOLAE POLCOVNICU: Autoportret, Muzeul de artă al Republicii — ulei — pe la 1825

În sec. 19 se instaurează reprezentarea imitativă prin adoptarea formei tridimensionale. La pictorii perioadei de tranziție, sechelele viziunii bidimensionale se mai simt; la exponenții tipici ai noului gust, conceptul formal tridimensional a fost integral asimilat. Ruptura cu spiritualitatea tradiției este completă.

THEODOR AMAN: Autoportret, Muzeul Brukenthal — ulei — pe la 1885



exercită numai asupra artei de după el, ci și asupra celei dinaintea lui, revelând nelămurite valori și noi repere: să ne gândim la Proust și Balzac, de pildă. Deci «modernismul» lui Luchian, nevoia lui instinctivă de a se exprima cât mai modern, cât mai actual, a coincis printr-un specific Kunstwollen al epocii respective, prin specificul ei valori de stil, cu categoriile stilistice ale unei vechi viziuni. Lucrul acesta l-au simțit în primul rând, multă vreme, pictorii noștri și nu l-au simțit și nu-l simt nici acum unii istorici de artă. Despre Luchian, pictorii sînt cei dintîi care pot reafirma frumoasa vorbă a lui Léon Werth despre Manet: «Pare să fi venit spre a ne revela legătura celor de azi cu cei de altădată.» Dar să nu uităm încă un lucru: momentul afirmării lui Luchian coincidea, și nu numai la noi, cu un interes sporit pentru arta populară, pentru valorile expresive, «naționale», pentru primitivism, fiind acceptate definitiv în concepția nouă a expresiei artistice forme de artă pînă atunci disprețuite, neglijate sau repudiate în categoria «uritelui». Să ne gândim numai la programul grupărilor germane din primul deceniu, Die Brücke și Der blaue Reiter, la influența sculpturii negre etc., spre a nu mai aminti direcții întru totul asemănătoare și în studiile de istoria artei (la Riegl, Wölfflin, Berenson etc.). La noi, un Ressu, după ce încerca să determine valorile de sentiment din formele primitive ale artei noastre populare, exprima cât se poate de limpede o asemenea direcție programatică: «Luînd subiectele de la țară sau de la oraș, spunea el, să le privim prin prisma unei concepții de seamă, care trebuie să fie concepția artistică a poporului din care face parte artistul.» Luchian nu avusese nicidecum un astfel de program, însă el a putut fi descoperit ca exponent major al unei picturi românești cînd în ambianța culturală a vremii se conturaseră asemenea noi repere. Cu venirea lui Luchian nu s-a format propriu-zis o școală de pictură românească, însă opera lui a avut darul să facă dintr-o dată mai explicit un timbru specific al artei noastre. Cum se știe, definirea acestui «specific» — spre a aborda în sfîrșit inevitabila chestiune — a constituit una din «marotele» teoriilor despre artă, rămînînd însă o problemă oțioasă. Gîndindu-ne, în afară de cea menționată a lui Wölfflin, la alte două încercări străine, a lui Peusner despre arta engleză și un mic eseu al lui Lionello Venturi despre arta italiană, efortul de definire riguroasă ne apare inconcludent. La Peusner, «the englishness» apare mai pregnantă, ca un summum de componente diferențiate. (De menționat și remarcabila, fina încercare a unui Roger Fry relativă la arta franceză.) Modalitatea descriptivă ar oferi o mai mare aproximație și Călinescu, în memorabilul ultim capitol din Istoria literaturii române, nu procedează altfel, definind specificul românesc — ale cărui existență și determinare nu le pune deloc la îndoială — printr-o însumare a notelor caracteristice ce au realizat fizionomia literaturii noastre. «Specificul» românesc se află, diferențiat, și în Bolintineanu, și în Eminescu, și în Caragiale, și în Macedonski, fără a fi exclusiv în vreunul din ei, deși o expresie mai complexă, mai profundă nu e imposibilă. Încercările de definire abstractă, fie cele psihologice mai vechi (V. Drăgănescu), fie cea de filozofia culturii a lui Blaga, aceste încercări de a oferi cadre filozofice de determinare, pot rămîne, cum e cazul celei a lui Blaga, ca niște construcții admirabile în sine, dar ineficiente ca metodă, cu o valoare mai curînd de sugestie metaforică. Căci acest «specific» face parte din acele existențe neîndoielnice care însă se revelă numai, nu se înfățișează (parafrazînd expresia unui eseist american). Iar dacă e vorba să definim o școală de artă românească, raportînd-o la întreg spiritul culturii noastre, care nu e decît expresia istoriei integrale a poporului nostru (înțelegînd istoria ca gîndire și acțiune), trebuie să ne referim la toți cei care au contribuit la realizarea personalității ei distincte. Expoziția de la Simu și-a propus să sugereze un timbru dominant al acestei școli, pornind de la un artist a cărui operă are darul să sugereze multiple rezonanțe. Dar nu înseamnă că aceste componente de viziune ar fi exclusive. Sînt chiar unele personalități artistice ce pot părea eterogene, incongrue, pînă cînd apariția unui alt artist să revele direcții de afinitate nebănuite. Macedonski, de pildă, ne-ar putea apărea înrudit în ceva cu Eminescu prin revelațiile unui Argezi. Eu socotesc semnificativ și de bun augur faptul că azi unii din pictorii români încep să privească cu interes la tradiția noastră de avangardă: ei simt acolo o vocație autentică, ce nu poate fi ignorată. Și poate prin opere viitoare, generate de un asemenea interes, acest moment din arta noastră ne va apărea, în chip evident, integrat organic, așa cum ne e dificil a-l vedea astăzi. Efortul teoreticilor într-un sens sau altul mi se pare în această privință prematur. Istoricii ar face mai bine să-i scrie istoria exactă și să-i analizeze aspectele, tratîndu-l ca pe orice altă existență istorică.

ANATOL MĂNDRESCU

Mi se pare evident că ceva anume nu poate fi evitat, în discuția noastră: capacitatea unei culturi de a se defini, de a se delimita prin reprezentanții săi. Este vorba de o forță creatoare de valori ce dau contur și substanță unei culturi.

CAMILIAN DEMETRESCU

E talentul.

ANATOL MĂNDRESCU

Este o capacitate care nu ține numai de talent — cel puțin în accepția cunoscută în psihologie. Este o forță care implică talentul, dar și toate acele elemente care conduc în cele din urmă la acea «prise de conscience» caracteristică oricărui moment cultural original. Și acest fenomen a avut loc în perioada de care vorbim.

Este interesant că acum americanii caută febril — dar faptul s-a petrecut într-o anumită măsură și în secolul trecut — zic își caută rădăcinile ca «națiune» în cultură, într-o cultură proprie, specific americană. În realitate, se poate observa în Statele Unite o pendulare între ignorarea sau repudierea trecutului și căutarea, celebrarea trecutului.

Se înțelege că problema originalității și a identității unei culturi este în același timp o problemă a raporturilor culturale, a comunicărilor de cultură, pentru că o cultură națională se integrează într-o arie de cultură mai vastă, în cercuri din ce în ce mai largi. Însă, așa cum există o personalitate a unui artist, există o personalitate a unei culturi. Noi vrem să vedem în ce măsură se poate vorbi de această personalitate a culturii românești în cadrul comunității culturale europene.

THEODOR ENESCU

Eu cred că o cultură se definește și prin modul în care selectează influențele și prin echilibrul dintre necesarele capacități de integrare și diferențiere. Personalitatea unei culturi, ca și a unui individ, e determinată nu numai de un dat imuabil, de loc, de spațiu, dar și de experimentele sale, de istoria sa, e un dar al «vîrstei». În privința receptării influențelor, aș observa drept caracteristică la noi un soi de... sceptică prudență, o pondere ce ține poate de un anume instinct

ancestral al « măsurii », strămoșeasca « măsură » de care vorbea Iorga și alții. Ceea ce nu exclude . . . îndrăzneala. Sufletul românesc e și în Ștefan dar și în Mihai Viteazul.

CAMILIAN DEMETRESCU

O paranteză înainte de a începe. Anatol Mândrescu consideră inadecvată suprapunerea talentului cu specificul. Aș face o precizare. Pentru mine, deosebirea dintre talent și specific ar fi similară cu deosebirea dintre calitate și autenticitate.

Calitatea în artă ar fi suma însușirilor pozitive ale unei opere, iar autenticitatea, plecând de la grecescul « autenthes », însușirea de a rezolva această operă prin forțe proprii. Sesizând diferența între o sumă de însușiri pozitive, care nu sint neapărat autentice, și acest « autenthes », adică forța care se exprimă prin sine însăși, cred că facem un pas înainte în discuție.

Pentru a mă apropia de subiect, aș vrea să plec de la o observație: am constatat că în evoluția școlii românești — acceptând termenul de « școală românească » — se produce o metamorfoză, aș putea spune spectaculoasă, și anume: de la tradiționala atitudine estetică contemplativă, lirică, pe care a avut-o în genere școala românească de pictură — și spun « în genere » referindu-mă la nucleul care prin extensie poate să ne dea imaginea școlii românești, nucleu care se află aci la Muzeul Simu — se face trecerea la o atitudine estetică mai dinamică, o mutație în trunchiul expresionist, care își are explicațiile sale.

Arena plasticii românești actuale, cu toate confuziile, carențele și aproximațiile sale, vădește în linii mari această deplasare, această mutație în atitudinea estetică a școlii noastre, de la lirismul contemplativ la o atitudine mai dinamică, mai vecină cu expresionismul.

THEODOR ENESCU

Această trecere e vădită chiar prin Luchian: iată acele Părăluțe ce stau atât de bine, ca un ton major, lângă pastelurile de nuanță expresionistă ale lui Țuculescu.

CAMILIAN DEMETRESCU

Mi se pare necesară această observație, — nu e a mea, este o observație la îndemâna oricui —, tocmai pentru a pune în discuție ce înseamnă de fapt caracterul specific al unei școli de artă. Dacă în cadrul unei școli de artă se pot produce asemenea metamorfoze, mă întreb atunci în ce constă caracterul unei școli. Ce anume definește caracterul unei școli?

Mă duc la origini. Școala românească de pictură — în accepția de astăzi — s-a încheiat în primele sale forme acum 80 de ani. În acești 80 de ani a existat în mod normal o unitate de concepție estetică. La mijlocul acestui secol am observat începutul metamorfozei. Cauza? Pe de o parte necesitățile civilizației tehnologice moderne, postbelice, pe de altă parte revoluția socială. Aceste două elemente au biciuit arta noastră și au determinat această mutație spre expresionism, care este vizibilă. Sigur că lucrurile nu sint nete; se continuă sub diverse forme, chiar foarte evoluat, atitudinea estetică precedentă. Ca fenomen însă mutația s-a produs. La Luchian sint indicii, dar nu se poate vorbi despre un fenomen.

THEODOR ENESCU

S-a observat odată că expresionismul nu ar fi specific atitudinii românești față de viață, adică Weltanschauung-ului românesc.



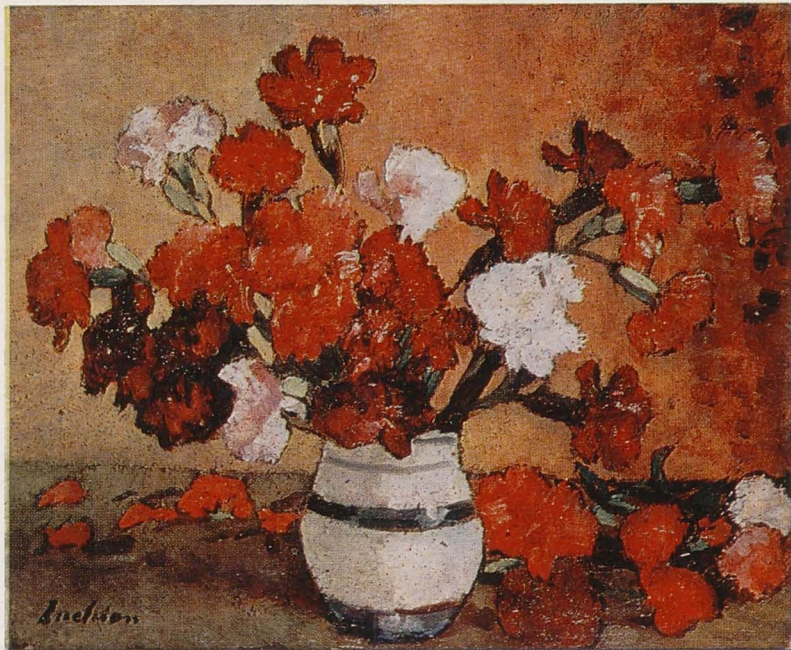
NICOLAE GRIGORESCU: Car cu boi, Muzeul de artă din Craiova — ulei — 1896

O școală românească modernă începe să prindă corp prin Nicolae Grigorescu și, cu un accent în plus, prin Ion Andreescu. Acest nou curs angajează la Grigorescu numai motivul, sentimentul motivului, o anumită atmosferă, și nu spiritul formei, conținutul imanent al expresiei picturale.

Prin unele opere, Andreescu însuși vizivă de inspirație occidentală un caracter care începe să apropie pictura noastră modernă de izvoarele spiritualității românești.

ION ANDREESCU: Iarna la Barbizon, Muzeul Zambaccian — ulei — 1881





ȘTEFAN LUCHIAN: Garoafe, Muzeul de artă al Republicii — ulei — 1907

Acela care redescoperă izvoarele, care face o sinteză între conceptele formale produse de evoluția gândirii plastice europene la finele secolului 19, și spiritul formelor cuprins în tradiția românească a bidimensionalității, este Ștefan Luchian. Sinteza lui va fi începutul unei noi atitudini estetice.

ȘTEFAN LUCHIAN: Lăutul, Muzeul Zam-baccian — ulei — 1912



Ideea că expresionismul ar fi incompatibil cu atitudinea de cultură românească, cu concepția sa despre lume și artă, e contrazisă de unele date incontestabile, printre care aș aminti pe Țuculescu.

Mă întreb — și cred că specialiștii în istoria artei ar trebui să cerceteze mai îndepărate acest lucru — de ce pictura românească s-a integrat timp de mai multe decenii unei concepții estetice proprii școlii Parisului? Permiteți-mi însă o paranteză.

Azi, ca și altădată, arta se poate împărți — foarte simplist — în două mari forme: una contemplativă, carteziană, mai ordonată, mai riguroasă, și o altă formă, expresionistă, mai dinamică, turmentată, irațională.

Existența acestor două mari ramuri în gândirea plastică ar putea fi ilustrată astăzi de arta franceză și italiană, — deși amândouă sînt fatal tributare reflexului american care le influențează puternic, dar chiar sub această puternică influență, ele două sînt antagoniste; italienii au un conflict — să zicem — ideologic, cu francezii, în artă. Pictura franceză de rafinament, de cult al materiei, este contestată de italieni, care par înclinați spre o pictură de idei bazată pe alte valori decît cele tactile, materiale, pur estetice. E o atitudine pe care am observat-o acolo și care exprimă un punct de vedere diferit de al francezilor. Și unii și alții sînt, repet, într-o măsură foarte puternică excitați de expresionismul abstract și chiar de formele postabstracte ale artei obiective — pop-artul și celelalte. Astăzi, la Muzeul de artă modernă din Roma întîlnești toate aceste forme. Cu toate acestea, în substratul lor există o deosebire față de francezi. La francezi persistă un cult al materiei nobile, pe cîtă vreme la italieni e mai accentuată calofobia, sentimentul antiestetic, mai bine zis anestetic, în favoarea ideii. Evident, este vorba de o atitudine estetică. Nu sînt aci judecări etice. Întrebarea mea este următoarea: de ce școala românească a debutat sub auspiciile aceluși mod de a vedea cultura, care era — întîmplător sau nu — comun cu universul artei franceze? Există foarte multe răspunsuri. Probabil fiindcă arta franceză deținea supremația în acel moment sau, probabil, pentru că ai noștri circulau mai mult în Franța decît în alte țări. E o problemă deschisă.

Revin la prima observație și anume: dacă astăzi constatăm că în sinul școlii noastre de pictură se produce un fenomen de mutație în atitudinea, în concepția estetică, spre un pol diferit, poate opus, spre expresionism, — și acesta este un lucru pe care îl remarc chiar în generația mea, — o ieșire din făgașul tradițional al picturii românești, atunci ce anume caracterizează, ce poate caracteriza o școală de artă?

MARIN GHERASIM

Problema mi se pare extrem de vastă și de importantă și personal am plăcerea, dincolo de elementele care unifică un fenomen prin disociații succesive, să ajung la componentele lui care sînt uneori antinomice; adică, dacă este vorba să definim pictura românească, trebuie să definim întii toată spiritualitatea românească, care mi se pare că nu este chiar atît de pură în componența ei și de unidimensională precum ne-ar face nouă impresia sau precum se pronunță atîția. Adică, pur și simplu, mergînd la originea spiritualității românești, trebuie să acceptăm ideea unei structuri diferențiate inițial, care a generat direcții deosebite; lirismul acesta românesc de care se vorbește nu mi se pare că acoperă întreaga problemă.

Diferențierea pe care Nietzsche o face între spiritul apolinic și cel dionisiac în cultura europeană, eu aș aplica-o — nu printr-o

pură translație — și culturii românești, văzând de la bun început existența unui spirit apolinic și a unui dionisiac care au dat direcții foarte distincte.

Și dacă este vorba să facem analize, chiar în această expoziție aceste două atitudini față de existență sînt prezente. Este o problemă a filozofiei culturii, care nu se poate epuiza la o masă din aceasta pătrată sau rotundă.

Aș vrea să spun că dacă spre exemplu Lucian Blaga vede în «spațiul mioritic» specificul românesc exprimat în unduirea doinei sau în ideea de plai (oază de lumină și împăcată liniște) și în general într-o anumită atitudine senină, calmă, echilibrată față de existență, ce-și găsește expresia în doină, se pot descifra și alte atitudini față de existență, mai puțin senine, mai puțin «duioase», mai puțin visătoare. Aș vedea obirșia acestei atitudini mai grave, mai zbuțumate, în însăși istoria noastră atît de încărcată de nori, istorie ce i-a pus la grea cumpănă pe strămoșii noștri. A susține că ei au trecut peste toate cu un suris filozofic mi se pare a idealiza istoria și a ignora consecințele psihice și morale ale unei astfel de experiențe. Ne stau ca exemple atîtea balade haiducești cu accente tragice. Dar trecînd peste consecințele unei istorii zbuțumate, deslușim la acest popor atitudinii polare față de existență, față de moarte și față de viață. Trecerea în neant este fie acceptată senin și împăcat ca în Miorița, fie primește accente sfișietoare ca în bocete. În general, tot ritualul de înmormîntare cu bocitoare îmbrăcate în negru are puternice accente expresioniste.

Dar ce altceva dovedesc «blestemele» din folclorul nostru dacă nu o atitudine existențială activă, de revoltă? Mai aduc în sprijinul tezei bipolarității spiritului românesc dansul călușarilor, dans al fecundității și al unui energetism uman dezlăntuit. Unde mai citim în frenezia dionisiacă a călușarului senina și blîndă atitudine mioritică? Această dispoziție psihică, această atitudine față de viață cu puternice accente dramatice nu putea să nu aibă ecouri și în planul culturii.

Vreau să spun că cele două atitudini față de existență au generat atitudini fundamentale în cultura noastră. Trecînd peste atîtea exemple din pictura medievală (limbile de foc de pe pereții bisericilor etc.) și ajungînd la subiectul nostru de fapt, pictura modernă românească, descifrez pe linia atitudinii apolinice întii de toate pictura lui Grigorescu, iar ca un continuator pe direcția filonului dramatic, pe Andreescu. Dacă ar fi să constituim un arbore genealogic al atitudinii senine în pictura noastră modernă, aș porni cu Grigorescu, aș continua cu Tonitza, Pallady, Vasile Popescu, Ghiță, Catargi, Ciucurencu. Am în vedere deosebirile specifice ce-i despart pe acești creatori precum le am în vedere și pe cele ale «neliniștilor» unde, cum spuneam, îl încadrez pe Andreescu și pe urmașii săi spirituali: Petrașcu, Ștefan Dimitrescu, Iorgulescu, Yor, Iser, pînă la Țuculescu care încununează această direcție.

Nu pot trece cu vederea expresionismul românesc — există și așa ceva! — precum nu pot ignora suprarealismul cu reprezentanți de frunte pe plan mondial — Brauner, Herold în artă, ca să nu vorbesc de suprarealismul literar cu accentele sale tragice la Urmuz, Eugen Ionescu etc. Și dacă este vorba să mergem la origini, găsim elemente fantastice, groțesti, suprareale în însuși basmul românesc: Strîmbă-Lemne, Setilă, Flămînzilă, Gerilă etc. etc.

Deci, dacă este vorba de specificul național, o să văd în acesta existența a cel puțin două direcții slujite la moduri distincte față de arta altor popoare. Spre exemplu expresionismul românesc nu este atît de tulburat ca cel nemțesc sau rusesc.

Pun această chestiune în discuție pentru că întotdeauna am rămas nesatisfăcut de judecă-

țile globale care găsesc un sens unic culturii și spiritualității românești, cînd de fapt nu există un sens unic, ci există multe componente, care sînt, cum spuneam, antinomice. Și acest adevăr ni-l exprimă însăși expoziția: există Grigorescu dar și Andreescu, Pallady dar și Petrașcu, Ciucurencu dar și Țuculescu!

Dacă este vorba de Luchian, eu îl văd înglobînd amîndouă aces.e predispoziții și atitudini. El realizează marea și miraculoasa sinteză a spiritului românesc, așa cum am încercat să-l definesc, a celui spirit complex și contradictoriu în esența sa. Ca să-mi explic afirmația și convingerea, voi exemplifica cu luminoasele sale peisaje, dar și cu dramaticele sale anemone din 1906, cu seninele tufănele și garoafe, dar și cu zgudui-torul, pateticul autoportret Un zugrav sau cu chipurile lui Moș Niculae Cobzaru.

Luchian se află la confluența celor două atitudini fundamentale în fața vieții și a lumii și le exprimă excepțional în sinteza ce a săvîrșit-o.

Am insistat asupra caracterului bipolar al culturii noastre, deoarece el se manifestă și în prezent cu maximă evidență și numai cei orbiți de formule liniștitoare (pentru ei și pentru alții) nu sesizează această realitate. Privită prin această prismă, ideea de «lirism românesc» capătă alte ecouri și alte dimensiuni decît în conștiința temperamentelor exultante! În el poate fi cuprins și strigătul tragic și poate odată o să-l audă și unii critici.

THEODOR ENESCU

Sînt binevenite distincțiile operate de pictorul Marin Gherasim, ele mi se par întemeiate. Însă aș vrea să remarc, în sensul celor spuse de mine mai înainte, că dacă într-adevăr aceasta ar fi calea cea bună pentru aproximarea caracterului artei sau al sufletului românesc, ferindu-ne de acea unilateralizare simplistă a permanentei «qualité maitresse» teoretizată de un Taine, trebuie să avem în vedere că toate acele componente ce le putem determina concret nu pot rămîne nespecificate la rîndul lor. Nota expresionistă în arta noastră e cu totul alta decît în arta franceză, flamandă sau germană, și «pour cause». Utilizarea conceptului de dominantă, de grad, ne-ar putea eventual ajuta: oricine, cînd vorbește de expresionism, se gîndește la o dominantă a spiritului nordic și spunem imediat Grünewald, Munch, Nolde etc. Ca o componentă generală a sufletului uman, forma genuină, paradigma expresionismului o putem determina acolo unde funcționează ca dominantă, cum o putem determina și pe cea a impresionismului, a manierismului etc.

Ca o paranteză, să-mi permită Marin Gherasim să fac o precizare privitoare la Blaga. Se crede îndeobște că «spațiul mioritic» (exemplificat în doină) ar fi elementul la care Blaga recurge pentru definirea unității stilistice românești. Dar acesta nu e la el decît un simbol spațial, sau, în termenii săi, cadrul orizontal ce trebuie asociat totdeauna cu acea garnitură de factori ce stau la temelia unui stil. Blaga însuși ar fi întristat să se vadă astfel înțeles, cînd el a respins unilateralizarea prezentă în atîtea teorii stilistice străine, socotind propriu gîndirii sale tocmai constituirea unui sistem de categorii stilistice care să acționeze ca niște garnituri, ca niște constelații de determinante, cu o multiplicitate de factori, primari, secundari și chiar accidentali. În această direcție a «constelației», a «garniturii stilistice» propuse de Blaga în *Orizont* și stil ar fi eventual realizabilă o definiție, în termeni teoretici, a unității stilistice, a «specificului» unei culturi. Dar asemenea definiție teoretică, filozofică, în această materie atît de concret-istorică, riscă să rămînă în vag și cenușiu, să eșueze chiar în contradictoriu.

CAMILIAN DEMETRESCU

Reiau întrebarea: ce poate caracteriza o școală de artă?

Cele trei elemente care după părerea mea trebuie luate în considerație cînd încercăm o definire a unei școli sînt: universul estetic, unde intră și concepția estetică și concepția plastică, universul de teme și tehnica. Aceste trei compartimente pot juca un rol în definirea caracterului unei școli. Deci, dacă în ce privește universul estetic s-au constatat atitudini așa de diferite, sînt înclinat să cred și să afirm că în structura spirituală a unui popor există — cum spunea și Marin Gherasim — un registru foarte larg, afectiv și moral; și se pare că în diverse împrejurări istorice și sociale, una sau alta din aceste trăsături mai importante se accentuează. Probabil că în perioada în care s-a format școala românească de pictură a existat la noi un climat prielnic acelei trăsături lirice mai apropiate de spiritul picturii franceze de atunci; iar în perioada postbelică, cînd a intervenit revoluția și puternica influență a civilizației tehnologice, s-a produs mutația interioară de care vorbeam înainte. Acești 80 de ani cuprinși între cei doi Grigorești, de la Grigorescu primul la Lucian Grigorescu, cred că închid o epocă în care se poate vorbi de o constantă. Lucian Grigorescu putem spune că încheie această perioadă, după care urmează epoca pe care o trăim astăzi și în care se produce această vizibilă metamorfoză.

MIRCEA POPESCU

Este foarte utilă intervenția lui Camilian Demetrescu pentru că într-adevăr ne ajută să subliniem, ceea ce a spus și Marin Gherasim, că nu vom face nici un progres pe linia explicării fenomenelor dacă ne menținem la aceste concepte unilaterale despre ceea ce este definitoriu pentru sufletul românesc și pentru arta românească. Vorbim mereu despre un anume echilibru, despre o anume cumpănire, caracteristice, de fapt, oricărei opere de artă, care nu este operă de artă decît în măsura în care are, subiacent cel puțin, un element de echilibru și organizare. Vorbim de acest caracter apolinic, să spunem, care ar fi definitoriu, de-a lungul mileniilor, pentru sufletul poporului român. Este poate aici un sîmbure de adevăr, dar istoria, cultura, arta noastră evidențiază, dincolo de aceasta, o disponibilitate mai largă, un registru general omenesc mai complex. Privim însă lucrurile static și anistoric dacă reducem problemele doar la cîteva elemente.

Ar trebui de fapt să studiem cum se constituie arta ca reacție a sufletului și a minții artistului în funcție de o serie de date exterioare, istorice, culturale sau care țin de răspunsul unei colectivități umane la o serie întreagă de probleme concrete care i se pun. Este evident că se produce o anume mutație, că există la o serie de artiști o renunțare voluntară la elementul pur senzorial și delectabil al artei, o predilecție pentru o anume asceză, pentru o anume asprime a vocabularului plastic. Această renunțare din partea multora la fluiditate, la transparență, la nuanțe, la aspectul calofil, ca să zic așa, al artei contrazice, aparent cel puțin, tradiția ce s-a constituit în cursul celor 80—100 de ani de existență a școlii moderne de pictură românească. Acest fenomen există și el semnificativ, poate, intrarea în funcție a altor resorturi pe care le are poporul nostru și care de fapt nu sînt ceva nou, ele demonstrează resursele mai vaste pe care le au artiștii de a reacționa diferențiat la impulsurile și la sugestiile exterioare, la problemele spirituale și concrete pe care le pune viața. Fapt este că nu putem, într-adevăr, să discutăm problemele școlii românești de pictură în afara coordonatelor psihice generale ale omului și în afara condițiilor istorice și culturale cărora arta le dă expresie și formă.

Nici chiar în arta țărănească, problema relațiilor cu modele exterioare nu este lipsită de importanță și ar merita un studiu mai sistematic, deși ne aflăm în acest caz în fața unui fenomen care s-a produs și s-a conservat în comunități patriarhale.

Arta românească a celorlalte epoci a avut mai totdeauna în față modele, uneori prestigioase, dar sclerizate prin îmbătrânire și repetare. În epoca medievală, de pildă, modelul a fost chiar mai riguros decât în secolul trecut neoclasicismul francez. Arta noastră medievală s-a dezvoltat sub constrângerea, în multe privințe, a canonului artei bizantine. Dincolo de el însă, dacă întreprindem studii foarte serioase, descoperim anume elemente care au permis depășirea acestui canon și afirmarea unor structuri stilistice proprii. Asemenea studii sînt abia la începutul lor: deocamdată se fac dese ori afirmații gratuite, neargumentate, despre ceea ce înseamnă specificul românesc în arta medievală. În momentele mari arta noastră și-a afirmat personalitatea prin răspunsul mai direct și mai puternic dat problemelor valcului și ale vieții. Pictura exterioară este valoroasă prin calitățile ei coloristice, în care se pot discerne legături profunde cu o străveche tradiție a poporului, dar ea este în același timp atât de vie pentru că a fost legată, mai mult decât în alte momente, de probleme concrete ale istoriei și vieții poporului. Se poate desigur și altfel! Pictura dintre cele două războaie este o artă de o calitate care explică această impresie a unității. Calitatea artistică, perfectă coerență și organizare formală, armonia mijloacelor de expresie unifică într-un fel operele artiștilor dintre cele două războaie, care sînt totuși foarte diferiți unul de celălalt și pe care nu trebuie să-i includem prea ușor în același orizont stilistic. Dacă citim literatura și filozofia aceleiași perioade, care nu este întotdeauna de calitate înaltă a picturii, găsim însă în ea o expresie mai febrilă și mai colțuroasă, dar poate tocmai prin aceasta mai evocatoare pentru spiritul agitat, dramatic și contradictoriu al acelor ani.

A existat în pictură mai ales un spirit de școală mai rezistent decât în alte arte, o tradiție de calofilie, o concepție despre artă ca delectare, care la noi s-a consolidat abia în perioada interbelică și care explică înalta valoare estetică a artei acestei perioade, dar și minusurile ei de expresivitate în raport cu problematica vremii. În momentul de față pare a se produce, în ciuda aparențelor, o mutație spre o artă mai sincronă cu epoca noastră, spre o artă în care, în ciuda faptului că este mai puțin narativă și descriptivă, această vibrație la unison cu epoca se simte mai bine, deși poate deocamdată cu un minus de calitate și de organizare, de coerență formală. Calitatea se va constitui pe alt plan. Deocamdată trăim o epocă de transmutații, este un moment în care se schimbă o serie de date ale problemei, se merge, poate, spre o expresivitate nouă.

CAMILIAN DEMETRESCU

Vreau să adaug ceva. Aș vrea să subliniez o caracteristică a școlii românești, considerînd-o nu de acum 80 de ani ci, să zicem, din evul mediu. Mi-am dat seama că școala românească, dacă o putem numi așa, sau arta românească, are o condiție istorică, să nu-i spunem neapărat îngrată, dar determinată. Datorită acestei condiții, noi nu am avut niciodată posibilitatea unei arene artistice de inovație. Întotdeauna am fost supuși unor zone de influență. Aceasta este o caracteristică istorică a școlii noastre de artă în general. Deci, noi nu sîntem o școală inovatoare, ci sîntem o școală supusă unor influențe puternice, și totuși s-au afirmat valori incontestabile în această școală. Dau următorul exemplu. Ce s-a petrecut în evul mediu? Marea epocă a frescei românești apare după încheierea ciclului glorios al

artei bizantine. Ca atare, din punct de vedere istoric, ar fi un fenomen de epigonism. Cu toate acestea, nici unul din caracterele epigonismului nu poate fi surprins acolo. De ce? Pentru că este vorba în primul rînd de o influență tardivă; ceea ce a constituit un avantaj. Vreau să spun că astfel fresca noastră medievală a beneficiat probabil de un avantaj deoarece ea apare bizantină în structurile ei formale, dar în structurile ei psihologice nu știu dacă mai este bizantină. Există o narație, adesea independentă de canonul spiritual bizantin, și există o tehnică oarecum diferită. Dar aceasta nu are importanță. Important este faptul că fresca medievală nu-ți dă sentimentul general al unei replici tîrzii, degradate, epigonice, a marii epoci bizantine. Există ceva care o diferențiază net. Eu aș numi această calitate a frescei noastre medievale rezultatul unei capacități de preluare, de recreare a elementelor de influență, și cred că acest fenomen s-a produs în mai toate epocile la noi: și în epoca lui Brâncoveanu, și în secolul al XIX-lea, și în secolul al XX-lea și sper să se producă și în a doua jumătate a secolului al XX-lea la același nivel a forței de preluare și recreare. Deci, rezumînd, nu sîntem o școală de inovatori, sîntem o școală supusă influențelor, dar am știut să preluăm în perioadele noastre bune, într-un mod foarte creator, elementele unei influențe; am izbutit să ne configurăm în cadrul acestor influențe poate cu mai puțină autenticitate în sensul strict analitic al cuvîntului, dar cu multă autenticitate în sensul resurselor interioare, cu foarte mult talent, cu foarte multă forță de exprimare. Nu putem epuiza aici această problemă. Am vrut să semnalez că nu sîntem capabili în momentul de față să stabilim aici în ce constă «specificul» și nici măcar care sînt constanțele școlii românești de pictură. Ea există. Nu știu în ce măsură accepția noțiunii de școală, așa cum am moștenit-o noi, mai rămîne în picioare; noi sîntem datorii s-o restaurăm și poate să-i dăm un înțeles mai adecvat. De aceea masa noastră rotundă ar putea fi o invitație la discuții viitoare în legătură cu acest subiect.

ANATOL MÂNDRESCU

Într-adevăr, problema aceasta este foarte vastă și — dacă ne referim la plastică — insuficient examinată; s-a vorbit și s-a scris destul de mult, dar s-a spus puțin. Existența școlii românești este afirmată de unii, negată de alții, dar îndeobște fără sprijinul demonstrației riguroase, atît cît permite acest domeniu al artelor — care este al metamorfozelor și al contrariilor. Eu prin școală nu înțeleg unitate absolută și continuitate absolută; amîndouă sînt relative. La urma urmei, trecînd și peste această problemă a unității și continuității, se pune chestiunea individualității unei culturi. Și important este să nu minui și noi prejudecățile la a căror desființare vrem să contribuim.

VASILE VARGA

Fără a le înlocui însă cu altele!

ANATOL MÂNDRESCU

Firește, deși istoria ne dovedește că niște prejudecăți sînt înlocuite cu altele. Este o dialectică a prejudecăților!

CAMILIAN DEMETRESCU

La începutul lor au fost niște adevăruri și apoi s-au transformat în prejudecăți, prin învechire.

ANATOL MÂNDRESCU

În orice caz, în legătură cu prejudecățile mi se pare că a defini o cultură printr-un specific național este un mod m'nor de a judeca, înseamnă a confunda întregul cu partea.

Va trebui să zăbovim însă asupra unui aspect esențial al problemei: am avut sau nu capacitatea de a crea o cultură originală sub imperiul prezenței active a unor forme de cultură majoră? Pentru că trebuie să recunoaștem un adevăr cu caracter postulat: numai anumite forme de cultură se impun și caracterizează istoria; sînt cîteva mari culturi care și-au impus autoritatea, care au iradiat și au avut putere de circulație — elină, bizantină, renașterismul italian sau, în felul ei, școala de la Paris. Ei bine, cu toate că noi am intrat în sfera de influență a unora din aceste culturi — bizantină, în epoca veche — mi se pare că am avut această capacitate. Problema este: astăzi avem o astfel de capacitate? Și mai departe, se pune acum problema în termeni analogi? Fiindcă astăzi trebuie să avem în vedere presiunea pe care o exercită tendințele uniformizatoare ale civilizației, mai accentuate decât în trecut. În aceste condiții, cum se poate desfășura un asemenea efort de delimitare culturală? Și rămîne aceasta o necesitate?

ALEXANDRU BADEA

Eu aș vrea să pun o întrebare. Noi, dacă nu mă înșel, ne ocupăm de școala modernă de pictură românească. Pe ce punem accentul în discuție? Pe elementul «modern» sau pe cel «românesc»? Pentru că, unul este sistemul de referință într-un caz și altul în al doilea. Și dacă le considerăm împreună, atunci trebuie să avem în vedere ambele aspecte în același timp. Pentru elementul «românesc», fără discuție că, oricîtă incertitudine ar domni în acest domeniu, ar trebui să luăm ca repere cîteva caracteristici ale substanței spirituale românești, pe care poate că ar fi bine să le definim aici, adică să le redefinim sau să le reluăm ca instrument de lucru. În absența lor, latura «românească» a fenomenului ar cădea și ar rămîne numai latura «modernă». Cred că ar trebui să vedem prin ce se determină școala noastră modernă în raport cu trecutul artei plastice românești, și pe de altă parte cu școlile europene contemporane. Dacă ne interesează amîndouă laturile, atunci mi se pare că în ce privește caracterul românesc, deci substanța spirituală pe care o concretizăm în plastică, nu putem face totuși abstracție de o atitudine despre care s-a spus aci că este «meditativ-lirică», eu aș zice mai degrabă un fel de atitudine de supunere la obiect a românului.

Ceea ce cred că a făcut Luchian pe planul spiritualității, al culturii românești în acest domeniu, este o ridicare a conștiința de sine a ceea ce preexista deja în spiritualitatea românească și care se materializează în pictura lui; de această conștiință de sine nu vor mai putea face abstracție pictorii care au venit după el. Chestiunea este să discernem cum s-a concretizat acest lucru pe plan pictural.

ANATOL MÂNDRESCU

O ridicare a conștiința de sine presupune raportarea la lume: a deveni conștient înseamnă a ști cine ești, care sînt relațiile cu ceea ce există în afara ta și — în artă — a ști că ai ceva de spus. Cît privește raportarea la centrele sau centrul european de cultură, depinde ce înțelegem și cum vedem raportarea: ca sincronizare — să fim în pas cu vremea, nu cumva să rămînem în urmă cu ceva — sau ca delimitare — ceea ce nu înseamnă deloc izolaționism. Ideea sincronizării are niște temeuri într-un fel, — chestiunea

e să nu fii în afara unor coordonate ale epocii, — dar această insistență asupra necesității de a te raporta întotdeauna la niște centre mondiale de artă, felul cum e privită uneori această raportare, apare totuși ca un fenomen de provincialism.

MIRCEA POPESCU

Cred că marea problemă care explică situația aceasta în artele plastice este faptul că aici, mai mult decât în alte domenii, limbajul constituie o obsesie, devine elementul primordial; sincronizarea de care vorbim se produce, cel mai adesea, pe planul exterior și uniformizant al problemelor de limbaj, împiedicând discutarea artei contemporane în fondul ei și nu ca simplă gramatică a formelor. Cred că originalitatea artei noastre, nu în cadrul morfologiei și sintaxei lui Luchian, dar pe aceeași linie de modernitate, se va afirma în momentul în care va recâștiga terenul ideea că important și în arta plastică este nu doar cum se spune, ci în primul rând ce se spune. Artă va reveni la funcțiunea ei majoră în momentul în care un număr mai mare de artiști vor avea efectiv ceva de spus. Altfel, dacă sistemul de referință este exclusiv formula gramaticală, procesul de uniformizare este aproape inevitabil. Numai din substanța mereu nouă a vieții, grefată pe un fond spiritual foarte vechi, cum este fondul nostru spiritual, va ieși ceva care va păstra o anumită unitate cu ceea ce a fost înainte, dar care va avea și o configurație specifică, contemporană și modernă.

ANATOL MÂNDRESCU

Chestiunea atinsă de Mircea Popescu în legătură cu limbajul merită atenție. Este o problemă a epocii. Interesul se deplasează din ce în ce mai mult spre tehnicile imaginii, spre cercetările asupra limbajului vizual.

VASILE VARGA

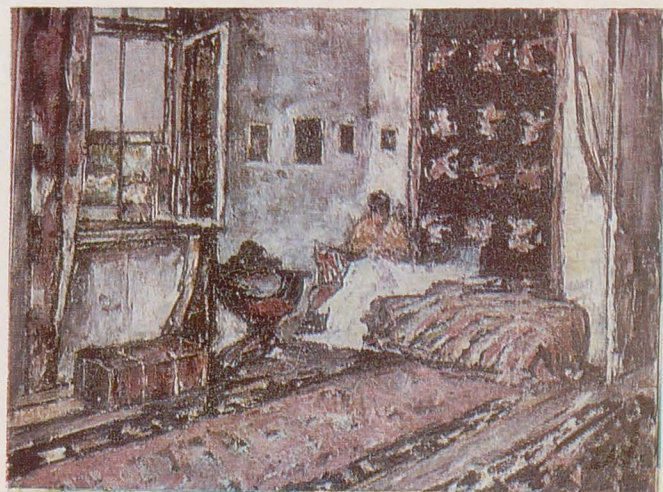
Îmi îngăduiți o observație la ceea ce a spus Mircea Popescu.

Se neglijează importanța conținutului care este legat de mijlocul de expresie însuși. Adică se desface, se dezleagă, se rupe expresia de mijlocul prin care se produce. Una din intențiile principale ale artei contemporane în plastică este tocmai exaltarea acestei potente existente în mijlocul de expresie plastică formală, pînă acolo încît să se renunțe la orice conștiință a actului de creație, pînă acolo încît se dorește să se lase mijloacelor de exprimare plastică un fel de autonomie prin care se constituie ele însele într-o operă de artă coerentă. Aceasta este una din tendințele principale și care a dat nu puțin din operele remarcabile ale ultimilor 30 sau 20 de ani în plastică. Or, dacă este vorba de exprimarea unui conținut, nu trebuie pierdută din vedere, cred, această potență a mijloacelor de exprimare și mai ales specificitatea conținutului în plastică, conținut care este, prin esența lui, diferit de lumea muzicală sau de lumea formelor arhitectonice ori poetice. Vreau să spun că mijloacele plastice nu exprimă același conținut care se poate exprima printr-o operă muzicală, poetică sau arhitectonică. Nu este o convertire sau o traducere în limbaj plastic a acelorași conținuturi afective sau de gândire.

ANATOL MÂNDRESCU

Evident, nu putem desluși acum toți termenii problemei, dar în această ordine de idei ar fi de observat că mentalității provinciale îi sînt străine preocupările de conținut.

Contraste elocvente care marchează nu atît diferența între două momente istorice ale gustului și între individualitățile artistice, cît faptul că, în cîteva decenii, s-a reconstituit o configurație stilistică românească, inconfundabilă.



THEODOR AMAN: Atelierul artistului, Muzeul Aman — ulei — după 1884

GHEORGHE PETRAȘCU: Interior. Muzeul de artă din Iași — ulei — 1927

NICOLAE GRIGORESCU: Nud, Muzeul de artă al Republicii — ulei — în jur de 1880

THEODOR PALLADY: Nud pe chaise-longue, Muzeul Zam-baccian — ulei — 1941



Acest provincialism al artei noastre, de care s-a vorbit, este efectul unor cauze ce țineau de stadiul dezvoltării noastre, mi se pare. Camilian pomenea de asimilarea artei bizantine care la noi se produce tardiv, dar într-un mod foarte creator; am asimilat-o foarte fericit. Cred însă că ansamblul frescelor din nord este un fel de artă populară care nu are prea multă legătură cu arta cultă bizantină. Mă rog, aceasta este părerea mea, în sensul că tot ce era mare în altă parte devenea la noi o artă populară foarte bună, care corespundea, de altfel, și condițiilor noastre economice. Așa că spiritualitatea bizantină — ascetismul etc. — se transformă în artă populară acolo, în nord. Sigur că și biserica, la noi ca și în Bizanț, slujea aceeași idee în sine: dar felul în care ea s-a manifestat, figural — ca să zic așa — pe pereții aceștia, denotă totuși niște mijloace locale, și ele sînt ale unei arte populare. Eu cred că pentru trecut, pentru secolul XIX inclusiv, atunci cînd vorbim de artă trebuie să avem în vedere și starea noastră de înapoiere economică, culturală, socială.

La jumătatea acestui secol căutăm să ne apropiem cît mai mult de cultura universală și această apropiere devine posibilă prin mijloacele de informare mult mai rapide, prin circulație; abia acum apare o mutație simultană în gîndirea artistului creator și a publicului, pentru că acum celui care gustă îi este la îndemînă și lui să vadă ce se face în lume; înainte, el rămînea totdeauna în urma artistului. Natural, ideile sînt foarte simplist expuse, dar eu așa privesc modul de evoluție a artei românești.

Brâncuși nu s-a putut dezvolta în mediul de aici și a trebuit să plece, nu putea altfel. Cunoaștem exemplul cu monumentul pentru Spiru Haret. Brâncuși voia o fîntînă, iar cineva care reprezenta mediul, gustul dominant, voia totuși soclul pe care el îl văzuse cu 30 de ani înainte la Paris. Era alt proces de gîndire și Brâncuși nu se putea dezvolta în acest context.

ANATOL MÂNDRESCU

Observația lui Nicodim cu privire la caracterul popular al frescei medievale nu e lipsită de un simbul de adevăr. Sînt elemente de viziune populară în pictura aceea, dar în linii mari este o artă cultă. Pictura de la Bălinești, în special cea de la Arbora sau Sucevița ne apar net ca o artă de curte. La Voroneț elementele gustului și viziunii populare sînt mai pregnante. Aici intervine și condiția meșterilor noștri de odinioară, natura școlilor noastre de zugrăvie, ca și natura, condiția specifică a feudalității noastre, mai ales în anumite momente ale istoriei. Nu se produce o înstrăinare atît de netă ca în Occident față de formele și cadrul de viață al poporului. Civilizația noastră nu a fost de tip urban.

În legătură cu cele spuse de Nicodim referitor la Brâncuși, aș adăuga că fenomenul expatrierii, deși simptomatic, nu mi se pare a fi chestiunea esențială. Întrebarea este dacă a rămas totuși cu niște rădăcini aici, dacă acolo a exprimat sau nu spațiul spiritual de unde a plecat sau anumite esențe ale acestui spațiu. Da, zic eu, Brâncuși a plecat, dar a rămas la ideea fîntînii lui; pentru asta a plecat, ca să-și facă fîntîna lui în altă parte.

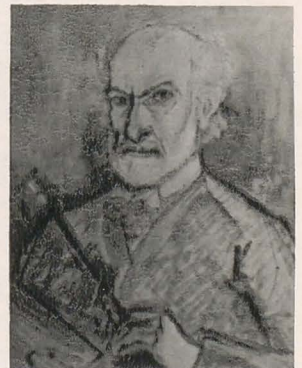
PAUL GHERASIM

Dacă putem vorbi despre un caracter popular al picturii noastre mai vechi, cred că altundeva trebuiesc aflate elementele semnificative ale acestui fenomen.



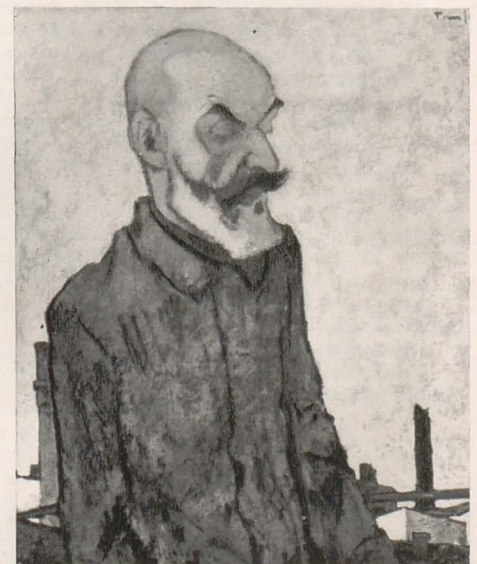
Autor necunoscut: Spălarea picioarelor — fragment din pictura altarului Mănăstirea Voroneț — frescă

O distanță temporală măsurată în secole desparte aceste imagini, dar dincolo de ea, dincolo de toate deosebirile, există un vădit și totodată misterios aer de familie: un același spirit al formei, o aceeași atitudine existențială, o aceeași libertate interioară față de condiția efemerului.



Autor necunoscut: Portret de ctitor, (fragment), Biserica din Pojoga — frescă—1819

NICOLAE TONITZA: Portretul lui Gala Galaction, Muzeul Zambaccian—ulei—1920



Asemenea exemple pot fi bisericile construite între sfârșitul secolului XVIII și prima jumătate a secolului XIX. De o rară frumusețe, aceste monumente de mare valoare se află, în număr impresionant, mai cu seamă în nordul Olteniei, înscrinduse ca un fenomen aparte, pe nedrept nebucurându-se de cuvenita atenție.

Cu epoca lui Brâncoveanu se încheie întrucitva tradiția acelor momente distincte în care arta noastră era foarte îndatorată spiritualității Bizanțului. Pictura unui Părvu Mutu este cea care poate semnifica un moment de tranziție spre o artă cu un caracter mai popular. Cît privește însă vechea artă din epoca de glorie a Moldovei, aceasta reprezintă o culme a spiritualității noastre.

Nu prin «preluarea» unor elemente exterioare de cultură s-a ajuns la acel moment elevat, ci printr-o determinare lentă, a unei îndelungi experiențe istorice. Această artă s-a născut dintr-o necesitate dramatică, aceea a afirmării unei conștiințe naționale.

Revenind la ceea ce zicea Nicodim, cred că el exagerează atunci când se referă la pictura de la Voroneț. Fresca exterioară, nu numai de la mănăstirea Voroneț, ci deopotrivă de la toate celelalte biserici pictate și pe dinafară, mie mi se pare că trebuie înțeleasă ca avînd și o funcție ornamentală, de a împodobi prin culoare aceste monumente spre a se integra cît mai mult în spațiul naturii. Adevărata măsură a acestei picturi, de tradiție bizantină, trebuie căutată în interior, de obicei în naosul bisericilor. Iar la Voroneț, în naos se află o pictură impresionantă de gravă, păstrătoare a unei severe tradiții. La Sf. Gheorghe, de la Suceava, în naos doar, vom întîlni o formă de artă de-a dreptul savantă. Împreună cu arhitectura, pictura medievală din nordul Moldovei este expresia unui școli de artă românească, a unui început de stil, a unei mari sinteze. Dar dacă acesta este exemplul cel mai mare pe care noi întotdeauna ni-l vom aminti cu evlavie, cu atît mai mult sîntem obligați să ne gîndim la viitorul spiritualității noastre, al unui popor care să-și spună în mod hotărît cuvîntul, un cuvînt al personalității sale. Vreau să susțin cum că hotărît pentru ceea ce noi numim «accesul la universal» este climatul în care se desfășoară un fenomen, este mediul. Acesta poate fi bun sau rău, după cum un pămînt este roditor sau nu. O plantă, bunăoară, are nevoie, în afară de pămîntul în care se află, deopotrivă de apă, aer, lumină și pe deasupra de o specială îngrijire, cînd aceasta este o specie care se cultivă.

Iată de ce Brâncuși a trebuit să-și construiască fîntina în altă parte: pentru că nu putea să o facă aici!

ANATOL MÂNDRESCU

E adevărat. Totuși, Brâncuși nu s-a sincronizat cu Parisul și de altfel cu nimeni. Mă întreb dacă acesta ar putea fi imperativul cultural major al mișcării noastre artistice: de a ne integra perfect și de a nu mai înregistra vreun decalaj, vreă diferență specifică, vreă delimitare culturală. Eu cred că integrarea perfectă este tot atît de puțin o atitudine culturală și tot atît de absurdă, de imposibilă, ca și izolaționismul. Fiecare cultură, ca și fiecare personalitate, se definește prin capacitatea de a da un răspuns propriu istoriei contemporane, problemelor fundamentale ale existenței.

MIRCEA POPESCU

Începe să devină aproape un blestem pentru artiștii noștri ideea că trebuie neapărat să intre în circuit, să se integreze etc. Iată ce stă la baza provincialismului, a acelei obsesii provinciale care, să nu o ascundem, a frînat

unele elanuri ale culturii noastre. Am ieși, cred, din impas dacă în loc de «integrare» am pune cuvîntul «confruntare». Ceea ce a fost mare, valoros, și ceea ce definește pînă la urmă personalitatea culturii noastre, a rezultat din această confruntare largă cu curentele majore, spirituale, artistice, culturale, ale unei epoci. Cred că, în măsura în care creem acest climat de largă confruntare și mai ales de dialog — și acest cuvînt pe care îl introduc în discuție presupune doi oameni sau două culturi care își păstrează fiecare, în schimbul lor de păreri, identitatea și conștiința de sine — putem spera să ne ridicăm pe un plan care să ducă la afirmări importante și definitorii ale calităților poporului nostru. Trebuie însă să menținem acest climat de largă informare și confruntare pe plan universal, să ne situăm nu doar pe poziția celui care are de primit sugestii, ci și pe poziția celui care are ce da; dacă lucrurile nu se gîndesc și nu se realizează pe acest plan și în materie de artă, vom risca, vorbind mereu despre sincronizare cu niște forme, despre integrare etc. etc., să rămînem la periferia vieții culturale și artistice. Trebuie să ne eliberăm de diverse complexe, să avem mai multă conștiință de ce sîntem, de ce putem fi, să răspundem mai sincer și mai direct, în măsura în care climatul este creat pentru aceasta, la problemele pe care ni le pun viața și istoria. Și arta trecutului, în ceea ce a dat ea mai bun, a ieșit, dintr-o asemenea confruntare, victorioasă în unele cazuri, înfrîntă în altele; momentele ei proaste au rezultat tot din faptul că n-am știut întotdeauna să ne păstrăm independența de sine și identitatea proprie în acest proces continuu de confruntare cu alte culturi și în genere cu problemele epocii lor respective.

ALEXANDRU BADEA

Atunci Luchian a fost inutil?

MIRCEA POPESCU

Nu. Luchian a știut să-și păstreze, poate să-și găsească identitatea profundă în această confruntare. A-ți găsi și a-ți defini, prin confruntare, identitatea, este actul creator pe care trebuie să-l realizezi.

ION NICODIM

Iată un exemplu. Luchian și Matisse. Ce se putea întîmpla dacă Luchian ar fi stat în același spațiu cu Matisse? Luchian, cu intuiția pe care o avea, a descoperit din primii lui ani de carieră artistică lucrurile cele mai importante; Matisse a descoperit mult mai tîrziu aceste mijloace de expresie. Trîind la Paris, cu forța lui creatoare, nu cred că Luchian ar fi rămas — fără ca aceasta s-o spun peiorativ — pictor al florilor. Cred că în contextul acela și luînd parte la frămîntările epocii în care trăia — dacă el ar fi fost în contact cu frămîntările spirituale ale epocii — ar fi fost „altceva“; acest altceva putea să-l determine să fie și mai mare! Nu credeți acest lucru? Este o părere a mea.

ANATOL MÂNDRESCU

Să ne gîndim la Pallady. El a trăit efectiv viața artistică pariziană. Pallady era tipul de artist intelectual, cultivat. A trăit într-o comunicare, într-un comerț spiritual cu Matisse — și acesta era unul din marii artiști ai secolului. Pallady este un pictor român sau un pictor al școlii de la Paris?

Pictorii români au frecventat asiduu centrul de cultură al Europei de atunci, Parisul.

Și trecînd peste unele cazuri mai puțin semnificative pentru valorile artei naționale, cum se explică faptul că, în ansamblu, cu toată această circulație intensă, cu toată această comunicație de idei, de gusturi, s-a constituit o fizionomie proprie a școlii românești? Fizionomia aceasta nu i-a conferit-o personalitatea unor artiști? Cît de diferite sau opuse ca structură și orientare ar fi aceste personalități, ele au totuși o referință comună în același spațiu cultural, care le-a dat punctul de sprijin și primul impuls; iar personalitățile, la rîndul lor, dau acestui spațiu noi tensiuni și noi valori.

VASILE VARGA

Vreau să fac o observație: una din caracteristicile cele mai importante ale pictorilor din pleiada dispărută acum, adică Luchian, Pallady, Tonitza, Petrașcu, Șt. Dimitrescu, Vasile Popescu ș.a., este marea lor seriozitate, ca oameni, ca personalități. Mi se pare că impulsurile hotărîtoare care au determinat orientarea lor în artă și în viață au fost străine unor elemente exterioare; în esența artei lor, a orientării acesteia, nu recunoaștem alte determinante decît acelea care veneau dintr-o nevoie de exprimare umană, spirituală. Mi se pare absurd, pînă la grotesc, a crede că un Pallady, trăind ani de zile la Paris, în intimitatea unui artist ca Matisse, a pictat într-un chip mai provincial și mai accesibil pentru o faună de amatori dintr-un mediu periferic — cum era Bucureștii pe atunci. Mi se pare un lucru din cale afară de pușor; înseamnă a nu cunoaște, a nu ține seama de seriozitatea determinantelor orientării unui artist. Brâncuși n-a lucrat la Paris pentru niște amatori din România. Pallady de asemenea. Au lucrat așa cum le-a dictat conștiința artistică.

ION NICODIM

S-o luăm altfel: atunci cînd Brâncuși a avut posibilitatea de a face ceva aici în țară, el a venit și a făcut ceea ce știm. A fost o ocazie foarte întîmplătoare, ca să zic așa, dar faptul relevă însemnătatea condițiilor de realizare pentru un artist.

ANATOL MÂNDRESCU

Comanda, gustul influențează, evident, creația oricărui artist. Dacă artistul mare va simți totdeauna nevoia să se elibereze de presiunea unui anumit gust care nu convine concepției, vocației sale, aceasta nu este tot una cu eliberarea de apartenența la o arie culturală.

CAMILIAN DEMETRESCU

O cultură se formează totdeauna pe teritoriul respectiv, e adevărat cu diverse fluctuații. Revin la ceea ce a spus Theodor Enescu, și anume că ar fi o particularitate a noastră de a prelua cu întîrziere, dintr-o anumită prudență. E adevărat că este o trăsătură caracteristică psihologiei popoarelor situate la anumite confluente istorice și geografice de a fi prudente, dar în cazul artei noastre medievale nu este vorba de prudență, ci de faptul că, pur și simplu, în perioada de glorie a artei bizantine noi încă nu descălecasem, iar în momentul cînd a fost posibilă o dezvoltare a culturii plastice la noi, aflîndu-ne în zona de influență bizantină, sigur că am preluat aceste ecouri tîrzii ale artei bizantine, nefiind altele prin această parte a locului; le-am preluat, le-am re-creat la nivelul nostru, — popular sau nepopular —, firește cu multe influențe populare. Preluarea este condiționată și ea de factori economici,

ЗІСНІУТІНКО

ІТНЗЕМЛѢ





Autor necunoscut:
Adam lucrînd
pămîntul, Mănăstirea
Voroneț—frescă—1547

DUMITRU GHIAȚĂ:
Iarnă la Cernădia,
Muzeul de artă
din Craiova — ulei
— 1930-31

Deși Ghiăță procedează prin mase de culoare, iar maestrul de la Voroneț prin instrumentul formei liniare, și cu toate diferențele legate de genuri, tehnici etc., le este comună o viziune estetică fundamentală. Îmbogățită cu experiența Occidentului, arta pictorilor români ai epocii moderne se întâlnește cu arta măștrilor români de odinioară.

politici, sociali, istorici. Numai atunci când este posibilă o preluare, ea se produce. Nu se produce oricând și oricum. Capacitatea de re-creare, de preluare creatoare, este și ea condiționată, nu se face automat. Deci, revin și spun: oare așteptarea este o condiție? Adică este necesar să fim prudenți și să așteptăm pentru a prelua? Sau trebuie să preluăm imediat? Cred că, în condițiile civilizației secolului nostru, putem să preluăm imediat. Acest imediat nu presupune o preluare nefiltrată, adică o preluare directă. Aceasta este, cred, o problemă esențială a generației noastre.

ION NICODIM

Nici nu se pune problema unei preluări, ci a dialogului.

CAMILIAN DEMETRESCU

Și în problema preluării s-a produs o modificare față de trecut. Dacă a existat o zonă de influență bizantină sau o zonă de influență vest-europeană, acum nu mai poate fi vorba de o influență localizabilă, pentru că astăzi cultura este condiționată de civilizație, și civilizația este un fenomen general; nu mai aparține unui trunchi, unei anumite nații sau chiar unei anumite concepții; civilizația este un bun universal care influențează foarte puternic arta. Făcând parte din zona în care civilizația se extinde rapid, arta noastră este puternic influențată de datele acestei civilizații. Există deci un fenomen de preluare în arta noastră. Nu-l putem nega. Artiștii noștri preiau anumite forme de exprimare din arta universală...

PAUL GHERASIM

Dar este acesta un fenomen pozitiv?!

CAMILIAN DEMETRESCU

Este un fenomen firesc, nici pozitiv nici negativ. El poate fi și una și alta, în funcție de cum se face această preluare. De pildă, pop-ul care ar pătrunde la noi sub formă de mec-art, să zicem; vreau să spun că dacă în ultimii 20—30 de ani stiloul este instrumentul cotidian al fiecărui intelectual, noi nu am ajuns totuși în epoca de a folosi aparatul fotografic ca pe un stilou cotidian. Ca atare, a adopta un mod de exprimare sau un instrument care este în altă parte frecvent și banal, mi se pare forțat. Pe de altă parte inflația de obiecte care există într-o civilizație suprasaturată de industrializare nu corespunde situației noastre unde obiectul este prețios. A distruge un televizor nu mi s-ar părea un act de atitudine estetică! Acestea sînt, bineînțeles, exemple vulgare.

Dar nu este vorba numai de un proces mecanic, ci și de unul psihologic. Civilizația occidentală, prin suprad dezvoltare, a afectat mijloacele de exprimare, a modificat raportul între artist și instrumentul său de lucru, proclamîndu-se chiar eliminarea mîinii, a gestului manual în artă, pentru a îndepărta odată cu mîna toate prejudecățile legate de exercițiul mîinii care a constituit secole de-a rîndul principii esențiale al uceniei în artă. Acesta este în definitiv un rezultat al tehnologiei, dilatată la maximum și dînd omului nenumărate posibilități de a se exprima altfel decît cu mîna. Toate mijloacele mecanice pe care le folosesc occidentalii astăzi în exprimare sînt determinate de civilizația în care trăiesc.

ION NICODIM

Artistul de la noi nu împrumută zincul — un mod de exprimare al artistului occidental —

pentru că vrea să fie ca el din punct de vedere formal. Ca intelectual informat, împărtașești punctul de vedere estetic al celuilalt, pentru că ești contemporanul lui. Tu știi că această fotografie este un document mai hotărîtor din punct de vedere filozofic decît intervenția ta manuală; condițiile de civilizație diferă însă. Sînt niște contradicții la mijloc.

CAMILIAN DEMETRESCU

Argumentația mea merge spre următoarea concluzie: în definitiv nu mijloacele de expresie determină arta și ca atare nu soluțiile oferite de mijloacele de expresie sînt acelea care crează la un moment dat spiritualitatea în artă. Ele sînt simple instrumente. Iluzia că folosind anumite instrumente, odată cu ele am introdus în arta noastră și consecințele, și implicațiile de ordin spiritual, este o greșală.

Eu cred că judecata critică este singura în măsură să păstreze spiritul treaz și să-l ferească de a aluneca în conformism. Nu te poți feri de conformism decît biciuind — cum spune Camus — spiritul, în permanență. Or, prin judecata critică facem această operație. Nu ne putem izola, refuzînd discuția.

PAUL GHERASIM.

Nu. Dar la noi există obiceiul de a discuta despre «cum să facem» sau despre cum să confecționăm, în comun, «tipare».

CAMILIAN DEMETRESCU

Nu e vorba de «cum să facem». În fine, în problema preluării, cred că este necesar să beneficiem de avantajele civilizației în artă, pentru că civilizația este universală, nu aparține unei anumite culturi sau unei anumite concepții. Ea este un dat al evoluției umanității. Nu trebuie să refuzăm această instrumentație modernă, dar să luăm cu inteligență instrumentele care ne folosesc efectiv, cu care ne putem exprima mai complet și mai bine propria noastră spiritualitate. Și să nu pornim invers, crezînd că dacă preluăm instrumentele devenim automat artiști contemporani, moderni etc.

ANATOL MÂNDRESCU

S-a spus că înaintașii s-au înscris în același proces, că au preluat și ei din ceea ce oferea o cultură superioară, dar au știut ce și cum să preia, și au re-creat. Aceasta ar fi o ipoteză: că sîntem și azi tot în situația de a prelua anumite idei și forme, de a ne însuși anumite atitudini estetice. Dar mai există și cealaltă ipoteză: confruntarea cu lumea și crearea de forme originale. Este poate o chestiune de nuanță, care mi se pare însă hotărîtoare. Dar în felul acesta se poate pune problema numai dacă și atunci cînd ai ceva de spus!

PAUL GHERASIM

Întrebarea capitală este dacă ceea ce facem noi se poate înscrie într-un circuit al valorilor universale. Dacă mediul nostru de artă poate atinge o asemenea treaptă sau mai bine zis dacă el se poate transforma într-un ferment pentru spirit. Întrebarea aceasta s-a pus de mult, poate că și-a pus-o Brâncuși la vremea lui, sau chiar Luchian. Ne-o putem pune și noi în continuare. O condiție esențială pentru un artist este mediul în care el se dezvoltă; fără un astfel de mediu spiritual, care este însăși viața artei, ca fenomen general, un artist nu se poate realiza ca personalitate și un mediu unde nu se

realizează personalități nu este semnificativ pentru cultură. Am fi în fața unui cerc vicios: nu se crează un mediu întrucît nu sînt personalități și nu sînt personalități pentru că lipsește mediul!

În absența unui climat, orizonturile activității noastre rămîn orizonturi ale însingurării; dialogul în artă nu se stabilește prin exemplele vorbirii, ci prin cele ale faptelor. Ne aflăm într-o epocă în care spiritului artistului i se deschid perspective pasionante, din fața cărora el nu poate dezerta. Modalitățile acestei participări se arată nelimitate. Ele sînt inventate, descoperite neîncetat prin experiența personală a fiecărui artist. Intuiția unor vizionari, a unor poeți, scoate la lumină, consacrand, materiale și tehnici noi, care pot fascina și tulbura pe toți cei ce nu visaseră mai înainte la posibilitățile expresive, cu semnificație poetică, ale acelor mijloace consacrate de alții.

Modalitățile de exprimare în artă rămîn nedefinite întrucît nedefinită este mai întîi starea care le încarcă pe toate acestea de un sens poetic. Deci, se vorbește fără temeii despre o «preluare», mai cu seamă cînd acest înțeles poate îmbrăca forma unei recomandări privind un program general. Mobilul actului creației rămîne o taină a trăirii. Este necesitatea lăuntrică, spirituală, devenită crez.

În afara noastră putem vedea și admira multe rezultate la care noi nu am contribuit. Sînt ale altora. Toate aceste exemple ne vorbesc limpede cum că arta este un dat al personalității. Clipele unor intuiții rare nu pot fi comandate din afară, ci se petrec în acea stare de veghe lăuntrică.

Noi nu ne putem considera «orbii» din tabloul lui Bruegel.

THEODOR ENESCU

Esențialul este, cred, nu ca noi să ajungem printr-o formă exterioară să ne sincronizăm. Nu aceasta este esențialul! Esențialul este că, dacă avem într-adevăr ceva de spus, vom găsi mijloacele prin care să spunem, în așa fel încît să realizăm un lucru care să poată fi considerat de valoare universală.

VASILE VARGA

Se pot observa la noi — și în trecut și azi — două tendințe contradictorii: o tendință de acceptare totală, fără mult discernămint sau, dacă vrei în extrem, fără nici un discernămint, a tot ceea ce ni se oferă; și o tendință opusă, de situare pe poziția unui discernămint extrem de riguros la ceea ce vine din afară, uneori chiar refractară. Mi se pare că la noi foarte mulți au fetișizat și fetișizează, într-o măsură mai mare sau mai mică, această lumină care trebuia să le vină din afară și care trebuia să-i înalțe la universalitate. Or, «universal» a devenit cineva atunci cînd a avut ceva de spus și a avut puterea să se realizeze. Exemplul lui Brâncuși rămîne edificator.

ANATOL MÂNDRESCU

Da, edificator. În umbra unui copac mare nu crește nimic — a replicat Brâncuși la începutul vieții sale pariziene. Și a crescut alături.

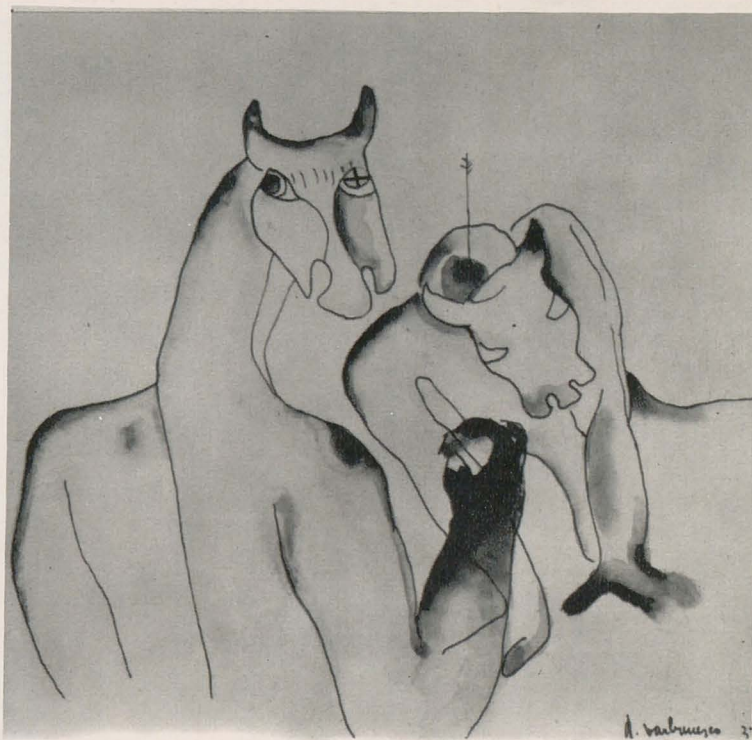
Încheiem discuția fără a fi dat definiții, fără a fi stabilit concluzii definitive. Nici nu ne-am propus așa ceva, pentru că natura subiectului o refuză. Am făcut ceea ce era firesc: am conturat problematica școlii românești de artă, am schițat câteva ipoteze, ne-am expus ideile și le-am apărut. Poate că cel mai important cîștig, acesta este: o deschidere mai largă și un mod mai liber de prejudecăți în examenul critic al fenomenelor artei.

RADU PETRESCU

Pentru românul pasionat al lui Stendhal este o consolare că doi compatrioți ai săi pot fi asociați într-un fel sau altul figurii ilustrului romancier. Unul este Jean de Mitty, «servant al capelei beyliste» cum se numea el însuși, și editor al operelor scriitorului predilect, cu celălalt ni s-a oferit ocazia să facem cunoștință prin retrospectiva de grafică și pictură de la Ateneu, datorată în bună măsură devotamentului doamnei Suzanne Vărbănescu. Este vorba de un artist stabilit la Grenoble, locul de naștere al lui Stendhal, oraș cordial detestat de acesta din urmă dar care, în copilăria autorului celebrei Vie de Henry Brulard, putea da domnului Jay, pictor obscur și profesor de desen la Școala Centrală, două sau trei sute de elevi care, câte șapte-opt în bancă, desenau după nudurile («jalnice») făcute de maestru și de un la fel de obscur domn Pajou, confecționând și capete în sangvină sau în gravură, al căror prim merit, spune Beyle, era ca hașurile să fie cât mai paralele. În orice caz, dragostea de artă a grenoblezilor era vie și așa a rămas și acum, de vreme ce D. Vărbănescu (1908–1963) s-a putut stabili acolo și a putut lucra intens, apreciat de concetățenii săi de adopțiune (care i-au francizat totuși numele într-un fel oarecum curios, după părerea noastră: Dimitri), făcându-i postum și onoarea unei retrospective la muzeul de pictură local. La Grenoble, D. Vărbănescu a sosit în 1929 pentru a urma studiul de drept — pe care le-a părăsit ca să se dedice artei. De altfel, cu un an înainte de a pleca din țară, a dat lui Tudor Arghezi ocazia de a-i publica în Bilete de papagal «portretul sintetic» al lui Urmuz, pe care l-am regăsit în expoziția de la Ateneu alături de o foarte interesantă variantă, și cu doi ani înainte, în 1926, a desenat decoruri, nouă încă necunoscute, pentru una din piesele lui Lucian Blaga.

Expoziția ni-l arată convertind viziunea expresionistă cu care plecase din țară la un suprarealism de calitate; penița abia înfioară albul hîrtiei cu un duct subțire, epurat, alcătuiind în infinitul alb imagini fugare, emblematice pentru o sensibilitate fină, japonizantă ca a unui Ion Vinea, pe care poate îl va fi cunoscut, în desene ca Prințul (1932) sau Păsărarul (1936). Pe această din urmă lucrare, o inscripție cu creionul,

Cal și călăreț — gravură cu dălțița



Minotaur rănit — acuarelă și cerneală

Pseudokinegeticos, aduce omagiul artistului pentru lecturile sale de tinerețe.

Dar dacă poezia spațiului necuprins, punctat cu structuri antropomorfe, pe care o identificăm într-o gravură cu acul, din 1940, Salcie pe malul Isêrului, o putem raporta astfel la Odobescu, există în opera lui D. Vărbănescu un sector foarte important care stă mai degrabă sub semnul lui Lautréamont, marele animalier fantast din Les chants de Maldoror. Păsări cu gît reptilin, tauri, cocoși în togă sacerdotală, cai de apocalips intră stăruitor în motivele pe care artistul le găsește pentru o altă față a naturii sale, mai puțin retrasă în murmurul umbrei. Linia e tăioasă, unghiurile ascuțite, precipitate, dar alarma lor se îmblânzește într-o luminozitate rafinată, delectabilă, specifică școlii franceze a vremii, aceeași luminozitate care face ca în pictura lui Vărbănescu din lucruri să rămână doar semnul mișcării lor (Ceasul țințarilor) în rozuri, galbenuri și negruri șterse, cu palpit delicat, sau care se prezintă, în două frumoase nuduri de femeie în interior, ca o cădere plutită, scâmoasă, de semne în instabilă agregare.

Toate aceste indiscutabile însușiri ale artistului n-ar fi însă deosebit de surprinzătoare și nu i-ar constitui o individualitate dacă ele n-ar polariza în jurul intenției, mărturisite, de a-și organiza viziunea pe niște date ținînd de spațiul românesc. Uneori compozițiile lui cu păsări și tauri (Sacrificiul, 1941) ne pot trimite cu gîndul, atît prin amestecul de aer ritual și bufonerie, cît și prin multicolorarea scenei, la anume reprezentății de teatru popular țărănesc.

Îl surprindem însă pe artist în referiri directe la spațiul natal prin compoziții (Ursari, 1935, Doi țărani, 1938, Țigani, Doi haiduci, 1941) în care evocă lumea rurală natală așa cum îi va fi rămas pe retină din anii copilăriei. Numai că, ce curios!, desenele aduc izbitor cu acelea executate pe la începutul secolului al XIX-lea de unii străini, călători prin aceste locuri, dacă nu cu planșele unui Szathmary prin factură, vestimentație, tipologie. Avangarda presupune și astfel de demersuri, scoțînd efecte din cultivarea vetustului, și presupunem că aceasta a urmărit, cu un umor secret, Vărbănescu.

La capitolul acesta al legăturilor cu solul de origine, remarcăm, în fine, o frumoasă acuarelă făcută probabil la Saint-Restitut, pentru înrudirea ei cu ultimul Tonitza.

Expoziția, deosebit de interesantă fie și numai prin aceea că elucidează capitolul autorului, necunoscut în 1928, al portretului lui Urmuz, se completează fericit cu două tapiserii executate de doamna Suzanne Vărbănescu după cartoanele artistului.

ATELIER



TRAIAN BRĂDEAN

Pictor. Născut la 4 iulie 1927, în comuna Comlăuș, județul Arad.

Studii: 1950—1956, Institutul de arte plastice «N. Grigorescu», clasa profesorului Alexandru Ciucurencu.

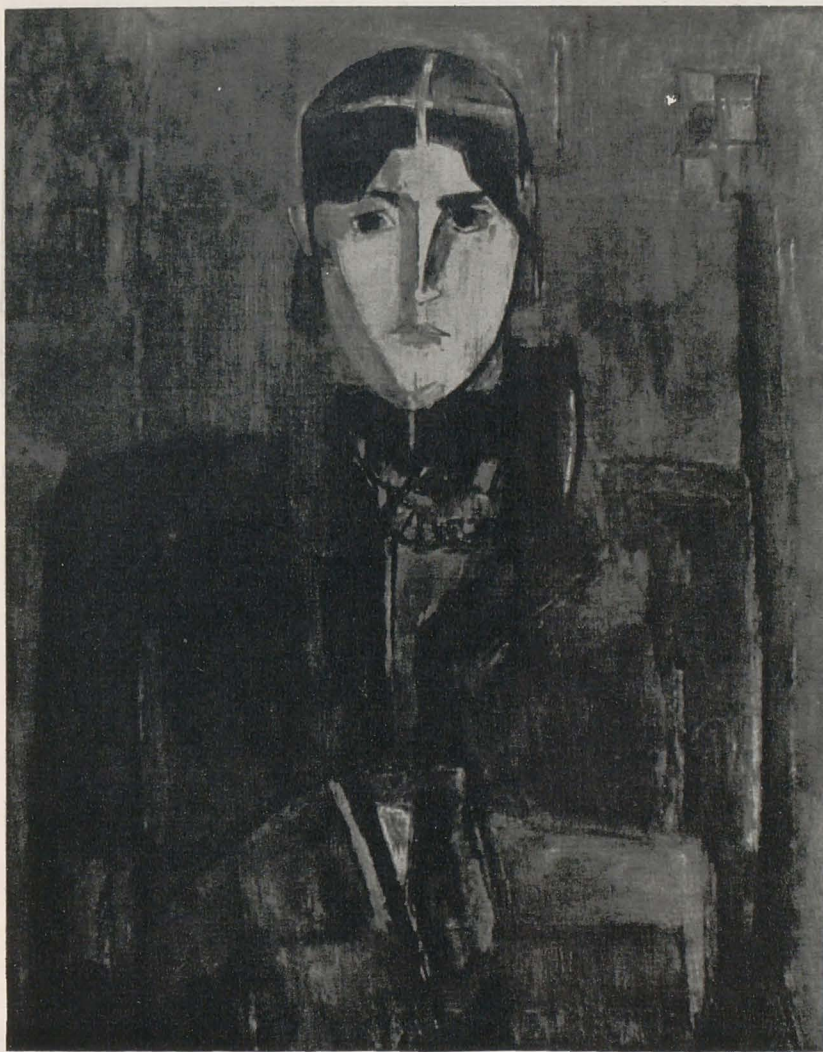
Din 1956 participă la expozițiile anuale de Stat și la alte expoziții colective, cu pictură, grafică și, uneori, sculptură; a ilustrat peste 20 de volume printre care ediția «Eminescu: Proză literară» (ilustrații distinse în 1966 cu premiul I al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă). Din 1961 este asistent la Facultatea de arte plastice a Institutului pedagogic al Universității din București.

1963: prima expoziție personală de pictură, desen și sculptură

1967: expoziție personală de desen

1968: expoziție personală de pictură, desen și sculptură

În străinătate participă la expoziții de artă românească: 1962 — Praga; 1968 — Tel-Aviv, și la expoziții internaționale: 1957 — Moscova; 1963 — Roma; 1965 — Leipzig.



Portret de pădurear, că din ciclul «Familia» — Iaviu tuș

Niciodată, nimeni n-a adus «ceva nou» în artă, ci, dimpotrivă, cel hărăzit a reconfirmat întotdeauna ceea ce a fost și este permanent uman. Acesta este motivul care ne permite să admirăm ceea ce oamenii au făcut și gândit frumos totdeauna și pretutindeni.

Experiența spirituală și materială a oamenilor este plămuitoarea artei și a minunilor ei care vor dăinui întotdeauna.

TRAIAN BRĂDEAN

Portret din ciclul «Familia» Miorița — schiță de proiect pentru frescă





NICOLAE G. IORGA

Pictor. Născut la 2 mai 1933, în Galați.

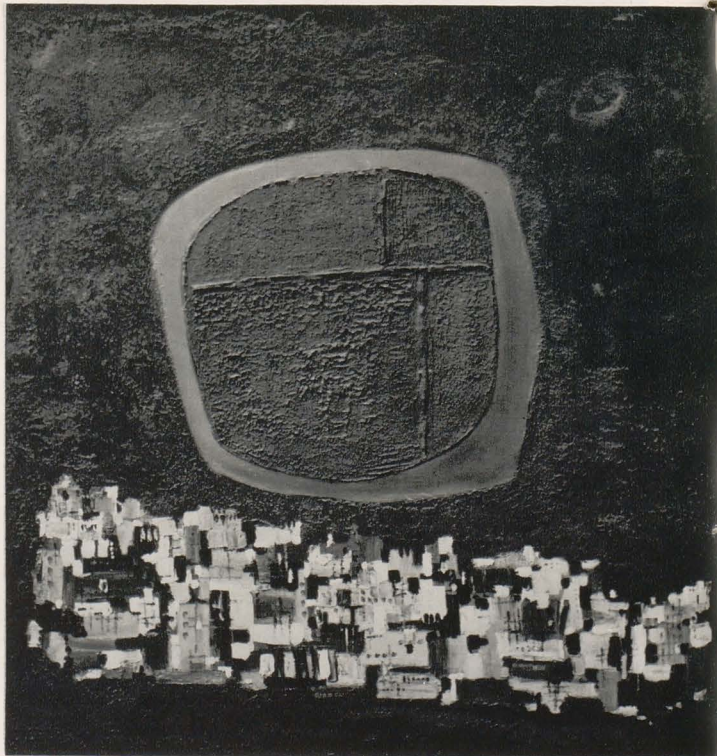
Studii: 1953—1958, Institutul de arte plastice « N. Grigorescu ».

Din 1958 participă la saloanele regionale și republicane (Brașov, Sibiu, București); publică cronici și articole în presa centrală și locală; lucrează ca muzeograf la Muzeul de artă din Brașov (1958—1960) și Muzeul Brukenthal din Sibiu (1960—1965); din 1965 activează în învățământul artistic la Sibiu.

1965: prima expoziție personală de pictură și grafică — Sibiu

1966: expoziții personale de pictură — București și Craiova

1967: expoziție personală de pictură — Brașov



Cetatea — ulei



Toamnă — ulei

Deși există pericolul ca teoretizările artiștilor să devină un viciu, cred că e necesar să ne formulăm crezul. Propriul crez mi l-am aflat în înțelepciunea lui Brâncuși: simplitatea nu este un scop în artă. Se ajunge, fără voie, la simplitate, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor... Misiunea artei este să creeze bucurie...

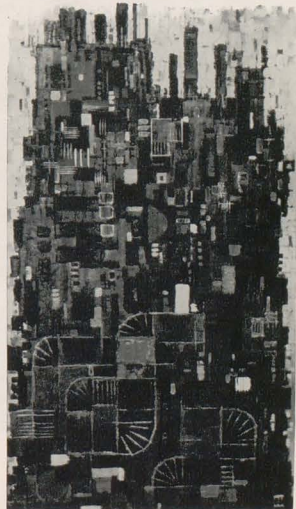
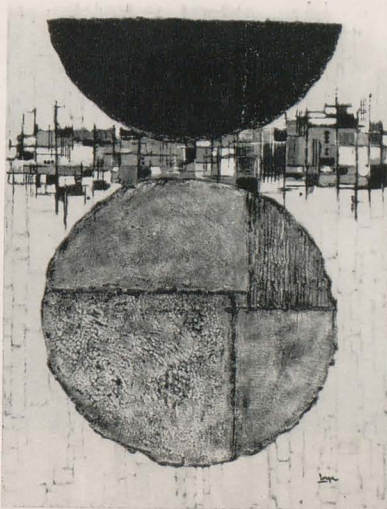
★

Sînt unul din partizanii experimentului în artă, dacă experimentul nu e luat ca scop în sine. Sînt pentru o mare varietate privind limbajul artistic și modalitățile tehnice. Cu condiția ca toate acestea să aibă ca scop sporirea posibilităților de exprimare și nu «originalitatea».

★

M-aș bucura să știu că — într-o imaginară simeză internațională — pictura mea i-ar da privitorului convingerea, sentimentul, că autorul ei este un român din secolul al XX-lea.

NICOLAE G. IORGA



Octombrie — ulei

Ritmuri contemporane — ulei

CONSTANȚA DOGEANU



	2
1	3 4

1. Bol și vase — sticlă
- 2, 3. Vase — sticlă
4. Farfuria — porțelan

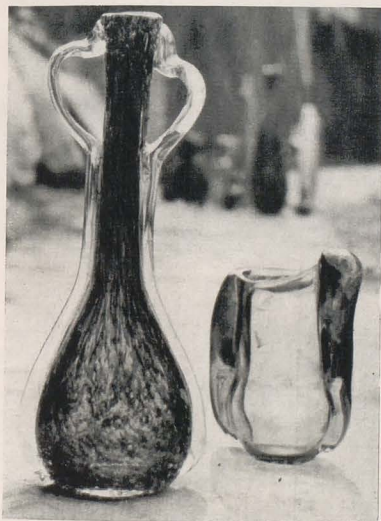
Sculptor și artist decorativ. Născută la 21 august 1925. Studii: 1945—1951, Academia de Arte Frumoase din București; are ca profesori pe Camil Ressu și Cornel Medrea.

Expoziții personale de sculptură și artă decorativă — sticlă, ceramică și porțelan:
1964: București și Cluj
1965: Budapesta
1968: Galați (expoziție de grup)

În străinătate participă la expoziții de artă românească:
1965 — Moscova, Budapesta; 1967 — Köln, și la expoziții internaționale: 1966 — München, Stuttgart; 1968 — München.

Iubesc materialul pe care-l modelez:
sticla, ceramica, porțelanul, cărora doresc
să le adaug lemnul și metalul. Acestea
din urmă mă atrag îndeosebi; încerc să
temperez duritatea lor în ritmuri compo-
ziționale care să îmbine frumosul cu
utilul.

CONSTANȚA DOGEANU



«DISPARIȚIA
ȘI REAPARIȚIA
IMAGINII:
PICTURA AMERICANĂ
DE DUPĂ 1945»

DAN GRIGORESCU

Titlul expoziției de la Dalles sugera unul dintre fenomenele cele mai semnificative ale artei moderne: Dispariția și reapariția imaginii: pictura americană de după 1945. Se înfățișa o etapă caracteristică istoriei picturii din Statele Unite, dar și evoluției citorva direcții importante ale artei de după război, în alte țări.

E limpede că premisele expresionismului abstract (pe care îl putem desluși în pictura lui Arshile Gorky sau a lui Mark Tobey, pentru a rosti numai două nume cu adevărat evocatoare ale artei americane din ultimele decenii) trebuiesc căutate tot în Europa, în primele improvizații ale lui Kandinsky, în transformarea vizionară a realității din pictura lui Kokoschka, în aceea a lui Soutine («întinsă ca pielea de pe o tobă», cum spunea Herbert Read), în luminoasele incrustații de culoare ale lui Rouault sau Nolde. Se constituia, încă din anii imediat următori primului război mondial, o estetică ale cărei temeuri rămăneau, totuși, posibilitățile de comunicare; dar această aspirație spre o comunicare specifică se sprijinea pe formațiuni autonome ale conturilor și ale culorii: «simboluri la fel de automate și la fel de expresive ca o semnătură» (pentru a-l cita din nou pe Herbert Read).

Dar fenomenul nu s-a produs într-un sens ireversibil: aproape toate istoriile artei acestui secol vorbesc despre influența exercitată de pictura lui Tobey asupra direcției caligrafismului lui Henri Michaux. Se cuvine, totuși, să observăm că nici Tobey nu este un expresionist abstract în sensul strict al cuvântului; arta sa nu fișnește spontan dintr-o «necesitate lăuntrică». El pornește, de obicei, de la un motiv exterior, de la un efect de atmosferă — de pildă; dar, după ce tema este reinterpretată



MARK TOBEY: Cimpie toamna (1957) —
tempera

de artist, după ce este investită cu întreaga lui sensibilitate, ea dă impresia unei opere cu totul non-figurative. O artă pornind de la analiza naturii și nu de la exprimarea necesității interioare. Tobey spunea cîndva: «Timpul nostru e un timp universal și toate semnificațiile acestui timp converg spre nevoia universalizării stării de conștiință și a conștiinței omului. De felul în care ne vom da seama de faptul acesta va depinde, în viitor, dacă vom izbuti să nu naufragiem în obscuritate» (vezi *Fourteen Americans*, antologie editată de Dorothy C. Miller, New York, 1946, p. 70).

Apelul acesta umanist mi se pare foarte caracteristic concepției lui Mark Tobey despre funcția artei. «Universalizarea» exprimă, fără îndoială, un punct de vedere metafizic; dar pictorul american nu crede (precum, odinioară, Kandinsky) că lumea lăuntrică posedă propria ei armonie internă, propria ei necesitate; «universalizarea» corespunde unei concepții categoric anti-expresioniste, atîta vreme cît orice expresionism (inclusiv cel abstract) implică întotdeauna un proces dramatic de individualizare.

La rîndul ei, direcția numită (destul de vag, trebuie să recunoaștem) action painting nu poate fi despărțită de unele antecedente propuse de arta lui Jean Fautrier. Hazardul a dobîndit, e foarte adevărat, în pictura lui Jackson Pollock, a acestui artist pe care o întregă generație l-a transformat într-un mit, un sens mai precis. Dar, paradoxal e că în această pictură fundamental non-figurativă recunoaștem — mai mult decît în aceea a suprarealiștilor — unul dintre principiile estetice ale lui Breton; arta lui Pollock este, desigur, mai aproape decît



JACKSON POLLOCK: Numărul 20 (1960) —
ulei

ARSHILE GORKY: Taur la soare — tapiserie

FRANZ KLINE: Zidul din Shenandoah
(1960-61) — ulei



aceea a lui Dali sau Tanguy, de pildă, de « dicteul automat ». Un critic american de artă, cu prestigiul lui Sam Hunter, vorbește despre « însușirea de către Pollock a uneltelor lui Ernst, Masson sau Matta care au circumscris formalismele cele mai rigide ale artei moderne . . . ridicând la nivelul unui prim principiu al creației apelul la hazard și la accident. » (În catalogul expoziției Jackson Pollock, organizată, în 1958, la New York).

Formele din pictura lui Pollock posedă, așa cum s-a observat, aceeași intensitate a accentului expresiv care le rupe identitățile separate și « le răpește, într-o mare măsură, puterea simbolică ». În felul acesta, formele sale picturale nu funcționează decât ca simple semne plastice, ele se exprimă numai pe sine. Ceea ce, în ultimă analiză, se reduce la acceptarea unui nou formalism. Se consideră, de cele mai multe ori, că originalitatea lui Pollock se desprinde din modalitatea specifică de integrare a « senzațiilor picturale concrete ». Fără îndoială, o asemenea caracterizare nu ne ajută să progresăm prea mult în încercarea de a sesiza individualitatea acestei arte; pentru că — la drept vorbind — aceste « senzații concrete » nu pot fi despărțite de nici o altă expresie plastică. Iar dacă se consideră că Pollock a urmărit să restabilească funcțiile creatoare ale straturilor profunde ale subconștientului, ajungem la o definiție care cuprinde, în aceeași măsură, orice operă suprarealistă. (De altminteri, artistul american îl cita pe Miró printre artiștii europeni — foarte puțini la număr — care i-au înrîurit creația.)

În realitate, această imagistică a lui Pollock care se ridică din zonele obscure ale unui univers sufletesc bîntuit de neliniști, din acele

zone în care senzațiile sînt exprimate de forme nedeterminate și de culori imprecise, dezvăluie o mare desperare. E desperarea unui spirit nemulțumit de existența obiectivă concretă a formelor reale care-l înconjura. E expresia unui copleșitor scepticism, a unei tragice concepții filozofice care, identificînd arta și viața într-o unitate atotcuprinzătoare, nu recunoaște decât realitatea actului artistic și, de aceea, consideră că unica modalitate de a-i da vieții un sens este « să între în opera de artă ». Ceea ce, evident, contrazice însăși teoria automatismului, atîta vreme cît opera de artă încetează să mai fie o proiectare a universului interior și devine o realitate exterioară, independentă. Se descifrează, de fapt, aici, o nouă variantă a estetismului de la sfîrșitul secolului trecut care încerca să se salveze de presiunea vulgarității unei societăți mercantile, refugiindu-se în domeniul artei pure.

Este ceea ce exprimă, într-o măsură, și pictura lui Franz Kline care, pe urma lui — sau concomitent cu — Riopelle și Soulages, abordează același gestualism menit să ofere un refugiu spiritului oboseit de o existență exterioară banală și lipsită de bucurii.

Pentru Willem de Kooning, recursul la viziunea expresionistă (descinzînd, într-o măsură, din aceea a lui Jack Levine) înseamnă însușirea unei atitudini polemice. Artistul care reduce, violent, la burlusc modelul tradițional al frumuseții, e un temperament febril; starea lui spirituală este, în primul rînd, indignarea. Indignarea împotriva urîtului, a abjecțiunii fardate, împotriva contrastului dintre pretenții și realitate. Și, dacă Pollock vorbea despre « armonia pură », despre « schimbările fără șocuri » (care amintesc de « arta de echilibru » a lui Matisse,



de « calmantul pentru spirit »), determinând, astfel, un criteriu al frumuseții, de Kooning — fără să urmărească distrugerea imaginii — o restituie într-o interpretare în care uritul nici nu face efortul de « a se estetiza »; el este, pur și simplu urit, nu are sensul baudelairian, nici pe cel al poeziei expresioniste germane unde devenea sinonim cu spaima, ci e reflexul unei sensibilități exacerbate care îi recunoaște existența și o relevă, necruțător.

Reacția împotriva pulverizării formei, a imaginii era prezentă în expoziție prin câteva nume dintre cele mai reprezentative: Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Nesbitt . . . Desigur, tehnica pop' nu e întru totul nouă, și oricine poate să-i urmărească antecedentele nu numai pînă la dadaism, dar chiar pînă la realismul tridimensional al trompe-l'oeil-ului baroc. De data aceasta, însă, redescoperirea obiectului concret are un sens deosebit. Într-o civilizație comercială atît de dezvoltată (implicație semnalată și de Cuvîntul înainte al excelentului catalog al expoziției), s-a produs o adevărată invazie a elementului optic, a vizualismului atît de ingenios exploatat de publicitate. « Nu numai afișele, etichetele, ambalajele — scria esteticianul american Edmund Burke Feldman — ci și formele colorate ale automobilelor, ale gărilor de metrou, ale vitrinelor, totul saturează acest mediu care ne înconjoară. Se năpustesc asupra noastră din ecranele televizoarelor, țopăie de-a lungul șoselelor, în mari panouri violent colorate, ne întîmpină în reviste, la cinematograful, se cocoacă pe maldărele de alimente din supermarketuri, se tîrăsc lin, agățate, în cer, de coada avioanelor ». Pop'artul reflectă și subliniază această atmosferă a nevrozei

moderne. Obiectul redevine obiect: e sertiar într-o lucrare a lui Jasper Johns, e scară în Octava lui Rauschenberg, e fotografie la Andy Warhol.

Una din modalitățile proprii acestei direcții este repetiția pînă la exasperare, deprinsă — desigur — tot din stilul reclamei comerciale. Portretul unei celebre actrițe de cinema acoperă, într-o serie de fotografii divers colorate, un întreg panou. O mulțime de sticle de « coca-cola » se înșiruie, fără sfîrșit, într-o altă lucrare. E o detașare totală (teoretizată, de altfel, de Rauschenberg) de obiectul pictat. Lichtenstein păstrează, poate, elementara libertate de a alege unul sau altul dintre momentele unei povestiri « comics » pe care o ilustrează într-o manieră care a devenit foarte caracteristică (dar care poate fi identificată ca o continuare a viziunii lui Kurt Schwitters din anii '40); dar opera de artă nu dezvăluie nici o dată a biografiei spirituale a artistului. Din acest punct de vedere, Pop'artul contrastează cu aproape întreaga artă a abstracționismului care proiectează, așa cum s-a spus, « gîndurile despre sine, și doar despre sine, ale artistului » (John Kouwenhoven, *The Arts in Modern Civilization*, New York, 1949, p. 81). S-ar spune că ideea despre originalitate a acestui curent e aceea că trebuie suprîmată orice evidență vizuală a originalității.

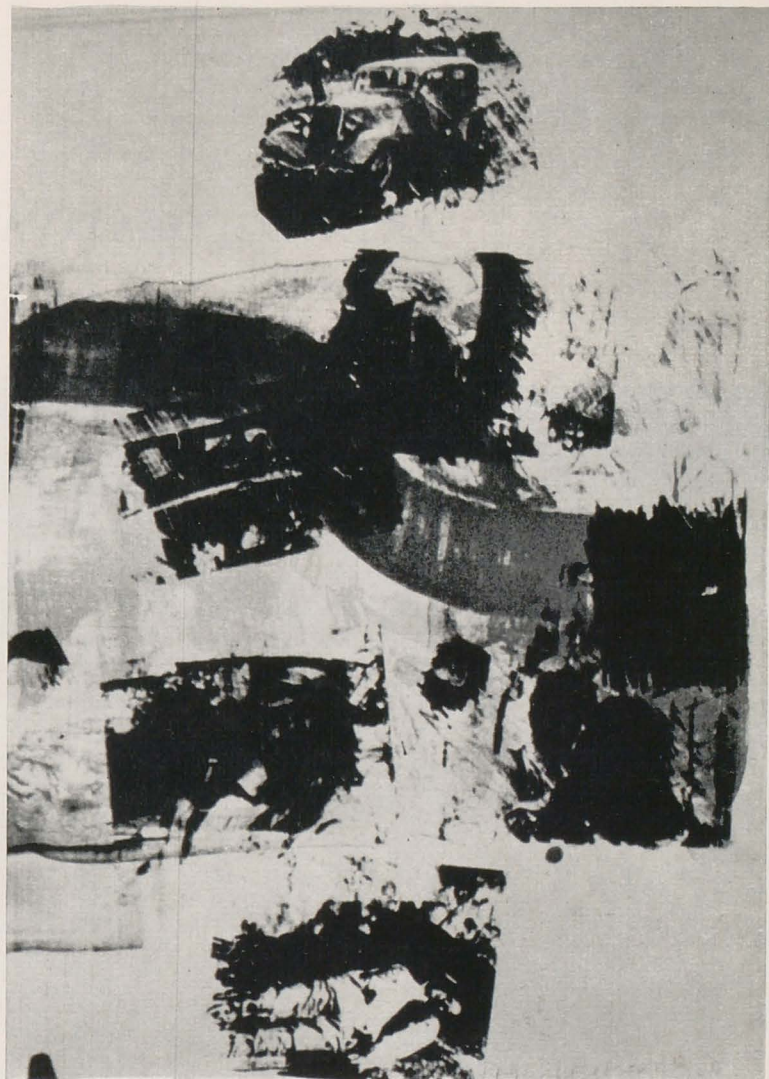
E adevărat, însă, că Rauschenberg, Johns sau Rosenquist mărturisesc un recurs mai personal la temele picturii lor. Rauschenberg își întemeiază lucrările pe legile stricte ale dominanței și subordonării vizuale, opunîndu-se prezentării « plate, lipsite de podoabe » din operele lui Lichtenstein sau Warhol. Astfel încît el descinde mai direct din expresionismul abstract decît oricare dintre colegii săi. Totuși, în

WILLEM DE KOONING: Femeie — ocră (1954-55) — ulei

JASPER JOHNS: Imaginea nr. 7, din seria de zece litografii (1968)

ANDY WARHOL: Portretele artiștilor (1967) — serigrafie, email pe cutii din material plastic

ROBERT RAUSCHENBERG: Benzi (B + C), (1968) — litografie colorată



comparație cu action-paintingul, el e mai înclinat să « fabrice » o imagine decât s-o picteze.

Feldman, al cărui nume l-am citat mai înainte, se întreba, referindu-se îndeosebi la Lichtenstein și la Warhol, «dacă opera lor se opune cu adevărat reclamei comerciale sau dacă ei sînt dispuși să îmbrățișeze acest mediu și să-l accepte în mod necritic» (Art as Image and Idea, Englewood Cliffs, 1967, p. 338). Iată, într-adevăr, o întrebare dintre cele mai grave pentru o artă care, înfățișînd obiectul, vrea să se păstreze obiectivă și, în aceleași timp, să polemizeze cu cei care l-au produs.

Op'artul, adresîndu-se exclusiv retinei, folosește divizionismul lui Seurat și cromatismele patratelor lui Joseph Albers. Artiștii aduc în cîmpul esteticii cele mai moderne constatări ale fizicii. Un straniu sentiment al dezorientării, o beție blindă îl cuprinde pe privitorul operei lui Rothko, a lui Morris Louis, a lui Ellsworth Kelly sau Kenneth Noland. E o încercare de «transformare, întii a stării somatice, și, apoi, a celei psihice». Și adevărul e că șocul produs de op' transformă predispoziția sufletească, îngăduindu-i unui psihiatru, Anton Ehrenzweig, să-l compare cu efectul unui duș rece.

... Și, astfel, ciclul se încheie din nou. Figurativul din pop'art trece într-o modalitate pur fizică de sugerare a sentimentului artistic. Dacă op'artul a fost pus cîndva în legătură cu arta lui Mondrian și a grupului «de Stijl», trebuie observat că efectul e mai direct, dar mai puțin intelectual; curentul nu și-a articulat încă o estetică mai cuprinzătoare. Și, poate, nici nu va izbuti s-o facă, relevînd — astfel —

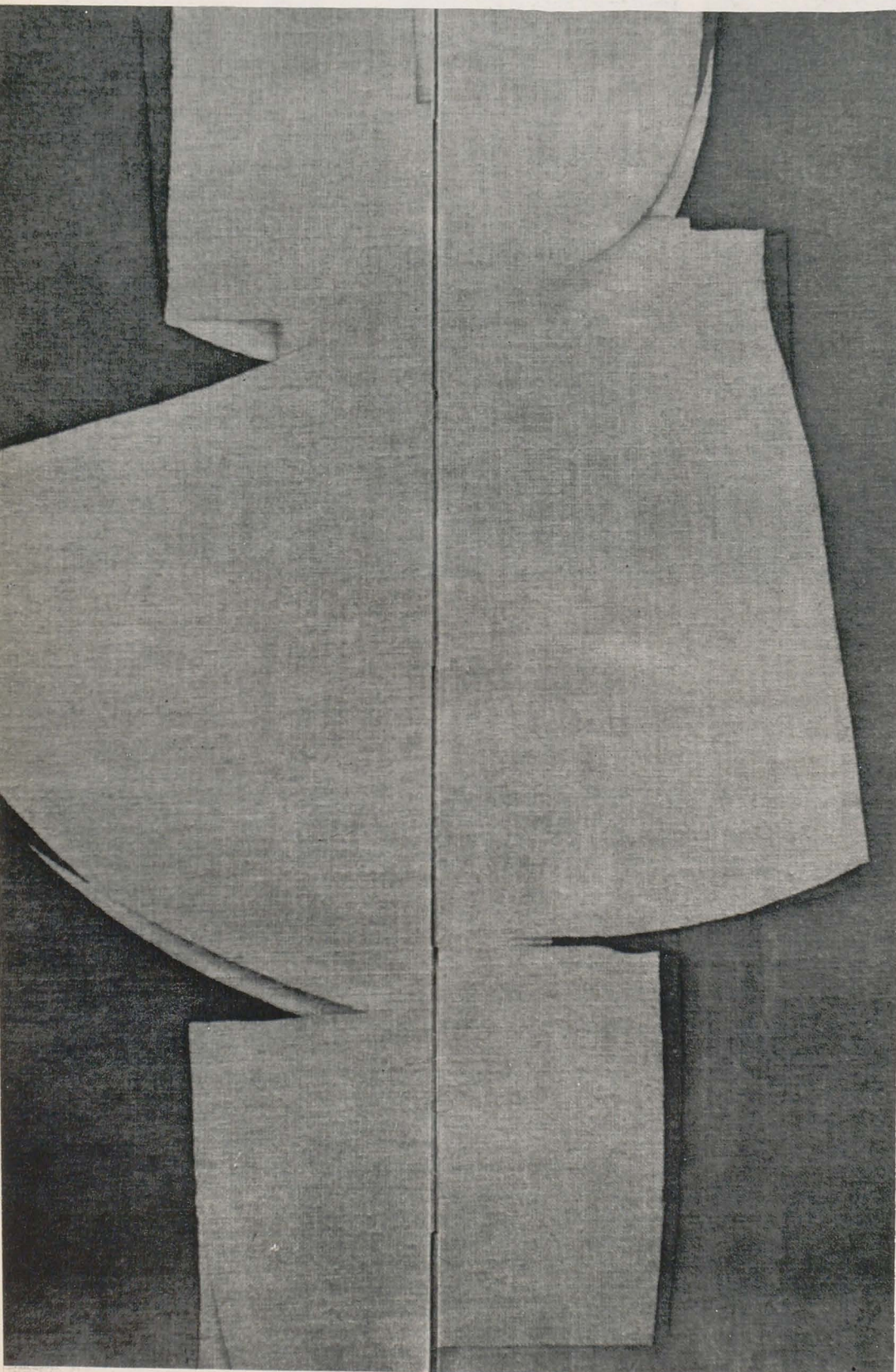
necesitatea unei atitudini mai nuanțate față de figurarea lumii reale. Se cuvine, totuși, să se sublinieze acest efort de a se adresa unui public mai larg, de a înnobila funcțional spațiul modern, ceea ce dă acestei direcții un sens mai cuprinzător decît unicul scop « fiziologic » pe care și-l propune.

★

Expoziția reunea, pe simezele Dallesului, pe unii dintre cei mai reprezentativi artiști ai Americii contemporane. Poate că, totuși, într-o asemenea istorie a ideii despre figurarea realității, statornică încredere în datele lumii obiective pe care o descifrăm în arta lui Ben Shahn ar fi fost, cred eu, binevenită. Poate că și un Arthur Garfield Dove (al cărui abstracționism mărturisește elocvent o influență orientală), un Man Ray (pentru materialitatea gravă a imaginilor lui) sau un Stuart Davis (poate unul dintre prevestitorii pop'artului) și-ar fi găsit și ei locul în această (de altfel foarte temeinică) expoziție. O selecție sugestivă, făcută cu grijă, capabilă să releve o etapă semnificativă a artei americane: dispariția și reparația figurii. Firește, fenomenul e prea complex pentru a fi cuprins — în toate direcțiile lui — într-o expoziție cu caracter antologic. Dar această antologie de pictură a avut darul să sugereze nu numai modul în care un mediu social conturează formele artistice, ci și reacția artiștilor față de acest mediu specific, față de America ultimelor două decenii și jumătate.

ARTA DECORATIVĂ JAPONEZĂ

PAUL PETRESCU



Dacă expoziția japoneză (cu excepția obiectelor de ceramică) s-ar fi numit de pictură și sculptură, nouă, celor care avem o altă optică, faptul nu ni s-ar fi părut neîndreptățit. Panourile decorative (aproape jumătate din numărul pieselor) semănau nespuse cu tablouri mai mult sau mai puțin abstracte. Japonezii au intuit însă exact și au mărturisit cu sinceritate că asemenea producții artistice sînt predominant « decorative » și nu « pictură ». Într-adevăr, panourile, obiectele de ceramică și metal sînt rezultatul unei gândiri artistice prin excelență decorative, în acord cu cerințele vieții moderne. Pe de altă parte, în expoziție nu întâlneam aproape nimic din ceea ce considerăm artă japoneză tradițională și cu toate acestea ansamblul ni se înfățișa în spiritul tradiției japoneze autentice: execuție migăloasă, finisare rafinată, stăpînire a unor procedee tehnice de mare rafinement. Are un secret nu tocmai ușor de descifrat această artă decorativă, cu forme și culori savant compuse, cu măestria ei uluitoare.

Într-unele din panourile textile, cum este Palatul Katsura de Minagava Taizo, răzbat fără îndoială ecouri persistente ale tradiției picturale japoneze așa cum poate fi văzută pe unele vase de porțelan. Realizat în tonalități albastre, panoul reprezintă un grup de insule pe o mare al cărui fond este făcut din delicate linii de aparență neregulată, fiind de fapt o imitație voită a crachelurilor vaselor de ceramică. Opusă acesteia, ca intenție artistică, este tapiseria de aspect abstract intitulată Episod 68 C a lui Ushio Takao, în care culorile formează pete de suprafețe diverse, subliniate de țesătura unor fire groase, accentuat reliefate. Efectele obținute de Ogawa Yoshikazu într-un panou denumit Lucrare japoneză de hîrtie sînt foarte sugestive. Trăsăturile viguroase de linii întretăiate, galbene și portocalii pe fond negru, imprimă acestei lucrări decorative moderne un sentiment

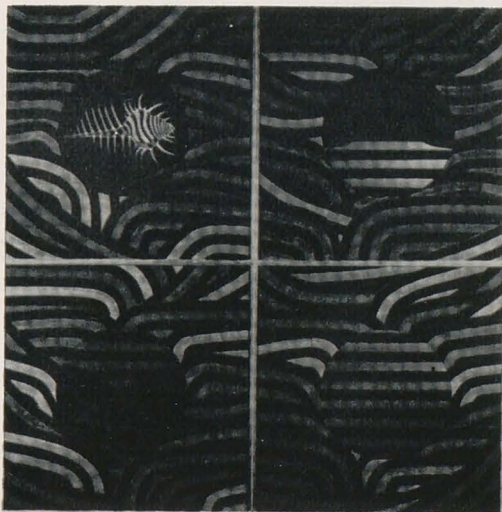
deosebit de limpede al apartenenței japoneze.

De la textile și hîrtie la metal, trecerea este ușoară; panoul Sunet de Endo Choli reproduce parcă faldurile unei draperii grele, întruchipînd în acest fel transmisia undelor sonore.

Adesea privitorul nu sesizează ce anume materiale au fost folosite, panourile putînd fi considerate de porțelan, de sticlă sau de metal, ele fiind de fapt de lac. Atunci efectele sînt maxime, ca în Pădurea lui Mitani Goichi, o lucrare derutantă prin extraordinara cantitate de muncă depusă, în care zeci de mii de puncte și linii dau impresia de pur și aerian. Într-o viziune și tehnică asemănătoare este lucrată și Cromosfera lui Kadono Iwaji; fondul negru apare străluminat de firele de lumină colorată a unor linii continui și punctate.

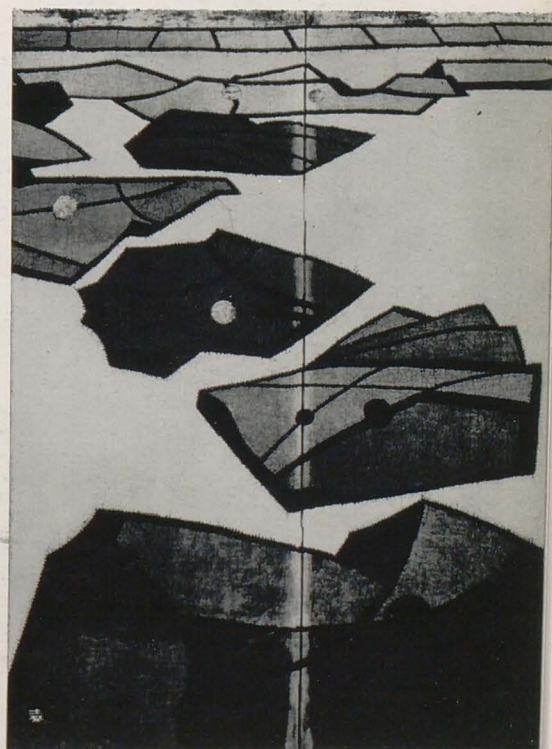
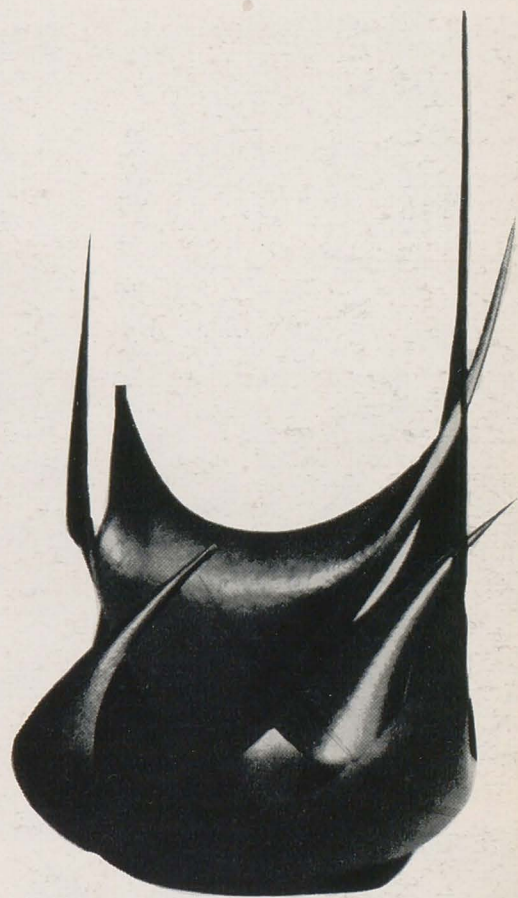
Lacul nu este folosit numai sub aspectul său lucios, depus în nenumărate straturi și cerînd deci o muncă îndelungată (fiecare strat trebuie să fie perfect uscat ca să suporte pe cel de deasupra), ci și într-o formă necunoscută nouă, anume sub aparența unui strat zgrunțuros, în care culoarea pare așezată peste pulberi metalice. Aș menționa lucrarea Zona Zero de Tsuji Mitsunoi, compusă cu suave pete de culori în tonalități neobișnuite ochiului nostru.

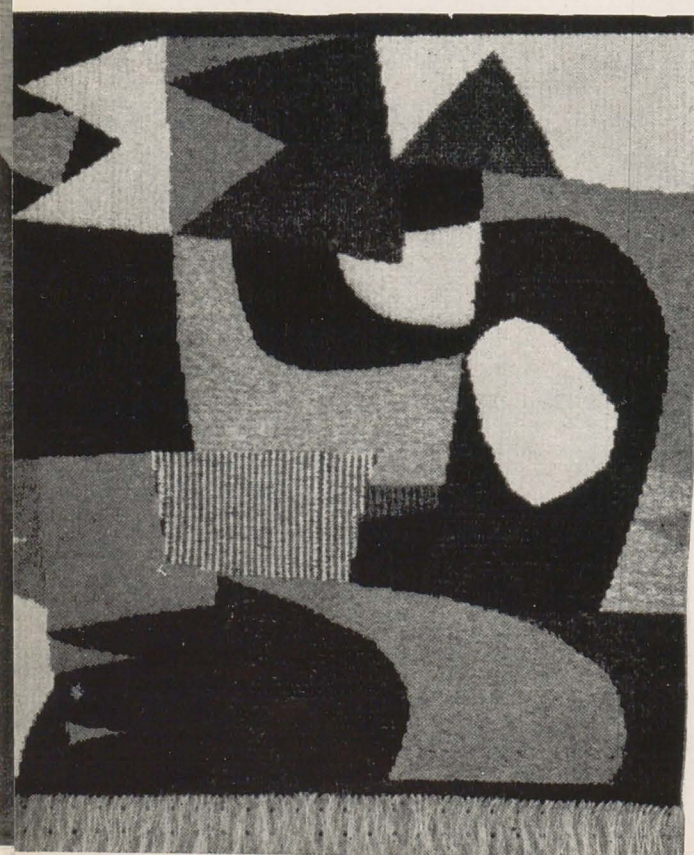
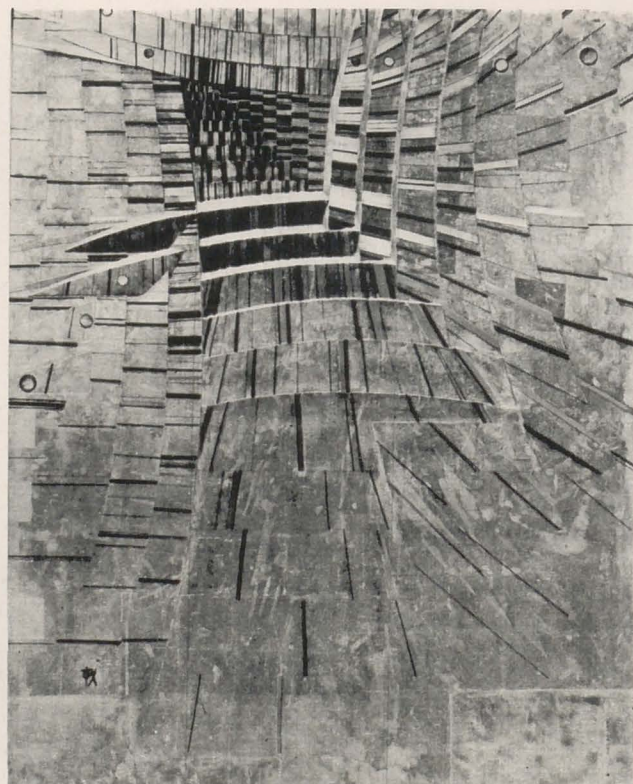
Obiectele de metal nu sînt de dimensiuni prea mari, fiind destinate împodobirii atît a interiorului propriu-zis, cît și a acelor minuscule grădini japoneze montate pe cîte unul sau doi metri pătrați în tot atît de minusculele curți interioare sau în locuințele încăpătoare ale celor mai bogați. Vaza albastră a lui Mitsui Arao este construită din două corpuri conice așezate orizontal și lipite la bază, avînd în ansamblu înfățișarea unor ciudate coarne. Pe corpul vasului sînt bătute în relief motive geometrice clasice japoneze. Accesoriul de grădină de Yoshitaka Yasu-



	2	3
1	4	5

1. MIURA KAGEO: Om în bătaia vîntului — paravan, pictură pe pînză
2. RIKIMARU TAKASHI: Fundul mării albastre — lac
3. OCHI KENZO: Acoperire — metal
4. SUMI ISABURO: Spațiu — panou decorativ, lac
5. MINAGAWA TAIZO: Palatul Katsura — paravan, pictură pe velur





6	7
8	9

6. MITANI GOICHI: Pădure — panou decorativ, lac
7. TAKITA AKIHISA: Poem al adincului — panou decorativ, metal
8. USHIO TAKAO: Episod 68 C — tapiserie
9. MIYASHITA ZENJI: Depărtare — ceramică



hara este o placă groasă din blindaj de navă, cu tăieturi lungi și perforații de gloanțe sau schije. Masivitatea și forța sînt gîndite în contrast cu delicatețea florilor, a ierbii și a pietrelor colorate. Foarte frumoasă ni s-a părut și lucrarea în alamă turnată, Tors din alamă, a lui Hara Masoki, admirabilă prin concizia formelor umane secționare de două planuri paralele ca și prin polisarea perfectă, ca de oglindă.

Dintre toate genurile expuse, ceramica pare a fi păstrat cel mai mult linia tradițională a practicării milenare a acestui meșteșug. Vasele, de forme cel mai adesea simple, sînt marcate de cîte un detaliu de natură abstractă menit să sugereze stări poetice. O astfel de atmosferă este prezentă de pildă în Imagine de cerc a lui Daimaru Tatsuo, sau în vasele denumite Stimulare, Depărtare, ca și în frumosul vas cenușiu al lui Kato Kei-ya, făcut din cioburi neregulate ce nu mai izbutesc să se reunească în sfera inițială din care au fost sparte. Subtila gradație a cenușului, de la marginile cioburilor spre centrul fiecăruia dintre ele, este una din cele mai impresionante dovezi ale unei gîndiri artistice de o mare seriozitate.

Transpuneri pline de poezie ale unor forme sau sugestii ale naturii, cum sînt coșurile din fibre de bambus, Plaja sau Muzica Mării, constituie reușite uluitoare. De forme elipsoidale, lucrate într-o tehnică de o acuratețe care face din fiecare fibră o vergea metalică, aceste coșuri amintesc de «sculpturile» din fire de material plastic aflate azi în multe din muzeele occidentale.

Ne oprim aici, deși numeroase alte obiecte meritau aceeași atenție. Un fapt deosebit de important ar mai trebui subliniat, și anume că sentimentul naturii este implicat în mai fiecare piesă, misterul vieții fiind o prezență, un dat fundamental al acestei arte moderne care își încorporează spiritul tradițional al înțelegerii frumosului.

RETROSPECTIVA PETRE ABRUDAN

Deschisă mai întâi la Cluj, în toamna anului trecut, și apoi în București, la Dalles, retrospectiva pictorului clujean Petre Abrudan constituie bilanțul unei activități de aproape patru decenii (a debutat în 1930 la Salonul Oficial). Prin selecția operelor — întreprinsă de autor — expoziția reușește să illustreze concludent un interesant itinerar spiritual. Cele peste 80 de lucrări expuse s-au înscris într-o unitate de concepție consecvent figurativă. Ca și alți remarcabili reprezentanți ai generației sale, Abrudan continuă una din direcțiile estetice importante ale artei românești interbelice, tradiția ei postimpresionistă, pe care o integrează unei generoase inspirații cu caracter contemporan. Pictorul evocă un conținut de viață, îndeosebi din lumea satului transilvan, cu datinile și obiceiurile lui specifice, lume în care a copilărit și de care a rămas structural atașat. Impresiile culese din mediul rural par a se fi încrustat adânc în ființa sa. Sentimentul este trecut însă prin filtrul lucidității, de unde acea notă severă, uneori chiar aspră, evidentă mai ales în lucrările de inspirație istorică în care Abrudan evocă figurile eroice ale lui Horia, Cloșca și Crișan (*Mucenicii neamului*) sau ideea solidarității iobagilor (*1784 pe Mureș*). Dacă asemenea compoziții cărora artistul le conferă o ținută solemnă sînt dominate de sentimentul tragicului, lucrările ce înfățișează, cu o undă de umor, scene din viața de astăzi — cum sînt, de pildă, *Sfatul cocoanelor* sau *Identități* (în care căciulile țaranilor din primul plan ajung, prin geometrizări decorative și transformări simbolice, să se asemene cu acoperișurile țuguiate ale caselor moștești, din planurile secundare), — sînt străbătute de o matură seninătate.

Dragostea pictorului pentru natură e dovedită de predilecția sa pentru peisagistică. În lucrările de acest gen (cum sînt cele din ciclul *clăilor de fin*), dar și în naturile moarte, apare clară evoluția sa spre un limbaj concis, preocuparea pentru esențializarea imaginii, în care suprafețele cromatice sînt tranșant delimitate, închise în contururi bine precizate, îngroșate prin linii ferme. În această evoluție, desfășurată sub semnul onestității profesionale, nu întîlnim treceri bruște, ci o acumulare organică, prefaceri și înnoiri lăuntrice, prin trainice sedimentări, care i-au restructurat treptat limbajul, conducîndu-l pînă la expresivele simplificări și sinteze obținute în lucrările ultimilor ani.

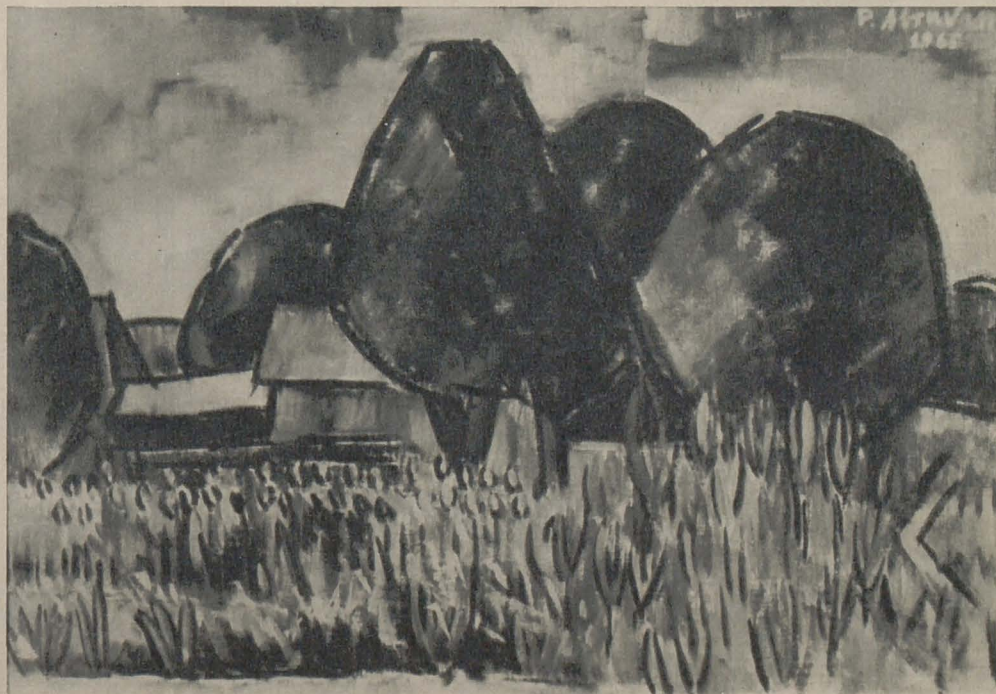
Desenele în cărbune ori tuș și seria de picturi în acuarelă, de o cuceritoare prospețime de ton, au întregit această manifestare, îndreptînd ecoul favorabil de care s-au bucurat. Pentru că, așa cum o caracteriza Francisc Păcurariu, într-o lucrare recent apărută, pictura lui Petre Abrudan, ordonată de un meșteșug solid, sugerînd emoții adînci, suind din zona semnificațiilor fundamentale, afirmă « o intuire viguroasă, grea de sevele concretului, a vieții aspre și dense, a unei naturi pline de o vitalitate senină, împăcată, tăcută, fără exuberanțe de suprafață și magii cromatice ».

MARIN MIHALACHE

Autoportret (1960) — ulei

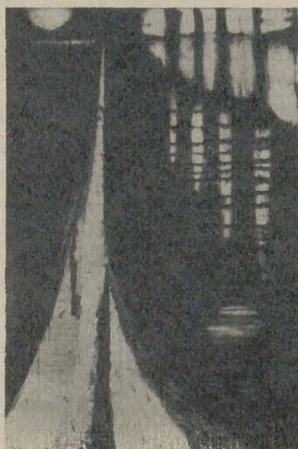


Peisaj — ulei



IRENA SNARSKA

PICTURĂ și GRAVURĂ



Organizată sub auspiciile C.S.C.A., expoziția de pictură și gravură Irena Snarska (Ate-neul Român, februarie-martie; 49 lucrări, ulei și gravură) a prezentat publicului nostru creația unuia dintre tinerii artiști polonezi care s-au afirmat în ultima vreme nu numai în patrie ci și peste hotare (Snarska a participat la expoziții deschise în Franța, Italia, U.R.S.S., Suedia ș.a.). Expoziția a adus, în același timp, un omagiu peisajului litoralului românesc a cărui atmosferă Irena Snarska a redat-o într-o serie de lucrări în ulei, de o factură expresionist-abstractă (*Drum spre Mangalia, Aspecte din portul Constanța, Viță de vie, Caiși* etc.). Gravurile alb-negru, cu interesante raporturi de linii și suprafețe și cu un evident suport figurativ, sînt de o puternică expresivitate, adesea cu o notă de dramatism (*Lagăr de concentrare, Dig, Cer acoperit — Parașutiștii* ș. a.).

H. H.

YVONNE HASAN

PICTURĂ și GRAFICĂ



Sala Kalinderu. Februarie. A treia expoziție personală. A cuprins 36 lucrări de pictură (ulei și tehnici mixte) și 7 lucrări de grafică de șevalet (tuș, guașă, colaje) — compoziții cu scene, portrete, peisaje, naturi moarte. Orientare spre expresionism.

ION MUSCELEANU

PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Decembrie-ianuarie. Expoziție personală, cuprinzînd 44 lucrări de pictură: portrete, peisaje, naturi moarte. Viziune figurativă, univers liric.

AURELIA ARICESCU VASILIU

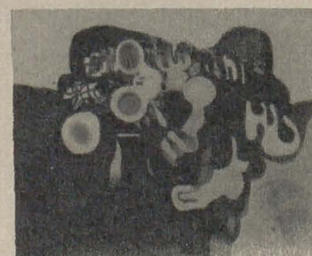
PICTURĂ



Galeriile de artă din calea Victoriei. Ianuarie. Expoziția a cuprins 38 lucrări de pictură în ulei (peisaje, flori, portrete). Univers liric.

CĂTĂLINA MATEESCU-TONU

PICTURĂ



Holul Teatrului «C. Not-tara». Decembrie-februarie. Prima expoziție personală. 10 uleiuri — pictură de factură abstractizantă, înrîurită de uni-versul tehnic.

NICOLAE ADAM

SCULPTURĂ și PICTURĂ



Sala Kalinderu. Ianuarie. Prima expoziție personală. A cuprins 16 sculpturi în metal (compoziții și proiecte pentru lucrări monumentale) și 33 picturi (compoziții în acuarelă, guașă, tempera etc., subord-nate preocupărilor din dome-niul sculpturii). Lucrări figu-rative și abstracte.

VASILE BRĂTULESCU

PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Magheru. Ianuarie-februarie. A patra expoziție personală, cu-prinzînd 22 uleiuri. Lucrări figurative și nonfigurative; pre-ocupări pentru structură și materie.

SORIN IONESCU

PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Ianuarie-februarie. Expoziția a cuprins 46 uleiuri și 26 laviuri (peisaje în cea mai mare parte, flori și portrete). Univers pictural liric; înclinație spre fantastic.

WALTER ANDREAS KIRCHNER

SCULPTURĂ și GRAFICĂ



Școala populară de artă din Sibiu. Ianuarie-februarie. Ex-poziția a cuprins 15 sculpturi în lemn, piatră, marmură, beton, metal (compoziții, por-trete, torsuri etc.) și 11 lucrări de grafică de șevalet. Lucrări figurative și abstract geome-trizante.

RODICA BONDI

PICTURĂ



Galeriile de artă din calea Victoriei. Februarie. A doua expoziție personală, 35 de lucrări de pictură în ulei (com-poziții, portrete, peisaje, flori). Imagini concepute decorativ, cu o notă de expresionism cromatic.

JANA GERTLER

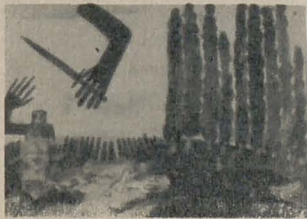
SCULPTURĂ și DESEN



Galeriile de artă din bd. Magheru. Decembrie-ianuarie. Prima expoziție personală. A expus 24 sculpturi (compoziții și portrete, executate în bronz, piatră, lemn, ciment, teracotă ș.a.) și 20 desene. Viziune figurativă, orientată în general spre expresionism.

PAULĂ RIBARIU

PICTURĂ



Galeriile de artă din calea Victoriei. Decembrie-ianuarie. Expoziție personală, cuprinzând 26 lucrări de pictură în ulei și guașă. Viziune fantastă, apropiată de suprarealism.

LUCILIA ARMAȘU-NEGRI

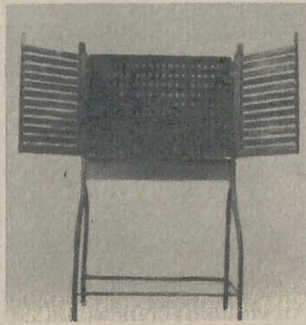
PICTURĂ



Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Decembrie-ianuarie. A doua expoziție personală, cu 32 lucrări de pictură: peisaje, portrete, flori, naturi moarte. Fatură postimpresionistă.

PAUL NEAGU

OBIECTE



Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Ianuarie-februarie. Expoziție personală, cuprinzând 4 obiecte (computer, raționalizator, container, cubator — executate în lemn, metal, material plastic și carton).

ANATOLIE CUDINOFF

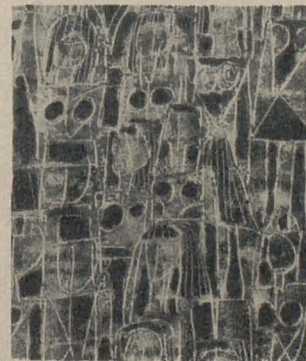
GRAVURĂ și DESEN



Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Februarie-martie. Expoziția a cuprins 38 lucrări (linogravură, acvatinta, pointe sèche, sanguină, cărbune etc.): peisaje și compoziții cu personaje.

CORNELIU PETRESCU

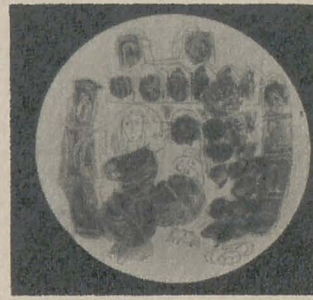
PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Februarie-martie. A treia expoziție personală. A prezentat 78 lucrări de pictură (monotipie și tehnică combinată). Figurativ, de factură naïvă.

MIHAI GHEORGHE

CERAMICĂ



Holul Teatrului Mic. Februarie-martie. Expoziție personală, cuprinzând 42 farfurii decorative din ceramică smălțuită, realizate prin sgratitare și cu angobe colorate. Figurativ.

GHEORGHE RĂDUCANU

PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Magheru. Februarie-martie. A patra expoziție personală, cuprinzând 24 uleiuri și 22 picturi în frescă-compoziții, peisaje, portrete, flori. Imagini încorporând note specifice decorativului-monumental de frescă. Uneori tendințe spre abstract.

VASILE GRIGORE

PICTURĂ



Holul Teatrului de Comedie. Februarie. A șasea expoziție personală, cu 16 lucrări de pictură în ulei (peisaje și naturi moarte). Figurativ, univers liric.

MIHAIL GYÖRGY

OBIECTE

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Ianuarie-februarie. Prima expoziție personală, cuprinzând 10 panouri-obiecte, executate în materiale și tehnici diverse. Abstract.

MIRCEA ȘTEFĂNESCU

SCULPTURĂ



Holul Hotelului « Carpați » din Brașov. Martie. Artistul a prezentat 11 lucrări de sculptură mică (în lemn și teracotă) destinate interiorului.

DINU VASIU

ACUARELĂ



Sala Arta din Brașov. Aprilie. Expoziția a cuprins 45 acuarele (compoziții, peisaje, naturi moarte). Figurativ, cu tendințe spre abstract.

ACAȚIU LASZ O

Galeriile de artă din Oradea. Artistul a expus 15 lucrări de grafică (desen, monotip, tehnică mixtă) — compoziții, portrete, peisaje.

RÉSUMÉ

LA PEINTURE ROUMAINE OU DU SPIRITUEL DANS L'ART

Des débats sur le thème « La peinture roumaine ou du spirituel dans l'art », organisés récemment par la rédaction de notre revue, ont eu comme point de départ l'exposition ouverte au musée Simu (décembre 1968 — mars 1969) dans le cadre des manifestations qui ont marqué le centenaire de la naissance du peintre Ștefan Luchian.

L'exposition présentait un certain nombre d'œuvres de Ștefan Luchian, groupées d'une part avec celles des artistes auxquels il était redevable — Andreescu et Grigoresco — et d'autre part avec celles des artistes qui l'avaient suivi : depuis Petrașco et Pallady jusqu'à Tzuculesco. Organisée avec le concours de quelques critiques et artistes qui en avaient pris l'initiative, cette exposition offrait les données nécessaires pour une très intéressante étude comparée permettant non seulement de mettre en évidence le rôle novateur de Ștefan Luchian, mais aussi d'identifier l'école roumaine dans le contexte de l'art européen.

Sans vouloir aucunement ignorer que la plupart des peintres roumains les plus importants ont fréquenté les artistes de l'École de Paris, ni

oublier tout ce que leur formation artistique doit à l'art occidental mais, bien au contraire, en soulignant ce phénomène, la confrontation a relevé un fait d'importance, justement celui qui n'est pas pris en considération lors des jugements portés à l'étranger — voire des préjugés — sur l'art roumain : en présence d'une glorieuse forme de culture, de cet art qui irradie du foyer de lumière parisien, en présence de courants qui ont marqué la pensée plastique du monde entier, la personnalité des artistes roumains s'est avérée assez puissante et avec des attaches irréductibles à un certain espace spirituel cristallisé, pour arriver, par un système d'attitudes-valeurs propres, à une conception esthétique distincte. Doués d'un esprit créateur élevé, les artistes roumains ont produit des œuvres d'une qualité rare, ce qui leur confère le droit d'occuper une place dans le panthéon des grandes réalisations du génie artistique.

L'iconographie que nous publions à cette occasion tente de projeter une lumière révélatrice sur l'existence d'un sentiment de la forme spécifiquement roumain, sur la constance du spirituel dans cet art — saisissables pendant cinq siècles. Tout bien considéré, il s'agit d'une attitude esthétique, et engagée moralement, qui refuse le trompe-l'œil au nom de la vérité de l'esprit.

DIMITRI VARBANESCO

Une rétrospective des œuvres de Dimitri Varbanesco (1908 — 1963), artiste d'origine roumaine, établi à Grenoble depuis 1932, s'est ouverte récemment à Bucarest, dans les salles de l'Athénée Roumain, puis à Ploesti et à Galatz.

Personnalité à part dans le cadre de l'École de Paris, Dimitri Varbanesco a participé, à partir de 1935, aux activités du groupe « Témoignage », dont faisaient partie des artistes notoires tels que Marcel Michaud, Alfred Manessier, Jean Le Moal. Outre son activité de peintre et de graveur Dimitri Varbanesco a eu une activité littéraire importante en tant qu'essayiste et éditeur — avec d'autres artistes français — de la revue Cahiers Ligures, de Lyon.

La rétrospective suscite à l'écrivain Radu Petresco une série de réflexions sur l'œuvre de Varbanesco. L'exposition — affirme l'auteur — met en évidence la conversion de sa vision expressionniste d'avant son départ pour la France en un surréalisme de qualité. (...) Dimitri Varbanesco imprime à sa vision terrifiante, tangente au théâtre paysan roumain, une luminosité délectable, conciliante, la même luminosité qui, lorsque le dessinateur cède la place au peintre, il ne laisse subsister de l'univers des objets que la trajectoire de leur mouvement baignée dans une pulvérisation de roses, de jaunes et de noirs effacés.

LA DISPARITION ET LA RÉAPPARITION DE L'IMAGE : LA PEINTURE AMÉRICAINE APRÈS 1945

A la suite de l'accord culturel conclu entre la Roumanie et les U.S.A., une exposition de peinture américaine, organisée par la Collection nationale des beaux-arts de la Smithsonian Institution de Washington, a été ouverte à Bucarest (salle Dalles), au mois de janvier, puis à Timisoara et à Cluj.

Dans son article consacré à l'exposition, le critique d'art

Dan Grigoresco, en analysant les œuvres qui illustrent un quart de siècle de l'histoire de la peinture américaine, considère la sélection — faite avec un soin particulier — comme très suggestive et capable de révéler les aspects essentiellement américains du procès international de l'évolution de la pensée plastique.

LES ARTS DÉCORATIFS JAPONAIS

Organisée sous les auspices de l'Association japonaise des arts décoratifs, l'exposition ouverte à Bucarest (janvier-février) fut une manifestation remarquable.

Les personnalités qui illustrent les différentes disciplines — les auteurs des panneaux décoratifs (Minagawa Taizo, Ushio Takao, Ogawa Yoshikazu, Mitani Goichi, Kadono Jwaji), les céramistes (Daimaru Tatsuo et Kato Keya) etc., attestent l'existence d'une école d'art décoratif ayant une forte individualité et un style pregnant. C'est un art qui se distingue par sa conception organiquement décorative, par l'assimilation à un niveau supérieur des traditions artistiques nationales et par une réceptivité ouverte aux phénomènes de l'art contemporain universel.

Dans son commentaire en marge de l'exposition, le critique d'art Paul Petresco relève les affinités profondes qui unissent l'art décoratif japonais à l'art moderne, ainsi que le puissant sentiment de la nature propre à la conception artistique nipponne. Le mystère de la vie — affirme l'auteur — est une présence, une donnée fondamentale de cet art moderne qui a assimilé l'esprit traditionnel de la conception du beau.

SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>		2
<i>Cadran</i>		3
* * *	La peinture roumaine ou du spirituel dans l'art — colloque	5
RADU PETRESCO	Dimitri Varbanesco	23
<i>Ateliers</i>	Traian Bradean, Nicolae G. Iorga, Constanța Dogeanu	24
DAN GRIGORESCO	La disparition et la réapparition de l'image: la peinture américaine après 1945	30
PAUL PETRESCO	Les arts décoratifs japonais	34
<i>Cimaises</i>		37

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Международные соревнования</i>		2
<i>Циферблат</i>		3
* * *	Румынская живопись или о духовном начале в искусстве, — коллоквиум	5
РАДУ ПЕТРЕСКУ	Димитрие Вырбанеску	23
<i>Ателье</i>	Траян Брэдян, Николае Г. Иорга Констанц Дроджану	24
ДАН ГРИГОРЕСКУ	Исчезновение и вторичное появление изображения: американская живопись после 1945 года	30
ПАУЛ ПЕТРЕСКУ	Японское декоративное искусство	34
<i>Выставки</i>		37

Couverture I: Voile d'iconostase de l'église «Trei Ierarhi» (1639) — broderie (détail) — (Musée d'art de la République)

На первой странице обложки: Головная повязка (деталь). Трехсвятительский монастырь (1639). Вышивка по бархату. Музей искусств СРР

Couverture II: L'Exposition Triennale des Arts Décoratifs (vue d'ensemble)

На второй странице обложки: Трехгодичная выставка декоративных искусств. Общий вид

Couverture IV: Fresque de l'église «Arbore» (détail)

На четвертой странице обложки: Фреска церкви Арборе (деталь)

