





ARTA

6
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 6 — 1969

Colegiul redacțional:

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

Cuprins:

—	Congresul X — Anul XXV Gîndurile, voința noastră	2
<i>Confruntări internaționale</i>		4
ADINA NANU	Acest magnific instrument ...	5
Prof. dr. EDUARD TRIER	Sculptorul și materialul său	12
VASILE FLOREA	Petrașcu, poet al lumii minerale	19
—	Îndoielile și certitudinile unui pictor — convorbire cu Vasile Varga	24
<i>Atelier</i>	Ana Severineanu, Ioan Gheorghe Vrăneanțu, Valentina Boștină	28
GEORGES BOUDAILLE	Correspondență din Franța	34
CARMEN MARTINEZ	Correspondență din Spania	36
<i>Simeze</i>		37
<i>Arta tinerilor</i>		39

Coperta I: FLORICA FĂRCAȘU: Zgărdană I — argint

Coperta II: Muzeul de artă al Republicii — Galeria Națională, interior

Coperta IV: TROFIN BRÂNZĂ: Viitorul — afiș

Fotografii: N. SÂNDULESCU, IRINA GHIDALI, CORNELIA ȘOANCĂ

Diapozitive în culori: N. MIHĂILESCU, N. SÂNDULESCU, RADU BRAUN

Prezentarea artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI



congresul X

GÎNDURILE, VOINȚA NOASTRĂ

DUMITRU
GHIAȚĂ

Mă bucur din toată inima pentru tot ce s-a împlinit în acest pătrar de veac din istoria noastră. Mă bucur pentru că mi-a fost dat să trăiesc vremea când poporul acesta, de atâtea ori năpăstuit, are o viață demnă. S-au făcut multe în țara noastră românească și cu toții știm că se vor mai face multe; poporul nostru își rânduiește viața de azi și viitorul sub vrednica îndrumare a Partidului.

Ca și pînă acum, cu modestele mele puteri, îmi voi sluji poporul, năzuințele sale de mai bine.

GEZA
VIDA

Artistul își exprimă sentimentele prin operele pe care le crează; este mai greu să scrii cu mâinile bătătorite, obișnuite cu săcurea sau cu dalta, dar de multe ori simți nevoia de a împărtăși ceea ce gîndești.

În istorie, 25 de ani aproape că nu înseamnă nimic, un pătrar s-ar spune la noi, dar în acești 25 de ani cîte s-au împlinit! Sintem o țară liberă și independentă, cu o economie în plină dezvoltare și o cultură care cunoaște o înflorire fără precedent; România joacă un rol activ pe plan internațional, militează pentru pace, pentru înțelegere între popoare.

Am trăit zilele Congresului al X-lea, cînd s-au discutat tezele și directivele Partidului. Acum, în fața poporului nostru se deschide o mare perioadă de muncă și de mari împliniri. Mă gîndesc la îndatoririle noastre, ale artiștilor. Eram tînăr cînd am intrat în rîndurile mișcării muncitorești; mi-am dat seama că arta poate să servească, prin apropierea de viață, de oameni, de frămîntările și suflul lor, o cauză înaltă, cauza socialismului. Pe această cale m-am angajat și cred că nu este alta pentru un artist care are conștiința responsabilității lui sociale. Mergînd pe această cale ne dovedim atașamentul față de popor, milităm pentru realizarea marelui program hotărît de Congresul al X-lea al Partidului.

ION
IRIMESCU

La a 25-a aniversare a eliberării țării, putem consemna cu îndreptățită mîndrie succesele remarcabile ale artei românești, inseparabil legată de destinele societății noastre. Descătușate, în ultimii ani, de rigiditatea unor concepții învechite, care frînau afirmarea plină a personalității, artele noastre plastice se avîntă cu un elan tineresc spre noi orizonturi, iar programul elaborat de cel de al X-lea Congres al Partidului dă un puternic impuls acestui elan. Conștiința de misiunea noastră, avem datoria ca printr-un efort susținut să creăm acele lucrări valoroase care să rămînă mărturie peste veacuri a epocii noastre — epocă a renașterii culturii românești.

ION
NICODIM

Poate că esențiala prefacere împlinită în cultura plastică în cei 25 de ani parcurși e radicala orientare a acestei culturi către o altă zonă, esențial diferită de aceea a contemplației și agreabilului, către o zonă de idei interrogative, grave uneori, mai totdeauna mărețe, privind viitorul omenirii. Realitatea acestor ani a operat în noi o radicală schimbare a profilului moral, intelectual, și urmarea firească a acestui proces e pasul hotărîtor făcut de artist către semenii săi și problematica lor spirituală. Azi mi se pare de neconceput opera unui contemporan cu mine care să nu angajeze privitorul într-o sferă de probleme ce depășesc cu mult suprafața picturală și-l mută în zona ideilor; opera de artă a căpătat alte dimensiuni, dimensiunile vaste ale ideilor despre existență și fericire umană. Iar aceste dimensiuni le recunoaștem în programul elaborat de cel de al X-lea Congres al Partidului,

ION
BIȚAN

Am citit cu mare atenție documentele Congresului al X-lea al Partidului. Ele exprimă interesele întregului nostru popor, ele reflectă aspirațiile noastre de pace și progres. Azeziunea artiștilor la politica Partidului, la hotărîrile de mare importanță ale Congresului al X-lea va prinde viață în efortul și munca noastră, într-o creație care să reliefeze valorile spirituale ale poporului român, mesajul spiritual al epocii în care trăim. Ne bucură și ne dă elan încrederea Partidului în capacitatea noastră de a fi mesagerii spiritualității poporului și avem datoria de a răspunde așa cum se cuvine acestei încrederi.

anul XXV

MIRCEA
POPESCU

Nu poți despărți meditația asupra modului în care sînt puse problemele activității ideologice, în documentele Congresului al X-lea al Partidului, de gîndul la tot ce s-a realizat în ultimii ani pentru promovarea inițiativei creatoare, a spiritului novator în teoria ca și în practica vieții culturale.

Orizontul deschis larg spre toate valorile culturii universale, informarea mereu mai cuprinzătoare despre fenomenul artistic contemporan fac cu puțință confruntări multiple, cu experiențe și înfăptuiri artistice dintre cele mai diverse.

Avem datoria să folosim bine toate aceste condiții create muncii pe tărîmul artei, pentru ca eforturile pe care le facem să răspundă nevoilor spirituale ale societății noastre socialiste, să exprime și să afirme valorile pe care ea le făurește, contribuind în măsura cuvenită la înrîurirea, în sensul celor mai înalte idealuri, a gîndirii și sensibilității umane.

PAUL
VASILESCU

Se împlinește un sfert de veac de la eliberare, un sfert de veac de progres. Ne aflăm în anul bilanșurilor fericite și al marilor planuri de viitor, an care va marca începutul unei noi etape pe calea progresului continuu al economiei naționale, al nivelului de civilizație și cultură al poporului, al dezvoltării democrației; Congresul al X-lea al Partidului, prilej de analize temeinice, înseamnă momentul unui nou elan al construcției.

Oamenii de artă, avînd încă o dată confirmarea înaltei prețuiri pe care societatea o acordă strădaniilor lor, strîns legați de viața acesteia, de realitățile care le inspiră creația, își manifestă adevărată deplină la politica internă și externă a Partidului, contribuind activ la înflorirea culturii noastre, la afirmarea ei în lume.

ION
SĂLIȘTEANU

Cu tot caracterul individual al exprimării, artistul este direct dependent de societatea sa, de la care capătă tăria, ritmul, imboldul vital. Rar însă o societate s-a arătat mai receptivă și și-a subliniat mai clar interesul pentru artă și pentru capacitatea acesteia de a jalona emoțional momentele istoriei sale, ca România noastră socialistă.

Sînt momente istorice care încarcă cele mai diverse personalități cu răspunderi comune, momente în care se realizează o confluință a convingerilor personale într-o credință colectivă. Într-un astfel de moment cred că sîntem noi acum. Consider că fiecare creator, fiecare temperament și sensibilitate artistică poate, în felul cel mai conform cu sine, să găsească modalitatea de a face din arta sa o pirghie care să transmită efortul său artistic în marele cîmp al efortului colectiv. În ceea ce mă privește, sper ca din arta și preocupările mele să răzbată cu claritate această angajare.

TRAIAN
BRĂDEAN

Sînt și eu un ins dintre milioanele de oameni care aderă cu toată ființa la programul generoaselor idei adoptat de Congresul al X-lea, un ins între milioanele care se simt mobilizate la marea acțiune de făurire a viitorului, sub conducerea înțeleaptă a Partidului. Privesc încrezător viitorul fiindcă poporul nostru, conștient de puterile sale, stăpîn pe avuțiile sale, are un conducător încercat în Partidul Comunist Român.

FLORICA
VASILESCU

Ceea ce dorim astăzi, în anul al 25-lea al noii istorii a României, este să ne păstrăm entuziasmul marilor fapte, să reușim să folosim experiența și înțelepciunea căpătată cu fiecare zi a celor 25 de ani, și să putem răspunde cinstei ce ni se face, nouă ca artiști, chemați să contribuim la realizarea programului trasat de Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român.

ION
STENDL

Este dificil ca în numai cîteva rînduri să pot releva vastitatea perspectivelor programului elaborat de cel de al X-lea Congres al Partidului. Cinstea acordată artistului de a contribui prin creația sa la « înfăptuirea progresului social, la ridicarea conștiinței socialiste și înnobilarea spirituală a oamenilor » emoționează și obligă. Emoționează pentru că artistul este considerat cetățean trebuincios cetății; obligă la creație ridicată la cele mai înalte exigențe, la permanentă luciditate pentru a surprinde dimensiunile reprezentative ale timpului nostru.

CONFRUNTĂRI INTER- NAȚIONALE



Cagnes sur Mer

La Château-Musée Grimaldi din Cagnes sur Mer s-a desfășurat anul acesta Primul Festival Internațional de pictură, organizat de către AIAP (Asociația internațională a istoricilor de artă). Au participat 150 artiști din 33 țări cu un număr total de 180 de lucrări.

Festivalul a reunit artiști de mult consacrați, de renume mondial, ca: Vasarely, Roger Chastel (Franța), Alberto Burri, Lucio Fontana (Italia), Yataro Noguchi, Key Sato (Japonia), Jesus Soto (Venezuela) etc.

Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări de Ion Bițan (*Două manșete divers colorate, Mecanism demodat*), Octav Grigorescu (*Compoziție*), Henry Mavrodin (*Aer condiționat, Marii Pitici*) și Ion Nicodim (*Compoziție*).

Într-unul din comentariile pe marginea expoziției, publicat în « Les lettres françaises » (14-20 mai a.c.), se vorbește despre « varietatea și calitatea » picturii românești expuse, fiind subliniată îndeosebi ciudata și delicata compoziție *Marii Pitici* de Henry Mavrodin (în ilustrație).

Comitetul de organizare a festivalului ne informează că, apreciind compoziția *Marii Pitici* drept « cea mai reprezentativă din punctul de vedere al calității, la se-

lecția pe țări », juriul expoziției i-a acordat lui Henry Mavrodin premiul « Pisica de aur ».

Cu cele trei mari premii, « Paleta de aur », au fost distinși Vasarely (Franța), Cruz-Diaz și Jesus Soto (Venezuela), iar premiul « Oscar » pentru pictură i-a fost decernat lui Roger Chastel (Franța).

Expoziția a fost deschisă între 29 martie și 15 iulie a.c.



Stuttgart

Sub auspiciile Institutului relațiilor cu străinătatea din Stuttgart, între 8 aprilie și 4 mai a fost deschisă, la sediul institutului, expoziția Marcel Chirnoagă.

Artistul a prezentat 20 lucrări în metal sudat și bătut (tehnica metal-gravură). Comentând expoziția, cronicarul ziarului « Argus » (13 mai a.c.) vorbește despre « talentatul artist român », subliniind în mod deosebit « transpunerea simbolică a oamenilor și animalelor » și « inspirația romantică » din diferitele versiuni ale temei *Spațiu*.

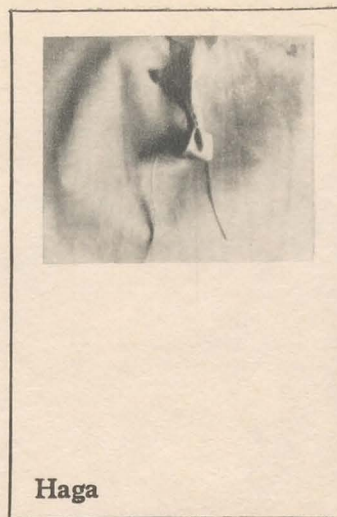


Szczecin

La Castelul Ducilor de Pomerania din Szczecin s-a deschis

la 12 iulie a.c. a treia ediție a expoziției internaționale *Presentation des Peintres des Pays Socialistes*, organizată sub auspiciile Asociației Artiștilor Plastici din Polonia, Societății Culturii din Szczecin, redacției « Kurier Szczecinski » și ale Societății « Prietenii Szczecinului ». La expoziție au participat artiști din Bulgaria, România, Iugoslavia, Ungaria, R.S.S. Letonă, R. D. Germană, iar din Polonia artiștii din Cracovia și din Szczecin.

Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări de Horia Bernea, Constantin Blendea, Vasile Brătulescu, Vasile Grigore, Lazăr Iacob, Lucia Ioan, Barbu Nițescu și Dorian Szasz.



Haga

Între 15 iunie și 8 iulie a fost prezentată la Muzeul Mesdag din capitala Olandei expoziția « 8 artiști români », organizată sub auspiciile Fundației române de cultură « Ioan și Maria Constantinescu » din Haga. Au expus George Apostu (sculptură în lemn), Horia Bernea, Ioan Gânju, Ion Gheorghiu, Gheorghe Iacob și Vladimir Șetran (pictură), Mimi Podeanu (tapiserie) și Ion Bițan (relieuri în piele — în ilustrație).



Florența

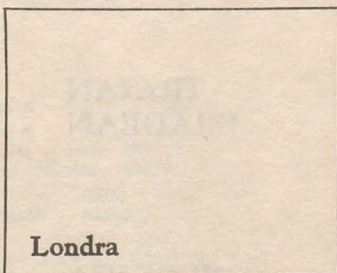
A XXX-a ediție a *Tirgului internațional de artizanat* de la Florența (aprilie-mai a.c.) a înregistrat prima participare românească, sub egida Camerei de comerț. Tirgul, de veche tradiție în viața comercială și cu largi ecouri pe plan artistic, s-a bucurat în acest an de participarea a 2851 firme italiene și 785 firme străine, reprezentând 42 de țări din întreaga lume. Deși specificul tirgului este dat de prezentarea și desfacerea produselor de serie, câteva standuri au făcut notă aparte prin caracterul de unicat al exponatelor. Între acestea se numără standul românesc (cu o bogată gamă de obiecte de artă decorativă realizate de către artiști plastici și decoratori, precum și de meșteșugari), standul danez, francez și vest-german.

Ținând seama de succesul înregistrat de arta românească, dl. Cesare Matteini, președintele comitetului de organizare a tirgului, a ținut să sublinieze că « România va trebui să fie prezentă și la viitoarele ediții datorită faptului că posedă artiști și artizani de valoare ». Aprecieri elogioase au fost publicate de asemenea în presa italiană (« La Nazione », « Avvenire », « Nazione Sera », « Corriere della sera », « Il Telegrafo »).



Düsseldorf

Galeria Bismarkstrasse din Düsseldorf a găzduit în luna iunie expoziția de pictură și grafică Jutta Pallos Schonaeuer. Artista clujeană a prezentat 15 picturi în ulei pe pânză, 25 acuarele și 25 lucrări de grafică în alb-negru.



Londra

La 23 iunie a.c. a avut loc deschiderea expoziției Milița Petrașcu la Galerile Federației Artiștilor Britanici, în urma invitației domnului Peter Woodard. Milița Petrașcu a prezentat 50 lucrări în lemn, bronz, marmură, granit, ciment, porțelan și teracota. Expoziția, primită cu interes de presa britanică, a rămas deschisă pînă la 5 iulie.



SALONUL DE PRIMĂVARĂ

Asemenea primei, cea de a doua ediție a Salonului de primăvară al pictorilor bucureșteni a dovedit că artistul posedă facultatea de a se obiectiva: știe să aleagă cu gust, adică bine și fără « parti pris » și intuiește cu discernământ ceea ce îl caracterizează și îl poate reprezenta într-o expunere colectivă. Rezultatul pozitiv al acestui procedeu se datorește și faptului că pictorii au operat selecția fără prejudecata unor supoziții cu privire la ceea ce juriul ar aprecia sau alege, preferențial. Obișnuința unei astfel de pre-judecăți ajunge să funcționeze aproape mecanic, devenind un fenomen de domeniul sociologiei, explicabil în mare măsură și printr-o îndelungată perioadă de labilitate a criteriilor estetice, sau mai bine zis de labilitate a discuțiilor în jurul criteriilor estetice. Desigur că există expoziții a căror finalitate și structură implică neapărat prezența juriului; dar experiența dovedește că numai îmbinate cu sistemul auto selecției — fără juriu — expozițiile colective vor putea exprima curente existente în ceea ce au ele mai bun și mai expresiv.

S-ar putea afirma că prezența fiecărui artist cu câte un singur tablou impune anumite limite în ceea ce privește aprecierea ponderii diverselor tendințe, dar are avantajul de a marca opțiunea artiștilor. Riscuri în această privință, la salonul de primăvară 1969, nu au existat, decât în măsura în care un artist expunea o lucrare dintr-o fază anterioară a activității lui: așa de pildă Vasile Brătulescu, al cărui evocator *Peisaj din Hirșova*, deși poartă în sine germenele actualului său drum — non-figurația cu subiect liric — îl așează categoric în rîndul realiștilor lirici. În general, pictorii au fost reprezentați cu « faza lor ultimă » și, în acest sens, se puteau face referiri la câteva tendințe afirmate pînă acum în plastica noastră. Lirismul coloristic tradițional, așa cum îl întâlnim în pictura *Stele roșii* de Marius Bunescu, sau cu finețea interpretărilor la Ion Musculeanu, cu știuta sinceritate a expresiei la Micaela Eleutheriade, își manifestă viabilitatea. Brăduț Covaliu, Viorel Mărginean, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Rodica Marinescu, deși greu de înglobat într-o singură tendință, îngăduiau o apropiere prin unele din trăsăturile lucrărilor expuse. Jocul fanteziei poetice în figurație ar putea fi numit, cu un termen generic și provizoriu, factorul lor comun. Non-figurația sau abstracționismul erau prezente cu atîtea subdiviziuni posibile, încît ar fi



2
3
4

1. BARBU NIȚESCU: Ipostaze — ulei
2. MICAELA ELEUTHERIADE: Cetăți noi se înalță în zare — ulei
3. CAROLINA IACOB: Compoziție — ulei
4. GIL NICOLESCU: Obiecte pe fond de tapet — ulei

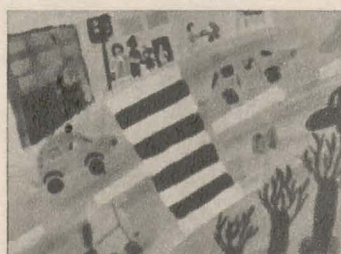


desigur impropriu a se vorbi despre ele « în general ». De la *Compoziția Elenei Greculesi*, la *Compoziția Luciei Ioan*, de la *Metamorfoza* Marianeii Sîmion Ambrozi la *Semnele bifate* ale lui Horia Bernea și *Deschiderile spațiale* ale lui Desideriu Sayler, deosebirile de viziune și limbaj sînt foarte marcate. Cu lucrările de viziune suprarealistă, *Visul negru* de Semproniu Iclozan, *Dobrogea* de Viorica Ilie, *Intermezzo-ul* lui Florin Niculiu, și cu cele de inspirație folclorică, mai puține în această expoziție, se confirmă existența, în actuala noastră pictură, a unor tendințe diverse și stăruitoare, cu o pronunțată vitalitate.

Înfățișarea expoziției părea să justifice din plin cuvintele lui Paul Klee: « Arta ține de universul diferențelor: fiecare personalitate, odată aflată în stăpînirea mijloacelor ei de expresie, capătă dreptul de a se urca la tribună, și doar cei slabi vor trebui să se retragă ».

AMELIA PAVEL

DESENELE COPIILOR DIN KÖLN



Sub auspiciile Comitetului pentru cultură și artă al Municipiului București și ale Inspectoratului școlar al Municipiului București, a fost deschisă la Liceul « Nicolae Bălcescu » din Capitală (mai-iunie a.c.) expoziția « Copiii din Köln își prezintă orașul ». Organizată de Secția de relații externe a Muzeelor din Köln, expoziția face parte din schimburile culturale, în cadrul cărora a fost deschisă, de asemenea, la Muzeul « Wallraf-Richartz » din Köln, expoziția « Desene ale școlărilor din București ».

« Copiii din Köln își prezintă orașul » este a doua expoziție școlară organizată de Secția de relații externe a Muzeelor din Köln. În legătură cu această manifestare, publicăm o corespondență din Köln.



★
În această expoziție doar tema a fost indicată de organizatori: *Kölnul văzut de copii*. Realizarea ei este o manifestare liberă a cunoștințelor, impresiilor, fanteziei și inventivității școlărilor, care au lucrat sub direcția îndrumare a profesorilor. La alegerea subiectelor, în special, elevii au venit cu idei proprii: frumoasele case de pe malul Rinului, colțurile pitorești și caracteristice ale orașului, mișcarea pestriță a străzii.

Este de remarcat felul în care copiii au înțeles și au redat cele văzute, într-un « stil » artistic personal, pentru că postulatul de multă vreme formulat — « În învățământul artistic copilul nu trebuie să învețe, ci să se dezvolte » — a fost adoptat de educatori.

În ansamblul ei, expoziția a oferit o imagine pitorească a Kölnului, imaginea unui oraș comercial și industrial, oraș cu numeroase monumente din epoca romană și pînă în zilele noastre, în același timp un oraș al veseliei, un oraș, în fine, al cunoscutei legende « Spiridușii din Köln », — toate acestea văzute cu ochii naivi și proaspeți ai copiilor.

Nu e întâmplător faptul că cele mai originale lucrări aparțin copiilor între 9 și 13 ani. Aceeași remarcă am avut prilejul să o formulez și în ceea ce privește desenele școlărilor din București. (În ilustrație: RITA FERDERHEN: Pe stradă; EDELTRAUD RÖHL: Circulație pe stradă; RENATE MÜLLER: Magazine pe chel; R. MARKE: Mască).

GÜNTHER OTT

PICTORI LA UNSPREZECE ANI



Sub titlul *Îndrăzneț « Pictori la unsprezece ani »*, Ion Mărgescu, învățător la Școala generală de opt ani din Vulturești (județul Argeș), a prezentat la Dalles (holul sălii de conferințe, mai a.c.) expoziția cercului de arte frumoase al elevilor din clasa a cincia, pe care-l conduce de la înființarea lui în octombrie 1967. Cercul, numărînd astăzi 36 de membri, în vîrstă de 11 ani, s-a impus în scurt timp prin activitatea sa. În palmaresul cercului sînt înscrise numeroase distincții, printre care *Premiul 1* — Vasilica Bologa, la concursul pe țară organizat în 1968 de Consiliul Național al Pionierilor și Ministerul Învățămîntului; *Medalia* concursului internațional de desene ale copiilor, Sofia 1968, decernată Elenei Constantinescu; *Paleta de aur* a concursului organizat în 1969 de revista « Cutezătorii », decernată lui Mihai Băcescu, ș.a. În expoziție au fost reprezentate 16 elevi cu 110 lucrări de pictură. Eliberate de orice fel de canon al programelor analitice, tablourile s-au arătat a fi de o surprinzătoare varietate tematică, de o fantezie captivantă și de o originală utilizare a procedeelelor de expresie. Împletirea neașteptată, în forme și culori, a realului cu fantasticul ne-a procurat o incursiune în universul copiilor, în

care basmul și datina strămoșească se învecinează cu expedițiile astronautilor. Chiar dacă le spunem « pictori la 11 ani », copiii aceștia nu se pregătesc anume pentru o carieră artistică. Din punctul nostru de vedere, ne descoperă propriul lor univers. Din punctul lor de vedere, explorează, în adevăratul înțeles al cuvîntului, universul, lumea reală sub multiplele ei aspecte. E un proces de cunoaștere care se manifestă în imagini plastice. Valoarea lor, însă, este, implicit, artistică. Reușita e asigurată de metoda educatorului. Alegerea temelor este absolut liberă, aparține autorilor, liberă este de asemenea alegerea procedeelelor și execuția lucrării. Lucrările sînt discutate de membrii cercului sub conducerea educatorului, care le comunică, pe parcursul activității, noțiunile specifice de meșteșug. Rezultatele sînt edificatoare. Ca să le obții e nevoie însă de mult tact, de răbdare și, mai ales, de entuziasmul și pasiunea educatorului atît de necesare dezvoltării armonioase a copilului, stimulării aptitudinilor creatoare, formării personalității. (În ilustrație: ZENAIDA POPA: Cosmica; LUMINIȚA IVAȘCU: Spre primăvară; LUCIA DIACONESCU: Portret între flori; VIORICA PĂUNOIU: Colind).

HORIA HORȘIA



■ O EXPOZIȚIE DE ȚINUTĂ

Sub auspiciile revistei «Astra», în luna aprilie a fost deschisă la Brașov, în holul teatrului dramatic, expoziția de pictură și grafică a studenților profesurului Corneliu Baba (anul V).

Remarcabilă — și deocamdată singulară prin amploare — inițiativa și-a găsit acoperirea într-o expoziție de reală ținută artistică. Debutul colectiv al celor zece expozaanți (*Cornel Antonescu, Darcy Basora, Ștefan Câlțea, Mihai Cismaru, Sorin Dumitrescu, Zamfir Dumitrescu, Florentina Ilea, Sorin Ilfoveanu, Doina Moisescu, Marin Rădulescu*) a făcut evident caracterul de emancipare față de obișnuitele influențe de școală.

În această manifestare de un declarat nedidacticism, amprenta maestrului — bineînțeles, în afara celui «savoir-faire», comun tuturor generațiilor care au învățat de la Corneliu Baba —, poate fi observată doar într-un mod indirect, cu atât mai profund, în seriozitatea și consecvența cu care intențiile prime sînt convertite în fapt pictural și în continuitatea unor soluții personale, ferite de fluctuațiile de modă.

Matura siguranță cu care depășesc tatonările începutului plasează evoluția unor expozaanți mult deasupra nivelului promisiunilor. Ei sînt deja nume în pictura tinerilor (*Cornel Antonescu, Ștefan Câlțea, Mihai Cismaru, Sorin Dumitrescu, Sorin Ilfoveanu*).

Pe terenul atât de întins al «noii realități» — cum constată în cuvîntul de introducere al catalogului Corneliu Baba — ei îndreaptă o atenție preferențială spre bogăția tehnicii picturale.

ARTA TINERILOR

■ ATENEUL TINERETULUI

Expoziția de grup — pictură și grafică — deschisă pînă la sfîrșitul lunii martie a prezentat cîteva «fațete» din producția a patru artiști: *Silvia Colfescu, Cornelia Dedu, Letiția Linte-Oprișan, Monica Moisescu*. Intensitate a coloritului, în relație muzicală, expresionism abstract — *Silvia Colfescu*; continuare a buneii tradiții a picturii «după motiv» — *Cornelia Dedu*; concizie aplecată spre decorativ, dar și gestualism temperat — *Letiția Linte-Oprișan*; grafica *Monicăi Moisescu* — stadii pregătitoare pentru tapiserie — avînd capacitate de emblematică.

În prima jumătate a lunii aprilie — o interesantă expoziție de pictură și grafică: *George Filipescu, Dumitru Guriță*.

George Filipescu — sub semnul abstracției materiei, urmărind nuanțări calitative: cristalin, transpa-

■ IOAN GÂNJU

Prima expoziție personală a lui Ioan Gânju (sala Kallinderu), ce i-a adus o meritată și spectaculoasă afirmare, a ocazionat această discuție.

— S-a repetat pînă la a deveni loc comun că orice pictor se pictează pe sine. Ai transmis picturii tale semnele a ceea ce se numește — uneori cu prea multă ușurință — o «mitologie personală». Încearcă să renunți, un moment, la obișnuita reticență a pictorului în fața cuvintelor și să traduci procesul de formare a tablourilor tale, în cuvinte.

— Înțeleg lucrarea ca o sumă de probleme la care caut răspunsuri, adică nu un răspuns unic, fix. Pot reveni astfel asupra unei teme generale, realizînd cicluri. Am intenționat să sugerez lumea *pe cale de a se face*, supusă unui proces de formare, ieșind dintr-un haos al timpurilor imemorabile, nu desprinzîndu-se cu ușurință, ci *abstrăgîndu-se*, mulțumită unui efort, avînd de întîmpinat o rezistență.

— Geneza formelor ca proces, ca dinamică, a spus Klee . . .

— Da. Sînt prea puține lucruri nespuse încă. Am dorit ca aceste figuri cu atitudini dansante să transmită impresia de moment critic, nelipsit de confuzie, moment al neobișnuinței, al stîngăciei, tocmai de aceea și al purității. Am urmărit scoaterea acestei lumi din timpul concret, ce poate fi măsurat, și plasarea ei în timpul nedefinit, mitic, de fapt în atemporalitatea unui «a fost odată ca niciodată».

— S-a observat predilecția ta pentru insolitul unor armonii de «acord secret». În transcrierea acestei creații înțelese, cum am mai spus, ca geneză, ca devenire, care ar fi pentru tine rolul culorii?

— Evident, prevalează interesul pentru culoare. Caut o convergență a culorilor către «focare» de interes. Distribuția culorii are și funcția de a recentra voitele asimetrice compoziționale.

— Ca să dăm o turnură de interviu discuției: cum ar arăta o istorie a picturii pentru folosința exclusiv personală?

— Vermeer, Velasquez, apoi Bonnard, Picasso — desenatorul; dintre români, Petrașcu.

— O bună parte a artei actuale se susține pe ideea perimării mijloacelor tradiționale. Ești pe deplin mulțumit de «bătrîna» pictură cu penelul pe o suprafață anumită sau ai dori să încerci și experiența unui «altceva»?

— Deocamdată, îmi sînt suficiente penelul, culorile, și suprafața, pictura bătrînă, cum ai spus cu ironie. Poate, cîndva, aș încerca să fac tapiserie.

MIHAI DRIȘCU

rent, diafan, viscos; o prospețime în viziune impresionistă prin cîteva notabile inovații tehnologice.

Dumitru Guriță — în pictură, un tip de expresionism; grafica — notații abstract-lirice și desene figurative libere.

Expoziția următoare — *Adrian Ionescu* pe linia preocupărilor de artă optică și de abstracție constructivistă. Un nedorit decalaj între datele intenționale și latura executorie, mai puțin îngrijită.

Cadrul natural — un spațiu verde de pe Calea Victoriei — a făcut un bun serviciu sculpturilor *Corneliei Velcescu*, uneori trimeri prea insistente la forme organice.

M. D.

RÉSUMÉ

LE SCULPTEUR ET SON MATÉRIAU

C'est sous le titre *Bildhauertheorien im 20 Jahrhundert* (Théories du XX-ème siècle concernant la sculpture) que le Pr. Eduard Trier, recteur de l'Académie de Beaux-Arts de Düsseldorf et auteur de plusieurs ouvrages connus sur l'histoire et la théorie des arts, s'appareille à faire paraître aux éditions Gebr. Mann de Berlin Ouest, une nouvelle étude consacrée à la sculpture. L'article *Le sculpteur et son matériau*, que nous publions dans la traduction du critique d'art Eleonora Costesco, est un fragment abrégé extrait de l'étude dont nous parlions tout à l'heure. Le Pr. Trier a eu recours aux déclarations et professions de foi de nombreux artistes, et c'est sur ces bases qu'il a entrepris d'analyser, en ces quelques pages, les rapports entre le créateur et son matériau, l'accord harmonieux des deux facteurs étant évidemment l'élément indispensable pour que l'œuvre d'art soit pleinement réussie. Voici, par exemple, l'opinion de Barbara Hepworth: « La compréhension des qualités du matériau et la signification des nouvelles formes vers les quelles il aboutit doivent être intégrées dans un parfait équilibre ». Par ailleurs, l'analyse entreprise à travers l'expérience de toute la sculpture moderne (de Barlach à Oldenburg) a fait ressortir des attitudes contradictoires — depuis l'acceptation du primat,

voire l'idolâtrise du matériau, et jusqu'à la révolte contre tout matériau traditionnel, et l'acceptation d'une variété indéfinie de structures matérielles utilisables (particulièrement celles en plastic) — par conséquent une très grande diversité d'attitudes de la part des créateurs, ayant des conséquences non seulement techniques, mais encore, et surtout, d'ordre esthétique. Les ayant passées en revue, l'auteur s'est permis de souligner un bon nombre de position-programmes, comme par exemple: le rôle déterminant du matériau (« Le matériau est le fondement émotionnel de toute sculpture; c'est lui qui donne l'accent de fonds en déterminant les frontières de l'effet esthétique » — Naum Gabo); la primordialité du modelage (« La terre glaise ne possède en soi ni beauté ni expression propre. Elle s'adapte parfaitement à mes tâtonnements et c'est, pour moi, la seule matière proprement dite plastique » — Alicia Penalba); le détachement de l'acte réellement créateur vis-à-vis du matériau de base, ce qui donne à l'œuvre le caractère d'art conceptuel (Donald Judd); la synthèse entre le respect dû au matériau d'une part, et les vertus du modelage d'autre part (Henry Moore). Le Pr. Trier tient à souligner « qu'en dépit des conceptions très divergentes concernant la valeur et le rôle des matériaux, il est une chose où les artistes tombent généralement d'accord, et c'est lorsqu'ils reconnaissent sans exception l'importance décisive de la parfaite maîtrise du matériau au moyen d'une connaissance approfondie du métier et de ses techniques ». Pour conclure, l'auteur tient à souligner que le public d'art est finalement appelé à se prononcer non pas sur l'attitude qu'a eue le créateur, mais sur les valeurs finales de son œuvre.

PETRAȘCO, POÈTE DU MONDE MINÉRAL

Deux décennies se sont écoulées depuis la mort du peintre Gheorghe Petrașco (1872—1949), dont la personnalité artistique, l'une des plus marquantes de l'École roumaine, fut appréciée par des critiques d'art notoires comme Lionello Venturi.

Occasionné par cette commémoration, l'article du critique Vasile Florea relève l'une des caractéristiques de l'art de Petrașco: « son apparentement au monde miraculeux du cristal », son appétence pour le « monde minéral ». Loin d'être l'unique critère distinctif, cette caractéristique représente pourtant l'une des qualités fondamentales de sa peinture et elle ne doit pas être attribuée aux simples procédés extérieurs de facture; elle implique la vision du peintre, avec son penchant pour certains motifs spécifiques, son coloris, bref, avec toute une suite d'éléments qui constituent le charme indicible d'un tableau de Petrașco. Les fleurs, le ciel, l'eau, les arbres, les murs, les hommes, tout absolument, se transforme sous la main de Petrașco en un monde minéral. Tout se convertit en une matière, toujours la même, toujours dense et vibrante. De même que le merveilleux Liqueur silicium à l'aide duquel les alchimistes du moyen-âge rêvaient de transformer les métaux en or, ce sorcier transforme en pierres précieuses tout ce qu'il touche de son regard, de son imagination.

LES DOUTES ET LES CERTITUDES D'UN PEINTRE

L'entretien de notre rédacteur en chef Anatole Mân-

dresco avec le peintre Vasile Varga aborde quelques problèmes épineux de notre époque: le rapport art-réalité, le problème de l'art dans la civilisation technologique, la tendance à dépoétiser l'art, etc. Il représente, au fond, la profession de foi d'un peintre qui pratique un art essentiellement rattaché au système figuratif traditionnel, mais qui, face aux métamorphoses de l'art plastique contemporain, témoigne d'un esprit ouvert et exempt de préjugés. En cherchant à expliquer à la fois son attachement à la nature — qui est profond — et la survivance, dans cette époque de la civilisation technologique, d'un art dont le domaine d'investigation continue d'être la nature, — Vasile Varga donne une réponse significative: « De nos jours on rencontre de plus en plus rarement de peinture qui se réfère à la nature et qui soit en même temps d'une qualité artistique remarquable... Si elle existe encore — outre les naïfs — c'est que l'investigation formelle ne représente pas pour tous les peintres un but en-soi ». Pour nombre d'entre eux la peinture est une activité d'un tout autre ordre, une activité que Varga place dans la zone des grandes révélations subjectives. Il constate aussi que malgré les découvertes scientifiques et la révolution technique, la réalité de la nature demeure tout aussi mystérieuse qu'auparavant. « De nos jours l'homme n'en est pour autant pas préparé à répondre aux questions fondamentales qu'il se pose depuis longtemps... Bien au contraire, les multiples certitudes fournies par la science et la technique rendent l'homme contemporain moins apte à accéder aux grandes révélations subjectives ». Or, il semble que pour Vasile Varga, justement cette révélation constitue la raison d'être de l'art.

ARTA

6
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 6 — 1969

Colegiul redacțional:

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

Cuprins:

—	Congresul X — Anul XXV Gîndurile, voința noastră	2
<i>Confruntări internaționale</i>		4
ADINA NANU	Acest magnific instrument...	5
Prof. dr. EDUARD TRIER	Sculptorul și materialul său	12
VASILE FLOREA	Petrașcu, poet al lumii minerale	19
—	Îndoielile și certitudinile unui pictor — convorbire cu Vasile Varga	24
<i>Atelier</i>	Ana Severineanu, Ioan Gheorghe Vrăneanțu, Valentina Boștină	28
GEORGES BOUDAILLE	Corespondență din Franța	34
CARMEN MARTINEZ	Corespondență din Spania	36
<i>Simeze</i>		37
<i>Arta tinerilor</i>		39



Coperta I: FLORICA FĂRCAȘU: Zgărdană I — argint

Coperta II: Muzeul de artă al Republicii — Galeria Națională, interior

Coperta IV: TROFIN BRÂNZĂ: Viitorul — afiș

Fotografii: N. SÂNDULESCU, IRINA GHIDALI, CORNELIA ȘOANCĂ

Diapozitive în culori: N. MIHĂILESCU, N. SÂNDULESCU, RADU BRAUN

Prezentarea artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTER- NAȚIONALE

lecția pe țări», juriul expoziției i-a acordat lui Henry Mavrodin premiul « Pisica de aur ».

Cu cele trei mari premii, « Paleta de aur », au fost distinși Vasarely (Franța), Cruz-Diaz și Jesus Soto (Venezuela), iar premiul « Oscar » pentru pictură i-a fost decernat lui Roger Chastel (Franța).

Expoziția a fost deschisă între 29 martie și 15 iulie a.c.



Cagnes sur Mer

La Chateau-Musée Grimaldi din Cagnes sur Mer s-a desfășurat anul acesta Primul Festival Internațional de pictură, organizat de către AIAP (Asociația internațională a istoricilor de artă). Au participat 150 artiști din 33 țări cu un număr total de 180 de lucrări.

Festivalul a reunit artiști de mult consacrați, de renume mondial, ca: Vasarely, Roger Chastel (Franța), Alberto Burri, Lucio Fontana (Italia), Yataro Noguchi, Key Sato (Japonia), Jesus Soto (Venezuela) etc.

Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări de Ion Bițan (*Două manșete divers colorate, Mecanism demodat*), Octav Grigorescu (*Compoziție*), Henry Mavrodin (*Aer condiționat, Marii Pitici*) și Ion Nicodim (*Compoziție*).

Intr-unul din comentariile pe marginea expoziției, publicat în « Les lettres françaises » (14-20 mai a.c.), se vorbește despre « varietatea și calitatea » picturii românești expuse, fiind subliniată îndeosebi ciudata și delicata compoziție *Marii Pitici* de Henry Mavrodin (în ilustrație).

Comitetul de organizare a festivalului ne informează că, apreciind compoziția *Marii Pitici* drept « cea mai reprezentativă din punctul de vedere al calității, la se-



Stuttgart

Sub auspiciile Institutului relațiilor cu străinătatea din Stuttgart, între 8 aprilie și 4 mai a fost deschisă, la sediul institutului, expoziția Marcel Chirnoagă.

Artistul a prezentat 20 lucrări în metal sudat și bățut (tehnica metal-gravură). Comentînd expoziția, cronicarul ziarului « Argus » (13 mai a.c.) vorbește despre « talentatul artist român », subliniind în mod deosebit « transpunerea simbolică a oamenilor și animalelor » și « inspirația romantică » din diferitele versiuni ale temei *Spațiu*.



Szczecin

La Castelul Ducilor de Pomerania din Szczecin s-a deschis

la 12 iulie a.c. a treia ediție a expoziției internaționale *Presentation des Peintres des Pays Socialistes*, organizată sub auspiciile Asociației Artiștilor Plastici din Polonia, Societății Culturii din Szczecin, redacției « Kurier Szczecinski » și ale Societății « Prietenii Szczecinului ». La expoziție au participat artiști din Bulgaria, România, Iugoslavia, Ungaria, R.S.S. Letonă, R. D. Germană, iar din Polonia artiștii din Cracovia și din Szczecin.

Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări de Horia Bernea, Constantin Blendea, Vasile Brădulescu, Vasile Grigore, Lazăr Iacob, Lucia Ioan, Barbu Nițescu și Dorian Szasz.



Haga

Între 15 iunie și 8 iulie a fost prezentată la Muzeul Mesdag din capitala Olandei expoziția « 8 artiști români », organizată sub auspiciile Fundației române de cultură « Ioan și Maria Constantinescu » din Haga. Au expus George Apostu (sculptură în lemn), Horia Bernea, Ioan Gânju, Ion Gheorghiu, Gheorghe Iacob și Vladimir Șetran (pictură), Mimi Podeanu (tapiserie) și Ion Bițan (reliefuluri în piele — în ilustrație).



Florența

A XXX-a ediție a *Tîrgului internațional de artizanat* de la Florența (aprilie-mai a.c.) a înregistrat prima participare românească, sub egida Camerei de comerț. Tîrgul, de veche tradiție în viața comercială și cu largi ecouri pe plan artistic, s-a bucurat în acest an de participarea a 2851 firme italiene și 785 firme străine, reprezentînd 42 de țări din întreaga lume. Deși specificul tîrgului este dat de prezentarea și desfacerea produselor de serie, cîteva standuri au făcut notă aparte prin caracterul de unicat al exponatelor. Între acestea se numără standul românesc (cu o bogată gamă de obiecte de artă decorativă realizate de către artiști plastici și decoratori, precum și de meșteșugari), standul danez, francez și vest-german.

Ținînd seama de succesul înregistrat de arta românească, dl. Cesare Matteini, președintele comitetului de organizare a tîrgului, a ținut să sublinieze că « România va trebui să fie prezentă și la viitoarele ediții datorită faptului că posedă artiști și artizani de valoare ». Aprecieri elogioase au fost publicate de asemenea în presa italiană (« La Nazione », « Avvenire », « Nazione Sera », « Corriere della sera », « Il Telegrafo »).

Düsseldorf

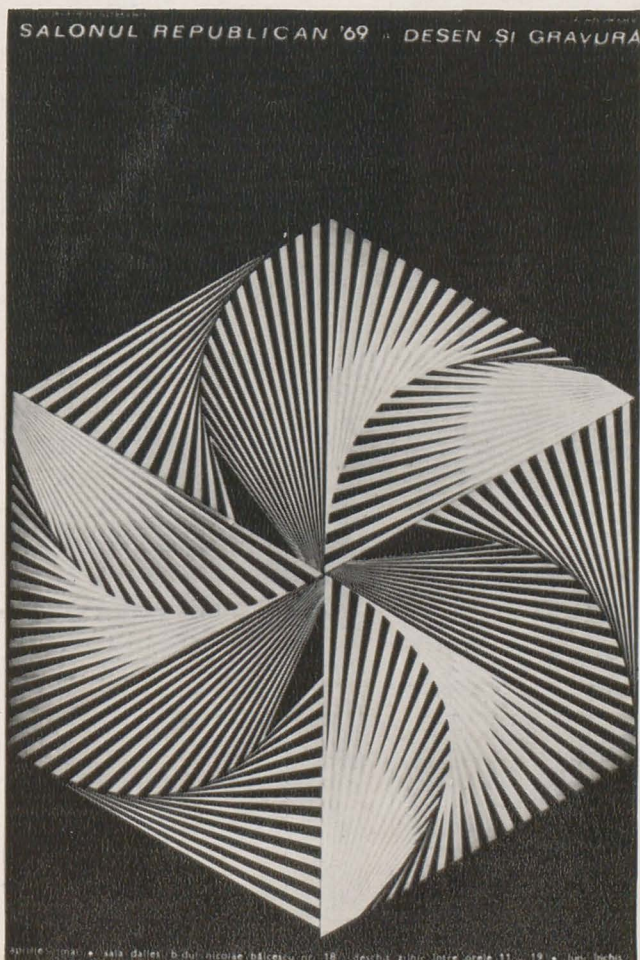
Galeria Bismarkstrasse din Düsseldorf a găzduit în luna iunie expoziția de pictură și grafică Jutta Pallos Schoneauer. Artista clujeană a prezentat 15 picturi în ulei pe pînză, 25 acuarele și 25 lucrări de grafică în alb-negru.

Londra

La 23 iunie a.c. a avut loc deschiderea expoziției Milița Petrașcu la Galerile Federației Artiștilor Britanici, în urma invitației domnului Peter Woodard. Milița Petrașcu a prezentat 50 lucrări în lemn, bronz, marmură, granit, ciment, porțelan și teracota. Expoziția, primită cu interes de presa britanică, a rămas deschisă pînă la 5 iulie.

ADINA NANU

ACEST MAGNIFIC INSTRUMENT...



NAPOLÉON ZAMEIR: Afiș — tempera

Salonul republican de desen și gravură din sala Dalles a oferit o selecție de lucrări permițând un examen al direcțiilor și viziunilor ce caracterizează «momentul 1969» al graficii românești.

Dubla selecție, a artiștilor și a juriului, a căutat să asigure un prag calitativ, lăsând să se manifeste din plin diferențele de concepție și formație. Executate în cele mai diferite tehnici, lucrările expuse par a avea comun doar materialul-suport, hîrtia. Așa se explică prezența în expoziție a unor picturi în adevăratul înțeles al cuvîntului, trăind prin culoare.

Viziunea clasică, tradițională, a naturii care-și revelează farmecul păstrînd integritatea imaginii, a fost ilustrată de numeroase peisaje, cum sînt notațiile de călătorie (vibrînd prin pete proaspete de culoare în priveliștile lui Ștefan Constantinescu sau prin linia suplă în peisajele lui Horia Teodoru, prin orchestrarea detaliilor săpate în lemn la Szabó Bela sau prin stilizarea compoziției la Natalia Teodorescu Matei). În aceeași viziune, realitatea umană își găsește o expresie concentrată și gravă la Corneliu Baba.

Modul cel mai frecvent de exprimare — îndeosebi al celor tineri — este însă cel al asociației mai multor imagini diferite, comunicînd — prin gruparea și relațiile lor — stări ale spiritului contemporan. Înșiruite ca hieroglife sau combinate între ele, figurile umane, frînturile de peisaj sau ființele imaginare alcătuiesc noi organisme, unele perfect echilibrate. Este

procedeul la care a recurs majoritatea acelor artiști care concep arta ca o îmbinare dintre vis și emoția izvorîită din trăirea clipei prezente. În același fel, acum aproape o jumătate de mileniu, Dürer încerca să «prindă» noile stări de spirit, resimțite de el și de contemporanii săi umaniști în pragul dintre evul mediu și Renaștere, detașînd silueta statuară a eroului ideal pe fundalul fantasmelor ignoranței, sau alăturînd simbolurile tuturor modalităților cunoașterii sub semnul neliniștii gînditorului (Melancolia). În multe dintre gravurile expuse la Dalles apare aceeași dorință de exprimare a unor preocupări și a unor ambianțe sufletești de acută actualitate. Eroul secolului nostru pare a fi însă Icar (prezent ca metaforă sau simbol în multe planșe), cadrul e infinitul cosmic, iar coordonatele științelor exacte se țin în jurul personajului ca o plasă.

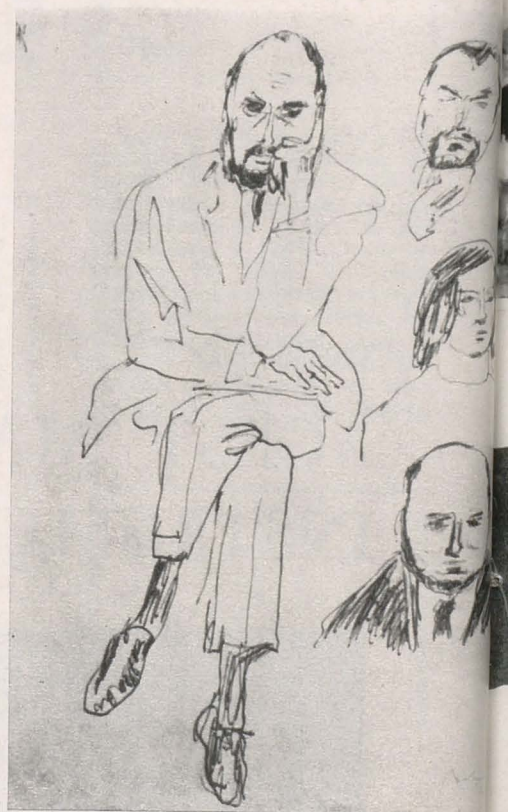
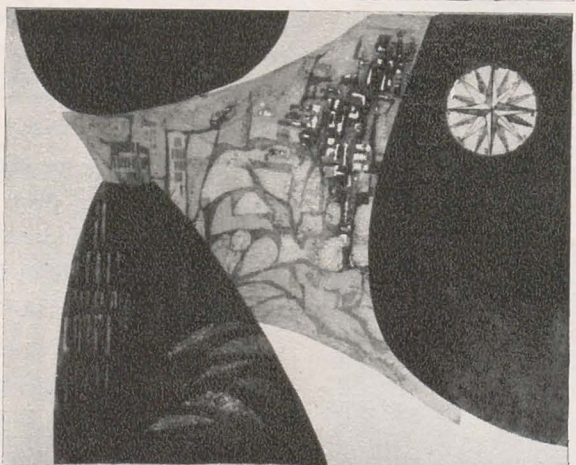
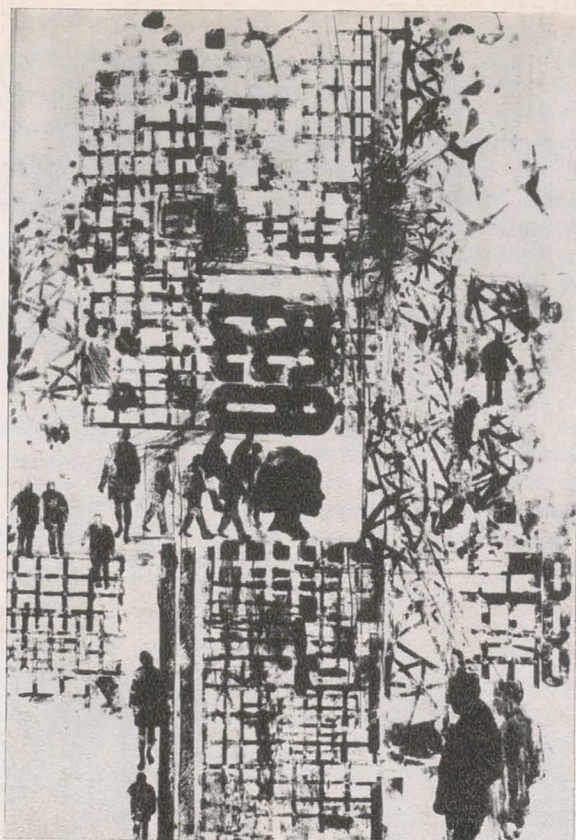
«Citirea» majorității stampelor se face, ca și în cazul lui Dürer, prin observarea pe rînd a simbolurilor și fragmentelor asociate, precum cuvintele în frază. În Flamura de N. Săftoiu, prin trecerea disimulată a liniilor de contur de pe o figură pe alta, se cristalizează ideea masei; volutele Emiliei Boboia, amintind arta «1900», exprimă eterna metamorfoză a naturii sau a omului (Primăvara, Familia).

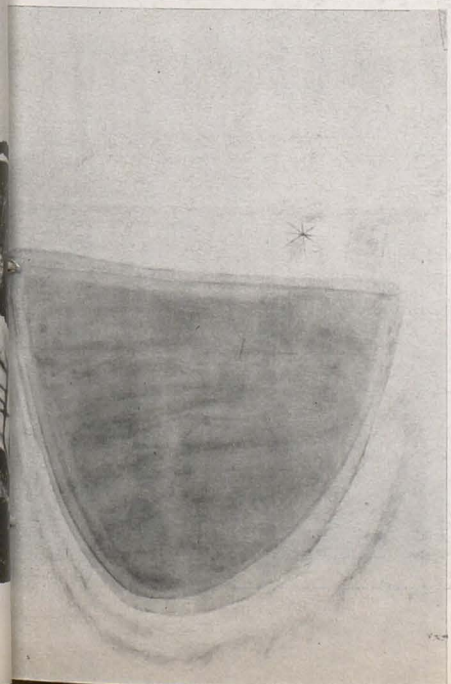
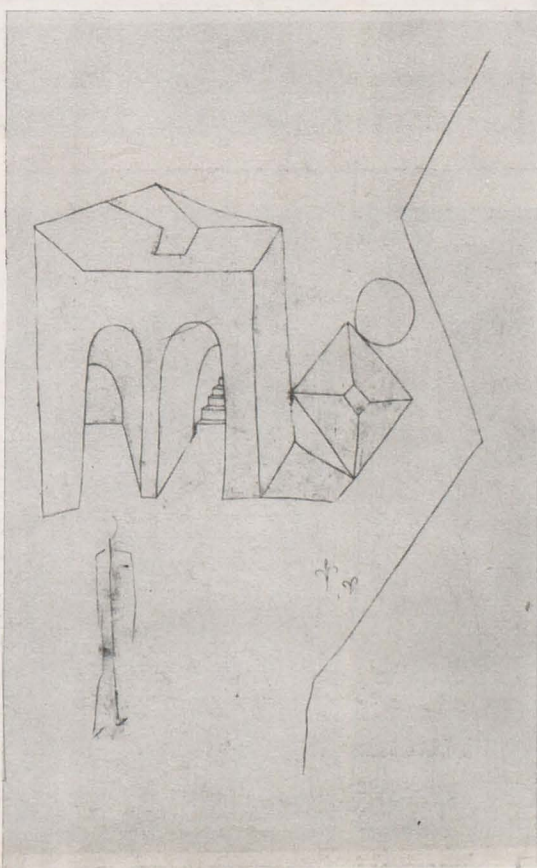
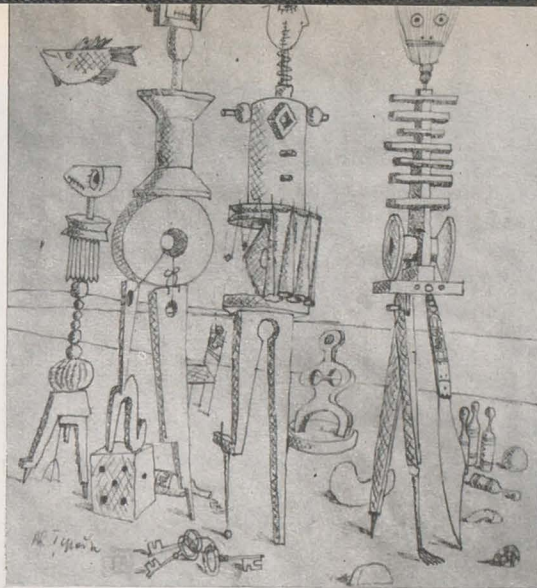
S-a spus, pe bună dreptate, că scopul graficii ar fi «de a analiza și ce este ne-analizabil». Cufundarea în subteranele vieții sufletești, prin procedee mai mult sau mai puțin supra-

realiste, pare a fi o tentație frecventă a graficienilor. Astfel, viziunea exprimată în forme decise de Stan Done (Fluture, Liliac — tuș) sau dantelele străvezii cu jivine nemaivăzute ale Rodicăi Prato (Dans — tuș) degaje un fior de autentic mister. În această direcție, datorăm Timișoarei câteva prezențe de calitate: cea a lui Vasile Pinteș (acvainta Vis) și a lui Ciprian Radovan (Corăbiile nocturne, tuș).

Banalitatea pîndește grafica atunci cînd alunecă spre o proză rece, documentară (ca în frecvențele compoziții din roți dințate sau alte elemente de desen tehnic, care nu reușesc să încorporeze nici un mister). În cealaltă extremă, confesiunile intime cu accente suprarealiste (ca cele literaro-plastice ale lui N. Krasovski) riscă să devină ermetice. Și într-un caz și în altul, semnul care distinge arta graficii de ceea ce istoricul Jean Laran numea « imagerie » rămîne emoția estetică, a cărei scînteiere nu se aprinde la poruncă și nici nu se reflectă automat în ochii spectatorilor, de la prima privire aruncată asupra stampei.

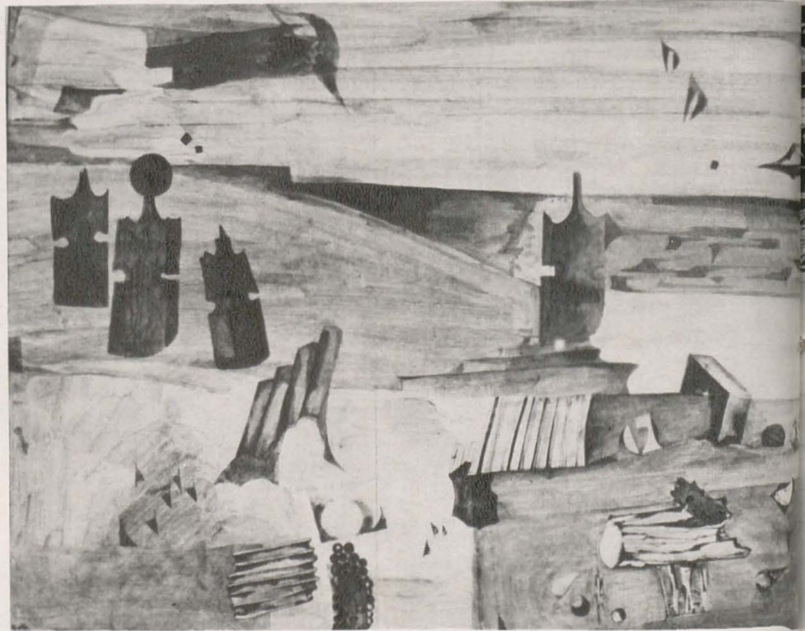
La granița dintre figurativ și nefigurativ, multe lucrări, — distilate esențe — au cerut privitorului o concentrare sporită pentru a le recepta. Dacă litografiile lui Bițan — pornind de la obiecte reale — ciocane, chei etc. — păstrează o tonică intensitate mai ales prin violența culorii, altele, la fel de mari dar monocrome, ca cele

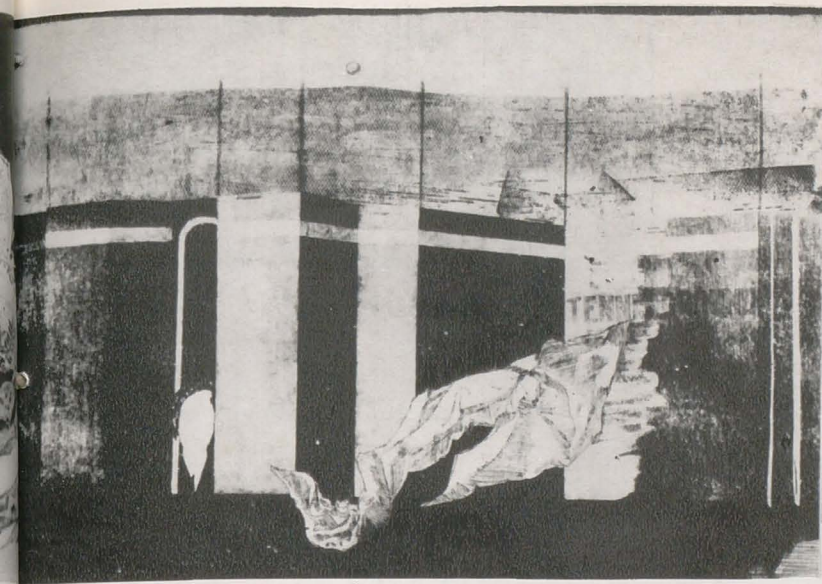




1	4	6	9	12
2	5	7	10	13
3		8	11	

1. VALENTINA BARDU: Un nou cartier (ciclul « 1969 ») — tehnică mixtă
2. CORINA BEIU ANGHELUŢĂ: Litoral — metalogravură color
3. HARRY GUTTMAN: Eroica — tuş
4. CORNELIU BABA: Studii (pagină de caiet) — desen colorat
5. ILEANA MICODIN: Lunca — acvatinta
6. GEORGE TOMAZIU: Autoportret — laviu
7. ION BIŢAN: Compoziție I — xilogravură
8. ION NICODIM: Lacul liniştit — acvatinta
9. ALEXANDRU ŢIPOIA: Personaje abstracte pe malul mării — tuş, peniţă
10. CONSTANTIN BACIU: Familia veteranului — tuş colorat
11. CONSTANŢIU MARA: Ilustrații la Poezii de Eugenio Montale — acvaforte
12. VICTOR CIOBANU: Geneză I — gravură pe zinc
13. VASILE BABOIE: Portret

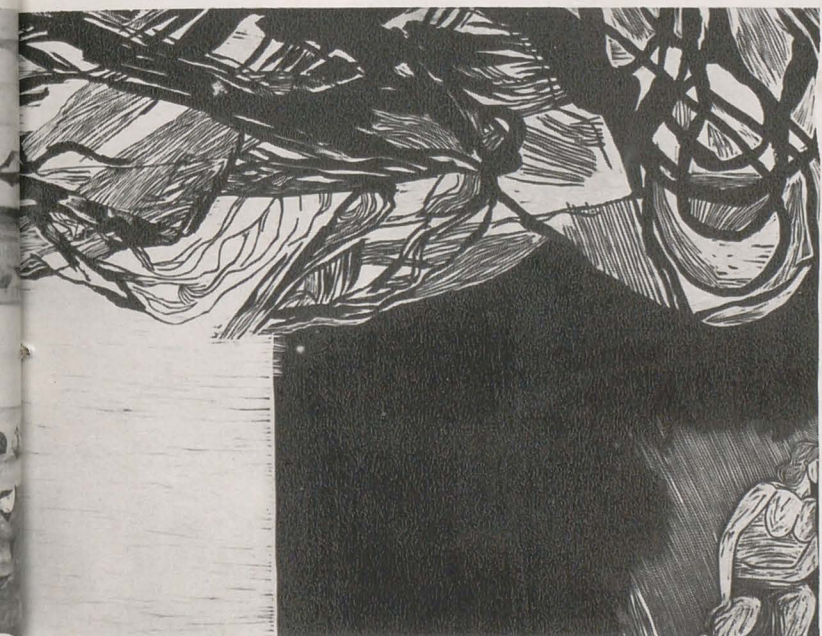




MARIANA PETRAȘCU: Pasăre — acvatinta pe cupru și masă plastică

EMILIA DUMITRESCU: Griul — gravură

ANA MARIA ANDRONESCU: Teren de tenis — acvaforte



ȘTEFAN CONSTANTINESCU: Peisaj din Iugoslavia — acuarela

FLORIN NICULIU: Andante triumfale — tuș

ION STENDL: Furtună — xilogravură



NICOLAE SĂFTOIU: Hăul — gravură

SONIA BARCIANU-PETRAȘCU: Întii, cocoșul — acvatinta

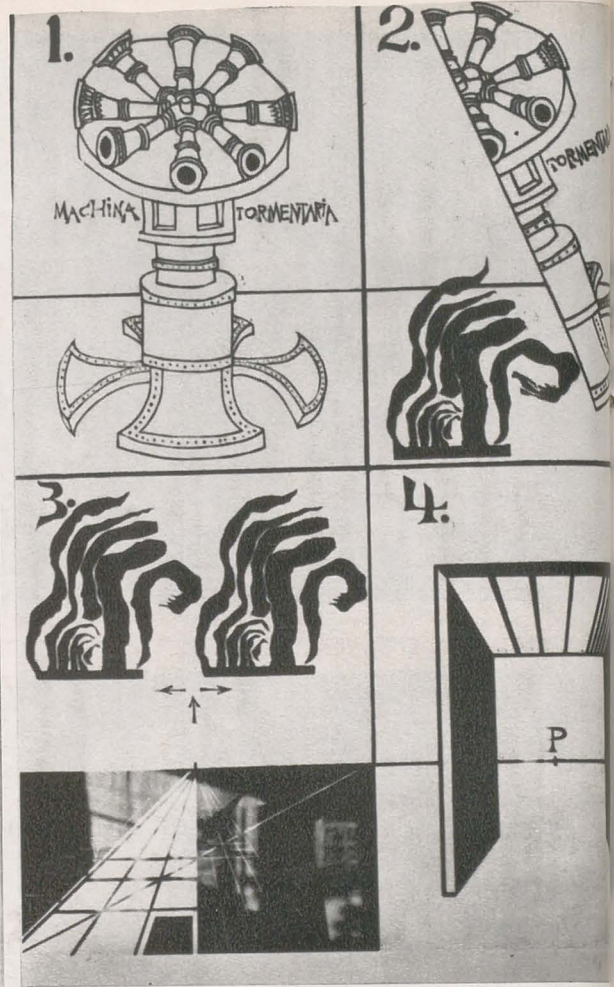
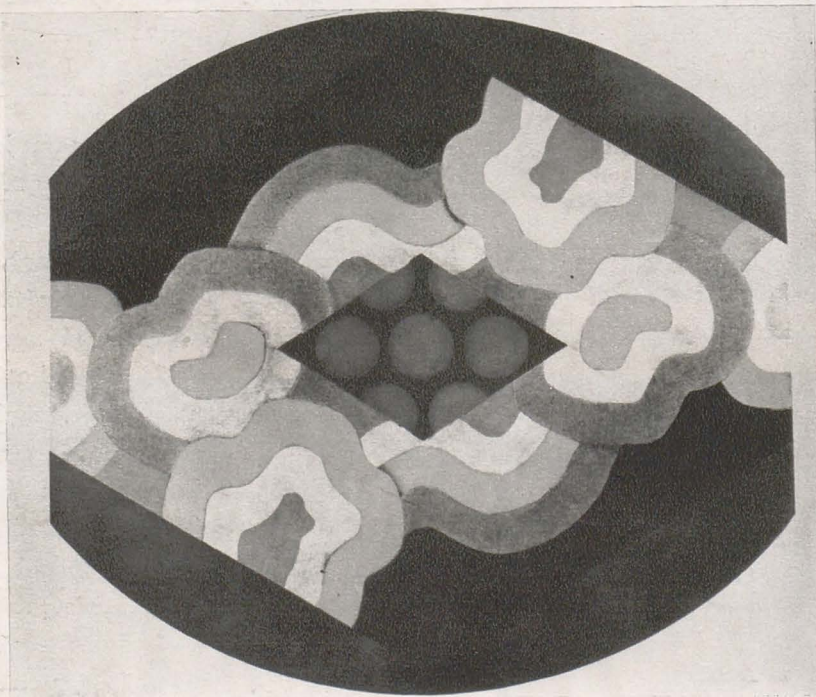
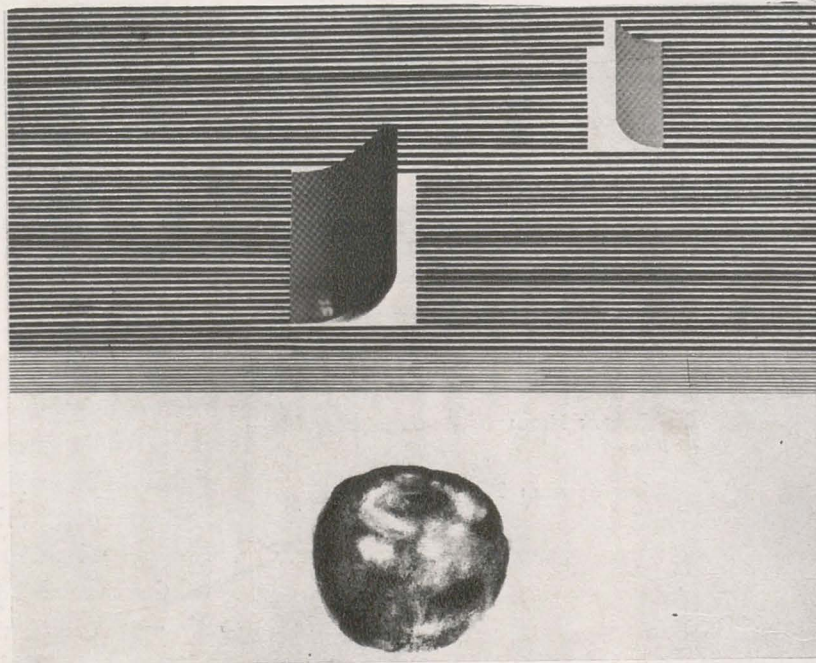
VIOREL HUȘI: Maison Cuvier — desen în creion

de Ethel Lucaci-Băiaș, trec pragul către semnul aparent intelectual al unei scrieri ermetice.

Stampele punînd în valoare nuanța rafinată, urma subtilă, de-abia perceptibilă, a cernelii pe hîrtie, cum sînt Zmeul sau Lacul liniștit de I. Nicodim (acvatinta) sau metalogravurile color ale Corinei Beiu-Angheluță (Litoral, Lacul de acumulare), se oferă mai mult interesului cunoscătorilor ca flori rare.

Prea plinul tensiunii interne răbufnind în aglomerări obositoare de linii și pete (ca în unele acvaforte de D. Cionca) poate dezorienta privitorul doritor de armonie; dezorientarea poate fi provocată însă și de absența (voită sau întîmplătoare) a artistului din opera sa, ce pare să fi fost alcătuită doar prin deplasarea automată a unor jetoane într-un joc « passe-temps » (v. gravurile semnate de V. Dobrian sau de Silviu Băiaș).

Din vecinătatea dintre acuarele și acvaforte cîștigă inevitabil culoarea, împingînd în umbră monocromia. În expoziție au frapat îndeosebi planșele în culoare ca Pasărea Marianei Petrașcu, în care bucuria vizuală este susținută de o rară măiestrie tehnică, acuarelele Marianei Simtion - Ambrosi (Mișcare, Toamnă) sau armoniile incandescente ale lui Tiberiu Nicorescu. Și în culoare, și în desene și gravuri alb-negru, unii autori au avut intenția precisă de a realiza tablouri



1	3
2	4

1. CRINA IONESCU: Ispita — tuș
2. SILVIU BĂIAȘ: Compoziție II — xilogravură color
3. RADU STOICA: Războiul (din ciclul « Despre Pace »)
4. DAN PETRESCU MOGOȘ: Ilustrație la « O noapte furtunoasă » de I. L. Caragiale — colaj

de perete, cu rol decorativ. Xilogravurile lui Vintilă Făcăianu de pildă (Taur sau Zbor) apar de departe cu siluete nete, decupate pe fondul contrastant, dezvăluind, pe măsură ce te apropii, o mulțime de detalii amuzante care compun figurile într-o modalitate ce amintește broderiile populare. Corăbiile nocturne ale lui Ciprian Radovan atrag de la orice distanță prin ritmul petelor mari de alb și negru, legate între ele prin fire ca de paianjen.

În ce privește afișele și caricatura, aprecierea lor ar cere poate o analiză specială, ca și cea a ilustrațiilor de carte care pot fi deplin gustate numai cu textul sub ochi.

Și mai există un gen de grafică, colecționată și disputată cu pasiune de tineri și bătrâni... filatelia. De ce în expozițiile de grafică nu apar și timbre, gravurile care ne reprezintă țara pe tot globul?

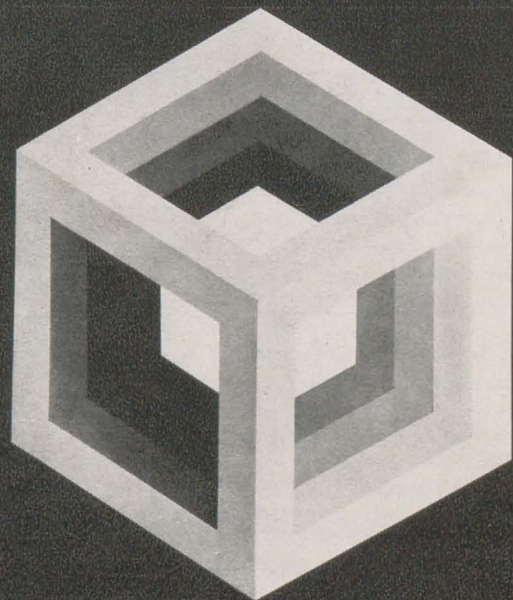
Salonul de desen și gravură a constituit o întâlnire « festivă » dintre grafică și iubitorii ei. Cum își fac însă drum în zilele obișnuite îndeosebi gravurile destinate marelui public printr-un tiraj mai larg? Ar fi normal ca azi acest « magnific instrument al intelectualilor » (Van Lier) să se bucure de o faoare incomparabil mai largă. Dar astăzi stampele, care se vindeau la târg și pe vremea lui Dürer, și pe cea a lui Hokusai, se vînd doar la Fondul Plastic...



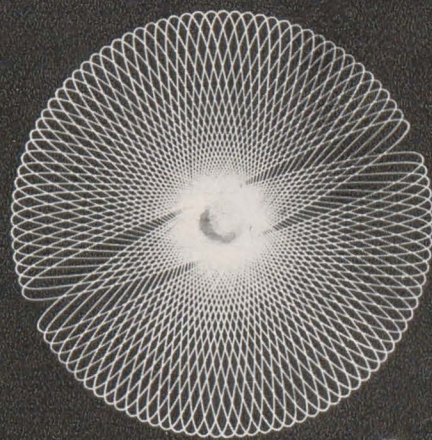
5 | $\frac{6}{7}$

5. MIHAI MĂNESCU: Afiș — tempera
6. CONSTANTIN NIȚULESCU: Afiș — tempera
7. AUREL PREDESCU: Afiș — tempera și tuș

Galeriile de artă ale fondului plastic



tarom
TRANSPORTURI AERIE ROMANE



cu
TAROM
în
jurul
lumii

SCULPTORUL ȘI MATERIALUL SĂU

Prof. Dr. EDUARD TRIER

„Teoriile sînt exemple fără valoare. Numai fapta contează”.

CONSTANTIN BRĂNCUȘI

„Artiștii care nu pot deschide gura sînt doar maimuțe, capabile să-și folosească minile”.

BAZON BROCK

În declarațiile teoretice ale sculptorilor, mai ales în scrisorile și în jurnalele lor, problema alegerii, caracterului și structurării materialului ocupă un loc proeminent. Mai mult decît în celelalte arte figurative, poate și decît în pictură, materialul decide încă de la început asupra formei și semnificației operei de sculptură. În secolul al XX-lea, care a pus la îndemîna sculpturii o abundență nebănuită pînă atunci de noi materiale, opțiunea pentru un material sau altul — de exemplu lemn, poliester, oțel sau plexiglas — a devenit de o importanță mult mai mare decît în epocile anterioare. Aceasta nu înseamnă că generațiile de sculptori din trecut n-ar fi avut nici un fel de idee despre proprietățile specifice materialului. Încă la începutul secolului, Ernst Barlach, care posedea o deosebită sensibilitate în înțelegerea imperativelor materialului pentru sculptor, își nota în «Carnetul de note din 1906» gîndurile în legătură cu această importantă problemă plastică: «Muntele, copacul își au propriile lor lumi de simțire, care pot fi scoase la lumină... Din caracterul pietrei sau al bronzului derivă forma pe care sculptorul o dă operei sale. Noțiunile de material devin norme ale viziunii; căci după masele de metal și de piatră, în funcție de proprietățile ce corespund pietrei și metalului, va

fi evaluată și examinată lumea ce trebuie reprezentată».

În același sens se exprima, în 1968, și sculptorul animalier Philipp Harth, atunci cînd scria în lucrarea sa, Gedanken über bildhauerische Gestaltung (Reflexii asupra formei sculpturale): «Materialul în care e realizată o operă de sculptură este hotărîtor nu numai pentru modul prelucrării ei artistice, ci este determinant și pentru modul în care este structurată forma...»

Importanța hotărîtoare a materialului n-a fost subliniată numai de către artiștii integrați tradiției seculare a sculpturii. Naum Gabo, unul dintre cei mai însemnați pionieri ai plasticii abstract-constructiviste, recunoștea într-un articol apărut în 1937: «Materialul constituie baza emoțională a unei sculpturi; el îi dă accentul fundamental și-i determină granițele efectului estetic. Izvorul acestui fapt zace adînc ascuns în psihé. Natura sa e atît utilitară, cît și estetică. Legătura noastră cu materialele se bazează pe o similitudine organică cu ele. Pe acest gen de afinități se sprijină întreaga noastră comuniune cu natura. Ca și umanitatea, materialele derivă din aceeași materie primordială. Fără această strînsă legătură cu materialele și fără acest interes pentru existența lor, accesul la întreaga noastră cultură și civilizație ar fi cu neputință.»

Atît constructivistul Naum Gabo, care în Manifestul Realist din 1920 a formulat cerința revoluționară a desființării volumului corporal, cît și sculptorii figurativi Ernst Barlach și Philipp Harth, în pofida pozițiilor lor estetice foarte depărtate între ele, sînt totuși de acord în aprecierea importanței materialului. Dar de îndată ce se pune problema opțiunii pentru un anumit material și a modului corespunzător în care artistul ar trebui să-l prelucreze, concepțiile lor se depărtează fundamental. Chiar și materialele tradiționale îl puneau pe sculptor în fața unei alternative, pe care Karl Albiker a încercat s-o cerceteze și s-o explice psihologic în lucrarea sa Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers (Problemele sculpturii și materialul sculptorului): «Putem vorbi în sculptură de două tipuri fundamentale de material, după cum procesul de realizare a formei se înfăptuiește din interior spre exterior, sau din exterior spre interior. Piatra sau lemnul, care vor fi săpate în adîncime dintr-un bloc închis, cubic, constituie prima specie. A doua, terracota sau bronzul trebuie gîndite ca niște corpuri vide, care se dezvoltă în spațiul din afară asemenea unor goluri sau galerii. În timp ce bronzul, în tendința lui expansionistă, mărturisește o predilecție pentru mișcarea desfășurată spre exterior și posedă un caracter activ, piatra, închisă în masa ei cubică, e mai potrivită pentru exprimarea mișcării interioare, sufletești; caracterul ei e pasiv. Condițiile diferite din punct de vedere static și tehnic ale ambelor tipuri de materiale determină și deosebirea în ce privește expresia, posibilitățile de folosire și legitatea lor internă.»

Ca în toate generalizările, se pot aduce o mulțime de contra-argumente formulei propuse de Albiker privitor la caracterul activ al metalului, opus caracterului pasiv al pietrei. Totuși, prin aceasta nu poate fi eliminat din discuție un simbur de adevăr, confirmat



de numeroase date. Caracterizarea dată de Albiker materialelor predominante pînă în secolul al XX-lea corespunde experienței artistice. Jacob Epstein remarcase însă, pe bună dreptate, în lucrarea sa, On sculpture and sculptors (Despre sculptură și sculptori), că marii sculptori, ca Michelangelo, s-au servit atît de un procedeu, cît și de celălalt, și astfel discuția despre superioritatea sculptorului «sculptural» asupra celui «modelator» devine superfluă. El credea totuși că modelarea ar fi «mai creatoare», pentru că ar crea din nimic, în timp ce, cînd cioplești sau tai, chiar forma blocului te apropie de o anumită formă: «De fapt, inspirația se schimbă mereu în funcție de material. O libertate deplină nu există niciodată.»

Firește că nici teza lui Epstein — cel puțin în ceea ce privește valoarea acordată procedurilor tehnice implicate de material — nu se bucură de un consens unanim. În 1930, Henry Moore recunoștea în însușirile materialului mai puțin o îngrădire, cît un drum, pentru a intra într-un dialog mai rodnic, din punct de vedere artistic, cu materia primă: «De îndată ce „spectacolul grec” a fost îndepărtat din câmpul vizual al sculptorului modern, acesta s-a putut dedica din nou realizării conținutului esențialmente emoțional al formelor, în loc de-a vedea în

ERNST BARLACH: Fată înfrigurată — lemn

HENRY MOORE: Figură culcată drapată — bronz

formă numai o valoare de reprezentare. În acest fel sculptorul a fost eliberat de constrângerea materialului, iar cioplirea directă i-a permis să gîndească în materialul său și să scoată din el forma. Astfel, artistul a ajuns la o înțelegere cu materialul, fără a-i falsifica însușirile structurale și, prin aceasta, fără a le diminua. A devenit conștient că o sculptură în piatră trebuie să se asemene, în mod cîstit, cu piatra, că tentativa de a o face să apară ca o ființă în carne și oase, cu păr și gropițe, coboară sculptorul la nivelul unui prestidigitator.»

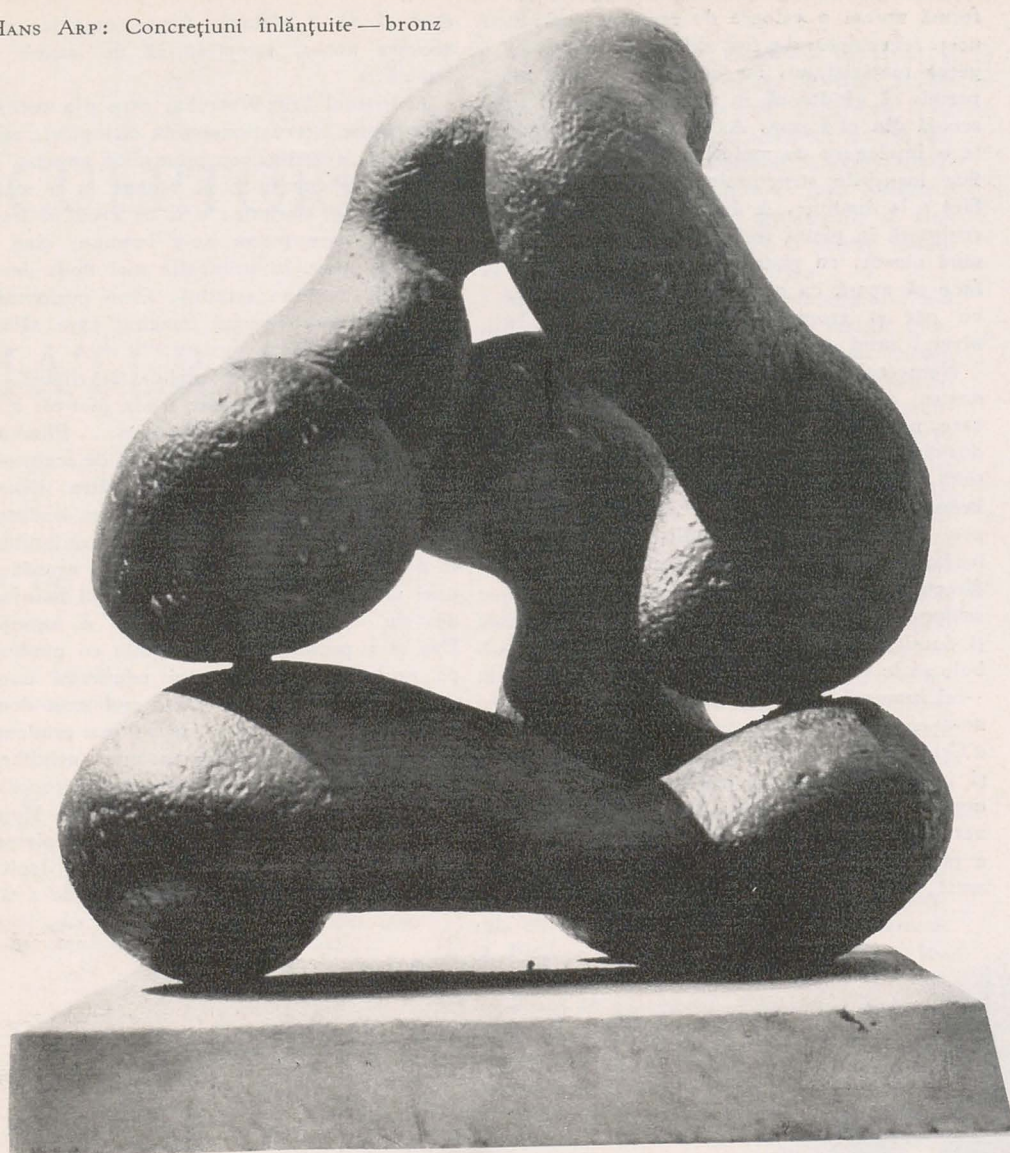
Numeroși sculptori de la începutul veacului nostru au înălțat cu entuziasm lauda pietrei care, necesitînd o muncă de sclav, din cauza durtății sale, a fost atît de mult timp disprețuită. Mai mult decît oricare altul, Constantin Brâncuși a fost susținătorul, prin cuvînt și prin faptă, al acestei poziții, declarînd că lucrarea nemijlocită a pietrei, «la taille directe», ar fi singurul drum adevărat spre sculptură. Și Henry Moore a proslăvit forța și densitatea pietrei, pe care sculptorul trebuie să le respecte. Danezul Henry Heerup, — el lucrează aproape exclusiv în piatră, — ne-a spus în legătură cu experiențele sale: «Granitul este oul „răscopt“ al naturii și în această materie trebuie să se împlinească, în primul rînd, contopirea voinței naturii cu cea a sculptorului. Forța de atracție a pietrei rezidă tocmai în faptul că ea îmi arată, în forma și în culoarea ei, ceea ce aș

dori să văd. Multiple forme organice zac ascunse acolo, așteptînd să fie scoase la lumină.»

Austriacul Fritz Wotruba, care și-a cucerit un renume internațional prin ciclopicele sale sculpturi, aparține protagoniștilor angajați ai pietrei, străduindu-se să ajungă la o mare simplitate și claritate: «Și eu cred în legitatea pe care piatra ne-o impune; cine o jignește, pune în primejdie mai mult decît o simplă noțiune estetică. Cine perforează piatra, distruge sensul imaginii care sălășluia acolo.»

Cu o notă de poezie plină de tîlcuri, și Hans Arp face să răsunе lauda pietrei: «A lucra o piatră, este o treabă grea. . . Pline de primejdii sînt pietrele ce se agață de sculptor. Ele îi îngreunează drumul către Dumnezeu. . .» Deși Arp n-a fost un sculptor în piatră, în adevăratul sens al cuvîntului, el o iubea totuși — fie sub forma netedă a unei cremene, fie sub aceea a unui bolovan de rîu — considerînd-o creație a naturii. Dar el a presimțit și primejdiile ce pîndesc pe sculptori. Nu ia oare admirația unor sculptori pentru piatră caracterul unei doctrine? Din această cauză, artiștii mai prudenți socotesc necesar realizarea unui echilibru între respectul față de material și propriile lor intenții plastice. În 1954, Barbara Hepworth nota: «Structura și calitatea pietrei sau a bronzului. . . trebuie să fie deplin valorificate într-o operă sculpturală de artă.





Dar nu înțeleg ca acestea singure să acorde unei sculpturi viață și forță. Cred că înțelegerea însușirilor materialului și semnificația formei reieșită din aceasta, trebuie să se afle într-un perfect echilibru.»

Avertizări ca acestea, împotriva unei idolatrizări a materialului și a propriei lui semnificații, l-au îndemnat probabil pe Henry Moore să-și revizuiască părerile în legătură cu materialul. În 1951, el adăuga: «Acum 30 de ani, când am creat primele mele sculpturi, era necesar să susțin teoria despre legitimitatea materialului. De atunci, unii dintre noi au fost îndemnați a face din ea un fetiș. Desigur, eu continui să cred în însemnătatea acestei doctrine, dar ea nu trebuie să devină un criteriu de judecată în valoarea unei opere de artă, căci, altfel, s-ar ajunge ca omul de zăpadă al unui copil să fie lăudat mai mult decât opera unui Rodin sau a unui Bernini.» Moore s-a apropiat de o relativizare a valorii materialului, la care ajunsese și Epstein. Epstein a apreciat în mod deosebit libertatea pe care i-o oferea modelarea, o libertate de care, se știe, mulți sculptori ai secolului nostru au profitat. Acest lucru li s-a părut atât de evident, încât numai puține voci au intonat elogiul calităților de moliciune și de mlădiere ale materialelor ușor maleabile. Una dintre aceste excepții

este Alicia Penalba care, în *Gedanken zur Arbeit* (Gânduri despre lucrul meu), respinge folosirea fierului vechi și a deșeurilor de metal, exprimându-și în același timp unele îndoieli și în legătură cu utilizarea pietrei, a lemnului și a oțelului, care ar comporta primejdia unei mistificări. În ceea ce o privește, ea preferă un material nespecific, ca lutul: «Lutul nu posedă inițial nici o frumusețe sau expresie proprie. El se adaptează perfect încercărilor mele și este, pentru mine, singura materie cu adevărat plastică». În timp ce Alicia Penalba accentuează caracterul docil al lutului, ce se poate modela cu ușurință, Ernst Barlach îi scoate în evidență o altă calitate, aceea a unei execuții rapide, opusă muncii migăloase și lente a lemnului.

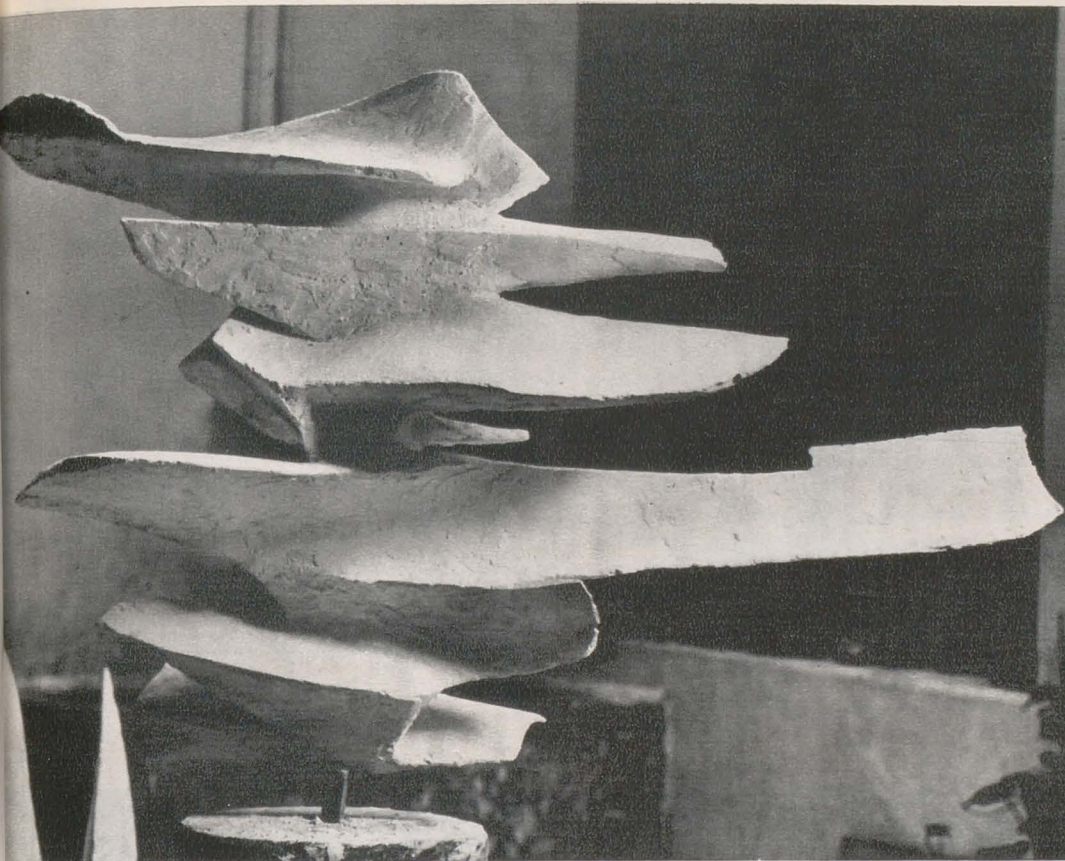
Din frecvența recunoașterii de către sculptori a calităților pietrei și din raritatea aprecierii lor asupra lutului sau a ghipsului, putem trage concluzia că materialele «pline de specificitate» au trezit interes în timp ce acelea cu care e posibil să se realizeze aproape totul n-au mai fost socotite demne de-a constitui un subiect de discuție, în legătură cu libertatea de execuție. Printre materialele «pline de specificitate» se află și fierul. Julio Gonzales, la început aurar, a fost primul care, sub influența experimentelor lui Picasso, a devenit atent la domeniul, com-

plet înțelenit, al sculpturii în fier bătut, și, de asemenea, primul care a vestit importanța acestui material în rîndul celor nou descoperite: «Epoca fierului (din nefericire) a început, cu multe secole în urmă, să producă arme, dintre care unele foarte frumoase. Astăzi el permite construirea de poduri, de clădiri industriale, de șine de cale ferată, etc. A sosit momentul ca acest material să înceteze de-a mai fi ucigător sau, pur și simplu, o materie pentru știința mecanizată. Posibilitatea este larg deschisă, ca acest material — care pătrunde azi în domeniul artei — să fie ciocănit și modelat de mâinile pașnice ale artistului.»

Gonzales nu intră în problematica artistică a fierului, și tot atât de puțin unul dintre cei mai de seamă plasticieni în oțel ai generației mijlocii, Rudolf Hoflehner care, în *Pladoyer eines Täters* (Pladoaria unui făuritor) spune: «Fierul mi-e străin, mă lupt cu străinii. . .». Este evident că patosul care vibrează în cuvintele lui Gonzales și Hoflehner nu putea să apară decât într-un climat spiritual dominat de ideea unei înnoiri radicale a fundamentelor materiale ale sculpturii. Semnalul de plecare fusese dat în 1912 de către sculptorul futurist Umberto Boccioni, în *Manifestul tehnic al plasticii futuriste*, care a condamnat tradiționalele materiale nobile, ca marmura și bronzul, și s-a pronunțat pentru o acumulare de diferite materiale într-o singură operă: «Sculptorul poate folosi douăzeci de materiale, sau chiar mai multe. . . atunci când expresia plastică îi cere acest lucru.» El menționează sticla, lemnul, hîrtia, cimentul, betonul, părul, pielea, textilele, oglinda, energia electrică etc.

Dacă examinăm acest «catalog de materiale», constatăm că între timp toate au fost folosite de către plasticieni. Printre primii care au urmat apelul lui Boccioni, în legătură cu eliberarea artistului de sub constrîngerile materialelor tradiționale, a fost și Alexander Archipenko, unul dintre sculptorii cei mai iscoditori și mai dornici de experimentare. Privind retrospectiv asupra epocii începuturilor artei moderne de dinaintea primului război mondial, Archipenko remarcă mai tîrziu: «Cînd în 1912 am folosit pentru prima dată în sculptură diferite materiale, aceasta s-a întîmplat pentru că anumite forme plastice care, în concepția mea, tindeau spre concretizare, nu puteau fi exprimate în sculptură cu ajutorul materialelor tradiționale. În mod foarte firesc am fost constrîns apoi să găsesc pentru aceste noi materiale, noi tehnici. Din experiența mea profesională pot spune că noua formă stilistică este cea care solicită materiale de altă natură, și nu invers, — ca noi materiale să creeze un nou stil.»

În operele lor plastice, cubiștii și supra-realiștii, ca Henri Laurens, Pablo Picasso, Hans Arp, Kurt Schwitters, Max Ernst și Joan Mirò, au dus această libertate a alegerii materialului și a combinării lui la o utilizare rodnică. După cum putem conchide din operele timpurii, din carton, ale lui Picasso, problema durabilității și a rezistenței materialului n-a jucat pentru acești artiști iubitori de experimente nici un fel de rol. Jean Dubuffet, care a combinat în 1954 mai multe figuri din bucăți de lavă și din rădăcini, a mers



ALICIA PENALBA: Strămoș înaripat — ghips pentru bronz

atît de departe încît a declarat: « Am avut întotdeauna o predilecție aproape vicioasă să folosesc în lucrările mele materialele cele mai banale, la care nu te-ai putea gândi nici în vis, pentru că sînt prea rudimentare, prea la îndemînă și nu par indicate pentru orice ».

În afară de o asemenea reabilitare a materialelor obișnuite, a « deșeurilor », un rol deosebit de important a mai jucat, bine înțeles, și « obiectul găsit », în special cel de consum cotidian, dar transpus într-un context inedit de semnificații, așa numitul « ready made ». Acest cîmp experimental multilateral, deschis de Marcel Duchamp și de Pablo Picasso, nu va fi atins aici decît incidental, pentru a nu ne depărta prea mult de subiect.

În sfîrșit, nu trebuie trecute sub tăcere nici vocile care au avertizat puternic împotriva « promiscuității » materialelor fabricate. Jacob Epstein, care încă din 1915 a încorporat în opera sa *The Rockdrill* fragmente de mașini, s-a pronunțat mai tîrziu în mod critic: « Nu înțeleg deloc la ce trebuie să servească folosirea unor materiale noi, ca sticla, tînichiaua, fișile de plumb, oțelul inoxidabil și aluminiul. » Mai clar încă se exprimă Fritz Wotruba, într-unul din frecventele sale texte apologetice despre piatră, « singurul material adevărat, pentru că e singurul autentic », pronunțînd un aspru verdict: « Toate celelalte materiale, tabla, mucavaua, barele de fier, cutiile de conserve și arcurile de metal, nu sînt decît biete surrogate, neîndrituite în pretenția lor vanitoasă de-a fi „materialele secolului” ».

În ciuda avertismentelor și condamnărilor, atît sculptura, cît și pictura și artele decorative și-au însușit toate aceste materiale, anexîndu-și între timp la arsenalul lor de

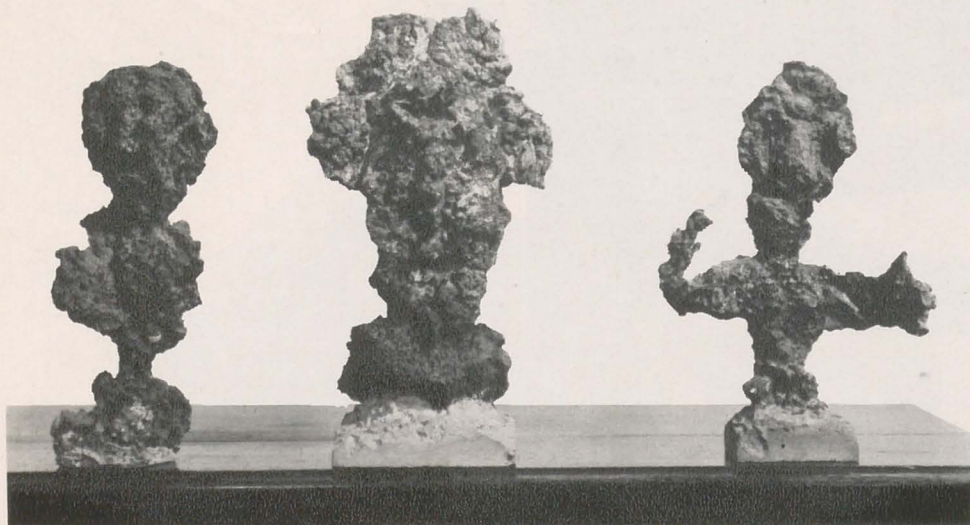
mijloace și altele noi. Unul dintre cele mai recente și mai « complezente » este cel plastic, în multiplele lui combinații. În el, artiștii au salutat tocmai totala sa « inexpressivitate ». După părerea acestora, materialul nu trebuie să aibă nici un fel de valoare expresivă constantă. El trebuie să fie prelucrat cu instrumente și procedee tehnice moderne și să fie fasonat în consecință.

O materie artificială ca celuloidul fusese folosită încă din vremea constructiviștilor de după primul război mondial, dar marele val al operei de artă din material plastic s-a rostogolit abia în epoca noastră. Anthony Caro a încercat să formuleze o aspirație generală, atunci cînd s-a explicat: « Aș dori ca sculpturile mele la care țin cu adevărat, să mi le fac din orice fel de material, din ceva absolut anonim. . . ». Însușirea cea mai rivnită pentru un material, de către sculptorii actuali, nu pare a fi elementul specific, ci latura lui necunoscută, anonimă și subalternă. Uli Pohl, care lucrează de preferință cu plexiglas, își explică astfel motivele: « Nu materialul și efectele sale subiective sînt elemente pe care artistul trebuie să le valorifice, ci acestea îi servesc numai ca medium pentru voința sa făuritoare de forme. »

Cînd citești însă observațiile celor mai recenți sculptori în material plastic, atunci dorința de a exprima cu atît mai puternic propria voință subiectivă prin intermediul unui material « neutru » îți apare aproape « învechită ». Căci cea mai nouă deviză proclamă ca — prin posibilitățile unei multiplicări pe scară largă și recurgîndu-se tot mai mult la o finisare industrială — să se elimine cu desăvîrșire caracterul individual al operei de artă, iar « originalul » să dispară.

JULIO GONZALES: Figură — fier





JEAN DUBUFFET: Trei statuete — zgură feroasă

FRITZ WOTRUBA: Figură — piatră

ANTHONY CARO: Pompadour — oțel ▶

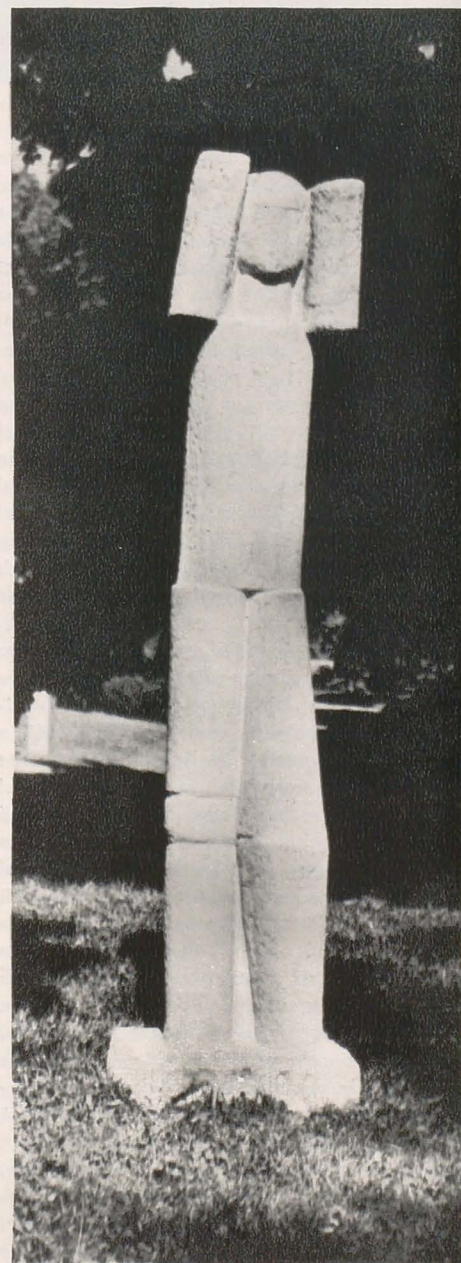
Numeroși artiști s-au exprimat în catalogul expoziției Kunst & Kunststoff (Arta și materialele plastice), expoziție organizată de muzeul din Wiesbaden, în 1968, în legătură cu superioritatea acestor materiale. Între altele, ei au scos în evidență noile posibilități experimentale, abundența de forme, de transparențe și de culori, imposibil de realizat în trecut. Timm Ulrichs a proslăvit « perfecția » materialului plastic, acuratețea și însușirea lui de-a fi fără miros și de a nu putrezi. Ingeborg Buss credea a găsi în el o materie încă liberă de orice convenție artistică și artizanală, iar Bernhard Höke s-a oprit, înainte de toate, asupra aspectelor tehnice și comerciale ale nenumăratelor obiecte plastice. În același timp, însă, el deplîngea faptul că greutățile tehnice și financiare care se leagă de utilizarea materialelor plastice, îl fac pe artist în mare măsură dependent de industrie.

Fuga de convențiile vechilor materiale și posibilitățile nelimitate ale materialelor plastice nu le-au deschis însă acestora cale absolut liberă. Poate de aceea setea de descoperire a sculptorilor s-a îndreptat și în direcții contrare, spre un fel de riguroasă desființare a substanței materiale. Negarea materialului sau subordonarea lui voinței făuritoare de forme a artistului, — asemenea deziderate mai fuseseră emise încă din ultimele decenii ale veacului al XIX-lea. Medardo Rosso, care avea o predilecție deosebită pentru modelarea în ceară a unor scene cu caracter fugitiv, scria: « Pentru mine lucrul cel mai important în artă este de a face ca materia să fie uitată. »

Această declarație trebuie privită totuși în mod critic, căci, tocmai la Rosso, plastica, atît de delicat exprimată, este direct dependentă de materialul în care a fost realizată, — ceara. În adevăr, în nici un alt material, intenția sa artistică n-ar fi putut fi îndeplinită mai potrivit decît în această substanță moale, ușor modelabilă. Chiar și în strădaniile pictorilor actuali de-a lucra cu medii elementare

ca pămîntul, aerul, apa și focul — materia ca atare nu e negată. S-ar putea chiar susține că această sculptură experimentală nu este nimic altceva decît « material ». Tocmai la aceasta s-a referit unul dintre primii adepți ai curentului, milanezul Pietro Manzoni, decedat de curînd, atunci cînd în articolul său din 1960, în legătură cu noile concepții estetice, declara că « sculpturile pneumatice — reduse sau extinse de la un minim aproape inexistent la un maximum de întindere practic infinit, sînt din punctul de vedere al formei absolut nedeterminate, pentru că orice încercare de-a le da o formă (chiar amorfă) ar fi și nepermisă, și ilogică ».

Pentru că într-un alt loc al lucrării citate, R. G. Dienst se ocupă de problema consistenței schimbate a materialelor plastice (maleabile, fluide, probabil și gazoase) în arta cea mai nouă, pot trece peste această alternativă extremă față de materialele tradiționale, pentru a-mi împărtăși, în schimb, unele observații și mărturii personale în problema tehnicii sculpturale. Deși concepțiile lor asupra valorii și a rolului materialului, sînt foarte divergente, într-o privință artiștii sînt totuși, în general, de acord, și anume cînd atribuie deplinei stăpîniri a materialului printr-o desăvîrșită însușire a meseriei și a tehnicii, un rol hotărîtor. Aristide Maillol vedea mai ales în acest meșteșug perfect premiza accesului în rîndul artiștilor, și în același sens s-a exprimat și Philipp Harth. Un consens larg există și în ce privește faptul că sculptorul trebuie să-și adapteze tehnica structurii materialului, că el trebuie să gîndească în acord cu specificitatea materialului său. Acest lucru îl mărturisea Henry Moore, în scrierea sa din 1934, *Țelurile sculptorului*: « Cînd sculptorul își înțelege materialul, cînd îi cunoaște posibilitățile și proprietățile de structură, atunci el poate ca, înlăuntrul granițelor materialului, să deștepte totuși un bloc neînsușit la existența deplină a unei compoziții. . . »



În aceeași direcție de gândire, dar mai cuprinzător și mai suplu, s-a exprimat și Naum Gabo cu privire la problema materialului și tehnicii: «Tehnicianul știe că nu trebuie să impună unui material nici un fel de funcție care să-i contrazică substanța. . . Ca și în tehnică, și în sculptură modalitățile de lucru sînt dictate de material. . . Cioplită sau turnată, modelată sau construită, niciodată o sculptură nu încetează de-a fi sculptură, atît timp cît valoarea sa estetică se află în concordanță cu însușirile fundamentale ale materialului.»

Din moment ce sculptura stă permanent sub semnul constrîngerilor impuse de material, sculptorii și-au dezvoltat aptitudinea de a face o virtute din limitările ce le impune. Acest lucru se întrezărea chiar în cuvintele citate ale lui Henry Moore, dar el a fost exprimat, cu mai multă claritate încă, de către Lynn Chadwick: «Eu acord o importanță deosebită caracterului pe care tehnica îl conferă unei opere de artă. Această tehnică își are anumite granițe, dar eu scot în

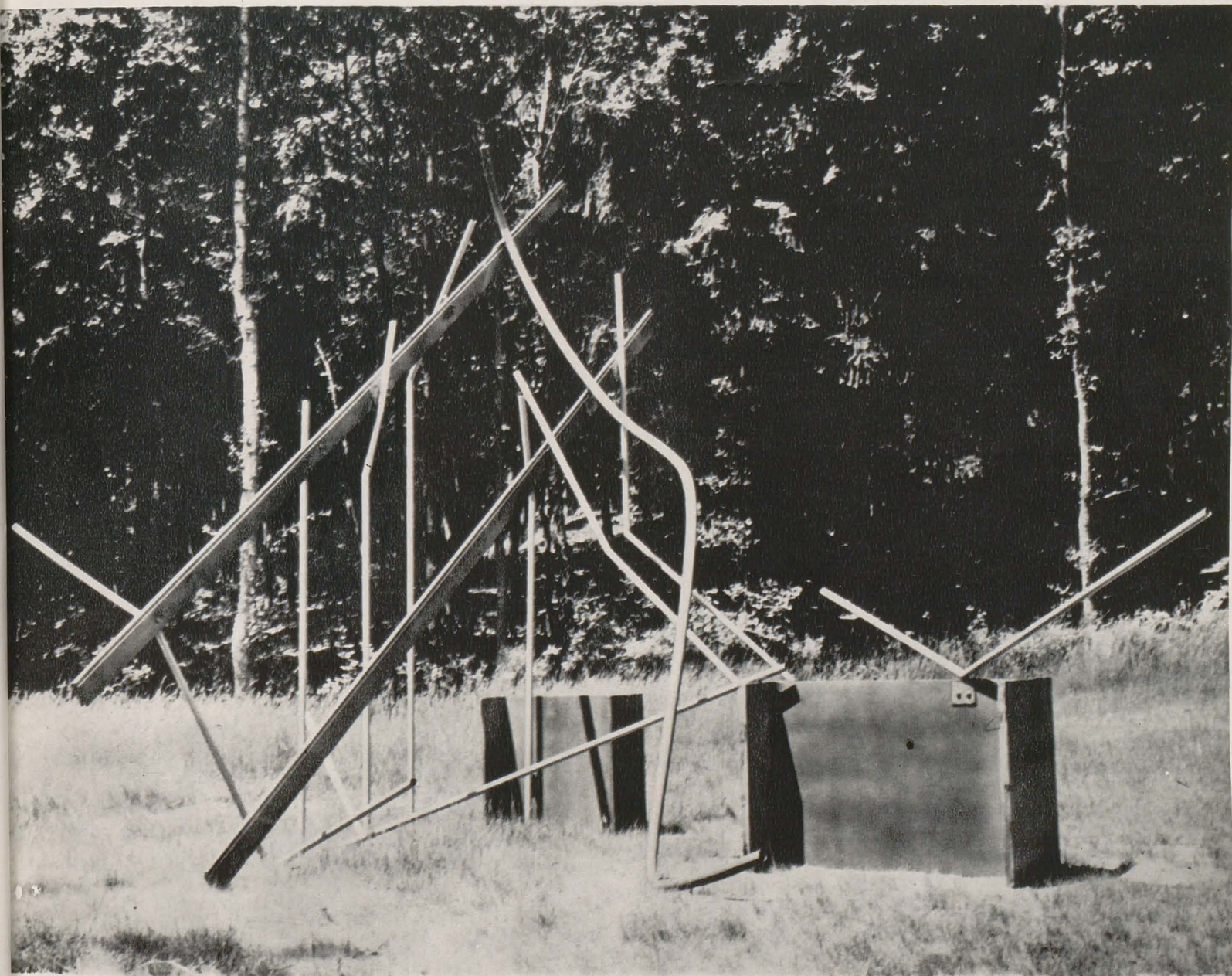
evidență tocmai caracterul ce se dezvoltă din asemenea constrîngerii și îngrădiri.»

Dacă pînă la descoperirea noilor materiale, opțiunea sculptorului pentru tehnica cioplitului sau a modelării a constituit o adevărată alternativă, pentru artiștii care au optat pentru metal sau pentru materialele plastice acest lucru constituie o veritabilă îngrădire. Sculptorii în metal aproape că nu au altă alegere decît să se pună de acord cu materialul. Acest proces nu începe însă doar din momentul în care barosul, foalele, ciocanul de lipit, presa hidraulică și cilindrii intră în acțiune; el se pune chiar din momentul alegerii materiei brute sau semifabricate.

Este de la sine înțeles că materialele mai puțin obișnuite cer o mai mare varietate de tehnici. De aceea nu trebuie să ne mire faptul că, în descrierea procesului de constituire a sculpturilor, Claes Oldenburg folosește, pentru a indica modalitățile sale de «modelare», termeni împrumutați din limbajul unui atelier de croitorie ca, de pildă: croit, cusut, țesut (stopat). De tehnicile tra-

diționale ale sculpturii îl mai leagă doar faptul că și la el e vorba tot de o muncă artizanală. Acest procedeu a fost însă criticat de către adepții «artei minimale», ca fiind demodat și de-o eficacitate îndoielnică. Sculptori ca Donald Judd sînt de părere că artizani specializați (ca Klemperer sau Schlosser), sau chiar unele fabrici, pe baza experienței lor tehnice și a utilajului pe care-l au la dispoziție, ar fi mult mai în măsură să ducă la bun sfîrșit operele concepute de artist. În consecință, artistul nu mai face decît desenele construcției generale a obiectelor sale, urmînd ca acestea să fie produse în fabrici sau ateliere. E vorba, deci, de o «artă conceptuală», care înțelege să tragă folos din diviziunea muncii din lumea modernă. Ca și în producția serială a «obiectelor» artistice, arta și industria au pornit alături, încercînd o nouă legătură. Rămîne însă de văzut dacă vor fi mulțumiți și consumatorii de artă.

În românește de ELEONORA COSTESCU





PETRAȘCU, poet al lumii minerale

VASILE FLOREA

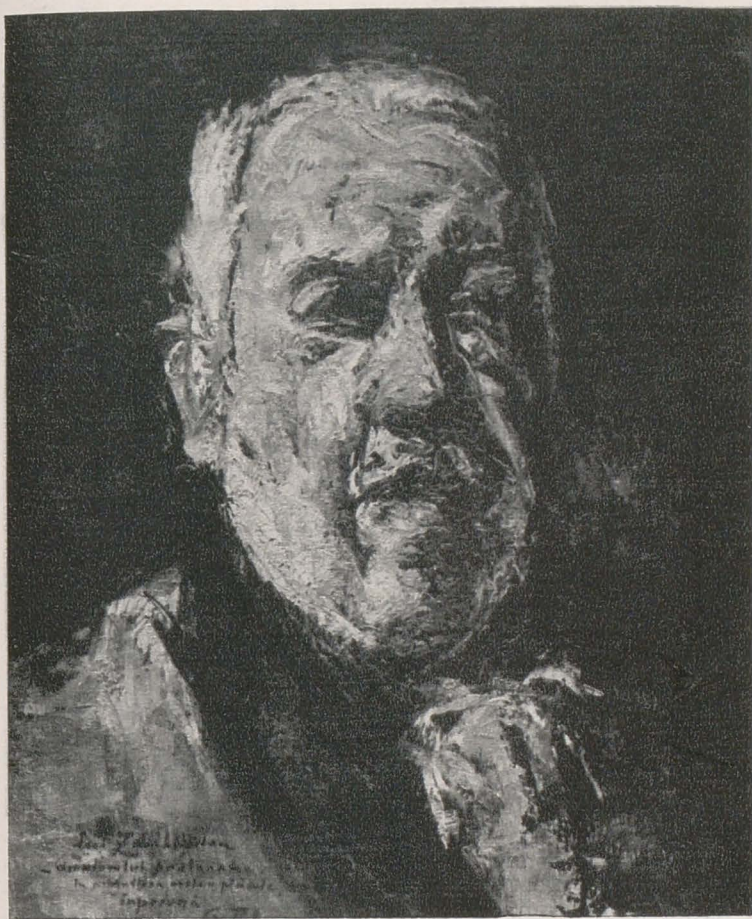
impulsuri care l-au împins în tinerețe către știință, și dintr-o pudoare care l-a oprit totdeauna să se manifeste declamatoriu, el n-a dat frâu liber fanteziei în afară. Cum observa și Lionello Venturi, într-un articol din 1938, din operele sale „nu rezultă să fi îngăduit vreodată imaginației de a merge dincolo de real. Și-a concentrat deci închipuirea în lăuntru realului. . . El își îngădește și își constrânge imaginația pentru a interpreta realul. Și cu cât realitatea e mai apropiată și mai obișnuită, cu atât mai bine pentru arta sa. Aceasta e desigur o îngădire. Dar cum știți, valoarea unei opere de artă nu are nimic de-a face cu amploarea imaginației. Depinde de cum își ordonează fiecare lumea în lăuntru limitelor pe care și le impune, cu alte cuvinte, depinde de coerența elementelor cu care artistul își constituie lumea sa ideală, mare ori mică”.

Or, știm cât de atent, cu ce ardoare și-a construit Petrașcu lumea — ce-i drept mica sa lume — ideală. Trăind intens, cu reculegere, perceperea realității, el își cristalizează emoțiile în concentrate de materie, densă și prețioasă. Se oprește de obicei la motivele cele mai modeste, dar pe care le înobilează transformându-le cu puterea unui adevărat vrăjitor.

Poate pentru nimeni nu se potrivește așa de bine ca pentru Petrașcu definiția dată de Balzac frumosului: « Le beau c'est le vrai bien habillé ». Și când spune simplu despre tablourile sale: « Încerc să le fac frumoase », pictorul înțelege să îmbrace adevărul acela obișnuit pe care-l reprezintă o natură moartă, în haina princiară a artei. Cotidianul se transformă atunci în fabulos; terestrul devine sublim.

Fără a avea forța liniei marilor plâsmuitori de forme fantastice (Blake, Goya, Daumier, Rouault) și nici acuitatea cromatică ajunsă la paroxism întâlnită la marii halucinați ai expresionismului (Van Gogh, Kokoschka, Tzuculescu), Petrașcu reușește totuși să potențeze pînă la fantastic expresia și să îngăduie, în acest sens, să se vorbească despre el ca despre un expresionist sui-generis. El izbutește asta, nu prin desen și nici prin exacerbarea culorilor sau a combinații lor șocante, ci prin calitatea pasteii, prin aspectul ei frământat, prin valorile tactile de relief dobîndite pe suprafața rugoasă a acestei picturi. Căci, neîndoielnic, în măsura în care pictura modernă începe să capete noi valențe (se vorbește de pildă de muzicalitatea unei pinze de Pallady), pictura lui Petrașcu se adresează pipăitului, unui pipăit realizat tot cu ochii, în cele din urmă, dar care ține de a treia dimensiune. Departe de a acoperi numai o pînză, pasta de culoare pusă din abundență în straturi, răscolită apoi cu o mînă febrilă, întinsă cu spatula, cu cuțitul și din nou brăzdată într-o direcție sau alta de o avîntată trăsătură de penel, crează în cele din urmă o « topografie » diversă, formată din fâgașe și creste pe care umbra și lumina și le dispută dramatic. Este locul și momentul cînd Petrașcu nu-și mai înabușă pornirile și dă toată libertatea temperamentului său fugos. Încercătura emoțională este imensă. Prea grea pentru mica suprafață a tabloului, ea pătrunde în adîncime. Pictura începe astfel să trăiască pe mai multe planuri.

O asemenea pictură, spre deosebire de cea impresionistă sau pointilistă, nu trebuie privită de la distanță. Toniza a avut grijă să ne prevină că ea trebuie « cercetată de aproape, cu toată amănunțimea atentă a văzului nostru, cu neștirbita înfrigurare a retinei noastre larg dilatată,



Autoportret — ulei

Într-o artă ca a noastră, a românilor, în care lemnul și nu piatra a reținut în primul rînd atenția țăranului-artist, iar pădurea, frunza, iarba, floarea — leit-motive ale unei întregi literaturi populare — au descins și au prins rădăcini adînci — într-o pictură care, în epoca modernă, a cultivat cu predilecție universul vegetal într-o adevărată euforie vitalistă, corolar al unei sensibilități lirice și al unui animism de străveche origine —, opera lui Petrașcu ne apare ca un fenomen unic prin înrudirea ei cu lumea mirifică a cristalelor. Departe de a fi unicul criteriu care o singularizează în cadrul picturii românești, aceasta este totuși o însușire esențială ce nu poate fi redusă la aspectul exterior al facturii, intrucît afectează însăși viziunea pictorului, cu dramatismul ei, cu propensiunea ei pentru anumite motive specifice, cu coloritul ei, într-un cuvînt cu întreaga acea suită de elemente ce fac farmecul indicibil al unui tablou de Petrașcu.

Există desigur o fază, un fel de preistorie a ceea ce considerăm astăzi un Petrașcu realizat, cînd pictorul, copleșit de exemplul lui Grigorescu și al unei tradiții trainic înjghebate, contemplă peisajul rustic din zona dealurilor, dîndu-ne un fel de egloge în culoare, lipsite de strălucire și pe care muzeele nu prea le mai expun. S-ar putea spune, de aceea, că abia odată cu abordarea consecventă a universului citadin, își găsește Petrașcu vocația adevărată. Subiectele tablourilor sale cele mai realizate încep să fie acum și cele mai banale. În afară de peisaje ca acelea din Veneția, Spania, Franța, prestigioase în sine, interioarele, aproape mereu aceleași, naturile moarte cele mai umile (cărți, ulcele, recipiente de aramă, fructe), în sfîrșit florile preferate (cîrciumăresele), mai rar nudurile și cu totul ocazional portretele — cam acesta este registrul tematic în care-și compune Petrașcu simfoniile. Dacă mai ținem seamă că multe din aceste subiecte sînt reluate foarte des și multiplicat, uneori aproape aidoma, mai că ne vine să dăm dreptate acelor voci care au reproșat pictorului lipsa de imaginație, de fantezie. Știm însă că nu este așa și, ca în cazul tuturor marilor creatori preocupați nu atît de multitudinea aspectelor exterioare ale lucrurilor cît de redarea concentrată a esențialului din ele, față de Petrașcu s-a comis aceeași nedreptate. Pallady, ca să rămînem cu exemplele în cadrul artei românești, n-a împărțit o altă soartă.

În fond, Petrașcu este unul dintre creatorii cei mai înzestrați cu imaginație. Dar, dintr-un respect pentru realitate, pornit din aceleași

așa cum cercetăm claviatura de alburi a unei petale de crizantemă sau albastra irizare din ochiul drag al iubitei».

Pentru această tehnică de ampatare puternică, de «zidire» în relief a pastei, Petrașcu a fost asemuit uneori cu Chardin, cu Vlaminc și mai adesea cu Monticelli (printre alții chiar de către Lionello Venturi). Este adevărat că acești pictori au acordat atenție plasticității picturii, dar nu-i mai puțin adevărat că au făcut-o din motive și cu rezultate diferite. Cîtă deosebire, de pildă, între factura destul de plebee, aproape carbonizată a pastei lui Vlaminc și materia rară și prețioasă folosită de Petrașcu! Cît îl privește pe Monticelli, acest venețian stabilit la Marsilia avea în adevăr voluptatea materialelor prețioase, a mozaicurilor atît de apreciate în cetatea sa de baștină. Pasta lui, în adevăr, este petulantă asemenea unei pulberi diamantifere. Ea nu este însă o cătușă pentru emoția care țîșnește vulcanic la Petrașcu, ca dintr-o strînsoare milenară și, prin urmare, n-are dramatism. E, dimpotrivă, jucăușă, truculentă și trădează nu vigoarea, nu senzualitatea bărbătească proprie lui Petrașcu, ci gustul meridional, oarecum efeminat, pentru străluciri exterioare.

Adevărul este că nici un pictor nu a mînuit cu atîta sinceritate această tehnică și nu i-a acordat atît de bogate sensuri spirituale ca Petrașcu. Nimeni, în această direcție, n-a înțeles atît de bine specificul picturii în ulei și nu i-a folosit cu atît succes resursele plastice ca el fără a-i smulge efecte ieftine, cum au încercat alții. Dacă la unii pictori, în funcție de prepararea ei, pasta împrumută matitățile de frescă sau catifelări de pastel, nebulozități de acuarelă sau luciri reci de porțelanuri, viscozități de rășină sau palori de ceară, ea rămîne la Petrașcu ceea ce este: o mixtură de natură minerală, anorganică, împietrită asemenea agatelor.

Pentru a obține această luxurie mirifică, Petrașcu a depus o imensă trudă de cizelator, de artizan. Dacă Pallady spunea orgolios; «Eu nu sînt pictor, sînt artist» iar Luchian își zicea modest «zugrav», la fel de orgolios și conștient de valoarea sa ca primul și totuși modest ca al doilea, Petrașcu vedea în meseria și în numele de pictor un suprem privilegiu. Prin trudă nu înțelegem firește că el picta anevoie, migălind îndelung un tablou. Numărul relativ mare de pinze create și verva întipărită în factura lor atestă contrariul. Efortul lui este însă de durată. Nu crearea unui tablou este laborioasă; laborios este drumul străbătut pînă la virtuozitatea cu care picta. El nu cizelează un obiect ca orfevrii,

ci o operă. Petrașcu supune materia, minereul din care reduce caratele giuvaerurilor sale, la un foc lent. Combustiile repezi nu-l satisfac.

Paleta petrașciană, asemenea registrului său tematic, nu excelează prin bogăție. Pe ea pot fi întîlnite doar cîteva culori și mai mereu aceleași: albastrurile de cobalt, în primul rînd, cele de Prusia, albastrul mineral, apoi roșul carmin, purpura, roșuri de la tonurile cele mai potolite pînă la rozul transparent și delicat, mai rar verdele și cu totul incidental galbenul (acesta rece, citron), portocaliurile, ocrurile și în sfîrșit terra de Siena. Ceea ce face farmecul culorilor lui Petrașcu nu este varietatea și nici măcar intensitatea lor de sine stătătoare. Ele dobîndesc în schimb o mare putere expresivă în prezența unui catalizator și acesta este negrul și, mai rar, griurile neutre sau chiar albul.

S-a făcut, și pe bună dreptate, mult caz de negrul din pictura lui Petrașcu. În perioada de început, întrebuintarea lui excesivă a deconcertat pe contemporani, determinînd unele reticențe.

Cînd mai tîrziu, după 1919, paleta artistului se limpezește și negrul începe să fie folosit cu parcimonie, el încetează în același timp să fie o materie amorfă, opacă, bituminoasă, devenind nuanțat, vibrant, translucid. Primește de acum încolo sarcina de a sugera formele, care nu sînt însă niciodată riguroase, și mai ales pe aceea de a exalta celelalte culori care, în prezența sa, ajung la incandescențe. Aceste incandescențe sînt însă reci, fosforescente. Țîșnind ca niște flăcări din tăciunii de negru, culorile par înghețate și pe bună dreptate un poet le compara cu «flăcările stranii ce se aprind noaptea asupra comorilor». Chiar în tablouri redînd plajele marine în plin sezon estival, sau în peisajele aduse din Spania, ca acel superb Pod San Martino din colecția Dona, senzația pe care o căpătăm nu este aceea de torid. Dominanta de albastru, amintind incandescențele arcului voltaic, acel albastru de cleștar nelipsit din cerurile uniforme și nemișcate ca niște ecrane despre care pictorul ar fi putut spune, asemenea lui Tiepolo, că ele îi semnează peisajele, comunică pînzelor de această categorie un aspect glacial. Ele parcă nu ar fi dogorîte de soare. Nu galben-portocalia lumină solară le învăluie, ci o lumină siderală, mai puternică, mai scînteietoare, dar rece. Nu aurul rembrandtian, ci argintul cu reflexele lui opalescente de griuri și rozuri, de alburi marmoreene este metalul preferat de pictor. Or, în acest cosmos din care soarele lipsește, iar lumina vine stranie de la astre mai îndepărtate pentru a fi captată în fixitatea cristalină a rubinelor, safirelor și ametistelor, va fi greu să putem presupune posibilă

Veneția — ulei



viața. De altfel viața cu tumultul ei nici nu-l atrage pe Petrașcu. Ar trebui s-o surprindă și s-o redea în dinamica ei exterioară și acest lucru nu-i conform cu firea sa. Pe de o parte ar fi prea ușor, prea simplu și lui îi plac dificultățile, iar pe de alta, surprinzînd-o în desfășurarea proceselor ei vitale, n-ar mai putea să-i împrumute din fervoarea viziunii sale fantastice. N-ar mai fi posibilă transcendentalizarea acestei realități.

Artist prin vocație al materiei moarte, era și normal ca el să se realizeze integral mai ales în genul naturii moarte — care la nimeni ca la el nu merită această denumire — și în «interioare», în fond tot un fel de naturi moarte, dar mai vaste. Îndrăgostit de tot ce este vechi, patinat, înobilat de trecerea timpului, chiar cînd pictează motive fără vîrstă, el le comunică aceeași aură de vechime, sporindu-le farmecul, dîndu-le o forță de evocare uluitoare.

S-ar putea spune că obiectele, ca și ființele, cînd se întîmplă să fie prezente, nu trăiesc în tablourile lui Petrașcu, ci au trăit. Ele n-au prezent și viitor, ci doar trecut. Magma rece din care au fost zămislite aduce mărturia unor mișcări orogenice străvechi. Peste obiecte s-a așternut însă tăcerea și încremenirea. De aici și impresia de anticărie sugerată de naturile moarte în care cărți vechi, evantaie, ulcele cu emailuri sclipitoare, se orînduiesc evocînd o lungă întrebuițare.

Nici în interioare nu freamătă viața, ci doar palpită. Cel mai adesea nepopulate, odăile ne sugerează totuși prezența umană. Ele închid o atmosferă de după amiază de vară, o atmosferă de confort burghez în care mobile vetuste, sofale, fotolii, divanuri, cadre pe pereți, perne, covoare îmbie parcă la inactivitate, la toropeală. Senzația de liniște este copleșitoare în aceste interioare și doar dacă uneori auzim parcă sonorități de clavecin, precum alteori ne surprindem îngîinînd în fața lor odată cu poetul:

«Salonu-i gol și-n umbră doar samovarul cîntă
Și-acum e gol salonul, e gol și-n umbra casei
Stau vastele fotolii și lung prind să se mire
Oglinzile-și arată cu jale infinitul»

(D. Anghel)

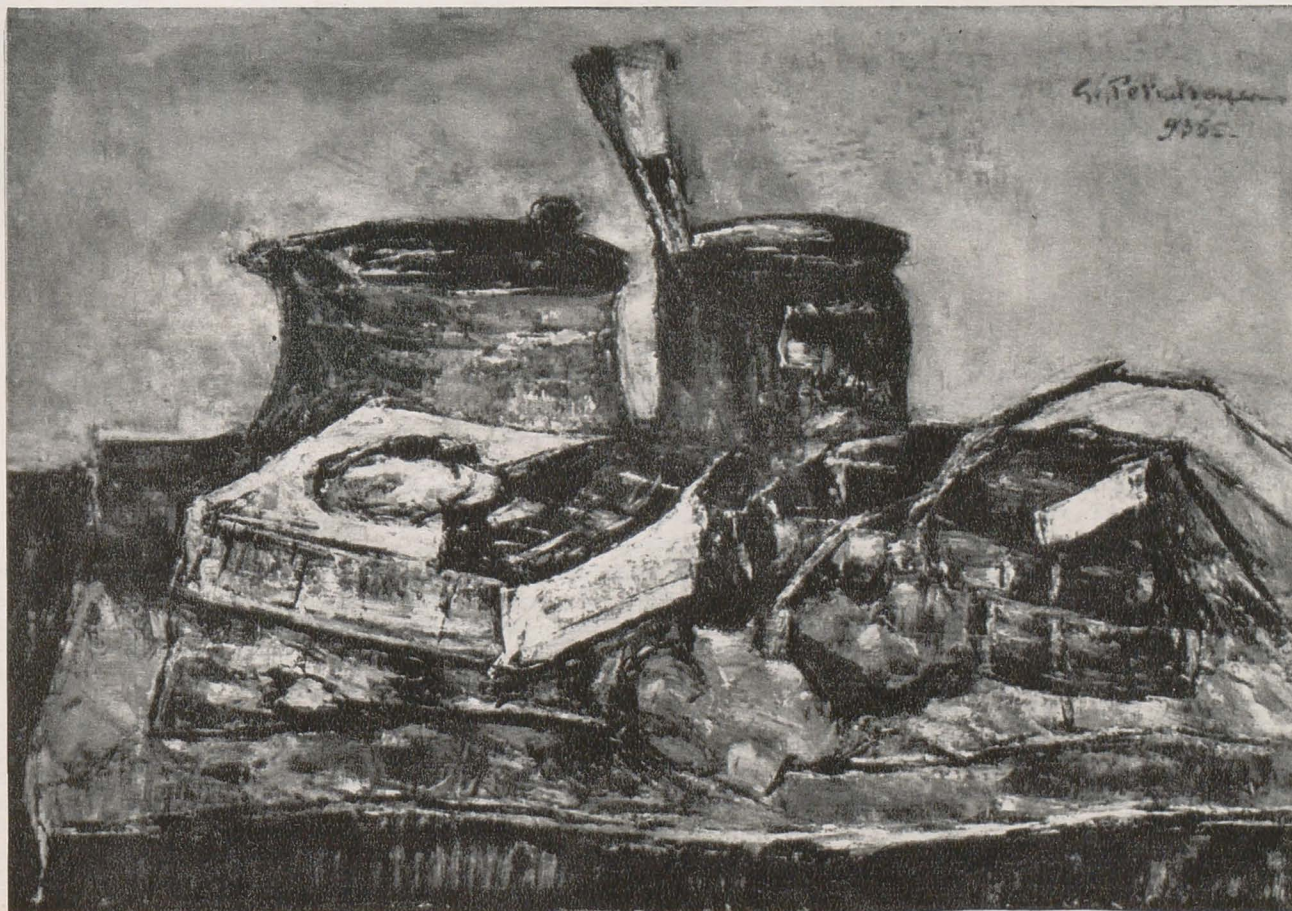
Sîntem oricum în imperiul naturii moarte, deci în lumea caleidoscopică a cristalelor colorate și la un moment dat avem impresia că odaia cu lucrurile din ea a încetat să mai fie un spațiu de locuit și a devenit o besactea plină cu nestemate. Bagheta vrăjită a pictorului a atins materia.

Dar nu numai ștofele, covoarele și mobilele, ci și ființele suferă aceeași metamorfoză. Așa cum pentru vegetarianul Pallady chiar carnația numeroaselor sale nuduri are ceva vegetal, ceva opus opulențelor sanguine rubensiene, încît dacă le-am creșta cu o lamă n-ar curge sînge, ci poate — așa cum presupune G. Călinescu despre îngeri — s-ar prelinge sevă, tot așa pentru Petrașcu totul se convertește în mineral; totul, inclusiv florile, copacii, oamenii. Totul se transformă într-o materie care este aceeași, la fel de densă, la fel de vibrantă în porțiunea cerului, în cea fluidă a apei; în roca veche și calcinată, în pînzătura cadrilată a fețelor de masă, în arama blidurilor vechi, în florile intens roșii, în nudurile din fața oglinzilor ca și în imaginea reflectată de acestea. Întocmai ca acea miraculoasă «liquor silicium» cu care alchimiștii medievali visau să transforme toate metalele în aur, așa transformă în pietre prețioase tot ce atinge cu privirea și cu închipuirea sa acest vrăjitor.

Cunoscînd predilecția lui pentru lucrurile permanente, are să ne mire poate în pictura lui frecvența florilor, cu o constituție atît de fragilă și efemeră.

Dîndu-și întreaga măsură a talentului, Petrașcu va picta unele dintre cele mai frumoase exemplare ale genului, fiind întrecut doar de Luchian în arta românească. Le va picta însă potrivit viziunii sale. Grigorescu, Andreescu și mai ales Luchian și Pallady ne obișnuiseră cu surprinderea freamătului vieții vegetale. Acest freamăt viu al corolelor era smuls naturii și continua să trăiască pe pînză. În ele continuă să pulseze seva. Așa ceva nu întîlnim la Petrașcu. Florile sale nu trăiesc, nu respiră. Păstrînd intact coloritul, ele s-au cristalizat, au împrumutat smalțul în care au fost puse și s-au vitrificat asemenea petalelor de trandafir într-un gavanos cu dulceață solidificată.

Foarte revelatoare în acest sens este tratarea peisajului. Atît factura cît și coloritul, ambele evocînd lumea minerală, erau din capul locului incompatibile cu tot ce amintește regnul vegetal. De aceea nu întîmplător, părăsînd peisajul rustic în care vegetației îi revenea implicit un mare loc, Petrașcu s-a îndreptat spre motive care o exclud. Nici desișul umbros al pădurii, nici luncile, nici podgoriile unde poposise cu șevaletul în tinerețe, ci nisipul dobrogean, calcarul de la Toledo, zidurile vechi ale Veneției, zidurile galbene, verzi, roșii ale Sighișoarei sau cele albe monahale de la Viforita sau Tîrgoviște îl vor reține cel mai adesea. În ele va descifra artistul cel mai ușor miraculoasa mișcare



Natură moartă —
ulei



Pe plajă — ulei

moleculară a materiei minerale, în transpunerea lor va putea să-și întruchipeze cel mai deplin ciudatul său vis de fericit căutător de comori.

Am văzut că a făcut o favoare florilor, trecându-le prin focul pasiunii sale. Cu celelalte plante nu va fi așa de generos. Un rămuriș verde se va strecura în vreun tablou numai atunci când în ghirlanda nestematelor sale, pictorul va avea nevoie de prezența smaraldului. Altminteri, chiar când nu pictează ruine medievale, paraclise mănăstirești, mori părăsite ș.a. — ci case, acestea au un aer solitar, par pustii. În preajma lor nu există ființe, zaplazuri, vegetație. La fel de fruste ca și la Andreescu, este interesant de remarcat că aceste motive nu ne dau acel sentiment de dezolare pe care-l încercăm când privim peisajele sfîșietor de triste ale pictorului de la Buzău. Ce simțim este cel mult un sentiment de nostalgie, un fior de neliniște. Și desigur că tot materia somptuoasă în care a prefăcut huma umilei arhitecturi țărănești este aceea care a înlocuit dezolarea cu fascinația.

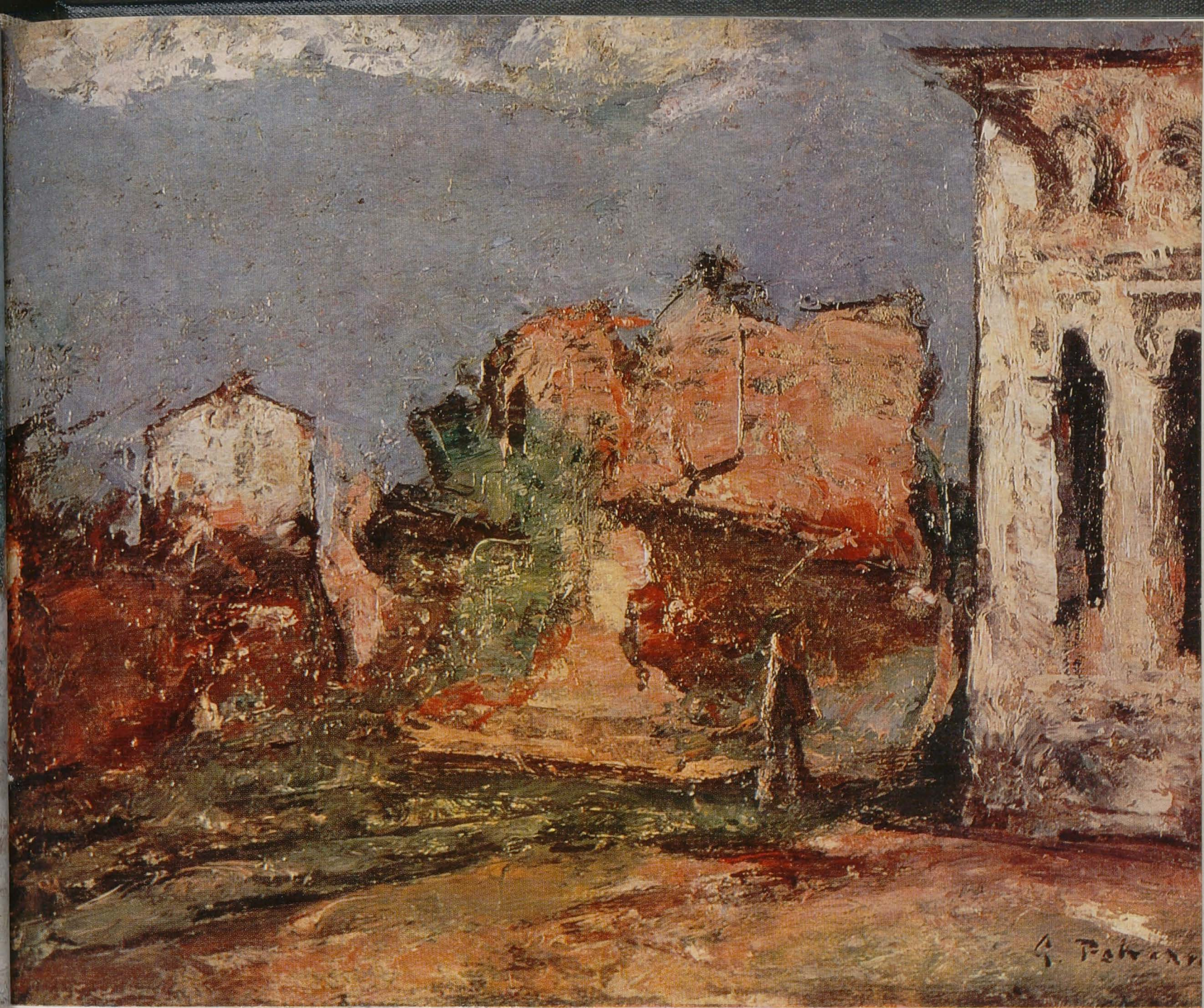
Pictorul a umblat mult prin țară și peste tot a căutat teluricul din lucruri. În Dobrogea pe care a descoperit-o printre primii l-a atras desigur tocmai aspectul ei arid, ceea ce căutase în Egipt și va găsi mai târziu în Spania. A pictat însă și marea dar nu pentru neastimpărul ei deslănțuit, căci talazurile, cerul ca și ființele de pe plajă par

construite din aceeași rocă din care sînt făcute stîncile din jur și nisipul.

La Sighișoara i s-a părut a regăsi ceva din perenitatea robustă a caselor de la Vitré, iar la Tîrgoviște, tîrg liniștit și patriarhal cu împrejurimi mănăstirești și voievodale, unde și-a instalat prin 1923 atelierul, l-a atras clopotnița bisericii din vecinătate pe care a imortalizat-o în multe variante.

Fără îndoială că Spania, în care a călătorit în 1929, i-ar fi oferit spectacolul unei mulțimi multicolore, pitorești, animate de pasiuni ardente. Dar nu l-a interesat. Nu s-a oprit decît în fața motivelor care-i sugerau deșertul pietros, acea parte a peninsulei care amintește proximitatea continentului african, dogorită de soare și păstrind în solul ei ceva din civilizația morescă dispărută.

Cu un sentiment nu prea diferit călătorește și la Veneția. Acest oraș despre care Tudor Vianu scria odată că «este un exemplu unic în lume în care viața poate fi ridicată în planul artei și transformată în iluzie» n-a fost deloc o descoperire a lui Petrașcu. După ce Van Dyck, El Greco, Velasquez trecuseră pe aici pentru a pătrunde lecția marilor colorişti, rînd pe rînd Turner, Bonington, Corot, Manet, Renoir, Monet, Signac, Marquet, Kokoschka, Dufy au fost fascinați de ireala apariție dintre cer și apă pe care au celebrat-o în viziuni halu-



Ruine la Tîrgoviște — ulei

cinante și sărbătorești. Dar nu spre această Veneție aleargă de șapte ori, pios ca un hagiu, Petrașcu. Nu romanticele gondole, nu mirajul acvatic și cețurile evanescente îl atrag, ci glasul trecutului ei de orgoliu și de dramă vrea el să-l asculte și să-l descifreze.

Ca și pentru Eminescu, dar fără să vadă în asta motiv de lamentație, și pentru el « s-a stins viața falnicei Veneții ». Această « cită dolente » — cum o numea Ruskin în ale sale *The Stones of Venice* citindu-l probabil pe Dante — nu este pentru Petrașcu altceva decît o imensă și stranie metropolă plutitoare ale cărei palate-cavouri închid în ele ecouri îndepărtate din zbciumul unei lumi defuncte.

Dar deși alege cu predilecție clădirile cele mai vechi cu ziduri leproase, macerate de timp și de ceață, pinzele aduse din Veneția — și sînt circa două sute — trec printre cele mai somptuoase opere de pictură. Artistul își propune dinadins să redea acestor palate un echivalent al fabuloasei lor străluciri de odinioară, fără a le știrbi însă cu nimic patina de relicve. În evocarea acestui trecut distingem uneori omagiul pictorului adus marilor meșteri venețieni. Îl întilnim în slăbiciunea sa pentru roșul adînc și întunecat (ca o metaforă a crimelor tănuite) din pictura lui Carpaccio și a lui Tizian sau în felul cum frămîntă pasta colorată asemenea unei Tintoretto sau unui Guardi. El aduce

însă și la Veneția propria sa viziune și propriile sale mijloace. Așa, bunăoară, contrar unui Canaletto, el nu fixează puncte de fugă ca în « vedutele » acestuia și nici nu trimite clădirile în hăuri de perspectivă. Dimpotrivă, privește totul frontal, de la mică distanță și în afară de fațadele compacte sau ajurate, atît de bogate, unele, în colonete, ogive, rozase, cum e « Ca'd'Oro », pare că nimic nu-l interesează. Plictisit de apele stătute ale lagunei și pentru a căpăta certitudinea pămîntului sub picioare, se închide uneori într-o cortille d'Abazia și pictează severele ziduri sau, alteori, cu gîndul la punțile de la Toledo, incrustează heraldic, în pasta onctuoasă, renumitul Ponte Rialto. Nu se încumetă însă niciodată să iasă în larg, cum făcuseră alții înaintea sa, și să cuprindă cu o singură privire Palatul dogilor, Catedrala San Marco și semeața campanilă. Panorama nu-l seduce pe acest poet al cadrului intim pentru că l-ar împiedica să se concentreze magnific asupra materiei. Din același motiv, artistul s-a limitat, după cum bine se știe, la pinze de dimensiuni reduse care i-au permis condensări de esențe. Ca toate materialele prețioase, pasta lui Petrașcu este rară.

La douăzeci de ani de la moartea acestui pasionat scormonitor în ființa intimă a materiei, opera lui ne apare ca o supremă laudă adusă lucrurilor simple.

Îndoielile și certitudinile unui pictor

Convorbire cu
Vasile Varga

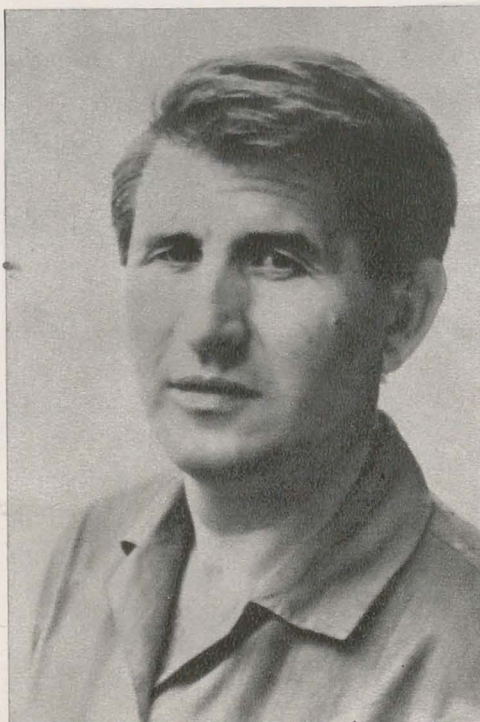
ANATOL MÂNDRESCU:

— Schimbările produse pe plan mondial în gândirea plastică, în experiența artistică a celei de a doua jumătăți a veacului XX sînt foarte adînci. Adevărate mutații. Și unul din fenomenele capitale este nu distanțarea, detașarea artei de natură, ca în revoluțiile estetice ale primei jumătăți de veac, ci o ruptură. Cum vă explicați discreditul care lovește, în zilele noastre, natura, un domeniu considerat, pînă nu de mult, drept singurul demn să stea la originea operei de artă? Înțelegeți desigur că nu e vorba aici de natură ca model, ci de un raport existențial mai profund.

VASILE VARGA:

— În vasta întindere a realității inconjurătoare, lucrurile create de om au luat tot mai mult locul naturii, formînd o realitate artificială, o lume de obiecte care umplu spațiul inconjurător. În trecut, imaginația omului — și deci și a artistului — exprima raportul lui de atunci cu acea realitate, așa cum continuă să îl exprime și azi cu o realitate schimbată, covîrșită de produsul imaginației tehnice. Pînă și fenomenele naturale cele mai obișnuite ni le explicăm azi prin prisma unei alte cunoașteri decît în trecut, ca însăși funcția artei și conceptul de artă să sufere o modificare. În afară de asta — și abia acesta e factorul important — gîndirea plastică a străbătut o seamă de stadii, a evoluat, a devenit mai subtilă, a trăit o sumă de experiențe care fac imposibilă reluarea unor modalități depășite din punct de vedere istoric.

— Considerați, deci, căzut în desuetudine raportul artă-natură, în înțelesul mare și dacă vreți filozofic al relației și, prin urmare, odată cu acesta, sistemul lingvistic în stare să-l exprime? Cum vă explicați, totuși, perpetuarea unei picturi care continuă să aibă ca teren de investi-



gație aceeași natură ca înainte cu 50 de ani, să zicem? Frontul acestei arte este considerabil restrîns, dar există. Este aceasta o manifestare a inerției gustului sau a ceea ce s-ar putea numi dezvoltarea inegală a creației și a gustului?

— Vă referiți la pictura de orientare tradiționalistă? Rar mai există azi o pictură, de o calitate artistică majoră, care să aibă natura ca referință și să nu se resimtă de existența unor descoperiri formale, de atracția unor noi formule plastice. Dar dacă mai există — în afară de pictura naivă — aceasta se datorează faptului că nu pentru toți pictorii investigația formală este mobilul activității lor. Pentru mulți, pictura nu este un mijloc de investigare în domeniul posibilităților de expresie ale mijloacelor plastice, ci o activitate de alt ordin. Există naturi umane axate pe activitatea preponderentă a gîndirii, la care simțirea este convertită, tradusă, dacă vreți, în idee. După cum există altele la care totul, chiar și ideea, este transpus în modalitățile simțirii. În pictura de pînă mai ieri, acestea din urmă sînt preponderente. N-ar fi de mirare dacă de aici încolo ar deveni precumpănitoare modalitățile intelectuale ale picturii. Nu ar fi pentru prima oară în istoria artei. De altfel, ele au fost întotdeauna amestecate și filonul amîndurora se poate urmări limpede la diferiți artiști ai trecutului, în toate epocile. În fapt, aceste modalități se grupează pe familii și nu văd pentru ce ar trebui preconizate unora modalitățile altora. În plus, realitatea naturală a rămas, fie-mi iertată această remarcă, și azi, cu toată mulțimea de descoperiri operate de către știință, în esența ei la fel de misterioasă ca și în urmă cu multe sute de ani; numai punctele noastre de contact cu acest mister s-au înmulțit — după o vorbă care a rămas celebră. Omul nu se află astăzi mult mai aproape de răspunsul la marile întrebări fundamentale pe care și le pune cu mult timp în urmă și, într-un sens, continuă să se afle față de realitatea naturală a existenței în același raport ca mai înainte.

Ba, încă, mulțimea certitudinilor furnizate de către știință și tehnică îl fac azi, pe om, mai puțin apt să acceadă la momentul eventual al marilor revelații subiective.

— Așezați așadar implicit arta în planul marilor revelații subiective, nu? Unul din planurile virtuale desigur. Artă înțeleasă în acest fel este ireductibilă și ipoteza unei absențe sau moartei artei ar fi o reducere a universului uman, un fel de contracție-răcire a sferei altfel incandescente. Legitimați arta ca formă, necesar aparentă, a originalității, a esenței, a necunoscutului uman?

— Fără îndoială! Am putea spune că fiecare individ are ascunsă în sinea lui fărîma sa de originalitate. Dar această individualitate originală poate să nu ni se reveleze privind ce anume pictează, nici chiar în ce stil pictează un pictor. Fărîma aceea de originalitate se poate exprima indiferent ce pictează, și chiar indiferent cum pictează. Se poate exprima prin însuși faptul că pictează. Oricine poate picta și faptul acesta, zicem noi, ar fi de ajuns ca să-l exprime. Pe de altă parte, prin chiar faptul că pictează, o individualitate artistică reală lasă pe suportul pe care lucrează urma inconfundabilă a originalității sale. Dincolo de subiectul tabloului, dincolo de concepția formei — sau mai bine zis dincoace — se exprimă, involuntar, inconștient, inevitabil, natura ascunsă a individualității sale, care dă o calitate anume, inconfundabilă, inimitabilă, operei ieșite din mina lui. În aceasta mi se pare că rezidă unicitatea, originalitatea interioară, ca să zic așa, a faptului de artă, Eul individual involuntar, cosmic dacă vreți, misterios în orice caz. La acest nivel, orice ar picta cineva, dacă poartă în sine această facultate însuflețitoare, îl exprimă mai profund decît ar putea-o face oglindzile suprapuse, geoplastice, care țin de istorie, de epocă, de un moment sau altul. Exemplul evident al acestui fenomen îl avem în Picasso. În orice a făcut — postimpresionism, cubism, expresionism, suprealism sau academism — este prezentă aceeași natură ascunsă, aceeași substanță sufletească, același spirit care îl configurează, îl definește și constituie individualitatea lui Picasso. Iar gama acestor modalități diverse nu este decît suma ipotezelor pe care gîndirea sa plastică lucidă și le pune și care au, toate, ca numitor comun substanța interioară care le-a generat.

— Vreți să spuneți că nu vă interesează atît fizionomia unei opere, apartenența ei la o modalitate lingvistică, ci mai curînd caracterul ei ascuns, esența ei misterioasă și că, deci, vă e indiferent dacă pictura e figurativă sau nefigurativă?

— N-am spus asta! Indiferent nu-mi este. În ceea ce mă privește, consider formele pe care mi le oferă realitatea exterioară și — întrucît nu mă simt și nu mă vreau un produs al civilizației tehnico-mecanice — chiar natura «sălbatică», mai darnice în conținuturi de simțire sau, dacă preferați, de trăire, vreau să zic de viață specific plastică. Nu e un lucru chiar lipsit de temeii impresia de vacuum — plastic, ar zice un pictor — pe care o dau multe din operele nefigurative care nu se salvează prin acel inefabil al exprimării, imprimat în faptul mîinii, de care vorbeam mai sus. Fără îndoială că privitorul neavizat caută în subiectul lucrării rațiunea ei de a fi (ceea ce făcea și altădată) și prin asta el trăiește cu cîteva bune sute de ani în urmă. Și că, deci, pentru el, cînd nu există «subiect» nu există tablou, conținut. Pictura nefigurativă a apărut ca expresie a acestei dorințe de eliberare a artei de sub tirania unei neînțelegeri.



Lipova — ulei

— Dar și o pictură figurativă — în accepția tradițională — poate să fie complet goală de conținut inedit. . .

— Iată! Exact! Inedit — acesta e cuvântul. . . Figurativă sau nu, când e vorba de un talent, ea este întotdeauna inedită. Chiar când îmbracă aparențele cele mai cunoscute, subiectul figurativ reprezentat, sau conținutul nefigurativ prezentat, pare văzut ca pentru prima oară. . .

— Prin urmare se mai poate vorbi despre o tiranie a realității?

— E foarte adevărat că această tiranie a existat în pictura academică, apoi în cea realistă și chiar în impresionismul incipient. Ea a mai dăinuit și în pictura neo-impresionistă, a lui Seurat mai ales. Dar în impresionismul dintre 1875 și 1880, în partea finală a operei lui Monet, în pictura fauvă, la Matisse, la Dufy, la Bonnard, la Rouault, la Picasso și chiar la Dunoyer de Segonzac — care, printre pictorii generației sale, s-a ținut cel mai aproape de datul naturii exterioare — nu cred că se poate vorbi pe drept de o tiranie a motivului exterior asupra constituirii interne a tabloului. Nici chiar la Cézanne, pentru care natura a fost suportul determinant, nu se poate vorbi de o tiranie a realității prozaice asupra libertății de inspirație, cu atât mai puțin la un van Gogh sau Gauguin, și încă mai puțin la pictorii figurativi de după ei.

— Ce înțelegeți prin «realitate prozaică»? Baudelaire glorifică — într-un fel — prozaismul vieții moderne, iar epoca noastră cunoaște tocmai proliferarea prozaismului în artă. Prim-planul scenei este ocupat azi de diferitele forme ale artei obiectuale. Există și un curent numit «arta săracă».

— Să mă explic: în realitatea exterioară, care constituie spațiul nostru de viață, lucrurile există în virtutea unui funcționalism vital. În economia constitutivă a realității naturii, ele au o rațiune vitală, să-i zicem utilitară, să-i zicem prozaică. Aceasta e

rațiunea lor de a fi pentru omul ne-pictor, sau ne-poet, eventual ne-filozof. Era să spun pentru omul de rînd, dar am dorit să evit acest epitet, deoarece acesta l-ar pune pe pictor față de semenii lui într-un raport fals; el nu este mai presus de ceilalți, el percepe numai diferit lucrurile, conferindu-le o finalitate estetică. Aceasta constituie aportul său creator, care îl definește și îl exprimă, deci, ca artist, el fiind un om care privește lucrurile sub un alt aspect decît ceilalți semenii, însă germenii acestei priviri se află în majoritatea oamenilor pentru care realitatea nu este decît «prozaică». Germenii acesta comun face ca accesibilitatea operei să fie posibilă, eventuală, chiar dacă nu întotdeauna acută. Pentru omul-pictor (nu pentru omul care are doar îndemînarea de a reprezenta mimetic în imagini ceea ce vede, ci pentru acela care vede, percepe sau imaginează lucrurile în afara funcționalității lor vitale, pentru expresia lor extrafuncțională sau, dacă preferați, pentru funcționalitatea lor extrautilitară, estetică, spirituală), pentru omul-pictor, deci, lucrurile din natură, tot ceea ce vede în afara lui (sau ceea ce își imaginează ca reflect al acestor lucruri sau, încă, ceea ce își poate imagina independent de realitatea exterioară), are un înțeles, cum să spun?, o para-utilitate, o rațiune de alt ordin.

— Adică non-pragmatică.

— Da. Potrivit programării sale native, structurii lui sufletești, caracterului său personal, felului său de a fi, artistul vede lucrurile în chip preponderent fie prin poezia lor, fie prin arhitectura sau muzica lor. În orice caz însă, și aceasta este esențial, prin latura lor ne-utilitară. El trăiește într-o lume de forme, numai a lui, într-o lume poetică sau muzicală, într-o lume de raporturi între forme și de raporturi între culori, lume a cărei coerență nu este rezultatul unor rațiuni utilitare, prozaice, ci al poeziei, al muzicii, al semnificațiilor filozofice, adică expresia unei ra-

țiuni spirituale de a fi a acestor forme și culori care găsesc în artist, și numai în el, — și altfel în fiecare artist — un ecou specific care își impune exprimarea. Acolo se găsește mesajul profund, de natură a lucrurilor, pe care artistul, dincolo de articularea aparențelor subiectuale, îl poate aduce semenilor săi, dîndu-le puțința ca, prin intermediul lui, să vadă alte aspecte ale realității din afară sau alte zone ale realităților launtrice subiective sau, încă, realitatea exterioară rectificată în alambicul personalității sale. Fiecare om are în sufletul său posibilitatea latentă de a deschide aceste ferestre, pe care i le oferă artistul către un orizont diferit, infinit poate. Pe existența acestor latențe se bazează, de altfel, posibilitatea comunicării, ele fac din artist un om folositor societății, necesar chiar, deoarece prin el lumea devine pentru toți mai largă, mai vie, mai colorată, mai diversă. Orice om, oricît de aprig ancorat în imperativele sale materiale vitale, păstrează în el o necesitate sufletească fundamentală, chiar dacă nu imperativă și imediată, un dor de noi orizonturi, de acest aspect spiritual al lucrurilor, de care ocupațiile «prozaice» îl țin departe și de care se apropie prin artă.

— Deci așa vedeți lucrurile în general. Numai că astăzi diversele linii ale avangardismului vizează depozitizarea artei. Programul lor comun — sau, dacă e prea mult spus, punctul lor de interferență — este desacralizarea artei nu numai ca formă existențială; ca sentiment, ca spirit. Poate, cine știe, Hegel nu s-a dovedit un fals profet vorbind de moartea artei. Revenind la problema figurării, am înțeles că pe dvs. înscrierea conținutului plastic în datele unor aparențe figurale recunoscutibile, chiar tradiționale, nu vă face să vă simțiți constrins nicidecum. . .

— Nicidecum — e poate mult spus. Sau nicicînd. . . Lucrurile nu se petrec mecanic. De altfel, în legătură cu tendința de care ați

pomenit, aș zice că e vorba, mai degrabă de o des-sentimentalizare decât de o depoe-tizare. Ba, s-ar putea spune că, dimpotrivă, e vorba de poetizarea într-un fel nou, sub o formă nesentimentală, lucidă, nepito-rească, tocmai a banalului, a comunului, a utilitarului, chiar a deșeului. Dar problema e vastă și ar comporta ea singură o discuție. Să răspund deci la întrebare. Între artistul figurativ și « motivul » său se dă tot timpul o luptă de dominare a unuia de către celălalt, destul de chinuitoare uneori și, în fond, destul de plicticoasă, deși palpitantă ca orice luptă, fie cât de stupidă. Poate tocmai plictiseala acestei relații, în care o clipă de neatenție ajunge ca să-l prăvălească pe pictor în prăpastia prozei, l-a făcut pe acesta să simplifice relația reducând-o la sine și suport, în loc de sine, motiv (pretext) și suport, o ecuație aproape infernală, ca să vorbim drept. Ceea ce a rezultat din această simplificare are șansa să fie mai puțin echivoc, mai puțin duplicitar, mai pur și, în orice caz, mai cinstit decât în vechea situație, oricât ar părea de paradoxală afirmația, mai ales dacă ne gândim la faptul că publicul mare nu vede mai nimic în pictura nefigurativă și, din păcate, destul de adeseori pe bună dreptate. Dar atunci când există într-adevăr ceva de văzut — și după mine acest « ceva » se vede egal de bine în pictura figurativă ca și în cea nefigurativă — chestiunea se pune fie în termeni de înțelegere totală, fie de neînțelegere totală, ceea ce mi se pare salutar în ambele cazuri. E ceva neclar?

— Nu, atîta vreme cît ne menținem pe terenul picturii ca atare, indiferent de viziune. Dar astăzi problematica centrală a artei s-a deplasat. În Occident cel puțin. Au apărut noi centre de interes, noi tehnici vizuale, o nouă lingvistică plastică. Prozaizarea este acum un program. Poetizarea banalului, a comunului s-a produs nu o dată în istoria artelor și nu totdeauna în sensul pitorescului, al sentimentalului. Gustul pentru natura moartă, — această pictură fără « subiect » — accentuat mai ales în epoca modernă, a fost și o expresie a poetizării banalului. Sau tematica vieții moderne la impresionisti. Exemple sînt destule, dar procesul s-a petrecut în sfera artei, păstrînd limita sau distincția, care mi se pare esențială, între artă și viață, între creat și dat.

— Habititudinile de veacuri îl fac pe pictor să alunece în prozaic, în indiferent (Bonnard are o splendidă pagină de adevăr în legătură cu un buchet de trandafiri), îl fac să scape din vedere sensul spiritual al muncii lui. Dacă într-un spectacol din natură artistul vede elementele unei semnificații spirituale, rareori acest spectacol este în întregime compus din asemenea elemente. Astfel, între centrele de interes care compun tabloul, pictorul e obligat să aducă adesea un material de umplură luat din aspectul funcțional prozaic, și unitatea tabloului e turburată de acest element străin, indiferent. Alteori începe bine, dar inspirația se pierde — de unde necesitatea izolării artistului de factorii incitativi parazitari, externi, în mult hulitul și străvechiul « turn de fildeș ».

— Și cum încercați dvs. să împăcați contradicția între artă și realitate, între « proză » și « poezie »?

— Un pictor își face pictura sa în funcție de modul său personal de a simți lucrurile. Plictisit de veșnica ingerință a prozei, am încercat și eu să renunț la figural pentru a putea proceda mai liber, mai direct, fără intermediul unui pretext care să figureze aspecte obișnuite din natura imediată. Ei bine, sacrificiile de conținut plastic pe care le aducea inevitabil cu sine această operație mi s-au părut prea mari și rezultatul străin de mine.

— Se pare, totuși, că arta trăiește din sacrificii, din amputări ideale.

— E adevărat. Dar nu din sacrificarea esențialului.

— Putem oare concepe un esențial obiectiv? Și ce este esențial în artă, ce anume nu trebuie sacrificat?

— De conceput, cu siguranță că da.

— Și atunci, în ce constă esențialul picturii, pentru dvs.? Pun întrebarea în acest fel plecînd de la premiza că, după cît se vede, dvs. credeți în pictură, în rațiunea ei de a fi, ca formă de artă, și credeți — așa cum a reieșit din considerațiile anterioare — într-o rațiune superioară, spirituală, a artei.

— Există mai întii un esențial cu caracter general al picturii. Pentru mine el constă în ceea ce pictura poate « dezvălui » ca trăire și simțire, nu numai ca idee (ideile se pot exprima și matematic, nu au nevoie de o specificitate anume, care să țină de întruparea lor în faptul de artă). Or, pictura nu este numai o idee, sau numai posibilitatea unui limbaj, între altele, de a exprima ideile, ci, mai ales, modul, natura specifică în care o idee se încarnează și, încarnîndu-se, aduce cu ea un anumit conținut, indicibil altfel, legat inevitabil de specificitatea acestui gen de artă.

— Și sacrificiile prea mari la care vă refereați?

— Priviți un tablou bun de Chardin, de pildă, care e figurativ cum nu se poate mai mult. Priviți și un tablou nefigurativ — să zicem — de Roger Bissière, de pildă. Sau, păstrînd contrastul, unul de Giorgio Morandi și unul de Jackson Pollock, de Corot sau de Vasarely, de Rousseau Vameșul sau de Ben Nicholson. Iar la noi, priviți un tablou de Andreescu sau de Cojan, de Pallady sau de Paul Gherasim — și veți simți imediat cam ce vreau să spun. Mi-ar trebui multe pagini și aptitudini destul de rare ca să pot spune cu ajutorul cuvintelor ceea ce spun aceste tablouri în modul cel mai simplu. Este vorba de niște calități anume care există în tablourile acestor pictori și ale multor alora. . .

— Înțeleg. . . Ajungem tot la ideea că de fapt ceea ce este esențial în artă nu se explică. . .

— Așadar, să trecem mai departe.

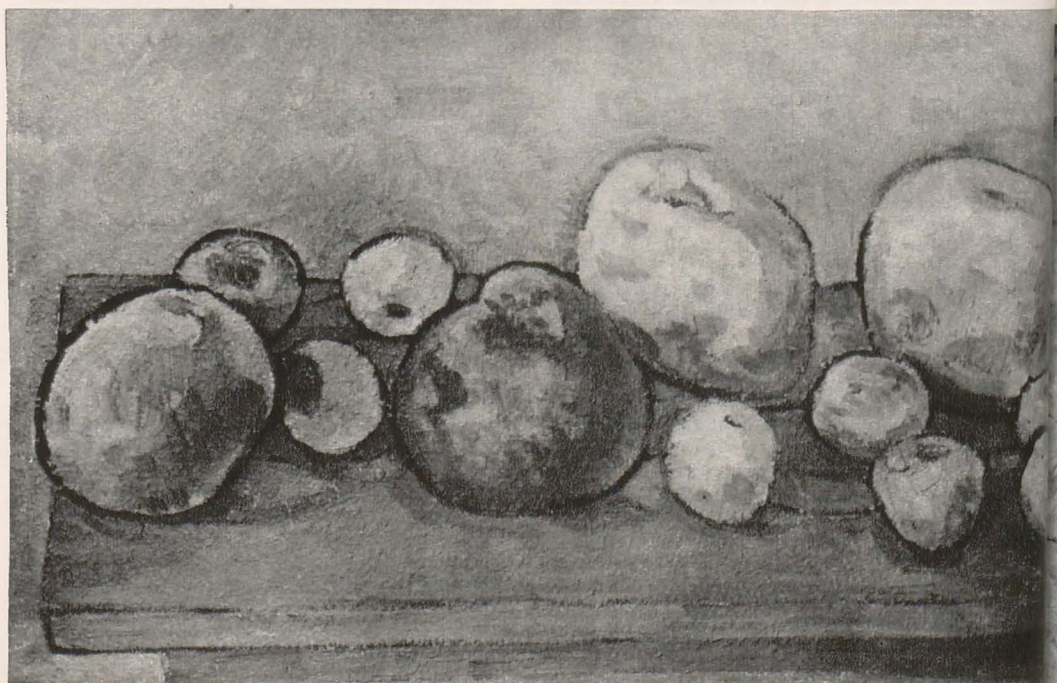
— Discuția noastră s-a menținut într-un cadru general și nu ați vorbit despre pic-

tura dvs. Ați avut recent o expoziție despre care s-au auzit cuvinte bune în presă. Orientarea dvs. ar putea fi considerată de anumite cercuri drept o poziție estetică înapoiată. Nu păreți a avea, totuși, o mentalitate estetică retrogradă. Între ceea ce faceți și felul cum gândiți este însă o contradicție, cel puțin în aparență.

— De fapt, de la începutul convorbirii simțeam în coaste această întrebare nefor-mulată. Mi se pare legitimă. Numai că lucrurile nu sînt deloc simple. Îmi cereți să vorbesc despre pictura « mea ». Nu cred că există încă o pictură care să fie atît de mult a mea, încît să am dreptul să mi-o revendic. Pictura aceasta pe care o fac nu este încă în întregime numai a mea. . . A mai cui? . . . A naturii, a realității, a unor exemple spirituale, a unor neputințe poate congenitale, a multor lucruri care au legătura cu mine, dar care nu sînt eu. . . Și a împrejurărilor, din păcate, de viață, de studiu. Și a mediului, poate. Cuvintele bune, de care aminteți, sînt izvorite din bună-voință, din creditul care continuă să mi se facă de mult, cu toată încetinea mea de a arăta că-l justific. Cît despre orientarea mea estetică, în aparentă contradicție cu manifestările mele verbale, ce pot spune? . . . Pictura pe care am făcut-o pînă acum aparține deja propriului meu trecut și răspunde unei necesități umane și uneia artistice. Avatarurile ei țin foarte mult — poate prea mult — de împrejurări exterioare. Din 1937 și pînă în 1945 nu pot spune că am făcut altceva decît să învăț să « vorbesc ». Între 1945 și 1950, am îngăimat un număr de lucruri dintre care o parte s-au putut vedea la această expoziție, singurele pe care le-am făcut din inspirație pură, ca să spun așa, și ele au acest accent care e și singura lor valoare uman-artistică. S-ar putea să fie numai artistică, deloc umană, sau numai umană și deloc artistică. Există cazuri. . . După asta am întreprins un studiu. . .

— Vorbeați de o problemă artistică pe care v-o puneți. . .

— Tocmai. Era vorba de studiu. Problema artistică pe care mi-o puneam era aceea a transunerii culorilor materiale în valori cromatice care să fie altceva și decît sînt culorile ca atare, și decît e natura: un rezultat care să se resimtă de atingerea lor cu mine. Și lucrul acesta îl puteam face mai bine pe portativul formelor oferite de natură, ori realitate, cum vrei să-i zici. Studiul naturii,



mai bine zis studiul expresiei mijloacelor plastice prin intermediul naturii, a fost pentru mine o pregătire pentru eliberarea inspirației artistice de entreele neputinței izvorite din neștiință, și, în același timp, de nevoia de « pretext », izvorită din superstițiile estetice tradiționale... Am preferat să întreprind aceasta tocmai pe urzeala schemei figurale tradiționale, pentru că astfel îmi puteam mai bine urmări scopul decât explorând în necunoscut. A fost o chestiune de metodă care inițial nu am bănuț unde mă va duce, dar care ulterior mi-a arătat, fără puțință de îndoială, că la nivelul de sublimare a mijloacelor brute pe care îl vizam în culoare, noțiunile de figural și de nefigural își pierd sensul inițial, bun pentru un anumit stadiu al realizării artistice, și că diferența dintre ele, reală pînă la un punct, se pierde acolo unde începe să precumpănească substanța plastică care face posibilă lipsa figurăției din acea categorie de pictură.

— Ceea ce spuneți este valabil și pentru lucrările dvs. în pastel?

— Pastelul a fost pentru mine un mijloc mai accesibil, în sensul de mai docil, într-o vreme cînd nu dispuneam de culori în ulei. De altfel, se poate vedea că felul în care l-am folosit este total diferit de tehnica specifică pastelului. Îți vine să te întreb, poate, pentru ce autorul, dacă a lucrat așa, nu a folosit uleiul? De fapt este o pictură în pastel care urmărește expresia specifică mijloacelor picturii în ulei. Din 1950 nu am mai lucrat în pastel. Începînd să lucrez în ulei, cu bagajul de cunoștințe asupra culorii de care dispuneam pe atunci, nu am fost cituși de puțin mulțumit de ceea ce făceam în această tehnică...

— Cunoștințele la care vă referiți sînt cunoștințe tehnice?

— Nu numai tehnice. În general « tehnica » este desconsiderată în plastică, sau cel puțin a fost desconsiderată pînă acum, deoarece în prezent arta contemporană uzează pînă la abuz de tot felul de tehnici complicate și necomplicate. Dar așa a fost în trecutul recent, mai cu seamă la noi, prin nu știu ce turnură de spirit absolut de neconștient în compoziția muzicală și în interpretarea muzicală, de pildă. Or, după mine, există o mare asemănare între a compune pictură și a compune muzică. Am simțit nevoia de a stăpîni culoarea și de aceea am căutat să-mi însușesc o tehnică, să mi-o inventez printr-un fapt de cunoaștere practică. Dar

în afară de această tehnică să-i zicem interpretativă, este știința — nu puțină — de a compune, de a structura, de a mînuși și stăpîni materialul sonor al picturii, culorile, de a le lega prin raporturi matematice într-un întreg care să nu fie o simplă etalare inertă de vâpsele semnificînd convențional cutare sau cutare lucru, cutare sau cutare convenție figurativă ori nefigurativă. Și această știință — poate că termenul e prea pretențios aici, dar nu avem altul la îndemînă — mi se părea absolut indispensabilă înainte de a aspira la exprimarea artistică a viziunii unui univers personal care să mă reprezinte. Gîndiți-vă ce mult au învățat studenții care au avut norocul să audieze cursurile predate cu 40 de ani înainte la Bauhaus, de pildă, de către artiști profesori cum erau Klee, Willi Baumeister și ceilalți, gîndiți-vă ce mult învață, acum, studenții din scrieri cum sînt « Teoria despre formă și figurare » a lui Klee, « Necunoscutul în artă » de Willi Baumeister sau din scrierile lui Kandinsky, și veți înțelege, poate, în ce situație era, în 1950, un tînar care voia să accedă la satisfacerea propriilor lui exigențe de exprimare artistică, fără ajutorul acestor cuceriri ale științei aplicative moderne despre artă și, de asemenea, fără să aibă posibilitatea de a vedea cu proprii lui ochi, de a-și da seama de stadiul contemporan de dezvoltare a artei. Suplinirea, prin mijloace proprii, a acestor lacune de mediu, a fost cauza care a făcut ca, timp de aproape 15 ani, mai tot ce am încercat să nu fi avut alt caracter decît acela de studiu.

— Această cunoaștere a resurselor proprii materialului vă obligă cumva la un anumit fel de pictură?

— Dimpotrivă, mă eliberează de orice servitute, ceea ce mi se pare capital. Multe din formulele picturii contemporane provin din exploatarea estetică a unor servitute acceptate prin abdicarea de la libertatea spiritului. Foarte puțini dintre pictorii contemporani vor și pot să spună ceva anume, care să exprime atitudinea sau năzuința lor independentă, în univers. Dar nu acesta e subiectul nostru. Pentru mine pictura este un mijloc de libertate.

— Vă îndreptați spre pictura nefigurativă?

— Pictura pe care o fac a rămas figurativă în aparență, dar în esență este din ce în ce mai independentă de figurativ. În ziua în care nu voi mai simți nevoia să fac să coincidă aparența figurativă cu substanța plastică nefigurativă, « concretul » cu « abstractul », mă

voi elibera fără nici un scrupul de ceea ce a devenit, poate, o constrîngere nefertilă.

— Îmbrățișați, prin urmare, ideea constrîngerii fertile?

— Și încă cum! Un anumit fel de libertate în plastică nu poate fi decît rodul unei constrîngerii liber acceptate.

— Aveți aerul că știți foarte bine anumite lucruri.

— Nu cred în omnipotența științei, dar cred în valoarea cunoașterii, cel puțin a strădaniei către o cunoaștere luminată de credința într-un bine universal valabil.

— Credeți că există?

— Sînt convins că există puțință, cel puțin.

— De ce nu ați expus mai multe lucrări recente?

— Am pictat pînă acum motive din natură drept studii. Fiîndcă ceea ce urmăream avea un caracter tranzitoriu și limitat, îmi era aproape indiferent dacă porneam de la un motiv natural sau de la o idee plastică dedusă sau imaginată liber... Dar ideea plastică imaginată liber (liber față de datul exterior, nu față de tine însuși) impune o turnură constantă a spiritului, un sens anumit al preocupării. Înteleg greu întoarcerile de 180 de grade. Așa încît, motivul furnizat de natură ca resort de declanșare a inspirației îmi convenea, deocamdată, mai mult. În plus, cel puțin pentru moment, mi se pare că un asemenea motiv, cum am mai spus, îmi oferă mai multe posibilități și ocazii de concentrare a conținuturilor plastice. Dar nu garantez că voi rămîne mereu la aceste forme.

— Care din lucrările expuse le considerați mai inspirate?

— Termenul de « inspirație » este uzat și compromis și nu poate fi acceptat decît în chip convențional. Lucrări în care nu am avut o intenție de studiu sînt pastelurile intitulate *Lipova* (1947), *Peisajul cu copaci*, *Vederea de parc* din 1948, cele cu flori din 1946...

— Și care sînt cele în care considerați că ați izbutit să închegați acea mișcare relațională a culorilor?

— De pildă *Merele roșii*, dar nu atît localitățile care figurează fructele, cît ansamblul luat în raport cu acestea, mai ales partea inferioară a tabloului sau *Florile uscate*. Am în vedere zonele din tablou unde nu se figurează obiecte intens colorate. De altfel consider că ideea de intensitate nu trebuie nicicum legată — cum este de obicei — de intensitatea fizică a culorii, și că ea se poate tot așa de bine manifesta în nuanțe neutre, în griuri etc.

— Insignifianța figurală a acestor motive — flori uscate, etc. — are, în intenția dvs., o semnificație programatică?

— Nici o semnificație literară și cu atît mai puțin una programatică. Florile vii au o vitalitate fizică ce nu se potrivește întotdeauna cu condiția interioară în care te poți afla; uscate, au o expresie diferită, se umanizează parca...

— De un timp au apărut în unele reviste intervenții semnate de dvs., referitoare la pictură. Are aceasta vreo legătură directă cu activitatea dvs. artistică? Vi se pare cumva necesară pentru artistul de azi interpretarea teoretică a creației, motivarea atitudinii sale estetice? O considerați socialmente utilă?

— Cred că sînt rari pictorii care nu-și memorează gîndurile cu ajutorul hirtiei și altfel decît prin forme grafice. E o limbă pe care ai deprins-o odată cu ceilalți și anumite lucruri se exprimă mai firesc prin cuvinte, tot așa cum altele se exprimă mai firesc prin alt limbaj. Iar cele pe care am simțit nevoia să le spun din cînd în cînd, sînt lucruri văzute prin prisma unui pictor, și acesta e singurul lor interes. O limpezime mai mare ar necesita o strădanie mai mare, timp și preocupare specifică și veți înțelege că aceasta nu e meseria mea. Simple păreri ce speră într-o oarecare utilitate, în chip naiv, poate...



Mere roșii — ulei

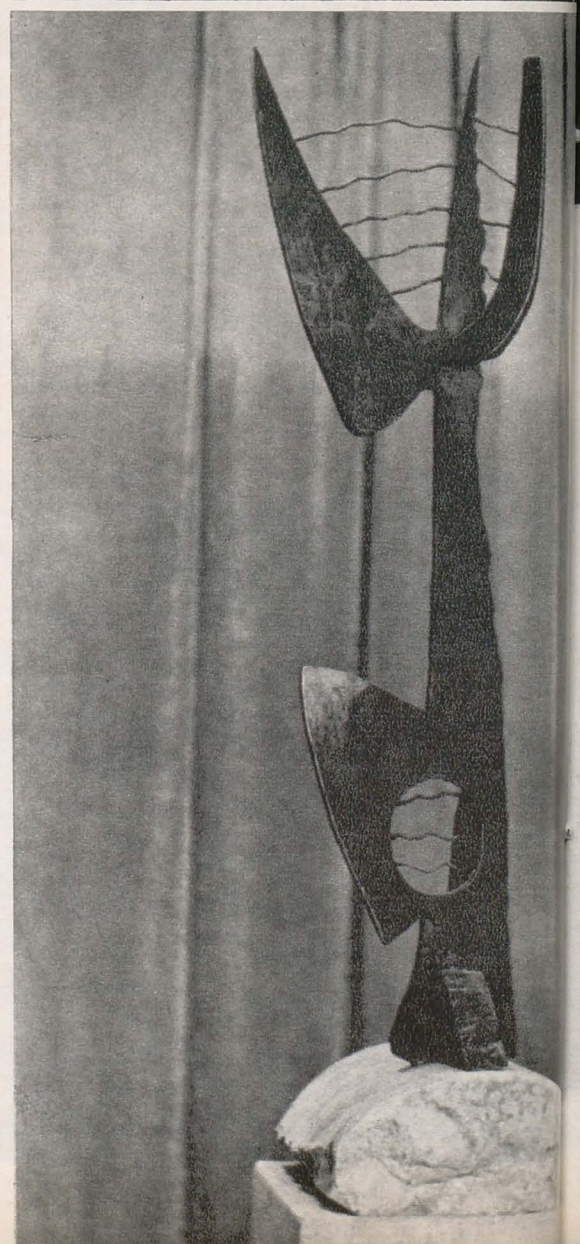
Florile uscate pe carte — ulei

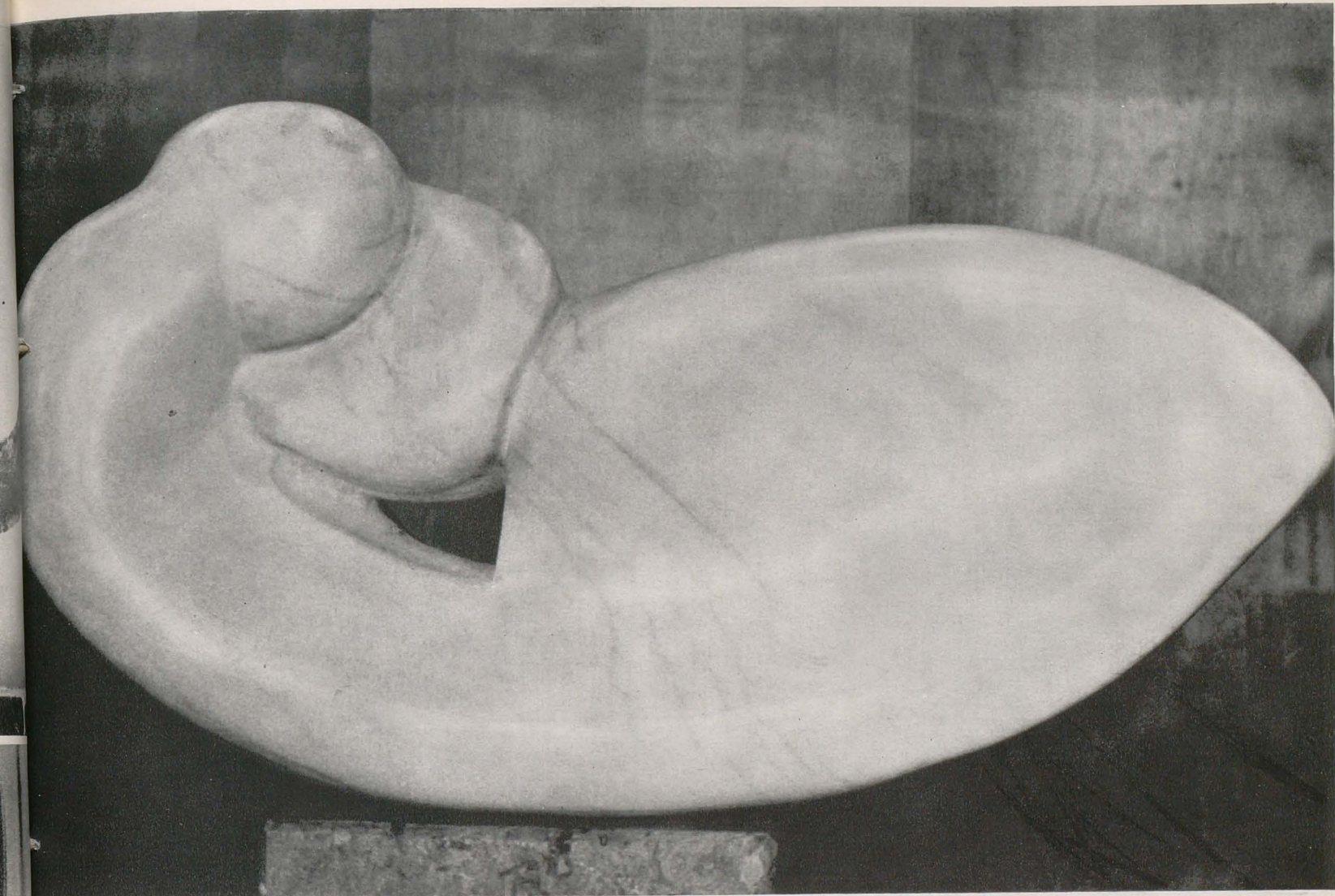
A T E L I E R

ANA SEVERINEANU



Sculptor. Născută la 24 iunie 1927, în București.
Studii: absolventă a Institutului de arte plastice
« Nicolae Grigorescu » din București (1953).
Din 1954 participă la expozițiile de stat și la
diferite manifestări colective.
Expoziții personale: 1969 — București.
Participări la expoziții internaționale: 1955 —
Viena, 1957 — Moscova.





Guernica — metal

Boabab — metal

Meditație — marmură

James Joyce — piatră

Vreau să fac o artă legată de viață, exprimându-mă însă în simboluri care să sugereze anumite idei. În ce privește materialul, mă interesează piatra și, în ultima vreme, metalul — care oferă nebănuite posibilități de exprimare. Socot că metalul, fiind maleabil și lucrându-se mai ușor, permite o exprimare pregnantă a ideii. Încerc să gândesc sculptura în strînsă legătură cu spațiul arhitectural în care va fi plasată; în funcție de arhitectură — și evident de ideea propusă — decupez metalul în linii cît mai simple.

Majoritatea lucrărilor mele de acest gen, respectiv decuparea și asamblarea, le-am realizat într-o uzină, unde am avut posibilitatea de a lucra cu aparatele de sudură și polisare. Cred în resursele expresive ale unor noi tehnici și materiale legate de epoca noastră. Piatra o aleg pentru masivitatea ei, tratînd-o în forme mari, de sinteză, în forme liniștite.

Cel mai important lucru este însă să-ți slujești cu devotament și sinceritate meseria.

ANA SEVERINEANU



IOAN GHEORGHE
VRĂNEANȚU



Pictor. Născut la 28 februarie 1939, în Timișoara.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1965). Din 1967 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

Expoziții personale: 1968 — Pitești.

Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Varșovia — 1967; Köln — 1969.



Sătească I (detaliu) — ulei

Concep pictura ca o narațiune amplă, dinamică, pe care, cel mai ades, o plasez în atmosfera satului, oprindu-mă la momentele capitale din viața omului: nașterea, logodna, nunta sau moartea. Încerc, prin asociații, să creez sugestii, simboluri. Alături elemente disparate ca sens — care luate separat ar putea ele singure alcătui compoziții independente — în planuri, unghiuri, perspective diferite, în scopul de a realiza plastic o compoziție unitară.

Pictura pe care o fac e o necontenită luptă lucidă și dîrză cu mine însumi. Formă supremă de comuniune și dialog cu lumea și semenii mei, pictura e pentru mine, în același timp, confesiune sinceră și totală.

Gura lumii — ulei

Sătească I — ulei

IOAN GHEORGHE VRĂNEANȚU

A T E L I E R

VALENTINA BOȘTINĂ

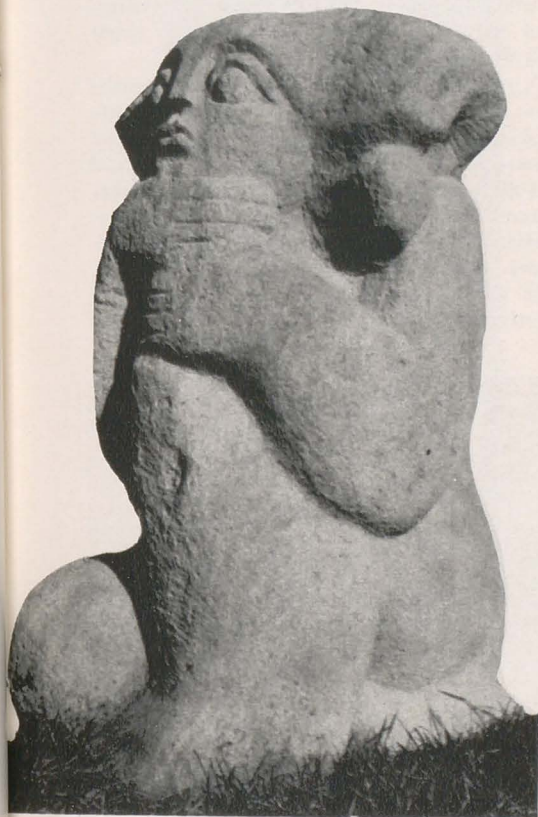
Sculptor. Născută la 24 octombrie, 1940.
Studii: absolventă a Institutului pedagogic din București, facultatea de arte plastice (1963).
Din 1966 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.
Expoziții personale: 1967 — Baia Mare, 1968 — Satu Mare, 1968 — București.



1. Privire spre interior — piatră
2. Compoziție — piatră
3. Confidente — lemn

1 | 2 | 3





Caut să redau poezia formei umane, să redau sentimente umane.

Cioplesc cu pasiune piatra care, cred, mă ajută cel mai bine să mă exprim.

În ultima vreme am început să lucrez și în metal. Încercările mele s-au concretizat în cele din urmă într-un relief în aluminiu, destinat decorării cinematografului «Dacia» din Baia Mare. E o lucrare deosebită de ceea ce am executat pînă în prezent; ea mi-a deșteptat interesul pentru decorația murală, adecvată arhitecturii contemporane. Fapt care nu m-a îndepărtat totuși de «pietrele» mele.

Am multe proiecte de viitor; cît voi realiza din ce mi-am propus nu știu; sigură sînt, însă, că voi continua să cioplesc piatra cu aceeași pasiune de pînă acum.

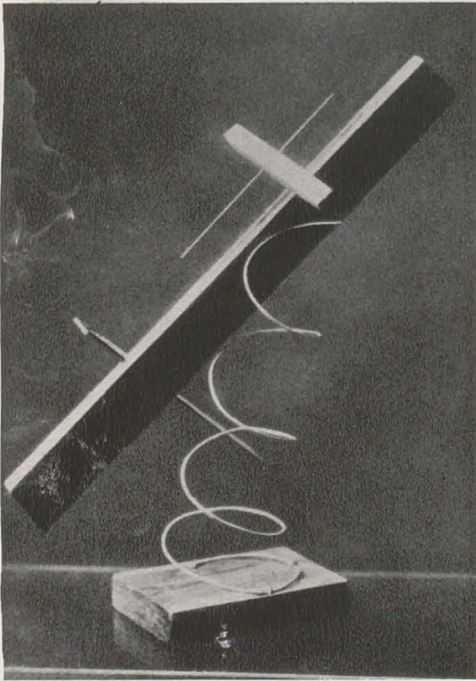
VALENTINA BOȘTINĂ



CORRESPONDENȚĂ
DIN FRANȚA

PRIMĂVARA LA PARIS

GEORGES BOUDAILLE



Trei manifestări au marcat, la Paris, primăvara anului 1969: Arta poloneză veche și modernă la Petit Palais și la Muzeul Galliéra, Salonul de Mai, care grupează tendințele cele mai dinamice ale artei contemporane și, mai cu seamă, colosala retrospectivă a Bauhaus-ului, deschisă la muzeele național și municipal de artă modernă.

BAUHAUS

Bauhaus-ul a fost înainte de toate o școală de arhitectură, cuvântul arhitectură fiind luat în accepția lui cea mai largă: crearea cadrului vieții omului, cu tot ceea ce cuprinde, pînă la lenjerie și veselă — fiecare obiect fiind conceput nu în funcție de tradiția locală, ci în funcție de rolul pe care-l joacă în societatea modernă. Astfel, la Bauhaus a fost regîndit pe fundamente noi, pe fundamentele unei societăți mecanizate, tot ceea ce constituie cadrul vieții noastre zilnice, materiale dar și intelectuale.

Inițiativa îi revine lui Walter Gropius, stîns nu de mult din viață, în vîrstă de 82 de ani; expoziția organizată la Paris poate fi considerată un adevărat omagiu adus acestui extraordinar animator.

Efortul Bauhaus-ului — nota Gropius — a fost dirijat în primul rînd spre ceea ce astăzi a devenit o sarcină de urgență necesitate: a evita ca omul să ajungă sclavul mașinii, apărînd producția în serie și căminul de anarhia mecanicistă, redîndu-le viață și semnificație... «Aveam drept scop să eliminăm

inconveniențele aduse de mașină fără a sacrifica totuși niciunul din avantajele ei reale... Cercetarea experimentală își afla un rol esențial în arhitectură, fapt ce reclama un spirit larg deschis, capabil de a se adapta, și nu unul îngust specializat».

Concepțiile lui Walter Gropius depășeau cu mult estetica pură. Ele se sprijineau pe baze filozofice și morale: responsabilitatea artistului, negarea opoziției spirit-materie, refuzul ierarhiei genurilor; de unde și locul preponderent pe care îl ocupa la Bauhaus învățămîntul tehnic, al tuturor tehnicilor, chiar și al celor artizanale — cît și partea considerabilă acordată cercetării pure și experimentale.

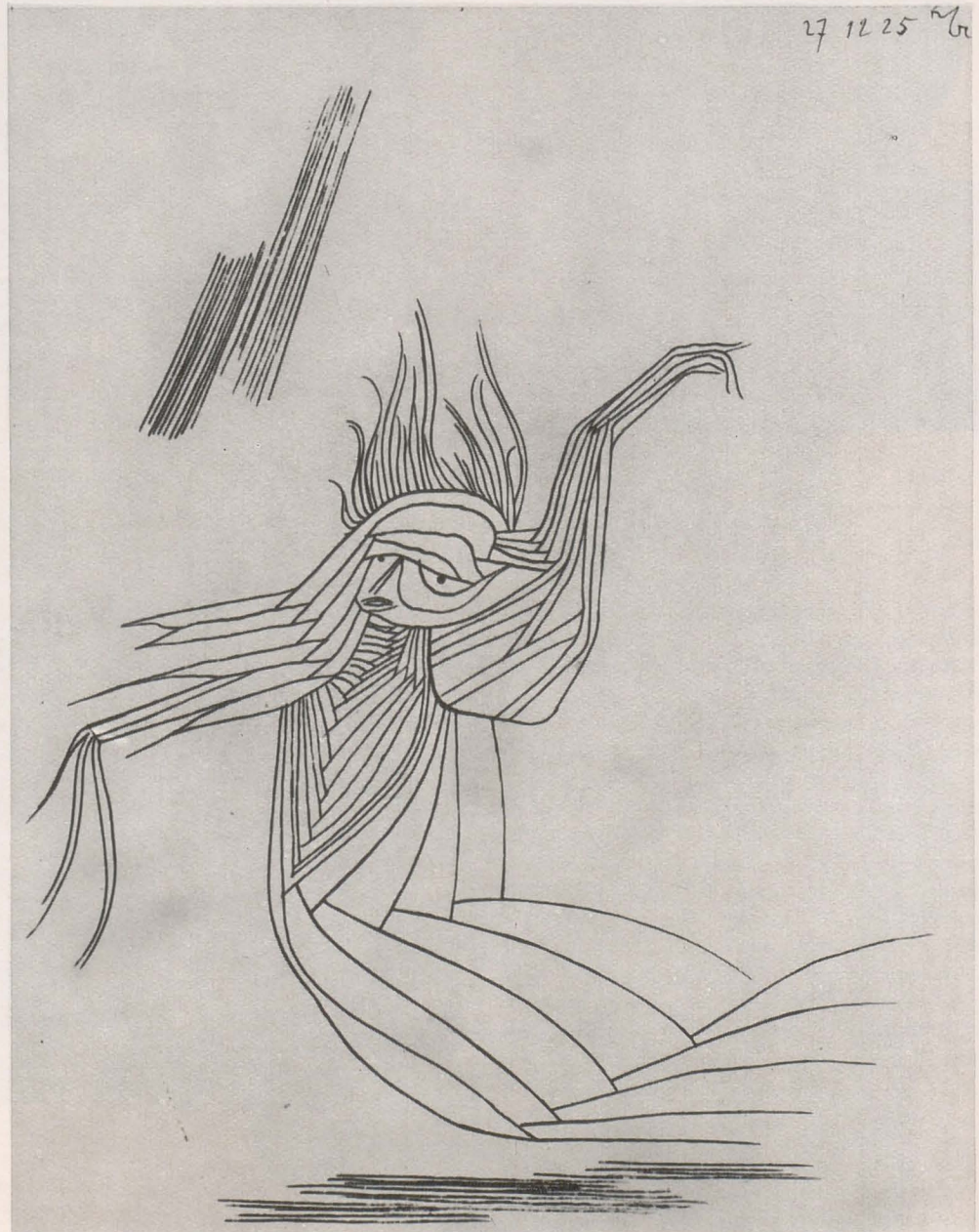
Înțelepciunea animatorilor Bauhaus-ului constă în faptul de a nu fi avut niciodată pretenția să creeze artiști, ci să dea unor oameni înzestrați noțiuni cît de largi cu putință asupra artei epocii, și să-i învețe modalitatea de a se exprima, sau măcar de a

aplica unele principii valabile pentru că sînt umane și moderne.

Modestia aceasta s-a dovedit a fi cît se poate de cuminte și de justificată. De la Bauhaus au ieșit foarte puțini artiști mari — trebuie s-o recunoaștem — cu excepția celor care, atunci cînd au intrat, erau deja siguri pe talentul și personalitatea lor. În domeniul aplicațiilor tehnice, în schimb, aportul veteranilor Bauhaus-ului a fost enorm, dînd naștere ideii unui stil Bauhaus, negat însă de Walter Gropius.

O revelație: construcțiile aceluia precursor care a fost Moholy-Nagy. Construcțiile sale au aceeași frumusețe, aceeași puritate, aceeași rigoare ca acelea ale lui Mondrian. De altfel sînt din aceeași perioadă. Însă Moholy-Nagy aduce în montajele sale un element nou, hotărît modern: metalul și îndeosebi plexiglasul.

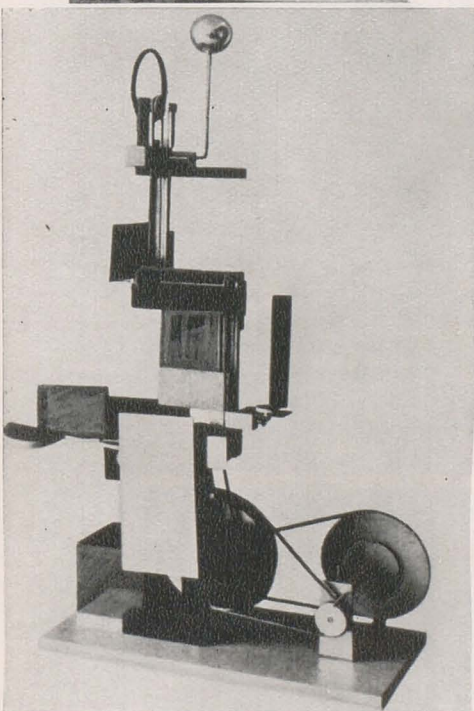
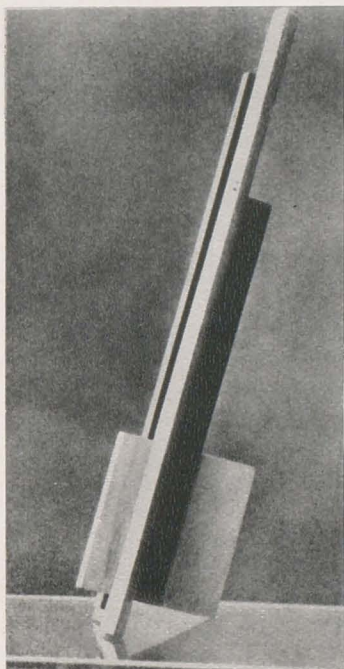
În domeniul mobilierului este suficient să menționăm numele lui Itten și al lui Breuer



Expoziția Bauhaus, lucrări de:

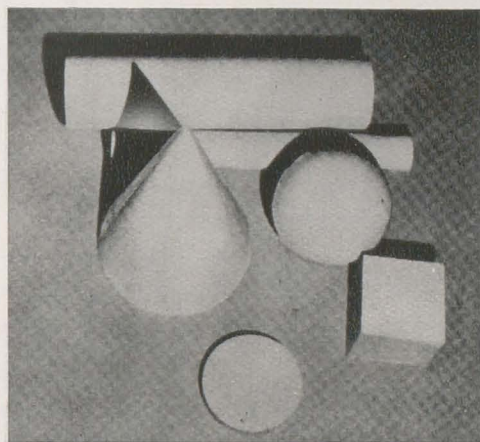
KORNER KRAUSE, PAUL KLEE, GERARD SPITZER, FRANZ EHRLICH și HERBERT BAYER

pentru a spune cât de revoluționare și cât de funcționale, în același timp, au fost creațiile izvodite la Bauhaus.



Însă aceste domenii de acțiune nu sînt decît unele din nenumăratele capitole din istoria Bauhaus-ului. Dacă sculptura a rămas tot ruda săracă, în schimb teatrul, vitraliul, fotografia, olăria, textilele și tipografia au fost transformate datorită metodelor aplicate la Weimar și la Dessau.

O expoziție uriașă: pentru a o cuprinde a fost nevoie de două muzee: Muzeul național și Muzeul municipal de Artă Modernă. Și mai trebuie să știți că a fost doar o versiune sensibil redusă a aceleia prezentată cu un an în urmă la Stuttgart. Ea nu își ascundea caracterul mai degrabă didactic decît estetic, fiind organizată cu o rigoare și cu o metodă



— catalogul de asemenea — tipic germane, calități ce și-au dat cu prisosință roadele la Bauhaus.

PICTURA MODERNĂ POLONEZĂ

« 1.000 de ani de artă în Polonia » — expoziția prezentată la Petit Palais, oricît ar fi fost ea de somptuoasă, nu pune nici un fel de problemă, afară de aceea a unei arte autentic poloneze. La aceasta a răspuns în mod pozitiv expoziția organizată la Muzeul Galliéra, consacrată artei poloneze din veacul al XX-lea.

Perioada dintre 1900—1939 s-a redus la câteva specimene tipice pentru fiecare artist în parte, iar selecția de artă contemporană s-a eliberat de grija obiectivității, datorită expozițiilor de pictură poloneză pe care le-a găzduit Parisul în ultimii ani. R. Stanislavski, organizatorul, a putut limita deci numărul participanților, alegînd pe cei mai semnificativi artiști, fiecare cu un ansamblu de lucrări care să dea o idee exactă a personalității lor.

Accentul a fost pus pe cercetările estetico-tehnologice cele mai recente, fără a sacrifica totuși pe clasici, ca Nowosielski și Wroblewski și nici pe cei mai înflăcărați dintre reprezentanții barocului modern, ca Makowski și îndeosebi Wladyslaw Hasior—veritabila revelație a acestei expoziții. Lucrările lui țin de colaj și de tapiserie deopotrivă.

Expoziția de pictură modernă poloneză a fost uimitor de tînără și dinamică. O adevărată surpriză.

SALONUL DE MAI

Poartă deschisă tuturor noutăților din anul care a trecut! Acest lucru se întrevede încă de la intrare, unde cițiva reprezentanți ai « Școlii din Nisa » și-au dat friu liber vervei lor obișnuite. O birnă oprește intrarea în prima sală. Pe ea stă scris: « Amatori, critici de artă, îndoțiți-vă șira spinării... ».

Fiecare este liber să facă turul în sens invers dacă nu vrea să se încovoie, ori să facă stînga-mprejur, ori să dea brînci buturugii cu capul, așa cum a făcut pictorul Doucet... Dar sîntem obișnuți cu capriciile artiștilor. Dăm imediat peste un morman de lemne și cărămizi, peste un afiș, peste cîteva inscripții caligrafiate de Ben cu grijă, pe pînze montate pe șasiu — cu alte cuvinte o reinviere perfect simulată a decedatului « dada ». În centru, o piesă montată — ca

pentru o căsătorie — ar putea servi drept emblemă Salonului; este opera Dorotheei Selz și e realizată în întregime din obiecte de plastic, din bezele cu frișcă și din zahăr ars. Asta e foarte drăguț și foarte distractiv. Dar nu e un oarecare abuz lexicografic să numești așa ceva Artă, cu sau fără A mare?

Pe scurt, rămii din această expoziție cu impresia că pentru a nu se omite nimic, au fost invitați fără nici un discernămînt și fără nici un parti-pris, de-a valma, toți cei ce s-au manifestat în cursul anului precedent. « Spălatul rufelor cu enzime » de Journiac, Mark Brusse excelentul sculptor care ocupă spațiul cu vid, insipizii nori ai lui Maglione, ambalajele din plastic transparent ale lui Claude Gilli, micile mecanisme semnate de Bertholo, saltelele pneumatice ale lui Kanter, roțile lui Stampfli, mica încăpere a lui Boltanski, etc. Din nefericire Antonio Dias nu a avut destul loc pentru a-și desfășura pe jos cadrulajul și i-a fost măturată grămada de pietre. Jean-Claude Moineau a mers încă mai departe... invitîndu-ne și pe noi să facem același lucru, panotînd de-a lungul salonului afișe cu o săgeată și cuvîntul « urmare ».

Cei noi, « anarțiștii », nu i-au eliminat pe... să le spunem — ceilalți, fiindcă nu știu cum să-i numesc. Bătrîni — nu e prea amabil; adevărați pictori — e prea academic; să-i numesc moderni — e învechit; abstracți? — e prea limitativ. Dar n-are nici o importanță; fapt e că te-ai putea întreba dacă Salonul de Mai nu a atins cumva punctul de explozie, deoarece țîntește — în zadar însă — să reunească două Saloane într-unul singur, acela care a fost timp de mai mulți ani, cu acela care — așa cum îl doresc unii dintre membrii săi — ar urma să devină un fel de mini-Bienală.

La fel ca în fiecare an, figurează și un lot de opere recente ale lui Picasso: trei figuri intens colorate, dinamice, scăpărînd de viață și de duh, și care, ele singure, ar justifica vizitarea Salonului; mai există un Schneider, și el tînăr și dinamic, un Poliakoff riguros, un Pignon furios și zgomotos intitulat Stăpîni Războiului, excelente « picturi » de Messagier, Bitran, Doucet, Gillet, Hernandez, Lybinka, Mihailovitch, Joan Mitchell, Geer și Bram van Velde, Velickovic, Dufour, Debré, Dewasne, Tapiés, Tabuchi, Omcikous, Bokchan, etc. cărora le asociez numele unor artiști aparținînd noului curent figurativ ca Peter Saul, Hugues Weiss și Erro. Aceștia din urmă rămîn în domeniul picturii bidiimensionale, iar obiectivul lor este: să te facă să vezi, să dea de gîndit, să creeze o operă, să ajungă la un stil personal și apropiat inspirației lor.

Expresioniștii sînt în minoritate: Appel, Corneille, Davie, Lindstrom, Pouget.

Geometricii sînt încă și mai puțini, în țîmp ce proliferază prin galerii: să cităm pe Morisson și Del Pezzo, reliefurile lui Tomasello, sculpturile lui Schöffer și ale lui di Teana.

Sala lumino-cinetică nu aduce nimic nou, nici măcar înnoirea unor artiști cunoscuți; este mai puțin interesantă decît aceea a Salonului « Realités Nouvelles », și asta în fiida unor lucrări de Marta Pan, Van Thienen, Geisler, Yoshihiko Hamada și Xenakis.



CORESPONDENȚĂ DIN SPANIA

MUZEUL DIN CUENCA

CARMEN MARTINEZ

Cu o populație de 28.000 de locuitori, bătrînul oraș Cuenca are străduțe strîmte cățarate și înghesuite pe promontoriu. Călătoria pînă aici este lungă și anevoioasă. Atunci cînd pornești de la Madrid, pentru a parcurge cei 165 km de drum îngust — primejdios chiar — sau cei 200 km de cale ferată, este nevoie de trei sau cinci ore. Și totuși, din iulie 1966, Cuenca, orașul cocoțat și incomod, amenințat să se depopuleze cu repeziciune, este frecventat de numeroși amatori de artă din toate colțurile lumii care vin să vadă muzeul avangardei spaniole din « Casas colgadas » (case suspendate).

În 1948 avangarda începea să se manifeste în Spania datorită grupării « Dan al Set » din Barcelona, grupare din care făceau parte Tharrats, Cuixart și Tapiès. Apoi, la Madrid, s-a înființat în 1955 gruparea « El Paso », cu Saura, Millares, Canogar, Riven, Feito, Serrano, Semper și Chirrin; în 1957 lua ființă la Valencia « Grupo Parpallo », iar la Cordoba, « Equipe 57 ». Învîingînd ostilitatea mediului înconjurător, artiștii spanioli începeau să se bucure de succes peste hotare. Marele Premiu al Bienalei de la Sao Paulo i-a fost acordat în 1957 lui Jorge de Oteiza, cel al Bienalei din Veneția lui Eduardo Chillida în 1958; în același an, Premiul I la Pittsburg International a fost dat lui Tapiès, iar în anul următor i s-a decernat lui Cuixart cel al Bienalei de la Sao Paulo.

Un singur om în Spania a avut curajul în vremea aceea — acum mai bine de zece ani — să înjghebeze o colecție de artă de avangardă: Fernando Zobel.

În vîrstă de 44 de ani, pictor el însuși, Fernando Zobel și-a consacrat averea personală acestei colecții pe care continuă să și-o îmbogățească. Pentru ce? El ne lămurește: « Entuziasmat fiind de calitatea operelor amicilor mei pictori și sculptori spanioli, furios să văd cum cele mai frumoase lucrări iau calea străinătății, am început să colecționez tablouri, sculpturi, desene și gravuri. Treptat, colecția a căpătat amploare și atunci am simțit un fel de obligație morală de a o prezenta cum se cuvine și de a o arăta publicului ».

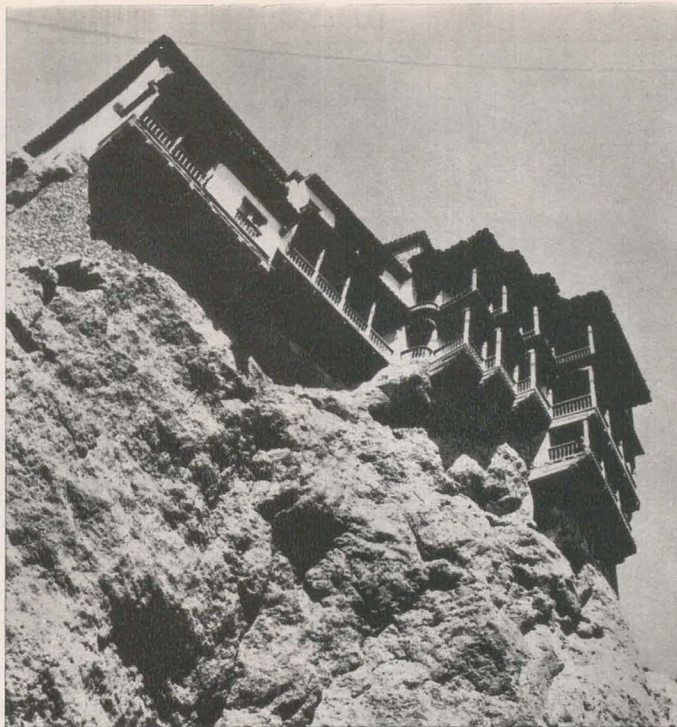
Fernando Zobel s-a gîndit mai întîi că Toledo, oraș turistic, ușor accesibil, ar fi locul visat; dar i-a fost imposibil să găsească vreun spațiu. Alegerea s-a oprit în cele din urmă asupra « Caselor suspendate » din Cuenca. Municipalitatea restaurase exteriorul caselor cu douăzeci de ani în urmă, dar nu luase încă nici o hotărîre în privința destinației interiorului. Vizita lui Zobel la Cuenca a rezolvat problema. Casele îndeplineau toate condițiile cerute de colecționar. Încîntat, acesta izbuti să convingă autoritățile orașului și vreme de trei ani s-a lucrat la amenajarea interioarelor.

Acum, o nouă afluență de oameni, cu un specific turistic mai deosebit, formată din persoane interesate de artă, urcă povîrnișurile repezi ale ulițelor pitorești ale vechiului Cuenca, pentru a ajunge la vestitele « Casas colgadas » unde se află muzeul ce domină strîmtimea. În cele 15 încăperi, sînt prezenți 48 de pictori și 8 sculptori din avangarda spaniolă — Rivera, Viola, Millares, Tapiès, Cuixart, Saura, Chillida ș.a.

În numărul 10/1968 al revistei „Arta“ se semnala într-o notă a rubricii noastre „caIran“ inaugurarea primului muzeu de artă abstractă spaniol.

Revenim mai pe larg cu prilejul acestei corespondențe primite. (n.r.)

Ilustrații: „Casas colgadas“, care adăpostesc muzeul; sculptură de Eduardo Chillida; interior din muzeu.





SALONUL DE PRIMĂVARĂ

Asemenea primei, cea de a doua ediție a Salonului de primăvară al pictorilor bucureșteni a dovedit că artistul posedă facultatea de a se obiectiva: știe să aleagă cu gust, adică bine și fără « parti pris » și întuiește cu discernământ ceea ce îl caracterizează și îl poate reprezenta într-o expunere colectivă. Rezultatul pozitiv al acestui procedeu se datorește și faptului că pictorii au operat selecția fără prejudecata unor supoziții cu privire la ceea ce juriul ar aprecia sau alege, preferențial. Obişnuința unei astfel de pre-judecăți ajunge să funcționeze aproape mecanic, devenind un fenomen de domeniul sociologiei, explicabil în mare măsură și printr-o îndelungată perioadă de labilitate a criteriilor estetice, sau mai bine zis de labilitate a discuțiilor în jurul criteriilor estetice. Desigur că există expoziții a căror finalitate și structură implică neapărat prezența juriului; dar experiența dovedește că numai îmbinate cu sistemul autoselecției — fără juriu — expozițiile colective vor putea exprima curente existente în ceea ce au ele mai bun și mai expresiv.

S-ar putea afirma că prezența fiecărui artist cu câte un singur tablou impune anumite limite în ceea ce privește aprecierea ponderii diverselor tendințe, dar are avantajul de a marca opțiunea artiștilor. Riscuri în această privință, la salonul de primăvară 1969, nu au existat, decât în măsura în care un artist expunea o lucrare dintr-o fază anterioară a activității lui: așa de pildă Vasile Brătulescu, al cărui evocator *Peisaj din Hirşova*, deși poartă în sine gemenele actualului său drum — non-figurația cu subiect liric — îl așează categoric în rîndul realiștilor lirici. În general, pictorii au fost reprezentați cu « faza lor ultimă » și, în acest sens, se puteau face referiri la câteva tendințe afirmate pînă acum în plastica noastră. Lirismul coloristic tradițional, așa cum îl întîlnim în pictura *Stele roșii* de Marius Bunescu, sau cu finețea interpretărilor la Ion Musculeanu, cu știuta sinceritate a expresiei la Micaela Eleutheriade, își manifestă viabilitatea. Brăduț Covaliu, Viorel Mărginean, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Rodica Marinescu, deși greu de înglobat într-o singură tendință, îngăduiau o apropiere prin unele din trăsăturile lucrărilor expuse. Jocul fanteziei poetice în figurație ar putea fi numit, cu un termen generic și provizoriu, factorul lor comun. Non-figurația sau abstracționismul erau prezente cu atîtea subdiviziuni posibile, încît ar fi



2
3
4

1. BARBU NIȚESCU: Ipostaze — ulei
2. MICAELA ELEUTHERIADE: Cetăți noi se înalță în zare — ulei
3. CAROLINA IACOB: Compoziție — ulei
4. GIL NICOLESCU: Obiecte pe fond de tapet — ulei



desigur impropriu a se vorbi despre ele « în general ». De la *Compoziția Elenei Greculesi*, la *Compoziția Luciei Ioan*, de la *Metamorfoza* Mariane Simtion Ambrozi la *Semnele bifate* ale lui Horia Bernea și *Deschiderile spațiale* ale lui Desideriu Saylor, deosebirile de viziune și limbaj sînt foarte marcate. Cu lucrările de viziune suprealistă, *Visul negru* de Semproniu Iclozan, *Dobrogea* de Viorica Ilie, *Intermezzo-ul* lui Florin Niculiu, și cu cele de inspirație folclorică, mai puține în această expoziție, se confirmă existența, în actuala noastră pictură, a unor tendințe diverse și stăruitoare, cu o pronunțată vitalitate.

Înfățișarea expoziției părea să justifice din plin cuvintele lui Paul Klee: « Arta ține de universul diferențelor: fiecare personalitate, odată aflată în stăpînirea mijloacelor ei de expresie, capătă dreptul de a se urca la tribună, și doar cei slabi vor trebui să se retragă ».

AMELIA PAVEL

DESENELE COPIILOR DIN KÖLN



Sub auspiciile Comitetului pentru cultură și artă al Municipiului București și ale Inspectoratului școlar al Municipiului București, a fost deschisă la Liceul « Nicolae Bălcescu » din Capitală (mai-iunie a.c.) expoziția « Copiii din Köln își prezintă orașul ». Organizată de Secția de relații externe a Muzeelor din Köln, expoziția face parte din schimburile culturale, în cadrul cărora a fost deschisă, de asemenea, la Muzeul « Wallraf-Richartz » din Köln, expoziția « Desene ale școlărilor din București ».

« Copiii din Köln își prezintă orașul » este a doua expoziție școlară organizată de Secția de relații externe a Muzeelor din Köln. În legătură cu această manifestare, publicăm o corespondență din Köln.



În această expoziție doar tema a fost indicată de organizatori: *Kölnul văzut de copii*. Realizarea ei este o manifestare liberă a cunoștințelor, impresiilor, fanteziei și inventivității școlărilor, care au lucrat sub directa îndrumare a profesorilor. La alegerea subiectelor, în special, elevii au venit cu idei proprii: frumoasele case de pe malul Rinului, colțurile pitorești și caracteristice ale orașului, mișcarea pestriță a străzii.

Este de remarcă felul în care copiii au înțeles și au redat cele văzute, într-un « stil » artistic personal, pentru că postulatul de multă vreme formulat — « În învățămîntul artistic copilul nu trebuie să învețe, ci să se dezvolte » — a fost adoptat de educatori.

În ansamblul ei, expoziția a oferit o imagine pitorească a Kölnului, imaginea unui oraș comercial și industrial, oraș cu numeroase monumente din epoca romană și pînă în zilele noastre, în același timp un oraș al veseliei, un oraș, în fine, al cunoscutei legende « Spiridușii din Köln », — toate acestea văzute cu ochii naivi și proaspeți ai copiilor.

Nu e întîmplător faptul că cele mai originale lucrări aparțin copiilor între 9 și 13 ani. Această remarcă am avut prilejul să o formulez și în ceea ce privește desenele școlărilor din București. (În ilustrație: RITA FERDERHEN: Pe stradă; EDELTRAUD RÖHL: Circulație pe stradă; RENATE MÜLLER: Magazine pe chei; R. MARKE: Mască).

GÜNTHER OTT

PICTORI LA UNSPREZECE ANI



Sub titlul îndrăzneț « Pictori la unsprezece ani », Ion Mărgescu, învățător la Școala generală de opt ani din Vulturești (județul Argeș), a prezentat la Dalles (holul sălii de conferințe, mai a.c.) expoziția cercului de arte frumoase al elevilor din clasa a cincia, pe care-l conduce de la înființarea lui în octombrie 1967. Cercul, numărînd astăzi 36 de membri, în vîrstă de 11 ani, s-a impus în scurt timp prin activitatea sa. În palmaresul cercului sînt înscrise numeroase distincții, printre care *Premiul I* — Vasilica Bologa, la concursul pe țară organizat în 1968 de Consiliul Național al Pionierilor și Ministerul Învățămîntului; *Medalia* concursului internațional de desene ale copiilor, Sofia 1968, decernată Elenei Constantinescu; *Paleta de aur* a concursului organizat în 1969 de revista « Cutezătorii », decernată lui Mihai Băcescu, ș.a. În expoziție au fost reprezentate 16 elevi cu 110 lucrări de pictură. Eliberate de orice fel de canon al programelor analitice, tablourile s-au arătat a fi de o surprinzătoare varietate tematică, de o fantezie captivantă și de o originală utilizare a procedeelor de expresie. Împlerirea neașteptată, în forme și culori, a realului cu fantasticul ne-a procurat o incursiune în universul copiilor, în

care basmul și datina strămoșească se învecinează cu expedițiile astronautilor. Chiar dacă le spunem « pictori la 11 ani », copiii aceștia nu se pregătesc anume pentru o carieră artistică. Din punctul nostru de vedere, ne descoperă propriul lor univers. Din punctul lor de vedere, explorează, în adevăratul înțeles al cuvîntului, universul, lumea reală sub multiplele ei aspecte. E un proces de cunoaștere care se manifestă în imagini plastice. Valoarea lor, însă, este, implicit, artistică. Reușita e asigurată de metoda educatorului. Alegerea temelor este absolut liberă, aparține autorilor, liberă este de asemenea alegerea procedeelor și execuția lucrării. Lucrările sînt discutate de membrii cercului sub conducerea educatorului, care le comunică, pe parcursul activității, noțiunile specifice de meșteșug. Rezultatele sînt edificatoare. Ca să le obții e nevoie însă de mult tact, de răbdare și, mai ales, de entuziasm și pasiunea educatorului atît de necesare dezvoltării armonioase a copilului, stimulării aptitudinilor creatoare, formării personalității. (În ilustrație: ZENAIDA POPA: Cosmica; LUMINIȚA IVAȘCU: Spre primăvară; LUCIA DIACONESCU: Portret între flori; VIORICA PĂUNOIU: Colind).

HORIA HORȘIA



■ O EXPOZIȚIE DE ȚINUTĂ

Sub auspiciile revistei «Astra», în luna aprilie a fost deschisă la Brașov, în holul teatrului dramatic, expoziția de pictură și grafică a studenților profesorului Corneliu Baba (anul V).

Remarcabilă — și deocamdată singulară prin amploare — inițiativa și-a găsit acoperirea într-o expoziție de reală ținută artistică. Debutul colectiv al celor zece expozanți (*Cornel Antonescu, Darcy Basora, Ștefan Câlțea, Mihai Cismaru, Sorin Dumitrescu, Zamfir Dumitrescu, Florentina Ilea, Sorin Ilfoveanu, Doina Moisescu, Marin Rădulescu*) a făcut evident caracterul de emancipare față de obișnuitele influențe de școală.

În această manifestare de un declarat nedidacticism, amprenta maestrului — bineînțeles, în afara aceluia «savoir-faire», comun tuturor generațiilor care au învățat de la Corneliu Baba —, poate fi observată doar într-un mod indirect, cu atât mai profund, în seriozitatea și consecvența cu care intențiile prime sînt convertite în fapt pictural și în continuitatea unor soluții personale, ferite de fluctuațiile de modă.

Matura siguranță cu care depășesc tatonările începutului plasează evoluția unor expozanți mult deasupra nivelului promisiunilor. Ei sînt deja nume în pictura tinerilor (*Cornel Antonescu, Ștefan Câlțea, Mihai Cismaru, Sorin Dumitrescu, Sorin Ilfoveanu*).

Pe terenul atât de întins al «noii realități» — cum constată în cuvîntul de introducere al catalogului Corneliu Baba — ei îndreaptă o atenție preferențială spre bogăția tehnicii picturale.

ARTA TINERILOR

■ ATENEUL TINERETULUI

Expoziția de grup — pictură și grafică — deschisă pînă la sfîrșitul lunii martie a prezentat cîteva «fațete» din producția a patru artiste: *Silvia Colfescu, Cornelia Dedu, Letiția Linte-Oprisan, Monica Moisescu*. Intensitate a coloritului, în relație muzicală, expresionism abstract — *Silvia Colfescu*; continuare a buneii tradiții a picturii «după motiv» — *Cornelia Dedu*; concizie aplecată spre decorativ, dar și gestualism temperat — *Letiția Linte-Oprisan*; grafica *Monicăi Moisescu* — stadii pregătitoare pentru tapiserie — avînd capacitate de emblematică.

În prima jumătate a lunii aprilie — o interesantă expoziție de pictură și grafică: *George Filipescu, Dumitru Guriță*.

George Filipescu — sub semnul abstracției materiei, urmărind nuanțări calitative: cristalin, transpa-

■ IOAN GÂNJU

Prima expoziție personală a lui Ioan Gânju (sala Kallinderu), ce i-a adus o meritată și spectaculoasă afirmare, a ocazionat această discuție.

— S-a repetat pînă la a deveni loc comun că orice pictor se pictează pe sine. Ai transmis picturii tale semnele a ceea ce se numește — uneori cu prea multă ușurință — o «mitologie personală». Încearcă să renunți, un moment, la obișnuita reticență a pictorului în fața cuvintelor și să traduci procesul de formare a tablourilor tale, în cuvinte.

— Înțeleg lucrarea ca o sumă de probleme la care caut răspunsuri, adică nu un răspuns unic, fix. Pot reveni astfel asupra unei teme generale, realizînd cicluri. Am intenționat să sugerez lumea *pe cale de a se face*, supusă unui proces de formare, ieșind dintr-un haos al timpurilor imemorabile, nu desprinzîndu-se cu ușurință, ci *abstrăgîndu-se*, mulțumită unui efort, avînd de întîmpinat o rezistență.

— Geneza formelor ca proces, ca dinamică, a spus Klee...

— Da. Sînt prea puține lucruri nespuse încă. Am dorit ca aceste figuri cu atitudini dansante să transmită impresia de moment critic, nelipsit de confuzie, moment al neobișnuinței, al stîngăciei, tocmai de aceea și al purității. Am urmărit scoaterea acestei lumi din timpul concret, ce poate fi măsurat, și plasarea ei în timpul nedefinit, mitic, de fapt în atemporalitatea unui «a fost odată ca niciodată».

— S-a observat predilecția ta pentru insolitul unor armonii de «acord secret». În transcrierea acestei creații înțelegese, cum am mai spus, ca geneză, ca devenire, care ar fi pentru tine rolul culorii?

— Evident, prevalează interesul pentru culoare. Caut o convergență a culorilor către «focare» de interes. Distribuția culorii are și funcția de a recentra voitele asimetriei compoziționale.

— Ca să dăm o turnură de interviu discuției: cum ar arăta o istorie a picturii pentru folosința exclusiv personală?

— Vermeer, Velasquez, apoi Bonnard, Picasso — desenatorul; dintre români, Petrașcu.

— O bună parte a artei actuale se susține pe ideea perimării mijloacelor tradiționale. Ești pe deplin mulțumit de «bătrîna» pictură cu penelul pe o suprafață anumită sau ai dori să încerci și experiența unui «altceva»?

— Deocamdată, îmi sînt suficiente penelul, culorile, și suprafața, pictura bătrîna, cum ai spus cu ironie. Poate, cîndva, aș încerca să fac tapiserie.

MIHAI DRÎȘCU

rent, diafan, vîscos; o prospețime în viziune impresionistă prin cîteva notabile inovații tehnologice.

Dumitru Guriță — în pictură, un tip de expresionism; grafica — notații abstract-lirice și desene figurative libere.

Expoziția următoare — *Adrian Ionescu* pe linia preocupărilor de artă optică și de abstracție constructivistă. Un nedorit decalaj între datele intenționale și latura executorie, mai puțin îngrijită.

Cadrul natural — un spațiu verde de pe Calea Victoriei — a făcut un bun serviciu sculpturilor *Corneliei Velcescu*, uneori trimiteri prea insistente la forme organice.

M. D.

RÉSUMÉ

LE SCULPTEUR ET SON MATÉRIAU

C'est sous le titre *Bildhauertheorien im 20 Jahrhundert* (Théories du XX-ème siècle concernant la sculpture) que le Pr. Eduard Trier, recteur de l'Académie de Beaux-Arts de Düsseldorf et auteur de plusieurs ouvrages connus sur l'histoire et la théorie des arts, s'apprete à faire paraître aux éditions Gebr. Mann de Berlin Ouest, une nouvelle étude consacrée à la sculpture. L'article *Le sculpteur et son matériau*, que nous publions dans la traduction du critique d'art Eleonora Costesco, est un fragment abrégé extrait de l'étude dont nous parlions tout à l'heure. Le Pr. Trier a eu recours aux déclarations et professions de foi de nombreux artistes, et c'est sur ces bases qu'il a entrepris d'analyser, en ces quelques pages, les rapports entre le créateur et son matériau, l'accord harmonieux des deux facteurs étant évidemment l'élément indispensable pour que l'œuvre d'art soit pleinement réussie. Voici, par exemple, l'opinion de Barbara Hepworth: « La compréhension des qualités du matériau et la signification des nouvelles formes vers les quelles il aboutit doivent être intégrés dans un parfait équilibre ». Par ailleurs, l'analyse entreprise à travers l'expérience de toute la sculpture moderne (de Barlach à Oldenburg) a fait ressortir des attitudes contradictoires — depuis l'acceptation du primat,

voire l'idolâtrisation du matériau, et jusqu'à la révolte contre tout matériau traditionnel, et l'acceptation d'une variété indéfinie de structures matérielles utilisables (particulièrement celles en plastic) — par conséquent une très grande diversité d'attitudes de la part des créateurs, ayant des conséquences non seulement techniques, mais encore, et surtout, d'ordre esthétique. Les ayant passées en revue, l'auteur s'est permis de souligner un bon nombre de position-programmes, comme par exemple: le rôle déterminant du matériau (« Le matériau est le fondement émotionnel de toute sculpture; c'est lui qui donne l'accent de fonds en déterminant les frontières de l'effet esthétique » — Naum Gabo); la primordialité du modelage (« La terre glaise ne possède en soi ni beauté ni expression propre. Elle s'adapte parfaitement à mes tâtonnements et c'est, pour moi, la seule matière proprement dite plastique » — Alicia Penalba); le détachement de l'acte réellement créateur vis-à-vis du matériau de base, ce qui donne à l'œuvre le caractère d'art conceptuel (Donald Judd); la synthèse entre le respect dû au matériau d'une part, et les vertus du modelage d'autre part (Henry Moore). Le Pr. Trier tient à souligner « qu'en dépit des conceptions très divergentes concernant la valeur et le rôle des matériaux, il est une chose où les artistes tombent généralement d'accord, et c'est lorsqu'ils reconnaissent sans exception l'importance décisive de la parfaite maîtrise du matériau au moyen d'une connaissance approfondie du métier et de ses techniques ». Pour conclure, l'auteur tient à souligner que le public d'art est finalement appelé à se prononcer non pas sur l'attitude qu'a eue le créateur, mais sur les valeurs finales de son œuvre.

PETRAȘCO, POÈTE DU MONDE MINÉRAL

Deux décennies se sont écoulées depuis la mort du peintre Gheorghe Petrașco (1872—1949), dont la personnalité artistique, l'une des plus marquantes de l'École roumaine, fut appréciée par des critiques d'art notoires comme Lionello Venturi.

Occasionné par cette commémoration, l'article du critique Vasile Florea relève l'une des caractéristiques de l'art de Petrașco, celle qui permet de reconnaître entre toutes et sans confusion possible une toile de Petrașco: « son apparemment au monde mirifique du cristal », son appétence pour le « monde minéral ». Loin d'être l'unique critère distinctif, cette caractéristique représente pourtant l'une des qualités fondamentales de sa peinture et elle ne doit pas être attribuée aux simples procédés extérieurs de facture; elle implique la vision du peintre, avec son penchant pour certains motifs spécifiques, son coloris, bref, avec toute une suite d'éléments qui constituent le charme indiciel d'un tableau de Petrașco. Les fleurs, le ciel, l'eau, les arbres, les murs, les hommes, tout absolument, se transforme sous la main de Petrașco en un monde minéral. Tout se convertit en une matière, toujours la même, toujours dense et vibrante. De même que le merveilleux Liquor silicium à l'aide duquel les alchimistes du moyen-âge rêvaient de transformer les métaux en or, ce sorcier transforme en pierres précieuses tout ce qu'il touche de son regard, de son imagination.

LES DOUTES ET LES CERTITUDES D'UN PEINTRE

L'entretien de notre rédacteur en chef Anatole Mân-

dresco avec le peintre Vasile Varga aborde quelques problèmes épineux de notre époque: le rapport art-réalité, le problème de l'art dans la civilisation technologique, la tendance à dépoétiser l'art, etc. Il représente, au fond, la profession de foi d'un peintre qui pratique un art essentiellement rattaché au système figuratif traditionnel, mais qui, face aux métamorphoses de l'art plastique contemporain, témoigne d'un esprit ouvert et exempt de préjugés. En cherchant à expliquer à la fois son attachement à la nature — qui est profond — et la survivance, dans cette époque de la civilisation technologique, d'un art dont le domaine d'investigation continue d'être la nature, — Vasile Varga donne une réponse significative: « De nos jours on rencontre de plus en plus rarement de peinture qui se réfère à la nature et qui soit en même temps d'une qualité artistique remarquable... Si elle existe encore — outre les naïfs — c'est que l'investigation formelle ne représente pas pour tous les peintres un but en-soi ». Pour nombre d'entre eux la peinture est une activité d'un tout autre ordre, une activité que Varga place dans la zone des grandes révélations subjectives. Il constate aussi que malgré les découvertes scientifiques et la révolution technique, la réalité de la nature demeure tout aussi mystérieuse qu'auparavant. « De nos jours l'homme n'en est pour autant pas préparé à répondre aux questions fondamentales qu'il se pose depuis longtemps... Bien au contraire, les multiples certitudes fournies par la science et la technique rendent l'homme contemporain moins apte à accéder aux grandes révélations subjectives ». Or, il semble que pour Vasile Varga, justement cette révélation constitue la raison d'être de l'art.

SOMMAIRE

—	Le X-ème Congrès et l'An XXV Nos pensées et notre volonté	2
<i>Confrontations internationales</i>		4
ADINA NANU	Ce magnifique instrument...	5
Prof. Dr. EDUARD TRIER	Le sculpteur et son matériau	12
VASILE FLOREA	Petrașco, poète du monde minéral	19
—	Doutes et certitudes d'un peintre — notre entretien avec Vasile Varga	24
<i>Ateliers</i>	Ana Severineano, Ioan Gheorghe Vrăneanțu, Valentina Boștină	28
GEORGES BOUDAILLE	Correspondance de France	34
CARMEN MARTINEZ	Correspondance d'Espagne	36
<i>Cimaises</i>		37
<i>L'art des Jeunes</i>		39

СОДЕРЖАНИЕ

—	X Съезд — XXV год Наши мысли и желания	2
<i>Международные соревнования</i>		4
АДИНА НАНУ	Этот волшебный инструмент...	5
Проф. д-р ЭДУАРД ТРИЕ	Скульптор и его материал	12
ВАСИЛЕ ФЛОРЯ	Петрашку — поэт минерального мира	19
—	Сомнения и уверенность худож- ника — Беседа с Василе Варга	24
<i>Ателье</i>	Ана Севериняну, Иоан Георге Врэнянцу, Валентина Боштиноэ	28
ЖОРЖ БУДАЙЕ	Письмо из Франции	34
КАРМЕН МАРТИНЕЦ	Письмо из Испании	36
<i>Выставки</i>		37
<i>Молодежное искусство</i>		39

Couverture I: FLORICA FĂRCAȘU: Colier d'argent I

Couverture II: Musée d'Art de la République, intérieur de la Galerie Nationale

Couverture IV: TROFIN BRÂNZĂ: L'Avenir — affiche

На первой странице обложки: ФЛОРИКА ФЭРКАȘУ: Ожерелье I — ювелирные изделия, серебро.

На второй странице обложки: Музей искусств Республики — Национальная галерея, интерьер.

На четвертой странице обложки: ТРОФИН БРЪНЗĂ: Будущее — плакат.

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133 135, București



4 AUG



1969