



3

1969 - ANUL XVI

ARTA







# ARTA

3  
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

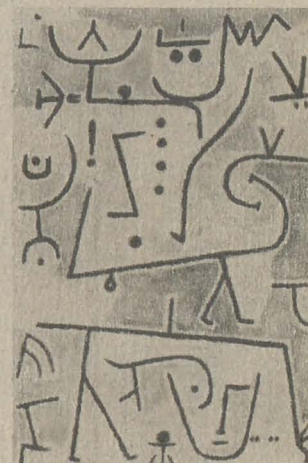
ANUL XVI, Nr. 3 — 1969

Colegiul redacțional:

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

## Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>	2
<i>Cadran</i>	3
VASILE VARGA	Pictura românească în perspectivă europeană (I) 5
Dr. W. SCHMALENBACH	Paul Klee 7
Prof. dr. GH. GHÎȚESCU	Figurația naturii în opera lui Paul Klee 9
PAUL KLEE	Despre arta modernă (fragmente) 14
DAN GRIGORESCU	În «orașul alb» 18
ADINA NANU	La un sfert de veac de la moartea lui Octav Băncilă 20
<i>Expoziția filialelor Brașov—Sibiu—Iași</i>	
ANCA ARGHIR	Centre ale emulației artistice 21
PETRU COMARNESCU	Revirimentul artei ieșene 25
EDUARD CONSTANTINESCU	Un poet al culorii: Jacques Démy 27
OLGA BUȘNEAG	Început de drum 28
<i>Atelier</i>	Șerban Gabrea, Wanda Sachelarie Vladimirescu 30
GEORGES BOUDAILLE	Correspondență din Paris 34
<i>Arta tinerilor</i>	36
<i>Simeze</i>	37
<i>Agendă</i>	39



Coperta I: PAUL KLEE: Vesta roșie

Coperta II: Imagine de ansamblu: expoziția filialelor U.A.P. (Brașov, Sibiu, Iași)

Coperta IV: GHEORGHE APOSTU: Tată și fiu

Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI

Diapozitive în culori: RADU BRAUN

Prezentare artistică: GABRIEL CONSTANTINESCU

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI



## Köln



ROMER IN RUMANIEN

Veranstaltung der Westfälisch-Niederrheinischen Museen, Köln, veranstaltet im Museum  
22. bis 24. März 1969, gefördert durch die 1968er Kulturförderung des Landes NRW



În luna februarie a.c. în marea sală de expoziții Kunsthalle (2.000 m.p. spațiu de expunere, repartizat pe două nivele) din Köln, Republica Federală a Germaniei, s-a deschis expoziția « Romanii în România », organizată de Muzeul de Istorie Cluj cu concursul altor 22 muzee din țară și în colaborare cu Muzeul Romano-Germanic din Köln.

Expoziția a cuprins mai bine de 1.000 de piese — dintre care 900 autentice, iar restul materiale auxiliare: hărți, planuri, tabele, fotografii etc. Piese autentice — piatră, bronz, fier, ceramică, sticlă, lemn — ilustrează, în succesiunea lor, pe de o parte procesul de romanizare a Daciei, iar pe de alta specificul local, daco-roman, al civilizației provinciale romane din bazinul Carpaților. Materialul a fost grupat în opt secțiuni tematice.

Folosind mijloacele muzeale moderne — vitrine de mărimi și formate variate, panouri mobile, sisteme de iluminare — și acordând o deosebită atenție valorii plastice a pieselor, organizatorii au reușit să prezinte o expoziție nu numai susținută din punct de vedere științific, dar și de un înalt nivel artistic. Festivitatea deschiderii s-a desfășurat într-un cadru solemn, în prezența delegației oficiale românești — compusă din acad. prof. C. Daicovicu, C. Oancea, ambasadorul României în Republica Federală a Germaniei, lector universitar R. Florescu, comisarul expoziției — și a autorităților locale. Erau de față primarul orașului Köln, Theo Burauer, reprezentanți ai forurilor federale și ai landului, conducători ai unor instituții culturale locale, numeroși specialiști, reprezentanți ai presei etc. Numărul total al participanților s-a ridicat la aproape 700 de persoane, cifră mai mare decât aceea întrunită acum doi ani, cu prilejul deschiderii expoziției « Romanii la Rin », cu care s-a și inaugurat localul de expoziții Kunsthalle.

Solemnitatea a fost deschisă de Theo Burauer, primarul orașului Köln, care, amintind cu oarecare mândrie tradiția romană a orașului Köln, a subliniat apoi valoarea și importanța expoziției noastre, făcând o interesantă paralelă între felul în care se pune problema continuității tradiției romane, pe de o parte, la Rin și, pe de altă parte, în Carpați. În continuare, ambasadorul republicii noastre a declarat expoziția deschisă. A urmat la cuvânt acad. prof. C. Daicovicu care a prezentat în linii mari etapa romanizării Daciei, arătând importanța ei în istoria poporului nostru. Vorbitorul a încheiat mulțumind în limba latină organizatorilor expoziției și tuturor celor care și-au dat concursul pentru reușita ei.

Presa germană (« Kölner Rundschau », « Kölner Stadtanzeiger », « Die Welt », « Frankfurter Allgemeinezeitung » ș.a.) a acordat o atenție deosebită acestei manifestări, numeroase articole și informații publicându-se încă înaintea deschiderii expoziției.

RADU FLORESCU

## Tunis

Cu prilejul vizitei recente în Tunisia a unei delegații culturale românești a avut loc la 14 martie la Casa de cultură Ibn Rachîq din Tunis deschiderea unei expoziții de artă grafică contemporană românească (în cadrul căreia 28 de artiști au prezentat 63 de lucrări — acuarele, gravuri, tempera, guașe, tușuri etc.). La vernisaj au participat membrii delegației culturale românești condusă de Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Chédi Klibi, secretarul de stat pentru afacerile culturale și informații, Lamine Chabbi, președintele Comitetului Cultural Național din Tunisia, personalități ale vieții culturale tunisiene, reprezentanți ai presei, artiști. După vernisaj a avut loc o gală de filme documentare românești, printre care scurt metrajul « Ion Țuculescu ». Filmele au fost primite de participanți cu mult interes.

În cadrul unor manifestări organizate de asemenea cu prilejul acestei vizite, criticul Vasile Drăguț, director al direcției muzeelor și monumentelor din C.S.C.A., membru al delegației noastre, a vorbit despre « Arhitectura medievală în România » (la Casa de cultură Ibn Klaldoun) și « Pictura medievală în România » (la Institutul național de arheologie și artă din Tunis).

## Torino

DAL 1 - AL 20-MARZO 1969



L'UNIONE DELLE ARTI FIGURATIVE DI ROMANIA

**MOSTRA  
DEGLI  
ARTISTI  
RUMENI**

GALLERIA DALL'16 MARZO ALLE 12 - GALLERIA 17 MARZO ALLE 12

Sub auspiciile societății torineze pentru promovarea artei (« Società promotrice delle belle arti ») și ale Uniunii Artiștilor Plastici din România, în martie s-a deschis (în sălile galeriei din str. Crivelli) o amplă expoziție de artă contemporană românească, cuprinzând 280 de lucrări (pictură, sculptură, gravură și desen), ale unui număr de 147 artiști din București și alte centre artistice din țară. Primită cu interes de presa italiană, expoziția — cea mai mare manifestare de artă românească organizată la Torino — s-a bucurat, în același timp, de un real succes în rândurile vizitatorilor: încă în primele zile de la deschidere a fost reținut un număr mare de lucrări.

## Paris

Răspunzând invitației domnului Georges Bilbille, directorul asociației « Maison pour tous », Vigh Istvan a deschis în februarie-martie, la galeria din Paris a asociației, o expoziție de grafică « alb-negru », prezentând 24 desene în tuș. Expoziția a fost semnalată cu interes în « Le Figaro » (numărul din 23 februarie a.c.).

H. H.



lometri sud de Smirna. Înconjurată cu ziduri romane și bizantine, cetatea a conservat vestigiile ale templului Afroditei, un stadion pentru 40.000 de spectatori și un teatru cu 15.000 de locuri. Săpăturile efectuate au dat la iveală numeroase statui. Multe dintre aceste sculpturi poartă numele artiștilor, ceea ce constituie o surpriză pentru cercetători. Conform declarațiilor profesorului Kenan T. Erim, Afrodizia este — după ansamblul din Pergam — cea mai importantă descoperire arheologică privind antichitatea greacă.

Cabinetul de pictură abstractă de la Landesgalerie din Hanovra (construit în 1925 de El Lissitzki după proiectele arhitectului Dornier și distrus în 1936 de naziști) va fi reconstituit în curînd. Oficialitățile hanovreze au hotărît să-i redea caracterul muzeal și să-i asigure condiții propice pentru a-și relua activitatea.

Forurile municipale pariziene au pus la dispoziția pictorului Serge Belloni (originar din Italia și stabilit de mai bine de 20 de ani în Franța) sălile recent renovate de la Hôtel de Sens, unde artistul a deschis o expoziție consacrată Parisului, cuprinzînd lucrări de pictură de « cea mai bună tradiție post-impresionistă » — cum apreciază critica de artă. Pictorul a ales și a interpretat cu precădere în pînzele sale motive evocînd locuri străvechi, pe cale de dispariție: colinele de la Belleville, așa cum arătau ele înainte de a se construi aici « blocurile reconstrucției », malurile vechi ale Senei înainte de a fi străbătute de autostrăzi, Halele înainte de a fi demolate și transportate la Rungis. Ca un omagiu ambianței literar-artistice, Belloni evocă în multe din pînzele sale micile cafenele cu aerul lor intim, familiar, locul de întîlnire al poezilor, pictorilor, actorilor.

Înființată în 1963, la Oslo, gruparea « Atelier Nord » și-a propus să reunească în jurul său gravori din diferite țări și de orientări estetice diferite, în vederea organizării unor expoziții colective. Începînd din anul 1966 « Atelier Nord » și-a deschis expozițiile la Bruxelles, Belgrad, Zagreb, Bordeaux, Oslo, Rio de Janeiro, Sao Paulo etc. De curînd, gruparea a organizat o expoziție la Reims, prezentînd gravuri în alb-negru și în culori ale artiștilor Anne Brevik (Norvegia), Kereyi Yoshida (Japonia), Miodrag Nagorni (Iugoslavia), Carmen Gracia (Argentina), Hedy-Louise Lotherington (Elveția), Jean-Claude Reynal (Franța), Pakesada Matsutani (Japonia). Cu prilejul manifestărilor organizate recent, « Atelier Nord » prezintă un film documentar, realizat anul trecut, cu scopul de a iniția publicul în tehnicile utilizate de membrii grupării.

În planul de amenajare a Coastei Aquitane (Franța) a fost prevăzută organizarea unui complex muzeal de tipul « Muzeului Satului » din București, care se va intitula, probabil, « Muzeul casei în spațiul rural ». Va fi așezat pe o suprafață de 90 hectare, în apropiere de Labouheyre. Etnografil francezi au întocmit un vast plan de cercetare științifică și de achiziții — privind vechea arhitectură rurală, instalațiile tehnice ale industriei casnice, mobilierul, cestumul, obiectele de uz etc. specifice regiunii. Organizatorii își propun să realizeze un document pe cît posibil complet al vieții materiale și spirituale din mediul rural al regiunii Landelor. Deși se prevede ca

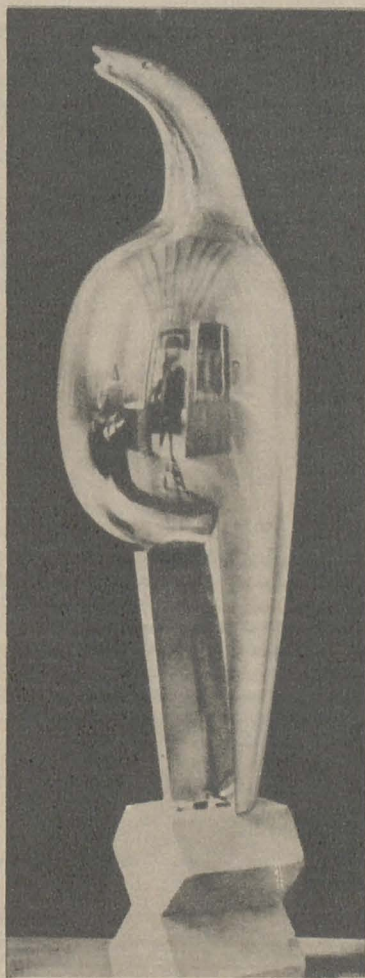
această importantă acțiune să fie încheiată peste trei ani, muzeul va fi deschis pentru vizitatori chiar pe parcursul amenajării sale.

Înființat cu doi ani în urmă, Centrul național de artă aplicată contemporană (C.N.A.A.C.) din Franța — al cărui țel practic îl constituie pregătirea prototipurilor de serie destinate să introducă « stilul » contemporan în ambianța locuinței — grupează un număr de cincisprezece desenatori de mobile și textile, graficieni și specialiști în estetica industrială. Centrul s-a instalat, nu de mult, în noul său sediu parizian, amenajat de arhitecții Etienne Formigier și André Monpoix. Aici vor fi organizate principalele sale manifestări — expoziții cu caracter periodic, prezentînd cele mai noi realizări ale atelierului de creație de la Mobilierul Național.

La galeriile pariziene « Alexandre Iolas », unde sînt prezentate în mod permanent oleiuri, guașe sau desene de Victor Brauner, a fost deschisă la începutul acestui an o expoziție temporară cuprinzînd o serie de lucrări de Brauner, din colecția familiei artistului.

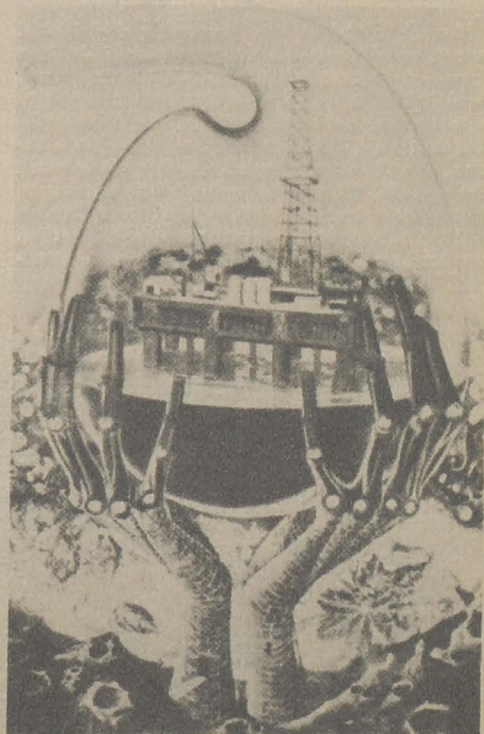
Ediția 1969 a Expoziției « Les peintres témoins de leur temps » (Paris, Muzeul Galliera, februarie-martie) a fost organizată pe tema de mare actualitate « Investigațiile și cuceririle științei moderne ». În linia mari, lucrările expuse se grupează în trei sub-teme: cercetarea spațiului cosmic, investigarea lumii submarine și revoluția din domeniul chirurgiei cordului. Expoziția a cuprins, de asemenea, portrete ale unor savanți contemporani. Lucrările erau semnate de nume bine cunoscute în viața artistică franceză: Caillaux, Even, Mac Avoy, Savin, Brayer, Capron, Starkmann, Monneret, Pierre Le Colas (foto), Choain sau Cartel — ca să cităm doar cîțiva din cei 80 de pictori și sculptori expozați.

Doă Păsări măiestre de Brâncuși au putut fi admirate la muzeul new-yorkez de artă modernă Solomon Guggenheim, în cadrul expoziției organizate (15 ianuarie — 30 aprilie) cu piese din



colecția Peggy Guggenheim. Expoziția a cuprins în exclusivitate lucrări de pictură și sculptură din secolul XX, unele dintre ele inaccesibile pînă în prezent marelui public.

Profesorul Kenan T. Erim de la Universitatea din New York procedează actualmente la reconstituirea Afrodiziei — situată la 50 ki-



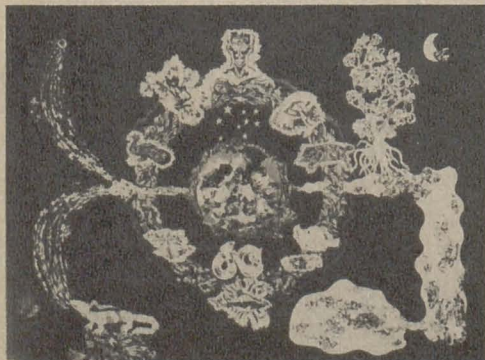


Pregătirile pentru Expoziția universală — Osaka 1970 sînt mereu în atenția presei. Unul din recentele numere ale revistei « Domus » ne informează că, de curînd, tînărul arhitect japonez Arata Isozaki a primit sarcina de a întocmi proiectul viitoarei « Piețe a festivităților ». Arata Isozaki, născut la Tokio în 1931, a fost elevul cunoscutului arhitect japonez Kenzo Tange (în atelierul căruia a lucrat între 1954 și 1963, și cu care a colaborat la proiectul de reconstruire a orașului Skopje).

Conform unei statistici publicate recent de UNESCO, recordul anual în ceea ce privește numărul de vizitatori ai muzeelor a fost înregistrat în Statele Unite: 188 milioane de vizitatori la 1900 muzeu. Pe locul al doilea se situează Uniunea Sovietică, cu 75 milioane vizitatori la 1000 de muzeu.

Muzeul de arte frumoase din Nancy și-a îmbogățit recent tezaurul printr-o importantă donație și anume colecția Henri Galilée care cuprinde aproape exclusiv opere semnate de artiști din prima jumătate a secolului XX. Printre cele mai valoroase pînze se numără: *Prinzul copiilor* de Bonnard (1899), *Gravorul în atelier* de Eduard Vuillard (1902), *Seară la Florența* de Maurice Denis (1907), *Peisaj breton* de Paul Sérusier (1906), *Portul Rochelle* de Paul Signac (1915), *Femeie cu brațe albe* de Suzanne Valadon (1924), *Piața Sfîntului Elefterie în Montmartre* (între 1914 și 1920) și *Le Moulin de la Galette* (între 1921—1925) de Maurice Utrillo, *Tinără cu bluză galbenă* de Henri Matisse (1921), *Le Pont-Neuf* de Albert Marquet (1906), *Marea la Havre și Marea la Havre în asfințit* de Raoul Dufy (între 1924—1925), *Portul Toulon* de Othon Friesz (1925—1929), *Vas de flori și Eleșteul* de Maurice de Vlaminck (1924), *Arbori sub un cer furtunos* de Dunoyer de Segonzac (1913—1914), *Femeie blondă și Femeie brună* de Amedeo Modigliani ș.a.

Muzeul Saint-Jean din Angers a achiziționat recent seria completă de 10 tapiserii de Jean Lurçat, cunoscută sub numele de *Cîntecul lumii*, care pînă acum nu a fost prezentată decît parțial în mai multe expoziții. Seria cuprinde următoarele tapiserii: *Marea amenințare*, *Omul din Hiroșima*, *Marele osuar*, *Sfîrșitul*, *Omul în gloria păcii*, *Apa și focul*, *Cîmpie*, *Cucerirea spațiului*, *Poezia*, *Ornamente sacre*. Execuția tapiseriilor a început în 1957 sub directa supraveghere a lui Lurçat, care însă nu a mai putut să-și vadă opera terminată.



Muzeul de Artă al Universității texane din Austin a primit recent o importantă donație din partea colecționarului James A. Michtiner și a soției sale. Este vorba de o colecție de 250 de tablouri aparținînd unor pictori americani contemporani.

Felix Vișnevski, un cunoscut colecționar moscovit, a donat capitalei sovietice colecția sa de artă rusă din secolul al XVIII-lea. Forurile de stat au hotărît ca lucrările acestei colecții (aproape două sute de oleiuri) să stea la baza organizării unui nou muzeu consacrat artei ruse din epoca respectivă.

La galeriile pariziene « Alexandre Iolas » au fost expuse opt sculpturi de René Magritte, singurele pe care artistul le-a lucrat, în cursul anului 1967, turnarea lor în bronz fiind terminată după moartea sa în vara aceluiași an.

Deși a început să facă sculptură la o vîrstă înaintată, așa cum notează Louis Scuetenaire, prietenul și biograful său, Magritte nici în tinerețe « nu și-a limitat numai la pictură înclinațiile sale spre invenție, ci le-a folosit și în viața practică — imaginînd planurile mobilierului din propria locuință sau diverse obiecte casnice... » În această sferă de preocupări trebuie înțelese și incluse, de fapt, și cele opt sculpturi, realizate mai mult pentru sine însuși decît pentru a fi expuse. Izvorite din lumea picturilor lui Magritte, ele au o viață proprie. Transpuse în spațiu, după legile sculpturii, imaginile picturale capătă o semnificație tulburătoare, o forță de seducție neașteptată.

Medalia de aur a Marelui Premiu Martini, care recompensează anual cel mai izbit și afiș editat și difuzat în Franța, a fost acordată pe 1968 afișului Enciclopediei generale Larousse. Lucrarea face parte dintr-o serie de patru afișe Larousse pe tema « fiecare pagină a enciclopediei este un dar de preț ». Ea este opera pictorului și graficianului Jean-Charles Rousseau.

Galeriile londoneze Badly au găzduit în lunie ianuarie și februarie 1969 expoziția « Maeștrii moderni ai desenului » care a reunit desene, litografii, guașe, acuarele de Bonnard, Braque, De Chirico, Dubuffet, Epstein, Ernst, Giacometti, Kandinsky, Klee, Léger, Matisse, Modigliani, Picasso, Larry Rivers, Yves Tanguy, Tchelitchev.

La Florența s-a constituit, cu sediul la Palatul Torrigiani, Centrul internațional de documentare asupra artei, care se va ocupa de achiziționarea

și difuzarea pe plan mondial a cataloagelor de expoziții și a publicațiilor din domeniul artelor plastice și decorative. Centrul va edita și un buletin general cu caracter periodic.

Hachette a început editarea unei noi publicații lunare intitulată « Marile muzee ale lumii ». Fiecare număr cuprinde, în cele 76 pagini ale sale, prezentarea și istoricul cîte unui muzeu, un repertoriu al principalilor pictori a căror operă se află în muzeul respectiv precum și 92 reproduceri în culori. Primul număr a fost consacrat muzeului Prado din Madrid, cel de al doilea Institutului de Artă din Chicago. Următoarele numere vor prezenta Muzeul de artă din Basel, Galeria națională din Washington ș.a.

Muzeul de artă modernă din New York (în sălile căruia, după cum se știe, sînt expuse în mod curent peste 1200 de lucrări) organizează cu regularitate expoziții temporare, pe teme variate. Semnalăm, dintre expozițiile recente, două consacrate exclusiv artei americane. E vorba de « Tamarino, omagiu litografiei » (aprilie — iunie a.c.) cu lucrări ale unui număr de peste 65 de artiști grupați în atelierul « Tamarino » din Los Angeles (înființat cu 9 ani în urmă) și de expoziția « Pionieri ai noii picturi și sculpturi americane » (iunie a.c.), care prilejuieste o trecere în revistă a expresioniștilor abstracți americani ce s-au afirmat, în general, între 1940 și 1950.

În seria manifestărilor consacrate prezentării și popularizării comorilor de artă din patrimoniul Luvrului, cabinetul de desene al muzeului a organizat recent (ianuarie-martie) o expoziție intitulată « Maeștrii albului și negrului, de la Prud'hon la Redon ». În selecția competentă efectuată de doamna Roseline Bacou, expoziția a cuprins o sută de desene considerate a fi capodopere ale genului.

Colecționarul Albus Meadows a donat Muzeului de la « Southern Methodist University » din Dallas un ulei de Murillo: *Imaculata concepție*. Tabloul provenind dintr-o biserică din Loja (în apropiere de Grenada) a părăsit Spania în 1874, fiind cumpărat de către un colecționar englez.

Muzeul Delacroix a achiziționat recent unsprezece pietre litografice lucrate de Delacroix, între 1834 și 1843, pentru suita de ilustrații la « Hamlet » de Shakespeare. Împreună cu cele cinci pietre litografice care se aflau deja în patrimoniul muzeului, ele reconstituie seria completă a plăcilor originale executate de Delacroix pentru capodopera shakespeariană.



# PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ (I)

Știința s-a străduit să pună ordine în fenomenele aparent învălmășite ale realității, să le sorteze pe categorii și genuri, să le capteze în forme și noțiuni de la global la amănunt, de la universal la particular, punând în joc intuiție și gândire, inspirație și judecată.

Dintre facultățile minții omenești, cea mai evoluată și, cantitativ, cea mai harnică, pare să fi fost aceea a făuririi de noțiuni ce încearcă să cuprindă, să delimiteze și să identifice mici porțiuni din acest tot imens, de o diversitate în infinită schimbare, pe care să le rearticuleze în forme generale.

În afară de oamenii de știință, există și categoria celor — pentru identificare li se spune „artiști” — ce încearcă, prin dureroasele lor bîuguieli, să extragă ceva din imensul vuiet informal care îi străbate și să formuleze câteva silabe articulate prin care să recunoască o parte din ceea ce, încă nedeslușit, ne înconjoară. Iată de ce instrumentele muzicii nu sînt numai cele materiale ci, mai ales, cele din lăuntru nostru. Nici ceea ce se cheamă pictură nu se face pe pînză, și așa mai departe. Toate sînt înlăuntru, le străbatem și ne străbat. În afară sînt numai reperatele indispensabile, instrumentele indirecte, ocaziile de surprindere — într-o clipă de adevăr orbitor — a marilor înțelesuri, fulgere adeseori nimicitoare, ce sfîșie întunicul din lăuntru nostru. Subiectul, substanța și instrumentul realului sîntem noi înșine.

O asemenea stare de concentrare este idealul spre care tinde orice pictor, ideal poate niciodată atît de deplin atins ca atunci cînd, copil fiind, a descoperit pentru prima dată expresia tainică a galbenului complex al unei flori de pădăie, refăcînd — în raccourci-ul unei clipe imense, la scara unei picături — tensiunea mileniilor de luptă cu invizibilul. Este, poate, mai multă profunzime, mai multă înțelepciune în inconștiența acestei contemplări transcendente, în galbenul acestei ferestre a lumii, decît în activitatea metodică și laborioasă a pictorului-savant de mai tîrziu. În acel stadiu, el este încă liber de înlăuntru vectorilor care vor apare în acumulările ulterioare, în cursul cărora puterile lui de propulsie se vor afla într-o luptă pentru supraviețuirea originalului de sub asaltul paralizant al autorității experienței altora. Poate și de aceea laboriosul respinge și obosește, în timp ce inspirația fascinează, iar spontaneitatea convinge. Noianul de clișee cu care este asaltată ființa umană în copilărie și adolescență, și din combinarea cărora își va face un crez al cărui autor se va crede, este înspăimîntător. E de mirare că nu se transformă cu totul într-un robot uman cu comandă-program — și nu lipsesc nici cei care predică un asemenea ideal — sub presiunea covîrșitoare a acestui angrenaj de clișee care funcționează mecanic. Trebuie să fie într-adevăr mare forța spirituală interioară care izbutește să-i saboteze impecabilul funcționării și să salveze pînă la urmă, cîteodată, ceva din originalitatea lui esențială, s-o pună la

adăpost printr-un sistem de reacții la mediu, într-o operă eventual personală, care să rezume raporturile lui cu realitatea.

Arhiva de cunoașteri fenomenologice acumulată de predecesori acționează asupra noastră ca un imens creier electronic al veacurilor. Dar cu ea se află în conflict și, în același timp, într-o secretă complicitate, fărîma noastră de existență originală. Pentru a ne elibera de sub tirania ei tutelară, trebuie să o distrugem în noi înșine printr-o regenerare de fiecare clipă, după exemplul orbitor al celei făpturii noastre materiale, infim ecou temporal al veșnicei explozii regeneratoare universale.

În această mișcare oarbă, omenirea înaintează prin șuvoaie. Numai primele picături ale unui șuvoi dau față cu necunoscutul, (dar îndărătul lor acționează presiunea obscură a nesfîrșitului număr al celorlalte), și pentru o picătură este poate o expresie a accidentalului faptul de a se afla în fruntea, în coada sau la interferența unor șuvoaie. Este semnificativ faptul că vorbirea curentă păstrează în chip obscur intuiția acestui lucru în noțiunea de «curente». Curente ce se mișcă mai încet sau mai repede, se învălmășesc, se întretaie sau se amestecă, asemenea celor — de temperaturi și direcții diferite — ce străbat lumea submarină și care, în nesfîrșita lor varietate, pot evoca infinita diversitate și mișcare a realității, încă necunoscută în cea mai mare parte, imposibil de cunoscut în totalitate sub arcu unui singur ciclu de existență.

Aceste șuvoaie dispuse în lentul arabesc al unor «curente», mișcîndu-se adesea după dinamica unor forțe conlucrînd cu hazardul, se localizează cîteodată convergent în jurul unor centre. Forțele ce conlucrează la asta sînt complexe și nu lipsite — de foarte multe ori — de un anumit coeficient de injoncțiune a întîmplării. Energii mari, aflate la periferia mișcării rotative a centrelor, pot mult și bine rămîne ignorate și practic ineficiente, din punctul de vedere al utilității lor, pentru dinamica culturii. În timp ce altele, poate de mai mică anvergură, dar întîmplător situate mai la centru, pot forma nuclee gravitaționale, ce își pun amprenta pe fizionomia unor epoci și stabilesc un sistem de referințe.

Primul ni se pare a fi cazul artei românești, încă insuficient și inexact cunoscută în lumea gândirii plastice europene. Una din cauzele care stau la baza acestei necunoașteri decurge, credem, în mare parte din faptul că, pentru o perioadă de aproape o sută de ani, judecățile în legătură cu valoarea unei personalități sau a unei opere de artă sînt în funcție de gradul mai mare sau mai mic de ratașare la cultura franceză. De ce n-ar fi însă cu puțință să existe stări de lucruri, un sens de mișcare aparținînd unei tradiții artistice autohtone, vestigiile unui alt moment, care să legitimizeze crearea unor noțiuni diferite? Și, pentru a fi mai preciși, pentru ce pictura românească modernă trebuie neapărat ancorată de cea franceză?



E drept că o mare parte dintre artiștii români din ultimul veac și-au făcut educația artistică și au învățat meseria la Paris. S-ar putea însă susține că un Corot aparține mai puțin picturii franceze pentru că a stat atîția ani în Italia? Șederea pictorilor români în Franța nu a rămas fără urme, dar mi se pare evident că în arta lor își afirmă prezența un curent de orientare invers decît cel ce străbătea atunci arta franceză, curent cu atît mai important, cu cît ne apare mai de străfund. Pentru ce Grigorescu a trebuit să fie etichetat ca un epigon român al lui Corot, cînd pictura sa încă de la Agapia era încărcată de un fior — inexistent la înaintașii lui — ce consună, în chip independent, cu ceea ce apărea în același timp, nu numai în Franța (și în Franța, nu numai la Corot), dar și în Italia, în Olanda și în alte părți?

Asemenea întrebări se pot pune în legătură cu oricare dintre pictorii noștri mai de seamă. Pentru ce a trebuit ca Andreescu să apară în ochii unora drept un emul întîrziat al școlii de la Barbizon, atunci cînd pictura lui nu are nimic din spiritul descriptiv al picturii olandeze, și nici din tehnica ei minuțioasă? Dar dacă am dori neapărat să-l raliem acestui grup, el este de departe cel mai valoros dintre reprezentanții lui prin universalul sau, dacă vreți, prin gradul de perenitate al lucrărilor sale. De ce ne-am obișnuit să-l privim pe Luchian ca pe un postimpresionist, cînd «eroul» principal al picturii lui este forma exprimată sintetic, lapidar, unită cu muzicalitatea culorii într-unul din cele mai armonioase și mai desăvîrșite acorduri din cîte a cunoscut pictura acestei epoci?

Cum a fost cu puțință ca, decenii la rînd, să i se facă unui pictor de talia lui Pallady in justiția de-a fi socotit drept un palid reflex al lui Matisse, atunci cînd nimic din pictura lui — nici măcar tema Odaliscelor — nu justifică o asemenea judecată? Or, tema este lucrul cel mai exterior și cel mai puțin important în opera unui artist. Faptul că cineva este pictor de nuduri, de naturi statice, de aspecte de interior sau de peisaje are o importanță accidentală pentru determinarea conținutului profund al stilului său. Importante sînt modul și mijloacele prin care artistul se ridică la altitudinea și la amplitudinea universalului, dacă ne este permis să vorbim astfel.

Acestea sînt întrebări care denunță un fel preconcept de-a interpreta pictura noastră prin prisma lecturilor de specialitate despre pictura franceză, uitîndu-se că pentru fiecare cultură este neapărat necesar să se formuleze criterii izvorîte din realități proprii, conforme sensului de manifestare al unei originalități native. Altfel cum s-ar putea concepe existența unor individualități creatoare originale, în cadrul unei culturi ale cărei baze ar fi de împrumut? Ceea ce este vălabil pentru personalitățile artistice individuale trebuie să fie valabil și pentru personalitatea unei culturi. Oricît de înrudită sau de apropiată de alte școli, pictura românească are o fizionomie distinctă în cadrul evoluției generale a artei moderne europene,

fiind expresia propriilor ei modalități de abordare a necunoscutului.

Dar iată și o altă categorie de întrebări pe care ni le-am putea pune pentru a desprinde caracterele permanenței noastre expresive. Ce anume a făcut ca aproape toți pictorii români din ultima sută de ani, începînd cu Grigorescu, să caute la Paris izvorul de inspirație al unei regăsiri în epocă? Și ce anume a făcut ca, odată ajunși acolo, să se lase impresionati mai curînd de momentele estetice deja depășite, în loc să fie receptivi la ceea ce era nou și oferea mai multe posibilități de dezvoltare? De ce au trăit detașați de flacăra ce ardea mințile celor mai buni pictori francezi și străini din vremea și din locul acela? Cum de nu au găsit ecou în sufletul lor ideile îndrăznețe, atmosfera artistică pariziană înflăcărată pînă la dramatism, dintre 1862—1889 și, apoi, din următoarele decenii? Sentimentul cărei apartenențe le insufla, poruncitor, această atitudine? Conștiința obscură a cărei misiuni le impunea frînele acestei rezerve? Chiar și Pallady, care a stat atît de mult timp la Paris, a arătat aceeași rezervă, aceeași imunitate față de virulența și spectaculozitatea ideilor artistice contemporane lui.

Trebuie că ceva mai mult decît simpla neîncredere față de mondenitatea aparentă sau reală a multora dintre aceste idei i-a făcut pe pictorii români capabili să reziste fantasticei puteri de absorbție a aceluși vîrtej și să prefere să se situeze la o latitudine estetică mai puțin hazardată a artei. Dacă ar fi fost vorba de personalități de mai mică amplitudine și forță artistică, am fi putut crede că aceasta se explică printr-o luciditate mai scăzută, printr-o gîndire încătușată de prejudecăți frînînd elanul spre o totală libertate de creație. Să fie vorba poate de un grad mai puțin înalt de evoluție artistică? Dar calitatea artistică, gradul de spiritualitate a operei, deopotrivă cu intransigența stilului lor de viață, cu rigoarea felului lor de a gîndi atît arta cît și viața, stau mărturie că erau niște forțe artistice de o profunzime excepțională. Există foarte puține opere contemporane lor în care misterul faptului de artă să se manifeste mai autentic. Și, totuși, nici unul dintre ei n-a aderat la formele de manifestare extreme ale timpului lor. Van Gogh, Picasso, Modigliani, Miró și atîția alții, venind la Paris, s-au lăsat instantaneu atrași de formele cele mai îndrăznețe ale gîndirii plastice găsite acolo, pe care au altoit forța lor de năzuire în viitor. Nu credem că proveniența agrară a tipului uman din care pictorii români făceau parte să poată explica această rezervă față de curentele de avangardă ale artei europene din ultimul veac. Este probabil ca aici să nu fie vorba nici de o reținere datorată prudenței, ci mai curînd de conștiința unei identități, de sentimentul legitimității unui mesaj propriu, de apartenența la un alt centru de cultură. Care sînt premisele unei asemenea conștiințe, poate obscure? Iată o întrebare ce nu se lasă ocolită, căreia, mai devreme sau mai tîrziu, va trebui să i se găsească un răspuns cu șanse de valabilitate.



# Paul Klee

Sînt dator să explic de ce pînzele din această expoziție vin de la Düsseldorf. Paul Klee a trăit cîțiva ani, din 1931 pînă în 1933, la Düsseldorf, fiind profesor la Academia de Arte Frumoase. În 1933, cînd ajung la putere naștii și o pictură ca aceea a lui Klee este socotită artă degenerată, artistul e alungat de la Academie și, la sfîrșitul anului 1933, el părăsește Düsseldorf-ul, emigrînd în Elveția. Această emigrare era într-un fel o repatriere, deoarece Klee se născuse în Elveția, la Berna; mama sa fusese elvețiană și toată viața el a vorbit, în familie, dialectul bernez. A fost pînă la moarte, în 1940, de naționalitate germană, dar în realitate a avut două patrii: Germania și Elveția.

După 1945, la Düsseldorf oamenii își aminteau de artistul care trăise cîțva timp între zidurile orașului. În 1960, guvernul Landului Renania de Nord — Westfalia a achiziționat 88 de tablouri de Klee, provenite dintr-o colecție particulară americană. Achiziția a stîrnit vîlvă pretutindeni în lumea artei. Guvernul voia, pe de o parte, să impulsioneze viața artistică a capitalei Landului, și pe de alta, să înfăptuiască un act de rehabilitare față de Paul Klee. Ansamblul pînzelor lui Klee a fost expus într-un frumos palat din secolul al XVIII-lea. În anul următor, în 1961, guvernul a luat hotărîrea să fondeze, pe baza colecției «Klee», un Muzeu de Artă Modernă. Această instituție — pe care am plăcerea s-o conduc de la crearea sa — a devenit în cîțiva ani unul din cele mai importante muzee de artă modernă din Europa.

Muzeul din Düsseldorf posedă în prezent 91 de opere de Klee din care aici se află peste 60. Ansamblul cred că prilejuiește nu numai formarea unei impresii despre valoarea acestui maestru al pînzelor de mici dimensiuni, ci și o idee despre evoluția sa artistică din 1914 — anul vestitei călătorii în Tunisia, unde a «descoperit» culoarea — pînă la severele creații din ultimii ani ai vieții.

Ce se poate spune pe scurt despre un pictor de o asemenea talie și de o asemenea forță de iradiere?

Cred că se poate afirma că dintre marii pictori ai acestui secol, Klee a fost cel mai poetic, cel mai muzical și cel care îmbină în chip minunat, de-a dreptul miraculos, cea mai profundă tăcere cu cea mai convingătoare elocință spirituală. Se cuvine să spunem de asemenea că în opera sa, ca în a niciunui alt artist contemporan, se conjugă cea mai mare bogăție de forme cu cel mai dens conținut de realitate. Bineînțeles, realitate nu în sensul de naturalism, adică de imitare a realității exterioare, ci într-un sens spiritual, corespunzător celor notate cîndva de Klee în cunoscutul său jurnal: «Dialogul cu natura este condiția sine qua non a artistului». Într-o epocă în care artiștii de avangardă s-au îndepărtat din ce în ce mai mult de natură, Klee s-a detașat de natura exterioară tocmai pentru a se apropia de natură într-un sens mai profund. «Dialog», ceea ce înseamnă că artistul trebuie nu numai să privească natura, ci s-o asculte, să-i audă vocile tainice pentru a le face vizibile. În alt pasaj al Jurnalului, el a formulat ideea citată adesea: trebuie să facem vizibil ceea ce este invizibil. În această accepție, Klee poate fi considerat un mare realist, fapt întrucîtva surprinzător cînd privești operele sale mai mult sau mai puțin abstracte, aparent depărtate de formele naturii.

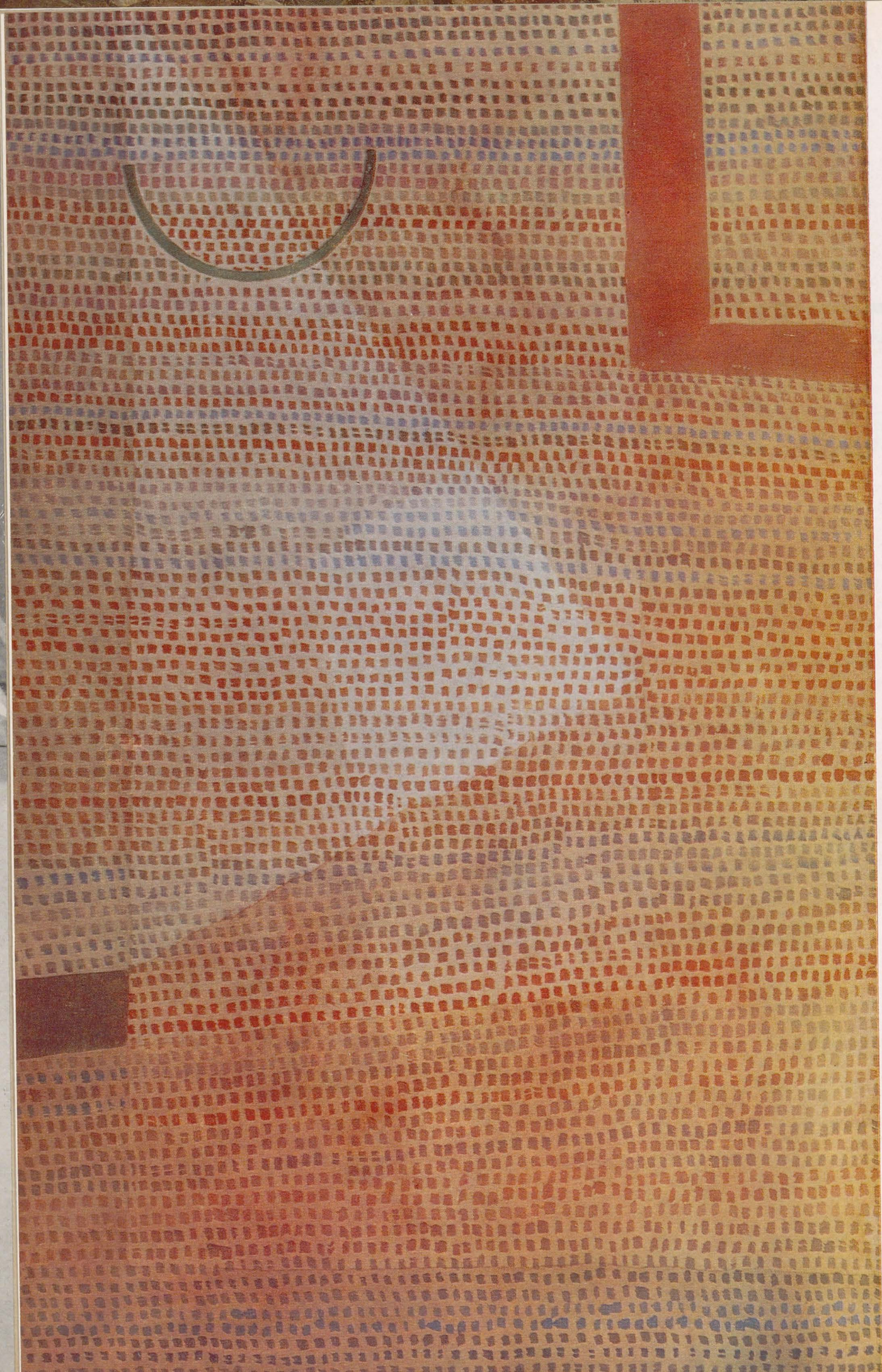
Klee fraternizează cu natura în toate domeniile. Găsim la el realitatea oamenilor, a animalelor, a plantelor, a stelelor, realitatea lumii organice și anorganice, a pămîntului, apei și cerului, realitatea prezentului, a trecutului, a epocilor arhaice — care aveau atîta importanță pentru artist — aflăm în sfîrșit realitățile spirituale ale visului, ale halucinațiilor, ale fanteziei poetice. Dar toate acestea nu sînt la Klee decît fațetele unei realități unice și absolute, întotdeauna prezentă în opera sa, în sensul romantismului german pe care l-a admirat și iubit.

Putem spune astfel că arta lui Klee este o artă filozofică. Dar dacă a fost un pictor filozofic, n-a fost nicicînd un filozof care face pictură. El nu a ilustrat idei filozofice; totul provenea — intuitiv și conștient în același timp — din meseria sa de pictor. În primul rînd el era pictor și nu altceva, iar instrumentele artei sale erau formele și culorile. Acestea au fost pentru el întotdeauna alfa și omega artei, în ciuda unora din propriile afirmații și chiar a minunatului și într-adevăr inequizabilului său simț al umorului, al cărui farmec ne încîntă îndeosebi în desene, în multe tablouri și deseori în titlurile date operelor.

Am amintit de forța de iradiere a artei lui Paul Klee în secolul nostru. Se cuvine să precizez însă că această forță de iradiere nu înseamnă influență. Dacă Paul Klee a exercitat o mare influență în arta epocii noastre, această influență nu este din fericire foarte directă, nici chiar la numeroșii elevi pe care i-a avut mai întîi la Bauhaus — la Weimar, apoi la Dessau și mai tîrziu la Düsseldorf — și pe care Klee i-a înrîurit doar ca personalitate, ca teoretician. El n-a avut decît foarte puțini imitatori și epigoni.

Gîndindu-mă la această expoziție din țara dumneavoastră, îi urez o mare forță de persuasiune, dar nu o influență imediată și directă, pe de o parte pentru că influența comportă întotdeauna primejdia eclecticismului și pe de altă parte pentru că artistul a murit acum peste un sfert de veac, astfel încît epoca sa nu-i și a noastră. Ca orice mare pictor clasic, Klee răspunde nevoii noastre artistice, dar nu și nevoii noastre de creativitate.







## FIGURAȚIA NATURII ÎN OPERA LUI PAUL KLEE

«Dialogul cu natura rămîne  
pentru artist o condiție sine  
qua non»

În pictura secolului XX, opera lui Paul Klee ocupă un loc aparte atît prin originala sa experiență a lumii obiective, cît și prin căutarea unei figurații adaptate riguros realității descoperite de artist și naturii particulare a limbajului plastic.

Poetica lui Klee este strîns legată de concepția sa filozofică, la care s-a referit deseori în conferințe publice și în numeroase scrieri. Klee gînditorul și artistul nu atribuie decît o importanță relativă imaginilor fenomenale ale lumii. Dincolo de aparența optică a lucrurilor, el întrevede o realitate esențială, legată de funcțiunile sau de energiile care crează și structurează forma; cercetarea aspectului fenomenal nu trebuie părăsită, ci dezvoltată, însă adîncirea observației trebuie să conducă la o «vedere filozofică a universului». <sup>1</sup> Dintre căile de acces către esența fenomenelor au fost parcurse — de-a lungul unui proces istoric — în primul rînd cele care țin de domeniul observației și experienței: legăturile dintre aspectul optic și structura anatomică, apoi dintre aceasta și funcțiunea pe care o îndeplinește. În afară de observație și gîndire, cunoașterea esenței fenomenelor este și rodul unor intuiții care, transcendînd orice raport optic, descoperă înrădăcinarea terestră comună a lucrurilor și comuniunea lor cosmică. Pe aceste căi, numite de Klee metafizice, sînt descoperite: ordinea statică și dinamică a fenomenelor, echilibrul și tendința ruperii lui, sub influența gravitației, fenomenele de mișcare, care tind să

1. Semicerc spre figură unghiulară — acuarelă și guașă, 1932

Klee a conceput figurația esențelor ideale dezlegate de aparențe sau de semnificațiile materiale. Elementele figurației — linia, formele geometrice fundamentale, valorile tonale și culorile — sînt considerate din punctul de vedere al cauzelor generatoare: mișcarea (finită sau infinită), impulsurile (centripete sau centrifuge), tensiunile, greutatea, echilibrul, mișcarea etc. În acest sens Klee a putut vorbi de dramele orizontalelor care balansează, de epicul orizontalelor opus dramaticului verticalelor, de epusul fără început și sfîrșit al mișcărilor circulare, sau de etosul echilibrului contrariilor.

elibereze lucrurile din legăturile lor terestre. «Toate căile se întîlnesc în ochi, într-un punct de legătură, de unde se convertesc în Formă pentru a ajunge la sinteza privirii exterioare și a viziunii interne.»<sup>2</sup> Deoarece esențialitatea funcțională a obiectelor poate fi ascunsă complet de aspectul optic sau de «coaja lor exterioară», vizibilul nu poate servi ca fundament pentru figurație, iar artistul, ca și omul de știință, trebuie să urmărească descoperirea adevăratei naturi a lucrurilor. Acesta este sensul afirmației lui Klee din Profesiunea de cre-

## Paul Klee

dință a creatorului: «Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil». Arta apare astfel ca o revelație a invizibilului. Formele vizibilului nu sînt decît aspecte «circumstanțiale» ale unor adevăruri latente care conferă lucrurilor o semnificație mai largă și mai cuprinzătoare, putînd contrazice aparent experiența rațională.

Figurația, în concepția lui Klee, înseamnă părăsirea formei realizate, pentru căutarea formei în realizare sau a funcțiunii în desfășurare. «Natura naturans» interesează pe artist mai mult de cît «natura naturata». . . «Artistul scrutează cu o privire pătrunzătoare lucrurile pe care natura i le-a pus, gata formate, sub ochi. Cu cît pîvirea lui pătrunde mai departe, cu atît orizontul său se lărgește din prezent spre trecut. Și cu atît mai mult se imprimă în el, în loc de imaginea finită a naturii, aceea — singura care importă — a creațiunii ca geneză».<sup>3</sup>

<sup>1,2</sup> Căi diverse în studiul naturii, 1920.

<sup>3</sup> Despre arta modernă, conferință ținută la Iena în 1924.

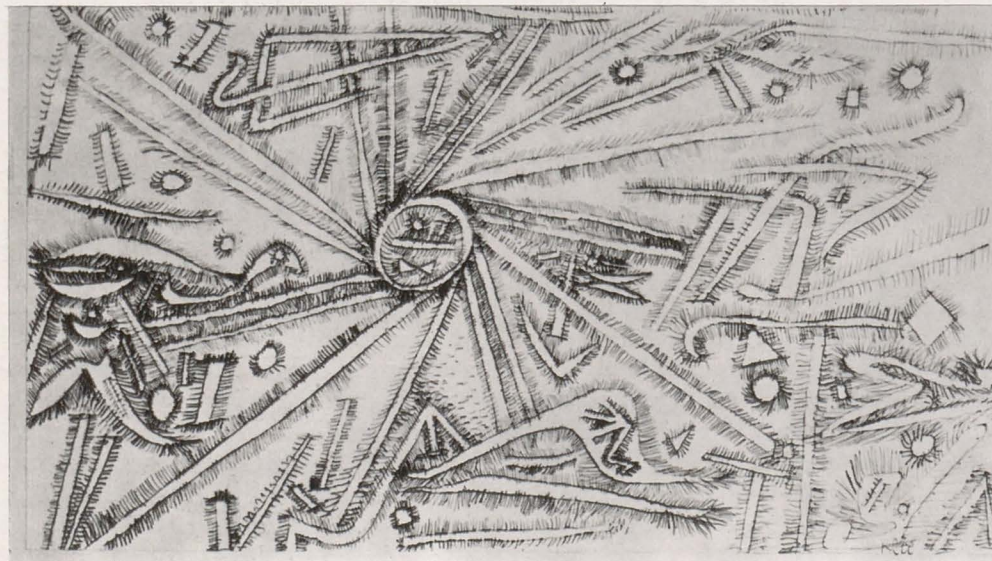
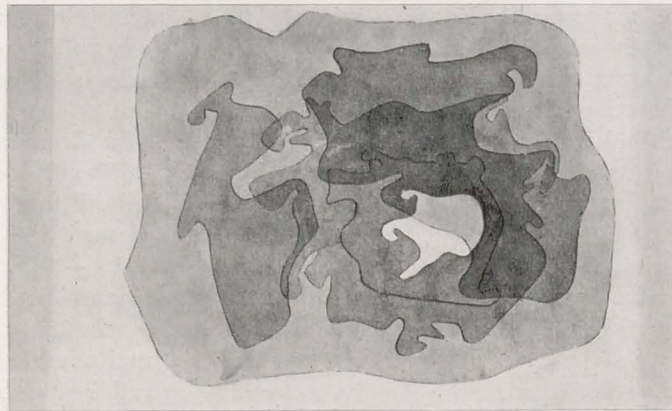
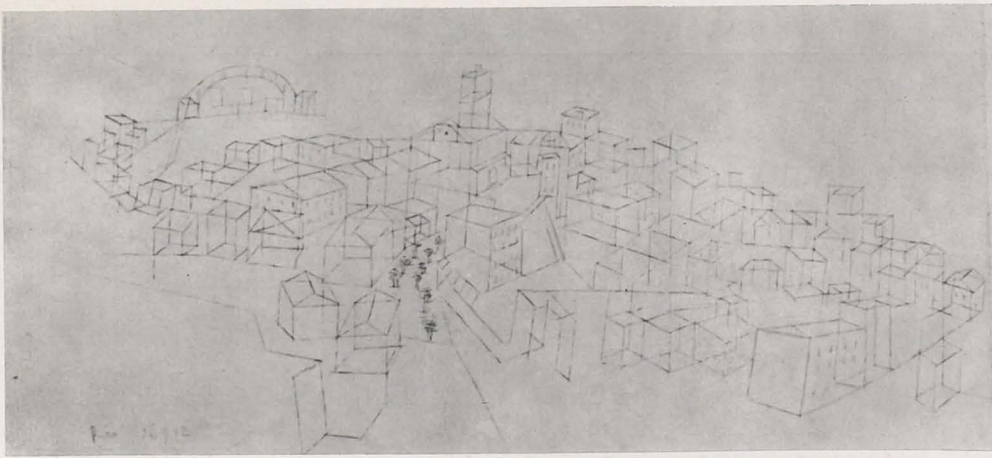
Experiența artistică a lui Paul Klee s-a precizat și s-a desăvîrșit odată cu opera sa teoretică și pedagogică. Conferințele, scrierile teoretice, cursurile, exemplificate cu numeroase desene, scheme și construcții geometrice, s-au împletit strîns cu activitatea pictorului și a desenatorului. Opera teoretică a lui Paul Klee a fost elaborată îndeosebi în anii funcționării sale ca profesor de pictură la Weimar și Dessau (între 1920 — 25). Ea cuprinde un număr considerabil de însemnări și desene (aproximativ 2500 de file) și alcătuiește cea mai completă «teorie a formei și figurației»<sup>4</sup> elaborată de un artist în secolul nostru. Importanța și semnificația acestei teorii pentru arta modernă a fost comparată cu aceea a scrierilor teoretice ale lui Leonardo pentru arta Renașterii.<sup>5</sup> Klee, ca și Leonardo, consideră fenomenele în legăturile lor cauzale și caută legile generale care le conduc, dar, în timp ce Leonardo, creatorul științei experimentale a Renașterii, a elaborat teoria figurației realității obiective prin explicarea formelor și a orînduirii vizibilului, Klee, artistul modern, își concentrează eforturile asupra figurației realităților pe care le ascunde vizibilul. Această nouă atitudine față de realitate impunea o reconsiderare a limbajului plastic utilizat în trecut în vederea imitării vizibilului și o adaptare a lui la o artă care își propunea să recreeze imaginea naturii. Klee a ilustrat legătura limbajului artistic cu natura și deosebirea dintre cele două categorii de realități prin celebra «parabolă a arborelui»<sup>6</sup>: orientarea artistului în ordinea naturii și a vieții reprezintă rădăcinile copacului; trunchiul prin care urcă seva experienței simbolizează artistul, iar ramurile, viziunea și expresia artistică. «Nimănui nu-i vine ideea să ceară unui arbore

<sup>4</sup> Teoria formei și figurației, lecții, note, studii, strînse și editate de Jurg Spiller; prefață de G.C. Argan. Ed. Feltrinelli, 1959.

<sup>5</sup> G.C. Argan, prefață la Paul Klee: Teoria formei și figurației, și Pierre-Henri Gonthier, prefață la Paul Klee: Teoria artei moderne, Ed. Gonthier, 1964.

<sup>6</sup> Despre arta modernă.





să-și formeze ramurile după modelul rădăcinilor. Fiecare este de acord că partea de sus nu poate să fie un reflex al celei de jos. Este evident că diferitelor funcțiuni care se exercită în ordini diferite, trebuie să le corespundă serioase deosebiri »<sup>7</sup>.

O concepție despre lume nu poate deveni realitate artistică decât prin limbajul plastic, prin mijloace adecvate. În acest sens, spune Klee, « cunoașterea științifică a naturii, a plantelor, a

animalelor, a pământului și istoriei lui, a stelelor, nu servește la nimic dacă nu sîntem prevăzuți cu tot armamentul pentru reprezentarea lor »<sup>8</sup>. Reprezentarea corpului, spre exemplu, nu poate fi considerată un fapt de expresie numai prin simplul fapt al imitației. « Ca și omul, opera figurativă are schelet, mușchi și piele, astfel că se poate vorbi de o anatomie particulară a operei figurative. Un tablou care are ca obiect

2. Rio pe Elba — peniță, 1926

Desfășurarea ritmică a structurilor poate fi urmărită prin citirea spațiului intern și extern figurat cu mijloace liniare. Funcțiunea temporală este implicată în succesiunea mișcărilor ochiului spectatorului, care este condus către puncte de vedere variate.

3. Nucleu atmosferic în mișcare — acuarelă și peniță, 1929

Nucleul atmosferic este dezlegat de forța gravitației și suspendat în afara zonei terestre. Ponderabilitatea sa relativă este indicată prin variația valorilor tonale, cu efect polifonic, simbolizînd energii diferite. Formele indică o mișcare circulară perpetuă, indiferentă ca sens.

4. Rotație — cerneală albastră-neagră, peniță, 1924

Ansamblul figurativ face impresia unei galaxii aflate într-o mișcare perpetuă, generată de un nucleu « substanțial ». Impulsurile rotatorii centrifuge sînt reprezentate prin razele liniare și fragmentele risipite în « spațiul exterior ».

5. Scenă de dans — desen în acuarelă neagră, pensulă, 1938.

În figurația dansului elementul linie capătă un pronunțat caracter activ și ritmic. Mișcarea de dans este figurată prin traseele pendulare, energia sa prin amploarea oscilației, iar durata și direcția forței prin simbolul săgeții.

„omul gol“ nu trebuie să dea naștere figurării anatomiei umane, ci anatomiei tabloului »<sup>9</sup>.

Natura este opera unui « Altul », operă pe care artistul tinde să o recreeze în mod analog prin mijloace plastice. Trecerea lucrurilor în ordine plastică le face să cîștige noi dimensiuni, considerate « deformații » în raport cu modelul natural. Dimensiunile specifice ale noii realități sînt determinate de datele

<sup>7</sup> Ibidem

<sup>8</sup> Teoria formei și figurației; cap. Analiza ca concept.

<sup>9</sup> Ibidem; cap. Organizarea unității în diversitate.





6. Vesta roșie — culori de clei acoperite cu vernis de ceară, 1938.

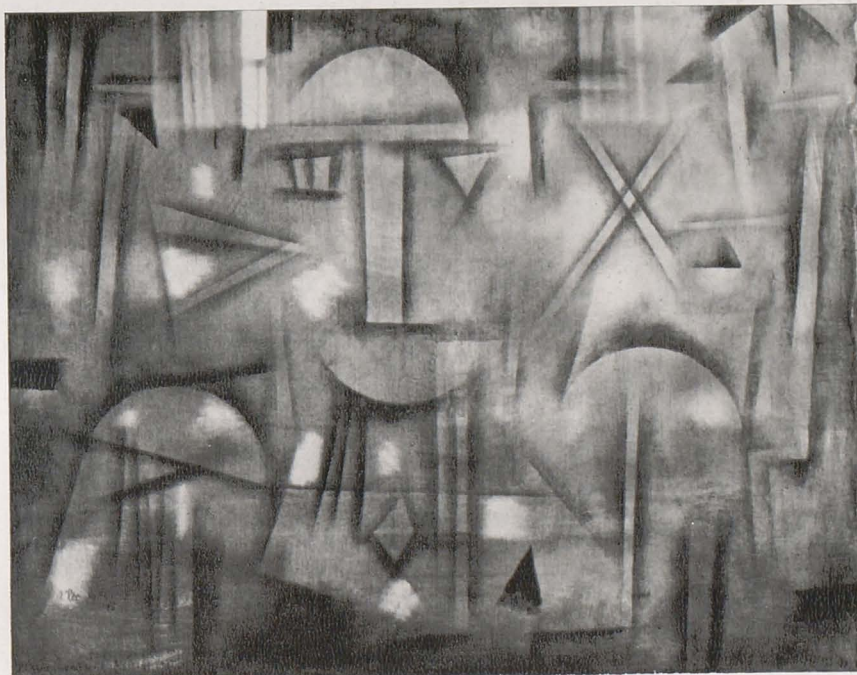
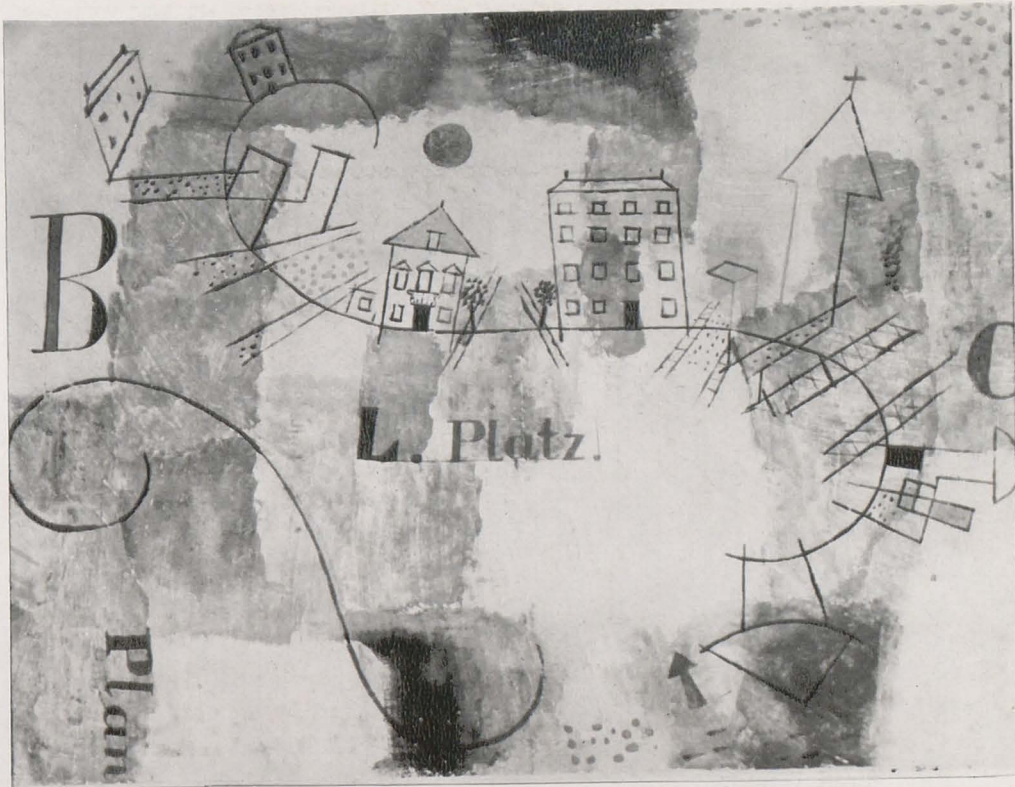
7. Piața L în construcție — acuarelă și guașă, 1923

Spațiul imaginar al pieței este indicat prin două linii active. Orientarea spațială urmează «perspectiva afectivă». Literelor și săgeata sînt componente ale figurației simbolice cu un potențial sugestiv. În lumea miraculoasă creată de Klee spectatorul este orientat să ia cunoștință de stimulenții afectivi și ideativi purtători de forme într-un mod pe care artistul l-a numit «contact pluridimensional». Piața L în construcție este un exemplu de «sinteză de reprezentare plasticospațială și de mișcare».

8. Cristalizare fizionomică — ulei pe pînză, 1924

«A fi pictor abstract nu înseamnă a te îndepărta de la posibilitatea de a întemeia o asemănare cu obiectele din natură, ci, independent de asemenea posibilități, a te elibera de raporturile figurative. Exemplu de posibile asemănări: lucrul reprezentat pare o femeie, o pisică, o floare, un om, un măr» (din Experiințe exacte în câmpul artei). «Fizionomia» prezentă este o «cristalizare» într-un ansamblu figurativ abstract.

formale: linia, clarobscurul și culoarea, precum și de organizarea acestora într-un ansamblu unitar, analog organismului viu. Elementele plastice sînt alese, combinate și organizate în raporturi particulare pentru a cîștiga dimensiunea «formelor» sau «obiectelor», «formații cărora li se poate da denumirea abstractă de construcții și care pot de asemenea îmbrăca nume concrete ca: stea, vas, plantă, animal, cap de om, după asociațiile pe care le provoacă»<sup>10</sup>.



Construcția formei este etapa creației care implică participarea conștientă a artistului și punerea în practică a cunoștințelor sale teoretice și tehnice.

O nouă dimensiune este dată creației plastice prin valorile de conținut asociate formelor. Proporțiile și mișcările liniare, contrastele de valori și, mai ales, calitățile, contrastele și acordurile coloristice permit o gamă întinsă de expresii specifice, bine definite și cu posibilități inepuizabile de nuanțare. În cele din urmă, proiecția formelor în regiunea terestră, cu implicații de ordin

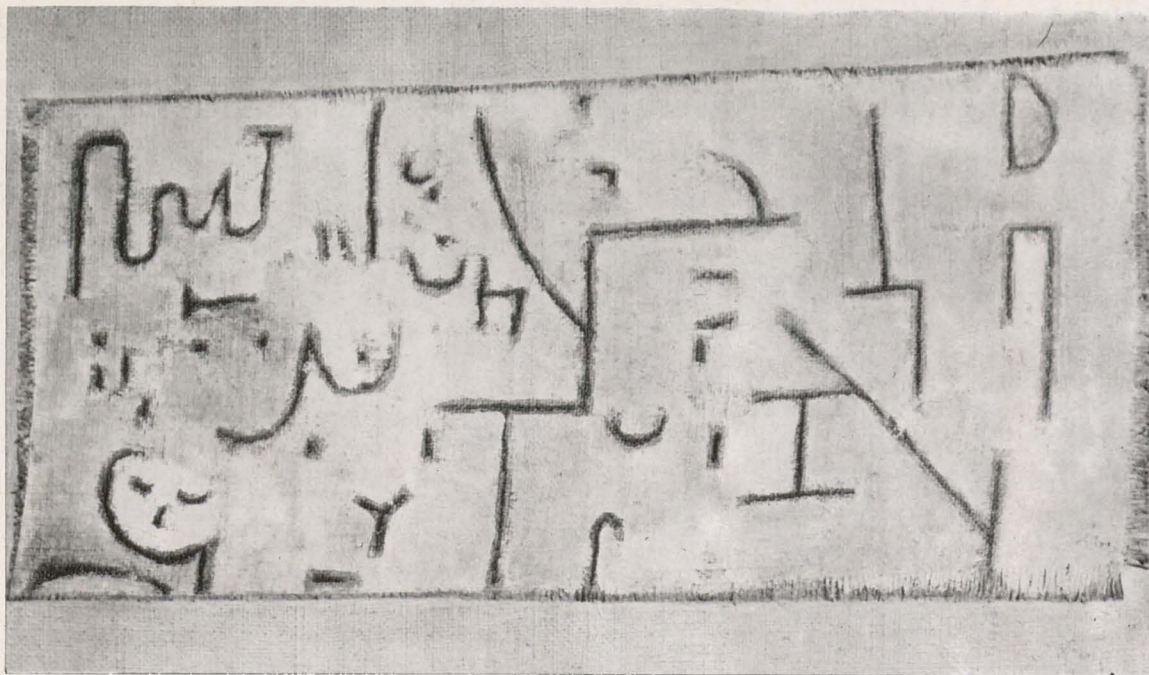
static, în regiunea intermediară, unde nu domină nici orizontala, nici verticala, sau în regiunea superioară a cosmosului, unde formele în mișcare triumfă asupra forțelor centrifuge și asupra gravitației, înseamnă cîștigarea dimensiunii stilului. «Astfel părțile statice și dinamice ale mecanicii plastice coincid foarte bine cu opoziția clasicism-romantism.»<sup>11</sup>

Teoria formei elaborată de Klee nu anulează pe aceea a imitației, ci o continuă și o îmbogățește în acord cu

<sup>10</sup> Despre arta modernă.

<sup>11</sup> Ibidem.





9. Interludiu spre sărbătoare — acuarelă, 1938

Sensibilitatea lui Klee s-a manifestat puternic și original îndeosebi în arta culorii, pe care a considerat-o un domeniu al purei abstracțiuni, susceptibil de a alcătui un sistem expresiv asemănător lumii sunetelor și armoniei muzicale. « Iată o descoperire revoluționară: mai important decît natura și studiile după natură este acordul artistului cu conținutul cutiei sale de culori. Ar trebui să pot într-o zi să improvizez liber pe claviatura cromatică pe care o formează godetele de acuarelă » (Jurnal).

Prin căutarea exprimării simbolice cu ajutorul culorii a întregii sfere a spiritualității umane, Klee a avut pentru plastica modernă importanța lui Mallarmé pentru poezie.

10. Cămilă în peisaj ritmic cu arbori — ulei, 1920

cerințele figurației unor realități mai generale. Capitolele cele mai importante ale acestei figurații privesc: teoria subiectivă a spațiului, mișcarea, ritmurile și structurile cadențate, organismul ca voință și actualizare a mișcării, echilibrul forțelor și articulația întregului figurativ, organismul motor, organizarea diversității în unitate, ordinea, raporturile și mișcările cromatice. Preocuparea constantă a lui Klee a fost reprezentarea mișcării pe care a considerat-o cauza oricărei deveniri și originea formelor. În acest sens, arta sa imită natura care, în totalitatea ei cosmică, este un dinamism fără început și sfârșit; aici staticul nu apare decît ca un caz particular al existenței. El caută pretutindeni funcțiunea, iar nu forma finită, considerînd drept formalism reprezentarea formelor fără funcțiuni și o adevărată eroare de a lua fixitatea ca normă: « Forma (finită) este sfârșit, moarte. Formația este viață »<sup>12</sup>. Orice figurație este o modalitate de raportare a unui caz particular la unul general. Spre exemplu, organismul viu poate fi conceput ca un « organism cinetic » în care funcțiunile și structurile sînt coordonate pentru comandă, transmisie și execuție. În acest mod, figurația se poate îndepărta complet de imaginea vizuală, suprimînd dualitatea esență-aparență, prin considerarea lucrurilor dintr-un punct de vedere absolut. Căutarea esenței funcționale a lucrurilor l-a condus pe Klee în mod necesar la imagini simple, care au dus la interpe-

tări și aprecieri neadecvate asupra operelor sale. « Dacă lucrările mele suscită uneori o impresie de „primitivitate”, aceasta se datorește disciplinei care mă constrînge la o gradație redusă. Ea nu este altceva decît o economie și deci faptul unei supreme noțiuni profesionale, contrariul primitivității reale. »<sup>13</sup>. Din dorința de a păstra puritatea elementelor plastice, Klee a încercat deopotrivă desenul pur, pictura în clarobscur și operațiile coloristice bazate pe cunoașterea aprofundată a cercului cromatic. Artistul însuși a prevenit spectatorul neavizat asupra unora din efectele utilizării selective a mijloacelor plastice în stare pură: « Legenda caracterului infantil al desenului meu ar putea să-și aibă originea în producțiile liniare în care încercam să unesc ideea obiectului, de exemplu un om, cu pura prezentare a elementului „linie”. Pentru a arăta omul „așa cum este” mi-ar fi trebuit o împletitură de linii complet derutantă. Rezultatul nu ar mai fi fost o prezentare pură a elementului, ci un amestec care nu ar mai fi permis înțelegerea. De altfel, eu nu intenționez de loc să arăt omul așa cum este, ci așa cum ar putea să fie. În aceste condiții poate reuși asocierea viziunii filozofice a lucrurilor cu sinceritatea meseriei. »<sup>14</sup> Klee nu a considerat că arta este în întregime explicabilă rațional: « Forma creatoare scapă oricărei denumiri, ea rămîne în ultimă analiză un mister nesp. »<sup>15</sup>

Ca pedagog, însă, el și-a dat seama de importanța « experiențelor exacte » din câmpul artei și de valoarea cunoștințelor transmisibile. « Dacă acest maestru (Stuck) mi-ar fi explicat esența picturii, cum am fost capabil să o fac mai tîrziu, nu m-aș fi găsit într-o situație atît de disperată »<sup>16</sup>, notează Klee un gînd retrospectiv, cu privire la anii uceniciei sale din München. Pentru pictorul adevărat creația este în primul rînd un act de exigență, de înaltă etică: « Noi voim să vedem în tablou rezultatul unei capacități, al unei particulare capacități. Aceasta înseamnă a renunța să „lovești” vreodată la întîmplare; și dacă aceasta aduce diletanților gloria salutară al unei singure reușite, pentru profesioniști poate să fie doar un motiv de a se rușina. »<sup>17</sup>

Prin năzuința spre creația conștientă, Klee amintește de artiștii teoreticieni ai Renașterii, iar prin concepția unei opere care descoperă noi semnificații ale lumii, el recîștigă pentru arta modernă valorile etice și umaniste, care păreau a fi amenințate la un moment dat. « Putem spune în concluzie — încheie Klee unul dintre capitolele teoriei figurației — că (prin opera de artă) a devenit vizibil ceva care, fără sfortșarea de a-l face vizibil, nu s-ar fi putut cunoaște. »<sup>18</sup>

Arta este pentru Klee comunicația umană a unei descoperiri, însă adevărata sa menire este de a ne face fericiți prin calitățile sale estetice.

<sup>13</sup> Jurnal, Grassé 1959.

<sup>14</sup> Teoria formei și figurației; cap. Concepția figurației.

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Jurnal, I.

<sup>17</sup> Teoria formei și figurației; cap. Organizarea diversității în unitate.

<sup>18</sup> Ibidem

<sup>12</sup> Teoria formei și figurației; cap. Statica materială și ideală; sinteza statico-dinamică.



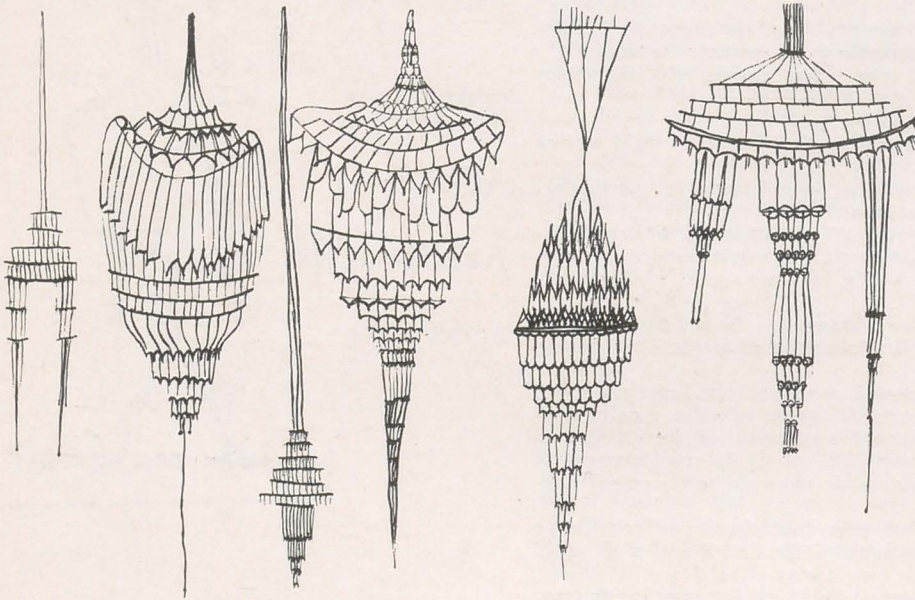




Sau, în sfârșit, călătorii prin întregul domeniu al culorii, inclusiv centrul gri, și chiar atingând gama de la negru la alb. Aceste ultime posibilități pot fi depășite numai printr-o nouă dimensiune! Putem acum să vedem care este locul potrivit pentru culorile grupate, fiecare grupare avînd posibilitățile ei clare de combinare.

Și fiecare formație, fiecare combinație va avea propria ei expresie constructivă particulară, fiecare figură fața sa, trăsăturile sale.

Asemenea mijloace pregnante de expresie se îndreaptă îndeajuns de clar spre dimensiunea stilului. Așa apare romantismul în ipostaza de patetism intens.



Această formă de expresie încearcă în mod convulsiv să se smulgă de pe pămînt și să se înalțe în cele din urmă deasupra acestuia, la realitate. Forța sa proprie o împinge în sus, triumfînd asupra gravității.

Dacă, în sfârșit, îmi va fi permis să urmez aceste forțe atît de ostile pămîntului, pînă ce ele vor îmbrățișa însăși puterea vieții, voi evada din stilul patetic opresiv către acel romantism care este una cu universul.

Aș dori acum să examinez dimensiunile obiectului într-o lumină nouă și să încerc să arăt cum se întîmplă că artistul ajunge adeseori la ceea ce pare să fie o «deformație» arbitrară a formelor naturale.

Întii, el nu dă o importanță atît de mare formelor naturale așa cum fac atît de mulți critici realiști, deoarece, pentru el, aceste forme finale nu sînt materia adevărată a procesului creației naturale. Pentru că el pune mai mult preț pe forțele formative decît pe forma finală însăși.

El este, probabil, neintenționat, un filozof și dacă nu consideră, precum optimiștii, că această lume e cea mai bună dintre cele posibile și nici că e atît de rea încît să fie nepotrivită pentru a servi drept model, totuși spune:

«În forma ei actuală, nu este singura lume posibilă».

Astfel el urmărește cu un ochi pătrunzător formele finite pe care natura le așează în fața lui.

Cu cît privește mai în adînc, cu atît mai ușor poate să-și lărgească perspectiva de la prezent la trecut, cu atît e mai puternic impresionat de unica imagine esențială, aceea a însăși creației ca Geneză—mai mult decît de imaginea naturii, produsul finit.

Apoi își îngăduie reflecția că procesul de creație cu greu poate fi socotit astăzi terminat; el vede actul creării lumii prelungindu-se din trecut în viitor. Eterna Geneză!

El merge și mai departe!

Gîndindu-se la viața din jur își spune lui însuși: lumea aceasta arăta odată altfel și, în viitor, va arăta de asemenea altfel.

Apoi, zburînd către infinit, el gîndește: e foarte probabil că pe alte planete creația a dat cu totul alte rezultate.

O astfel de mobilitate a gîndirii asupra procesului creației naturale este un bun exercițiu pentru munca de creație.

Așa fiind, artistul trebuie să fie iertat dacă, în lumea sa proprie, privește starea prezentă a aparențelor exterioare ca întîmplător fixată în timp și spațiu. Și complet inadecvată în comparație cu viziunea sa pătrunzătoare, de intensă adîncime a simțirii.

Căci nu e oare adevărat că și mărunțul gest de a privi printr-un microscop ne dezvăluie imagini pe care le-am considera fantastice și suprainmaginare dacă ar fi să le vedem din întîmplare și ne-ar lipsi rațiunea înțelegerii lor?

Realistul dumitale, însă, găsind o astfel de imagine într-o revistă senzațională, ar exclama cu indignare: «Presupuneți că asta e natură? Eu o numesc un desen prost».

Se ocupă artistul cu microscopia? Istoria? Paleontologia?

Numai cu scopul de a compara, numai ca exercițiu al mobilității minții sale. Și nu pentru a face o verificare științifică a adevărului naturii.

Numai în sensul libertății.

În sensul unei libertăți care nu trebuie să ducă la o fază de dezvoltare fixă, reprezentînd exact ceea ce natura fusese odată sau va fi, sau ar putea fi pe o altă planetă (precum se va vedea probabil într-o zi).





Ci în sensul unei libertăți care își cere pur și simplu drepturile sale, dreptul de a se dezvolta, așa cum se dezvoltă însăși marea natură.

De la tip la prototip.

E prezumțios artistul care nu își urmează calea pînă la capăt. Dar aleși sînt artiștii care pătrund în zona aceluia loc secret unde o forță virgină hrănește întreaga evoluție.

Acolo unde uzina timpului și spațiului — numește-o creier sau inimă a creației — activează fiecare funcțiune; care e artistul care nu ar sălășlui acolo?

În matricea naturii, la izvorul creației, unde zace păzită cheia secretă a tuturor lucrurilor. Dar nu toți pot să intre acolo. Fiecare trebuie să urmeze pulsul propriei sale inimi (. . .) inima noastră ce bate ne poartă în jos, în adînc, spre sursa tuturor lucrurilor.

Ceea ce izvorăște de aici — oricum s-ar numi, vis, idee sau fantezie — trebuie luat în serios numai dacă se unește cu mijloacele de creație proprii pentru a forma o operă de artă.

Atunci acele curiozități devin realități — realități ale artei care ajută ca viața să se înalțe din mediocritatea ei.

Pentru că acestea nu numai că, într-o măsură oarecare, adaugă mai mult spirit vizibilului, ci de asemenea fac vizibile viziunile tainice.

Am spus « cu mijloace de creație proprii ». Pentru că în acest stadiu se decide dacă se vor naște opere picturale sau altceva. În acest stadiu se decide și felul picturii.

Aceste vremuri tulburi au adus haos și confuzie (sau așa se pare, dacă nu cumva sîntem prea aproape de ele pentru a judeca).

Dar între artiști, chiar și între cei mai tineri dintre ei, pare să cîștige treptat teren un imbold.

Imboldul pentru cultivarea acestor mijloace de creație, pentru cultivarea lor pură, pentru folosirea lor pură.

Legenda despre infantilismul desenului meu trebuie să-și aibă originea în acele compoziții liniare în care încercam să combin o imagine concretă, să zicem a unui om, cu reprezentarea pură a elementului liniar.

Dacă aș fi dorit să reprezint omul « așa cum este », atunci ar fi trebuit să folosesc o atît de năucitoare confuzie de linii încît reprezentarea pur elementară ar fi fost exclusă. Rezultatul ar fi fost ceva vag și de nerecunoscut și, oricum, eu nu doresc să reprezint omul așa cum este, ci doar așa cum ar putea să fie.

Și astfel să ajung la o îmbinare fericită între viziunea mea despre viață (Weltanschauung) și pura măiestrie artistică.

Astfel a fost epuizat întregul domeniu al folosirii mijloacelor formale: în toate lucrurile, chiar și în culori, trebuie evitată orice urmă de vag.

Am încercat desenul pur, am încercat pictura în tonuri pure. În culoare am încercat toate metodele parțiale către care am fost condus de simțul meu de orientare în domeniul culorii. Ca rezultat, am elaborat metode de pictură în valori tonale colorate, în culori complementare, în policromie și metode de pictură în culoare totală. Întotdeauna combinate cu cele mai subconștiente dimensiuni ale picturii.

Am încercat toate sintezele posibile a două metode. Combinînd și iar combinînd, dar, desigur, păstrînd întotdeauna cultul elementului pur.

Cîteodată visez la o operă cu adevărat de largă respirație, trecînd prin întreaga zonă a dimensiunii, obiectului, semnificației și stilului.

Aceasta, mă tem, va rămîne un vis, dar e un lucru bun, și acum chiar, din cînd în cînd, port în minte această posibilitate.

Nimic nu poate fi grăbit. Trebuie să crească din sine însuși și dacă va veni odată vremea pentru această operă — atunci cu atît mai bine.

Trebuie să continuăm s-o căutăm!

Am găsit părți, dar nu și întregul!

Ne lipsește încă forța ultimă pentru că oamenii nu sînt cu noi.

Dar noi căutăm oamenii . . .

În românește de ANA OLOS

*Ceva primejdios* — ulei, 1938





DAN GRIGORESCU



O zi a cărei lumină tăcută se risipea printre prundișurile roșcate ale imensei piețe Quinconces, se filtra prin frunzișurile încă verzi și cădea pe apa întinsă a Garonnei. Totul era calm în orașul acela alb, cu străzi înscrise în geometria liniei drepte și a curbei prelungi, cu case solide ale căror ferestre erau umbrite de jaluzele vopsite în cenușiu deschis. Bordelezi contrazic imaginea devenită tradițională a meridionalului gureș și fanfaron; ei trec cu pas măsurat pe străzi, vorbind cu glas scăzut. Stau îndelung la mesele din fața cafenelelor, sub umbrele colorate, cu un pahar de vin dinainte. Dacă vecinătatea zgornitoasei Gasconii nu se simte aici, în schimb orașul își îndreptățește străvechea faimă de cetate a vinului pe care i-o sporesc neconținut vapoarele venite de departe să încarce butoaie mari și cisterne în portul cu clădiri albe.

La Bordeaux, totul aspiră să dea impresia echilibrului, a integrării epocilor de cultură într-o imagine unică; în preajma «hôtel»-urilor din secolul XVIII, cu fațadele lor de o simplitate maiestuoasă, s-au plantat perdele de verdeață care le izolează de clădirile mai noi. Dar nici acestea nu reușesc să introducă un accent mai aspru, să înlocuiască impresia de orizontalitate a arhitecturii bordeleze cu ritmurile violent verticale ale viziunii moderne; construcțiile de beton, aluminiu și sticlă au crescut în afară, în zone de păduri și de cîmpii, lăsînd vechiului oraș un spațiu larg, în care să respire calm și egal. La Mérygnac, în apropierea aeroportului, la Talence, în cetatea universitară, pe malul drept al Garonnei, pe drumul spre Périgueux și Bergerac, se dezvoltă un Bordeaux modern, ale cărui construcții s-au înălțat, ascultînd, parcă, de același îndemn la armonie și la echilibru.

Chiar și centrul comercial al orașului vechi, colorata Sainte-Catherine (în apropierea căreia se află casa locuită cîndva de fostul student al universității bordeleze, Francis Jammes), coboară în pantă lină, printre construcții de o anume măreție, evocînd același secol al XVIII-lea, dominant în arhitectura civilă a orașului. De altminteri aici unul din bulevardele principale se numește Spiritul Legilor, în amintirea celui care a sporit prestigiul acestei cetăți<sup>1</sup>, unde construcția cea mai de seamă este Teatrul Mare, clădit de Victor Louis și inaugurat în 1780. De altfel, în veacul luminilor, orașul a atins punctul cel mai înalt al gloriei sale.

În Bordeaux sînt multe edificii ale străvechii culturi franceze, unele ruine (încă somptuoase, precum ale Palatului Gallien) evocă epoci încă și mai îndepărtate, vecine cu însuși începutul civilizației pe aceste pămînturi. Ele se înfățișează asemenea unor strălucitoare semne de carte puse într-un volum masiv, tipărit în veacul lui Victor Louis și al lui Montesquieu. Era vremea în care întreaga Aquitanie își redobîndea independența morală

față de puterea centrală a regelui Franței, niciodată iubită în sud-vest. Cîndva, Ludovic al XI-lea fusese silit să facă o concesie neliniștitilor bordelezi, îngăduindu-le să-și întemeieze un parlament. Scurtul răgaz de liniște, dăruit de un primar al orașului, Michel de Montaigne (sarcofagul acestuia se află astăzi în holul sumbru al Facultății bordeleze de litere) care, înainte de a se retrage în singurătatea castelului părintesc din Périgord, se dedicase gospodăririi orașului, s-a încheiat — în secolul XVII — prin răscoale în fruntea cărora se afla Parlamentul însuși. De aceea, poate, bordelezi se întorc cu un sentiment de liniște și de mîndrie spre secolul XVIII, care le-a restituit o siguranță prosperă după atîtea vicisitudini. Urbanistica bordeleză o precede, de altminteri, cu mai bine de un secol, pe cea pariziană a lui Haussmann. Și este, poate, mai radicală. Dupră de Saint-Maur, Tourny sînt nume care marchează o viziune de ansamblu, realizarea unei sinteze între grația epocii lui Fragonard și sobrietatea care-l prevestește pe David. Primăria orașului e și ea instalată într-un «hôtel» construit pe la 1780 și care poartă numele atotputernicilor lui stăpîni de odinioară, familia ducilor de Rohan. O curte vastă, ritmînd peluze de un verde fraged, o desparte de strada mărginită cu tei și arțari. Grilajul înalt, cu postament de piatră gălbuie din care țînesc lăncii zvelte, ondulate spre vîrf, ca mișcate de vînt, taie perspectiva în fișii înguste. Lîngă porțile cu arcade ample, păstrînd ecoul trăsurilor de odinioară, stă acum — cu o figură teribil de plictisită — un gardian a cărui uniformă pune o pată străină de culoare pe albul mat al zidurilor. Clădirea cu trei caturi întinde, de-a lungul grădinii, două aripi mai scunde care o așază, parcă, și mai bine pe pămînt, accentuînd senzația de soliditate pe care o încerci privind clădirea cu ferestre înalte, balcoanele cu stîlpi mici de piatră, frontonul rotunjindu-se într-o boltă în plin cîntu, masele de zidărie, casele cu jerbe de flori cioplite în piatră cenușie.

Interiorul palatului Rohan, cu saloane mari în care lumina cuprinde toate ungherele, sporită de oglinzile cu rame migăloș sculptate, nu pare a avea nimic comun cu o instituție care eliberează acte și adevăruri. E mai degrabă interiorul unui muzeu de mobilier Louis XVI, aranjat cu gust; și-ți vine foarte greu să și-l imaginezi pe solicitant instalîndu-se între brațele elegant curbate ale fotoliului și, sprijinindu-se de spătarul oval, tapitat cu mătase de culoarea ceaiului, discutînd cu funcționarul (eventual cu cotiere negre) așezat pe un scaun de acaju, al cărui spătar închipuie o liră stilizată. Adevărul e, însă, că — după cîte mi-am dat seama — doar încăperile festive au această înfățișare de o somptuoasă discreție; birourile serviciilor publice sînt mobilate sobru, cu mese și scaune întru totul obișnuite, care se asociază ciudat cu ornamentele pereților, dominate de insemnele, de principe lumesc și al bisericii, ale celui dintîi proprietar, arhiepiscopul Mériadeck de Rohan-Guéméné.

Fațada vestică a primăriei dă spre un parc cu înfățișare tipic franțuzească: copaci groși, bazine largi, pe a căror margine de beton stau copii preocupați de soarta corăbioarelor de hîrtie și a vaporășelor cu motor zgomotos lansate pe apa colorată de umbrele frunzișurilor; tinere dădăce împletesc pulovere sporovăind lîngă cărucioarele tapițate cu material plastic foarte colorat; gardienii se salută cu trecătorii, adolescenți trec îmbrățișați, fără ca cineva să aibă aerul că-i observă. Latura nordică a parcului e închisă de clădirea Muzeului de artă al orașului, construcție datînd din același generos secol al XVIII-lea. De fapt trei săli mari, despre care directoarea muzeului vorbește cu o mîndrie pe care nici nu se silește s-o ascundă.

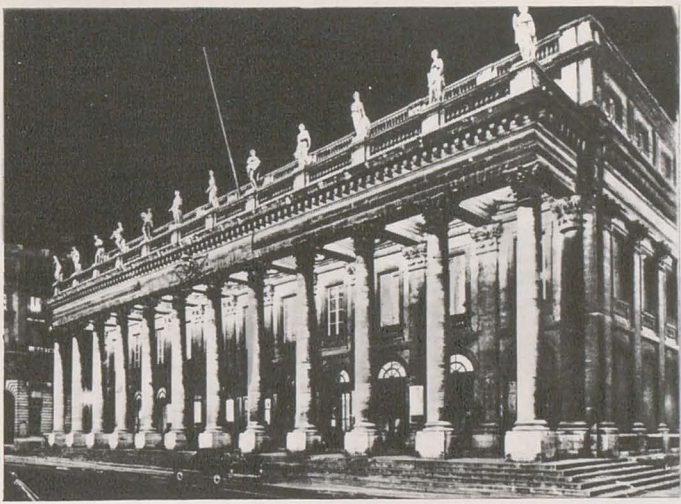
Adevărul e că muzeul bordelez adăpostește cîteva opere de mare valoare. O colecție de tușuri ale lui Rouault, cu linia de un dramatism reținut, înscriind formele într-o geometrie sinuoasă, cîteva acuarele de Marquet, lunate de un soare palid și transparent, resturile unei imense Vinători de lei a lui Delacroix, poem rubensian de culori, distrusă în parte într-un incendiu, dar care păstrează — în cei cîțiva metri pătrați de pînză cu marginile carbonizate — o sălbatecă ardoare romantică. În zilele adunării generale A.I.C.A., muzeul organizase expoziția fostului elev al Academiei Julian și al lui Harpignies, canadianul James Wilson Morrice. Pictorul a devenit celebru mai ales sub chipul personajului principal din Vrăjitorul și din Servitutea umană ale lui Somerset Maugham, din Ars de viu și din Sacru și profan ale lui Arnold Bennett. Acest impresionist, despre care Matisse spunea că e «o pasăre migratoare care nu se oprește niciodată în același loc», amintește în multe pînze din tinerețe ceva din lumina molcomă a lui Vuillard și Bonnard. Dar plajele sale de mai tîrziu, lizierele de pădure înstelate cu flori de un alb și de un roșu scăpător, te duc mai degrabă cu gîndul la Whistler și la Monet. Morrice e, mai ales, pictorul unui Paris pitoresc, al unui Paris de fin-de-siècle, cu străzi colorate de rochiile lungi ale trecătoarelor, de iedera care urcă pe zidurile cafenelelor. Un sunet fără amploare, dar curat.

În apropiere, în Hôtel de Lalande, contemporan cu Primăria, construit în stilul castelurilor din secolul XVIII, de o eleganță discretă, Muzeul Artelor Decorative cuprinde, de fapt, o istorie a gustului francez din aceste părți ale țării, începînd cu secolul XII și pînă în veacul aceluia rafinament strălucitor din ajunul Revoluției. Artele pămîntului și ale focului, porțelanuri și faianțe de un alb translucid, smalțuri colorate, tapiserii, sculpturi în lemn, vitralii și mobilier, reconstituie aspirația meșterilor francezi din preajma Garonnei, a Dordognei și a Isle-ului de a da mediului cotidian al omului dimensiunile unei atotcuprinzătoare liniști sufletești.

Am avut șansa ca, în acele zile de septembrie, Galeriele de artă să mai găzduiască încă expoziția colecțiilor de tapiserii ale Casei regale spaniole, cea mai importantă colecție de acest fel din lume. Atelierele de la Bruges și de la Bruxelles executau pentru monarhii care robiseră Flandra și Olanda, pentru Carol Quintul și pentru urmașii săi, capodopere în fir de aur și de mătase, tribut al unui popor harnic și îndurerat. Faptele Apostolilor, țesute la Bruxelles după cartoanele lui Raphael, Triumful Eucharistiei, al lui Rubens, Ispitirea Sfîntului Anton, în care sfîntul se îndreaptă, gînditor, spre pustiu, însoțit de o lume grotescă de schilozii, lume evocată și de Bosch, scene ale unei Spanii pline de culoare, complexită de scînteierea soarelui care freamătă în frunzișuri, așa cum a văzut-o Goya, cel care și-a petrecut ultimii ani ai vieții în «orașul alb» de pe țărmul Garonnei. Scene cu multe personaje, efuziune de culori și de forme, înconjurate de borduri florale luxuriante, fanzeii figurale ale unei lumi antice viguroase, cu Herculi răpunînd lei și hidre (ca în tapiseriile bruxelleze din secolul XVI), cu geometrii

<sup>1</sup> E vorba de marele scriitor și gînditor iluminist Charles de Secondat, baron de Montesquieu (1689-1755), născut la Chateau de la Brède lîngă Bordeaux.



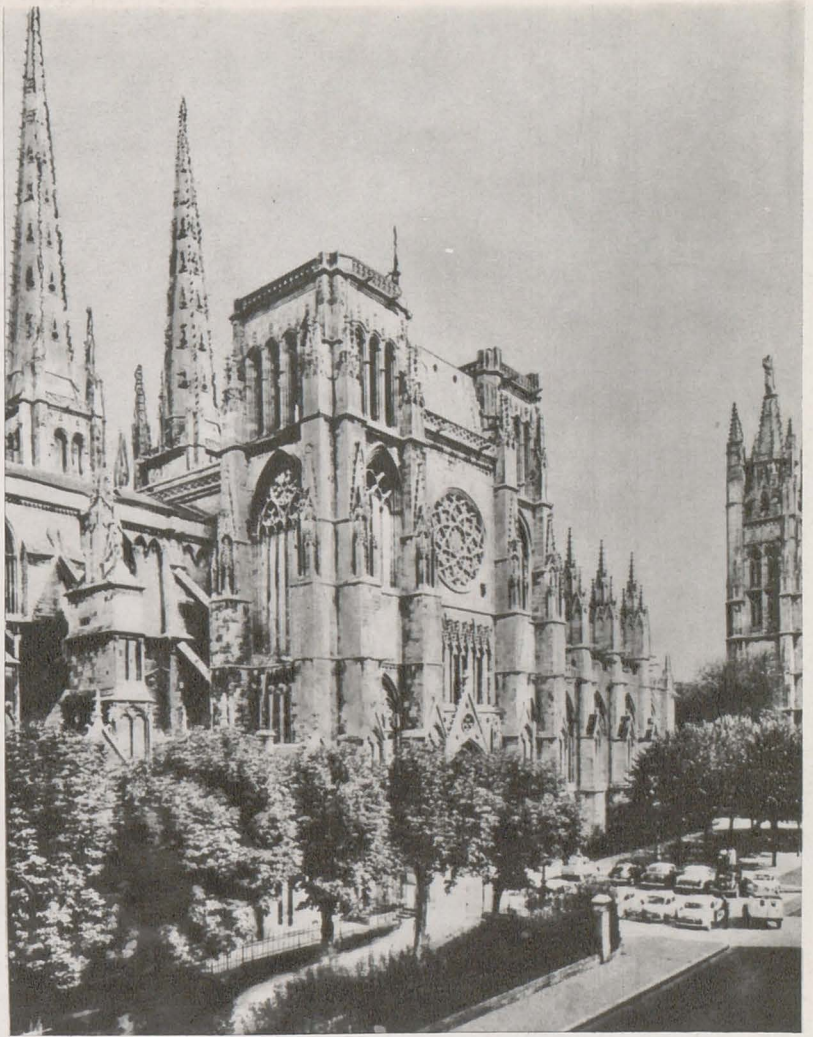


Teatrul Mare din Bordeaux—arh. Victor Louis (sfârșitul secolului XVIII)

Cripta, biserica Saint-Seurin din Bordeaux (sec. XI)



Catedrala Sfântul Andrei din Bordeaux



feșute în aur și-n argint. O lume fantastică, îmbătată de voluptatea culorii, a sevelor, a unei vieți care se exprimă în deplina sinceritate a formelor ei elementare.

★

Vechiul Bordeaux a lăsat în mijlocul clădirilor din secolele XVIII și XIX, printre construcțiile unor vremi mai moderne, câteva cutezătoare insule ale epocilor de odinioară. Istoria Galiei romane a cuprins și acest ținut fertil. O stradă a orașului se numește Les Piliers de Tutelle, în amintirea bizarului monument demolat în secolul XVII, pentru a face loc clădirii Château-Trompette. O stampă din vremea Regelui Soare ni-l înfățișează cu cele 24 coloane composite ale sale, susținând o arhitravă imensă, împodobită cu statui și bolți. Nu știm în ce stare se va fi aflat clădirea în anul în care a fost desenată; dar sînt convinși că fantezia artistului a contribuit din plin la realizarea acestui efect ciudat de stilpi puternici, de ziduri privity în proiecție verticală, în secțiuni diverse care se prăvălesc unele peste altele ca într-un coșmar piranesian. În realitate, edificiul nu putea să se deosebească prea mult de Palatul Gallien, construit în secolul III și ale cărui ruine, rămase în chip miraculos după campania de demolare sistematică inițiată în secolul XVIII, păstrează încă o anume tragică măreție. Ele vin, parcă, dintr-o lume străveche; zidurile cu găvanele goale ale arcadelor au înfățișarea unor monștri preistorici și nu e de mirare că localnicii au înălțat în jurul acestor ruine zeci de legende. Palatul Gallien (de fapt, un fost amfiteatru) stă aici, în mijlocul unui liniștit cartier bordelez, cu zidurile străpunse de fulgerul negru al spaimei.

Și numai la câteva sute de metri, pe țărmul Garonnei, marcînd o distanță de două secole, se înalță fosta mănăstire Sainte Croix, mărturie

a ecurilor artei romane. De fapt, aceste ecouri se deslușesc numai pe fațada dinspre est, restul fiind restaurat în câteva rînduri, urmare a distrugerilor suferite în timpul invaziilor sarasine și normande. Dar portalul cu uși de citadelă (fixate cu scoabe în formă nu de cruce, ci de ancoră) păstrează sculptura originală, din secolul V. Încovoindu-se deasupra intrării, de-a lungul registrelor bolții, trupuri ingenunchiate forfotesc ca într-o sculptură indiană. Sînt păcătoșii ispițiți de desfrîinare, avarii, mincinoșii, care așteaptă pedeapsa, ascunzîndu-se zadarnic în spatele unor imense frunze de lotus. Restul clădirii este de o eleganță cam rece și-și destăinuie o origine mult mai recentă.

Biserica Saint-Seurin poartă și ea amprenta secolelor care s-au succedat, adăugîndu-i elemente arhitectonice de un eclecticism deconcertant: cele două clopotnițe sînt din epoca romanică, nava e din secolul XII, portalul sudic din secolul XVI. Cripta, ai cărei stilpi par a fi ciopliți direct în rocă, intrare păgînă în împărăția morților, e din vremea merovingienilor, ale cărei ornamente geometrice le poartă sarcophagele. Dar foarte aproape, lingă zidurile bisericii, s-au descoperit rămășițele unui cimitir sau, poate, ale unei basilici care înnoadă tradiția acestui loc (unde credincioșii mai vin o dată pe an, în luna mai, să-l slăvească pe preamodestul sfînt Fort) cu începuturile romane ale orașului.

În centru, foarte aproape de Hôtel Rohan, turlele catedralei Saint-André, înalte de 85 metri, domină piața cea mai mare din Bordeaux. Fațada vestică, de o rigoare vecină cu nuditatea, era cîndva cuprinsă în zidurile de apărare ale orașului. Fațadele celelalte încearcă, parcă, să compenseze această sobrietate lineară: contraforți dantelați, aeriene horbote de piatră, vitralii care topec lumina în vibrații îndelungi de roșu și de albastru, turnuri subțiri, plutind în aerul

transparent... Și, în imediata vecinătate, clopotnița catedralei, un turn masiv (purînd numele arhiepiscopului Pey-Berland care l-a construit în 1440), despărțit de biserică printr-un peluză cu pansele de toate culorile.

Clădirea cea mai înaltă din Bordeaux e, însă, clopotnița bisericii Saint-Michel: ea are 109 metri și după ce acoperișul a fost smuls, în secolul XVIII, de un uragan, municipalitatea a instalat aici, în vremea Revoluției, un telegraf Chappe care a transmis, mai apoi, spre Paris, veștile îngrijorătoare, sosite de dincolo de Pirinei, despre înfrîngerile oștilor lui Napoleon. Reconstruct, turnul e astăzi un fel de efigie a orașului.

Dar sculptura gotică, de o impresionantă precizie a anatomiei, e luminată de vitralii montate foarte recent, ale căror stilizări în verde și galben constituie, poate, unicul caz de lipsă de armonizare a unor epoci diferite pe care-l poți observa la Bordeaux.

★

«Orașul alb» adoarme tîrziu. Dinspre cheiri, acolo unde se înalță vechile porți ale cetății medievale, unde «mascaronii» de piatră rid pe ziduri, se aud pînă după miezul nopții vuietele macaralelor mecanice și bubuitul surd al butoaielor lovite de bordajul vapoarelor. Oceanul e departe, dar, plutind pe deasupra Garonnei, ajunge pînă aici un miros de apă sărată. Iar dinspre răsărit, dinspre dealurile cu vii, vîntul aduce zgomote nedeșluite, amestec de motoare de automobile, un crîmpei de cîntec întrerupt brusc, un lătrat de ciîne.

Acolo, la câteva ceasuri de drum, în peșterile Dordognei, ascuns în dealuri de gresie, e cel dintîi sanctuar al artei europene, Lascaux. Ajungi la el trecînd printre cetăți vechi și biserici romane, traversînd o întregă istorie.





OCTAV BĂNCILĂ:  
Autoportret—ulei

## LA UN SFERT DE VEAC DE LA MOARTEA LUI OCTAV BĂNCILĂ

ADINA NANU

Acum exact 50 de ani N. Tonitza observa într-o cronică: « Despre Octav Băncilă s-a scris foarte mult. Unii l-au masacrat completamente; alții l-au zeificat. Și unii și alții — menținându-se la aprecieri pur literare și politico-sociale — au căzut în extreme ». (Socialismul, 27 octombrie 1919). Timpul a așezat treptat pictura lui Băncilă la locul ei firesc.

Apărută ca o explozie în primul deceniu al secolului nostru, actuală în special între 1907—1916, opera lui Băncilă a stîrnit discuții pătimașe în primul rînd prin aderarea ei fățișe, programatică, la lupta socială de partea asupriților.

Cronicar al realităților sociale, Băncilă a fixat aspecte din viața satului, a sărăcimii orașelor, sau tipuri azi dispărute — apașul, zaraful, telalul, peticarul etc. El își alege deseori drept eroi, copii, victime inocente ale nedreptăților sociale. Dincolo de tabloul de gen, Băncilă ținea însă imaginea cu sens general, de simbol mobilizator. (Ciclul 1907, Muncitorul, Grevistul, Pax).

Tabloul în ulei, unicat, de dimensiuni relativ reduse, elaborat cu migală, destinat pe atunci în exclusivitate interioarelor particulare, sau muzeelor pustii, nu putea constitui însă tribuna de la care Băncilă dorea să se adreseze mulțimilor.

Fr. Șirato remarcă unul dintre aspectele acestei nepotriviri: « Era desigur din partea pictorului o naivitate să se adreseze burgheziei împotriva căreia vociferau pînzele sale, ca să i le cumpere. » (Încercări critice, Meridiane 1967, pag. 189). Într-o vreme în care oficialitatea nu i-ar fi oferit zidurile forurilor publice pentru fresce sociale, tabloul de șevalet rămînea singurul cadru pentru aceste « manifeste scrise în imagini plastice », cum le numea Șirato.

De aici pare a izvorî dramatica zbatere a lui Băncilă pentru a înghesui în cadrul restrîns al tabloului idei, idealuri înalte, sentimente tumultuoase, toate impresiile firii sale nestăpînite. De aici provine într-o măsură și literaturizarea picturii sale, și confuzia deseori constatată între monumentalitatea unor eroi și detaliile pitorești ale scenei de gen care înecă inutil imaginea, între sculpturalitatea unor siluete net conturate și pîlpîirea impresionistă a tușelor colorate.

Scrișnirea interioară se exprimă în culoarea cu « sonorități maxime, strigătoare, primitive și barbare » după expresia lui Șirato, în tehnica « cu care aruncă cu o pornire năvalnică culorile pe pînză » clădind « basoreliefurile sale de culoare » (op. cit., p. 190). Exaltarea cromatică, violentele contraste din alăturarea tonurilor crude, a umbrei și luminii, a tușelor de mărime, consistență și direcție diferită, crează laolaltă atmosfera de tensiune emoțională proprie picturii lui Băncilă.

Contemporanii săi, începînd cu exigenții Șirato și Tonitza, și posteritatea l-au situat pe Octav Băncilă în rîndul artiștilor noștri proeminenți care au militat pentru o cauză dreaptă.



# BRAȘOV—SIBIU—IAȘI

Iată o bună inițiativă, care fără îndoială poate deschide o tradiție. Asemenea expoziții vor oferi condițiile unei mai cuprinzătoare cunoașteri a potențialului artistic național, a diferitelor orientări ale gândirii plastice și, în același timp, vor contribui la închegarea unui climat spiritual: al emulației puterilor creatoare și al consolidării conștiinței de sine a mișcării noastre artistice.

## CENTRE ALE EMULAȚIEI ARTISTICE

În tripla expoziție pe care au deschis-o la Dalles, în martie, artiștii din Iași, Brașov și Sibiu, stilul se poate circumscrie, nu pe temeiul vreunei determinări arhetipale, ci pur și simplu fiindcă sînt centre cu tradiții de artă și fiindcă există o conștiință culturală a locului, emulativă. Oricum, pictura moldoveană nu se poate confunda cu cea transilvană, în virtutea unei fecunde diferențieri de formație stilistică. Diferența e mai puțin vizibilă la nivelul picturii imitative, reglată după norme ale realismului senzorial, îmbinînd un parti-pris pentru pitoresc și o nuanță moderată de cézannism. Peisajele construite din culoare ale lui Petru Hîrtopeanu, naturile statice de Constantin Agafiței, accentuînd discret relieful lucrurilor, pregnanța spațiului rustic în pictura lui Mihăilescu-Craiu, volumetria cubică în panourile urbane ale lui Mircea Istrate, prelungesc o tradiție în care recunoaștem curentul generic de poezie a percepției din arta românească interbelică. Tranzacțiile «moderniste» ale picturii imitative se fac după un sumar program de stilizare, renunțîndu-se la tonuri locale, la clarobscur și la asemănarea cu modelul. Rezultă uneori simplificări expresive care subliniază ideea (Rhea Silvia Radu, Gabriela Florescu), dar și schematisme abia decorative (Zina Blănuță, Maria Lazăr). Prefer o pictură franc imitativă, cum e peisajul veteranului Hans Herman, la care scrupulul reprezentării exacte a perspectivei aeriene afinează percepția și include intuiția structurilor geometrice ale spațiului, decît o superstițioasă geometrizare mecanică, în care valorile «senzoriale» sînt sacrificate fără a se accede la cele «cerebrale».

Contrar unei convingeri curente, stilurile abstracte, angajînd intens zonele interioare, «fotografiază» mai clar caracterul specific decît stilurile imitative, unde coeficientul personal al viziunii e mai atenuat prin supunerea la model.

La Dalles, diferențele de limbaj plastic — pe care le-aș numi dialectale — se percepeau tocmai în sfera picturii de tradiție postimpresionistă. O particularitate de ansamblu, «inefabilă», filtrează, prin acțiunea lucidă a unor artiști, motivele unui specific asumat voluntar, uneori chiar schematic: pe temeiul cunoașterii-de-sine — culturale — artistul poate deduce din tradiție o esență pe care o re-formulează într-un cod modern. Din restrîngerea lui locală se întîmplă să apară un stil univoc, cu potențial vital scăzut, suferind subțierea — dar și rafinarea — oricărui purism.

### BRAȘOV—SIBIU

Brașovul și Sibiul vorbesc același «dialect» al limbajului vizual. În sensibilitatea de culoare și lumină a artei românești, în situarea lirică față de natură, pictura transilvană introduce o inflexiune particulară, un infiltrat optic de accente mai dure.

Contactul cu arta germană, repercusiunea tîrzie, mediată, a unui «münchenism» divers asimilat ca academism, impresionism, secesion, expresionism, cubism, moștenirea fărîmitată a școlii din Baia Mare cu cromatismul ei sui-generis, fauve-impresionist, par a fi modulată structura acestui limbaj plastic. Un parti-pris de romantism bîntuie gustul și precipită tendințe extremiste ale imaginii, cadrele de sensibilitate în care se dezvoltă pe de-o parte un abstractism simbolic și pe de alta o psihologizare (emotivitate) violentă. Există aici o apetență pentru reguli cărora li se cere nu să «corijeze emoția», după formula lui Braque, ci să o sistematizeze, deci să o exalte. Culoarea, în acest complex stilistic, e mai puțin din spectrul cosmic decît din spectrul chimic și mai puțin expresivă decît ordonatoare. În Metalele lui Simion Florea (Sibiu), impresia de incandescență e organizată în forme și armonii cromatice stilizate fie cristalografic, fie caligra-

fic. În Orașele lui Nicolae G. Iorga, impresia de citadelă ni se comunică, pentru că sîntem preveniți de propriile noastre clișee sensibile, după care mozaicul de planuri ortogonale e schema paralelipipedelor în care locuim, iar discul de deasupra, soare ori lună, e semnul factice al inserției cosmice a orașului. Invers, Ilea, în orașele sale aproape monocrome și compuse descențat, refuză apriorismele formale și vrea să salveze senzația de creștere spontană, organică, a orașului a cărui vitalitate e sugerată în dezordinea compoziției și în libertatea tonului, de pildă un albastru cu reverberații căutat astrale. La polul constructiv cromatismul are o luminozitate metalică sau electrică, susținînd apelul «tehnic» al formelor rigide, care tind să cristalizeze lamelar sau cubic. Ioan Chișu e situat la acest pol: compoziția Ecran albastru are o logică sumar constructivistă, desfășurată în forme aseptice (succesiuni spațiale de suprafețe plane, cromatism frigid, de strictă funcționalitate spațială). La polul pasional al picturii stau expresionismul tenebros, monocord și amorf al lui Fridrich Bömches (Brașov), și cel euforic al lui Ion Mattis (Brașov), în manieră decorativă, care amintește stilul constituit la «Die Brücke». Între acești poli se desfășoară trepte și cazuri de «cerebralitate», care însă țin să cumuleze valori afective, așa încît aparența abstractă a formei e în realitate cifru al trăirii lirice. Rodica Chișu din Sibiu și mai ales Emilia Apostolescu din Brașov, adoptînd tipare «conceptuale», (R. Chișu, orfice și E. Apostolescu, abstract-simbolice), par a-și impune un proces formal care stînjenește impulsurile afective. Cînd domină efortul ordonator, se ivește echilibrul senzorial-abstract: Riga de Rodica Chișu, (peisaj desfășurat în evantaiul fascicolelor de lumină colorat solară), e o aplicare statică a lecției orfiste de descompunere cromatică a spațiului. Dar la Ludovic Boroș (Brașov) sin-tezele luministic-geometrice, dinami-



zate prin acorduri de tonuri intense, sînt îndatorate Ferestrelor lui Delaunay, încît par replici ale acestora (analitice). La Eftimie Modîlcă, abstracția e nutrită senzorial, în compoziții de culori delicate, organizate de fragile păienjenșuri grafice. Proiecțiile plane și transparente ale lui Kaspar Teutsch au o geometrie suavă, cochetînd decorativ. Sînt, aici, diferite cote temperamentale ale unei viziuni însemnate de trecerea cometei cubiste prin arta românească. Mircea Popa este, la Sibiu, singurul « liric absolut » (informal, gestualist, lipsit încă de originalitate, dar bogat în substanță picturală). Uneori se ajunge la automatism în stilizare: Recreație de Erwin Kuttler, compozițiile bidimensionale ale lui Nicolae Barcan. Protejată împotriva « scientismului » poate de umbra vizatorului umanist Hans Eder, pictura brașoveană e în ansamblu mai nuanțată stilistic și mai interiorizată.

1. FRIDRICH BÖMCHES: Natură statică — ulei
2. ALEXANDRINA HILOHI: Portret — ulei
3. KASPAR TEUTSCH: Port — ulei
4. LUDOVIC BOROȘ-ROMAN: Anotimpuri — ulei
5. MIRCEA CAPĂTĂ: Zenit — tuș peniță
6. EMILIA APOSTOLESCU: Ritual ciclic — ulei
7. ILIAS LAFAZANIS: Compoziție — piatră
8. EFTIMIE MODÎLCĂ: Peisaj de toamnă — ulei

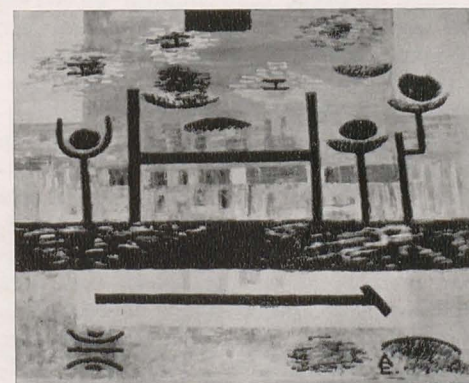


1	2
3	4
5	6
7	8



## IAȘI

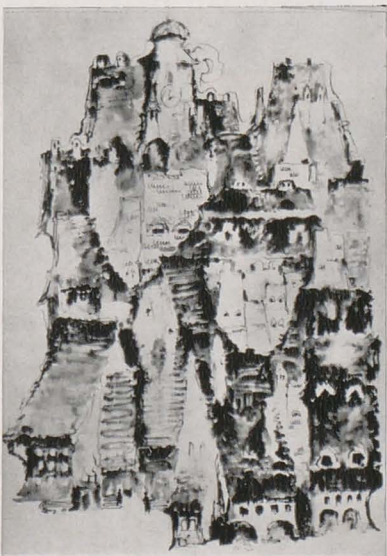
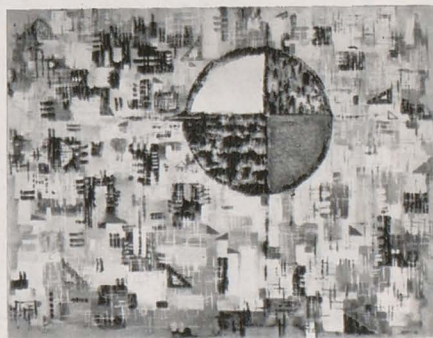
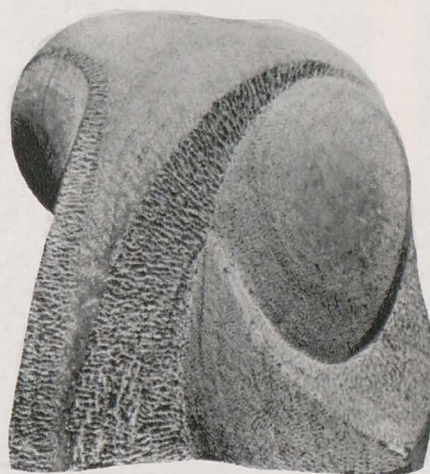
Abordînd expoziția dinspre impresia imediată, difuză și penetrantă a dominantelor stilistice, disting o intimă cultură a materiei prețioase. La nădărușul acestei sensibilități stă heraldica moștenire regională a podobabelor de artă medievală. Aici, însă, monumentele și folclorul nu sînt model, ci « consemn ». Influența monumentelor moldovene e mai ostentativă în alte locuri, la București mai ales. În Iași, prezența lor e discretă, evită să se proclame iconografic. Brădățan, care desfășoară mituri populare, cu un colorism abundent și prețios și o pastă bolovănoasă, face mai mult etnografie romanțată decît poezie optică. Iar cvlavia primitivistă care sacralizează pictura lui Maței e motivare livrescă a unei sensibilități impresioniste deviate dinspre natură către culorile icoanelor vechi murale, o nostalgie senzuală pentru grația și prețiozitatea sieneză. Tehnica de « tons rompus » e aproape generalizată la pictorii ieșeni și adaptată chiar la cadre decorative. Ea e condusă în registre cromatice minore, uneori întunecoase, și pare un fel de impresionism răsturnat spre percepția atmosferei « de interior », analizînd vibrația tonurilor sub o lumină imaginată liric. Acest intimism al facturii confirmă intimismul viziunii: pictură « de gen », anecdotică, ilustrînd o lume imediată, un orizont palpabil, motiv de percepție senzorială. Numai că narativul e fantast și anecdoticul e metafizic: pictura de care vorbesc se circumscrie realismului magic, în care obiectele au aparențe banale dar semnificații stranie. Practicanții acestei obiectivități ezoterice pot fi considerați ca grup, nucleu spontan de artă moldovenească, pictori « de curte ve-



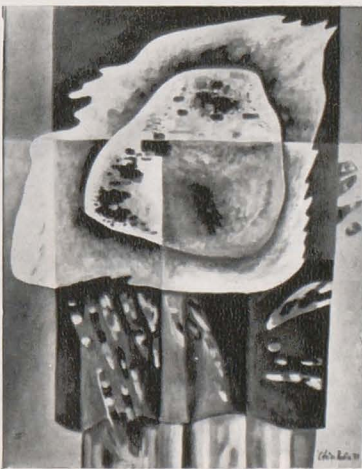
B R A Ș O V



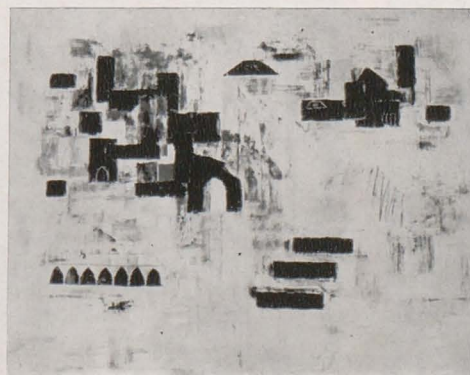
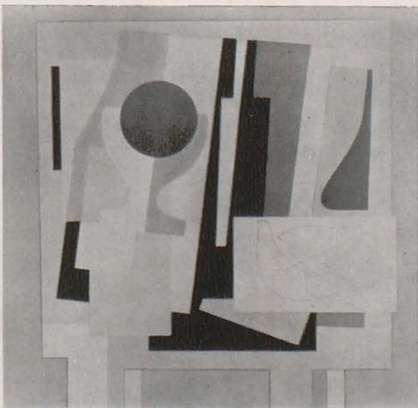




## S I B I U



1. GHEORGHE PÂR-CĂLĂBOIU: Soare inecat — tehnică mixtă
2. ION CĂRĂMIDAR: Desfășurare — marmură
3. MIRCEA POPA: Formă semisferică — ulei
4. NICOLAE G. IORGA: Dimineața cetății — ulei
5. HORST ZAY: Sibiuul vechi — tuș
6. RODICA CHIȘU: Soarele pe masă — ulei
7. IOAN CHIȘU: Fructieră și porumbel — ulei
8. CONSTANTIN ILEA: Orașul roșu — ulei

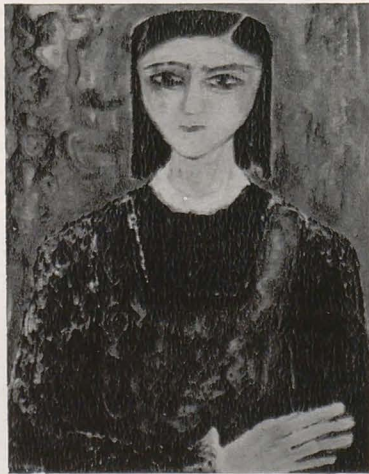


che»: Bartok, Gavrilean, Gânju, Val Gheorghiu, Maftai, Neagoe, Podoleanu și Hatmanu, în chipuri foarte diferite, se situează față de lumea obiectivă într-o atitudine de observator care percepe lucrurile ca metafore (pentru vizualizarea unui sentiment existențial specific.) În veacul trecut i s-ar fi zis, cu laudă, «decadență»: un sentiment dureros de dulce al vieții, nevoia de obscuritate, claustrarea într-un «împrejur» știut de sufocante văluri ale senzației și într-un timp interior, vid de evenimente. Arta lor s-a reglat după un diapazon sensibil de orient latin, senzual-lucid, cu intensități afective voalate, pe care poetul le-ar fi numit «secrets du menteur». Bartok dezvoltă gemenele metafizic ascuns în pictura lui Baba; personajele solitare, imponderabile, rătăcite pe câmpul culorii nude, au o stăruitoare prezență interogativă (mai accentuată în Mirii, Sportivă). La Val Gheorghiu, armonia cromatică înfiripă mituri populare (Zburătorul etc.), figuri sugerate din densitățile varii ale tonului. Ion Neagoe e un peisagist abstract care exprimă liric (în Grădină) o calmă voluptate telurică. Hatmanu, în ostentația portretistică pe care o arborează de la o vreme, șarjează cu discretă mizantropie figurile și le fixează sub glasiuri evanescente, afectând senzația irealității stîrnită de lumea contemplată prin oglinzi. Podoleanu, ezitant și inegal, se definește mai ales prin Glastre, compoziție densă și rafinat colorată, lipsită de linii-contur și linii-direcție, datornică întru aceasta poate lui Bonnard. Cromatismul, de o fantasmagorică senzualitate, devine simbolul unei lumi interioare, livrescă la Maftai, constructivă la Gânju, care inventează raporturi sofisticate și se apropie de vizibil cu un sentiment de minunare, cu teama tandră de a-i spulbera arătarea diamantină. Gavrilean e cea ce aș numi un talent amplu: el proiectează un univers, dă statut de obiectivitate unei viziuni închegate din rezidurile misterelor elementare; o întrunire vastă a fabulosului spicuit într-un larg spectru iconografic, cuprinzînd modele folclorice, enluminură de manuscrise vechi, chermese bruegeliene, mituri chagalliene, montaj teatral de perspective ale sufletului multiplicat într-un sabbat de duhuri blînde. Aderent spontan și novice la acest virtual grup, Ispas pictează cu o morbidețe tonitziană, dar un deficit de măiestrie îl face să rateze viziunea.

Nu-i de folos a prescrie unor artiști infuzia de «spirit al locului». Dar cînd ea se petrece spontan sau cu premeditație culturală, o recunoaștem și o salutăm cu satisfacția de a vedea cum se înfiripă forma, și cum crește fluxul tradițiilor în arta românească modernă.

ANCA ARGHIR







1	5	9	13	17
2	6	10	14	18
3	7	11	15	19
4	8	12	16	

Iașul a dat de-a lungul secolelor nenumărate valori în toate domeniile culturii și a fost un îndrumător al conștiinței obștești. Acolo s-a făurit o substanțială contribuție la literatura patriei și la gândirea umanistă din România, datorită cronicarilor, datorită lui Dosoftei, datorită lui Dimitrie Cantemir, iar mai târziu, tot de acolo, au izvorât idei, curente, tendințe hotărâtoare în configurarea culturii noastre. O parte din activitatea lui Al. Russo, Alecsandri, Eminescu, Creangă este legată de atmosfera culturală a Iașilor și tot de această cetate a culturii românești sînt legate curentele animate de Gh. Asachi, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu sau prezența însuflețitoare a lui Mihail Sadoveanu.

În pictură, de asemenea, ca și în arhitectură, Iașul a realizat sinteze noi. Arhitectul G. M. Cantacuzino a semnalat originalitatea unor clădiri ieșene din secolul trecut, propunînd declararea Iașului ca oraș-muzeu arhitectural. Mai înainte încă, N. Iorga făcuse observații asupra originalității arhitecturii ieșene.

În Școala și apoi Academia de Arte Frumoase — înființată în 1860 de Cuza-Vodă și M. Kogălniceanu — au fost unele momente de strălucire. S-a constituit aici o tradiție, punctată de numele lui Gh. Panaiteanu-Bardasare, C. D. Stahi, Emanoil Bardasare, Gh. Popovici, Octav Băncilă, apoi de Ștefan Dimitrescu și N. N. Tonitza. Școala ieșană a dat o seamă de valori ca Al. Băeșu, A. Bălțatu, Nutzi Acontz, M. W. Arnold, Paul Scorțescu și maestrul Corneliu Baba.

Personal, consider pe Theodor Pallady drept cel mai reprezentativ exponent al picturalității ieșene, în spirit, în psihologie, prin înseși legăturile lui cu tradițiile artei murale (stilizarea deprinsă în contactul cu picturile de la Golia și trecută în forme moderne, corelate cu fauvismul) și prin afinitățile cu peisajul ieșan, pe care l-a interpretat în anii 1906—1916 cînd lucra vara la via de la Bucium. Influența lui Pallady, însă, a fost tardivă la Iași, așa cum mai înainte, pe vremea lui Panaiteanu-Bardasare și a urmașilor săi, tributari academismului münchenez, a existat chiar o opoziție față de arta mai vie, mai împospătătoare a lui Grigorescu, Andreescu, Luchian. Pictura lui Ștefan Luchian și a lui Pallady, interesul pentru arta lor, a fost promovat, târziu la Iași, de Ștefan Dimitrescu și N. N. Tonitza (deceniul 1930—1940).

Dacă la Iași, după serioase începuturi în privința stăpînirii desenului și a compoziției naturalist-academice, s-a progresat mai puțin în privința artei culorilor, a rafinamentului coloristic, a unei viziuni mai moderne, a folosirii foclorului și stilistice populare, generațiile de elevi ai lui Ștefan Dimitrescu și Tonitza au schimbat în parte situația. Păstrînd legă-

1. GHEORGHE MAFTEI: Maternitate — ulei
2. NICOLAE CONSTANTIN: Iașul industrial — ulei
3. LEANDRU POPOVICI: Coșaiii — ulei
4. EUGEN BOUȘCĂ: Tîrgul Iașului, ianuarie 1946 — ulei
5. DIMITRIE GAVRILEAN: Înălțare — ulei
6. ADRIAN PODOLEANU: Păpuriș — acuarelă
7. MARIA LAZĂR: Portret — ulei
8. VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU: Nostalgie — ulei
9. MATYUS NICOLAE: Obsesie — ulei
10. FRANCISC BARTOK: Arlechin — ulei
11. COSTACHE AGAFIȚEI: Peisaj ieșan — ulei
12. IOAN PETROVICI: Toamna — gravură
13. DAN HATMANU: Dana — ulei
14. VALERIAN GHEORGHIU: Noaptea de sînzienă — ulei
15. ION BUZDUGAN: George Bacovia — ghips
16. MIHAI CĂMĂRUT: Copaci — acuarelă
17. CONSTANTIN RADINSCHI: Manuscris — acuarelă
18. CORNELIU IONESCU: Vis și realitate — ulei
19. ION NEAGOE: Dans — ulei



tura cu realitatea, cultivînd portretistica, peisajul și natura statică, Victor Mihăilescu-Craiu, Petru Hîrtopeanu, C. Agafiței, M. Cămăruș au avut momente fericite în creația lor, ca și Eugen Boușcă, alături de care l-am menționa și pe Nicolae Popa, pentru gușele și desenele sale.

Totuși, la o vreme, în mișcarea artistică ieșană s-a simțit o stagnare, o cădere în rutină, o lîncezeală.

S-au manifestat apoi o serie de elemente mai tinere, printre care Dan Hatmanu și Adrian Podoleanu. Remarcat pe plan republican pentru compozițiile sale cu teme noi, Hatmanu, după o perioadă impresionistă (Muncitori la teatru, 1955) și după tablourile cu o suculentă și luminoasă pastă luchianescă (jocurile de copii, atelierul olarului) a trecut la viziuni sintetice sau simbolice, viu colorate (tablourile făcute la Leningrad și apoi la Paris), pentru ca acum, cu bogata-i experiență, să ajungă la o portretistică expresionistă. Îi prețuim serioasa evoluție și sinteza la care a ajuns. Adrian Podoleanu, călăuzit de învățămintele lui Pallady, s-a afirmat ca un subtil peisagist. E unul dintre cei mai de seamă acuareliști ai țării, și nu mai puțin interesante sînt uleiurile sale.

În ultimii ani, alte forțe tinere au îmbogățit pictura ieșană, iar prezența lor s-a dovedit stimulative și pentru unii dintre artiștii mai vîrstnici. Aș menționa în acest sens pe Hîrtopeanu, care și-a simplificat și concentrat peisagistica, pe Victor Mihăilescu-Craiu, uneori colorist de mare sensibilitate, pe Costache Agafiței, căruia i-am apreciat unele peisaje cu clădirile Iașului (Biserica Golia, văzută monumental și în fin colorit). Oscilant, știind multe, avînd unele bune învățăminte de la Tonitza, Șirato și Baba — pictorul și desenatorul Leandru Popovici nu e ferit de căderea în banalitate. Uneori are realizări de bună calitate. Progrese în ultimii ani a înregistrat M. Cămăruș. De asemenea, graficianul Ion Petrovici a ajuns recent la acuarele și desene cu o variată și sugestivă decorativitate.

Dintre forțele tinere ale Iașilor, cîteva sînt cu totul remarcabile, în special Dimitrie Gavrilean, care a readus — ca și Ioan Gh. Vrăneanțu (Pitești), și mai înainte Georgeta Năpăruș (București) — narațiunea în pictură, o narațiune amplă, cu străluciri de basm, cu elemente folclorice și de stilistică populară, cu gînduri la tradiție, dar și la contemporaneitate. Gavrilean compune viguros și fin, monumental și nerefuzînd detaliile, cînd sînt necesare, sintetizează și stilizează, dar nu sărăcind viziunea sau sensurile. Ca și Mihail Sadoveanu, trece pe plan de legendă obiceiurile, ceremoniile, datinele, pentru ca, alteori, să comunice prin solilocvii fantastice. Colorează în funcție de idee și sentiment. Folclo-

rul, transfigurat și susținut de o construcție stilizată și de viguroase armonii, uneori cu tonalități predominante, îl găsim și în operele lui Val Gheorghiu. Colorismul rafinat, formele îndrumate spre fantastic sau spre o concentrare geometrică sînt caracteristice lui Corneliu Ionescu. Ioan Gânju aduce o poezie mai vie și mai rafinată în naturile-i moarte.

Revirimentul artei picturale ieșene se datorește nu numai prezenței unui mare număr de artiști din diferite generații, ci și faptului că, spre deosebire de alte centre din țară, la Iași s-au păstrat varietatea, diferențierea, bogăția de genuri și tehnici. Portretul nu e abandonat și aici se impune, alături de Dan Hatmanu, Francisc Bartok. Peisajul nu a devenit pretext pentru vagi structuri geometrice de oriunde și de nicăieri. La Nicolae Constantin găsim caracteristice peisaje industriale, ca și scene din viața contemporană; în construcțiile sale sintetice — folosind învățămintele expresionismului, constructivismului, reverberațiile lui Delaunay — ajunge cu interpretări personale la adevărul realității. Plurale preocupări, cu interpretări și soluții personale, găsim la Nicolae Matyus, precum și la Gh. Maftei și Vasile Istrate.

Dacă expoziția filialei Iași a însemnat o plăcută surpriză, aceasta se datorește tocmai bogăției de viziuni legate de realitate, cultivării tuturor genurilor, îndrăzelilor de exprimare. S-a păstrat contactul cu realitatea în amplele-i valențe și sugestii, aducîndu-se idei noi, soluții cu adevărat picturale. Și ce bine ședeau la Dalles unele tablouri cu un Iași văzut de pictori mai în vîrstă, alături de Iașul redat cu alte mijloace, dar tot cu genius loci, de pictori mai tineri, ca Nicolae Constantin sau Vasile Istrate!

Și în sculptură — artă în care, cu foarte rare excepții, Iașii nu prea au stat niciodată bine — se conturează acum un reviriment: de pildă la artiști mai vîrstnici, ca Eftimie Birleanu, acum cu interpretate portrete și compoziții cioplite în lemn, ca Vasile Condurache, acum folosind sinteza și stilizarea și dovedind forță de expresie în opera Somnul, cu un personaj monumental într-un volum compact și cu vîi euritmii; sau la mai tinerii Ion Buzdugan și Lucreția Dumitrașcu.

Multe din operele artiștilor ieșeni prezentate la Dalles pot figura cu cinste în muzeele noastre, în expozițiile de peste hotare. Orientarea sau autoorientarea artei ieșene este în mare măsură reprezentativă pentru năzuințele artei noastre contemporane.

Iar toate acestea, vrednicele realizări ale anilor din urmă, constructiva orientare socio-estetică, ne dau convingerea că este momentul de a se reînființa Academia de Arte Frumoase din Iași.

PETRU COMARNESCU



# Un poet al culorii: JACQUES DÉMY

EDUARD CONSTANTINESCU

Asumându-și consecvent riscurile unei originalități aproape absolute, opera lui Jacques Démy are, mai ales în ultima ei parte (Umbrelele din Cherbourg și Domnișoarele din Rochefort), meritul de a fi reușit să evalueze just culoarea în cinematograful. Și poate nu atât ca «o culoare a sentimentelor» în sensul lui Antonioni sau Godard, cât mai degrabă ca o «culoare a sugestiilor poetice» mai aproape de tradiția lui Fellini și Renoir. Contestând succesiv și niciodată în ansamblu codificările schematice ale culorii într-un sumar catalog de semne vizuale, el propune o revizuire critică a funcțiilor dramatice pe care culoarea le îndeplinește în cinematograful contemporan. Și tot al său este meritul de a fi elaborat — și în modul cel mai strălucit — o echivalență în culoare pentru acel ton sentimental din intervențiile lirice ale partiturilor lui Michel Legrand în așa fel încît, printr-un echilibru subtil între imagine, text și muzică, filmele sale să fi reușit în sfârșit performanța de a fi într-adevăr fermecătoare. Fermecătoare, prin suplețea și dezinvolvura cu care se acordă atât la cerințele cinematografului-spectacol — formulă justă, dar atât de prost înțeleasă astăzi—cît și la imperativele cinematografului ca artă, cu structură și sintaxă de sine stătătoare.

Se pare însă că, pentru Démy cel puțin, culoarea nu există ca o problemă în sine. Ea este conținută în esența vizuală a filmului, în mecanica și estetica sa interioară, menită așadar să pună în valoare faptul expresiv. Este vorba de coincidența între tema cromatică a operei și mișcarea interioară, cursul viu al desfășurărilor dramatice. Căci, tocmai prin culoare Umbrelele din Cherbourg se ridică la tonul acela de poveste, mai mult amar decît vioi, și tocmai această stilizare extremă a filmului aduce la suprafață un conținut mai mult filozofic decît sentimental. Dacă în Domnișoarele din Rochefort coincidența dintre temele muzicale și vizuale ale filmului — abordate pe terenul specificității basmului cult francez și al atât de demodatului gen liric — vizează perfecțiunea, nu este aceasta în cele din urmă adevărata sursă a emoției reale pe care o resimțim cu toții în fața filmului? Dacă puritatea și candoarea sentimentelor consumate aici se acordă perfect cu nuanțele pastelate ale rochiilor roz și lilas pe care le poartă surorile Delphine-Solange și

dacă recitativul liric al lui Gene Kelly se înscrie atât de corect în coregrafia mișcărilor sale delicate, oare nu din acest fel de coincidențe rezultă unitatea stilistică și frumusețea întregului film? Dar dacă Umbrelele din Cherbourg și Domnișoarele din Rochefort nu sînt atât cîntece ale fericirii cît mai degrabă meditații amare despre aceasta, atunci echivocul asupra adevăratelor sensuri ale filmului este înlăturat tocmai prin utilizarea justă a culorii, în așa fel încît ea însăși fixează tonul nu numai imaginii în sine dar și întreg filmului în calitatea sa de operă complexă. Să spunem deci că, în cele din urmă, tot ceea ce ține de culcarea filmelor lui Démy, începînd de la nuanțele vapoaze și înflorate ale imprimeurilor pînă la impresionismul care domină întotdeauna aspectul vizual al creațiilor sale, îl situează pe cineast în cadrul unei concepții naturale, dacă nu chiar naturaliste despre existență, o existență în care viața evoluează după ciclurile ale culorilor, ale anotimpurilor și ale uitării.

Pentru Démy, culoarea apare ca rezultat al interferenței dintre experiențele subiective ale personajelor sale care «văd» realitatea și experiența subiectivă pe care Démy însuși, în calitatea sa de autor al filmului, o propune în interpretarea temelor favorite. S-ar putea spune atunci că, la limită, culoarea, niciodată elaborată definitiv, se află mereu în devenire. Amintiți-vă secvențele din Domnișoarele din Rochefort în care Delphine și Solange, îmbrăcate în rochii și mari pălării albe, cîntă și dansează în fața unui pian negru; apoi cadrul se deschide spre salonul lor alb și, odată cu cîntecul, ecranul este invadat de imaginea colorată a străzilor. Secvența ni se înfățișează ca o unitate filmică, pentru care culoarea este, de fapt, elementul motor. Și, mai departe, un alt moment similar, în care un lung panoramic, debutînd în fața oglinzii, descoperă siluetele delicate ale celor două surori Delphine-Solange, pentru ca apoi, pe măsura cîntecului, să descopere prin ferestrele salonului culorile pestrițe ale Rochefortului și albul fațadelor din piața Colbert, închizîndu-se în cele din urmă asupra unor prim-planuri puternic colorate. Nu există nicăieri în aceste filme imaginea decorativă și pitorească. Totul este o evoluție esențialmente expresivă, o transmutație a culorilor de la o nuanță la alta, de la o gamă la alta și, în ciuda fap-

tului că Démy a folosit adeseori decoruri recolorate după necesități estetice, culoarea filmelor sale continuă să se integreze perfect în realitate.

Fără îndoială, abordarea culorii în film ridică în același timp probleme specifice ale sintaxei cinematografice: un nou ritm al tăieturilor și o nouă dirijare a mișcărilor de așarat în limitele unei încadraturi fixe. Pentru scena duetului George Chakiris — Grover Dale, în Domnișoarele din Rochefort, Démy a ales un travelling lent, combinat cu o serie de planuri cîmp-contracîmp, tocmai pentru a vitaliza această scenă în care coregrafia pare să fi atins, din păcate, limita cea mai de jos.

De altfel, pentru filmele sale în culori, Démy preferă întotdeauna profunzimii cîmpului, planurile lungi, macarale, panoramice și travelling-uri prelungite, tocmai spre a reliefa mai bine funcția culorii. Amintiți-vă secvența bacului din Domnișoarele din Rochefort — primă întîlnire cu lumea colorată a acelor dansatori ambulante, ca și secvența în care Guy îi mărturisea lui Geneviève dragostea, în timp ce lunecau împreună, ca pe niște schiuri, sub ploaia care cădea deasupra Umbrelelor din Cherbourg. Démy a folosit aici planuri generale și mișcări ample pentru a pune în evidență culoarea, tot așa cum lungile panoramice pe pereții albi din salonul Domnișoarelor din Rochefort nu au altă justificare decît aceea de a descoperi delicatele vulturi ale unui mobilier stil Art nouveau, care poate nu mai există în Rochefortul de astăzi și care a existat doar în mitologia lui Démy, mitologie alimentată cu amintirile unei copilării petrecute într-o Franță provincială. Și totuși, în ciuda respectului deosebit pentru Ophüls și Vigo, Jacques Démy nu a încărcat filmele sale cu barocul debordant al unui decor din alte epoci, ci a păstrat de fiecare dată echilibrul just între preferința sa declarată pentru tot ceea ce este demodat și limitele cele mai subtile ale bunului gust. Căci, chiar și atunci cînd a folosit acele tapete viu colorate în stilul lui Matisse din camera lui Geneviève în Umbrelele din Cherbourg, el avea să declare: «Ar fi totuși îngrozitor să existe astăzi o astfel de modă». Dar tot Démy adaugă mai departe: «În cinematograful există întotdeauna o teamă de prostul gust. Și cred că de aceea rămînem mereu dincolo de limita posibilităților».



# ÎNCEPUT DE DRUM...

OLGA BUȘNEAG

În salba cetăților românești, Satu Mare este una dintre cele mai vechi: documentele îi așează întemeierea în jurul anului 900. Deși într-un ținut mai de margine, orașul acesta a fost un important nod comercial și un centru de iradiere a spiritualității românești. Aici a trăit și a luptat « pro s. unione omnium romanorum » părintele Vasile Lucaciu, unul dintre martirii « pătimitirii » noastre, « simbolul de la Satu Mare », cum l-a numit Nicolae Iorga. Cu prilejul sărbătoririi semicentenarului Unirii Transilvaniei cu România, statuia tribunului, puternică plăsmuire a sculptorului Medrea, adăpostită câteva decenii într-un ingrat spațiu, a fost reașezată acolo unde fusese dezvelită în 1936: la Satu Mare.

Odată cu reînființarea județului Satu Mare, vieții artistice din orașul de reședință i s-au creat condiții mai prielnice de dezvoltare. În toate inițiativele se simte trepidăția unei înnoiri, elanul începutului.

Astfel, secția română de teatru și-a lărgit activitatea incluzând o serie de foarte interesante spectacole realizate cu concursul Studioului de teatru al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București. Filarmonica locală și-a îmbogățit repertoriul; în programul muzical al anului apare adesea numele unor soliști români și străini de prestigiu. În vederea desfășurării în condiții optime a vieții muzicale a orașului, va fi restaurată impunătoarea clădire « Dacia », construită într-un delicat « secession ». În pasajul alăturat, vor fi amenajate ateliere pentru artiștii plastici. Muzele vor fi vecine. În curînd se va deschide Salonul Aurel Pop — expoziție permanentă în care vor figura cele mai de seamă lucrări ale pictorului sătmărean. Și, pînă la construirea unei moderne galerii de artă, într-una din vechile și frumoasele clădiri în stil baroc se va amenaja o sală permanentă de expoziție.

Sînt doar cîteva din datele ce prezidează geneza noii personalități culturale a orașului. Mai importantă decît ele și cu adevărat cheazăuitoare pentru viitorul său artistic mi s-a părut aceea pasională vibrație secretă, întrezărită în activitatea celor ce se străduie să impulsioneze dinamica spirituală a orașului de pe Someș; printre aceștia și artiștii plastici din Cenaclul de la Satu Mare, care năzuiesc să aducă un sporit prestigiu meleagurilor sătmărene, a căror faimă a dus-o de mult învăpăiatul folclor oșenesc.

La numai patru luni după semnarea actului de naștere a Cenaclului Uniunii Artiștilor Plastici din Satu Mare, plasticienii de aici au organizat prima lor expoziție colectivă (decembrie 1968 — ianuarie 1969). Expoziția județeană a învederat în primul rînd interesul pentru grafică al artiștilor sătmăreni. Expresionismul latent, sesizabil în variatele forme de expresie ale celor mai valoroși graficieni, s-a împletit uneori cu propensiunea spre fantastic sau vis. Altfel, « lupta artistului cu îngerul » se desfășoară în aceeași termeni ca. . . la București. (Am spus « ca la București », pentru a sublinia o stare de spirit detectabilă uneori nu numai aici, ci și în alte cenacluri și filiale — aceea de a lucra « cu fața la centru », de a-și orienta căutările și experiențele în funcție de ceea ce este « en vogue » în capitală, și nu după necesitățile interioare ale respectivului artist.)

Expoziția a oglindit stadiul actual al preocupărilor artiștilor din cenaclul sătmărean. Am găsit în desenele de acum ale lui Paul Erdős o rafinare și o mai mare libertate a gestului grafic decît în lucrările expuse anii trecuți. Recursul la fantastic și la unele procedee de factură suprarealistă, altoit pe o dispoziție temperamentală expresionistă, a reîmprospătat filonul poetic al artei

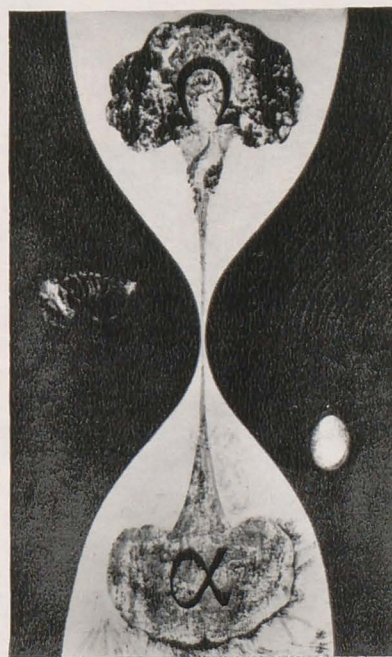
sale. Linogravurile în alb negru și desenele în tușuri colorate din suita oșenească realizate de Vasile Paulovics au demonstrat din nou seriozitatea căutărilor acestui înzestrat artist, preocupat în aceeași măsură de grafică, scenografie și pictură. Deocamdată (așa cum s-a văzut și din numeroasele eboșe din atelier), artistul a părăsit vechea grafie ce sugera o puternică tensiune interioară, îndreptîndu-se către un limbaj mai sintetic, dar de o oarecare uscăciune. Suita de gravuri semnate de Aurel Cordea ne propune un nou talent. Piese expuse mărturiseau o oscilație a preocupărilor sale între decorativism și conceptualism. Credem că lucrări precum Clepsidra și Captivitate (de o mare acuratețe a execuției), reflectînd un spirit aplecat spre meditație, îl exprimă mai deplin. În sectorul picturii s-au remarcat îndeosebi Ion Sasu, Adalbert Szilagy (proaspăt « emigrat » la Satu Mare) și Ioan Popdan. Certa vocație pentru monumental și decorativ evidențiată de compozițiile tînărului Ion Sasu ar putea fi utilizată în cadrul unor eventuale lucrări de artă monumentală. Așa cum am mai scris și altădată, ansamblul de lucrări prezentate de Adalbert Szilagy reliefează consecvență stilistică, meșteșug temeinic și îmbogățire a gamei cromatice. Ioan Popdan pare înclinat către o artă cerebrală. Studiile din atelier și compozițiile expuse rețin printr-un deosebit simț al culorii, cu toată arhitecturizarea uneori ezitantă. Prezențe interesante pe simeze au înscris și alți artiști, printre care foarte tînăra Gabriela Görgény, cu o elegantă grafie, și Vasile Mănescu, ale cărui roșuri vitale se înscriu în tradiția cromatică a țării Oașului.

Expoziția din iarna aceasta, producția cîtorva ateliere, atmosfera de cordial « falanster » pe care am găsit-o la Satu Mare par indicii de bun augur pentru « un început de drum ».



PAUL ERDÖS: Îngerul negru — tuș

VASILE PAULOVICS: Marea familie — linogravură



ADALBERT SZILAGY: Peisaj compozițional — ulei

IOAN POPDAN: Reintegrare — ulei

ION SASU: Corbii — ulei



GABRIELA GÖRGÉNY: Costinești '68 — tuș

AUREL CORDEA: Clepsidra — tehnică mixtă





ȘERBAN GABREA





Pictor. Născut la 6 iunie 1940, în București.

Studii: 1960-1966 — Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București, secția de pictură — clasa prof. Corneliu Baba.

A participat la expoziții colective organizate în București: Bienala de pictură și sculptură (1966), Salonul de grafică (1967), Expoziția Colocviului Internațional Brâncuși (1967), Expoziția de tapiserii, Expoziția Tineretului, Expoziția de grup (grafică) — 1968.

Expoziții personale: 1968 — București.

De asemenea a participat la expoziții de artă românească organizate în 1968 la: Viena, Linz, Florența, Cracovia, Varșovia, precum și în America Latină: Brazilia, Uruguay, Argentina, Chili.

Trebuie să ne străduim ca profilul culturii noastre artistice să nu fie desenat din unghiul obtuz al unor idei preconcepute, al unor prejudecăți, al unor atitudini oportunist-meschine, legate de noțiunile de tradiție, modernitate ș. a., noțiuni ce se conturează într-un proces lent, complex, ca însăși dezvoltarea artei. Ce este în definitiv tradiția noastră, care înglobează cu calm și siguranță, într-un tot, linii contradictorii, antagonice? Simpla înșiruire a unor nume de mari artiști, ca Sădoveanu și Urmuz, Rebreanu și Matei Caragiale, Argezi și I. Barbu, Brâncuși și Țuculescu, Lucian Grigorescu și Victor Brauner, dă senzația unei puternice disonanțe. În acest caz, de pe ce poziții superioare se poate nega cutare manifestare ca neconformă tradiției sau aplauda alta care ar fi în sensul tradiției? Nu putem oare să înțelegem că sensul de mîine al culturii noastre îl dăm noi cei de astăzi, întorși cu fața înainte și nu înapoi?! Trebuie să înțelegem că experimentele noastre, căutările de zi cu zi — să redăm cuvîntului experiment întreg sensul lui major și să-l scoatem de sub tonul ușor zeflemitor sub care a fost pus — nu trebuie și în ultimă instanță nu pot fi înghesuite în tipare penibile. Și în încheiere cîteva cuvinte asupra cărora să ne reculegem: «Adevărata virtute se află împreună cu înțelepciunea, independent de plăceri, de suferințe, de frică și de toate celelalte ce i se pot adăuga sau de care poate fi despărțită.» — Platon.

ȘERBAN GABREA

Compoziție — tapiserie

Cite ceva despre o scoică — xilogravură

Sugestie de peisaj — xilogravură







WANDA SACHELARIE  
VLADIMIRESCU



Pictor și gravor. Născută în 1916, la Constanța.  
Studii: Academia de Arte Frumoase, absolvită în 1938.

Expoziții personale:

1941: la Dalles (gravură)

1947: la Dalles (pictură)

1957: la Galeriile de artă — Calea Victoriei (pictură)

1965: la sala Magheru (pictură)

A participat de asemeni la expozițiile de artă românească organizate în străinătate: 1965 — Varșovia, 1966 — Havana, 1968 — Praga, 1969 — Torino.

Premii: Premiul Simu — 1940

Premiul Municipiului București — 1945

Premiul II al U.A.P. — 1966

Echilibrul pânzei (fără să te lași furat de subiect, dar și fără să-l anihilezi) este problema pe care de fiecare dată aș vrea s-o pot rezolva mai bine. Este ceea ce încerc să realizez și în tablourile la care lucrez acum — unele cu teme deosebit de complexe — în care aș dori să închipui un simbol al eforturilor constructive ce s-au făcut în țara noastră în cei 25 de ani de la eliberare.

Tendența, actuală în artă, de a solicita atenția prin orice mijloc, mi se pare, într-un fel, caracteristică epocii noastre; îmi pun totuși întrebarea dacă toate mijloacele, inclusiv cele considerate pînă acum în afara artei, sînt potrivite pentru a atinge țelurile acesteia.

WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU

1 | 2 | 3  
—|—  
4

1. Modelul — desen colorat

2. Orientală — ulei

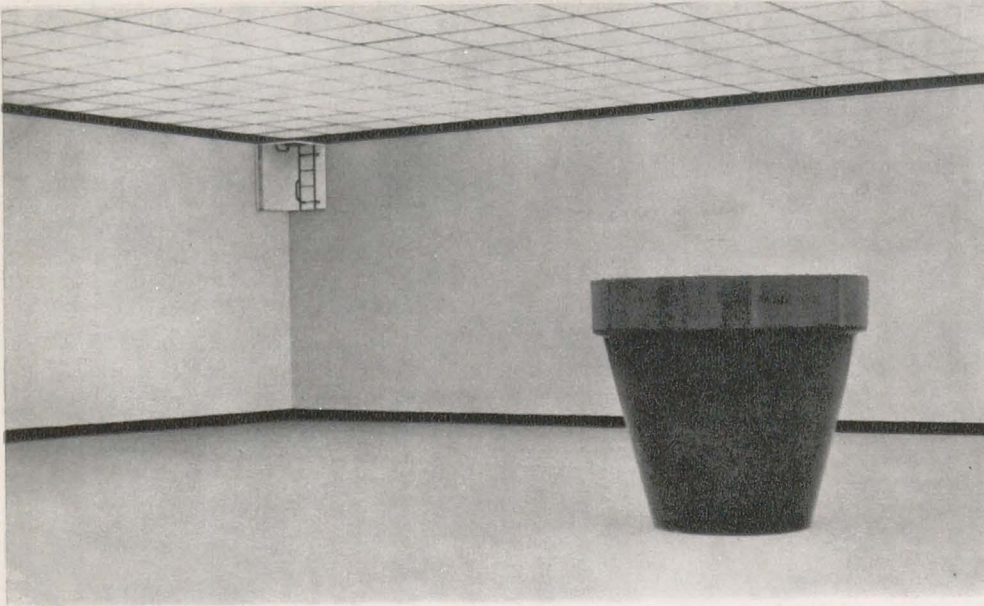
3. Circ — ulei

4. Livadă — ulei









JEAN PAUL RAYNAUD: Compoziție

## CORRESPONDENȚĂ DIN PARIS

# EXPOZIȚII

GEORGES BOUDAILLE

Animat de Bernard Anthonnoz, C.N.A.C., Centrul Național de Artă Contemporană, depinzând direct de ministerul Afacerilor Culturale, are ca misiune promovarea artei actuale prin achiziții și prin organizarea de expoziții fie în diverse muzee, fie la sediul său — Fundația Rotschild. Aici cercetările experimentale, încă în discuție, alternează cu opere afirmate și recunoscute. Începând din luna ianuarie, am putut vedea succesiv marile spații informale ale americanului Sam Francis, obiectele lui J. P. Raynaud și construcțiile geometrice ale lui Jean Gorin.

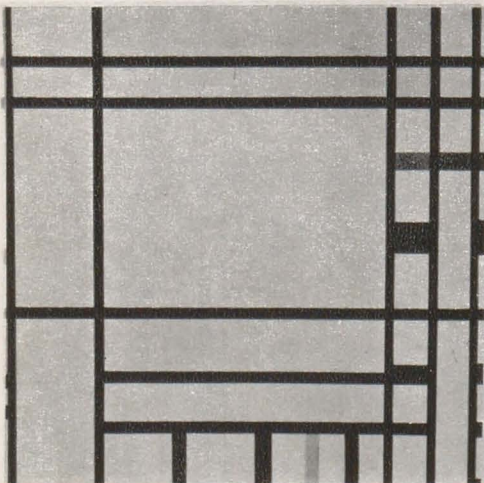
J. P. Raynaud își propune să organizeze spațiul dispunând, de-a lungul sălilor albe, gigantice vase de flori și construcții din material plastic. De când a figurat printre invitații salonului francez la Bienala de la Sao Paulo, Raynaud se bucură de o anumită vogă în Europa. El își explică singur atitudinea estetică: «Pentru a stabili o legătură cu societatea, aleg un obiect care-i aparține, îl eliberez de funcțiunea lui reală și îl redau consumației. Psihismul fiecărui individ reacționează, ca urmare, la acest obiect. Cred că asta e lucrul cel mai important.»

Acestor demersuri, care lasă publicului puțină libere interpretări, le-au succedat construcțiile pure și rigide ale lui Gorin. Reliefurile sale pe bază de linii și de forme geometrice susținute de culori primare ne sugerează ideea de absolut. O astfel de artă atinge uneori și formele unui misticism nereligios. Reliefurile minunate ale lui Gorin nu sînt una din manifestările «Hard edge»-ului; ele se inserează în marea mișcare contemporană a artei concrete, geometrice și reci, făcînd parte dintr-o lungă suită inițiată în anii 1925 — 1930 într-o profundă comunicare de idei cu Mondrian.

Parizienii au avut de altfel prilejul să remarce extraordinara comunitate de vederi ce unește pe cei doi artiști, vizitînd retrospectiva Mondrian, deschisă la Orangerie des Tuileries. Deși incomplet (colecționarii și muzeele americane au refuzat din păcate să împrumute lucrările din ultima perioadă, numită «Boogie-woogie»), acest ansamblu a relevat importanța artei lui Mondrian în contextul estetic actual, provocînd un ecou extraordinar. Dar în timp ce numeroși tineri artiști își situează cercetările pe urmele directe ale lui Mondrian, ostilitatea la adresa acestuia n-a dezarmat nici acum, după cum constată și Michel Seuphor. De ce această ostilitate? N-am găsit niciodată o explicație cu adevărat plauzibilă. Nu este vorba, poate, decît de o chestiune foarte banală. «Ah! îmi spunea odată o înaltă personalitate, l-ai cunoscut, ei! asta schimbă totul, dragul meu!» Într-adevăr, cred că adversarii actuali ai artei lui, oricît de porniți ar fi, n-ar rezista prezenței lui Mondrian, fiindcă e cu neputință să rezîști simplității și modestiei. Dar adevărații oameni modești, vai, sînt adesea greu de cunoscut: în loc să vină spre noi, stau retrași.

Aș vrea să merg mai departe: în acest spirit de reconsiderare a cercetărilor pur experimentale, așa cum au fost ele practice în anii 20, de către Malevici, Rodchenko, Tatlin și alții, dar care nu erau monopolul pictorilor ruși, aș dori, pe de o parte, să scot în evidență viigoarea evoluției care a condus acest raționalism exacerbat al formei vizibile, la ceea ce azi e numit «artă minimală», și care, limitîndu-se la «formele primare», nu este totuși lipsită de conținut. Cred, în același timp, că acești esteți au apărut prea devreme, că lecția experiențelor lor nu era imediat asimilabilă și că a trebuit să treacă aproape o jumătate de secol ca să rodească germenii pe care i-au semănat. Pentru unii, compozițiile atît de total epurate ale lui Mondrian par «vechituri» repuse în circulație pentru a justifica nevoia unei tinere școli contemporane de a-și găsi precursori și corespondențe. E adevărat că aceste considerente nu au împiedicat deloc un public tînăr și atent, să vină masiv la expoziția de la Orangerie. Iar dacă veneau pentru a-și oferi o plăcere estetică destul de rafinată ori pentru a-și acoperi un gol de cunoaștere, iată o întrebare al cărei răspuns aș dori și eu să-l cunosc.

MONDRIAN: Place de la Concorde  
(1938—43)



A.R.C.-ul (artă, cercetare, creație), animat de Jean Gaudibert, în cadrul Muzeului de artă modernă al orașului Paris, ne-a propus un «mini-salon», o sală roșie pentru Vietnam.



Manifestul pune în evidență refuzul oricărui criteriu estetic, preeminența criteriului politic. Iată un extras: « Pentru a duce la bun sfârșit această acțiune, a fost formată un fel de comisie, cuprinzându-i pe toți pictorii care au vrut să participe la salon. Odată determinată, din motive de comoditate, unitatea de format, preocuparea comisiei a fost aceea de a examina justetea și lizibilitatea conținutului ideologic al fiecărui tablou. Nici o preocupare formală, nici un interes pentru unitatea de stil n-a stînjinit lucrările comisiei. Mai mult, n-a fost nici o clipă vorba de a judeca tablourile după „valoarea estetică”, sau după „calitatea plastică”. Lupta poporului vietnamez este singurul element comun al acestor lucrări ».

Simultan, Jean Dewasne care, după mai bine de douăzeci de ani de perseverență în abstractul rece, se afirmă desfășurînd o pictură murală de 100 m, cu titlul « La longue marche ».

Două mari retrospectivă au marcat începutul acestui an: aceea a lui Hartung, la Muzeul Național de Artă Modernă, și aceea a lui Yves Klein, deschisă la Muzeul Artelor Decorative.

De la primele sale încercări, în 1922, de cînd Hartung n-avea decît 18 ani, nevoia lui de destăinuire, de efuziune, de lirism e evidentă. Dar elanul inimii e imediat frînat de mîină, de controlul pe care-l exercită spiritul asupra propriilor lui impulsuri. Toată prima parte a operei lui Hartung e dominată de acest conflict, de voința de a da formă la ceea ce n-are formă, de a găsi un teren de acord — o armonie — între elanul interior ce-l împinge să se exprime prin mijloace plastice și conștiința că această forță, adesea furtunoasă, care-l animă, nu va deveni sensibilă și comunicabilă decît printr-un stil pe îndelete elaborat.

Din acest punct de vedere Hartung rămîne un artist complet, un pictor clasic în felul său. Nu are decît rareori neglijențele care fac originalitatea și, mai adesea, slăbiciunea expresioniștilor abstracti, americani sau din alte părți. Dragostea pentru meseria perfectă, pentru latura ei artizanală sînt înrădăcinate în el. Gustul pentru aceasta l-ar fi putut reduce la neputință, ar fi putut să-l conducă la forme închise, geometrice, la jocuri migăloase, la îmbinări laborioase, dar el n-a ajuns acolo. Pasiunea care-l exaltă e prea vie și nu l-a părăsit niciodată, deși pare că ar fi vrut uneori s-o tempereze, și după o jumătate de veac de pictură, sau aproape, ea pare azi exacerbată de disciplina pe care i-a impus-o. Astfel, în lenta ei desfășurare, așa cum reieșea din retrospectivă, această operă, de o mare diversitate formală, prezintă și o extraordinară continuitate în inspirație și în cercetarea intensă, continuitate și mai impresionantă decît o anume omogenitate care nu e, la alții, decît înfricoșata fidelitate față de un gen.

De aceea, pictura lui Hartung nu numai că n-a îmbătrînit, dar a rămas foarte tînără. Ea este expresia unui artist care, periodic, reia totul de la început, reconsideră toate mijloacele plastice pe care le-a dobîndit, caută să le amplifice, să ajungă la o mai mare intensitate, cu procedee tot mai simple. Petele mari de culoare, cu contururi estompate, executate în ultima perioadă, nu sînt nici o excepție, nici o împlinire. Tehnica e de o simplitate care-i poate rușina pe fabricanții de structuri primare. Nu-s decît suprafețe colorate (cel mai adesea negre), repartizate pe pînză ca s-o inunde parcă pînă dincolo de limitele ei. Fondul nu mai apare decît în extremitățile și colțurile pînzei. Și totuși această enormă suprafață neagră ne atrage, ne aspiră ca un maelstrom. Ochiul rătăcește fără țintă. Un spațiu poetic ne fascinează prin vibrațiile lui.

Pentru unii, Yves Klein este un profet, un vizionar, un precursor care a transformat arta timpului său; pentru alții, pentru toți cei care au vizitat expoziția retrospectivă de la Muzeul Artelor Decorative, pentru toți cei care n-au citit niciodată textele ditirambice pe care i le-au consacrat unii critici, ce impresie va lăsa această operă stranie, nebună, plină de idei, hrănită de teorii și executată, în cea mai mare parte, fără intermediul direct al mîinii artistului? Nu-mi dau bine seama. Este Yves Klein la fel de important ca Marcel Duchamp? Ori e numai un visător, un farsor, un inadapdat, un solitar? O parte de adevăr există în fiecare din aceste calificative, există un aport pozitiv în diversele lui creații, dar e și multă literatură în jurul lor, și nu de cea mai bună calitate.

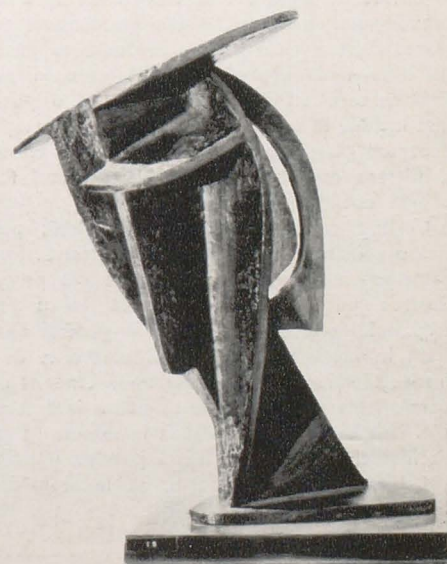
Trebuie precizat că legenda care-l învăluie azi pe Yves Klein nu datează de la moartea prematură, în 1962, la treizeci și patru de ani, în urma unei crize cardiace, ci de la primele sale manifestări publice, prin 1957 (deși biografia lui situează primele-i « propoziții monocrome » în 1948, pe cînd n-avea decît optsprezece ani). Trebuie însă spus că promotorul legendei care-i aureolează memoria este Yves Klein însuși. El este primul răspunzător, grație discursurilor lui fantastice și seducătoare, iar panegiristii lui n-au făcut decît exegeza și comentariul disertațiilor lui proliferante. Căci Yves Klein era un strălucit și fascinant « causeur ». Nici fanaticilor amatori de artă de avangardă, nici snobilor, nu le pot fi plasate la prețuri mari enormele suprafețe monocrome pe care ar putea la fel de bine să și le fabrică singuri, « zone de sensibilitate picturală imaterială ». Dar aici, Yves Klein « îl taie » chiar și pe Salvador Dalí.

În sfârșit, altă manifestare de importanță: Muzeul Rodin aduce omagiu aceluia care a fost unul dintre primii sculptori cubiști, înainte de a cădea în forme mai ornamentale, Archipenko. Denys Chevalier îl situează în acești termeni: Născut la Kiev în 1887; după ce studiază la Școala de belle arte din orașul natal, se înscrie la Școala de belle arte din Paris, la 21 de ani. Doi ani mai tîrziu, fundează propria sa școală, o mică academie liberă. Din 1921 pînă în 1923 se află la Berlin, unde deschide o nouă școală. Pleacă apoi la New York unde organizează un curs particular de sculptură. Devenind cetățean american în 1928, continuă să predea pînă la moarte, în diferite orașe, creînd diverse academii. Rareori un sculptor a avut ca el « bosa » predării! În Statele Unite, unde totul e materie de predat și unde găsești profesori și elevi pentru orice, găsise, în sfârșit, țara care i se potrivea.



HANS HARTUNG: T. 1958—3

ALEXANDR ARCHIPENKO: Cap





Începînd cu acest număr, revista „Arta” va dedica în mod periodic un spațiu tinerilor artiști, pentru dezbateri a unor aspecte legate de creația lor.

Întreprinderea noastră este pasionantă pentru că explorăm în plin necunoscut, în plin inefabil, pe un teren oarecum nesigur, dar plin de promisiuni. Încercăm să aflăm cine sînt acești tineri, ce-i preocupă, care este temperatura arderii lor, iar cei mai temerari dintre noi vor încerca să «prezică» cine va duce mai departe torța lui Andreescu, Luchian, Pallady, Petrașcu, Șirato, Ghiță, Țuculescu. Desigur, dezideratul nostru nu este ușor de realizat: nu avem distanța convenită, pentru a clasa și ierarhiza, fiind în «inima» procesului formativ, în mijlocul torentului; nu ne putem, însă, reține curiozitatea de a-i sonda adîncimea, viteza, curenții, afluenții.

Vom încerca să semnalăm principalele «linii de forță», principalii «curenți», direcțiile esențiale care structurează gîndirea și sensibilitatea celei mai tinere generații de creatori.

Analiza activității cenaclurilor, cronicile la expozițiile personale și de grup, interviurile, anchetele inițiate printre tinerii artiști — iată cîteva dintre modalitățile pe care le vom utiliza pentru a ne cunoaște mai bine. Rubrica aceasta este deschisă tuturor celor ce doresc să-și spună cuvîntul în problemele pe care acum le-am enunțat doar sumar, sau cu privire la orice alt aspect al activității tinerilor artiști.

## Cenaclul U.A.P. — București

OCTAVIA MOLEA SUCIU și CONSTANTIN NIRCĂ

Octavia Molea Suciuc este un temperament neliniștit pînă la contorsiune, în pofida coloritului luminos și rafinat al picturii sale; dar poate tocmai în dezacordul dintre spiritul formelor și cel al culorii stă insolitul acestei picturi. Efectul este straniu: ne aflăm în fața unei abateri de la canonul identității ce trebuie să existe între spiritul formelor și al culorii. Printr-un proces spontan, artista înlătură orice urmă de dogmatism, găsind echivalențe cromatice luminoase neliniștilor sale. Procedul îl întîlnim la o serie de pictori suprarealiști, spre exemplu la Dalí, sau la Gorki, la care, în spatele fastului luminos și policrom, este închisă o tensiune în prag de erupție. Există un mister al luminii, așa cum există un mister al vălurilor umbrei sau al întunericii.

Tablourile artistei fac parte dintr-o strictă biografie interioară, putîndu-se numi «peisaje interioare», chiar dacă denominațiile tablourilor ne trimit undeva în afară, în lumea înconjurătoare. E vorba de biografia unei conștiințe în permanentă luptă cu sine, cu propriile incertitudini, tablourile ei fiind fine seismograme ale acestui complicat proces de autoedificare. Titlurile tablourilor sugerează ele singure procesul ce se săvîrșește în conștiința artistei, de la incertitudine la bucuria întezării unui sens, a unei semnificații: *Concentrare, Fugă, Inspirația materiei, Dialog, Bucurie*. Picturile se constituie în nucleu de forțe din care erup sau spre care converg linii de forță, într-o permanentă tensiune. Pictura Octaviei Molea Suciuc se înscrie pe linia unui expresionism abstract în care afectivul are un rol primordial; nu o putem însă include în categoria marilor «turmentați», deoarece găsește permanent resurse de control și filtrare estetică a trăirilor, rezultatul fiind o artă echilibrată ca expresie.

Celălalt expozant, Constantin Nircă, practică o artă mai senină și mai descriptivă. Sursa principală de inspirație și-o trage din peisajul deluros pe care-l interpretează în spiritul «spațiului ondulat» blagian. În general descifrăm în lucrările proaspătului absolvent de la Institutul Grigorescu urmele unor canoane academice, ale unor canoane asimilate însă temeinic, fapt ce nu-i poate dăuna în măsura în care va încerca să le convertească potrivit unor nevoi interioare de expresie, să le transforme în limbaj personal.

MARIN GHERASIM

## Expoziția «Peisajul»

Procesul unor modificări esențiale în cuprinsul noțiunii de peisaj este evident, în sensul că vechea accepție a genului — chiar în termeni de cea mai largă generalitate — apare insuficientă sau neadecvată față de marea diversitate subsumată acestei titulaturi.

Este un fenomen de substituire — de altfel observația își păstrează valabilitatea pentru o bună parte a picturii moderne — prin care realitatea explicită (de la conceptul «feliei de natură» pînă la menținerea, numai, a unor repere recognoscibile) cedează realității implicite a stărilor psihologice, a răspunsurilor afective, neașteptate, labile.

Din condiția de topograf al spațiului naturii, artistul peisagist trece spre funcția de topograf al spațiului psihic.

Pe plan formal, se poate constata un fenomen asemănător cu ceea ce — pentru literatură, dar aplicabil nu numai la ea — Alain Robbe-Grillet denumește «destituirea vechilor mituri ale profunzimii». Tabloul este o figură-organizare, constituită din «fraze» de forme, în care funcția de sugestie spațială revine, cel mai adesea, culorii.

Expoziția de peisaje organizată de Cenaclul Tineretului ne-a prilejuit cîteva asemenea observații.

Cei aproape patruzeci de expozanți investesc termenul de peisaj cu accepții multiple. Înregistrare a unui loc ales, încercare de a surprinde structuri constante, ordonatoare, în variațiile întîmplătoare ale naturalului, descărcare afectivă sau — după fericita expresie a lui Picasso — «părere despre ceea ce nu (s.n.) este natura», atîtea diferențe la nivelul demersului ideatic în abordarea unei aceleași problematice asigurau manifestării o reală varietate.

Constanțiu Mara, cu o rețineră căreia i-aș spune «metafizică», descoperă — menținîndu-se în datele motivului — subtile rime plastice.

Tendința expresionistă cu o febrilitate energetică în «transcrierea» naturii este evidentă la Teodor Moraru și mai ales la Șerban Epure.

Un ascendent al calmului vizual, agreabil, tonifiant, se observă în pictura «blondă», ieșită din frecventarea aproape exclusivă a zonelor calde ale spectrului, la Grigore Vasile, mai impasibilă, cu o umbră de mister, la Benone Șuvăilă.

Sensibilitatea la abstract este dublată de preocuparea tehnică, avînd drept rezultat abstrac-

ția naturală a materiei: cu un rapel la regnu mineral (*Toma Roată*); cu străluciri de masă vitroasă (*Valeriu Boborelu*); cu urmărirea unei prospețimi «impresioniste» (*George Filipescu*); sau cu secționări într-o materie indecisă, plasmatică (*Octavia Molea Suciuc*).

Un efect poetic autonom acordă tabloului gestualismul stăpînit al lui Marin Gherasim, ghidat de un ochi introspectiv, în închegări de semne extrase de dincolo de «ploaia de aparențe». Dimpotrivă, tocmai aceasta îl interesează pe Gabriel Constantinescu — forfota capricioasă, aglutinările de joc grațios. Pentru Barbu Petrescu semnificațiile abstracte sînt, într-un fel, reorganizări de semnificații figurative: tabloul este locul unei emisii de stări conflictuale, juxtapuneri și accidente de ritm și culoare, într-un spațiu topologic.

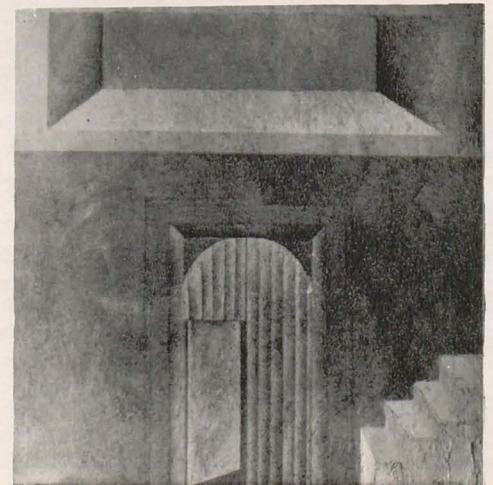
Nume care trebuie reținute sînt și cele ale Adinei Caloenscu, Ameliei Diamandescu Gherasim, Ducei Voivozeanu, ale lui Mihai Bandac, Iosif Krijanovsky, Alexandru Gillis, Radu Stoica, Dimitrie Grigoraș.

Dacă în considerarea culorii drept punct concret de plecare pentru construcția plastică se poate vedea semnul cel mai general al modernității în pictura tinerilor, este sesizabilă aici și o continuitate a tradiției măestrilor peisajului românesc. Aceasta acționează discret, subtil și menține un simț al măsurii — chiar în condițiile libertăților formale luate; ceea ce echivalează cu evitarea excesului, cu tăierea, adică, a posibilităților de comunicare.

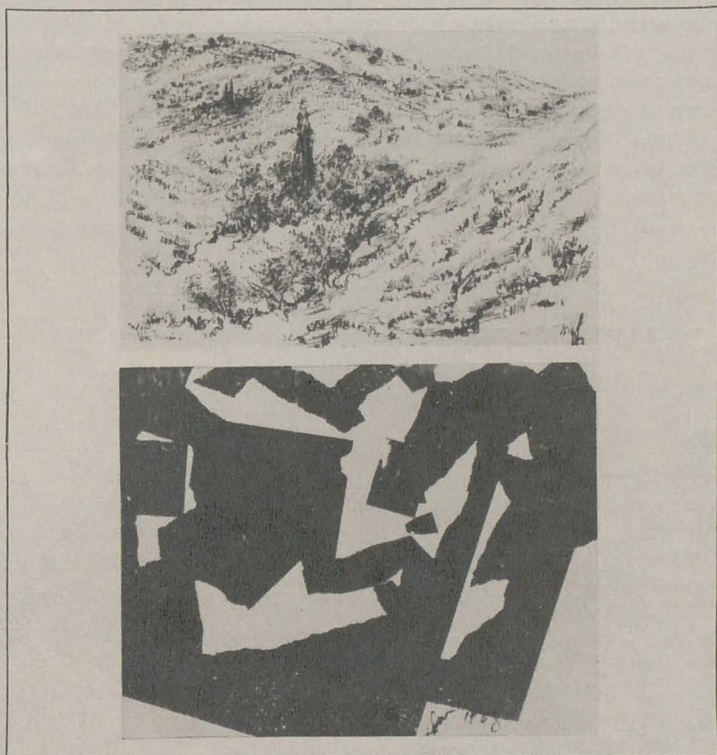
MIHAI DRIȘCU

ȘERBAN EPURE: Peisaj — ulei

R. STOICA: Peisaj arhitectural — ulei







Cîteva expoziții, în cursul ultimilor ani, ne-au oferit posibilitatea de a aprecia realizări artistice contemporane ale unor popoare de străveche civilizație și cultură. În rîndul acestor manifestări se poate înscrie, desigur, și expoziția de pictură din Israel (Ateneu, februarie, a.c.; 23 expozații; 77 lucrări prezentate). Referința la trecut este firească și actul comparației inevitabil, în asemenea cazuri, chiar atunci cînd condițiile obiective ale istoriei popoarelor respective, nu îngăduie urmărirea unui fir continuu și unitar de dezvoltare artistică. În contextul acesta, încercarea de a lega actuala pictură din Israel de tradiții specifice sau de fenomene artistice izolate, cuprinse în cadrul culturii altor popoare, cum este de pildă cazul «școlii din Paris», nu duce totuși decît la răspunsuri parțiale. Se pot urmări anume motive, anume deprinderi stilistice, altele se pot schița semnele unor tipologii de ordin psihologic, dar fără rezultate foarte concludente, care să permită a se vorbi, deocamdată, categoric despre o școală de pictură.

Tendințele reprezentate în expoziție nu ocoleau nici unul din marile curente cunoscute în pictura europeană și americană a secolului al XX-lea, cu accente preferențiale care variază după perioade. Astfel, la artiștii generației vîrstnice se întîlnesc înclinări expresioniste și o pasiune vădită pentru teme legate de începuturile imigrației și construirii statului Israel. La unii din ei, de pildă la Leopold Krakauer, Menahem Shemi și Anna Ticho, peisajul în forme descriptive și simbolice totodată poartă amprenta unei dragoste neofite față de natură. La alții — Jakob Steinhart și Mordecai Levanon de pildă, — se întîlnește încercarea de a relua motive peisagistice sau istorice tradiționale într-o interpretare nu lipsită de fervoare mistică.

Artiștii generației mijlocii se impun mai ales prin seriozitatea căutărilor. Abstracționismul are adepți numeroși, în variante multiple caracterizate printr-un vizibil efort de individualizare, dacă nu chiar de singularizare stilistică. Lirismul abstract, cu ecouri expresioniste, pare a fi varianta cea mai răspîndită. Pop-artul cu tendințe de transformare într-un figurativism literaturizat, suprarealismul, încercările de a introduce în registrul mijloacelor de expresie diverse procedee mecanice, grafismul, își au fiecare reprezentanți cu o activitate marcantă în țară ca și peste hotare. Un rol important l-a avut în viața artistică israeliană grupul «Orizonturi noi», înființat în 1948 de Yossef Zaritsky, pictor care a evoluat spre un abstracționism liric de mare finețe a expresiei, și Marcel Iancu, originar din România, remarcabil portretist la începutul activității sale, ulterior trecînd, prin cubism, spre abstracționism. Operele sale nu au figurat în expoziție, dar ecoul personalității lui s-a simțit în unele din lucrările expuse.

Cu numele generației tinere: sculptorul Igael Tumarkin, pictorii Raffi Lavie, desenatoarea Aviva Uri, pictorița Myriam Bat-Yossef, mai ales decoratoarea de teatru, publicul a luat cunoștință de direcțiile cele mai noi ale artei israeliene, situate pe linia dezvoltării unui grafism abstracționist, a unei «scrieri», preocupare desigur legată de venerația tradițională față de «literă», de valorile ei expresive și semnificațiile ei filozofice. (În ilustrație, lucrări de L. KRAKAUER și D. AVIDAN).

AMELIA PAVEL

## EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

CERAMICĂ și STICLĂ



Galeriile de artă din Calea Victoriei. Februarie — martie. Expoziția a cuprins servicii pentru cafea, ceai, țuică, vin etc. din ceramică și sticlă, cu caracter de unicat sau de serie mică. Au expus: Lazăr Florian Alexie, Linica Els-Călin, Aneta Iosifescu, Elena Istrate, Teodora Kițulescu, Maria Lăzărescu, Mioara Minulescu, Diana Schor, Valeria Stoica, Cecilia Storck Botez, Maria Vaida, Germaine Vasilescu și Dumitru Voicu (ceramică); Zoe Băicoianu, Dan Băncilă, Ion Cadar și Constantin Popescu (sticlă). A fost expusă, de asemenea, o tapiserie de Ileana Teodorini-Dan.

## MARIA CONSTANTIN

ACUARELĂ și  
TUȘURI COLORATE



Holul Teatrului de Comedie. Februarie — martie. A cincia expoziție personală: 25 lucrări în acuarelă și tușuri colorate — peisaje, naturi moarte — menținute în cadrul unei viziuni figurative.

## ADRIAN PODOLEANU

ACUARELĂ



Iași, sala «Victoria». Februarie — martie. A șasea expoziție personală, cuprinzînd 54 lucrări de pictură în acuarelă și tușuri colorate, cu peisaje pe tema «Delta Dunării». Viziune decorativă, cu evocarea atmosferei locale.

## VIRGIL PEDA

PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Martie. A doua expoziție personală, cu 24 lucrări de pictură. Interes pentru culoare și pentru structura materiei, tendință abstractizantă.

## VASILE VARGA

PICTURĂ



Galeriile de artă din Calea Victoriei. Martie — aprilie. Prima expoziție personală, 40 lucrări de pictură în ulei și pastel. Tensiune lirică, sentiment al naturii într-o viziune figurativă.

## EVA BENEDICT

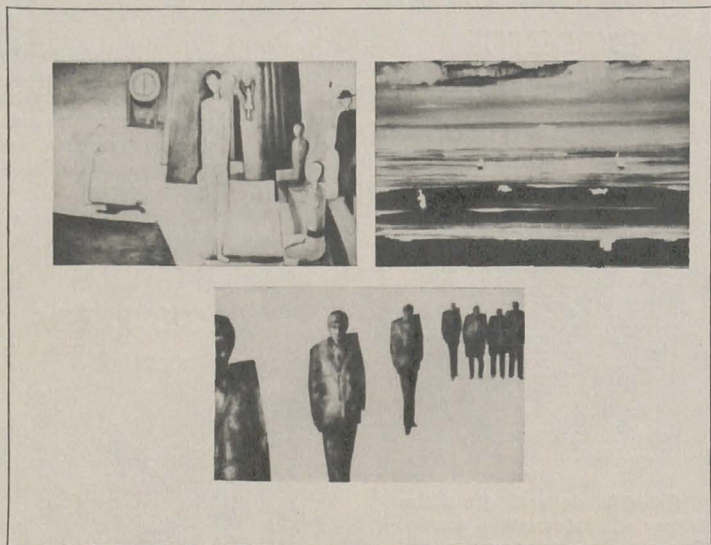
ARTĂ DECORATIVĂ

Vitrinele galeriilor de artă din bd. Bălcescu. Martie — aprilie. Expoziția a cuprins piese de artă decorativă destinate interiorului: mic mobilier, corpuri de iluminat, panouri decorative, albume, podoabe, accesorii vestimentare. Factură modernă, uneori de tendință op-art.



## EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

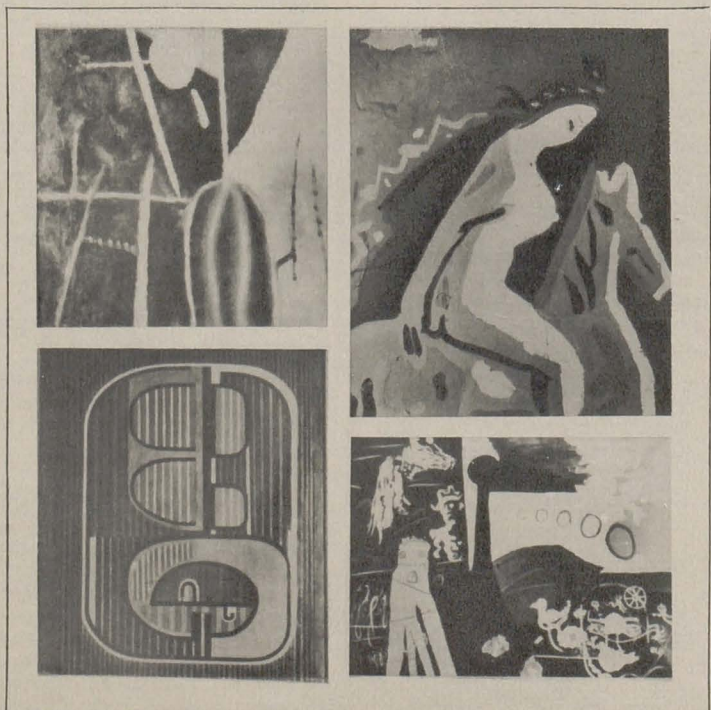
PICTURĂ



Sala Kalinderu. Februarie-martie. Expoziția Cenuclului « Ștefan Luchian » al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj. A cuprins 49 lucrări de pictură și gravură situate pe diverse direcții estetice contemporane. Au expus : Miron Agafiței, György Aranyossy, Emeric Bász, Eva Bortnyk, Florian Creangă, Gheorghe Crăciun, Tamás Cseke, Carol David, Sanda Gheorghiu, Mariana Gîscă, Andrei Heim, Ioan Horvath, Tiberiu Kádár (foto), Eugen Kéri, Gheorghe Ionas, Constantin Mutică, Ion Gheorghe Nanu (foto), Vasile Neagu, Ladislau Nemeș, Cornel Popovici (foto), Marioara Pruteanu, Elisei Rusu, Viorica Rusu, Gheorghe Sabău, Andrei Szánto, Elisabeta Támás, Veronica Tătulea și Viorel Toma.

## EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ



Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Martie-aprilie. Au expus patru pictori.

Maria Zamfirescu Meșteru: 5 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice situate între figurativ și abstract.

Iosif Krijanovsky: 5 lucrări de pictură (ulei și guașă) — compoziții figurative; interes pentru simplitatea și puritatea formelor.

Gil Nicolescu: 9 lucrări de pictură în ulei — compoziții. Viziune neoconstructivistă, interes pentru sugerarea mișcării; preocupări pentru materia picturală.

Barbu Nițescu: 5 lucrări de pictură în ulei — compoziții figurative. Imagini, adesea, discursive, cu funcție metaforică; procedee, uneori, suprarealiste.

## SILVIU ORAVIȚAN-CREȚU

PICTURĂ



Fundația Dalles, holul sălii de conferințe. Martie — aprilie. A treia expoziție personală, cuprinzând 20 lucrări de pictură în ulei — peisaje, interioare, compoziții.

## ELENA GRECULESI

PICTURĂ



Galeriile de artă din bd. Bălescu. Aprilie. Prima expoziție personală, cuprinzând 34 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice bazate pe structuri de ritmuri decorative.

## CENACLUL U.A.P. — BACĂU

### TUDOR TUDAN

PICTURĂ



Fundația Dalles, holul sălii de conferințe. Martie — aprilie. A treia expoziție personală: 21 lucrări de pictură în ulei — portrete, nuduri, peisaje, naturi moarte, de factură decorativă.

Muzeul de artă Bacău. Februarie-martie. Prima expoziție a cenuclului U.A.P. « N. Enea » din Bacău (înființat în 1968). Expoziția a cuprins compoziții cu teme social-istorice, peisaje, portrete, naturi moarte, alături de afișe, caricaturi, piese de artă decorativă. Au expus: Ilie Boca (pictură), Ion Burdujoc (pictură și grafică), Anton Ciobanu (artă decorativă), Constantin Ciosu (caricatură), Ștefan Georgescu (scenografie), Petre Pinca (sculptură), Didina Solomon (grafică), Gheorghe Velea (pictură), Salomeea Velea (grafică). În continuare expoziția a fost organizată la Huși.

### MĂRTON VĂRO

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din Oradea. Ianuarie-februarie. Artistul a expus 15 lucrări — portrete și compoziții. Figurativ.



Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor Plastici, în colaborare cu diferite instituții, au organizat o serie de concursuri pentru realizarea unor lucrări de artă monumental-decorativă. Astfel, decorarea noului local al aerogării Otopeni din București a revenit prin concurs sculptorului Paul Vasilescu (sculptura din spațiul exterior al clădirii), pictorilor Șerban Gabrea și Ion Bănulescu (tapiseria din holul principal al aerogării), sculptorilor Peter Iacobi și Șerban Crețoiu (două panouri traforate — sculptură decorativă), pictorului Florin Ciubotaru (panoul din restaurantul aerogării), graficianului Anton Perussi și ceramistului George Tiutin (panoul de ceramică din barul clădirii).

Decorarea holului Teatrului Mic din București a fost încredințată lui Nicolae Groza și Carmen Groza.

Pentru noua clădire a Institutului de Matematici al Academiei, din București, au fost reținute de juriu proiectele prezentate de pictorul Gheorghe Iacob în colaborare cu arh. Anton Moiescu (un panou interior) și de pictorii Ion Stendl și Radu Dragomirescu în colaborare cu arh. G. Panait (al doilea panou).

Decorația interioară, cu elemente din metal, a noului complex balnear din stațiunea Băile Herculane (clădirea destinată cazării), a revenit unui colectiv de artiști din Timișoara, condus de pictorul Ion Sulea Gorj.

Pentru decorarea noului local al Combinatului Fondului Plastic din cartierul Pajura, a fost selecționată macheta prezentată de graficianul Gheorghe Tofan — un panou de metal fixat pe suprafața exterioară a clădirii.

Toate aceste lucrări urmează să fie executate în cursul anului 1969.

★

Ministerul Căilor Ferate, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul popular al municipiului București și Uniunea Artiștilor Plastici au organizat un concurs de proiecte pentru ridicarea în București a « Monumentului feroviarilor ».

În urma selecționării lucrărilor prezentate la concursul pentru Monumentul feroviarilor, din București, juriul, alcătuit din artiști plastici, arhitecți, critici de artă, reprezentanți ai C.S.C.A., Municipiului București și Ministerului Căilor Ferate, a acordat următoarele premii și mențiuni: *Premiul I* — lucrării realizate de sculptorul Petre Balogh și arh. Irina Rosetti; *Premiul II* — lucrării realizate de

sculptorul Petre Balogh și arh. Ilie Dumitrescu; *Premiul III* — lucrării realizate de colectivul format din sculptorii Constantin Foamete, Vladimir Predescu, Vasile Barabaș și arh. Gh. Leahu; *5 mențiuni* — lucrărilor realizate de: sculptorița Gabriela Manole Adoc; sculptorița Silvia Radu și arh. Nicolae Vasilescu; sculptorul Dorio Lazăr; colectivul alcătuit din sculptorii Vladimir Predescu, Vasile Barabaș și arh. Gh. Leahu, precum și lucrării realizate de arh. Gh. Toader.

★

Pintre alte concursuri deschise se mai numără: concursul pentru « Premiul municipiului București » la care vor fi acordate trei premii pentru pictură și trei premii pentru sculptură; concursul pentru decorarea « Teatrului Național » din București și a Hotelului Intercontinental, unde de asemenea vor fi acordate premii.

★

La sfârșitul anului 1968, Uniunea Artiștilor Plastici număra 1.331 de membri, dintre care 846 activează în București, iar 485 în cele 19 filiale și cenacluri din țară.

★

În baza hotărârii Comitetului de Conducere al U.A.P. au fost înființate o nouă filială a Uniunii Artiștilor Plastici — la Miercurea Ciuc, precum și trei noi cenacluri U.A.P. — la Bacău, Piatra Neamț și Buzău.

★

Biroul organizației de partid a U.A.P. București, în colaborare cu secția de critică, a programat pentru perioada decembrie 1968 — iunie 1969 un ciclu de colocvii menite să favorizeze un schimb mai activ de idei între artiștii plastici, să contribuie la animarea mișcării ideilor în domeniul plasticii.

Primul colocviu, cu tema « Arta și civilizația secolului XX », s-a ținut la 19 decembrie 1968. Tema a fost susținută de conf. Titus Mocanu și prof. Mihai Demetrescu.

Al doilea colocviu, care a avut loc la 23 ianuarie a.c., a dezbătut tema « Plastică — arhitectură — urbanism ». Au luat cuvântul prof. arh. Adrian Gheorghiu, prof. arh. George Petrașcu, conf. Virgil Căndea, pictorul Paul Gherasim ș.a.

Al treilea colocviu s-a ținut pe data de 4 martie a.c., și a avut ca temă « Bauhaus-ul și lecția sa ». Au vorbit criticii de artă Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Adina Nanu și Dan Grigorescu.

Următoarele colocvii, grupate în ciclul « Tradiție și valoare », vor dezbate temele: « Tradiție și orizont istoric în creația artistică »; « Mișcarea plastică românească în cultura epocii contemporane ».

★

Răspunzând invitației ce i-a fost adresată de conducerea Uniunii Artiștilor Plastici din R.P. Bulgaria cu ocazia organizării expoziției anuale de arte decorative, sculptorul Patriciu Mateescu, secretar al U.A.P., a vizitat Republica Populară Bulgaria de la 18 la 21 februarie a.c.

★

Cu ocazia deschiderii la București a expoziției republicane de artă decorativă, la invitația Uniunii Artiștilor Plastici ne-a vizitat țara, între 16 și 20 martie a.c., ceramista bulgară Ecaterina Zolotova.

★

Criticul de artă Ion Frunzetti, vicepreședinte al U.A.P., și sculptorul Mac Constantinescu au vizitat de la 18 la 22 martie a.c. R.P. Ungară, cu care prilej a fost semnată la Budapesta o convenție culturală între Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România și Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Populară Ungară.

★

Comitetul Uniunii Artiștilor Plastici s-a întrunit la București în zilele de 24, 25 și 26 aprilie 1969 în prima sa ședință de lucru din anul acesta. Comitetul a ascultat și a discutat referatul « Orientare și cultură », prezentat din partea Biroului Executiv al U.A.P. de către criticul de artă Anatol Măndrescu, — cuprinzând o privire generală asupra problematicii artei contemporane și o situație a plasticii românești în acest context, precum și un referat asupra artei monumentale, prezentat de criticul Ion Frunzetti, vicepreședinte al U.A.P.

Comitetul Uniunii Artiștilor Plastici a ascultat și a aprobat de asemenea darea de seamă a Biroului Executiv al U.A.P. privind activitatea desfășurată în perioada mai 1968 — mai 1969, precum și planul său de muncă pe anul următor.

Printre documentele examinate și aprobate de Comitet se numără noul regulament pentru acordarea de premii de către U.A.P. și regulamentul privind acordarea de împrumuturi artiștilor plastici, membri ai U.A.P., pentru construirea de locuințe și ateliere de creație proprietate personală.

M. G.



## R É S U M É

### LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENNE (I)

En essayant de situer la peinture roumaine dans le cadre de la culture européenne, le peintre Vasile Varga entreprend une utile opération critique de dissociation de certaines idées, dissociation de nature à mettre en évidence l'existence d'une école roumaine en tant que phénomène artistique original et en même temps intégré dans le système de la pensée esthétique européenne.

Sans contester l'importance des influences exercitées par la peinture française sur la peinture roumaine, l'auteur cherche à comprendre, sinon à expliquer, l'attitude indépendante des peintres roumains de la seconde moitié du XIX-ème et du début du XX-ème siècles — qui ont fait leurs études en France — vis-à-vis des courants artistiques d'avant-garde de leur époque.

Le fait que des artistes importants tels que Grigoresco, Andreesco, Luchian et Pallady eussent opté pour des attitudes esthétiques moins hasardeuses, est interprété par l'auteur non pas comme une réticence dictée par la prudence mais bien comme une « conscience de l'identité, du sentiment de la légitimité d'un message personnel, de l'appartenance à un autre centre de culture. »

L'auteur termine en annonçant son intention d'apporter dans un prochain article un fondement solide à ses assertions.

#### PAUL KLEE

Le Musée d'Art de la République a abrité l'exposition Paul Klee organisée avec l'appui de la *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* de Düsseldorf. À cette occasion nous publions dans le présent numéro de notre revue l'article du Dr. Werner Schmalenbach, le Di-

recteur de la Collection et Commissaire de l'exposition, qui présente la personnalité de Paul Klee, ainsi que l'essai du Prof. Dr. Gh. Ghitzesco intitulé « La figuration de la nature dans l'œuvre de Klee », suivis de fragments des écrits de l'artiste.

Dans son bref exposé le Dr. W. Schmalenbach remarque: « De tous les grands peintres de ce siècle, Klee fut le plus poétique, le plus musical et celui où se réunissent d'une manière merveilleuse, d'une manière vraiment miraculeuse, le plus grand silence et la plus grande éloquence spirituelle. Dans l'œuvre d'aucun autre artiste on ne peut trouver une si grande richesse de formes et en même temps une si vaste ouverture sur la réalité. À une époque où les artistes de l'avant-garde se sont de plus en plus éloignés de la nature, Klee s'approche de la nature dans un sens plus profond. »

Le problème du rapport entre la figuration et la réalité dans l'œuvre de Klee est abordé aussi par le prof. dr. G. Ghitzesco. « L'œuvre plastique de Klee — souligne l'auteur — a atteint sa plénitude au moment de l'élaboration des principes théoriques de la nouvelle figuration, qui représentent la théorie la plus complexe et la plus profonde de l'art moderne. »

Klee, en tant que peintre, ne peut être séparé du penseur dont la force de pénétration découvre, au delà de l'apparence optique des œuvres, une réalité essentielle rattachée aux fonctions et aux énergies qui créent et qui structurent les formes. C'est pourquoi, dans la conception de Klee, la figuration signifie l'abandon de la forme réalisée, pour la recherche de la forme en cours de réalisation ou pour la fonction en train de se développer.

La théorie de la forme élaborée par Klee n'annule point — affirme l'auteur — la théorie de l'imitation, mais bien au contraire elle la con-

tinue et l'enrichit selon les exigences de la figuration de certaines réalités plus générales. L'auteur conclut en affirmant que « par son aspiration vers la création consciente Klee s'apparente aux grands théoriciens de la Renaissance, tandis que par la conception de son œuvre qui découvre de nouvelles significations au monde, il regagne pour l'art moderne les valeurs éthiques et humaines qui, à un certain moment, paraissaient menacées ».

### L'EXPOSITION DES ARTISTES DE BRASOV, SIBIU ET JASSY

Dans le courant du mois de mars s'est ouverte à Bucarest (salles Dalles) l'Exposition des Filiales de l'Union des Arts Plastiques de Braşov, Sibiu (Transylvanie) et Jassy (Moldavie).

Manifestation inédite en tant que moyen de confrontation, cette triple exposition comportait une riche sélection d'œuvres de peinture, d'art graphique et de sculpture, qui témoignaient du riche potentiel artistique de ces importants et anciens centres culturels.

La présentation d'ensemble de l'exposition est faite par Anca Arghir qui, dans son article, essaye de déterminer les coordonnées artistiques où s'inscrit le mouvement artistique de Jassy, Braşov et Sibiu, tandis que Petru Comarnesco s'occupe exclusivement de l'exposition des artistes de Jassy en observant le puissant revirement de l'art dans cette ancienne cité culturelle roumaine. L'auteur considère qu'actuellement une très intéressante tendance figurative est en train de se former, en peinture surtout, tendance illustrée par de jeunes artistes remarquables tels que Dumitru Gavrilcan, Valerian Gheorghiu, Nicolae Constantin, Ioan Gânju etc.



## SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
VASILE VARGA	La peinture roumaine dans une perspective européenne (I)
Dr. W. SCHMALENBACH	Paul Klee
Prof. dr. G. GHITZESCO	La figuration de la nature dans l'œuvre de Paul Klee
PAUL KLEE	Sur l'art moderne (fragments)
DAN GRIGORESCO	La ville blanche
ADINA NANU	Octav Băncilă
<i>L'exposition des artistes de Braşov, Sibiu et Jassy</i>	
ANCA ARGHIR	Centres de l'émulation artistique
PETRU COMARNESCU	Revirement dans l'art à Jassy
EDUARD CONSTANTINESCU	Jacques Démy
OLGA BUŞNEAG	Le Cénacle U.A.P. de Satu-Mare à ses débuts
<i>Ateliers:</i>	
GEORGES BOUDAILLE	Şerban Gabrea, Wanda Sachelarie
<i>L'art des Jeunes</i>	
<i>Cimaises</i>	
<i>Agenda</i>	

## СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2
3	<i>Циферблат</i>	3
5	ВАСИЛЕ ВАРГА	Румынская живопись в европейской перспективе (I)
7	Др. В. ШМАЛЕНБАХ	Паул Кле
9	Проф. д-р Г. ГИЦЕСКУ	Природа в произведениях Паула Кле
14	ПАУЛ КЛЕ	О современном искусстве (отрывки)
18	ДАН ГРИГОРЕСКУ	Белый город
20	АДИНА НАНУ	О. Бэнчилэ
<i>Выставка филиалов Союза художников Браşов — Сибиу — Яссы</i>		
21	АНКА АРГИР	Центры художественного поощрения
25	ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ	Поворот в яском искусстве
27	Э. КОНСТАНТИНЕСКУ	Жак Деми
28	ОЛЬГА БУШНЯГ	Начало пути. Кружок в Сату Маре
30	<i>Ателье</i>	Сербан Габря. Ванда Сакеларие
34	ЖОРЖ БУДАЙ	Корреспонденция из Парижа
36	<i>Молодежное искусство.</i>	
37	<i>Выставки</i>	
39	<i>Записная книжка</i>	

Couverture I : PAUL KLEE: La veste rouge

На первой странице обложки: ПАУЛ КЛЕЕ. Красный жилет

Couverture II : Vue d'ensemble: l'exposition collective des Filiales U.A.P. de Braşov, Sibiu et Jassy

На второй странице обложки: Выставка филиалов Союза художников (Браşов, Сибиу, Яссы)

Couverture IV: GHEORGHE APOSTU: Père et Fils

На четвертой странице обложки: ГЕОРГЕ АПОСТУ. Отец и сын



