





ARTA

9
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 9 — 1969

Colegiul redacțional:

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



Cuprins:

Confruntări internaționale	2
Cadran	4
* * *	
Expoziția: „25 de ani de la Eliberarea Patriei“	5
VASILE VARGA	
Pictura românească în perspectivă europeană (IV)	15
* * *	
4 artiști români la Sao Paulo	20
Atelier	
Stan Done, Nicăpetre	22
Poezie și plastică	
Pucă și alfabetele lui, versuri de Leonid Dimov și Mircea Ivănescu, desene de Florin Pucă	26
TONY SPITÉRIS	
Materie și spirit	28
MARGIT STABAR	
Bienala constructivistă	34
MIRCEA POPESCU	
Acad. prof. G. Oprescu	37
Agendă	
Simeze	
Scrisori	

Coperta I: BRĂDUȚ COVALIU Peisaj — ulei

Coperta II: Muzeul de artă brâncovenească Mogoșoaia — exterior

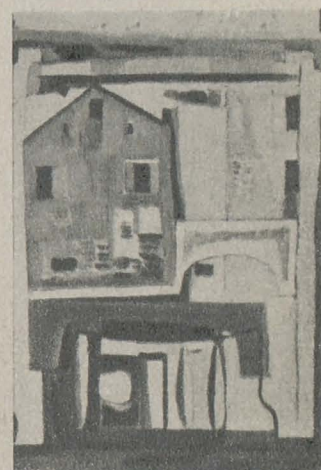
Coperta IV: GABRIEL CONSTANTINESCU: Tripticul Eliberării — cerneală tipografică

Fotografii: RADU BRAUN, N. SĂNDULESCU, CORNELIA ȘOANCĂ, FLORIN DRAGU

Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN, DAN ER. GRIGORESCU

Prezentarea artistică: OLIMPIU POPA

Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI



Philadelphia New York



La Philadelphia Museum of Art a fost deschisă între 23 septembrie și 30 octombrie o retrospectivă Brâncuși. Organizată de cunoscutul muzeu din Philadelphia în colaborare cu Muzeul Solomon R. Guggenheim din New York și Institutul de artă din Chicago, bucurându-se de concursul muzeelor de artă din România, al Muzeului național de artă modernă de la Paris și al altor colecții de stat și particulare, expoziția a reunit, pentru prima oară, o selecție de 84 sculpturi și 23 desene, acoperind toate perioadele din creația sculptorului român. Din patrimoniul nostru artistic figurează în această reprezentativă suită brâncușiană, cronologic concepută, operele: *Rugăciunea*, *Cumintenia pământului*, *Cap de băiat* (colecția Muzeului de artă al Republicii), *Vitelius*, *Sărutul* (colecția Muzeului de artă din Craiova) și *Supliciul* (colecție particulară). Catalogul expoziției și, în același timp, selecția lucrărilor, aparțin lui Sidney Geist, autorul celei mai recente monografii Brâncuși.

Înregistrată drept un eveniment de seamă al vieții artistice, expoziția a fost organizată de asemenea și la Muzeul Solomon R. Guggenheim, începând de la 21 noiembrie. În 1970, o selecție concentrată a expoziției va fi prezentată la București, la Muzeul de artă al Republicii.

A. B.

Tolentino

La Tolentino — pe coasta italiană a Adriaticii — s-a desfășurat în toamna acestui an a cincea ediție

a *Bienalei internaționale de umor*. La această competiție au participat peste o sută de artiști din 21 de țări, expoziția lucrărilor admise fiind găzduită, între 7 septembrie și 17 octombrie, la Muzeul caricaturii din Tolentino. Caricatura Românească a fost reprezentată prin lucrări de Claudiu Nicolae și Eugen Taru. Juriul *Bienalei* i-a acordat caricaturistului Claudiu Nicolae *Medalia de aur* și *Premiul Cesare Marcorelli* pentru lucrările *Amazoana*, *Fără cuvinte* și *Don Juan*.

Pe lângă expoziția cu lucrările selecționate prin concurs, muzeul tolentin a cuprins, de asemenea, conform tradiției, o retrospectivă, consacrată anul acesta comemorării suedezului Albert Engström și câteva expoziții personale ale unor artiști distinși la edițiile anterioare ale *Bienalei*.

M. V.

Ljubljana



Organizată sub auspiciile municipalității din Ljubljana, a opta ediție a *Bienalei internaționale de gravură* a confirmat — printr-o participare sporită față de edițiile anterioare și prin prezența unora dintre cei mai cunoscuți gravori contemporani — prestigiul acestei întâlniri internaționale. La expoziția deschisă timp de aproape trei luni (între 6 iunie și 31 august), în sălile Muzeului de artă modernă din Ljubljana au fost reprezentate 257 artiști din 46 țări. Selecția românească a cuprins gravuri de Ethel Lucaci-Băiaș, Ion Bițan (în ilustrație xilografura *Compoziție nr. II* din ciclul *Cadențe*), Șerban Gabrea, Ileana Micodin și Ion Nicodim.

Juriul internațional, alcătuit din personalități de seamă ale vieții artistice — Umbro Apollonio (Veneția), Jiri Kotalik (Praga), Zoran Kržišnik (Ljubljana), William S. Lieberman (New York), Dietrich Mahlow (Nürnberg), François Mathey (Paris), Miodrag B. Protić (Belgrad), Harald Szeemann (Bern) și E. de Wilde (Amsterdam) —, a acordat premiul de onoare lui

Giuseppe Capogrossi (Italia), *marele premiu* lui Janez Bernik (Iugoslavia), precum și trei premii artiștilor Jiri Anderle (Cehoslovacia), Lourdes Castro (Franța) și Frank Stella (S.U.A.). Au fost acordate, de asemenea, o serie de importante premii de achiziție, unul dintre acestea revenindu-i lui Ion Bițan. Printre deținătorii premiilor de achiziție se numără, de asemenea, Jean Messagier (Franța), Robert Rauschenberg, Jasper Johns, James Rosenquist (S.U.A.), Joan Miró, Antonio Saura, Eduardo Chillida (Spania), Joe Tilson, Richard Hamilton (Marea Britanie), Antonio Berni (Argentina), Emilio Vedova (Italia), Alena Kucerova (Cehoslovacia), Mesko Kiar (Iugoslavia) ș.a.

H.H.

Nisa Leipzig



Între 31 mai și 10 iunie s-a desfășurat la Nisa primul *Festival internațional al Cărții*. România, una dintre cele 22 de țări participante, a fost reprezentată printr-un număr de patru sute de cărți. Volumul «Gargantua și Pantagruel», repovestit pentru copii de Ileana și Romulus Vulpescu, ilustrat de Val Munteanu (Editura Tineretului, 1968), a primit *Mențiunea juriului* pentru cea mai frumoasă carte de mare tiraj.

Recent, la *Tirgul de toamnă* din Leipzig, la concursul «Cele mai frumoase cărți ale lumii», volumul a obținut *Medalia de bronz*.

M. V.

CONFRUNTĂRI INTER- NAȚIONALE

Roma



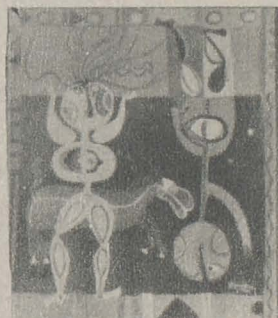
Academia internațională de literatură, artă și cultură «Tommaso Campanella» din Roma a cooptat recent pe gravorul și scriitorul Victor Rusu Ciobanu în calitate de membru «honoris causa». Consiliul de direcție al Academiei i-a acordat, cu acest prilej, Medalia de argint pentru «înalte merite în domeniul artei». O prezentare a artistului (cu date privind viața și opera, reproduceri fotografice după lucrări de gravură etc.) va apărea în volumul *Traguardi dell'Arte 70*, pregătit de Casa de editură «Lo Faro». (În ilustrație, gravura Femeie cu broboadă).

Corina Beiu-Angheluță, Valeriu Boborelu, Traian Brădean, Pavel Codiță, Brăduț Covaliu, Emilia Dumitrescu, Ion Gheorghiu, Elena Greculesi, Vasile Grigore, Octav Grigorescu, Peter Iacobi, Gheorghe Iliescu-Călinești, Ana Iliuț, Lucia Ioan, Mircea Ionescu, Ioana Kassargian, Ala Jalea Popa, Iacob Lazăr, Ovidiu Maitec, Hortensia Masichievici, Aurelia Matei, Henry Mavrodin, Ileana Micodin, Lidia Mihăescu, Aurel Nedel, Ion Nicodim, Ervant Nicogolian, Iulia Oniță, Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Gheorghe Șaru, Lia Szasz, Simona Vasiliu-Chintilă și Octavian Vișan.

Succesul înregistrat de arta românească la Helsinki a fost oglindit de numeroase articole publicate în «Turuu Sanomat», «Hufvudstadsbladet», «Uusi Suomi», «Etelä Suomen Sanomat», «Helsingin Sanomat», «Päivän Sanomat» și în alte periodice finlandeze.

românească contemporană. Au expus Silviu Băiaș, Corina Beiu-Angheluță, Irina Borovschi, Eva Cerbu, Vasile Celmare, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Lucia Cosmescu, Cornelia Daneț, Vasile Dobrian, Emilia Dumitrescu, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Karola Fritz, Dimitrie Grigoraș, Ana Iliuț, Valentin T. Ionescu, Gheorghe Ivancenco, Ala Jalea Popa, Hortensia Masichievici, Natalia Matei Teodorescu, Mihai Mădescu, Ileana Micodin, Fred Micoș, Lidia Mihăescu, Teodora Moisescu-Stendl, Iulian Olariu, Hildegard Paar, Corneliu Petrescu, Ion Stendl și Gy Szabo Bela.

Torino



Din inițiativa domnului Giuseppe Russo, *Galeria di Arte Moderna Viotti*, de sub direcția sa, a găzduit între 20 septembrie și 3 octombrie o expoziție personală Teodora Moisescu-Stendl. Artista a prezentat 25 uleiuri, 50 guașe și 12 xilografuri.

Carpi



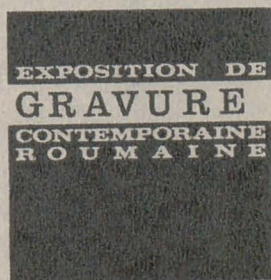
Carpi, devenit pentru o jumătate de an, după cum anunță presa italiană, «centrul xilografiei mondiale», a găzduit, din luna iunie până în noiembrie, prima ediție a *Triennalei internaționale a xilografiei contemporane*. Organizată sub auspiciile municipalității, ale muzeului local de xilografie și cu concursul unor instituții și asociații culturale și de turism din Italia, *Triennale* s-a deschis cu prilejul sărbătoririi celui de al cincilea centenar al nașterii lui Ugo do Carpi. La expoziție au participat artiști din 40 de țări. Xilografura românească a fost reprezentată printr-o selecție de lucrări da Florin Ciubotaru (*Dialog, Explorie și 12 linii*), Mircea Dumitrescu (*Studii de femei I, II și III*), Ethel Lucaci-Băiaș (*Miraj, Zbor I și II*), Anton Perussi (*Soare, Somn și Veghe*) și Ion Stendl (*Apă și foc, Vechea hartă geografică și Camera obscură*).

Helsinki



La *Helsingin Taidehalli* — cunoscutele galerii din capitala Finlandei — a fost găzduită între 15 și 31 august o amplă expoziție de artă contemporană românească (pictură, sculptură, acuarelă, gușa, tuș, gravură). Au expus Virgil Almășanu, George Apostu,

Beirut



La 1 octombrie s-a deschis la Beirut o expoziție de gravură

CONGRESE, CONFERINȚE

Timp de nouă zile, între 22 și 30 august a.c., trei capitale scandinave — Copenhaga, Stockholm și Oslo — au găzduit succesiv a XXI-a Adunare generală și al X-lea Congres al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (A.I.C.A.), la care au participat 150 critici de artă din 25 de țări.

Adunarea generală, după ce a adus mulțumiri președintelui Jacques Lassaing și vicepreședinților al căror mandat a expirat, a procedat la alegerea noii conduceri. Președinte al A.I.C.A. a fost ales criticul de artă René Berger, directorul Muzeului Cantonal din Lausanne, iar ca noi vicepreședinți — Giuseppe Marchiori (Italia), Michel Ragon (Franța) și Seven Sandström (Suedia).

Lucrările Congresului al X-lea au abordat, în ședințe plenare și pe secții, tematica stabilită la Congresul al IX-lea (Bordeaux, 1968). La dezbaterea temei *Arta și Orașul* au participat Giulio Carlo Argan, (Italia), H. L. C. Jaffé (Olanda), Michel Ragon (Franța), Ronald Hunt (Marea Britanie), Miroslav Klivár (Cehoslovacia), Jürgen Klaus (Republica Federală a Germaniei), Arif Kaptan (Turcia) și Petru Comarnescu (România). Printre celelalte teme dezbătute au figurat: *Arta ca expresie a intențiilor sociale*, *Lansarea artistului*, *Documentarea asupra artei contemporane*. Au fost, de asemenea, formulate o serie de teme noi ca *Însușirea muzeelor*, *Arta și presa*, *Formarea criticului de artă*, *Reforma expozițiilor biennale internaționale ș.a.*, care, la propunerea președintelui René Berger, vor fi studiate pe grupe, în vederea viitoarelor colocvii și congrese A.I.C.A.

Între 15 și 20 septembrie a.c., Budapesta a găzduit cea de a XXII-a ediție a Congresului internațional de istorie a artei, ale cărui dezbateri, axate pe tema *Evoluție generală și dezvoltări regionale în istoria artei*, au fost deschise printr-o substanțială prezentare a problemei, efectuată de Lajos Vayer, președintele comitetului gazdă. Lucrările Congresului, în cadrul cărora au fost prezentate peste două sute de comunicări, au prilejuit un schimb de opinii între cercetătorii sosiți din toate colțurile lumii. Printre personalitățile de prestigiu care au fost de față, au susținut comunicări sau au participat la discuții s-au numărat Giulio Carlo Argan, M. V. Alpatov, André Chastel, Otto Demus, Bernard Dorival, Jack D. Flam, Egbert Haverkamp-Begemann, H.L.C. Jaffé, V. N. Lazarev, Hidemichi Tanaka, Charles de Tolnay ș.a.

Delegația română s-a afirmat prin prezența lui Ion Frunzetti, conducător al lucrărilor secției a VII-a (*Conflicte artistice în secolele XIX și XX — nașterea și biruința artei independente*) precum și de comunicările ținute de Răzvan Theodorescu (*Ecouri bizantine și elemente balcanice în arta Dunării de Jos în secolele X-XIV*), Amelia Pavel (*Ecourile expresionismului în arta românească de la începutul secolului*), Barbu Brezianu (*Matisse și Pallady: prietenia și legăturile lor artistice*), Radu Bogdan (*Contribuții la o metodă de determinare a individualității artistice*) și N. Argintescu-Amza (*Derain și Cézanne în opera lui Lucian Grigorescu*).

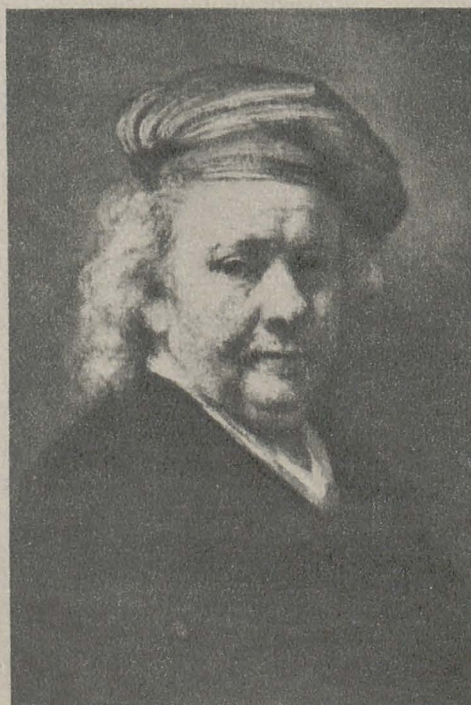
Potrivit unei bune tradiții, comunicări festive au fost dedicate unor aniversări ale anului: cvadricentenarul morții lui Bruegel, tricentenarul morții lui Rembrandt și centenarul morții lui Matisse.

Tricentenarul morții lui Rembrandt (1606—1669) a prilejuit inițierea și organizarea unui întreg șir de manifestări culturale. Trecând peste emisiunile de radio și televiziune ce i-au fost consacrate pretutindeni în lume, înregistrăm apariția chiar în decursul acestui an a unor studii monografice datorate lui Joseph-Emile Müller (Editura Somogy) și Michael Kitson (Editura Phaidon), a volumelor Rembrandt gravor de Christopher White (Editura Zwanner), Rembrandt, viața, opera și timpul său de Bob Haack (Editura Thames and Hudson), epuizat și retipărit la câteva luni după apariție, și înfîrșit *Catalogul complet al picturilor lui Rembrandt*, de Abraham Bredius, a treia ediție revizuită și adnotată de Horst Gerson, ale cărui puncte de vedere noi în interpretarea operei pictorului au produs vîlvă printre specialiști.

Expozițiile s-au ținut lanț încă de la începutul anului: Rembrandt și elevii săi a fost intitulată expoziția deschisă la Muzeul de artă din Montreal în ianuarie 1969. Organizatorii au urmărit cronologic evoluția artistului, prezentînd o selecție de 18 picturi, alături de 90 lucrări ale elevilor lui Rembrandt. Succesul a fost răsunător și s-a consemnat că numai expozițiile Van Gogh și Picasso s-au bucurat de o asemenea afuență de public. De largă popularitate s-a bucurat, de asemenea, expoziția organizată în luna martie la Smithsonian Institution din Washington, apoi cele de la Chicago și Mineapolis.

În Europa, prima expoziție s-a deschis la British Museum în luna martie. Au fost selecționate numai gravuri din perioada de maturitate. Expoziția a oferit privitorilor posibilitatea de a urmări metoda de lucru a artistului, grupîndu-se în acest scop, în jurul gravurilor definitive, toate stadiile și variantele existente. S-a ajuns astfel la un ansamblu de 142 lucrări pentru 24 de subiecte prezentate.

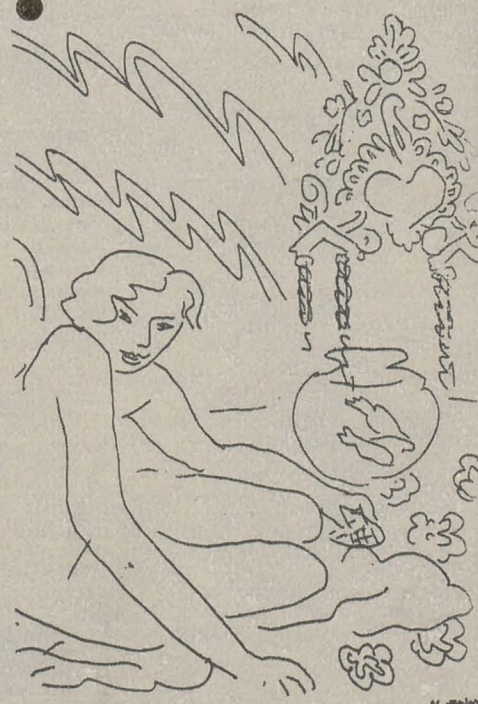
Expoziții de gravură au mai fost organizate în Statele Unite la Muzeul de artă din Boston, în Canada la Galeria Națională din Ottawa și, recent, în Franța la Muzeul Luvru, aceasta cuprinzînd două sute de lucrări grupate pe teme: Rembrandt și cei apropiați (Saskia, nenumărate autoportrete la toate vîrstele, mama artistului etc.); scene de gen și animaliere; peisaje; portrete; scene cu subiecte biblice. Au reținut, de asemenea, atenția expozițiile deschise



la New York, Leningrad, Frankfurt și ampla expoziție de la Muzeul Național din Stockholm. Din Olanda menționăm importanta expoziție de la Rijksmuseum din Amsterdam — de fapt cea de a cincea expoziție pe care muzeul o consacră lui Rembrandt, prima fiind organizată în 1898, iar următoarele în 1932, 1935 și 1965.



La Bruxelles, sărbătorirea celui de al patrulea centenar al morții lui Bruegel cel bătrîn a prilejuit organizarea, în sălile Muzeului de artă veche (între 20 august și 16 noiembrie) a unei expoziții intitulate *Bruegel și lumea sa*. Ea a cuprins fotografii alb-negru, reproduceri la dimensiunile naturale după întreaga operă a pictorului, fiecare lucrare fiind însoțită totodată de un amănunțit text documentar. Un număr apreciabil de picturi originale aparținînd muzeelor belgiene au figurat, de asemenea, pe simeze, în rîndul lor semnalîndu-se și câteva opere de curînd restaurate.



Între 16 iulie și 15 septembrie, Fundația Maeght din Saint-Paul-de-Vence a organizat o expoziție închinată centenarului nașterii lui Matisse, cu titlul *Matisse et son entourage*. Au fost expuse, alături de treizeci picturi, șaptezeci desene și două sculpturi ale marelui pictor, lucrări ale unor artiști ce au jucat un rol în viața lui Matisse, influențîndu-l sau bucurîndu-se de stima sa: Rodin, Maillol, Rouault, Signac, Derain, Vlaminck, Braque, Cézanne, Redon, Picasso, Miró.

EXPOZIȚIA: 25 DE ANI DE LA ELIBERAREA PATRIEI

Mircea Popescu, Virgil Miu, Ion Sălișteanu răspund la întrebările redacției.

1. Ce impresie v-a făcut expoziția consacrată anului XXV de la Eliberare? Considerați că această expoziție cu un program — cel puțin în intenții — limpede este semnificativă pentru potențialul artistic național, pentru cultura artistică a României contemporane?
2. Care sînt opiniile dvs. privitor la modalitățile plastice contemporane proprii unei atitudini angajate, în sens social istoric, proprii artei angajate în marile dezbateri ale epocii noastre? O asemenea atitudine poate fi exprimată în orice sistem lingvistic, sau ea implică o anumită organizare a limbajului, o anumită structură a formei?
3. Credeți că tabla de valori a societății noastre, sensurile mari, istorice, ale epocii, identitatea națiunii române, exprimată în planul culturii, presupune o specificitate a formei artistice? Credeți că arta românească este în măsură să aducă un mesaj spiritual propriu în lumea contemporană?
4. Ce părere aveți despre expozițiile cu program, despre rolul lor și despre modul în care trebuie organizate?

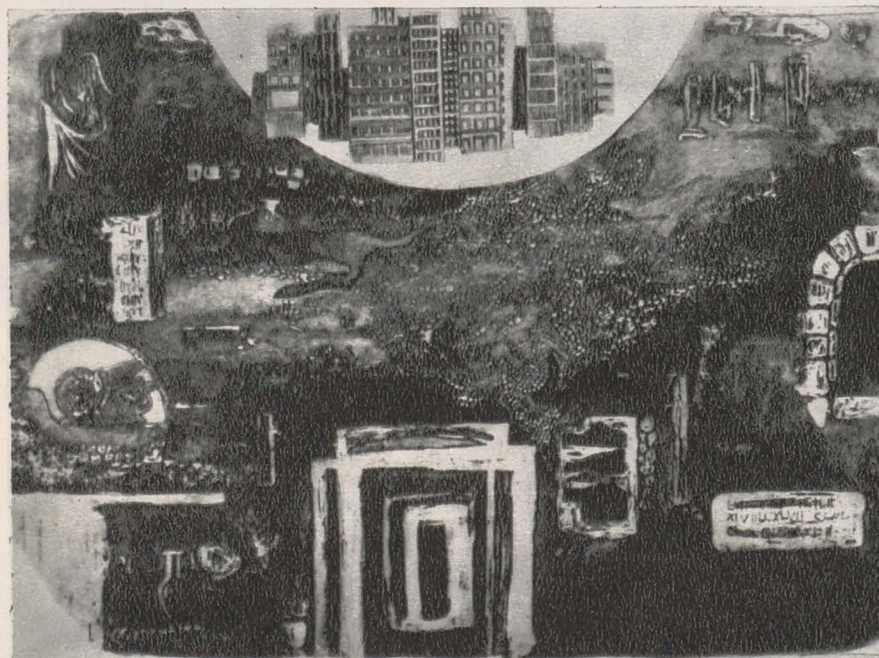
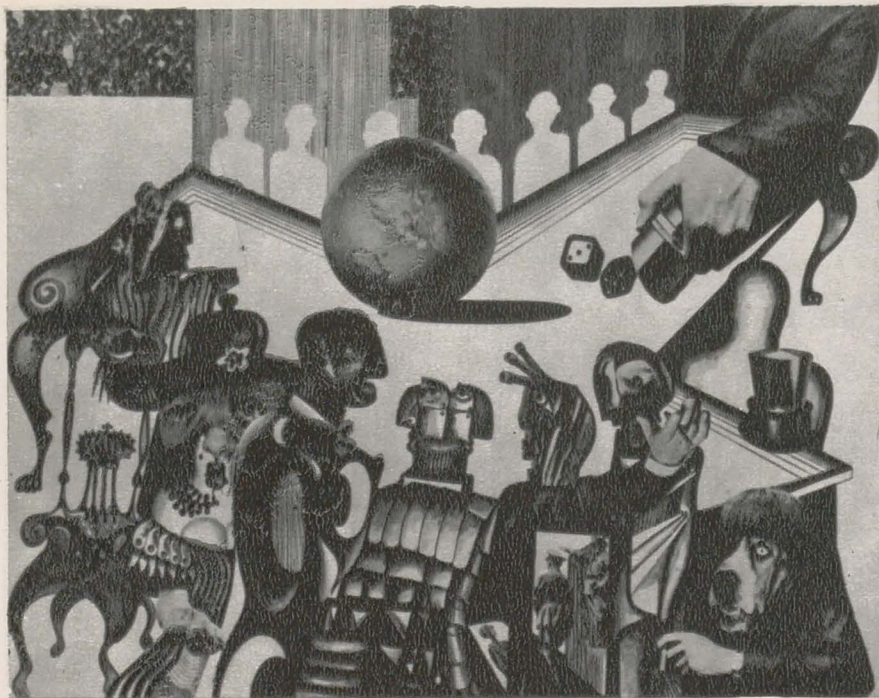


1 | 2 | 3

1. LIGIA MACOVEI: De ziua recoltei — ulei

2. PAUL VASILESCU: Mircea cel Bătrîn — ghips patinat

3. VIOREL MĂRGINEAN: Sere și sonde — ulei



12	15	17
13	16	18
14		19

12. STAN DONE: Ala-bala portocala — tuș-colaj

13. CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ: Stratificări dobrogene — gravură metal

14. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Răscoala — ulei

15. DUMITRU GHIAȚĂ: Flori — ulei

16. ION MUSCELEANU: Portret de muncitoare — ulei

17. VLADIMIR ȘETRAN: Valori contemporane — ulei

18. LUCIA IOAN: Bucuria aniversării — ulei

19. GEORGE APOSTU: Dobra — marmură

1 După câte înțeleg, dvs. întrebați dacă această expoziție reprezintă evenimentul căruia i-a fost dedicată. Probabil că aveți în vedere și faptul că pentru expoziție a fost încheiat — ca niciodată — un mare număr de contracte.

La prima vedere, expoziția (mă refer la sala centrală și celelalte săli de la parter) pare aerisită, degajă o atmosferă de liniște și totodată apare ca diversă. Dar, revenind mai atent, îți dai seama că multe din lucrări sînt cunoscute din alte expoziții, organizate în anii trecuți. Pe unele le cunoaștem de acum 8 ani. În general, lucrările mai noi au o temă din istoria patriei sau sînt peisaje contemporane; portretele sînt puține. Așteptam să văd mai ales lucrări inspirate de momentele importante ale transformărilor sociale din ultimul pîtrar de veac, legate de problemele noii orînduirii sociale.

În ce privește măsura în care expoziția este «semnificativă pentru cultura artistică a României contemporane», putem observa un câștig net în sensul precizării direcțiilor dezvoltării. Nu poate trece însă neobservată nici o anumită notă, întîlnită de altfel în expozițiile din ultimii 5—6 ani, despre care este dificil să se spună că se acordă cu programul expoziției.

2 Din întrebarea a doua îmi reține atenția pasajul ce se referă la arta capabilă să exprime participarea la marile frămîntări ale timpului pe care-l trăim.

Mai întîi o precizare, în afara căreia discuția despre «modalitățile de limbaj», «sisteme lingvistice», etc. devine sterilă. Artă a fost în toate timpurile comandată, direct sau indirect. Ea este însă expresia nivelului dezvoltării istorice și a zestrei native a creatorului. Artistul — ca personalitate — este înnoitor și creator de limbaj, de modalități de exprimare plastică. Prin inteligența, temperamentul și sensibilitatea ce-i sînt proprii, prin personalitatea sa, artistul distilează cultura de pînă la el, citește și esențializează adevărurile și sensurile vieții sociale. Numai necesitatea exprimării unui adevăr îl determină pe creator să caute, să înnoiască, să construiască limbajul propriu, care poartă, desigur, amprenta timbrului particularelor sale calități și, ca să-i spunem pe nume, al originalității sale. În funcție de structura sa, de concepția lui și de ceea ce are de exprimat, artistul își construiește mijloacele necesare și creează opere ce reprezintă contribuții la viața spirituală a societății.

Chestiunea este așadar de a duce o discuție nu despre limbaj — formulă, ci despre condițiile obiective și mai ales subiective ale descoperirii și prețuirii creației autentice. Aceasta este o chestiune nu numai a uniunilor de creație, ci și a organelor de resort ale administrației de stat. E greu, dar nu imposibil de realizat aceasta.

În privința diferitelor curente incluse în ceea ce se numește artă modernă, aș vrea să subliniez — pe lîngă cele expuse mai sus — următorul lucru: fiecare curent în parte e necesar să fie judecat în contextul dezvoltării istorice, deoarece arta unei societăți reflectă viața spirituală a acesteia. Pentru noi, important este ca arta pe care o facem să reflecte adevărurile istorice ale noii societăți, cele mai înalte aspirații umane.

S-ar impune precizarea: Kandinsky, Mondrian etc. — dacă ne-am mărgini la arta abstractă, — aduc contribuții la îmbogățirea cunoștințelor referitoare la stăpînirea legilor armoniei culorii și la organizarea spațiului. Totuși, arta abstractă își revendică, prin părinții ei spirituali, dreptul de a abandona natura și obiectul. Limbajul artei abstracte ajunge să-și piardă funcția de a fi instrument de exprimare și de comunicare a adevărilor umane. De altfel în epoca noastră a apărut boala limbajului devenit scop în sine; e parcă boala acestui secol. În pictură, de pildă, mijloacele de exprimare sînt rupte de obiect și transformate în ceva de sine stătător, devin scop în sine, devin ele însele «obiecte». Pe de altă parte, în numele căutării de noi modalități de exprimare plastică a adevărului, impostura — căci este și aceasta un fenomen — amplificînd confuzia, încearcă să minimalizeze capacitatea picturii de a mai putea să exprime adevăruri și să compromită înseși căutările autentice de noi forme de exprimare.

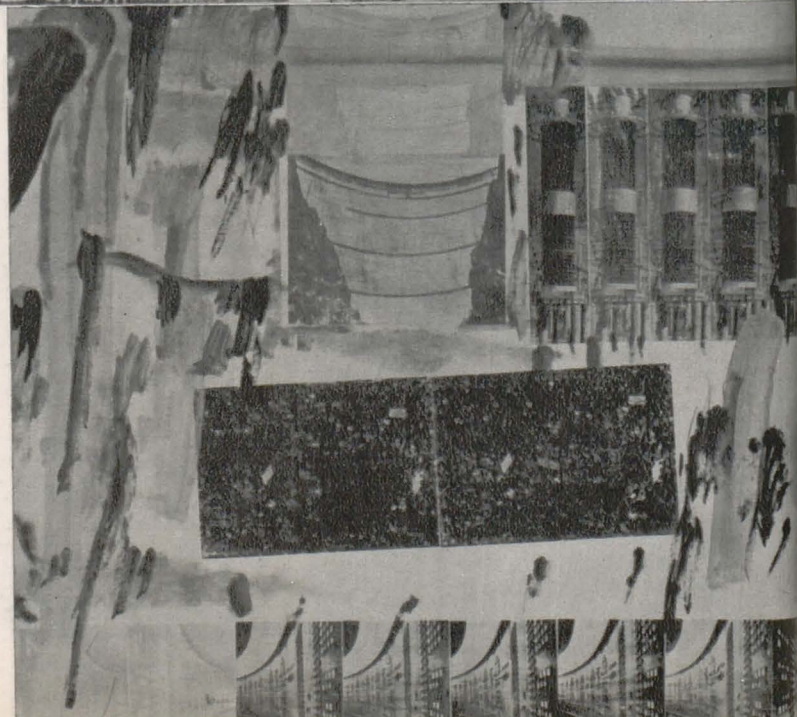
Pictura s-a dovedit și se dovedește a avea capacitatea de a exprima complet, complex și în mod eficace sensurile și trăirile profund omenestice ce constituie substanța artei. Lucrul cel mai greu este de a o stăpîni. Sînt desigur și alte forme artistice care se pot dovedi capabile să exprime adevăruri, dar care nu sînt și nu trebuie confundate cu pictura; ele sînt alte forme de exprimare plastică.

3 Mai înainte am vorbit despre personalitatea artistică și despre modalitățile de exprimare plastică. Aș vrea să adaug că diversitatea și varietatea de stiluri și limbaje este o consecință și anume o consecință a existenței unor personalități artistice, precis circumscrise. Stilul și originalitatea sînt expresia personalității. Desigur că nu numai personalitățile ci și epocile își au stilul lor.

Artă a unei națiuni exprimă caracteristicile spirituale ale acesteia, caracteristici determinate de particularitățile dezvoltării sale istorice. Forma artistică, modalitățile de exprimare plastică din arta românească sînt și ele o expresie a particularităților geniului poporului nostru, a particularității sale receptivității. Iar frumusețea culturii universale provine tocmai din originalitatea culturii fiecărui popor.

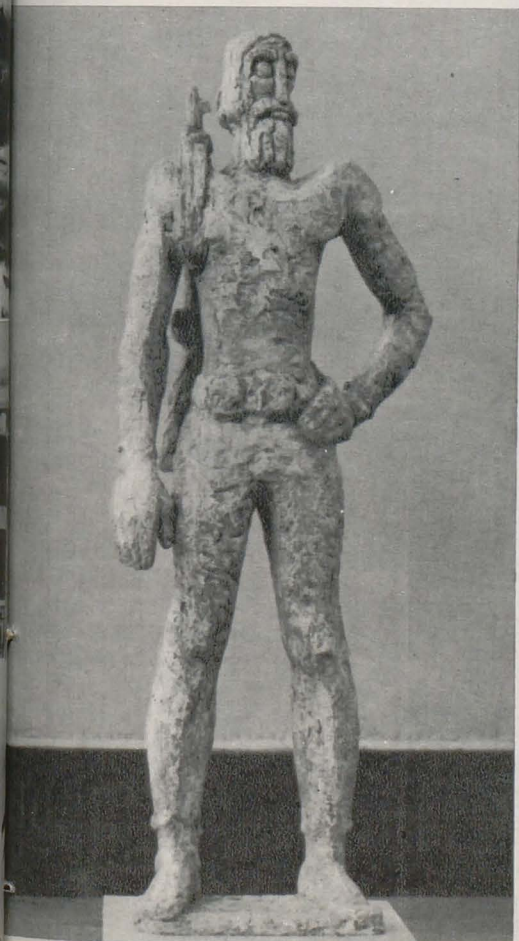
4 Cred că expozițiile cu teme date reprezintă unul din mijloacele practice de transpunere în viață a vibrantei chemări adresate de Congresul al X-lea al partidului tuturor creatorilor de artă. Sînt o comandă socială directă.

Asemenea expoziții se organizează în funcție de un program bine gîndit, dinainte stabilit, program care urmărește atingerea unui scop ce trebuie să corespundă dimensiunilor lui. Programul expoziției dedicată celei de a 25-a aniversări a eliberării patriei urmărea, după cît cred eu, realizarea unui ansamblu care să constituie o amplă frescă a evenimentelor și a profundelor transformări sociale din acest timp.



	21	24	26
20	22	25	27
	23		

20. CONSTANTIN POPOVICI: Portretul lui G. Călinescu — ghips
 21. ION SĂLIȘTEANU: Clipse de răgaz — ulei
 22. MICAELA ELEUTHERIADE: Compoziție cu Sala Palatului — ulei
 23. ION BIȚAN: Imagini contemporane. Hidrocentrala Argeș — ulei
 24. TRAIAN BRĂDEAN: Horia — ulei
 25. GHEORGHE ALDEA: Guerillero — ghips patinat
 26. MARIANA PETRAȘCU: Inflorire — tuș și acuarelă
 27. ION PACEA: Natură moartă — ulei



1 Orice expoziție de acest gen nu poate conține întreaga semnificație a momentului artistic, nu poate fi atotcuprinzătoare și reprezentativă pentru întregul potențial de valori pentru că, prin natura sa, prin tematică, se limitează la soluții plastice mai mult sau mai puțin omologate social.

Este firesc ca într-o expoziție jubiliară cu un profil social-istoric foarte marcat, tendințele artistice cu un caracter demonstrativ experimental, de refuz al convențiilor îndobâte acceptate, de impunere a unor noi relații cu arta, să fie privite cu mai puțin interes de organizatori.

Epoziția de la Dalles a evitat extremismele; tendințele și direcțiile estetice destul de diverse, sînt slujite însă la niveluri de măiestrie artistică poate prea « variate ». Multe din drumuri sînt discutabile dacă le raportăm la tematica principală a expoziției; de pildă soluțiile de tip icoană sau « pop » servesc cu dificultate anumite teme.

Și totuși, această expoziție m-a interesat, pentru că în problemele greu compatibile ale largii accesibilități și limbajului plastic modern, s-a ajuns la un nivel încă neatins, pentru că numeroase lucrări de pictură și sculptură împing ideea artistică pe culmi de realizare, pentru că mulți artiști se prezintă întrecîndu-se pe ei, iar majoritatea a făcut efortul de a sluji tema istorică sau contemporană și a reușit să o facă onest și adesea cu tensiune reală, fără să depună armele propriilor mijloace artistice cizelate de-a lungul anilor.

Este cred, cîștigul cert al expoziției.

2 Ansamblul direcțiilor denotă o maturitate artistică care dă expoziției un anumit echilibru, o măsură plină de decență.

Au dispărut declamația tematică, tema pretext, cochetăria cu subiectul, imaginea demonstrativ filo-folclorică, afișarea unui discutabil avangardism priceput pe jumătate, făcînd loc luptei pentru calitatea artistică. Ceea ce, fără îndoială, ridică accesibilitatea unor opere care conțin în structura lor formală legi de organizare destul de abstracte.

Este adevărat că nu orice cale este aptă să dea expresie unei angajări sociale, căci sugerarea esențelor sociale are legile sale. Cred însă că orice drum autentic și cu forță artistică are capacitatea de a da expresie contemporaneității, iar discriminările dogmatice anulează tocmai nuanțele realității artistice, extrem de complexe și variate. Sub acest aspect cred că expoziția dă dovadă de circumspecțiune și prudență excesivă — care nu poate fi pusă pe de-a-ntregul pe lipsa de spațiu.

După părerea mea, cine ești vorbește mai tare decît ceea ce spui și în această privință expoziția este mai plină de semnificații decît pare.

3 Cred că « specificul național » se va simți cu atît mai limpede cu cît nu devine obsesie. El nu ținea de voință, nici de ambiție, ci, din fericire, de atribute mai puțin studiate. Caracterul național este o calitate totdeauna implicită.

Arta românească va aduce și a adus propriul său mesaj lumii, pentru că are o vigoare primordială, aș spune o forță etică.

4 Aș dori o expoziție cu program, sau fără, alcătuită ca o operă; selectată — regizată și organizată ca un tot, în care lucrările sînt detaliile unei realități artistice unitare.

Întîmplătorul, concesiile și măruntele considerente extra-artistice sînt, alături de filantropie, elemente ce minează totdeauna realizarea unei asemenea expoziții.

28	31		
29	32	33	35
30		34	36



28. MARIUS CILIEVICI: Grivița 1933 — ulei

29. VIRGIL ALIMĂȘANU: Nicolae Bălcescu — ulei

30. ION GRIGORE: Cu piine și sare — ulei

31. ȘTEFAN SEVASTRE: Samuel Micu — ulei

32. NICĂPETRE: Filimon Sirbu — piatră

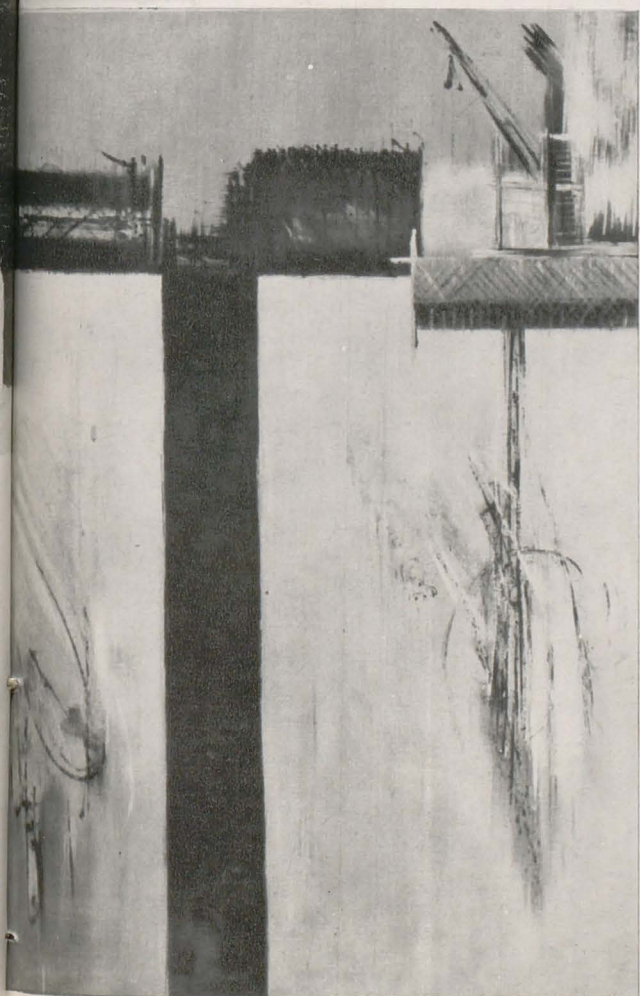
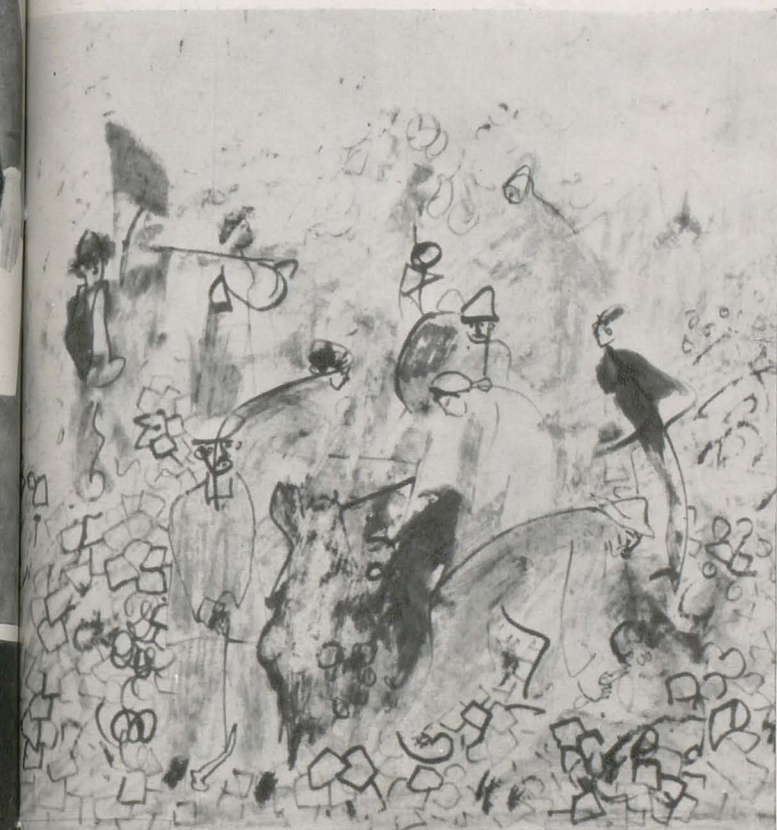


33. CONSTANTIN BACIU: Brigăzi de muncă
patriotică — desene colorat

34. MIRCEA IONESCU: Barajul Porțile de fier —
ulei

35. ZOLTAN KOVACS: Amintiri — ulei

36. NICOLAE CONSTANTIN: Sărbătoarea primă-
verii — ulei

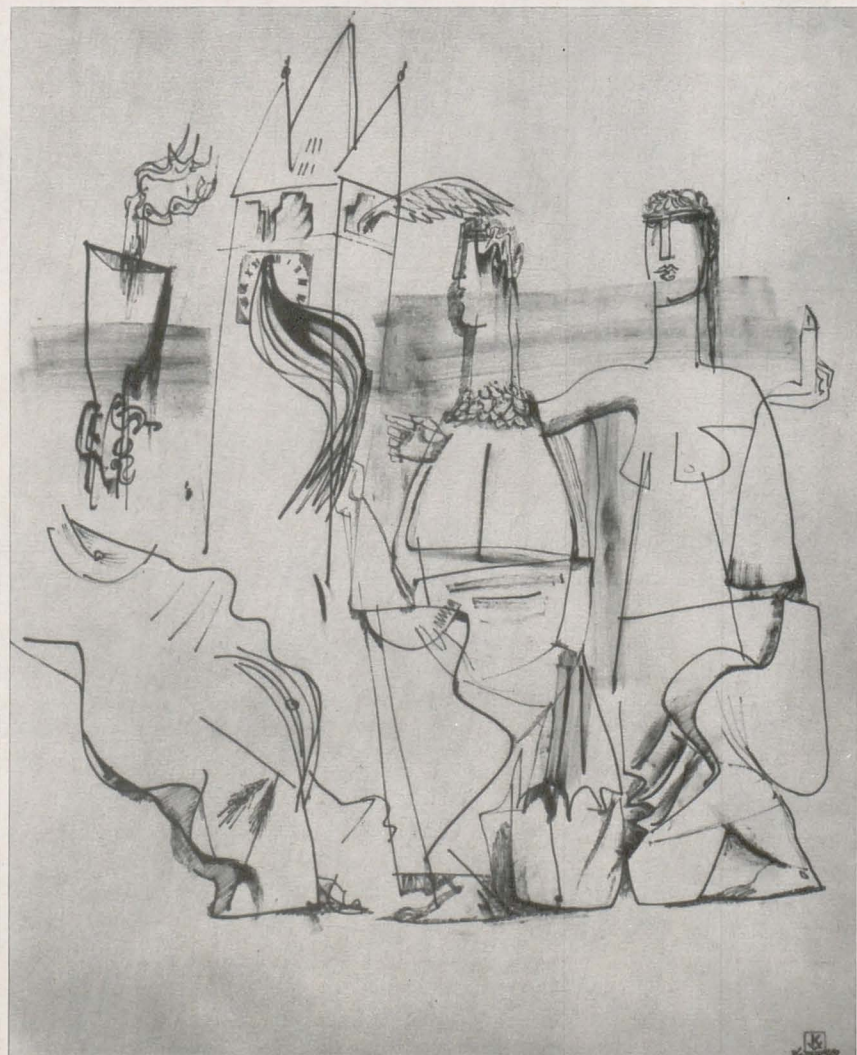
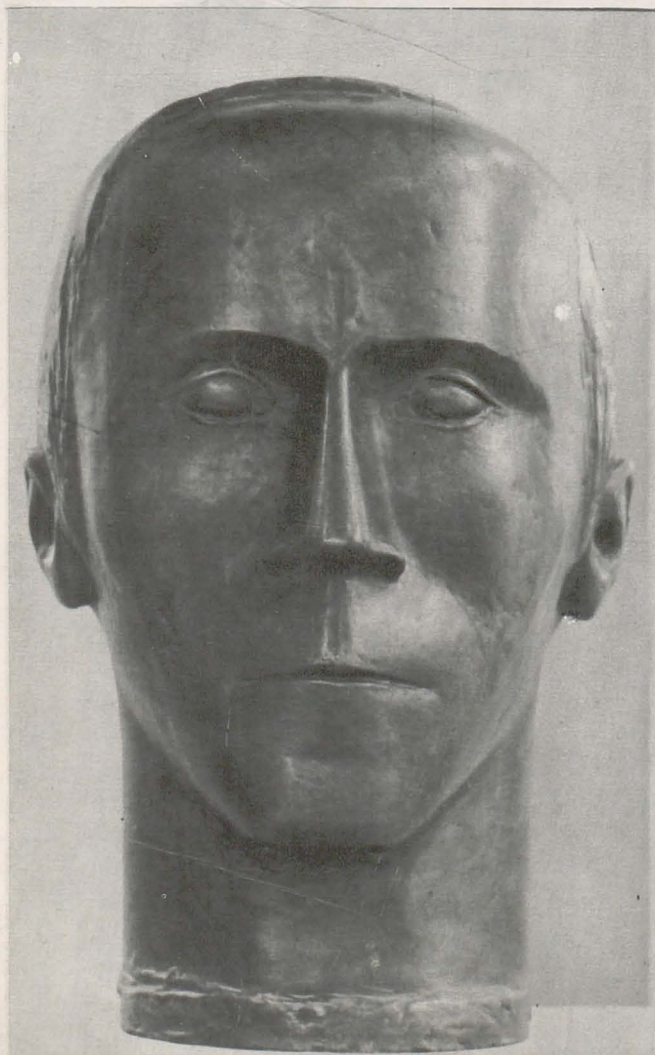
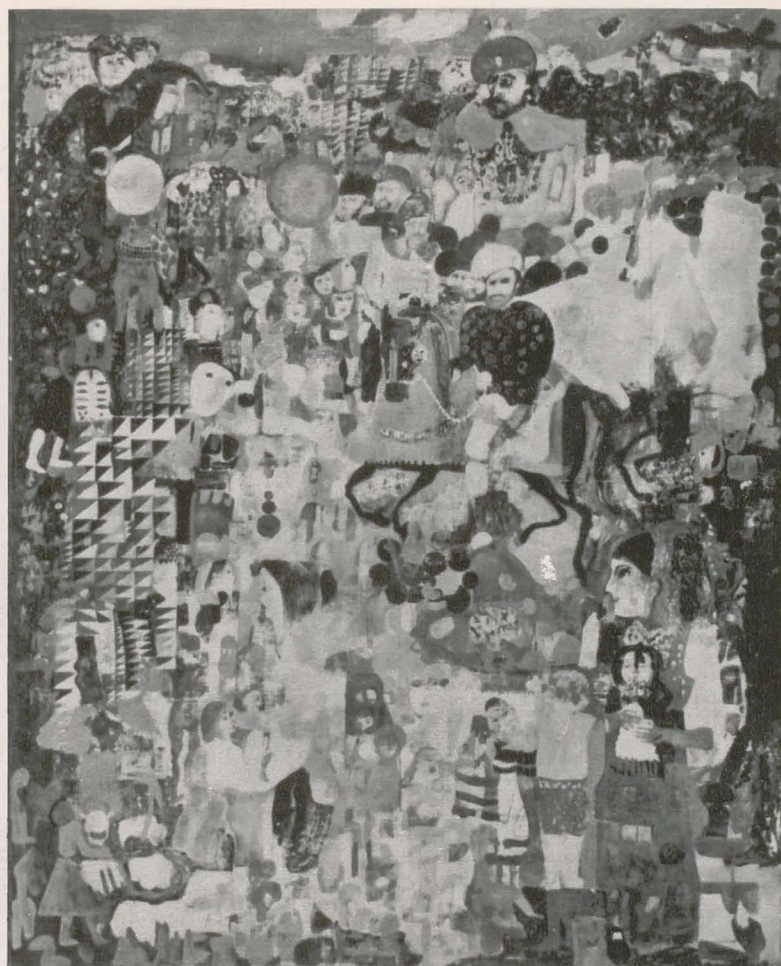


37. AUREL NEDEL: Portretul lui Ion Barbu — ulei

38. ANDRÁS KÓS: Bolyai — bronz

39. GEORGETA NĂPĂRUȘ: Intrare triumfală — ulei

40. VASILE KAZAR: Balada lui Pinteș — desen tuș



Generația de pictori născută în jurul anilor 20, cu o sensibilitate formată la exemplul lui Grigorescu și Andreescu, a văzut — cu puține excepții — în Aman pe reprezentantul tipic al unui academism cu atît mai detestat cu cît era mai apreciat de publicul mijlociu informat. Dacă însă am propune sensibilității noastre plastice — mai ales cromatice — un moment de tăcere, n-ar putea să ne scape faptul că acest om avea o neobișnuită receptivitate la nou. Fascinația pe care pictura academică, monopolizatoare a « marii tradiții », a avut-o asupra sa, faptul că prin naștere, educație, dar mai ales prin aspirație, Aman se voia un pictor al societății « înalte », felul în care concepea să trăiască (maestrul oficiind în fața unui public de amatori și de inspiratoare, după exemplul lui Courbet, dar fără spiritul de frondă populară al acestuia), toate acestea nu trebuie să ne înșele asupra unui pictor de o complexitate neașteptată, dacă sîntem dispuși să-l privim cu obiectivitate. Această concepție despre artă și aceste aspirații burghezo-aristocratice (ce nu erau, poate, decît arme naive prin care se străduia să scoată meseria de pictor din lipsa de considerație de care suferea în acea vreme majoritatea ocupațiilor de artă în ochii oamenilor « serioși »), nu formează decît o mică parte din personalitatea sa, de o surprinzătoare și aproape neverosimilă disponibilitate, pentru acea epocă. Odată dispuși la obiectivitate, nu e nevoie de prea multă perspicacitate pentru a descoperi că acest pictor dintre 1850 și 1890 era receptiv nu numai la forma de artă « academică », ci și la valorile și chiar la curentecele cele mai noi ale timpului său. Departe de a se închide în datele unei dogme artistice, îl vedem sensibil la ritmul, și chiar la ceea ce este mai inefabil în opera unui pictor, la viziunea sa preferențială în ceea ce privește exprimarea unei atitudini avînd un anumit tonus personal, cum vădesc liniile ce înscriu spinările personajelor din tabloul Două femei dau în cărți, sau ca în celălalt tablou, Al doilea atelier al artistului în anii de studiu, lucrări în care referința la Courbet ni se pare evidentă atît din punctul de vedere al subiectului, cît și al punerii în pagină. În toate tablourile sale cu subiecte de interior îl vedem receptiv și la lucrările cu teme similare din pictura tîrzie a lui Corot — văzută prin prisma anecdotismului unui Constantin Guys — dar parcă și cu un reflex îndepărtat al micilor maeștri olandezi (lucirile de lumină ce joacă pe ramele tablourilor, pe vase etc.). Această risipă de efecte de lumină, realizată prin mijlocirea viziunii și tehnicii « valorilor », mărturisește însă în același timp — spre salvarea lui din anonimatul eclectismului — și o preferință personală, creatoare, pentru lumea de obiecte dintr-un asemenea univers, pentru raporturile, adesea potențial subtile, pe care șaiszeci de ani mai tîriu le va relua și le va transpune cu adevărată forță expresivă, în lumea culorii, un pictor de talia lui Petrașcu; iar dacă Petrașcu a redescoperit în realitatea înconjurătoare substanța plastică cuprinsă în acest gen de subiecte și a dus-o la întreaga ei plenitudine, faptul nu s-a întîmplat, poate, fără intermediul inspirator al exemplului modestului — dacă îi comparăm — precursor care i-a fost, în aceasta, Aman.

Evantaiul receptivității și, din păcate, al ambițiilor — nu totdeauna pe măsura posibilităților, — lui Aman, a cuprins și pictura de istorie, chiar marile scene de bătălie cu iureșurile vertiginoase pe care nu a pregetat să le încerce și căroră — lucru uimitor dacă te gîndești la complexitatea de însușiri artistice și tehnice implicate de realizarea, cît de cît meritorie, a unor asemenea lucrări — le-a găsit adesea soluții onorabile. Lupta de la Călugăreni nu este o capodoperă absolută a genului, dar ea conține o sumă de calități care o fac mai mult decît meritorie, nu numai în cadrul operei lui Aman, dar chiar și dacă o comparăm cu exemplele de la care artistul s-a inspirat (poate nu atît Wouwerman, cît mai curînd Pierre Bourguignon). În acest tablou el rezolvă la scară mare și cu o neașteptată finețe probleme grele de perspectivă aeriană și de tonalitate, cu mai multă ușurință parcă decît în lucrări de dimensiuni mici și, desigur, mai simple, ca unele naturi moarte și flori de la Muzeul Aman. Afară doar dacă nu-i aducem ofensa de a vedea în falsitatea sticloasă a raporturilor de lumină și în același timp de culoare a acestora din urmă expresia « modernă » a picturii. Nu putem compara seriozi-

PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ (IV)

VASILE VARGA



THEODOR AMAN:
Doamnă în rochie
neagră — ulei

tatea tehnică și sensibilitatea lucrărilor sale academice, de tipul Portretului principesei Zoe Brâncoveanu, sau a unor portrete de mici dimensiuni, dar mai ales a unora din «atelierele» sale, cu aceste producții de o falsitate și adesea chiar de o vulgaritate de gust care le situează într-o periculoasă apropiere de «pictura de gang». Frații Aman, Primul atelier al artistului, Al doilea atelier... (pe care l-am mai pomenit), Atelierul din 1861 (cu violoncel) sînt lucrări care ating un grad de perfecție tehnică și de finețe, o activitate a sensibilității ce le fac aproape egale unora dintre operele micilor maeștri olandezi. Cu tot decalajul în timp, meritele profesionale ale lui Aman sînt departe de-a fi neglijabile, iar aceste opere — la care se mai pot adăuga cu ușurință și cîteva lucrări ceva mai mari, ca, de pildă, Balul mascat din atelierul pictorului, — constituie, credem, partea cea mai valoroasă din pictura sa.

Dar Aman pare să nu fi fost sensibil numai la tipul de modernitate ce se manifesta în realismul unui Courbet. Un alt «realism», mai puțin tributar trecutului și de o sensibilitate mai modernă, pare să-l fi tentat pe acest artist deosebit de receptiv. În tabloul Fată cu breton credem că nu greșim cînd îl găsim în apropierea unui Manet din perioada Balconului, prin netitatea conturilor și prin aspectul aplatizant al localității luminate a formei. Un fel de energie proaspătă adie în acest tablou, dacă facem din nou abstracție de calitatea culorii și a sensibilității, puțin apte să exprime ceea ce tentația de gust și poate însăși receptivitatea sensibilității — care este altceva decît aptitudinea sensibilității de a realiza o înaltă calitate artistică — îl îndemna să exprime.

Portretistica lui Manet este încă puternic legată de tradiție. La un moment dat, Aman pare că tatonează și în direcția încercărilor plein-air-iste ale aceluiași Manet. Culoarea și lumina locală, valorile luminoase de ambianță atmosferică însoțită, reprezentarea vegetalului și, în general, a materiei — respectiv a senzației materiei — spălată de brunurile verniurilor, ale bitumului și ale alterărilor operate de vreme în vechimea materială a tabloului, apar acum ca tentații pentru vulnerabila sa curiozitate iscoditoare. Și, lucru neașteptat, cu aceste tablouri de plein-air ne trezim deodată în prezența unui pictor pre-impressionist,



THEODOR AMAN: Două
femei dau în cărți — ulei



THEODOR AMAN: Fată cu breton — ulei



THEODOR AMAN: Interior — ulei

căruia nu-i lipsea decât sensibilitatea pentru culoare și simțul armonizării muzicale a culorilor, calități ce formează — după părerea noastră — una din trăsăturile caracteristice cele mai importante și mai pline de virtuți înnoitoare și de viitor ale școlii impresioniste. Dar, prin răceala și sărăcia simțirii, aceste lucrări, care ar fi putut fi printre cele mai interesante și mai în pas cu vremea din pictura românească de atunci, rămân la un nivel veleitar, inferior marilor valori la care le putem raporta — la un Corot, la un Courbet sau, în pictura noastră, la un Grigorescu și, mai ales, la un Andreescu. Acestora din urmă le revine meritul de a fi ridicat pictura românească — nu fără un oarecare decalaj în timp — pe culmile realizării artistice de opere-unice inegalabile, de tip nou, chiar dacă nu creatoare de noi direcții de gândire în artă.

Nu numai pentru colegul său mai în vîrstă, Manet, dar și pentru mai tînărul cu nouă ani Monet pare să-și fi manifestat pictorul nostru această disponibilitate neobișnuită. Există în pictura lui de peisaj dintre 1880 și 1890 lucrări care îl plasează pe Aman într-o atitudine estetică asemănătoare aceleia a lui Monet însuși cu vreo zece ani mai înainte: figură în plin aer, cu umbreluță, pe aleile unui parc în plin soare, cu umbre transparente, cu accente de lumină difuzate cu vervă (minus, bineînțeles, tehnica divizionistă a acestuia, ceea ce îl păstrează mai aproape de Manet). Faptul este meritoriu și surprinzător, dar tot aici se afla și călcîiul său vulnerabil: aceste accente sînt difuzate cam peste tot în chip egal. Există aici o sensibilitate ce-și disimula lipsa de acuitate sub fardul unei conștiințioase minuții a transcripției în măsură să confere tabloului un aer de miniatură mărită la scară, și o lipsă de simț de interpretare a detaliilor, detalii care, la Aman, își dispută întîietatea într-un noian de notații plictisitoare; îi lipsea, adică, tocmai ceea ce făcea modernitatea scriiturii plastice a emulilor săi.

Întrebarea care se pune acum este de-a vedea ce semnificații trebuie acordate unor asemenea analogii. Nu între 1851 și 1858, atunci cînd Aman a stat vreme mai îndelungată la Paris, a putut lua el sugestii de la un confrate străin, ca Manet, mai vîrstnic numai cu un an decât el. Poate prin revistele străine — cîte vor fi ajuns la noi — va fi luat el cunoștință, între 1870—1891, de cînd datează tentativele timide de peisagistică *plein-air*-istă în opera sa, de noile orientări ale artei franceze. Puțin probabil, deoarece chiar în Franța pictura impresionistă era încă subiect de scandal. Călătoria sa din 1884 la Paris poate să-l fi pus într-un contact mai direct cu estetica impresionistă care, la acea dată, nu numai că se afirmase, dar fusese și depășită prin personalități ca Cézanne și Van Gogh. Toate acestea sînt însă pure supoziții. În lipsa unor date certe, trebuie să ajungem la concluzia că, și în acest caz, fenomenul transformărilor stilistice e mai profund și mai subtil decât mecanismul unor simple influențe, fapt ce face ca, la distanțe în timp relativ apropiate și la puncte geografice mult depărtate, să se nască viziuni artistice similare și să se încerce — independent de orice comunicare directă — prin mijloace proprii oricît de reduse, rezolvarea cam a acelorași probleme artistice și tehnice.

Faptul că artistul nostru nu a putut să se înalțe la calitățile estetice și tehnice ale unui Manet nu este de natură, după părerea noastră, să scadă valoarea documentară a preocupărilor sale pentru transformările ce se înfăptuiau atunci în viziunea artistică tradițională. Problema care se pune este, deci, de a ști dacă aceasta se datorează unei mai agere prezențe a spiritului său în problematica nouă a picturii contemporane, sau dacă e vorba de o evoluție a sensibilității plastice, care se manifesta chiar și la un pictor de talie nu prea mare, dar deosebit de receptiv. Dacă acceptăm ultima ipoteză, avem dreptul ca, prin această ultimă

THEODOR AMAN: Peisaj cu case
— ulei



parte a picturii sale și independent de calitatea ei artistică, să-l scoatem pe Aman din categoria de pictor exclusiv academic și să ni-l revendicăm ca o expresie, modestă desigur, dar reală, a unui spirit ce își făcea apariția, cu oarecare diferențe de timp, în mai multe părți ale Europei de vest, dar și de est, de sud și de nord. Și dacă cele mai înalte forme de creație ale acestui spirit s-au produs în Franța, poate că ele au fost mai puțin expresia unei creații rupte de un context general, cât mai ales a unei schimbări profunde și misterioase ce se opera în sensibilitatea contemporană. Impresionismul a fost conceput pînă acum ca o invenție a cîtorva pictori francezi, a căror inspirație a fost fecundată, ca sentiment, de Corot, iar ca tehnică de Constable și Delacroix. Ei trebuie înțeleși însă în cadrul unei evoluții mai generale a spiritului picturii, nefiind numai rezultatul activității unui număr restrîns de pictori — oricît de mari ar fi aceștia — ci erupția unui conținut de viață plastică manifestat dinlăuntru, din profunzimile misterioase ale vieții spiritului. Prin urmare, impresionismul nu s-ar fi răspîndit numai pe cale de « influențe » din Franța, ci și-a făcut apariția în locuri diferite, oarecum spontan, ca și unele invenții din domeniul științei. Însuși faptul că impresionismul « a prins » și în alte părți este de natură să ne sugereze existența unui teren propice pentru acest lucru, deci a unor forțe interioare ale sensibilității care germinau și își așteptau încolțirea. Poate că asemenea « curenți », înainte de a înflori la suprafață în genii cîte unui artist, sînt mai întii subterane, misterioase. Ideea își are rolul ei în crearea operei de artă, dar ea se ridică din profunzimile simțirii. Si astfel, în cazul unor lucrări tîrzii ale lui Aman, asistăm, ca să spunem așa, la apariția celor dintii germeni ai unui sentiment impresionist în pictura noastră, mai emoționant și mai veritabil, cu toată modestia lui, decît simpla aderare contemporană la estetica și la tehnica unui curent promițător, sau decît adoptarea sa deplină, fără nici un risc formulată, cum a fost aceea dintr-o parte a picturii lui Mütnzer, 40 de ani mai tîrziu. Este poate singurul caz din pictura noastră în care acest sentiment — oricît de timid — s-a manifestat în mod real, neispitit de fascinația

succesului, dezinteresat. Căci impresionismul, ca estetică programatică și ca tehnică n-a găsit aici, pînă la apariția lui Mütnzer, urmași direcți. Unii dintre contemporanii acestuia — inclusiv Steriadi — deși impresionisti ca sentiment, s-au oprit la un preimpresionism, sau au sărit peste el, într-o reacție restauratoare a formei și a culorii sobre și măsurate.

Pentru rezolvarea unor asemenea probleme de plein-air, Aman ar fi avut probabil nevoie de un alt tip de sensibilitate, care să-i pună la dispoziție tehnică necesară. Lucrările sale cu subiecte petrecîndu-se în aer liber nu par să fi fost însă făcute după procedeul lui Corot, « pe motiv », procedeu reluat cu atîtă eficacitate de către impresionisti, ci asemeni lui Courbet și lui Manet, din prima perioadă, în atelier. Din această cauză, cu rare și parțiale excepții, peisajele sau lucrările sale în care lumina soarelui joacă un rol ceva mai însemnat, au un aer de falsitate țipătoare. O pictură obositoare prin egalitatea accentelor de lumină, prin minuția inventarierii amănuntului, prin caracterul anecdotic și ilustrativ al subiectului, prin convenționalul compoziției uzînd adesea de rețete și de procedee preluate din vechea recuzită a academismului. Cu atît mai meritorie e o lucrare ca aceea, de mici dimensiuni, avînd drept titlu *La fereastră atelierului mic* (1880), tablou executat cu o remarcabilă finețe de valori și cu o strălucire sensibilă a luminii.

Dar nu numai în peisajele cu figuri apare stridența de colorit la care ne-am referit; lucru ciudat, ea se menține, sporită, în anumite tablouri cu flori și fructe pe care le-a pictat în interior, deci în subiecte în care ar fi trebuit, după ipoteza noastră în legătură cu dotația artistului pentru pictura de clarobscur, să exceleze. Aici apare însă un alt element, care poate explica această carență din opera lui Aman. Cît timp se limita la subiecte de interior (atelier și portrete), lui Aman nu i se puneau probleme de culoare, obiectele fiind cufundate într-o penumbră tradusă, după tradiție, prin raporturi de valori de închis-deschisuri, culoarea propriu-zisă pierzîndu-și astfel din intensitatea proprie pentru a se topi în variații tonale de brun. Subiectele în aer liber, însă, precum

florile și naturile moarte așezate, după exemplul lui Manet, în plină lumină, rezervau culorii un rol radical diferit, ca importanță și ca funcție, rol pe care tipul dotației sale artistice nu putea să-l rezolve în mod satisfăcător. Resursele sale de sensibilitate plastică îl serveau de minune atâta timp cât se mulțumea să se manifeste ca armonist al valorilor de închis-deschisuri, în care culoarea rămâne un factor secundar de diferențiere a formei. Dar de îndată ce Aman apela la ea pentru exprimarea unei viziuni în care culoarea avea de jucat un rol precumpănitor, aceste resurse se dovedeau neîndestulătoare și îl trădau. Lucrări ca *Cireșe*, *Coș cu căpșuni*, *Ghiociei* și mai ales *Trandafiri pe masă*, executate după un fel de a privi pictura care avea în Manet un exemplu inegalabil, lasă să se vadă această carență, în raport invers cu acele uimitoare veleități ale curiozității și gustului său artistic, deschise la tot ceea ce era nou în pictură.

Aceste defecte de fond ale sensibilității sale artistice apar numai atunci când subiectul îi impune o apropiere de culoare, și deloc, sau aproape deloc, în compozițiile de interior de mici dimensiuni, unele dintre ele iertate și de păcatul «efectului de lumină», care a fost una din racile esteticii lui Aman, și, odată cu el, a multor pictori ai timpului său. Asemenea defecte devin și mai evidente însă atunci când dificultățile dominării dimensiunilor fizice ale tabloului sînt dublate de problemele picturii în aer liber, ca în această amintire a picturii unor maeștri venețieni sau a unui Delacroix, adaptate la o altă scară și la alt specific local, cum e lucrarea *Boierii surprinși la ospăț* de către trimișii lui Vlad Țepeș (1876) sau încă *Masacrarea bulgarilor de către turci* (1886). Estetica «efectului», descriptivismul, anecdotismul nesalvat de elucidarea nici uneia din marile probleme plastico-picturale puse, dar mai ales egalitatea haotică a «accentelor» de lumină și voința de culoare nestăpinită armonic și structural, reprezintă, în fond, lipsa unei sensibilități specifice, care să-i fi semnalat mlaștina deasupra căreia se aventura cu niște aripi prea scurte pentru distanța pe care o avea de parcurs. Patețică lecție pe care și-a dat-o lui însuși și tuturor celor care cred că în artă nu e nevoie decît de voința de a vrea, pentru a și putea.

În alte compoziții de inspirație istorică, tipul său de sensibilitate artistică și tehnică l-a servit mai bine pe Aman, care chiar dacă n-a făcut din toate aceste tablouri capodopere ale genului, a reușit în multe din ele să rezolve în mod onorabil problemele plastice pe care și le-a pus. Așa cum în peisaj a dovedit că-și putea depăși cu mult propria lui măsură, ca în tabloul *La fereastra atelierului cel mic sau într-o scenă de gen* ca aceea din 1873, După baie, tot astfel și în compoziția istorică *Ștefan cel Mare căzînd de pe cal după bătălia de la Scheia* (1860–1863), Aman e capabil de adevărate reușite, în direcțiile cele mai variate. Dar acestea, repetăm, sînt de dimensiuni mici, iar ultima compoziție are chiar un aer de «eboșă», ceea ce ar putea antrena o discuție și în privința nocivității concepției pe care, împreună cu mulți alți pictori academici ai epocii, a avut-o despre «finisarea» unui tablou serios și bine făcut, demn de acest nume. Această insistență în «a spune totul cu lux de amănunte» a ucis multe din picturile sale.

Lăsînd la o parte toate aceste carențe ce ne fac să suspinăm după un Aman care s-a pierdut în meandrele unei desfășurări prea largi și prea sinuoase, trebuie să ne mulțumim cu constatarea că, luată global, partea cea mai «modernă» din opera sa reprezintă totodată și cea rămasă la un nivel inferior de realizare artistică, în timp ce latura tributară unei rutine de secole, ce-și are izvoarele de inspirație în mici maeștri olandezi, la care se adăpau o mulțime de profesioniști ai rutinei, ca Fortuny sau Constantin Guys, constituie, în schimb, capitolul cel mai valoros al producției sale artistice. O producție prin care se străduia să traducă — în înțelesul propriu al cuvîntului — într-un grai ce se voia universal și prin intermediul unei viziuni tridimensionale, străine de stilul de viață spirituală profundă a locului, problematica istorică și etnografică a unui popor care-și avusese alte coordonate stilistice.

Deoarece Aman este, în veacul trecut, ultimul pictor important de orientare «academică» (continuăm să-l considerăm astfel deoarece,



THEODOR AMAN:
Siesta în grădină
— ulei

cu toate diferențele pe care am încercat să le deslușim, Aman rămîne în spiritul ei) ar fi poate cazul, în încheiere, să aruncăm o scurtă privire retrospectivă și globală asupra pictorilor anteriori lui Aman, pe care ne-am obișnuit a-i numi «primitivi». Ne întrebăm întrucît este îndreptățit acest termen. Pictura pe care au practicat-o nu avea nimic primitiv în ea, ceva susceptibil de a fi dezvoltat, amplificat. Ea nu deschidea nici un orizont ci, dimpotrivă, reprezenta — ca viziune și tehnică — ultimele licăriri ale unei arte care-și avusese de mult apoteoza. Nu primitivi, ci mai curînd epigonii unei picturi străine i-am putea considera pe acești pictori. La noi «primitivii» unei picturi moderne ar putea fi considerați — forțînd, evident, nota — mai curînd Grigorescu și Andreescu, unul prin libertatea scriiturii plastice, celălalt prin indicile — e drept, destul de timide — ale unei direcții pe care s-a angajat culoarea în pictura modernă. Un adevărat primitiv al artei moderne, în înțelesul major al cuvîntului, și desigur la o altă scară, a fost — așa cum a declarat-o singur — Cézanne. Precursorii și primitivii noștri adevărați, în materie de pictură de mici dimensiuni, au fost zugravii de la orașe și sate. Aceea a fost pictura care corespundea culturii pămîntenilor acestor locuri. În casele acestora, de la păstor la voievod, pictura de interior o constituia icoana, iar dacă cineva — starea materială și poziția socială permițîndu-i — se voia pe sine reprezentat, lucrul se făcea în legătură cu singura faptă pe care cugetul său o considera îndeajuns de mare, de dreaptă și de neîndoișoasă bună, ctitoria vreunui iăcaș de adunare a inimilor și de întărire a cugetelor. Azi, cînd mirajul viziunii Renașterii a încetat să mai acționeze în conștiința lumii contemporane, a devenit limpede că aceasta a fost adevărata noastră pictură primitivă, susceptibilă de a deveni, poate — nu în literă, cum se tot încearcă, ci în spirit — precursoră a unei noi modalități de exprimare artistică, mai aproape de fondul nostru original, dar care, vizînd o mai riguroasă simplificare și sublimare formală, se înscrie în centrul preocupărilor celor mai acute ale picturii actuale de pretutindeni.

4 ARTIȘTI ROMÂNI LA SÃO PAULO



La 27 septembrie 1969 s-a inaugurat cea de a X-a ediție a Bienalei internaționale de la Sao Paulo. Artă românească a fost reprezentată prin opere de pictorii Ion Bițan, Ion Nicodim, Ion Pacea și de sculptorul George Apostu.

În 1964, alături de pictorii Ion Gheorghiu, Ion Pacea și sculptorul Boris Caragea, Ion Bițan reprezintă arta românească la a XXXII-a ediție a Bienalei internaționale de la Veneția, iar în 1967 participă, cu lucrări de pictură la Bienala internațională de la Sao Paulo. Lucrări de Ion Bițan au figurat la Expoziția internațională de desene originale de la Rijeka — Iugoslavia (1968), la Festivalul internațional de pictură de la Cagnes sur Mer (1969) la expoziția Premiul internațional de desen Joan Miró de la Barcelona, la ediția din 1969 a Bienalei internaționale de gravură de la Ljubljana, unde a fost distins cu un premiu.

Printre manifestările românești organizate în străinătate, pot fi citate expoziția personală de la Poznań și Sopot — Polonia (1966); participările la expoziții de grup: Paris (1968), Hamburg, Edinburgh, Aberdeen, Haga (1969); participările la expoziții ample ca cele de la Praga, Berlin, Leningrad, Dresda, Budapesta, Londra, Tel-Aviv, Moscova, Torino etc.

Lucrări de Ion Bițan figurează în numeroase colecții publice — Muzeul de artă al R. S. României, Musée Ariana din Geneva, Museum of Modern Art din New York, Scottish National Gallery of Modern Art din Edinburgh, Kunsthalle din Hamburg, Muzeul din Lidice — precum și în diverse colecții particulare.

Uniunea Artiștilor Plastici i-a acordat Premiul pentru pictură monumentală, pe anul 1968.

La ediția din 1969 a Bienalei internaționale de la Sao Paulo, Ion Bițan prezintă o serie de 21 compoziții în xilogravură colorată, din ciclul Cadențe.

Ion Nicodim e cunoscut prin participarea sa la Bienala internațională a tineretului de la Paris (1967), la Bienala artelor figurative — Roma și Latium (1968), ediția din 1969 a Bienalei internaționale de gravură de la Ljubljana, prin numeroase participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate (Stockholm, Oslo, Helsinki, Praga, Sofia, Budapesta, Cairo, Istanbul, Atena, Washington, Chicago, Nashville, Moscova, Ankara, prin expozițiile personale de la București (1958) și Roma (1968). În 1968 a fost distins cu premiul UNESCO, iar la Palatul O.N.U. din New York este expusă tapiseria sa Cîntare omului, donația statului român.

Lucrări de Ion Nicodim figurează în colecțiile Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, Muzeul de artă modernă din Roma și alte colecții.

Artistul deține Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru pictură, pe anul 1964.

La Sao Paulo Ion Nicodim a expus opt lucrări de pictură: Fluturi și păsări, Spațiu nordic, Dincolo de cîmpul de rapiță, Lacul liniștit, Plaja, Cîmp de rapiță, Zmeul (Omagiu lui Novelli) și Primăvara.

Deținător al Premiului Academiei Republicii Socialiste România (1963) și al Premiului Uniunii Artiștilor Plastici (1966), pictorul

Ion Pacea desfășoară o activitate rodnică de-a lungul a două decenii. A deschis expoziții personale la București (1957, 1960, 1967), Baia Mare (1965), Aachen și München (1967). Lucrările sale figurează, cu o frecvență sporită în ultimii ani, la expozițiile românești organizate peste hotare (Sofia, Budapesta, Praga, Bratislava, Berlin, Ankara, Istanbul, Atena, Dresda, Londra, Torino etc.) ca și la unele dintre manifestările internaționale de prestigiu, cum sînt Bienala de la Veneția (1964), Expoziția AIAP — Tokio (1966).

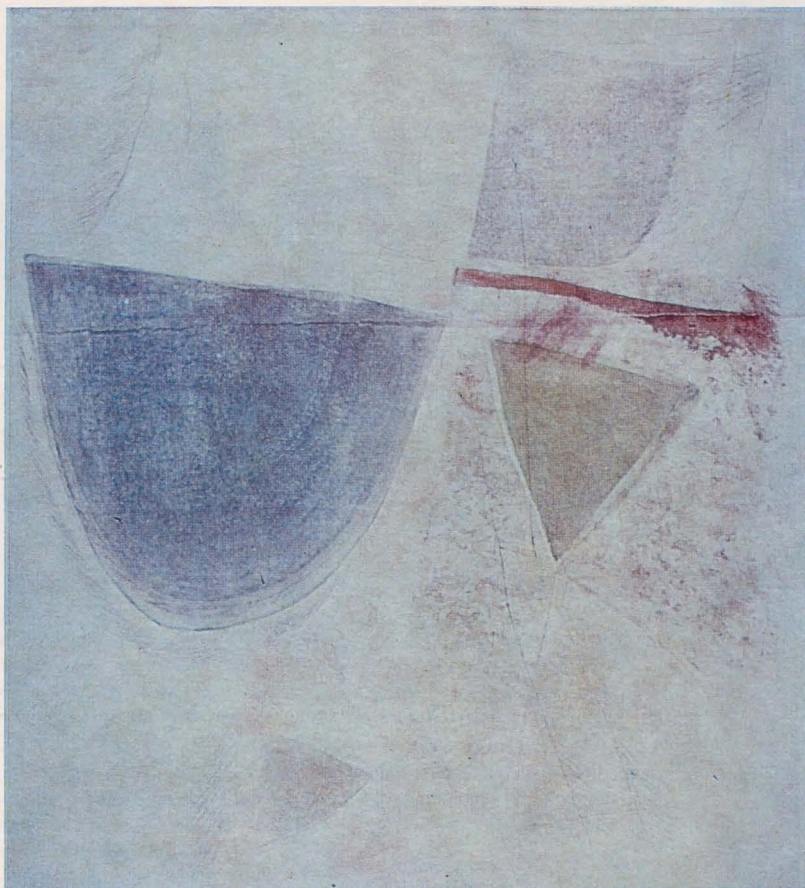
Tapiserii de mari dimensiuni realizate de Ion Pacea, alături de lucrări de pictură, fac parte din importante colecții, ca cele ale Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, Muzeului din Szczecin, Muzeului Suermondt din Aachen ș. a.

La recenta Bienală internațională de la Sao Paulo, Ion Pacea prezintă 9 lucrări de pictură: Ascensiune lentă, Dialog, Alge, Animal fantastic, Vegetație, Plante marine, Zbor, Serpentină și Flori și eșarfă.

Sculptorul George Apostu se remarcă foarte curînd după terminarea studiilor, în 1960, prin participările la expozițiile tineretului, la expozițiile de stat, ca și prin prima expoziție personală, deschisă la București în 1964.

Figurează apoi la expoziția de artă românească contemporană de la Londra (1966). I se organizează două expoziții personale: la Paris (1967) și la Vraa — Danemarca (1969). Sculpturi de George Apostu sînt expuse la Bienala tineretului de la Paris (1965), expoziția de sculptură în aer liber din parcul Midel-

ION PACEA: Alge



ION NICODIM: Zmeul

ION BIȚAN: Compoziție



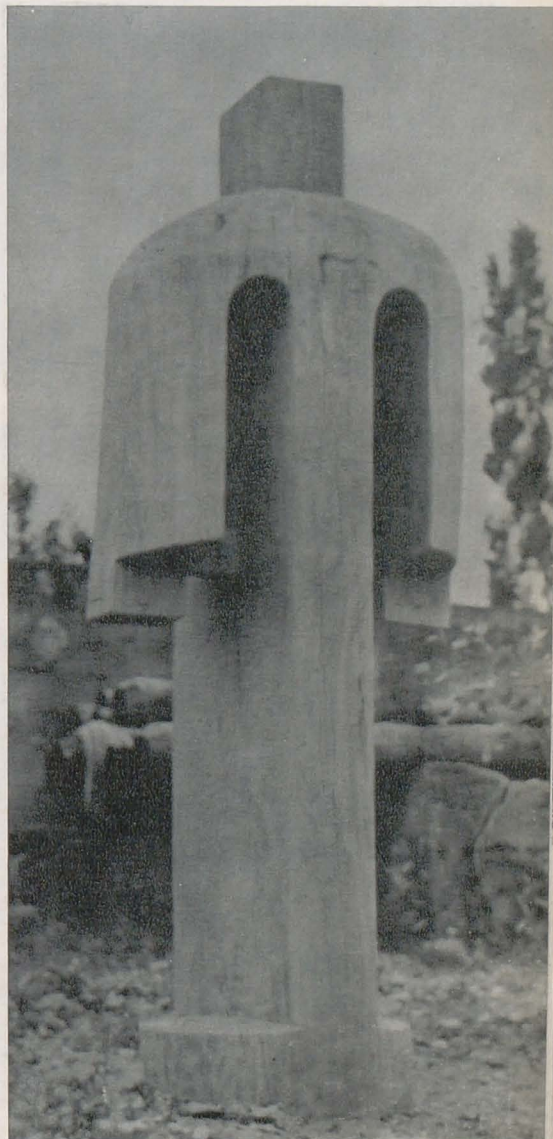
heim — Anvers, Salon de la jeune sculpture — Paris, Simpozionul de sculptură de la Grenoble (1967), Salonul oficial de la Copenhaga, expoziția în aer liber a Fundației Pagani, Milano (1968).

Lucrări de George Apostu se află în colecțiile Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, Muzeului de artă modernă din Paris precum și în diferite alte colecții din Danemarca, Italia, Anglia.

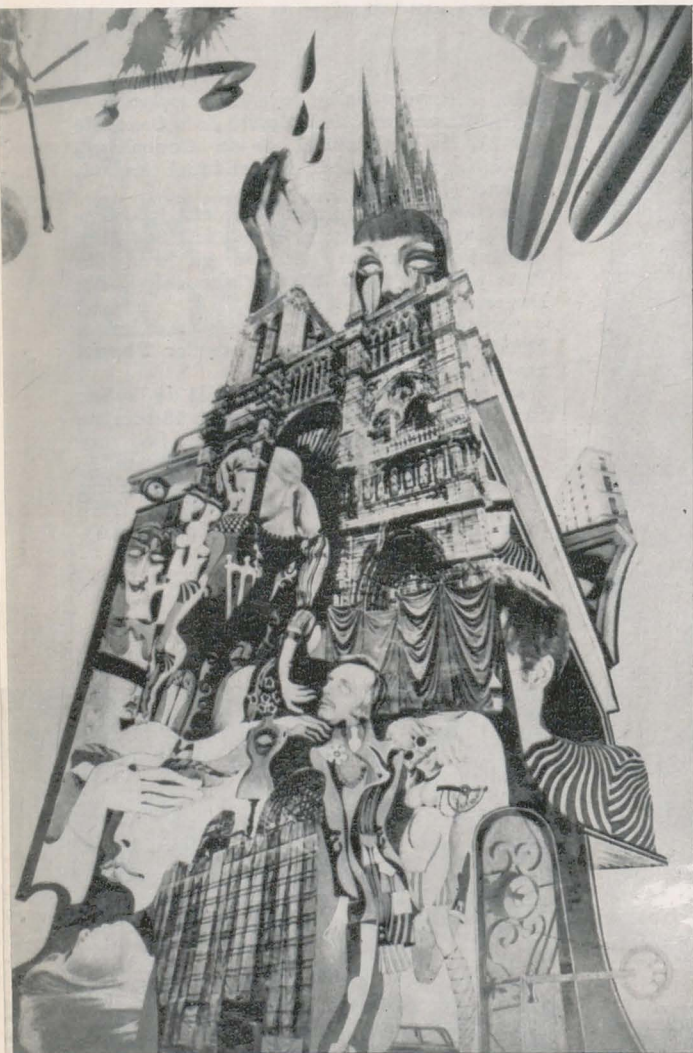
Artistul este distins cu Premiul Academiei (1964) și Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru sculptură.

La recenta Bienală internațională de la Sao Paulo, George Apostu a prezentat 18 lucrări: șase compoziții pe tema Tată și fiu, șase compoziții pe tema Fluturi — executate în lemn —, două lucrări intitulate Apeducte (marmură), Fructul soarelui (bronz), Nud (marmură), Compoziție și Pasăre (lemn).

GEORGE APOSTU: Tată și fiu



ATELIER ● STAN DONE



Grafician. Născut la 2 decembrie 1937, la Giurgiu.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București (1963), clasa profesorului Vasile Kazar.
Din 1963 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.
În străinătate participă la expoziții internaționale de la Leipzig 1965, Brno 1966, Bratislava, Bologna 1967.
Premii: 1965 — mențiune la concursul internațional de ilustrație «Mutter Courage» de la Leipzig, 1967 — premiul III pentru grafică al Uniunii Artiștilor Plastici.

„De-a baba oarba“, din ciclul «Jocuri serioase» — tuș



Ilustrații la «Pseudokynegetikos» de Al. Odobescu — tuș și laviu

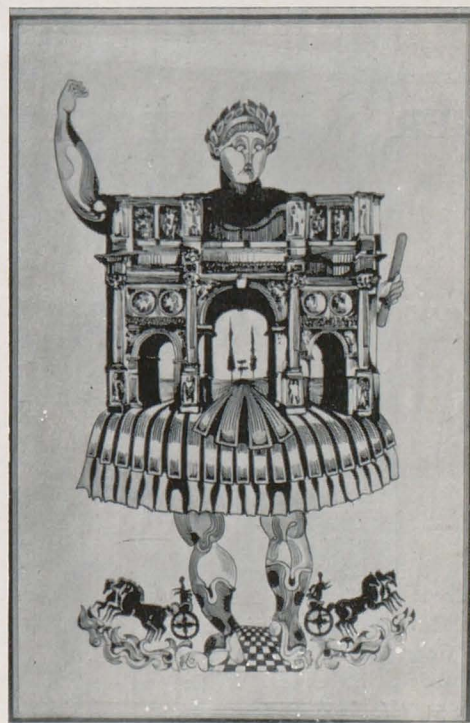
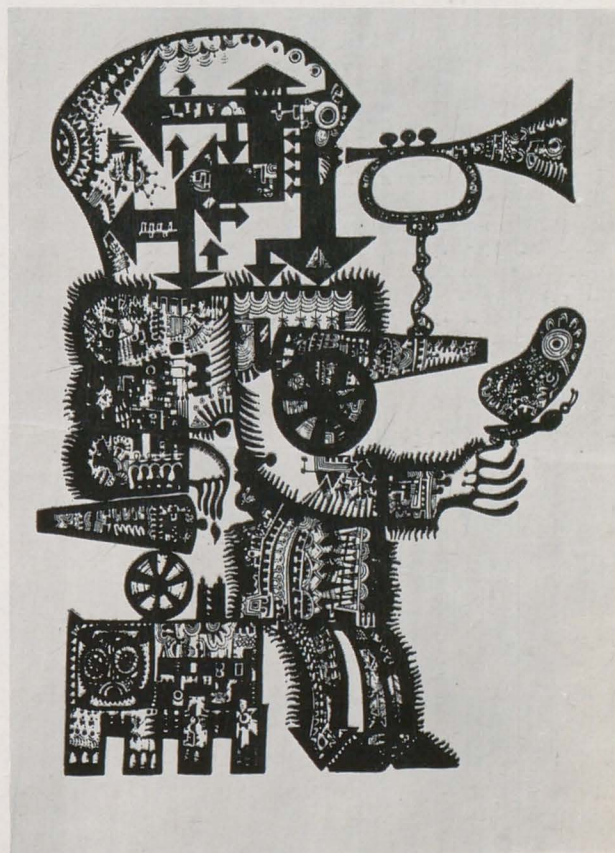


Desenul reprezintă pentru mine limbajul cel mai direct, cel mai spontan, în dialogul pe care sper întotdeauna să-l pot reliza cu publicul. Materializarea prin desen a unor obsesii, a unor idei ce prind o clipă contur în gând, succesiunea rapidă și fragmentară de imagini ce-și caută tiparul nimerit reprezintă pentru mine un fel de chemare la ordine, de apel la acuratețe, la organizare exterioară cât mai sugestivă. Mi se pare fascinant felul cum liniile încep să construiască pe coala albă o lume a lor, independentă așa spune, dar la a cărei temelie stau semnificațiile stabilite de închipuirea și voința mea. O linie bine desenată, o simplă linie poate, cred eu, să exprime o noțiune și totodată să aibă aceeași forță de reprezentare pe care îndeobște o atribuim imaginilor realizate cu ajutorul unor mai complicate și mai rafinate tehnici (gravură, serigrafie, monotip etc.).

În legătură cu această problemă a desenului, aș dori să subliniez un lucru care pentru mine reprezintă o opțiune categorică: este vorba de detaliul în compoziție. Cred că tocmai detaliile compoziționale sînt capabile să «coloreze», să vitalizeze lucrarea; ele se cheamă, se găsesc și se regăsesc într-o desfășurare unică și necesară. Există, după părerea mea, în grafica modernă, un fel de autoselecție naturală a amănuntului. Desigur, important este și aici punctul de pornire, imaginea, ideea din care izvorăște dorința aceea neliniștitoare care te îndeamnă spre masa de lucru. Se poate ca acest cult pentru amănunt să reprezinte la mine o tendință spre manierism. Dar oare manierismul poate fi, serios vorbind, respins în mod absolut? Nu cred. Dimpotrivă, după opinia mea manierismul este în arta modernă (ca și în literatură și cinematografie de altfel) o modalitate încă foarte fertilă, și aceasta tocmai prin capacitatea de a cultiva detaliul ca element decorativ, dar mai ales prin posibilitatea de a construi un limbaj complex al simbolurilor exprimînd obsesiile și strădaniile omului problematic de azi.

Nu un limbaj esoteric, incifrat pînă la dispariția semnificațiilor, ci unul pe care privitorul, fără să-l fi cunoscut vreodată pînă atunci, să și-l poată face imediat și firesc al său.

STAN DONE



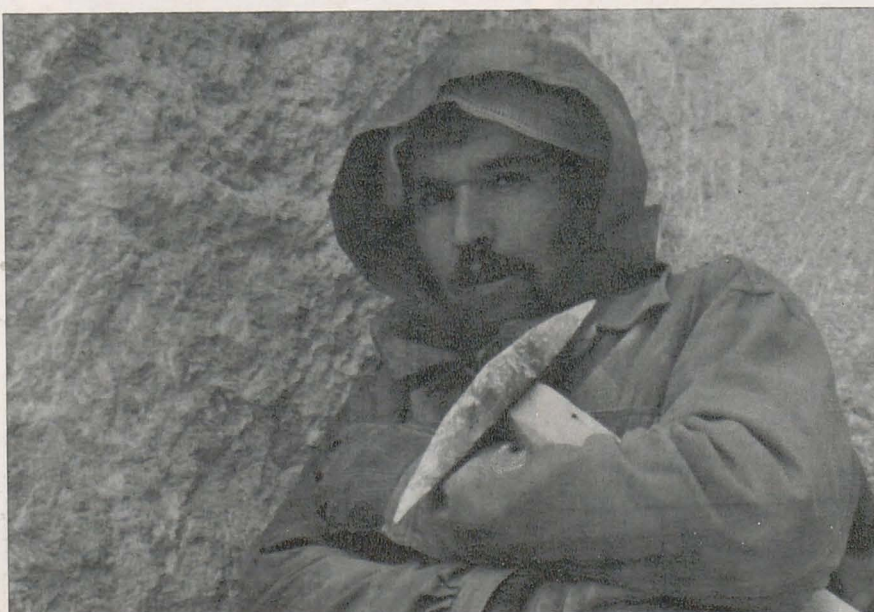
„Zodia Săgetătorului” din ciclul «Zodiac» — tuș

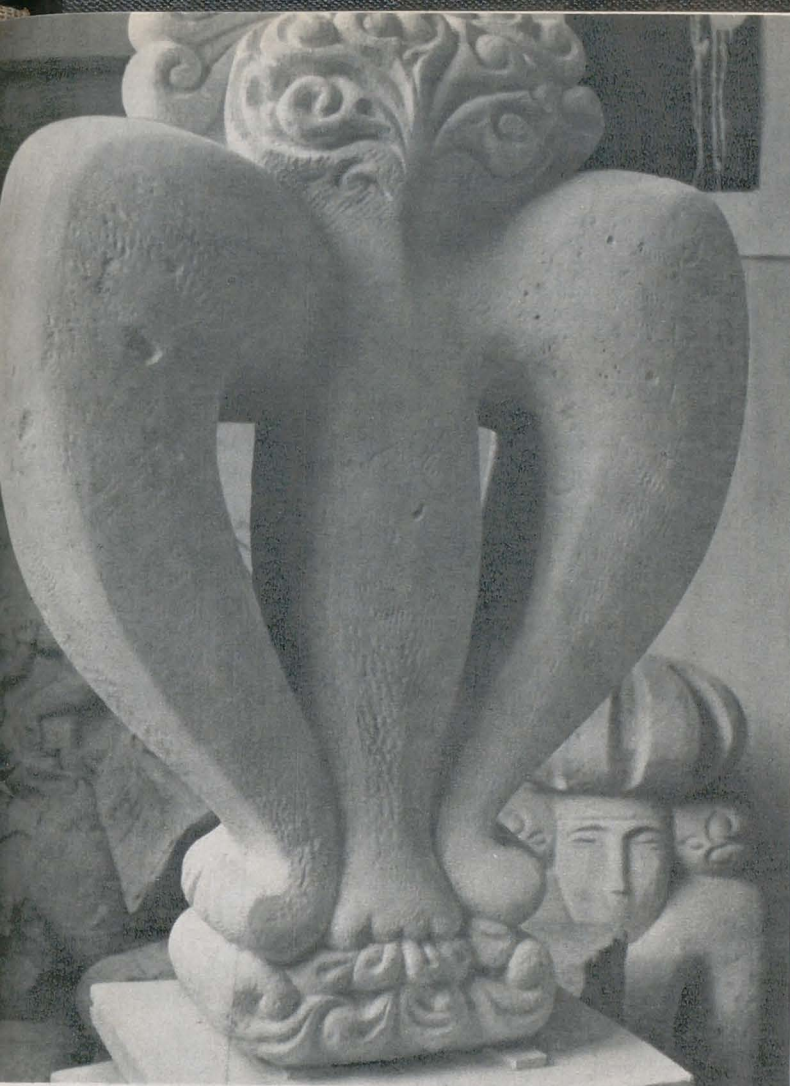


Bărbat și femeie — piatră

ATELIER ● NICĂPETRE

Sculptor. Născut la 27 ianuarie 1936 la Brăila.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice
« Nicolae Grigorescu » din București (1964).
Din 1968 participă la expozițiile de stat.
Expoziție personală 1969 — București.





Împins de o dragoste fără început am ajuns la călcîiul unui deal împrăștiind lumină albă și miros de pămînt adînc, mîngîiat de vîntul molcom strecurat printre tufe de pelin. Era un loc de unde oamenii scoteau piatră pentru temeliile caselor și stîlpi de pomenire. Un vîrf de deal acum, cîndva fund de mare.

Cînd soarele este drept deasupra capului, MALUL ține de umbră și ne odihnim cu toții căutînd în traistă. Nea Anton a lui Frățeanu îmi privește palmele înfășurate în cîrpe și ciocanele de alături. I se ridică un colț de mustață. Îmi pune în față un ciocan de al lui cu două vîrfuri și coadă lungă din lemn alb și dulce. Așa am început să înlocuiesc clasicul șpiț cu țiul, gradina cu pupăza și timp de o vară Nea Anton (Antonio Frezzani — după numele bunicului, inginer de poduri stabilit prin partea locului), care mai are doi frați: A lui Doardă (Eduardo) și Guleanu (de la Giuliano), cu vorbe puține și mișcări lente și sensibile m-a învățat să aleg din pădure lemn de moidrean și zălog pentru cozile uneltelor, «că nu face bățai», să cumpănesc în mină un ciocan ca să lovească cu spor, cum merge «înhiptura» în carnea bolovanului, cum să-l lovești ca să se bucure.

Ascultînd loviturile fără greș ale lui Nea Anton Frățeanu care cioplea stîlpi de pomenire — în satul Ciuta-Buzău — am pornit mai alături, timid, Cariatidele.

NICĂPETRE



Cariatidă — piatră
Cariatidă — piatră
Himeră — piatră

PUCĂ ȘI ALFABETELE LUI

În primele zile de după echinoxul acestui 1969, Florin Pucă a expus (« pentru poeme nescrise ») niște ilustrații de atîta neliniște, vervă, talent — poate — și spirit polemic, încît o clipă nici nu te mai interesează ce știe și ce nu știe din pictură, la ce a renunțat din ceea ce a știut sau măcar dacă a desena se cheamă îndeletnicirea lui. Deși nimeni n-ar jura pe contrariu. Însă cu o tot așa de nespectativă obiectivitate s-ar putea susține și că de fapt Florin Pucă a expus nu ilustrații la *poeme nescrise*, ci « poeme » la niște eventuale ilustrații...

Textul lor, ușor de privit el însuși ca un desen, ilustrează — într-o aceeași succesiune de familii abisale — gânduri, pulverizări și nevroze cu mult

mai « nescrise » decît nescrisurile subzonelor prin care a peregrinat Pucă și alfabetele lui. Fiindcă nuanța lor de refuz și inconformism se situează într-o constelație a indistințțiilor dintre arte și a transferurilor de limbaj specific.

Ca să exprime vederea, el folosește un ochi.

Ca să exprime un om, îi ajung două picioare. Diferența e virită sub o căpiță (ziceți-i căciulă). Ori sub o enormă pălărie. Ori sub întuneric. Adică eliminată ca o urmare de care creatorul s-a dispensat, arta fiind (cînd e) mai întii ceea ce dai afară, nu ceea ce păstrezi.

Condiția umană? — fiecare ducîndu-și în spate, pe umeri, pe cap, la braț jumătatea cealaltă. Ducîndu-și-o ori ducîndu-se. În cirji. Încet. În gol.

Poezie și plastică

DESPRE SCAUN

Să scrii poezii despre obiecte — să începi, de exemplu, cu un scaun, și să povestești despre el, învîrtindu-te în jurul lui, așezîndu-te chiar pe el, sau, dimpotrivă, dîndu-l cu piciorul deoparte — să spui ce poate fi, însemna, cum se explică înăuntru grupul acesta de lemn dispus astfel încît să fie o mobilă, și pe nesimțite să aluneci (dar atunci înseamnă că stai pe scaunul însuși de care e vorba? sau doar că te-ai fi oprit cu mîna sprijinită de speteaza lui? — sau, modest, pe jos, lîngă el?) la alte lucruri mai importante, mai personale, mai omenești decît scaunul.

De la poezia obiectelor, adică, măcar prin subînțelesuri să ajungi tot la ceea ce te interesează pe tine — la tine adică (să crezi că așa se face. Dar e de fapt un răsfăț în propria ta apă caldă, de comoditate, și clișee verbale, în care ți se pare că ai o mare, poetică responsabilitate. Și

crezi

că faci astfel poezie reală.)

Înseamnă că, vezi, cei care au scris poezii — sau, dacă vrei, cei care au suferit în acel loc, în persoana lor, murdărită, purificată (ei nu aveau cum să știe dacă sînt salvați) — nu au stat pe scaune. Umblau — Dante spune — chiar ținînd propriul lor cap în mîini, ca pe o lanternă, umblau mereu — și dacă ar fi întîlnit un scaun, nici nu l-ar fi răsturnat cu piciorul.

L-ar fi ocolit.

M. IVĂNESCU

versuri:

LEONID DIMOV, MIRCEA IVĂNESCU

desene:

FLORIN PUCĂ



SUPRAREALISM?

Gîndul adunat la poale
Din senin, s-a desfăcut.
Guliveri din cîrpă moale
Dorm zîmbind în Liliput

Rădăcinile copacilor s-au preschimbato în ghiare. De monștri plutitori. Absurdul se face cantitate. Iar coroanele arborilor devin cranii. Umane. Mai degrabă: neumane. Fantome.

Asociațiilor lui, noi le-am propus conviețuirea cu disociațiile cîtorva răscoliti și poeți.

MATERIE

ȘI

SPIRIT

REFLECȚII

ASUPRA

SCULPTURII

TONY SPITÉRIS

«Sînt epoci în care domină numai stilul, altele în care strigătul se face mai puternic auzit», afirmă Seuphor. Strigătul, acel strigăt puternic, scos din toată ființa, prin care mii de protestatari își revendică dreptul la viață, la libertate.

«Libertatea», iată cuvîntul-cheie. Libertate, cuvînt al cărui sens a fost deviat pînă la confuzia cu anarhia, deoarece adevărata libertate este ea însăși disciplină, dar orice disciplină prea riguroasă duce la revoltă. Dualism al cărui caracter Braque l-a ilustrat prin cele două sentințe ale sale: «Îmi place emoția care corectează regula» și contrariul ei: «Îmi place regula care corectează emoția». Epoca noastră se zbate între aceste două poziții contradictorii și vom vedea, de-a lungul scurtei noastre expunerii, toate consecințele pe care le comportă constatarea.

Dacă spiritul de revoltă a putut avea efecte salutare, aceea s-a datorat faptului că s-a angajat să distrugă acel rău profund numit obișnuință, mimetism, scleroză și să-și încerce sortii de izbîndă într-o reconsiderare a valorilor, autorizînd cele mai temerare aventuri. Cum se explică în definitiv scepticismul, indiferența și deziluzia noastră în fața unor opere care — din punct de vedere tehnic — sînt tot atît de valoroase ca și cele ale unor maeștri recunoscuți? Prin faptul că prea adeseori ne găsim în prezența unor produse care miros a putrefacție și plictiseală, a repetare, pe toate registrele, a unor realități apuse, a unei problematice altădată de prim plan. Prin faptul că sub extravaganta pojghiță a înșelătoarelor aparențe ale perfecțiunii tehnice — a ordinii, a frumosului, a falsului imaginar — nu mai regăsim filonul transcendental și unic al Coloanei infinite a lui Brâncuși, sensul profund al logosului unui idol cicladic, senzualitatea scandată a unui vers de Arp sau mistica vrajă desăvîrșit încremenită de secole în Regele lepros de la Angkor Thom. Și să nu ne facem iluzii, fiindcă, așa cum spune Mondrian, «frumusețea fluxului vieții se confirmă în faptul că marile adevăruri fundamentale și tainice rămîn independente de timp și loc (. . .) Adevărata plastică s-a exprimat întotdeauna în același chip, cu toate că, la prima vedere, ești tentat să te îndoiești».

Sub privirile noastre se perindă o sută de secole de muncă umană: s-a conceput totul, s-a spus totul, s-a explorat totul. Sortii de izbîndă ai unor creații capitale care să ne emoționeze rămîn foarte mici. Încă de acum 24 de ani, sculptorul italian Arturo Martini trăgea semnalul de alarmă cu o mică lucrare pamflet, elocvent intitulată «Sculptura — limbă moartă», în care, într-o suită de lapidare cugetări, sublinia primejdia «unei sculpturi care trăiește o viață de parazit» . . . «Nici o magie de execuție nu poate transforma o eroare în adevăr generator de legi universale».

Ce trebuie făcut deci pentru a reaprinde făclia pionierilor? Să fie totul definitiv pierdut în acest deșert?

În dezordinea glorioasă și comună tuturor domeniilor de activitate umană ale contemporaneității noastre, care deschide totuși uluitoare perspective și noi orizonturi, este foarte firesc să ne punem întrebarea: «Ce este sculptura și încotro se îndreaptă ea?» Incontestabil că, de la începutul secolului, toată speculația cu privire la arta modernă s-a concentrat asupra picturii. Privilegiată din toate punctele de vedere, pictura înainta cu pași mari, răsfățată de unii, admirată de alții. Sculptura, rudă săracă, se pregătea pe-ndelete în umbră, negăsind ecoul și bunăvoința necesare cuvenitei sale dezvoltări nici la marele public, nici la cei care trebuiau s-o înțeleagă cel mai bine.

Viguroasă și de un potențial ridicat, realizată într-o materie rezistentă, sculptura este prin ea însăși individualitate spațială,

în comuniune intimă cu mediul ambiant în care se integrează și pe care, în multe cazuri, îl transformă. Spațiul ei este universul; carnea sa — carnea nutritivă a oricărui principiu vital, pământul, focul, vîntul; aspirația sa — zborul poetic, certificarea trudei umane.

Care sînt, în această perspectivă, mijloacele limbajului sculptural, datele definitorii ale specificității experienței sale? Arta sculptorului nu năzuiește la realitatea iluzorie a picturii, și nici nu are ce face cu senzualitatea vizuală a subtilităților efeminate ale culorii. Dimpotrivă, ea se angajează pe o cale îngustă, dar mai fecundă, prin unele aspecte, reușind să populeze « întreaga dimensiune în care trăim » cu prezența nudă a triplei sale întinderi, compusă, în mobilitatea sa imobilă, din reliefuri, din mase, din volume și planuri, structurate în formă.

Să dai formă durelor materiale tradiționale ori să transfigurezi produsele comune sau industriale ale zilelor noastre, prin procedee lente, de meditație, constituie un act propriu magicianului dar și artistului care, prin intervenția sa imediată, metamorfozează inerția mută într-un mit pe care-l oferă spre descoperire celor care știu să vadă. Această amprentă a Omului se situează la antipodul mecanizării lumii, a acestei estetici planificate, impuse, funcționale, care diminuează orice putere creatoare și distruge orice manifestare de libertate — definită prin dreptul de opțiune.

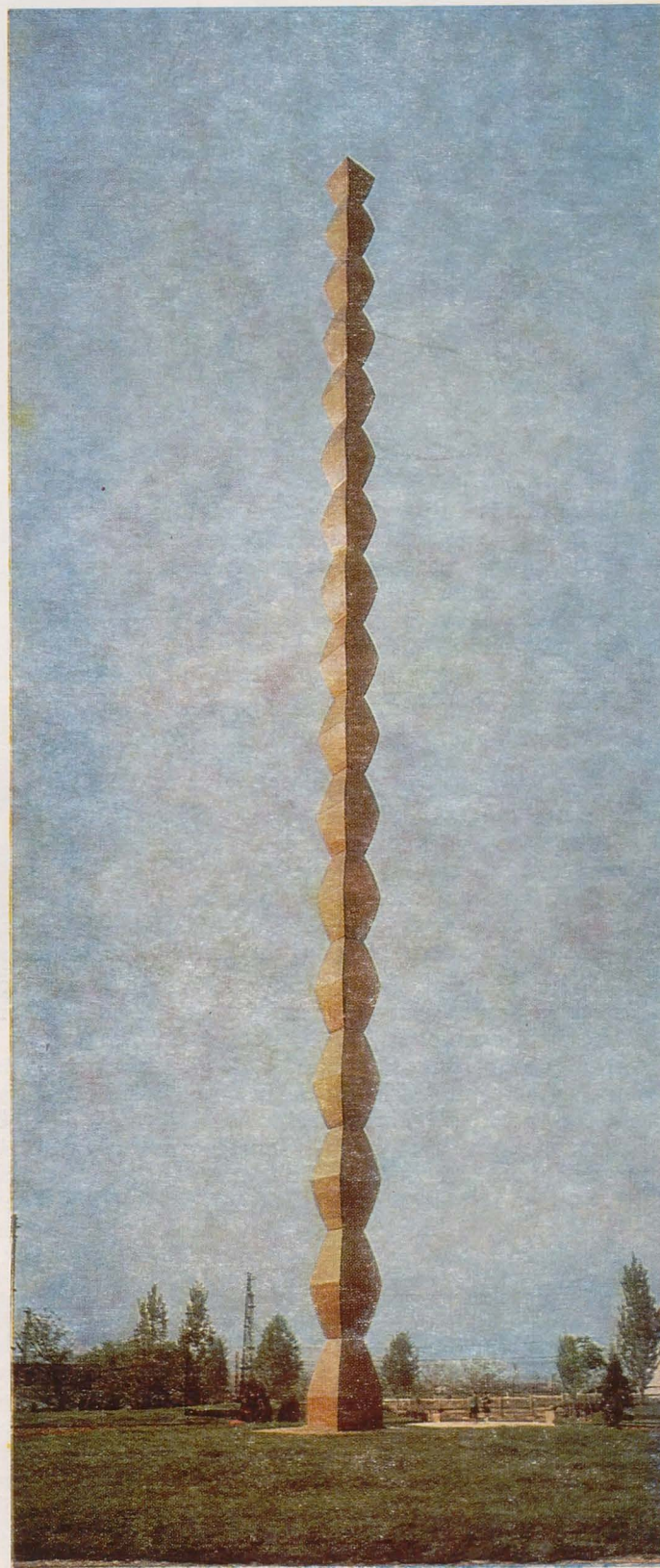
J. J. Levêque scria că « sculptorul nu alege în mod necesar un material în funcție de maniabilitatea sau calitățile sale tehnologice. Poate-l alege pentru specificitatea sa poetică ». Fără îndoială că, în această confruntare de forțe, în acest proces de transformare, contactul, așa spune « carnal », este o transfuzie de sînge nou pentru materie. « În fiecare contact se zămislește o substanță al cărei efect durează tot atît cît durează și atingerea », crede Novalis. Și în această irepresibilă dorință de fraternizare cu materia, se ghicește gestul sau procedeul urmat în vederea renașterii care reflectă comportarea creatorului, care « focalizează puterile noastre, iluminîndu-le în bucurii imaginare », cum spune Bachelard.

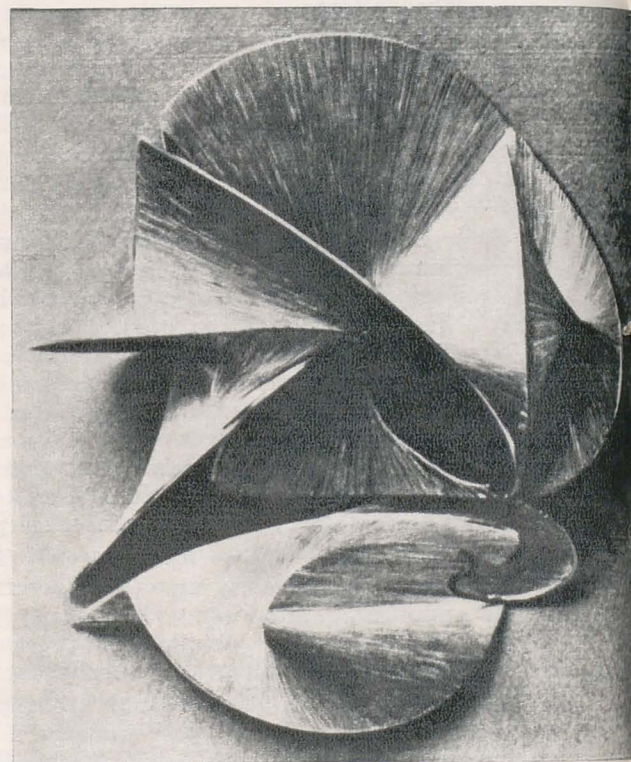
În ultimă analiză deci, materialul determină forma sau genul sculpturii, « materiam superat opus ». Aceasta este cu atît mai adevărat dacă examinăm etapele parcurse de sculptură urmărindu-i evoluția sau transformarea morfologică.

Dacă ne propunem o caracterizare a inovațiilor în domeniul formei din secolul XX și, prin urmare, a creatorilor noii morfologii, pînă la apariția ultimelor tendințe, care-și au de altfel originea în dadaism, ne dăm seama, că, de la Rodin încoace, întreaga problematică este o dialectică, o interrelație continuă între termenii volum, masă, planuri care crează spațiul sculptural propriu-zis.

Pierre Francastel rezumă magistral situația: « În prima parte a secolului XX, sculptorii care se zmulg de sub influența lui Rodin se reîntorc la bloc și caută să modeleze volumul și suprafețele inspirîndu-se dintr-un anumit arhaism caracteristic. De abia după 1930 se va descoperi noua formulă, care nu mai concepe masa ca înveliș, ci volumul interior ca o formă autonomă și activă. Apoi, în mod firesc, se trece de la această concepție la cea care consideră că în bloc rezidă o forță dublă: forța care materializează suprafața și forța care concretizează nucleul . . . » « Și în cele din urmă vedem cum în diferite țări se dezvoltă o serie paralelă de forme în care continuitatea învelișului exterior al blocului este ruptă, pentru a se ajunge în sfîrșit la un stil în care vidul interior nu mai este măsurat și reprezentat decît prin fine linii de forță, conturîndu-l, fără a-l închide în interiorul unei carapace continue de materie. »

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Coloana fără sfîrșit, Tg. Jiu





Dimpotrivă, în prezent, morfologia este neglijată. Ea nu constituie nicidecum elementul primordial al limbajului plastic. Te poți exprima oricum: cu obiecte gata făcute, cu asamblaje, decalcuri ale figurii sau corpului uman, cu singura condiție de a glorifica « imaginea », imaginea cotidiană, « imageria » vieții. Cale inversă celei urmate de predecesori. Era forme cedea locul erei imaginii.

Care este însă problematica pe care și-o pune sculptura actuală?

Prin natura sa, sculptura este condiționată de anumite exigențe străine altor discipline. În plus, ambițiile și perspectivele noi ridică probleme ignorate în trecut.

Sfărîmarea cadrelor prea rigide ale sculpturii tradiționale a dus la o conversiune estetică, al cărei prim rezultat a fost întrebuițarea altor mijloace de expresie. Pietrei și metalelor li s-au adăugat materialele plastice, poliesterii și orice fel de produse moderne care și-au cucerit titlul de noblețe.

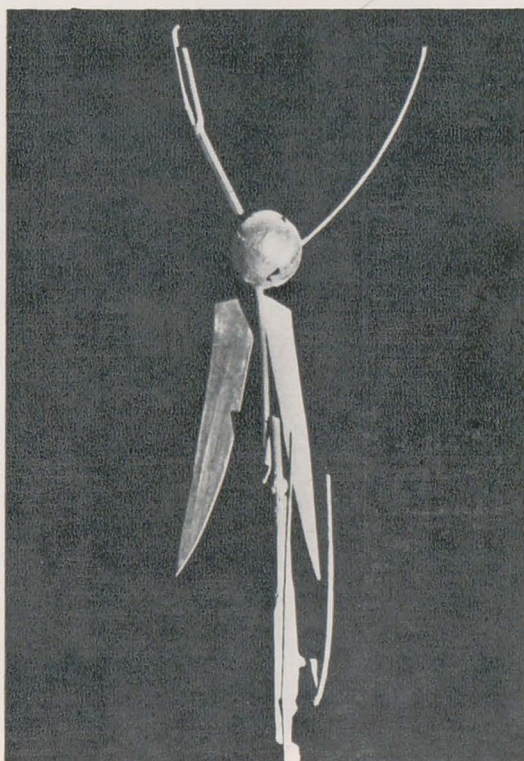
Gîndirea înaintașilor, a unor Brâncuși, Arp, Gonzalez și Pevsner, care au impus un stil și o clasificare logică, moștenire a unei comunități sociale determinate, este și ea depășită de inventivitatea și spiritul iscoditor al unor indivizi singulari care anulează fruntariile, categoriile consacrate ale Artelor Frumoase. Combinații, asamblaje, colaje de obiecte, policromie, mișcare, lumină, lanternă magică, discuri luminoase turnante, magneți — din toate, plasticianul actual, nou aventurier al științei și al spiritului, aprinde un foc și ne invită la un halucinant spectacol avînd drept decor cortegiul său de miracole.

Desigur, problemele abordate nu sînt toate noi. Încă dinainte de 1914, neliniștea pictorilor fascinați de mirajul altor civilizații decît cea elenă dă un nou impuls concepției plastice. Abolirea anecdoticului, simplificarea și epurarea masei, forța dinamică a volumului duc la riguroasa disciplină a unui Laurens sau Duchamp-Villon, a lui Lipschitz și Zadkine, dintr-o anumită epocă. Laurens se explică foarte bine în acest sens: « Noi nu avem altă problemă decît cea pe care ne-o pune căutarea a senzației, a unei senzații de volum și căutarea acestui volum. » Dar care este concepția sa despre volum? Volumul « este o concrețiune densă a unei forțe

indestructibile, este o formă închisă din toate părțile de o suprafață convexă continuă, rezistînd energiei nucleului », cum îl definește J. Laude. Suprafață închisă, organizîndu-se în jurul unui nucleu și răspunzînd unei condiții de greutate. Cercetarea inițială pe această cale avea să ducă la primordialitatea formelor arhaice, ca la Brâncuși al cărui credo este rezumat în următoarea definiție: « Formă a formelor ».

Dar dacă în viziunea tradițională, cu valorile ei de stabilitate și pondere, volumul, imagine a sculpturii, există cu toată greutatea și consistența sa, contradicția inherentă naturii umane între elementul terestru și ascensional — corpul și spiritul — determina pe plastician, poate ca reacție la servițuile unei epoci materialiste, să întinerească volumul, să-l elibereze din ganga sa seculară. Arp, poet suprem, a știut să insuflă un nou fior volumului, care este « un vis alb, sau o ființă vaporosă, ducînd pe braț un coșuleț cu nori », cum îl cînta el însuși.

Vorbînd de volum, sîntem inevitabil înclinați să examinăm raporturile sale cu spațiul. Volumul nu este o entitate indepen-



1	2	3	5
		4	6
			7

1. AUGUSTE RODIN: Monumentul lui Balzac, 1893 – 98 – bronz
2. OSSIP ZADKINE: Bacantele, 1932 – bronz
3. HENRI LAURENS: Adio, 1941 – bronz
4. ANTOINE PEVSNER: Construcție dinamică, 1957 – bronz
5. HENRI MOORE: Mamă cu copil, 1960 – 61 – bronz
6. JEAN ARP: Coroană 1945 – marmură
7. JULIO GONZALÈS: Ingerul, 1933 – fier

dentă, autonomă. El capătă un sens în relație cu spațiul său vital, cu mediul în care trăiește, căruia îi dă formă și în care dobândește o «prezență corporală».

Ulterior, toate cercetările s-au orientat spre o problemă de investigare a spațiului. Marcel Brion scrie: «Corespondențele existente între această sculptură contemporană, descătușată de tradiție, de reprezentarea și de prejudecata masei, pe de o parte, și noua concepție fizică și matematică a spațiului, pe de alta, demonstrează intensitatea cu care arta contemporană participă la investigațiile cosmice ale savanților, și le exprimă, după propriile-i mijloace, cu resursele unei tehnici care, din ce în ce mai mult, asociază universul interior al artistului cu intuiția și cunoașterea problemelor majore ale științei moderne». Se cuvine să amintim aici de Pevsner și Gabo, iluștri antecesorii, care, încă din 1920, considerau, în manifestul lor constructivist, că «volumul nu este singura expresie spațială», că «arta trebuie să se bazeze pe două elemente fundamentale: spațiul și timpul». Și ei profetizau, adăugînd: «Elementele cinetice și dinamice

pot permite exprimarea timpului real. Ritmurile statice nu sînt suficiente pentru aceasta.»

Iată deci că noțiunea de timp, aliată celei de spațiu, revoluționează din temelii atributele conferite de secole sculpturii. Desigur că nu putem insista în scurta noastră expunere asupra fazelor succesive ale aplicării acestor principii în plastica modernă. Ne vom opri totuși la realizările cele mai recente, rezultat logic al tuturor acestor căutări.

Și aici o mică paranteză pentru a atinge problema complexă a mișcării care va ocupa un loc important de acum înainte în manifestările sculpturii contemporane. În concepția tradițională, există o delimitare netă între artele care se desfășoară în timp, adică acelea care se percep într-o succesiune de acte, ce se dezvoltă temporal, cum sînt muzica, teatrul, baletul, cinematograful, arte mobile deci, și celelalte, arhitectura și artele zise plastice, pictura și sculptura, arte imobile destinate contemplației.

Din totdeauna a fost puternică tentația pictorilor sau sculptorilor de a reprezenta mișcarea, cu toate că, îngrădiți de mij-

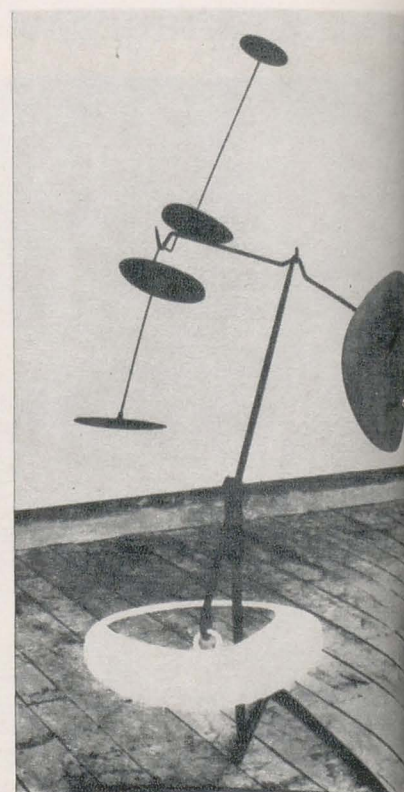
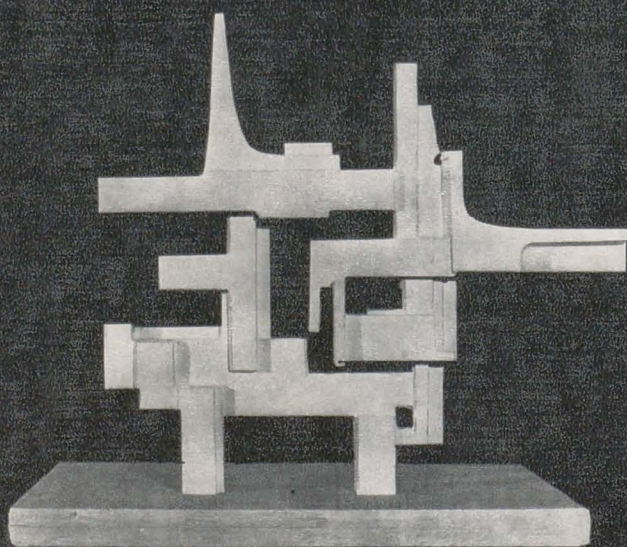
loacele proprii limbajului lor, ei nu puteau decât să sugereze sau să facă aluzie la mobilitate. Vom aminti, în trecut, de concepțiile cubiste și mai ales de teoriile futuriste care preconizau mișcarea, fără a ajunge însă la o mobilitate reală. De abia primele « mobile » ale lui Calder ne vor da o sinteză a formei, a materiei și a culorii în mișcare. De atunci s-a scurs o bună bucată de timp. Și una dintre problemele cruciale ale artei actuale este tocmai cea a mișcării, cu multiplele sale aplicații.

În afară de diferitele grupuri compuse din ingineri, muzicieni, arhitecți, pictori și sculptori organizați în echipă, vom cita pe Jean Tinguely care introduce umorul și iraționalul în mașinile sale inutile, și pe Schöffer, care a împins probabil cel mai departe investigațiile în acest domeniu. Încă din 1950, exploatând posibilitățile dinamice ale spațiului, el prezintă la Salonul « Réalités Nouvelles » o primă operă înzestrată cu mișcare reală. Continuându-și experiențele, ajunge în 1956 la sculpturile cibernetice, la operele spațio-dinamice și cromo-dinamice. În ce privește arta cinetică, cum, de altfel, și alte modalități de exprimare ale artei actuale, trebuie să insistăm asupra elementului de spectacol care

plasticieni au înglobat în realizările lor dansul și happening-ul.

Un nou antiraționalism își croiește drum, prin utilizarea de mijloace expresive complexe, titulare a noi mituri în care conceptele de magie a obiectelor, de totem și tabu, de fetișuri și de ceremonial mistic se întipăreau în gândirea și în sensibilitatea spectatorului. Să fie oare un indiciu de autoapărare a omului actual împotriva forțelor anihilante ale mecanizării? O aspirație, o reîntoarcere la forme primitive de gândire și de simțire care să marcheze trecerea de la platitudinea cotidiană la infinitul visului? Dadaistul Hugo Ball scria încă din 1917: « Magia este ultimul bastion al autoafirmării individuale, poate chiar al individului ».

S-ar putea ca aceste noi expresii magice să nu fie manifestări regresive. Conștienți că trăiesc într-o epocă în care totul se transformă datorită științei, artiștii profită de aceste metode, de creierul electronic, de acceleratori, de instrumentele de măsură și precizie, păstrând totuși o atitudine ludică, care face să intervină elementul uman și evită interferarea secătuitoare a jansenismului mecanicist.



reclamă din partea spectatorului o atitudine fie pasivă, de contemplație, fie activă, de participare directă, prin punerea în funcțiune a diverse mecanisme. Cu referire la aceasta, Schöffer, vorbind despre turnul său înalt de 52 de m, instalat în fața Palatului expozițiilor din Liège (Belgia), a spus că este « o realizare foarte complexă, care nu se supune canoanelor obișnuite... În afara materialității operei însăși, ea comportă un spectacol ». Vaste proiecții luminoase de-a lungul fațadei, partitură sonoră pe baza unei compoziții speciale a muzicianului Henry Pousseur, totul reglementat de un creier electronic care coordonează funcționarea perfectă a audibilului și a vizibilului.

Dar paralel cu acest puseu raționalist și mecanic, imagine a erei noastre tehnocrate, s-a impus alt curent de seamă, aspirând la o mai mare autenticitate și la o incorporare de elemente magice, simbolice sau fetișiste care se realizează unor reprezentări ale realității, ajungând în consecințele sale extreme la glorificarea obiectului în sine.

Această tendință de a da corp unei realități « adevărate » nu este de altfel limitată la sculptură, dat fiindcă mulți

Acest recurs la imaginar, la expresia unui fantastic industrial prin luarea în considerare a evoluției decorului cotidian și a mediului ambiant — determinată de transformările tehnice — constituie « o fază de căutări tinzând să exploreze multiplicitatea posibilităților într-o lume care nu mai este nici percepută, nici recunoscută ca stabilă și care a fost violent zdruncinată de criza determinismului » (J. Laude). Recurs la imaginarul industrial în Noul Realism, în care se glorifică deșeurile sau peisajul dezolat al afișului rupt și al reclamei publicitare. Imaginar de asemenea prin recursul la diverse culturi, prin referirea la fetișurile africane sau polineziene, la sculpturile clasice sau ale Renașterii, dar și la imaginea idolilor moderni ai cinematografului, coca-colei și pasteii de dinți.

Și iată-ne ajunși prin această reîntoarcere la imagine (care, așa cum am spus, nu ține seamă de regulile clasice ale căutării plastice a formei), la o nouă viziune în care se reintroduce figurația nu numai a omului sau a animalului, ca în trecut, dar a unor subiecte aparținând altădată doar domeniului picturii. Vom avea astfel o sculptură de natură moartă.

de îmbrăcăminte, de mobile, de mijloace de transport, de peisaj.

După 1960, artiști de toate opiniile au realizat, în formele cele mai variate, imaginea omului. Pentru a nu cita decât câteva exemple, Yves Klein, ca un « adevărat european », s-a rezumat la decalcul natural în ghips, reproducând portrete de prieteni. Reluând același procedeu, Segal ne dă imaginea neutralizată a omului, plasat totuși în mediul său. Americanul Kienholz realizează și el un document al mediului, în timp ce italianul Ceroli ne arată omul în serie, omul în masă, omul robot colectiv.

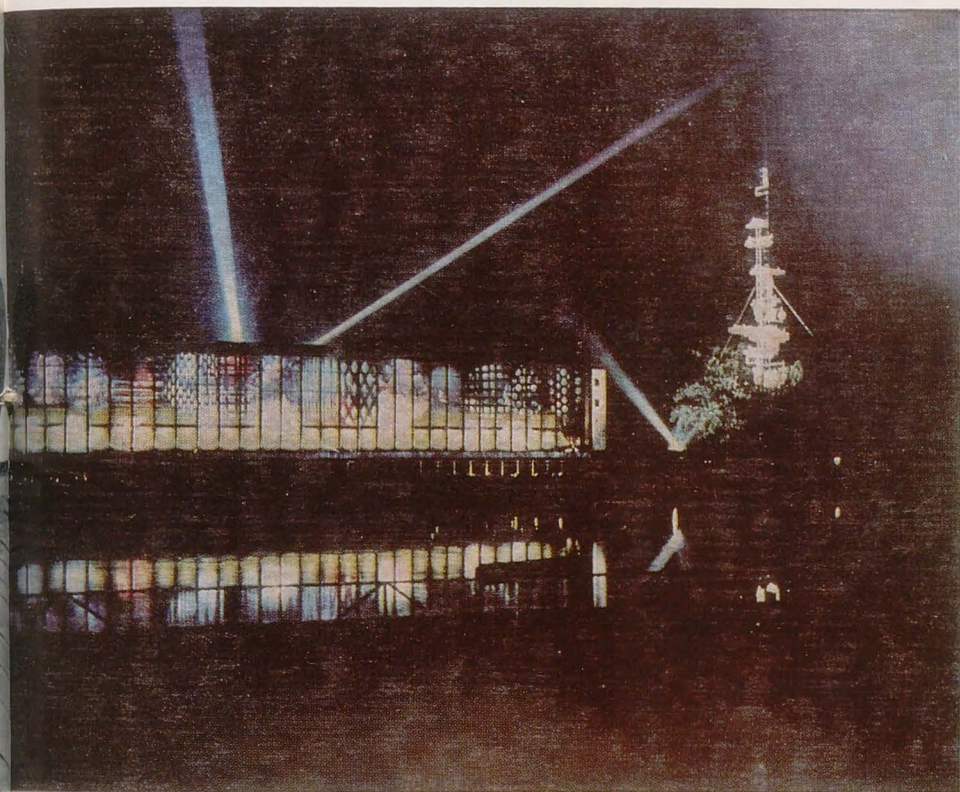
În afara omului în propia-i entitate, mulți artiști au reprezentat corpul sau numai una din părțile acestuia, într-o manieră naturalistă, « surrealizantă », expresionistă. Să cităm pe Robert Graham, pe Niki de Saint-Phalle cu monstruoasele și caraghioasele sale păpuși sau pe Kudo cu detaliile sale adesea dezgustătoare.

Glorificarea obiectului, după prealabila contestare a naturii omului, reprezintă un aspect al problematicei actuale. Astfel, după ready-made-urile lui Duchamp, natura moartă

care nu se limitează la funcțiile sale decorative, ci a cărei acțiune psihologică este de o extremă importanță. După perioada postbelică, de un expresionism abstract tragic, în care fierăria și fierul ars și sfîrtecat simbolizau starea sufletească a umanității sfîșiate, s-a simțit nevoia reîntoarcerii la bucuria de a trăi, la descătușarea forțelor vitale, care s-a manifestat sub formele ludice și spectaculare amintite, unde culoarea aduce nota ei veselă și indispensabilă.

Ca element constructiv al unui nou spațiu, sau chiar al unor multiple spații, rolul ei este preponderent. În raport cu nevoia de a mări sau diminua intensitatea anumitor suprafețe sau volume, culoarea este repartizată într-un echilibru care satisface sentimentul nostru estetic.

Sculpturile colorate ale tinerilor englezi sau monumentele de inox, sculpturile în plastic ale lui Kampmann, figurile totemice ale Jeannei Spitérís-Véropoulou sau structurile primare ale lui Larry Bell, totul este culoare. Ea se integrează în peisajul urban sau rural, conferind o nouă semnificație ambianței noastre cotidiene prin crearea de « locuri poetice », locuri de odihnă și de contemplație ale omului de mîine.



JEANNE SPITÉRIS — VÉROPOULOU: Sculptură arhitectură, 1965

ALEXANDER CALDER: Mobil, stabil

NICOLAS SCHÖFFER: Turnul și Palatul din Liège noaptea cu spectacolul lumino-dinamic

își găsește locul în noua plastică: « light bulb »-urile lui J. Johns din 1960, « natura moartă » a lui Weselman, hălcile de carne (« les viandes ») și patiseriile (« les patisseries ») lui Claes Oldenburg, fără a mai aminti de mobilierul lui Samaras și al lui Kienholz.

În sfîrșit și fără a epuiza subiectul, peisajul, sub multiplele sale aspecte de ansamblu sau de detaliu, a făcut obiectul unor creații multiforme, de la operele lui Gilardi și Pascali, ale lui Martial Raysse cu uriașele sale flori, la ale japonezului Kusama, care nu se dă în lături de a se expune în chip de vedetă în peisajele sale imaginare.

Un ultim punct: cel al culorii. Depășind limitele stricte ale picturii, culoarea se aliază generos aproape tuturor formelor plasticii actuale. I se pot descoperi antecedentele într-un trecut care se pierde în negura vremii cu baso și altoreliefurile colorate preistorice, pentru ca, trecînd prin Egipteni, Greci, prin sculptorii Evului Mediu sau ai Barocului, să se ajungă la Fernand Léger, marele său teoretician profetic.

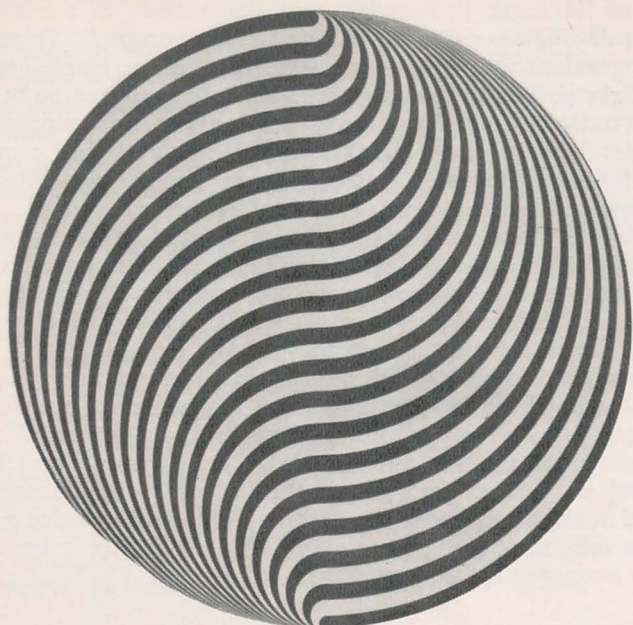
Culoarea « este o necesitate naturală ca apa și focul . . . materie indispensabilă vieții » (Fernand Léger). Culoare,

În încheierea acestor reflecții este firesc să ne punem problema viitorului sculpturii.

Personal, cred că, luînd în considerare posibilitățile tehnice, științifice, actuale și aruncînd o privire prospectivă în structurarea viitoarelor noastre orașe, sculptura, în sensul ei cel mai larg, va fi chemată să joace un rol fabulos. Îmi închipui că, respingînd toate formele trecutului, ambianța noastră de mîine va fi transformată într-o veselă chermeză în care locuința omului, ea însăși sculptură, se va armoniza cu albastrul, roșul sau portocaliul drumurilor, cu verdele natural al parcurilor în care se vor detașa simbolurile plastice și sugestive ale civilizației noastre și în care această civilizație a « răgazului » își va putea găsi clipa de tihnă după distrugerile, spaima și moartea care au amenințat-o de-a lungul tragicei sale istorii.

Sînt oare prea optimist? Se poate. Să visăm la o lume mai bună, la o lume a păcii în care toți oamenii se vor uni pentru ca Omul să-și atingă în sfîrșit adevărul.

În românește de ELENA ANDREESCU



Tema primei bienale de la Nürnberg a fost formulată astfel: Arta constructivistă — Elemente și Principii. Prin aceasta s-a reliefat o principală tendință a artei secolului XX și anume o tendință strins legată de Europa răsăriteană. Cel de-al doilea argument al Bienalei de la Nürnberg constă în faptul că tema aleasă constituie o bază de confruntare a fenomenelor artistice din vest și est. Cu nici o altă temă nu s-ar fi putut face un început mai bun, judecând după deosebitul interes pe care l-au trezit în Occident contribuțiile din Europa răsăriteană.

La Bienala de la Nürnberg, prima expoziție de acest fel concepută ca o expoziție cu temă, s-a avut în vedere eliminarea anumitor interese de natura celor care, de pildă, tulbură de multă vreme imaginea Bienalei de la Veneția. Într-un moment în care schimbul de idei, trecând peste granițe, a devenit ceva firesc, Bienala de la Nürnberg deschide o cale spre înfățișarea și aprecierea obiectivă a fenomenelor artistice, a originii și stadiului lor actual.

Dintre țările Europei răsăritene au fost reprezentate la Nürnberg Cehoslovacia, Iugoslavia, Polonia, România, Ungaria și R.D.G., ca și Uniunea Sovietică — cu o documentație foto despre arta « fotokinetică » a lui Lev Nusberg din grupul « Mișcare » de la Moscova.

Contribuția Europei răsăritene confirmă presupunerea făcută pînă acum mai mult în urma unor întîlniri și informații întîmplătoare, anume că pe de o parte cîteva din aceste țări au păstrat formele artei constructiviste, iar pe de altă parte sînt angajate în dezvoltarea altora noi. Un exemplu în acest sens îl constituie maghiarul Lajos Kassak, înfățișat cu două lucrări: una din deceniul 20, alta din anii '60. Prin concepția sa (imagini arhitecturale » și « forme elementare »), Kassak (decedat în 1967) aparține maeștrilor vechii generații și cu atît mai semnificativ este faptul că se poate constata azi la tînăra generație o continuare a realizărilor pionierilor artei constructiviste — Kandinsky, Kupka, Malevitsch, Tatlin, Lissitzky, Moholy-Nagy —, pentru a nu cita decît pe cei mai de seamă.

România — care s-a bucurat în acest cadru de o bună apreciere — a fost reprezentată de Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman, Constantin Flondor-Străinu, Mihai Rusu și Pavel Ilie — artist care a transformat într-un mod surprinzător tradiția în actualitate. În România, tradiția aceasta se referă bineînțeles la Constantin Brîncuși și la căutarea acestuia de o viață întreagă a unei arte pure, dezbrătată de tot ce este neesențial, care trăiește prin ea însăși, relevîndu-și semnificația fără

adaosuri și zorzoane, ca o posibilitate a artistului de a da viață spiritului materiei. Desigur că Brîncuși nu poate fi situat, în adevăratul înțeles al cuvîntului, în cadrul artei constructiviste; mai degrabă este vorba aici de o abstractizare, de o reducere a structurilor organice la o formă autonomă de artă. Dar, o operă ca aceasta a arătat generațiilor următoare calea de a transforma nemijlocit ideea de structură în formă și în raporturi ale formelor.

Opera lui Brîncuși vedește tradiția unei vechi țări de țărani deprinși cu prelucrarea manuală a unei materii bine cunoscute, și tocmai prin aceasta se afirmă ea, cu certitudine, în mod firesc, în conștiința artistică internațională. Și la Pavel Ilie se simte intactă tradiția aceasta artizanală de a putea plămui și preface obiecte (de altfel, el n-a absolvit numai un institut superior de arte, ci și o școală de arte și meserii). Pavel Ilie își intitulează grupul de elemente înfățișat la Nürnberg — și pe care l-am putea considera în limbajul curent ca aparținînd artei minimale — Ipoteză I II III. Formele sînt orînduite într-un asemenea raport încît se constituie într-un « environnement » — pentru a folosi un alt termen din noul limbaj conceptual al teoriei artelor. Contemplatorul devine participant, fiind prins într-o rețea de relații reciproce: a formelor între ele, a omului față de forme, a amîndurora față de spațiul înconjurător. Cadrul simplu, alb, acoperit cu pînză, este dimensionat cu precizie și riguros delimitat în construirea volumelor, fără a masca urmele muncii manuale. Datorită condițiilor de spațiu restrîns de la Kunsthalle — Nürnberg, Environnement-ul lui Ilie, din păcate, nu și-a putut pune în valoare, în suficientă măsură, specificul organizării sale spațiale.

Celelalte opere prezentate de Ilie la Nürnberg, lucrări în relief — deși create în același an, 1968 — ar putea fi înțelese ca un stadiu premegător la Ipotezele sale: elemente plastice în spirală pe punctul de a se desprinde de pe perete în spațiu și de a-l defini. Firește, ar trebui văzute mai multe lucrări ale lui Pavel Ilie pentru a putea aprecia mai precis opera și evoluția sa.

La Nürnberg caracterul experimental al artei constructiviste se manifestă, de pildă, și în structurile spațiale de culoare și transparențe ale germanului Heinz Mack (1931) și ale danezului Aagard Andersen (1919); italianul Gianni Colombo (1937) prezintă un spațiu întunecat, structurat prin benzi de lumină, care captează psihic și fizic privitorul — așa cum și ambianța lui Pavel Ilie o face în felul său. Ne rămîn în amintire acele

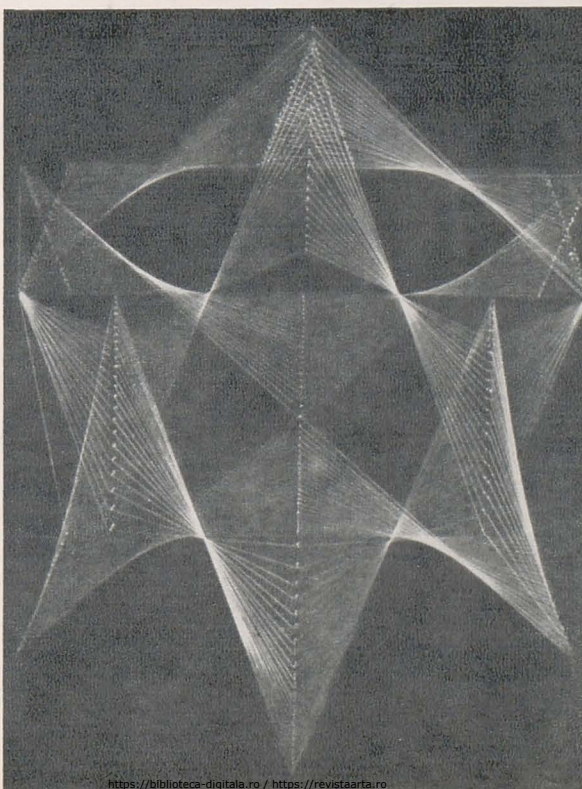
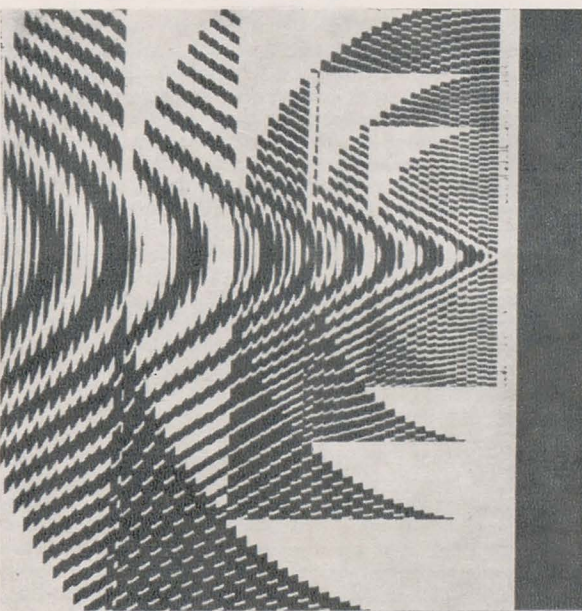
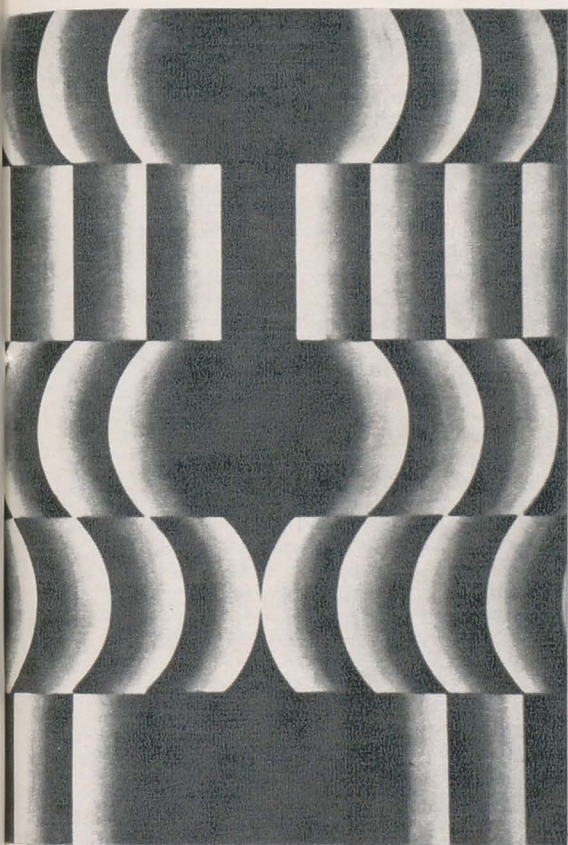
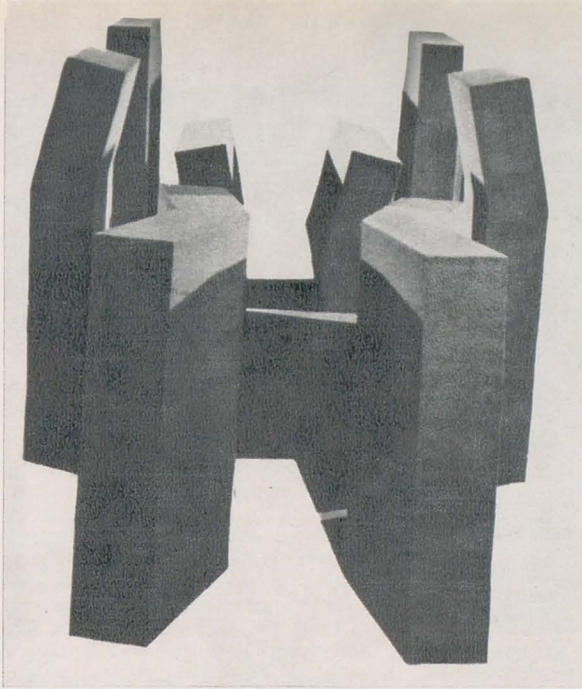
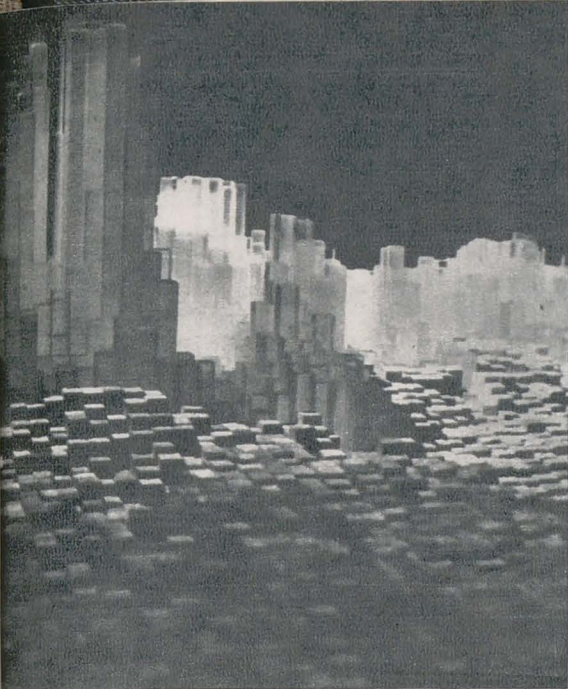
« aquamobiles » acționate cu apă ale iugoslavului Slavko Tibec (1928), ca și ansamblul cinetic ultraperfecționat al cehilor, care au organizat un Environnement străfulgerînd din întuneric, contribuția diversilor artiști contopindu-se într-un efect anonim-colectiv.

Toate aceste opere — și ar fi multe altele de menționat, precum lucrările francezului Marellet, ale iugoslavilor Richter și Picelj, ale spaniolului Angel Duarte, ale cehoslovacului Damartini ale brazilianului Mavignier, ale englezului Gillian Wise, ale olandezului Schoonhoven — confirmă că în domeniul artei constructiviste există largi posibilități care așteaptă doar să fie exploatate și concretizate. O artă de comunicare estetică obiectivă, bazată pe o gîndire matematică și pe un control rațional al imaginației și care pentru civilizația noastră tehnică este desigur o formă tipică.

Preistoria artei constructiviste a fost prezentată la Nürnberg într-o retrospectivă nu tocmai completă prin operele lui Kupka, Kassak, Vantongerloo, Von Doesburg, Albers, Max Bill. Este regretabil faptul că n-a fost posibilă includerea contribuției constructivistilor ruși și a suprematismului, ca și a operei lui Mondrian. A lipsit de asemenea Moholy-Nagy, a cărui operă a fost atît de decisivă pentru evoluția ulterioară a constructivismului. Continuitatea gîndirii constructiviste ne-a apărut exprimată pregnant la Max Bill. El este reprezentat prin exemplificări timpurii din anii 30 și prin pînze și sculpturi din anii 60, a căror acuitate spirituală și densitate estetică constituie un etalon de apreciere, ca și opera maestrului mai bătrîn Georges Vantongerloo, decedat în 1965, unul dintre marii și mai puțin cunoscuții pionieri în acest domeniu.

Trebuie să relevăm și faptul că la Bienala de la Nürnberg nu a putut fi înfățișată nici interdependența artei constructiviste cu mediul ambiant al civilizației noastre. Ne referim la relația cu arhitectura, cu Design-ul, la influența asupra tiparului, teatrului, filmului. O influență care nu trebuie înțeleasă ca o preluare de rețete formale (deși firește că și aceasta s-a întîmplat și se mai întîmplă) ci ca o extindere a unei conștiințe estetice semnificative pentru epoca noastră. Această idee, Max Bill o desemnează ca artă concretă: concretizarea ideilor în materie, formă și culoare, realizată metodic și obiectiv. Bienala de la Nürnberg nu contribuie suficient la conturarea acestui concept; ea pune totuși la dispoziție un material interesant și instructiv

În românește de GRIGORE POPA



1. APOLLONIO: Dinamică circulară 5M
2. MOSO: Model pentru un oraș programat
3. MIHAI RUSU: Compoziție, 1968
4. MAX BILL: Suprafață triunghiulară în spațiu, 1956 — granit roz
5. PAVEL ILIE: Ipoteză II — construcție
6. FLONDOR-STRĂINU: Miraj mobil
7. ȘTEFAN BERTALAN: Invariabilitate romboidală

1,2	5
3	6
4	7



GEORGE OPRESCU

S-a stins un om de o excepțională vitalitate și energie intelectuală, unul din ultimii reprezentanți ai unei generații care a dat în toate domeniile personalități de primă mărime, oameni de larg orizont și de mare inițiativă, făuritori ai unor opere de la care pornim și spre care ne vom întoarce întotdeauna cu prețuirea cuvenită marilor fapte de cultură. Calități înăscute și împrejurări fericite s-au conjugat pentru a da formației intelectuale a profesorului George Oprescu în același timp temeinicie și capacitate de cuprindere vastă a problemelor. S-a consacrat relativ târziu studiilor de istoria artei, dar cu o pasiune totală și definitivă și avînd în urmă o experiență de cultură care a dat o mare siguranță și autoritate judecăților sale critice. Într-un domeniu nedeștelenit, cum era încă cel al istoriei artei românești, el a stabilit o scară a valorilor care, în liniile sale esențiale, rămîne neclintită. « Pictura românească în secolul al XIX-lea » și « Arta țaranului român » sînt fundamentale, dincolo de toate calitățile de metodă și informare, mai ales pentru această uimitor de sigură așezare a valorilor. O îndelungă frecventare a muzeelor și expozițiilor, pasiunea de colecționar și amator de artă, care a precedat și apoi a însoțit în permanență activitatea sa pe tărîmul istoriei și criticii de artă i-au oferit repere ferme, criterii înalte de judecare a fenomenului artistic. A pornit întotdeauna de la fapte și nu de la teorii, față de care a manifestat o permanentă suspiciune, și-a propus și a știut, datorită excelenței sale formații și metode de istoric, să evidențieze cu claritate relațiile dintre artă și societate, dar a fost totodată conștient că se mișcă într-o lume a valorilor, ale căror reflexe se cuvine să răzbată în exegeza cea mai savantă ca și în comentariul cel mai direct și mai simplu. Pentru profesorul Oprescu fenomenul artistic concret era nu doar un obiect de studiu, ce trebuia supus disecției pentru a-și revela eventual structura și sensurile, ci întotdeauna, și în ultima vreme chiar înainte de toate, un fapt delectabil în sine. L-am văzut de atîtea ori privind cu o plăcere vie, aproape elementară, un desen, o iie înflorată, un vechi și rar covor oriental încît îmi explic de ce comentariile sale despre operele de artă nu duc adesea prea departe analiza, de care era de altfel, cum a dovedit-o în multe rînduri, capabil în cea mai înaltă măsură, dar care poate atît de lesne să destrame satisfacția plenară și proaspătă produsă de contemplarea unui lucru frumos. Mărturisind tranșant simpatii și antipatii, străbătute de vii accente personale, scrierile sale — cele care-l reprezintă mai bine — nu sînt niciodată aride și reci, poartă într-adevăr semnele unei inteligențe și unui temperament care nu au cunoscut blazarea și rutina. Cunoșcător adînc al specialității sale și al altor domenii înrudite, detesta totuși erudiția fastidioasă care se etalează într-adevăr ostentativ în multe publicații de artă. O detesta pentru că i se părea că se pierde în acest fel simțul ierarhiei valorilor, se sacrifică, de dragul amănuntelor, ceea ce este important și esențial în opera de artă. Am spus că privea cu suspiciune eseistica teoretizantă pe marginea fenomenului artistic concret. Exagera desigur în incriminările sale și poate nici nu le credea întru totul, pentru că seminariile sale de la Facultatea de Litere au fost, aproape în întregime consacrate problemelor de teoria artei. Detesta însă profund frazeologia găunoasă, divagația improvizată, informă și incultă și poate că arunca uneori asupra întregului domeniu al teoriei și filosofiei oprobiul cuvenit acestor excrescențe regretabile. Detesta stilul alambicat, întortochiat și bombastic, dar a lăudat întotdeauna, și i-a plăcut să le descopere, subtilitatea reală în gîndire, cultura adevărată și profundă. Trecea ușor de la severitatea cea mai intimidantă la aprecierea entuziastă. L-am văzut uneori, mai ales în timpul din urmă, obosit, niciodată însă indiferent. Iubea discuția vie, îi plăcea să audă puncte de vedere personale chiar cînd nu se potriveau cu ale sale. Cu convingerea pe care o are fiecare generație că știe mai bine și că are mai multă dreptate, l-am contrazis adesea. Sînt sigur că a prețuit, mai mult decît lăsa uneori să se vadă, independența de gîndire. Mai mult decît orice prețuia fapta, actul concret de cultură, munca neobosită și disciplinată. A muncit el însuși enorm. Înfăptuirile sale sînt atît de numeroase și de diverse încît o sinteză a lor va mai cere timp pentru a fi făcută. A fost fără îndoială unul din marii profesori ai Universității bucureștene, unul din organizatorii cei mai competenți ai vieții muzeale, un istoric și critic de artă care a statornicit repere trainice în multiple direcții ale studiului și cercetării istoriei artei în țara noastră. A fost însuflețit de concepții profund democratice. « Cultura are neconținut nevoie să fie susținută, întărită nutrită și acest sprijin, această sevă îi vin din masele populare . . . Iată deci o primă condiție, absolut necesară după mine pentru menținerea culturii: contactul permanent cu masele ». Sînt cuvinte pe care profesorul G. Oprescu le rostise în 1933, în cadrul unor dezbateri asupra viitorului culturii, la care participau unele dintre cele mai reprezentative personalități ale vremii. A înțeles și profestat istoria artei într-un spirit larg umanist, consecvent ideii pe care o exprimase în 1931, în lecția de deschidere a cursului de istoria artei de la Universitatea din București, că rostul cel mai înalt al acestei discipline este « acela de a contribui la definiția omului ». A fost o prezență dominatoare, și prin temperament, dar în primul rînd prin vasta sa activitate, prin autoritatea pe care i-au dat-o calitatea și temeinicia opereii înfăptuite. Și-a iubit adînc patria și poporul, ajutîndu-l efectiv să ajungă la o mai deplină cunoaștere de sine. Orizonturile sale se deschideau totodată larg spre cultura și arta europeană și universală. S-a străduit în permanență să așeze arta românească în această perspectivă. A dat într-adevăr istoriei artei la noi dimensiunea europeană pe care trebuia să o aibă. A creat celor ce-l urmează, prin tot ce a făcut și pentru tot ce mai este de făcut în această disciplină, înalte obligații profesionale și cetățenești.

MIRCEA POPESCU

DOUĂZECI DE ANI DE ACTIVITATE A INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI



Împlinirea a două decenii de la înființarea Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România a prilejuit ținerea unei sesiuni științifice cu un caracter festiv (12—14 iunie a.c.).

Marcată de nivelul ridicat al comunicărilor, sesiunea a constituit o trecere în revistă a muncii rodnice și continui depuse timp de douăzeci de ani în cadrul primului institut de istorie a artei din țara noastră. *Gîndurilor despre rostul istoriei artei în cultura unei țări*, exprimate de acad. prof. George Oprescu, întemeietorul și directorul institutului, și examinării rezultatelor obținute (*Douăzeci de ani de activitate*), efectuată de Mircea Popescu, directorul adjunct științific, le-a urmat o amplă desfășurare de contribuții originale reflectînd preocupările institutului.

Un loc important l-au ocupat investigațiile în domeniul arhitecturii — populare, religioase, urbane — și relația arhitectură-artă, impunîndu-se a fi citate titluri ca: *Contribuții privind unitatea de tehnică și tipologie în arhitectura religioasă în România* de Vasile Drăguț, *Biserici de plan dreptunghiular în secolul al XVI-lea în Țara Românească* de Cornelia Pillat, *Specificul arhitecturii urbane românești de Constantin Joja*, *Observații asupra unor modalități estetice în decorația artei medievale românești* de Florentina Dumitrescu ș.a.

În domeniului artei populare, am reținut, printre altele: *Despre începuturile artei populare românești de Răzvan Theodorescu*, *Istoricul cercetării artei populare românești în secolul al XIX-lea și al XX-lea* de Nicolae Al. Mironescu, *Între «țărănesc» și «popular» în pictura de la sfîrșitul evului mediu de Theodora Voinescu*, *Pictura pe sticlă țărănească și valorificarea ei în unele realizări de artă decorativă contemporană* de Georgeta Oțetea.

Desigur, sînt de reținut comunicările orientate spre teoretizarea problemelor artistice și estetice, atît în domeniul artelor plastice, cît și domeniul muzicii, artei filmului etc. În acest sens merită a fi semnalate: *Permanență și continuitate în arta medievală* de Emil Lăzărescu, *Contribuții la definirea individualității artistice de Radu Bogdan*, *O problemă de structură a istoriei artei moderne: locul așa-numitei arte «academiste»* de Theodor Enescu ș.a.

O serie de comunicări, de asemenea, din diverse sectoare de cercetare, au abordat problematica relațiilor artistice europene: *Pictura românească modernă în istoriografia de artă occidentală* de Eleonora Costescu, *Observații despre începuturile expresionismului* de Amelia Pavel, *Aspecte din activitatea lui Jean Etienne Liotard în Moldova* ș.a.

Dincolo de interesul necontestat al tuturor comunicărilor și dincolo de modalitatea de expunere strălucită a unora dintre ele, se cuvine să subliniem bogăția materialului informativ ce a stat la baza lor, extras din fondul documentar al institutului, care a atins în cei douăzeci de ani de activitate apreciable dimensiuni.

În același timp este semnificativă și îmbucurătoare totodată împrejurarea că alături de grupul cercetătorilor porniți împreună încă din primii ani și de specialiști recunoscuți veniți mai tîrziu în rândurile membrilor institutului, sesiunea a fost marcată de prezența unui impresionant număr de tineri cercetători înzestrați pentru o activitate științifică, ceea ce constituie o garanție a progresului studiilor de istorie a artei în anii ce vin.

PAUL PETRESCU
secretar științific al Institutului
de istoria artei

A V-a SESIUNE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE A MUZEELOR BUCUREȘTI

Manifestare devenită tradițională, sesiunea a V-a de comunicări științifice a muzeelor (5—7 iunie a.c.) a adunat din nou, în București, specialiștii din toate muzeele țării.

În afară de secția de artă, o serie de probleme privind monumente de arhitectură au fost abordate atît în secția de istorie cît și în aceea de etnografie și artă populară. În acest sens se pot aminti, pentru interesul lor deosebit, comunicările: *Considerații asupra cronologiei așezării dacice de la Fețele Albe* de H. Daicoviciu și I. Glodariu; *Asclepeionul roman de la Apulum* de I. H. Crișan; *Cetatea feudală de la Vurpăr* de Gh. Anghel; *Cetățuia Bucureștilor în sec. al XIV-lea* de Panait I. Panait; *Cine a construit hanul Constantin Vodă* de Ștefan Ionescu precum și *Contribuții la studiul mobilierului popular românesc din nord-vestul Olteniei* de Maria Scarlat; *Poiana — un centru de mobilier din Țara Loviștei* de Georgeta Stoica; *Împletituri din Oltenia* de Ileana Diaconescu; *Contribuții la studiul împrejurimilor și porților în arhitectura țărănească din Banat* de M. Teleguș și I. Dihor; *Icoane de vatră* de Pia Ionescu; *Reprezentări antropomorfe în colecția Muzeului Satului — țesături* de Maria Ștefănescu. Tot la secția de artă populară este necesar să fie amintite cîteva comunicări abordînd probleme de ornamentică și cromatică, care încearcă sistematizări pe genuri sau tipuri cu portanță de studiu estetic. În această ordine de idei se pot aminti: *Unele probleme ale concepției decorative în ornamentica cămășilor femeiești*, de Hedwiga Formagin; *Ornamentica sumanelor în Țara Crișurilor* de Tereza Mozeș, *Cromatică scoarțelor din zona de nord a județului Mehedinți* de Nicolae Secară.

În cadrul secției de artă se remarcă o însemnată creștere numerică și calitativă a comunicărilor de istoria artei feudale între care se disting mai multe cu aspect de sinteză parțială cum ar fi: *Contribuții privind arhitectura Țării Românești în sec. XIV-XVI* de V. Drăguț; *Pictura în monu-*

mente de lemn ale Banatului de Ioana Cristache-Panait; *Noi aspecte ale picturii medievale românești din Transilvania* de Corina Nicolescu; *Evoluția portalului gotic în arhitectura clujană* de Alexandra Rus; *Basilici romanice din Bihor* de Alexandru Avram.

Altă serie de comunicări a avut caracterul unei scurte monografii de monument, de problemă sau de personalitate artistică — acestea din urmă frecvente mai ales în cadrul subsecției de artă modernă și contemporană. Între acestea se pot aminti: *Icoanele din ctitoria mitropolitului Ștefan de la Bălinești și primul peisaj de concepție occidentală în arta icoanelor din Țara Românească* de Alexandru Efreimov, *Casa Argintarului din Bistrița* de Gheorghe Mindrescu; *Caietul de modele a lui Stan Zugravul* de Ana Maria Podlipny; *Pictura săsească în Muzeul Brukenthal* de Karin Bertalan. Un domeniu care pentru prima dată formează obiectul unor preocupări atît de ample este acela al activității muzeelor cu publicul. În acest sens, comunicări cum ar fi: *Pedagogia de muzeu* de Iulian Sîrbu, *Colaborarea permanentă între Muzeul de Artă și școală — factor important în formarea prietenilor muzeului* de Eugenia Gavrea; *Fonoteca — un mijloc de popularizare a operelor de artă* de Dorana Mircea și altele au avut meritul de a aduce atît puneri de probleme de pe poziții originale, cît și observații noi de fapte studiate direct, pe viu, în cadrul activității muzeelor.

În ansamblu, deși mai puțin densă decît în anii trecuți, sesiunea a V-a a muzeelor a adus și cîteva orientări noi, între care preocupările pentru arta feudală românească și cele pentru pedagogia și propaganda de muzeu rîmîn printre cele mai prețioase.

RADU FLORESCU
director adjunct al Direcției
muzeu și monumente din C.S.C.A.



VETURIA ILICA
SCULPTURĂ

Sala Kalinderu. Iunie. Prima expoziție personală, cuprinzând 16 sculpturi în marmură, piatră, travertin, metal: compoziții plastice, portrete, torsuri etc.

EMIL CÂRȚU
ACUARELĂ și COLAJ

Galeriile de artă din Craiova. Mai. Artistul a expus 23 acuarele și 5 colaje.



ADRIAN BELDEANU
PICTURĂ și DESEN

Casa scriitorilor « Mihail Sadoveanu ». Iunie-iulie. A doua expoziție personală, cu 28 lucrări — pictură în ulei, acquarelă și desen — peisaje, flori, interioare, naturi moarte.



FLORICA TEIȘANU
APOSTOLEANU
PICTURĂ

Fundația Dalles, holul Universității Populare. Iunie. A prezentat 25 picturi în ulei — peisaje grupate pe cicluri (Slănic-Prahova, Ploiești, Ada-Kaleh, Porțile de Fier), portrete, și 63 lucrări executate în acuarelă și tehnici mixte.



EREMIA PROFETA
PICTURĂ

Galeriile de artă din Calea Victoriei. Iunie — iulie. A șasea expoziție personală, cu 30 lucrări de pictură — peisaje, interioare, flori, portrete.



NICULINA DELAVRANCEA —
DONA
PICTURĂ

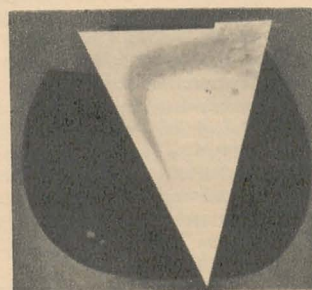
Galeriile de artă din bd. Bălcescu. August. A prezentat 51 picturi în ulei și 11 picturi în acuarelă — peisaje, flori, naturi moarte.



GEORGE DUMITRESCU

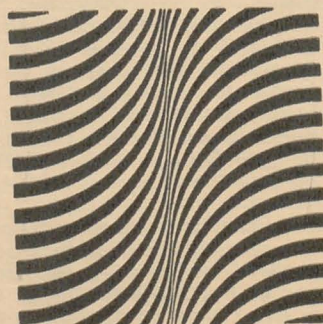
GRAFICĂ și METALOPLASTIE

Clubul Sindicatelor Sanitare — Cercul de pictură « Ion Țuculescu ». Iulie. Prima expoziție personală. A prezentat 49 lucrări gravură, monotipie, desen, metaloplastie etc..



Retrospectiva
HARALD MESCHENDÖRFER
PICTURĂ și GRAFICĂ

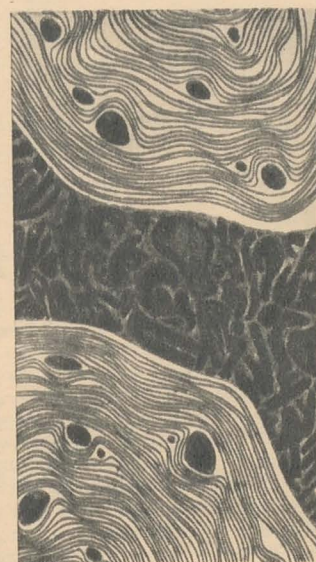
Sala « Arta » — Brașov, Iulie — august. O selecție de aproape o sută de lucrări au ilustrat o activitate de peste patru decenii, relevând evoluția artistului — de la primele litografii executate în anii de studii, la colajele de dată recentă și varietatea tehnicilor și genurilor abordate: pictură în ulei și acuarelă, desen, litografie, colaj, afiș, grafică de carte, mărci poștale.



IOAN UNTCH

GRAFICĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Iulie-august. Prima expoziție personală. A prezentat 2 cicluri de ilustrații de carte, 14 xilografuri — compoziții plastice de viziune op-art, 6 gravuri pe metal și o xilografură — peisaje și compoziții plastice figurative.



ADRIAN LUCACI
GRAVURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Iulie-august. Prima expoziție personală; 25 gravuri (litografie, metalografie, metalogravură și colografie) — compoziții plastice figurative și abstracte.



ION ȚIȚAȘ
PICTURĂ

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Iulie — august. A patra expoziție personală, alcătuită din 21 lucrări de pictură — portrete, peisaje, interioare, flori.

RĂSPUNS PENTRU LIMPEZIREA ADEVĂRULUI ȘI A LUI V. G. PALEOLOG

În ARTA nr. 1/1969, V.G. Paleolog respinge — din păcate fără argumente și într-un spirit ce mi se pare străin confruntărilor de idei — articolul meu «O ipoteză cu privire la Cuminenția pământului» publicat în ARTA nr. 9/1968. Din respect pentru adevăr îmi asum responsabilitatea unei elucidări.

Să reconstituim sumar datele problemei.

În articolul meu am încercat a descifra geneza numitei opere brâncușiene și am propus elementele unei noi interpretări a sensului acestei lucrări.

După o sumară trecere în revistă a interpretărilor principalilor critici de artă ce s-au ocupat de lucrare, am abordat următoarea interpretare: descinderea ei din patologia psihiatrică. Am adus în sprijin dovada că Brâncuși și-a petrecut copilăria într-o regiune sub-muntoasă, unde abundau cazuri de insuficiență tiroidiană, cu răsfringeri variate asupra structurii psihice și somatice. Am exemplificat susținerea cu un document fotografic și o descripție clinică a unui caz de insuficiență pluriglandulară și mongoloidism, ce parcă a fost modelul lui Brâncuși pentru Cuminenția Pământului.

În a doua parte a modestei mele lucrări am pornit de la fireasca întrebare: de ce și-a denumit Brâncuși această operă cu zicala «cuminenție a pământului»? Oare nu spre a ne duce pe un anumit fir? Analiza funcțiilor acestei ziceri m-au îndreptățit să dau un răspuns afirmativ și am denumit circumstanțial aceste funcții: eufemism ironic în vorbirea curentă și eufemism magic în medicina populară.

În nota subsidiară aduceam la cunoștință faptul că V. G. Paleolog și-a însușit interpretarea subsemnatului, fără a cita sursa de informare și a presărat-o printre paginile volumului Tinerețea lui Brâncuși, București, 1967, îmbrăcînd-o în straiile lingvisticii domniei sale.

V. G. Paleolog își întocmește o apărare, autocitîndu-se electiv și trunchiat (ceea ce, fie vorba între noi, nu prea e onest), recurgînd și la aprecieri injurioase («dîrdora» în care aș fi intrat pentru a-mi publica descoperirea, «elucubrările» psihiatrilor etc.). Să-mi îngăduie deci V. G. Paleolog să citez din aceleași pagini (187—199) ale volumului Tinerețea lui Brâncuși câteva rînduri. Spre deosebire însă de V. G. Paleolog care mărturisește «Nu am citat nici numele și nici ideile conținute în interpretarea psihiatrilor nici pe alocuri pentru a nu fi podidit de plîns sau de surîs amar...», mă încumet să citez «ideile sale». Iată extrasele ce nu alterează contextul și care evidențiază teza mea.

Cuminenția Pământului... «E hida care oprește și simțurile — cum ea pare a vrea — dar și mintea»... (pag. 193)... ! «pe cîtă vreme Cuminenția Pământului este tăgădată oricărei spiritualități, pînă la afirmarea neîntîlnirii ei în această îngrămădire de cap mare și greu, de șale late, de pîntece încercuit de brațe, petrecute talpe (?) sinilor și în defensivă de dîndărătul virfurilor genunchilor strînși și în care se poate ivi și o anormalitate fiziologică, dar și un caz patologic»... «Cuminenția Pământului pare a purta vina de a face parte din umanitatea, de îndreptățită afirmare a animalității ei. Atitudinea acestei «cuminenții» nu pare a fi decît apărarea femeii primitive de orice mai timpuriu atac, decît în afară de ceasul rutului care bate cînd așîțarea consonată se pronunță și care singură hotărăște ca ea (Cuminenția Pământului) să devină primitoare»... «Cuminenția Pământului pentru Brâncuși a fost un meliorativ ironic de apelație cu nuanță de reproș, uzuală graiului românesc, care arată

tocmai contrariul, ca și «apa chioară», care e denegarea (?) apei limpezi, clare, precum ca și «n-aude, n-a vede, n-a greul pământului», pentru auditiv... (pag. 193)... «el (Brâncuși) nezeificînd Cuminenția Pământului, abdicînd-o de la acest nivel și aducînd-o la nivelul ei natural: de animalitate, circumstanțialul ei nefiind decît redarea fosilității ei, petrecerea ei fosilă în masa civilizației»... (pag. 198).

Credem că orice comentariu devine de prisos. S-ar ivi totuși unele întrebări. Mai întîi: pentru care dintre cele două opinii de împrumut (exprimate destul de încălțit) optează d-sa? Pentru cea din Tinerețea lui Brâncuși sau pentru cea exprimată în ARTA? Aceasta cu atît mai mult cu cît în considerațiile anterioare, publicate în ziarul craiovean «Înainte» nu se întrevede nici măcar «apa chioară» a unor opinii asemănătoare celor colajate cu doi ani mai tîrziu, în 1967, în Tinerețea lui Brâncuși, retractate cu atîta ușurință în ARTA nr. 1/1969.

În al doilea rînd: de cînd și în virtutea cărora privilegiu cercetarea sau măcar abordarea unor aspecte ale operei brâncușiene este apanajul domniei sale ori al altor «aleși»... De ce nu ar fi admise ipoteze sau observații ale celor nealeși, inclusiv ale unor psihiatri? Mai ales atunci cînd e vorba, așa cum rezultă din conținutul articolului meu, nu de judecăți critice, privind valoarea artistică, ci de observații, date și interpretări privind geneza unei opere?

Deși am rezerve asupra valorii unora din interpretările și relatările lui V. G. Paleolog, nu mi-e în gînd a diminua contribuția sa la punerea în lumină a operei brâncușiene, cu deosebire efortul depus în 1938 (Dan Botta o făcuse mai înainte și cu remarcabilă acuitate de estetician) dat fiind că în acea epocă a începuturilor, o încercare, chiar cu greșeli, însemna ceva (cine l-ar mai putea critica astăzi pe V. G. Paleolog pentru confuzia pe care o întîlnim în broșura C. Brâncuși, Craiova, 1938, unde Rugăciunea din cimitirul de la Buzău este luată de autor în mod consecvent drept Cuminenția Pământului — pag. 11, 12, 13 și p.s. !?) Aceasta nu înseamnă însă că totul a fost spus de domnia sa și că alții nu au dreptul să aducă informații sau să emită ipoteze.

În legătură cu «dîrdora» care m-ar fi cuprins pentru a mi se publica «descoperirea» și de a fi căutat «un colțor de presă», ca și cu afirmația că mi-a recomandat reviste de specialitate, țin să-l limpezesc pe V. G. Paleolog: nu am fost și nu sînt ahtiat după mirajul slovei tipărite. Singura publicație căreia i-am trimis «textul» a fost revista ARTA, ce i-a acordat creditul publicării, cu riscul unor discuții în contradictoriu, pe care, sper că le-a dorit cît mai civilizate.

Iar în legătură cu afirmația lui V. G. Paleolog că m-ar fi inițiat în istoria artei și a psihiatriei, mai precis în corelațiile acestora, și cu aprecierile sale asupra «elucubrărilor» psihiatrilor, îmi cer iertare pentru mărturisirea publică a recunoștinței mele, ce doream să rămînă undeva în zona discreției, și care se îndreaptă neprecupețit spre dascălii ce au trasat într-adevăr jaloanele formației mele spirituale, ca și a altora din generația mea, dintre care voi numi pe cei mai reprezentativi: L. Blaga, V. Papilian, V. Bologa, D. D. Roșca, Liviu Rusu, Fl. Ștefănescu-Goangă, Al. Roșca, N. Mărgineanu.

Dr. ALEXANDRU OLARIU
Craiova

R E S U M É

L'EXPOSITION « LE 25-IÈME ANNIVERSAIRE DE LA LIBÉRATION ». —

A l'occasion du 25-ième anniversaire de la Libération de la Roumanie on a organisé une ample exposition à programme, manifestation jubilaire qui a constitué pour notre revue le point de référence d'une enquête.

Parmi les problèmes abordés, nous relevons pour leur importance les deux questions ci formulées :

— si la participation de l'artiste aux grands débats de l'époque et, en dernière instance, une attitude engagée peut être exprimée par n'importe quel système linguistique;

— si la spécificité d'une forme artistique sur le plan national (bien entendu dans la mesure dans laquelle « l'identité » dans l'espace et dans le temps d'une nation s'impose comme nécessité de l'époque) est-elle actuelle.

Ont répondu le critique Mircea Popescu et les peintres Ion Sălișteanu et Virgil Miu.

LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENNE (IV)

La quatrième séquence de l'ample étude de Vasile Varga, consacrée à la peinture rou-

maine (voir « Arta » no. 3, 4 et 5) contient des nuances considérations sur la création d'Aman, le dernier peintre roumain important, d'orientation « académique », du XIX — ième siècle.

Un examen plus attentif de l'activité de ce peintre (dont la période de création s'étend de 1851 à 1891) nous dévoile en même temps un artiste réceptif, dans une certaine mesure, aux valeurs et aux courants les plus modernes de son temps. Relevant cet aspect, moins connu de l'intérêt témoigné par Aman pour les transformations subies dans la vision artistique contemporaine, Vasile Varga décèle dans les toiles tardives de l'artiste les germes d'un sentiment impressionniste.

L'auteur de l'article conclut qu'un pareil phénomène ne doit être exclusivement ou si étroitement expliqué par les « influences » extérieures que par un processus plus profond, par l'évolution de la sensibilité plastique contemporaine, qui se manifeste avec un certain décalage dans le temps, autant à l'ouest qu'à l'est de l'Europe.

MATIÈRE ET ESPRIT

Dans son article, Tony Spitéris, secrétaire général de l'A.I.C.A., réfléchit sur l'a-

venir de la sculpture dans le contexte de l'art et de la civilisation de notre époque.

Après avoir brièvement formulé les caractéristiques actuelles de l'art en général, remarquant notamment sa grande variété d'expériences et son internationalisme, il aborde le problème du langage sculptural. Il insiste sur le rapport entre la matière et la forme-envisagée dans la perspective de l'évolution de cet art au XX-ième siècle.

Quant à la problématique de cet art, Tony Spitéris met en évidence la correspondance entre la sculpture contemporaine, délivrée des entraves de la tradition, et les conceptions scientifiques contemporaines. C'est dans cet esprit qu'il s'arrête surtout aux rapports du volume avec l'espace et au rôle du mouvement dans la sculpture.

Il cite des artistes, parmi lesquels Calder, Jean Tinguely, Nicolas Schöffer, dont les réalisations lui semblent une conséquence logique des recherches entreprises dans les directions mentionnées.

À la fin de ses réflexions, l'auteur fait une profession de foi, pleine d'optimisme, sur le « rôle fabuleux » de la sculpture dans la civilisation future, « civilisation des loisirs ».

