

ARTA<sup>®</sup><sub>1969</sub>







# ARTA

11  
1969

VISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, N. 11 — 1969

Colegiul redacțional:

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

## Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		3
ANCA ARGHIR	Individ, grup, uniune	5
OLGA BUȘNEAG	Sub semnul mitului maramureșean	11
MARCEL BREAZU	Limbajul artistic și invarianții estetici	14
<i>Poezie și plastică</i>	Poeme de Raymond Queneau Desene de Joan Miró	16
EUGEN SCHILERU	Curentul dadaist	19
ELEONORA COSTESCU	« O revoluție a viziunii » — o revoluție mentală	23
<i>Atelier</i>	Constantin Ion Popovici, Geta Brătescu	26
PIERRE ANDRÉ	Arta secretă a Aliciei Penalba	30
MIHAIL LADUR	Correspondență din Moscova	34
<i>Simeze</i>		37

Coperta I: DORU BUCUR: Compoziție — ulei

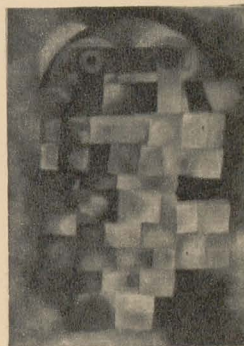
Coperta II: Muzeul Zambaccian — interior

Coperta IV: ALICIA PENALBA: Marele dublu — bronz

Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI, NICOLAE SÂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI







pictor, a cumpărat casa, propunându-și să o restaureze în spiritul concepției de reconstituire. În 1960 casa a fost declarată monument istoric. Prin lucrări metodice și delicate, fațadele și interioarele parterului și celor două etaje au primit, rînd pe rînd, aspectul lor, pe cît cu putință, originar. Într-una din încăperile de la etajul întîii, de pildă, demolările au dat la iveală un cămin, asemănător cu cel pictat într-unul din tablourile atribuite lui Bruegel. Inaugurarea casei, cu prilejul comemorării a patru sute de ani de la moartea pictorului, s-a făcut prin organizarea unor expoziții consacrate vieții, operei și epocii în care a trăit Bruegel.

Comentînd evenimentul în *Revue de l'ameublement*, Frans Defour se scotește îndreptățit să afirme că, pentru Bruxelles, « casa Bruegel », va putea căpăta importanța și semnificația pe care o au casa lui Rubens pentru Anvers, casa lui Rembrandt pentru Amsterdam sau cea a lui Dürer pentru Nürnberg.

## ARHEOLOGIE

În apropierea orașului tunisian Kelibia (în peninsula capului Bon) a fost descoperit un oraș cartaginez, foarte bine păstrat de-a lungul a două mii de ani. Lucrările atente ale echipelor de arheologie au dat la iveală străzi întregi, cu case din piatră al căror stil s-a conservat nealterat. Încăperile fiecărei locuințe sînt grupate, în general, în jurul unei curți interioare prevăzută cu un puț central, iar la stradă, de obicei, se află o cameră destinată negoțului — ceea ce face să se presupună că este vorba desigur despre un port cu o viață comercială intensă. Mozaicuri din marmură și piatră, împodobite adeseori cu cuburi de sticlă albastră, în compoziții reprezentînd zeița fecundității, vădesc nivelul ridicat al artei cartagineze. Dale funerare și

numeroase vestigii descoperite în necropole — statuete, piese de ceramică, podoabe, monede etc. — constituie un material documentar deosebit de rar și prețios pentru reconstituirea civilizației punice.

UNESCO a decis — după cum informează revista *L'Express* — să finanțeze, împreună cu statul tunisian, o serie de cercetări arheologice menite să dea la iveală noi vestigii la El-Djem sau pe locul anticei Cartagine, nimicită de romani în 146 î.e.n.

La *Rheinisches Landesmuseum* din Bonn au fost expuse — după minuțioase operații de conservare și consolidare — fragmentele de frescă romană recent descoperite pe șantierul arheologic al anticei Colonia Ulpia Traiana. Frescele, reprezentînd diverse scene mitologice, mai ales scene de luptă cu centauri, constituie prețioase documente pentru studierea vieții acestei așezări fondată în anul 100 e.n.

## CONGRESE

Cu prilejul *Congresului internațional de istorie a artei*, care a avut loc în toamna anului 1969 în capitala Ungariei, Muzeul de artă din Budapesta a organizat două remarcabile expoziții. Prima a cuprins o selecție de desene de Leonardo da Vinci, Rafael, Corregio precum și o serie de desene franceze din secolul trecut de Delacroix, Daumier, Courbet, Manet, Renoir, Rodin, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh și Gauguin. A doua expoziție a prezentat o selecție de lucrări din școlile italiană, franceză, flamandă, olandeză etc. — tablouri recent achiziționate, unele restaurate de curînd și neincluse pînă în prezent în expoziția permanentă precum și lucrări conservate în depozitele muzeului.

## INDUSTRIAL DESIGN

La Londra a avut loc în luna septembrie al șaselea congres organizat de *Comitetul internațional al industrial design-ului*. Lucrările congresului, la care au participat specialiști din numeroase țări, s-au axat în jurul temei *Design-ul, societatea și viitorul*.

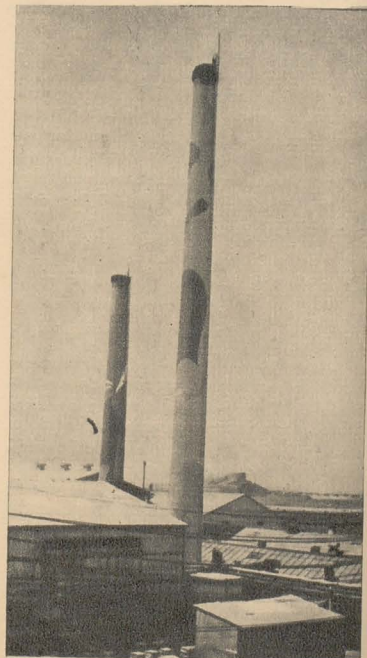
La *Musée des arts décoratifs* din Paris a fost inaugurat la 22 octombrie, *Centrul de creație*

*industrială* (CCI). Acest centru are ca scop promovarea design-ului, destul de neglijat pînă acum în Franța. Un serviciu de documentare stă la dispoziția vizitatorilor interesați de obiectele prezentate în cadrul expozițiilor organizate de CCI în cele cinci săli afectate la *Musée des arts décoratifs*. Prima expoziție a cuprins piese de Joe Colombo, Charles Eames, Fritz Ehler, Werner Pantoni și Roger Talon.

## EXPERIENȚE

Într-unul din recente numere ale revistei *Domus*, cîteva reproduceri fotografice vin să ilustreze aplicarea unor experiențe tehnico-artistice picturale. E vorba de inițiativa fabricii de tușuri și cerneluri « Dainichi Seika » din Tokio, care a încredințat artistului japonez Ryoichi Shigeta decorarea a două uriașe coșuri ale fabricii. Cu trei ani în urmă, Ryoichi Shigeta expuse la Tokio picturile sale pe suprafețe curbe, acestea constituind punctul de plecare al noilor decorații. În timp record — două săptămîni — muncitori acrobați au executat, după proiectele și sub conducerea pictorului, decorarea celor două coșuri, care au devenit, astfel, un semnal cromatic cu efect publicitar și un element ornamental inedit în peisajul industrial.

H. H.







## INDIVID, GRUP, UNIUNE

### Operațiunile „APOLLO” ALE U.A.P.

Avem, în sfârșit, după și pe lângă alte stadioane moderne, o sală modernă de expoziții: «Apollo». Modernitatea ei constă în adaptarea funcțională la scop (cu ostentație cochetă — reflecțiile în neglijé de fire și copci), îngăduind o regie lucidă a prezentării, necesară pentru eficiența picturii exact cum e acustica sălii de concert pentru eficiența muzicii. Distanțele propuse între obiect și spectator, cantitatea de alb-lumină a pereților, aerul familiar prin proporții și distant prin rigoarea arhitecturală (cuburi de spațiu, deschideri utile, dar de ce platforma fără lumină directă de la etaj?, aptă doar pentru a primi cine știe ce obiect lumino-cinetic și nu o grăfică fragilă cum era a lui Nicoreșcu!). Sub sugestia acestui «aer condiționat» al picturii și sculpturii mici, se încheagă cu ajutorul publicului (neobișnuit de numeros), perimetrul unui «climat». Primul simptom de «climat» e faptul că nevoia de artă devine, din slogan cultural, cerință



aproape fiziologică. Ea agită spectatori, îi face să converseze, necunoscuți, în fața lucrărilor, să aprobe sau să ironizeze cu mai multă dezinvolură, captați fiind în cercul magic al inițiaților. Investitura «Apollo» trebuie cucerită prin ambiție și efort de a privi cum trebuie și nu care cum a apucat să privească. Stilul «casei» se cuvine asigurat cu orice preț, selecțiile trebuie să aibă virtuți nu numai «majore» și «reprezentative», ci și de rafinament pedagogic.

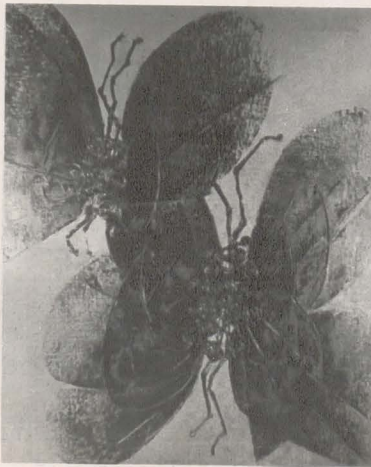
Manifestările galeriei au avut intermitent această calitate. Dar ea s-a datorat norocului, fie el sub forma unui organizator care a combinat participarea cu tact și scrupul. Norocului și nu sistemului de viață artistică.

## REPERTORIUL

Fiindcă asemenea asociații s-ar cuveni să se alcătuiască din lăuntrul masei de artiști, după afinități și simpatii pe planul creației. Grupurile alcătuite «a posteriori», de un «organ administrativ», sînt și ele concludente și utile, mai ales dacă s-ar așeza sub semnătură responsabilă a «impresarului». S-ar ajunge astfel la situația de mult visată a unor galerii cu repertoriu artistic profilat de către un critic (cu funcție de manager cultural). Și tot așa s-ar naște socialmente o specie de critici-partizani, după care tinjesc mai ales noile generații de artiști, temătoare de dogmatisme extrinseci (deși le tolerează bine pe ale lor proprii, care li se înfățișează legitim nu drept dogmă, ci drept pasiune).

Dar această perspectivă e deocamdată o speculație de lux. Șansa ei de existență atîrnă de pulsul organismului artistic. Efervescența în ateliere trebuie să coloreze și suprafața vieții artistice. Expozițiile izolate, cu planificarea lor de alternanțe birocratice inevitabile între valori și tipuri artistice diferite, nu poate sonda realitatea de ansamblu a atelierelor. «Salioanele» ample colective, cu iarăși inevitabila babilonie de stiluri, nu pot fi decît un certificat de prezență a artiștilor, prea vag și condiționat (număr, juriu, conjuncturi etc. . .) caracterizatoare. Cea mai utilă unealtă a omologării curentelor pare a fi expoziția unor «familii artistice» din a căror confruntare internă să rezulte caracterul și viabilitatea modurilor de artă.

VINCENTIU GRIGORESCU: Fluturi — ulei



## TEORIA...

Grupul artistic, atunci cînd nu-i constituit din interese administrative, ci încheat prin comuniune de concepție ori măcar îndemn temperamental, e un act mult mai puțin arbitrar decît pare. Resortul lui adînc e angrenat în mecanismul evoluției sociale a artei. Să observăm că nu se prea pomenesc în istorie grupări «de ariegardă» a artei. Sub aparența subiectivității plurale, asocierile artiștilor exprimă în cel mai tipic mod necesitatea: modul voluntariatului. Un grup artistic valabil are valoarea socială a unei cristalizări în cadrul conglomeratului cultural. Structura generică «grup artistic» leagă ideea de «spontaneitate» și ideea de «angajare», «programatism». Nu orice adunare mai stabilă are ipso facto coeziunea «grupării». Istoric, dispunem și de argumentul postumității: de cite ori gruparea s-a motivat într-adevăr prin necesitatea socială a atitudinii, ea s-a destrămat organic, prin absorbție în curentul general al artei, cînd formula stilului preconizat a ciștigat terenul social pe care-l asaltase. Impresioniștii, fauvii, cubiștii, suprarealiștii etc. au fost «grup» cît timp ideea lor a stat pe baricade și s-au risipit spre alte zări după triumful ideii cooptate în matca epocii artistice. Francastel arată magistral (Peinture et société) dialectica drumului pe care-l face stilul de la avangardă la conformism. Printr-un paradox analog cu însăși mecanica vieții, noul artistic tinde din toate puterile să devină vechi și triumfă în clipa acestei fecundări sinucigașe. (O idee veșnic nouă ar fi o monstruoasă, o concepție ivită în afara voinței de realizare a ei).

## Interviuri la „Apollo“

### ...cu o voce din public

— Mi-ați spus că frecvența expozițiilor. Care vi se par mai satisfăcătoare, cele individuale sau cele colective?

P. Rădulescu (inginer) :

— Prefer expozițiile individuale în locul celor largi colective. Acestea din urmă mă interesează în măsura în care mă informează asupra mersului artei, dar nu sînt în stare să creeze o legătură sufletească față de artă.

— Expoziția colectivă restrînsă la grupări, cum e aceasta, în care categorii o așezați? de informație ori de inițiere?

— Mi se pare că ia parte la ambele categorii. Mă interesează ca manifestare culturală, dar și pentru că îmi recomand insistenț un anumit tip de artă, mă lămurește asupra unei direcții de artă, mă cucerește printr-un fel de insistență în propunerea unei facturi sau stil, sau cum îi mai spuneți între dvs, profesioniști.

### ...cu un critic tînăr

— Cristina Anastasiu, ești un critic dintr-o vîrstă de artiști care a început energic și entuziasmat în condițiile unei dezvoltări normale și viguroase a talentului. Te simți «congenera» acestora în ceea ce privește elanul de a afirma un anumit mod artistic, bazat pe credința într-una din perspectivele artei contemporane? Ai opta pentru starea de purtător de cuvînt al unei prezumtive echipe cu program, așa cum îl visează pe critic unui artiști tineri care suspectează disponibilitatea profesională a criticii la fi indiferență?

— Îmi cereți o opțiune într-un joc numai cu două alternative. Un joc teoretic, strict de imaginație, atîta vreme cît, în mișcarea noastră plastică, nu disting încă statuții de artiști într-o grupare, altfel decît, să zicem, pe similitudini de tehnică — vezi grupul celor cîțiva interesați în serigrafie — sau «colonii la peisaj» cum s-a dovedit a fi în cele din urmă grupul pictorilor numiți un timp «de la Poiana Măru-lui». Din perspectiva acestei realități, a te visa, din afară, criticul porte-parole al vreunei grupări pare o prezumție mai derizorie decît aceea a preotului ambulant în căutare de sectă. Dar pentru că discutăm o atitudine teoretică (în interiorul căreia, nu pot să fac abstracție de vîrsta mea de început de studii) iată: cred în necesitatea unei disponibilități profesionale a criticului. În critica aseptică, sterilizată de fanatism, fără părtiniri programatice, în critica ce nu se priește în ierarhizări pasionale. Sînt pentru distanță, pentru a putea să verific, să mă verific prin recul. Altfel, în viitor? cîți n-au jurat amor etern fragilei, lăcrămoasei, părăsite mine? Cred însă că atunci cînd, cînd imbarcată în convingere și pasiune, în întreprinderea vreunei echipe (crescut necesar, din interior) clamînd înflăcărată fericirea de a-i fi mandatar teoretic explicit, atunci chiar n-am să mă lepăd de regretul de a nu fi păstrat acea înțelepciune a studiului obiective, — nu neutre, nu neangajate — de care ne desparte, mai întotdeauna, omeneasca nevoie de «a lua partea».

### ...cu un veteran al spiritului de metodă

— Aveți o mare experiență în colaborarea de grup artistic de la «Contemporanul» și «Criterion». Cum vi se pare că se pune astăzi la noi problema unor grupări de artiști?

### H. Maxy:

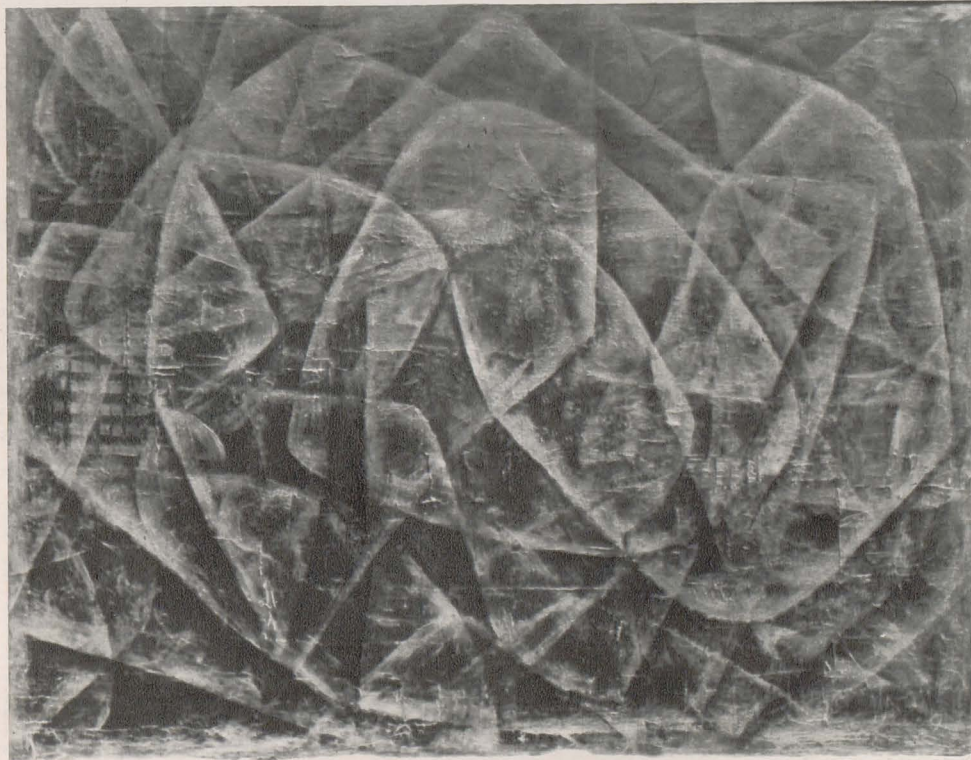
— Uniunea noastră e un organism prin care se face legătura între principiile care guvernează întreaga masă a poporului și categoria profesională a artiștilor plastici. Desigur că, în organizarea socialistă a vieții, acest organism reprezintă o legătură nu strict administrativă, ci





TIBERIU NICULESCU:  
Compoziție V —  
desen colorat

MIHAI HOREA: As-  
culptural — ulei





## ...ȘI PRACTICA

Dacă teoretic se poate justifica pe deplin compatibilitatea între Uniune și grupări selectiv, practic trebuie să recunoaștem că în afara tropismelor de generație n-am înregistrat nerăbdarea artiștilor de a se înfățișa asociați. «Nevoia de climat» de care se vorbește pare a pluti în aburii unei boeme confortabile, visate ca un regim potrivit fiziologiei sufletului de artist. Există o inerție a alternativei convenționale «salon colectiv» pe întreaga uniune ori săli «individuale». Mi se pare că această antiteză organizatorică e mult mai neprielnică însăși afirmării artistului ca personalitate reprezentativă, decît ar fi expozițiile colective restrinse intensiv la aria unei preocupări comune. Inițiatorul grupului, artist ori critic, e animat de o înțelegere clară a scopului și mijloacelor, de o concepție regională prin care mesajul viziunii și pledoaria pentru un stil să ajungă la public mai pur și mai exact. Diversitatea existentă, recunoscută, a viziunilor, concepțiilor, situațiilor, se cere statuată. Între asemenea manifestări colective nu-i vorba de concurență și nici măcar de emulație, ci pur și simplu de logica unui «modus vivendi» al diversității. Și dacă ne comparăm cu noi înșine, doar faptul că ne permitem luxul astăzi să dorim și să întrevădem asemenea sistematizare a existenței artistice și a contactului picturii cu publicul, este un salt pe scara maturizării culturale.



ION PACEA: Flori — ulei

## ARGUMENTUL CRONICARULUI

Bineînțeles, nu-i vorba să se consacre, cu orice preț, „Apollo” expozițiilor de grup; ar trebui prea ades să le improvizeze și tocmai acest lucru mi se pare lipsit de sens și chiar nociv, demonetizînd o formă de viață artistică în care necesitatea interioară e o normă a valorii actului. Dar inițiativele noii galerii confirmă actualitatea unei teme de meditație: după o trecut vreme de nivelare dogmatică, în arta din ultimii ani se manifestă, ca semn de reviriment, opțiuni estetice impetuoase, care sapă albiile de creativitate, modulînd entitatea artei naționale. „Salonul republican” din 1968, orînduit pe „familii”, dovedea în acest sens, coincidențe spontane și în unele cazuri trecătoare; a doua zi a, multe „familii” de acest fel se desfac prin afilierea membrilor la alte familii. Există așadar simptome de apetență a artiștilor pentru acea comunicare pe tărîmul creației care a fost totdeauna firească în artă și pe care simpla conviețuire în Uniune nu o suplinește.

Alăturînd accidental la Magheru o formulă de sensibilitate realistă (Höflich), un decorativism de spirit nițel «secession» (Glauber) și o pictură de stilizare intelectual-arhaizantă (Traian Brădean), babilonia limbajelor artistice a fost perfectă. Nici grupul de la Onești, menit să reprezinte o etapă modernă a realismului românesc, n-avea coerența necesară, suferînd de absențe grave și în aceeași măsură de prezențe arbitrar selectate. Indiferent de motivele extrinseci, o expoziție colectivă are obligația să fie coerentă, ceea ce nu înseamnă monotonă: diversitatea însăși trebuie motivată prin alternativele răspunsului la o aceeași întrebare subiacentă. În această privință, expoziția «Brâncuși» de la Dalles, încheată spre a susține ideea de universalitate la formulă de sensibilitate românească constituie un precedent demn de luat în seamă, ca mod de echipă organizată critic, din afara masei de artiști dar din lăuntrul vieții artistice.

Acțiunile «Apollo» au avut în parte un caracter al unității de calitate dar nu și al corespondențelor de atitudine estetică.

După festivitatea inaugurării cu expoziția dublă Ghiață, primul grup s-a compus din șase artiști a căror consonanță era perceptibilă ca „specie sensibilă”. Se aflau toți în cîmpul atracției telurice, atît modul patetic al lui Cojan cit și modul apollinic al lui Florin Niculiu. (În ciuda

ideologică, o încădrare organizată a noastră în vastul program de construcție social-culturală. Dîncolo de această situație pe care o împărțim cu toții, există în masa artiștilor o mare varietate de individualități care se pot grupa după un criteriu comun al viziunii, al tradiției regionale, al stilului, al opțiunii estetice ori pur și simplu al simpatiei artistice.

— Cînd asociația e propusă de un organizator, în afara inițiativei artiștilor, intervenția lui poate fi un factor de coeziune al echipei?

— În măsura în care alăturarea propusă de el coincide cu o corespondență obiectivă între opere. Desigur însă că gruparea activă, ca organism artistic, e de dorit să se stabilească prin selecția reciprocă a artiștilor.

— Care sînt condițiile unui asemenea grup care să fie și ferment social al interesului pentru artă, dar în primul rînd un mod de lucru și de auto-elucidare?

— Gruparea validă trebuie să dispună de o forță intelectuală capabilă să distingă lucid, să exprime un program de artă argumentat prin vocația creatorilor și prin necesitatea istorică a formulei. Există însă și o solidaritate a calității, nu numai a intențiilor. La noi, mai deunăzi, cele mai izbutite apariții în grup au fost de acest ordin, al nivelului atins în diferite experiențe. Grupul cinetic de la Nürnberg, de exemplu, a asociat veritabili cineticieni cu un obiectualist și un ambientalist; omogenitatea venea de la o concepție globală, de tip constructiv, manifestată în viziuni foarte diferite, dar cu o aproximativ aceeași capacitate de convingere. Desigur însă cea mai rațională condiție a grupării este să fie mai întîi ea însăși convinsă, consecventă, capabilă de o opțiune estetică pe care să o dezvolte metodic. Fiindcă grup înseamnă, înainte de simpatie artistică și comunitate de gust, capacitatea de a sistematiza clarvăzător operația artistică, de la atelier pînă la întîlnirea cu privitorii.

Mai există și posibilitatea unei echipe de lucru practic, redusă la un număr de oameni necesari pentru un travaliu determinat, cum e de pildă grupul tînr recent premiat la Paris. Aici e vorba de o conștiință de breaslă subsumată unei idei și de o concordanță între participanți, ceea ce dovedește, de fapt, cit de largă e sfera colaborării în artă. Văd posibilă și angrenarea unui inginer, arhitect, tehnician, în scopul unei opere de concepție monumentală.

## ...cu asociatul unui grup care nu există

— Mihai Horea, ați expus în grupul de la Apollo. Ce v-a determinat să aderăți, ca singurul abstract, la acest grup?

— N-am aderat, m-am găsit cu surprindere așezat acolo, fără să fiu avizat. Dar mi s-a părut că manifestarea a fost încheată, prin lipsa de conflict dintre acele modalități personale.

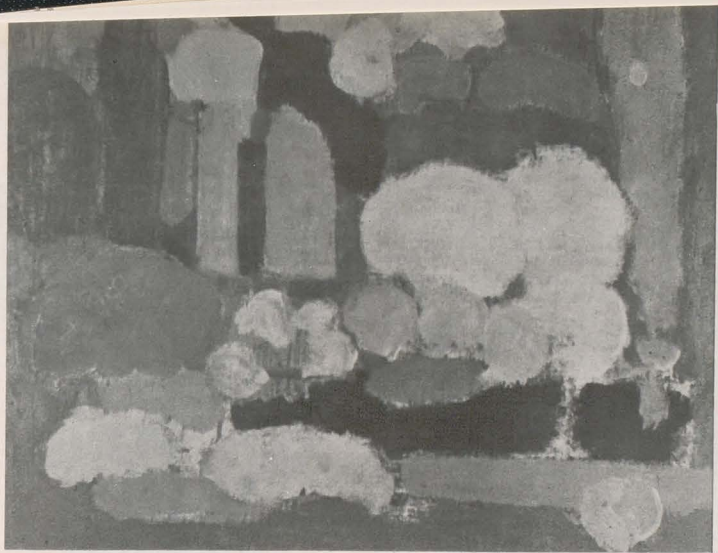
— Poate funcționa deci mai departe acest grup improvizat?

— Cu acordul nostru, poate. Există vizibil, un temei obiectiv pentru ca el să se prezinte și pe viitor împreună.

— Dar în ceea ce privește comunicarea la nivelul muncii, nu al expunerii?

— E o chestiune individuală. Depinde nu numai de consecvență, ci și de faptul că uneori consecvența capătă înfățișări diferite. Nu-i bine să te obligi a rămîne într-o anumită formă doar din considerente exterioare, ca să nu contrariezi o grupare. Consecvența e o chestiune de intimitate a conștiinței tale, nu de loialitate față de grup.





GRIGORE VASILE: Statuie în parc — ulei



AUREL COJAN: Autoportret — ulei

DUMITRU GHIAȚĂ: Floră carpatină — ulei





acestor precauții de sterilizare a spațiului, Niculiu este ancorat în peisagism și viziunile lui sistematice candidă apar, ca diamantul, din prelucrarea elementelor telurice).

La Doru Bucur, emoționant naiv al livrescului (așa cum un Rousseau era naivul sentimentului naturii sau Vivin un naiv al lirismului citadin), pictura e fascinație. Candidă îngemănare, într-o fantezie îndrăgostită care nu percepe limite și piedici, de Țuculescu și Klee, de cubism orfic, suprarealism, expresionism și folclorism, sinteză nerepetabilă, posibilă doar sub autoritatea suflutului său de profet al paradisului pictural. Capacitatea de a structura toate acestea e însă intuiția unui om al solului, pentru care orice traiectorie umană e reductibilă la existența cosmică, la germinație și arborescență.

Cît despre Mihai Horea și Ion Pacea, teluricul e însăși trama intimă, determinantul adînc al viziunii. Horea geometizează liber, neogmatic, dar urmărește instinctiv un model de structură organică, semănînd cu un sistem vegetal de creștere ubicuă. „Asculpturalele” lui au acest sens de negare a tot ce nu-i apt să pulseze vital, să crească. La Pacea, absolută aderență la natură dictează arabescul de culori onctuoase, franc senzual, de o pasionată supunere la legea gravitației simbolice, aceea care atrage sentimentul către vatra pămîntească.

Celor cinci pictori li se alătură sculptorul clujean Mircea Spătaru, cu bronzuri mici, arhitecturate solid, cu materia străbătută, prin modelaj, de fior expresionist și avînd simțul tectonic care imprimă greutatea monumentală micilor dimensiuni.

Celălalt grup: Ion Gheorghiu — Vasile Grigore — Vincențiu Grigorescu — Tiberiu Nicorescu — Anton Eberwein, avea o coeziune mai evidentă, dar de o natură mai superficială. Terenul lor comun este exotismul: mai atenuat prin cultură surrealită la graficianul Tiberiu Nicorescu, mai pronunțat, prin fast decorativ, la Ion Gheorghiu, mai spontan, prin temperament la Vasile Grigore, mai metodic, prin osmoză de motive, la sculptorul Eberwein și mai festiv, prin intenție ornamentală, la Vincențiu Grigorescu. « Exotism » prin « distanță psihologică ». Nostalgia mimată încinge culorile unui « acolo » mirific, loc al senzațiilor vizuale fără obiect.

Fondul comun autentic era vocația spre somptuos și spre ornarea suprafeței mai mult decît spre constituirea forme, dispoziția de gust heraldic, care beneficiază de influența unui orient bizantin, și care are, cred, temelii să constituie, printr-un efort de auto-ordonare și auto-definire, una din direcțiile de stil fecunde și prestigioase, latente în sensibilitatea ereditară a artei românești.

Următoarea expoziție, reunind participarea artiștilor Wanda Sachelaric, Mariana Petrașcu, George Tomaziu, Ervant Nicogossian, Titi Simionescu, Iacob Lazăr, n-a fost decît un grupaj ad-hoc, o acțiune de galerie, nu de istorie a artei, dar o acțiune condusă cu gust al alăturărilor compatibile și cu scrupol al valorii. S-a putut observa, pentru fiecare dintre artiști, o selecție după normele accesibilității, întîmpinînd eventuala expunere în apartamente. Asemenea alăturări subliniind singurătatea fiecărui drum, trebuie privite prin schimbări de macaz apercceptiv în conștiința privitorului și nu favorizează contaminarea estetică în sensul „cuceririi” spectatorului.

Cît despre grupajul programat pentru decembrie — Mihai Rusu, Ion Nicodim, Marcel Chirnoagă — eterogenitatea este, evident, atît de pronunțată, încît va interzice o receptare adecvată în aceeași vizită, sau va obliga la o simplă privire-inventar.

Apariția în grup n-are motivare, cred, decît dacă poate să determine, să precipite, sentimentul de elucidare.

Dar este oare prielnică « reacției » estetice această elucidare, această despontaneizare ?



ANTON EBERWEIN:  
Domniță — sculptură  
în lemn

## O CONCLUZIE PROVIZORIE

E o întrebare retorică. Răspunsul trebuie să fie uscat. Da, e prielnică, oricînd luciditatea e prielnică. Fiindcă spontanul însuși nu devine perceptibil decît cînd e supus unei formulări care-i cu atît mai adevărată, mai eficient spontană, cu cît e mai chibzuită. Însuși iraționalul, automatismul suprarealist, a produs maxima înflorire cînd un supralucid, Breton, a înzestrat teoretic sub-luciditatea. Spontanul este o iluzie a artistului sau o demagogie a criticului. Ca și cîștigul la loterie, spontaneitatea e de obicei ceea ce se întîmplă altcuiva.

## Auto-interviu

— Care e utilitatea unei grupări, în definitiv ?  
— În primul rînd — auto-limpezirea fiecărui participant. Obișnuința de a-și elucida, obiectiva, exersa și desăvîrși o teză a sensibilității, o teză care-i, prin natura ei, concepută obscur și de cele mai multe ori practică hipnotic, la nivelul elementar, instinctual al vocației. Spiritul de echipă e un tonic social și intelectual al talentului.

ANCA ARGHIR



# SUB SEMNUL MITULUI MARAMUREȘEAN

OLGA BUȘNEAG

Am poposit în orașul de pe dealul Feleacului pentru a vedea expoziția artiștilor din Baia-Mare. Adevărat eveniment plastic al toamnei clujene.

După expoziția de grup a filialelor Iași — Brașov — Sibiu (organizată în primăvară la București), care înscriseseră un « prim gest » în direcția stabilirii unor contacte mai fructuoase și mai frecvente între diferite centre artistice ale țării, inițiativa filialei băimărene mi se pare o fericită continuare.

Dacă în alte domenii de creație, ca muzica, teatrul, schimburile culturale sînt destul de active, diversificate și periodice, în actualitatea plastică echivalentul nu-și găsisese încă o conturare ca fenomen permanent. Expresie a unei voințe dinamice de a « comunica », frecventele spectacole pe care colectivele teatrale sau formațiile muzicale dintr-un anume oraș le programează în alt oraș sau în capitală (și invers), multiplică posibilitățile de contact între creatorii din diferite puncte ale țării, între aceștia și mase. Mai mult încă, o seamă de orașe ajunse la o maturitate culturală au devenit ele însele focare de iradiere spirituală, generatoare de fertile sugestii. Să ne gîndim la acele « sărbători » care încep să constituie o « tradiție », precum Cibinium

la Sibiu și Zilele Astrei la Brașov, sau la faptul că Festivalul național al teatrelor de tineret (manifestare de amploare republicană) s-a desfășurat la Piatra Neamț.

În zona artelor plastice, însă, circulația valorilor cunoaște un ritm mult prea lent. În afară de cîteva manifestări organizate pe plan central, în capitală (de obicei sporadice retrospectivă sau « personale » ale unor artiști din « provincie »), schimbul de expoziții între centre nu era cunoscut. Cîteodată, o expoziție itinerantă (comemorînd un eveniment, o personalitate din « patrimoniul de aur » sau o colecție de artă străină) călătorea din București în două-trei orașe. Nu există însă un flux continuu de artă contemporană românească. Arareori, cîte un artist sau un grup restrîns de artiști bucureșteni expunea într-un alt oraș. Dar fenomenul nu era reversibil: provincia « venea » rar la București. Un început remarcabil l-a constituit — așa cum am arătat — expoziția la București a filialelor Iași-Brașov-Sibiu. Acum, selecția maramureșeană, expusă în această toamnă la Cluj, vine să « propună » încă o formă de « relații plastice ».

Aceste schimburi reciproce și, bineînțeles, acelea dintre aceste centre și București sînt

ILIE CĂMĂRĂȘAN: Umbra strămoșilor deasupra orașului — ulei



NICOLAE APOSTOL: Mitul ploii și al luminii — tehnică mixtă



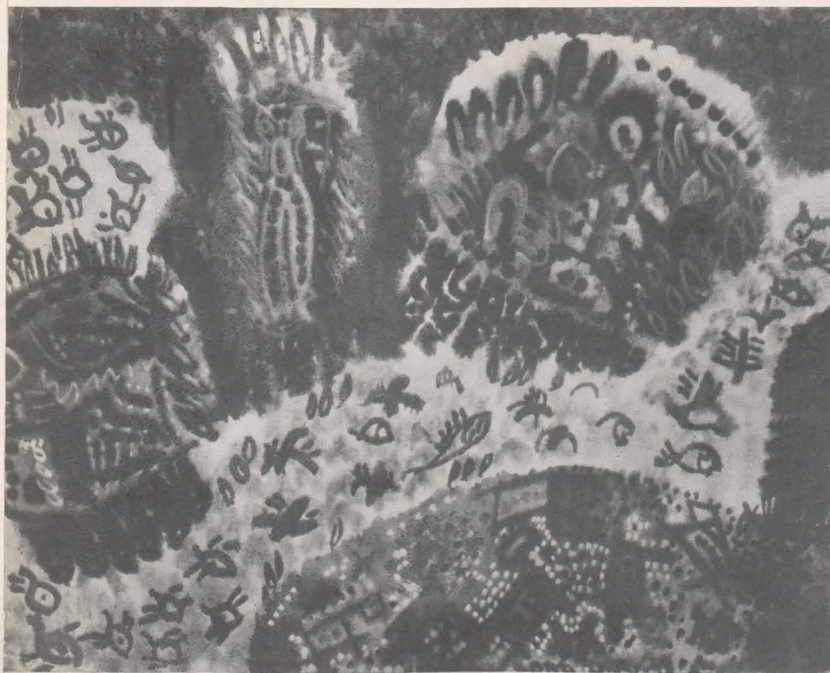
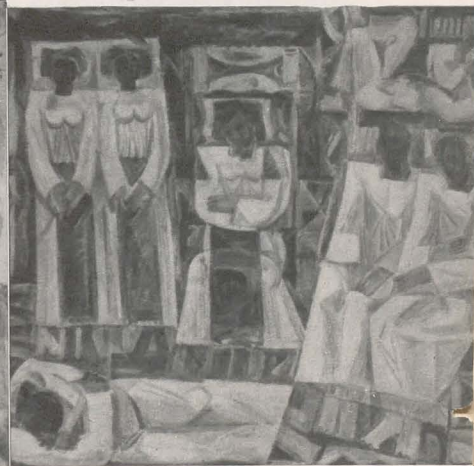


MIHAI OLOS:  
Compoziție  
— ulei

TRAIAN  
HRIȘCĂ: Fer-  
tilitate —  
acuarelă

DUMITRU  
CIOCOTIȘAN:  
Gemenii —  
lemn

ALEXANDRU  
ȘAINELIC:  
Aducere  
aminte — ulei



de natură să stabilească punți de cunoaștere între plasticieni din diferite orașe, între aceștia și cei din Capitală, să creeze o « mișcare » vie a valorilor și ideilor, să instaureze acel prielnic « climat » de emulație. Implicit, asemenea confruntări contribuie la lărgirea și nuanțarea gustului și sensibilității publicului. Totodată, ele devin argumente în favoarea abolirii bornelor provincie-capitală, statornicite de vechi prejudecăți. Căci atît în cazul expoziției trinomului Iași-Brașov-Sibiu la București, ca și în acel al manifestării grupului băimărean la Cluj, cunoașterea reală a forțelor noastre artistice nu ne mai îndrituește să vorbim de o « provincie plastică ».

★

Premeditat sau nu, expoziția băimăreană are într-o oarecare măsură un caracter deschis de expoziție — atelier. Sînt artiști în « cîmpul ideativ » al cărora se pot depista uneori trei-patru direcții (v. Mihai Olos) și sînt artiști care ni se înfățișează pe desfășurarea mai multor etape (v. Traian Hrișcă). Ceea ce dă o coerență acestui grup puțin omogen de artiști este puternicul fluid vital ce le străbate lucrările și solidaritatea (altfel înțelesă de fiecare) cu universul de forme plastice al artei populare, cu lumea tainică a tulburătoarelor mituri.

Un caracter distinct au lucrările semnate de Andrei Mikola (decanul de vîrstă al artiștilor maramureșeni) și Antonia Csikos. Ex-



ponenți ai Școlii de la Baia Mare, ei prezintă peisaje în care acuratețea meșteșugului secondează sinceritatea și consecvența viziunii «naturalist-impresioniste».

Cu Ilie Cămărășan — ale cărui lucrări se detașează ca o insulă aurie de calm lirism în zona agitată a picturii — pășim în spațiul baladesc al legendelor maramureșene. Cămărășan privește în amintire sau în legendă cu ochi inocenți, adumbriți uneori de nostalgia chagalliene: haiducul Pinteza zboară către desupra orașului și aproape toate personajele din celelalte lucrări au o ușoară levitație, plutesc în ceața depărtărilor și a aducerilor aminte. Din aceeași substanță sufletească se împărtășește și lucrarea Datini, prima dintr-un viitor ciclu. Tratarea metaforică a subiectului și coloritul simbolic (în care domină ocrurile auriu, roșu englez și griuri calde) convertesc emoția artistului în secvențe de luminoasă «poveste» maramureșeană.

Nicolae Apostol folosește pretexte din mituri și ritualuri populare, pentru a inventa o mitologie personală cu o puternică aromă autohtonă. Din selecția prezentată acum mi se pare că fantezia și capacitatea de a ingenia se desfașoră mai amplu în Urisitoarele, în care o viziune monumentală, de tapiserie, se îmbină organic cu finețea de miniatură a tratării detaliului. Pe vastele întinderi de ocru și albastru-peruzea desenul brun sau albastru ultra-marin a trasat făpturi stilizate, animale fantastice — urisitoare. Mai puțin revelatoare mi s-au părut cele patru acuarele, proiecte pentru o viitoare tapiserie de epocă, gândită pe dimensiuni grandioase. După propria mărturie a artistului, ele reprezintă doar niște «studii», faza pregătitoare pentru viitoarea tapiserie. Țintind să stabilească un dialog între momente din epoci și țări diferite, artistul «merge cu lupa prin secole», se fixează asupra unei clipe sau personaj și-l mărește. Este o «fascinație» în acest «prolog» al lui Apostol. O fascinație a cărei intensitate este sporită de desăvîșirea meșteșugului la care colaborează atât coloritul prefiș, cât și utilizarea glasiurilor și verniurilor, evocând felul de a trata materia al maestrilor de odinioară. Din aceste momente se «desprinde» mitul Inorogului, aparent mult învecinat cunoscutei Dame à la licorne și totuși atât de românesc ca sentiment, întîlnindu-se undeva cu metaforele poeziei lui Blaga. «Un dor îngredit», cum spunea artistul.

Imersiunea în lumea mitului mi fusese prielnică talentatului Mihai Olos și ciclul «icoanelor» pe lemn, expuse acum citiva vreme la București, o mărturisesc. Întrețărăm, pe atunci, în virtutea liniilor sale, propensiunea către un baroc abstract de care Logodna fecioarei sau Compoziție (ambele din 1968) mi se par încă și mai apropiate: fonduri rafinate de ocru și sau rozuri pe care grafia lui Olos înscrie inextricabile rețele. Pe aceeași simeză figurează o altă compoziție înrudită cu ciclul picturilor pe lemn din 1967, și două compoziții figurative, într-un colorit stenic, oșenesc. Ceva mai departe, în altă sală, întîlnim trei compoziții decupate în hirtie, cu efecte «op», ale aceluiași autor. Și o sculptură în lemn, cu forme sugerate de tradiția obiectelor în lemn maramureșene. Departate de a spune că aceste ultime lucrări (care indică o deschidere către noi experimente, o amplare a sensibilității) n-ar fi interesante ca potențe; lipsa de rigoare le dă, însă, un aer de provizorat, de lucru «pe fugă». Ele indică mari disponibilități nu și o opțiune.

Și Mircea Hrișcă se prezintă în trei ipostaze, dar ele au mai degrabă aerul unor etape. Primul ciclu (mai vechi) Dacii, (Vestea, Jertfa, Permanențe) refac un orizont de legendă, în care predominanța roșurilor subliniază ideea nobilă a jertfei. Cel de al doilea ciclu, conceput în 1969, simbolizează ideea împlinirii prezente, a opulenței. Mai decantate ca lucrările din primul ciclu (ca stilizare și cromatică), deși poate de un decorativism discutabil, momentele celui de al doilea tritic par secvențe dintr-o frescă festivă. La aceasta concură atât hieratizmul tratării personajelor, cât și cromatică în care predomină aurul și alburile colorate. Mult mai degajat de anecdotic, mai spontan și cu o mai mare libertate a gestului îmi apare Hrișcă în ciclul de acuarele ce amintesc smalțurile ceramice, broderiile de Oaș sau scoarțele din Maramureș. Peste pete vii de culoare, ritmarea semnelor abstracte sau simbolice creează o mișcare vie. Cînd grafica decorativă este și semnificantă (precum în Fertilitate), fluxul desenului vermicular străbate ca un torent dreptunghiul hirtiei, revărsind un mișun de viață. Cu tot formatul mic, aceste acuarele, de loc lipsite de monumentalitate, par a purta în ele simburile unor viitoare tapiserii.

Legate de un anume «spațiu maramureșan» sînt și picturile lui Alexandru Șanelic. Derivate formal din cubism, ele evocă însă lumea colțuroasă a creștărilor în lemn, vigoarea și duritatea oșenească. Aluziile cromatice la un spațiu arhitectural rural ca și subiectele agreste sporesc integrarea acestei picturi într-o dimensiune autohtonă.

Filonul expresionist, puternic în pictura transilvană, este reprezentat cu sinceritate și prospețime a sentimentului de Iosif Balla. O atmosferă dramatică, o lumină stranie dau o notă aparte lucrărilor sale.

Sculptura este «patronată» cu o cordială majestate de Vida Geza. Figuri fabuloase din mitologia țărănească sau minieră răzesc la lumină din trunchiul stejarilor bătrîni sub mușcătura viguroasă a toporului. Compoziția intitulată Varvara, de un statism menhiric, ne indică drumul noilor căutări ale acestui «meșter», a cărui artă de un dens umanism își trage seva din meșteșugul legendarilor cioplitori în lemn localnici. «Virtușenia» cu care ne-a obișnuit sculptura lui Geza Vida o regăsim, în alte structuri formale, în creațiile în lemn ale lui Dumitru Ciocotian. Unele dintre ele (Maternitate, de pildă) ridică la scară monumentală motivul decorativ al «durgălăului» maramureșean. Altele, precum Germinatie, au o organizare ce evidențiază puternica pulsație vitală care tensionează formele. Tot în lemn este realizată și cea mai concludentă sculptură semnată de Gavril Törös, compoziție de un sobru dramatism. Figurile în aluminiu de mici dimensiuni, unele dintre ele meditații la arta lui Moore, sînt concepute cu un remarcabil simț al proporției.

Grafica băimăreană, prezentă în această selecție prin ciclurile semnate de Ida Grumaz, Friederich Walter și Zoltan Bitay, cultivă o bună tradiție expresionistă.

Expoziția artiștilor băimăreni, adînc ancorată în realitățile spirituale maramureșene, iradiază acel puternic suflu vital de care pomeneam la începutul acestei cronici și care nu este decît reflexul legăturii antice cu solul natal. Ea conturează totodată năzuința făuririi unui profil original printr-o filtrare contemporană a universului morfologic al unei tradiții de artă. Sub semnul mitului maramureșean.



IOSIF BALLA:  
Don Quijote —  
ului

GAVRIL TÖRÖS:  
Ponos — lemn  
FREDERICH  
WALTER:  
Curcubeu —  
gravură





Necesitatea unei exegeze a faptului artistic, care să nu fie o speculație subiectivistă asupra valorii estetice, a dus, mai cu seamă în ultimele decenii, către căutarea unor elemente obiectuale ale operei de artă, care să poată fi determinate (și apoi recunoscute) cu rigoare obiectivă. Fervoarea cu care structuralismul a fost îmbrățișat de mulți esteticieni și critici de artă contemporani se explică, cred, în bună măsură prin această dorință de a găsi un teren ferm al cercetării în acest domeniu al artei, socotit îndeobște a fi domeniul inefabilului, domeniul celui «nescio-quid», care veacuri de-a rîndul nu a putut fi «pipăit», strîns în definiții riguroase. Odată cu succesele ciberneticii, s-a căutat cu atît mai mult, posibilitatea de a determina acele elemente precise, care ar putea constitui algoritmul necesar alimentării robotului electronic, menit să producă artă. Așa se explică, mi se pare, efortul sporit în ultima vreme de căutare a invarianțelor estetice, efort care reactualizează cercetări mai vechi. Pentru a putea să judecăm rodnicia acestui efort se impune să ne oprim puțin, în prealabil, asupra unei alte probleme: este oare arta limbaj, adică organizare intențională a unor structuri menite să semnifice, organizare coerentă de semnificații, structurată în conformitate cu o anumită sintaxă?

Se cunoaște amploarea pe care a luat-o în ultima vreme teoria operei de artă ca «obiect estetic», menit doar să prezinte ceva și nu să re-prezinte. Un asemenea «obiect» poate să constituie doar un semnal al unei realități ontice — densitatea lui axiologică nu trebuie să fie prea ridicată. Un asemenea obiect nu ar fi deci element al unui limbaj specific — transportul de informație pe care l-ar realiza de la artist la contemplator fiind minim, dacă nu chiar nul. Semnalizîndu-se doar pe sine, «obiectul» estetic, conceput ca atare, nu ar fi ținut să aducă vreun mesaj. Alcătuită din asemenea obiecte, arta ar înceta să fie «limbaj»<sup>1</sup>. Împinsă pînă la ultimele ei consecințe, o asemenea poziție nu poate fi însă susținută, nu are șanse de a fi acceptată de cei care caută în artă satisfacerea unor necesități spirituale, ce depășesc simplele delectări ale senzoriului. Chiar cei ce încearcă să o adopte, se lovesc de dificultăți greu de înfruntat și ajung pînă la urmă la compromisuri și inconsecvențe, care înseamnă o recunoaștere ocilată a faptului că opera comunică totuși mai mult decît simpla ei prezență și în primul rînd comunică sensul intențiilor artistului care a creat-o. Pînă și «obiectele artistice» care nu presupun din partea artistului decît o opțiune asupra valorii lor expresive, ca în cazul exponatelor «ready-made» (de la obiectele de toaletă întîmă alese încă acum vreo cincizeci de ani de Marcel Duchamp, pînă la deșeurile și așele dilacerate ale unei lucrări «pop»), transmit privitorului o mișcare sufletească a «artistului», chiar dacă ea este de minimă anvergură.

Se pare deci că negarea absolută a caracterului de limbaj al artei nu se mai poate azi bucura de credit. Lucrările elaborate în ultimii ani, referitoare la specificitatea limbajului artistic, au adus contribuții convingătoare în legătură cu trăsăturile distinctive ale acestui limbaj. Unele dintre cele mai caracteristice trăsături ale limbajului artistic sînt caracterul său conotativ și polisemia semnificațiilor, care îl alcătuiesc. De aici decurge caracterul plurivoc și «deschis» al semnificației unei capodopere, trăsături care fac din limbajul artistic un limbaj simbolic, în cea mai largă accepție a termenului. Mi se pare deosebit de clar descrisă această trăsătură de către Paul Ricoeur: «Toate cuvintele noastre — spune el — sînt polisemice în diferite grade, așa că univocitatea sau plurivocitatea discursului nostru, nu este opera cuvintelor ci a contextelor. În cazul discursului univoc... este sarcina contextului să oculteze bogăția semantică a cuvintelor... să stabilească ceea ce Greimas numește o isotopie, adică un plan de referințe, o tematică, o topică ideatică pentru toate cuvintele frazei... Cînd contextul tolerează însă, sau chiar prezervă, mai mulți isotopi deodată, avem de-a face cu un limbaj simbolic, care spunînd ceva, zice altceva... Polisemia cuvintelor noastre este atunci liberată. Astfel poemul lasă să se consolideze reciproc toate valorile semantice; atunci, mai mult de o interpretare este justificată, chiar de structura discursului care dă voie multiplelor dimensiuni ale sensului, să se realizeze în același timp. Pe scurt, limbajul este în sîrbătoare...»<sup>2</sup>. Observația lui Ricoeur mi se pare valabilă nu numai pentru limbajul literar, ci pentru oricare limbaj artistic. Ambiguitatea unei capodopere, care face posibile interpretările ei atît de variate, rezultă tocmai din faptul că semnificațiile ei s-au constituit în contextul a ceea ce Umberto Eco numește «cîmp ideologic» sau Roland Barthes «forma semnificațiilor de conotație» (pe care el o opune retoricii ca «formă a denotațiilor»). Etienne Souriau afirmă și el<sup>3</sup> că în limbajul literar funcția denotativă este subordonată în întregime «funcției incantatorii». Limbajul artei — spune Souriau — are forța «de a discerne o mie de lucruri indicibile și nobile, propuse în mod enigmatic de către operă, spiritelor gînditoare ale timpurilor viitoare».

Dacă admitem o asemenea optică asupra limbajului artistic să vedem atunci, în ce măsură, putem vorbi despre invarianțe estetice. Căutarea unor asemenea invarianțe a devenit o preocupare intensă, nu numai din motivele expuse mai înainte. Noțiunea de invariant estetic este menită să dea mai multă stabilitate valorii estetice, mai cu seamă acum în secolul nostru, cînd succesiunea rapidă a curentelor îi creează artistului teama că valoarea lucrărilor lui nu ar putea persista dincolo de goana, de fugărirea rapidă, a acestor curente, dincolo de «demodarea» lor. «Invariantul» trebuie să fie elementul de «permanență», garanția celui «non omnis moriar» al anticilor. De aici căutarea unor trăsături perene care ar constitui trama oricărei opere de artă, albia durabilă între fărîmurile căreia curge «moda» artistică.

Pentru găsirea unor asemenea trăsături în plastică, încă mai demult, André Lhote, de exemplu, își propune să facă «o lungă plimbare pe tărîmul picturii, de la origini pînă în zilele noastre, încercînd să descoperim în operele care vor defila înaintea ochilor noștri, fără a lua în considerație nici locul nici epoca (sublinierea mea — M.B.), ceea ce constituie esențialul texturii lor»<sup>4</sup>. Și Lhote socotea că, procedînd astfel, descoperă

# LIMBAJUL ARTISTIC ȘI INVARIANTII ESTETICI

MARCEL BREAZU

<sup>1</sup> Pînă și Etienne Souriau spune, într-un articol publicat în «Revista de Estetica» din aprilie 1968 — că afirmația: «arta nu este un limbaj semnificativ» este o prezență — ar fi esteticeste mai «sănătoasă» mai «igienică», pentru spirit, decît afirmația că arta este limbaj.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, La structure, le mot, l'événement, în „Esprit”, nr. 5/67.

<sup>3</sup> Etienne Souriau, L'art e-t-il un langage? în „Revista de Estetica”, ian. — apr. 1968.

<sup>4</sup> André Lhote, Les invariants plastiques, Ed. Hermann, Paris, 1967, p. 87.



«valori absolute», e drept «puține la număr» (cum spune chiar el) dar care au «un caracter imperios și sfânt». Acestea ar fi, pentru pictură: 1) ornamentul sau desenul sau semnul expresiv; 2) culoarea — sau opoziția tonurilor calde și reci; 3) valoarea — sau opoziția tonurilor întunecate și luminoase; 4) ritmul — sau alternanța plinurilor și golurilor, a curbilor și a unghiularităților; 5) caracterul decorativ — sau proprietatea de a «înveșmînta» o suprafață și 6) monumentalitatea.

Am înșirat anume trăsăturile picturale pe care Lhote le considera «invarianți» — pentru a pune în evidență natura lor obiectuală și încercarea pictorului teoretician de a depista asemenea trăsături, care ar servi de suport oricăror «grații» pe care le-ar face artistul, în funcție, cum spunea chiar Lhote, de idealurile epocii în care trăiește, — ca și cum asemenea trăsături estetice ar putea fi născătoare de emoții artistice, independent de aceste idealuri.

De altfel, încercarea lui Lhote are antecedente ilustre. De la «divina proporție» a lui Luca Pacioli (și poate chiar de la Vitruviu) pînă la «secțiunea de aur» a lui Zeissing și la lucrările lui Maryla Ghyka, asemenea eforturi de determinare a unor permanențe estetice sînt numeroase. Prin deceniul al treilea al veacului nostru, Herbert Read, în a sa «Semnificația artei»<sup>1</sup>, propune și el analiza «elementelor fizice» ale unui tablou: linia, tonul, culoarea, forma, unitatea, se adună pentru el, în structuri variabile, dar care totdeauna presupun asemenea elemente. (trebuie să spun că, pentru Read însă, aceste elemente fizice nu înseamnă mare lucru în afara semnificațiilor lor umane.) Muzicienii au încercat veacuri de-a rîndul să stabilească legi riguroase ale structurii compoziționale tonale, socotite a fi corespunzătoare «naturii biologice umane», corelate cu fiziologia auzului și deci imposibil de eludat, fără a încălca facultatea naturală de receptare a sunetului muzical.

Nu este greu de observat corelația strînsă între aceste eforturi și lucrările structuraliștilor contemporani. Ce altceva este încercarea de a determina trăsăturile structurilor sincrone ale diferitelor genuri literare (roman, poezie lirică, povestire comică etc.) așa cum fac cercetătorii grupați în jurul revistei «Communications» — decît, în ultimă analiză, o străduință de a stabili invarianții estetici ai acestor genuri? Cum împăcam aceste eforturi — cu înțelegerea artei ca limbaj?

Aici apare dificultatea care duce la impas cercetarea structuralistă, atunci cînd metodele ei limitate încearcă să se transforme într-o concepție asupra artei. Pe drept cuvînt, Dufrenne, într-un studiu publicat în *Revue d'Esthétique* și reluat apoi în volumul „*Esthétique et philosophie*”, spune: «căutînd să știe cum semnifică semnul, semiologia tinde să escamoteze ce semnifică. Sau, în orice caz, să-l interpreteze pe «quod», în funcție de «quomodo». Căci sîntem asigurați că discontinuu este necesar semnificației, că sensul este articulație și nu se pune, decît opunîndu-se. De unde cercetarea de unități semnificative... discrete și clasabile... Fără îndoială ideea trebuie să fie clară și distinctă. Însă întregul sensului nu este în distingere; și poate că substanța sensului nu este diferențiată»<sup>2</sup>.

Observația lui Dufrenne pune în discuție tocmai existența reală a invarianților estetici — intrucît nu unitățile discrete, «estemele», creează prin adițiune contiguă opera de artă, ci această operă concepută ca întreg de creatorul ei (și nu este valoroasă decît cînd e concepută ca atare, cu caracterul ei negentropic) poate să fie descompusă în elemente discrete constitutive, numai prin analiza de tip științific a exegeților. Opera apare numai ca întreg în percepția estetică a consumatorului de artă. «Invarianții», ca piese prefabricate, puși unul lingă altul de un meșteșugar abil (să ne gîndim la atîți «comedografi», «meșteri» în a exploata comercial existența unor anumite «situații dramatice») pot să ducă la lucrări «confortabile», dar nu la marea creație imprevizibilă, sărbătorească, născătoare de emoție autentică. Numai discursurile stereotipe se fabrică din locuțiuni și formule din lucrările de succes și numai «poeziile» proaste se fac pe baza unui dicționar de rime.

P. Francastel, care nu poate fi bânuît de speculații gratuite, arată, în «*Peinture et société*», că în formarea sensibilității plastice contemporane, deși se folosesc valori «care-l interesează pe artist — ca ritm, viteză, deformare, plasticitate, transfert» — aceste elemente se opun violent tuturor aspirațiilor societății renascentiste (stabilitate, obiectivitate, permanență) — și, dimpotrivă «coincid cu formele generale ale activității plastice și intelectuale ale timpului nostru», construind opere «conjugate cu ale cineaștilor și ale savanților»<sup>3</sup>.

Asta înseamnă că trăsăturile obiectuale amintite de Francastel, deși decelabile și în pictura Renașterii — au astăzi altă funcție estetică, încadrîndu-se în sistemele de referință socioculturale contemporane și devenind valori artistice în cadrul acestor sisteme de referință, în cadrul acestui «cîmp ideologic». Structurile plastice pomenite nu sînt deci invarianți, ca funcție estetică, ci cel mult ca simple elemente materiale, simplu suport inert, dacă le rupem de semnificațiile pe care le pot avea pentru sensibilitatea contemporană.

Concluziile pe care le tragem din această succintă abordare a problemei — nu pot merge decît în sensul negării existenței unor invarianți estetici, dacă înțelegem prin acest termen un element obiectual cu funcții estetice invariabile, aceleași pentru orice epocă și orice mediu socio-cultural. Atîta vreme cît socotim opera de artă ca avînd rolul de limbaj specific, menit să comunice un mesaj al creatorului său — nu putem socoti structurile materiale ale operei ca avînd un caracter sincron, ca eludînd diacronia inerentă oricărui fapt cultural, oricărei realități spirituale umane. Efortul de eliminare a subiectivismului din aprecierea valorilor estetice nu trebuie să ducă la neglijarea adevărului că aceste valori nu ființează decît în relația obiect-subiect. Absolutizarea înseamnă tăierea factorului obiectual, obstinarea în examinarea exclusivă a elementului material al operei de artă, cu eludarea relației lui dialectice cu elementul ideal — duce la o privire vulgarizatoare a obiectivității aprecierii, la dezumanizarea valorii artistice, la transformarea ei într-o realitate inertă, pur fizică.

<sup>1</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, London, 1931.

<sup>2</sup> Mikel Dufrenne, *L'art est-il langage?* în „*Esthétique et philosophie*”.

<sup>3</sup> P. Francastel, *Peinture et société*, Paris, 1965, p. 204.



Peste paisprezece ani se va împlini un secol de cînd vocalele lui Rimbaud aveau culoare. Ale lui Queneau, care străbate Parisul cu sarcasmul unor ochi foarte ascuțiți (COURIR LES RUES), au nereticiența de a gîndi culorile. Și chiar mai mult. Căci Queneau comentează destinul în care a fost implicată îndeletnicirea cu ele, speculația cu cle, ignoranța cu și indiferența față de ele.

Lasă că după Rimbaud nici un mare poet francez nu mai trece pe lîngă artele plastice fără instrumentul de tresărare și asociaționisme adecvate, complementare, însă între luminile poeziei și cele ale picturii franceze de după aceea vatra magilor va rotunji flori de o rezonanță, de o intensitate, de un ecou osmotic demn de orgoliul amîndurora și zidite-n zidul fiecăreia.

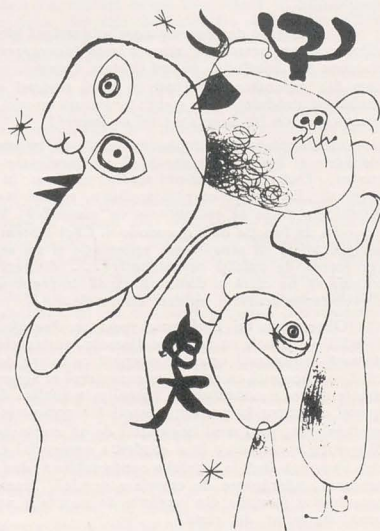
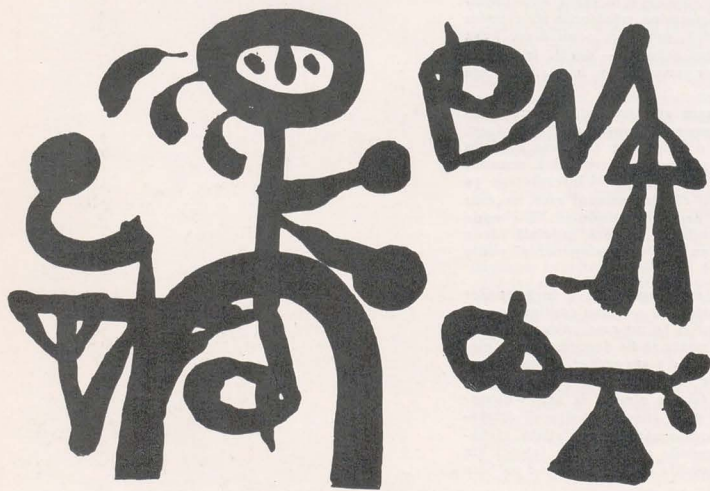
Dacă fără Franța simbolismul ar fi de departe mai puțin și decît o frază fără predicat, apoi de la simbolizîți încoace — și poate mai de mult — cuvintele, culoarea, gestul de dans și chiar ideile cîntă.

lată de ce, atunci cînd Raymond Queneau le invită să danseze pe stradă și pe creier, perspectiva se bilbie. Dar parcă numai perspectiva!

Muzica a evoluat... Pînă la stridență.

Queneau surîde. Singur surîsul său derutează. Și nu e uman? Un surîs e o platoșă. Sub orice platoșă stă mai-mult-ca-perfectul fricii. Temător de cei ce le golesc, unul din cei mai subtili savanți de cuvinte apără cuvintele — deschizînd tratatul altei istorii a artelor.

ION CARAION



Poeme:

RAYMOND  
QUENEAU

Desene:

JOAN MIRÓ

#### AMINTEȘTE-ȚI DE VAZA DE VIX

Două mii de ani de războaie  
de lovituri de pumni de lovituri de lănci  
de bubuituri de tun de crime de molime  
de foamete de boli  
de năvăliri mai mult sau mai puțin barbare  
două mii de ani de progres  
și apoi toc-toc  
regăsești deodată niște cucernici sculptați  
poate zei  
zei cucernici cucernici zei  
pierduți sub ape  
și galo-romani  
două mii de ani spre a-i redobîndi  
niciodată nu trebuie deznădăduit

#### DESCOPERIREA PICTOGRAMELOR

Dacă au dispărut cuvintele  
golite de noima din ele  
nu mai rămîne cred  
decît pictograma  
Indiene al Marii Cîmpii  
o să ne înveți  
scrierea ta aborigenă  
pe care-o putem folosi  
și iată-mă desenînd  
mici semne la frontiera Spaniei  
apoi mă gîndesc la altceva

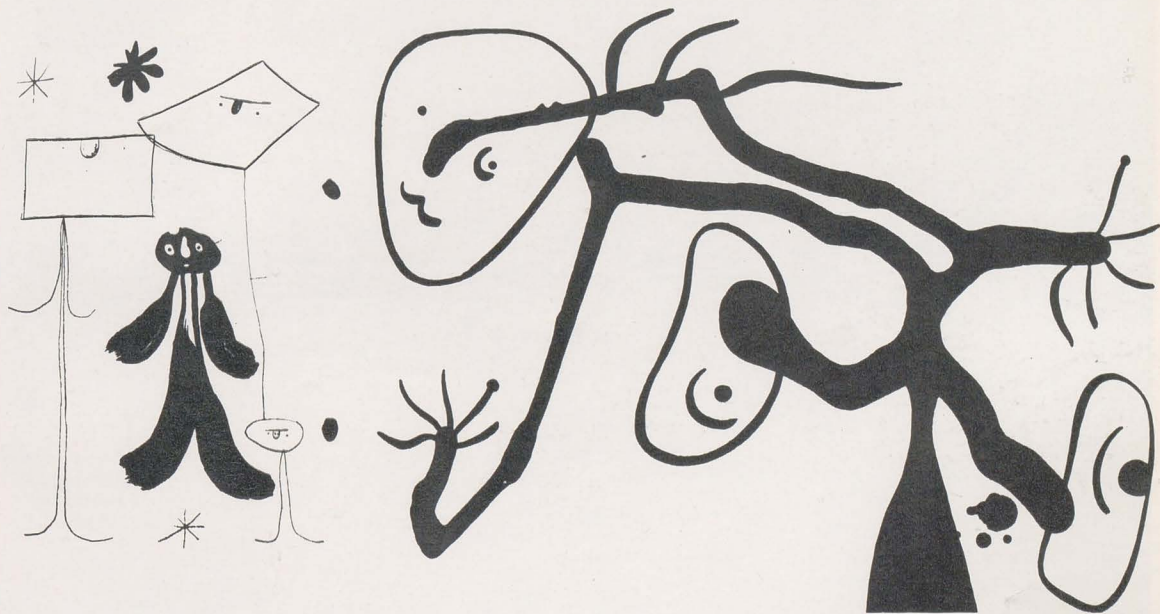
#### GRAFFITI

Gravorul vede pierind  
unul cite unul pisoarele  
negre tablouri în care cărcălelele  
lui dădeau de gol o ageră gramatică



Dureros, patosul se închipuie derizoriu indecent și se aruncă să se piardă în carnaval: acest stil Miró. Iberică exaltare a ideii de om, rătăcind între cer și noroi, după codul patimilor, om — feteș, semn magic al universului: personajul lui Miró. Ingeresc? satanic? îndoială perpetuă, dramatic hilară: viziunea Miró. Linia saltimbanc, grafismul mizantrop, plin de așchii și țepi, luminat crud de vaste intersticii albe, întinse — corridă — negrului care i se abandonează înșelător, nu mai puțin învins: spontaneitatea lui Miró. Hiperbole maligne, tumorile feroce și umiltele bătătură ale nervilor de tuș se prelungesc în eflorescențe subtile, năuce răsărituri de sori peste cucută: euforic — tragicul Miró, convocat pe această pagină la o întâlnire în oglindă cu poetul Raymond Queneau.

A.A.



Variantă:

Gravorul vede cum se duc  
una cite una vespasienele  
tablouri sumbre-n care dorințele-i  
se-ntipăriseră  
fără spaime gramaticale

#### MICA LUME A STATUIILOR

Mica lume a statuiilor  
grădinii Tuileries  
s-un mărunț popor de nudiști  
acești domni și-aceste doamne  
se dezbracă bucuroși în pielea goală  
deși există acolo copii

și turiști cu sufletul neprihănit  
iar porumbeii fac ceva  
peste micul popor de statui

#### URBANISM

Cu mijloacele științei și industriei moderne  
sau a ceea ce-o să vină  
s-ar putea foarte bine muta din loc monumentele istorice  
și să fie azvirlite toate-n același cartier  
care ar fi în prealabil distrus  
și astfel ar sta alături Turnul Eiffel Sacré-Coeur  
Saint-Honoré d'Eylan  
Sainte-Chapelle Tribunal de Commerce les Deux-Magots  
Sainte-Clotilde Opera  
Muzeul Ennery și așa mai departe  
ceea ce i-ar scuti pe turiști  
să se împrăștie prosteste pe străzile orașului  
(din volumul « Courir les rues »)

În românește de ION CARAION







# CURRENTUL DADAIST

EUGEN SCHILERU

Orice limbaj artistic colportează atitudinea existențială care l-a adus pe lume. Departe de sursa ei vitală, forma devine o gramatică pură, fără acoperire semnificativă. Devine din ce în ce mai greu să distingi o semnificație exactă a unui fenomen artistic originar din straturile progresive de ajustări necesare și epigonisme. Arhetipurile se înstrăinează, fiecare operă finită devine cauza alteia.

Un caz tipic al frustrării de sens e avatarul de azi al dadaismului, reluat ca estetică a montajelor de «ready-made». Dada însă n-a produs o formă artistică nouă în locul uneia caduce, n-a vrut să revoluționeze limbajul, ci tocmai să-l desființeze. Obiectul iconoclastiei nu era o anume formulă depășită, era însuși mitul artei. Și când vine un neofit să admire forma-antiformă, să îi găsească valoarea estetică, atunci parodia lui Duchamp își primește epilogul buf pentru care pariase dada. Între actul dada originar, parodic și actul post-dada care vine să-l fetișizeze pe primul consacându-l «gest estetic», nu-i raportul de la dascăl la discipol, ci de la mistificator la mistificat. Publicăm un extras din conferința despre curentul dada, susținută de regretatul Eugen Schileru în 1966 la U.A.P., drept rememorare faptică și istorică a episodului și vom continua să publicăm asemenea capitole de istorie brută pentru a înlesni confruntarea între fenomenele originare ale curentelor și avatarurilor lor postume.

Într-un anumit sens, problemele de teorie a artei pe care le pune dadaismul sînt foarte puține la număr. Din acest motiv, prefer să insist asupra istoriei anecdotice, din care se poate cunoaște sensul mișcării.

Astăzi, cînd se vorbește despre dadaism se adaugă pe de o parte preludiile, pe de altă parte post-ludiile dadaismului și se vorbește de un curent neo-dadaist.

Vechile istorii dădeau o excesivă importanță — excesivă prin faptul că era exclusivă — echipei franceze a dadaismului. În realitate, cu o seamă de preludii la care voi avea ocazia să mă refer, mișcarea dada apare pe trei teritorii naționale, aproape simultan: unul este teritoriul elvețian, care beneficiază de condiția de neutralitate a Elveției în timpul primului război mondial; altul este teritoriul Statelor Unite, mai precis orașul New York, unde vor opera doi dintre importanții promotori ai mișcării dadaiste, francezul Marcel Duchamp și spaniolul Francis Picabia; iar al treilea este teritoriul german, unde focarele dadaiste sînt deosebit de însemnate și unde se poate vorbi de trei grupări principale: gruparea din Rhenania, de la Köln, gruparea din Prusia, de la Berlin și gruparea din Hanovra. Printre principalii animatori ai dadaismului erau cum se știe, din țara noastră, poetul Tristan Tzara și artistul Marcel Iancu.

Grupul de inițiativă din Zürich este compus din următoarele personalități: Hugo Ball, unul din creatorii așa numitei poezii fonetice din care avea să decurgă ulterior letismul lui Isidore Isou; Richard Huelsenbek, de asemenea german, care după ce se angajase voluntar în armată, o părăsește și se refugiază în Elveția; și tot din partea germană, alsacianul Hans Arp, deosebit de interesant ca poet, artist multilateral cu mare importanță în dezvoltarea sculpturii moderne. La aceștia se adaugă Tristan Tzara și Marcel Iancu.

În centrul zürichez, gruparea constituită deschide «Cabaretul Voltaire». Foarte multe din denumirile dadaiste au caracterul unor antifraze: tocmai cînd se luptă împotriva spiritului raționalist tradițional, tocmai atunci, prin antifrază, scena pe care se vor desfășura manifestările dadaiste primește numele unuia dintre reprezentanții cei mai străluciți ai raționalismului. La fel, una dintre revistele dadaiste se va numi «Littérature» deși se opune oricărei literaturi tradiționale și lupta împotriva finalității estetice a actului de creație. La Cabaretul Voltaire, se vor da și reprezentații cu anumite piese, deschizătoare de drumuri în teatru, cum vom vedea.

De asemenea, se deschid expoziții într-un local special amenajat, o galerie dada. Merită să citez numele expozanților pentru că îl vădește că nu era vorba de orientare precisă, ci de participarea unor personalități cum nu se poate mai diferite. Expuneau unii dintre membrii mișcării, de pildă Hans Arp sau Max Ernst care se raliase și el mișcării, înainte de a trece la suprarealism, poziție continuată și azi; erau unii reprezen-

tanți ai variantei germano-americane a cubismului, ca de pildă Lyonel Feininger; alții, dimpotrivă, se recrutau dintre reprezentanții cei mai autorizați ai expresionismului; fu deschisă, de pildă o expoziție Oskar Kokoschka și o expoziție Franz Marc, cu pictura sa din perioada expresionistă de la «Der blaue Reiter» (Călărețul albastru); mai erau și reprezentanții acelei prime formulări suprarealiste ale veacului nostru care a fost pictura metafizică: Giorgio de Chirico, fratele său, și el pictor dar mai cu seamă scriitor, Alberti Savinio. De asemenea fură prezentate expoziții Modigliani, Picasso, Klee, Kandinski etc.

În toată această perioadă, o seamă dintre artiștii participanți experimentează procedee și materiale. Unul dintre cei mai străluciți experimenterii de materiale este în această vreme Arp, împreună cu soția lui, Sophie Teuber Arp. În amintirile sale scrise, Arp arată grija cu care experimentau aceste materiale și imensa acuratețe pe care se străduiau s-o atingă. O aghătare a hirtiei, o filoașare, scâmoșarea ei, o impuritate a materiei colorate, erau considerate o adevărată tragedie și munca era luată de la început.

În același timp, Max Ernst începea toate experiențele pe care avea să le continue după primul război mondial în cadrul dadaismului și apoi în cadrul suprarealismului. Una dintre experiențe este experiența colajului, aspect interesant în sine și nu numai ca material faptologic.

Astăzi s-a aflat care au fost primele colaje. Descoperitorul e un scriitor dintre cei mai pasionați, și mai plini de duh ai Franței contemporane, Raymond Queneau. El povestește că, prin 1911—1912, Magazinele Universale publicau, așa cum se publică și în zilele noastre, cataloage de mărfuri. Un englez a luat un astfel de catalog de mărfuri, a decupat și a lipit imaginile, le-a montat în noi ansambluri pline de humor și în același timp cam neliniștitoare, prin faptul că de foarte multe ori ansamblau elemente ce nu se întîlneau astfel asociate în realitatea cotidiană. Se pare că micul album constituit de către englez, a fost primul colaj autentic.

În fond, teoretic vorbind și chiar practic, sistemul de a lua un element din seria de elemente în care noi sîntem obișnuiți să-l întîlnim și de a-l introduce într-o serie de elemente în care nu sîntem obișnuiți să-l întîlnim, adică acest procedeu al înstrăinării, teoretizat de Bertolt Brecht sub titlul de «Verfremdungs Effekt» — efect de înstrăinare sau de distanțare, este cunoscut din timpuri aproape imemorabile, în orice caz de mai mult de 2000 de ani; așa au fost constituite animalele fantastice: zgriporul sau grifonul, inorogul chinez sau inorogul albilor nu erau altceva decît montaje de elemente luate de la animale reale și reunite într-un ansamblu fictiv. În evul mediu se proceda la fel: cînd, de pildă, apare în evul mediu creștin tema «lunii pe dos» — (Le monde renversé, Die verkehrte Welt), și daud aceste expresii pentru a vedea imensa



circulația a temei, — atunci gravurile, xilografurile medievale înfățișează soarele apărind sub linia orizontului sau peștele prăind în tigia un om ș.a.m.d. Prin acest efect de înstrăinare se produce imediat impresia de fantastic. Întreg veacul al XVI-lea pe linia manierismului considerat drept curent istoric, oferă nenumărate exemple de folosire a « metodei înstrăinării ». Îl vedem funcționând la Dürer, la Grünewald, la Hyeronimus Bosch, la Bruegel, mai târziu la Goya și la alții.

În arta secolului nostru, însă colajul nu apare sub acest aspect, cu aceste valențe și cu această finalitate, ci apare în cadrul cubismului analitic spre a compensa spulberarea formei și a recupera concretul obiectelor prin concretul materialelor. Bucăți de materiale, de imprimeu, en-tête-uri de ziar, o foaie de țigară, au rolul de a introduce într-o imagine care devine rebus, într-un obiect plastic care își pierdea materialitatea, un rapel cit se poate de direct la materialitatea cea mai brută, mai deplină. În suprarealism însă, colajul va fi folosit nu în acest sens al intenției realiste, de concretizare, ci în sensul acelei intenții fantastice, de « înstrăinare » care anima colajul englezului lui Queneau.

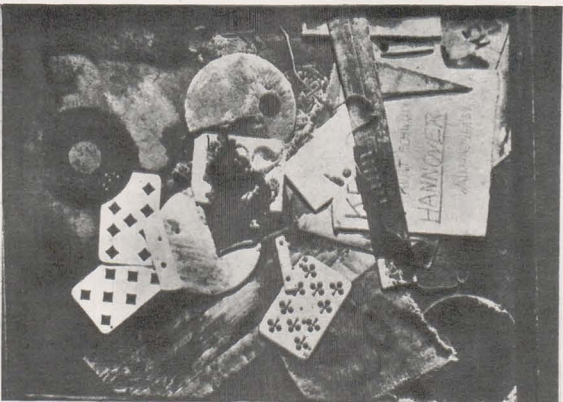
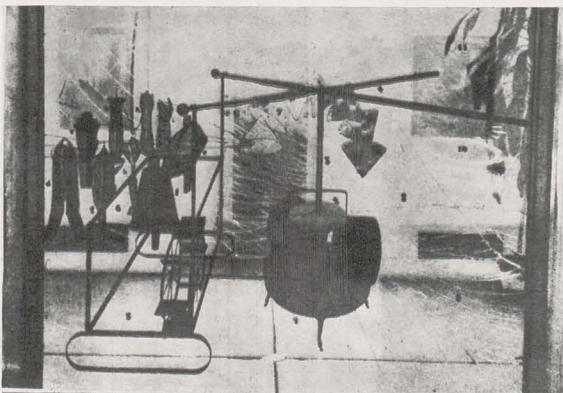
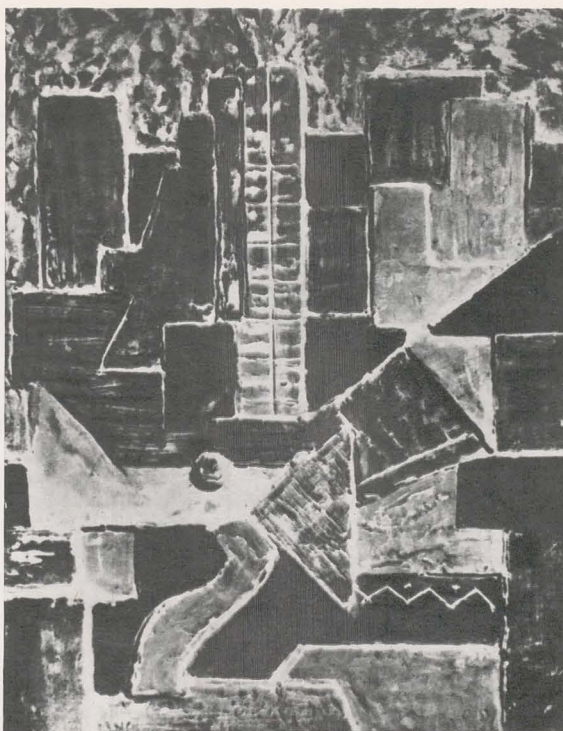
În acest domeniu al tehnicii de prelucrare a materialelor, Ernst — fiindcă de la el pleasem, — experimenta o serie întreagă de procedee: « frotiurile » de pildă, care aveau să fie apoi prelucrate de anumite direcții abstracționiste.

În același timp, datorită lui Ernst, ca și lui Marcel Iancu, astăzi redescoperit de lumea occidentală, se trece la inventarea unor forme libere, adică a unor forme care nu mai sînt analoage cu modele preexistente în natură. De asemenea, cu Arp, cu Marcel Iancu, se trece la ceea ce am putea numi sculpto-picturi. Pe suprafața unei pinze încărcată cu straturi de ipso, de înălțimi diferite, Marcel Iancu organiza forme colorate în general geometrice, fără corespondent în realitatea obiectivă, nu lipsite de intenția de a da o impresie de spațiu, deși se renunța la modalitatea renașcentistă de sugerare a spațiului prin intermediul perspectivei.

În același timp, în Statele Unite își dezvoltă activitatea binomul Marcel Duchamp — Francis Picabia. (...) Așa cum bine observă un critic francez, la Marcel Duchamp se împletește geniul cu înaptitudinea. Este cea mai strălucită definire a unui om deosebit de înzestrat, care a fost un adevărat ferment pentru o seamă întreagă de curente moderne, dar care la sfîrșit, cînd zarva se liniștise, se dovedi a avea o substanță creatoare reală extrem de subțire, deși unii critici îl consideră genial și îl opun lui Picasso. În orice caz, Marcel Duchamp declanșase cum nu se poate mai categoric atacul împotriva comportamentului estetizant. Există la el și în întreaga mișcare dada o aprigă luptă împotriva estetismului. Lupta dadaismului împotriva artei este lupta împotriva transformării acesteia într-un idol împotriva a tot ceea ce rupe arta de circuitul existențial uman și o zăvorește într-o seamă întreagă de convenții, o sclerozează. Iată de ce lucrările dadaiste și curentul dadaist nu trebuie considerate din punctul de vedere artistic, din punctul de vedere estetic, pentru că ele nu au fost făcute cu o asemenea finalitate, ci împotriva unei asemenea finalități; ridicarea unor forme și unor obiecte de uz banal, în modul cel mai arbitrar, la rang de opere de artă, e un protest antiestetizant.

(...) Picabia debutase ca impresionist dar nu insistase pe această linie și, încă din 1915, venit în Statele Unite, avea să lucreze imagini în care apăreau forme mecanice și un humor subversiv. Picabia avea să se întoarcă în Spania, la Barcelona, centrul cel mai viu al Spaniei de pînă în 1920, să scoată revista « 391 » pe care o va muta după aceea în Statele Unite. Duchamp și Picabia sînt la New York amicii unuia dintre marii animatori pe planul artei moderne, și anume fotografii Stieglitz, care avea un atelier pe o stradă din New York. Numărul casei lui avea să dea titlul primei reviste a grupului de dadaști — sans le savoir — new-yorkezi. În sfîrșit, avea să se întoarcă în Elveția și să ia contact cu Tzara, care editase acolo în 1917 primele două numere din revista sa « Dada ».

În 1919 apărea « Dada III » cu manifestul Dada, unde exploda întreaga forță distructivă a mișcării. În sfîrșit, în aprilie 1919 vedea lumina tiparului Antologia Dada. Tzara vine la Paris și în martie 1919 scoate aici revista despre care a mai fost vorba, « Littérature », titlu dat prin antifrază și pe care Picabia avea să îl scrie în fel și chip; una dintre



MARCEL IANCU: Relief — 1917

MARCEL DUCHAMP: The great glass — 1915—1923

KURT SCHWITTERS: Merzbild — 1929



variante era «Lits-et-ratures» adică (citind nelegat) «Pături și ștersături» (citind legat: Littérature).

În momentul stabilirii la Paris, mișcării i se realizează o serie de personaje care aveau să devină celebre și care începuseră să se intereseze de mișcarea dadaistă încă de la apariția acesteia; printre aceste personaje erau André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Georges Ribemont-Dessaignes și alții. La noua Galerie a mișcării dadaiste, Galeria unui celebru editor francez, se deschid expoziții unde apar lucrări de Picabia, Max Ernst, Giorgio de Chirico, de acel pictor, grafcian și excepțional fotograf, americanul Man Ray, în același timp și autor de filme de avangardă.

În Germania, anumite centre dada împleteau această critică a artelor și literaturii cu o critică mai direct îndreptată împotriva așezărilor sociale. Grupul din Berlin este reanimat de către Hülsebeck. Se dizolvă, însă, după expoziția din 1920 a celebrului George Grosz, care se manifestase mai întâi în rindurile dadaistilor, deși, ca exprimare grafică și picturală, trebuia trecut printre expresioniști; încă o dovadă că dada nu avea un program bine înțeles și păstrat cu sfințenie pe planul manifestărilor artistice. Grupul din Köln este grupul cel mai politizat și aduce, în atacarea așezărilor tinerei republici din Weimar, o deosebită violență.

El editează ziarul «Ventilatorul», ce se bucură de o largă răspindire în public; unul dintre numere, ultimul, se difuzează în 200.000 de exemplare, cifră excepțională, chiar într-o țară în care s-au citit ziare din todeauna foarte mult; autoritățile de ocupație din Rheinland—englezii—interzic mișcarea tocmai pentru ascușul ei politic.

Între timp continuă experimentele lui Ernst în domeniul colajelor ca și experiențele lui Picabia care trece de la colajele obișnuite la montaje de obiecte și creează așa numitele «FATAGAGA», adică «Fabrication de tableaux garanties gazo-metriques» — fabricație de tablouri garantate gazometrice! Evident, titlul este pur și simplu provocator. Max Ernst însă părăsește centrul din Berlin și pleacă la Paris. Centrul din Hanover produce una din personalitățile cele mai impunătoare, alături de Arp și Ernst, a dadaismului german: Kurt Schwitters, creatorul «merz»-ismului, una dintre variantele germane ale dadaismului. «Merz» este un cuvânt obținut prin decupaj dintr-un titlu de ziar «Komerzielle Zeitung». Merz-Bilder, Merz-Malerei, Merz-Bau! Ce este fiecare dintre ele? Merz-bildul este un tablou compus printr-un colaj-montaj din materialele cele mai diferite și mai disprețuite, din deșeurile. Din punctul de vedere al împărțirii «figurativ-non-figurativ» Merz-bild-urile sînt non-figurative; se propun «în sine», ca armonii, și sub acest raport sînt interesante prin fantezia combinației cromatice. Merz-bau-urile sînt de fapt sculpturi-obiecte. Schwitters și-a construit în propria sa casă un pilon, care străpungea cele două etaje ale clădirii și de care atîrna cele mai contradictorii, mai disparate, mai incongruente obiecte. Scoate și o revistă cu același titlu, «Merz», care apare destul de multă vreme, pînă la venirea nazismului, — și unde colaborează cîțiva dintre oamenii care au avut un cuvînt hotărîtor în diferitele mișcări moderne. Colaborează celebrul abstractionist rus El Lisițki; colaborează cei doi neoplașticieni olandezi, Piet Mondrian și Theo van Doesburg; colaborează Arp.

În ceea ce privește centrul new-york-ez, Marcel Duchamp beneficia de trezirea la arta modernă a americanilor, declanșată de marele eveniment ce fusese în anul 1912 celebra expoziție de la Armory show, în una din cazărmile de la periferia newyorkeză, cînd se prezentase artă europeană de la impresionism pînă la zi.

Una dintre primele sale lucrări este «Nud coborînd o scară»; aceasta îl apropie pe Duchamp de futurism și de preocupările lui Umberto Boccioni pentru reprezentarea mișcării unui mobil. Cu ajutorul a 5 scheme oarecum paralele, fiecare indicînd un alt moment din desfășurarea dinamică, el ne reprezintă un nud feminin ce coboară o scară turnantă. Multă vreme trăiește din lecții de limba franceză și timp de aproape cinci ani lucrează la tabloul său — astăzi distrus — intitulat «La mariée mise à nu par ses célibataires mèmes (Femeia căsătorită, despuată de chiar celibatarii ei). Era o lucrare făcută pe sticlă, cu fragmente de staniol și alte materiale, și înfățișa în intenția autorului, o logodnică — la ființee — care atîrnă de firmament și care, printr-un fel de antene de imensă coleopteră, (oarecum aici se află rădăcina acelor personaje feminine cu aspect de monstruoasă insectă, ale lui Picasso, din perioada suprarealistă), — comunică cu celibatarii. Dintre celibatarii fac parte: preotul, cuirasierul, jandarmul, ciocul, exorcoul, șeful de gară. Este, așa spune, un schimb de fluizi între eroină și celibatari. Intenția era să sugereze cum ar reacționa locuitorul altei planete, venit pe pămînt și asistînd la desfășurarea amorului terestru. Dar nu cu acestea Duchamp

va provoca cel mai mare scandal. În primul rînd îl provoca prin expunerea unei Monalise cu mustați, care va purta dedesubt, scris de către Picabia, următoarele inițiale: L.H.O.O.Q. (adică Look! — privește!). Și deși erau foarte avertizați să privească, multor vizitatori le scăpase detaliul mustaților și al colucii; o altă lucrare «de senzație» va fi un urinoar, expus cu titlul de fîntînă.

Așa se constituie procedeul lui Duchamp cunoscut sub numele de «ready made», — gata confecționat. Ce urmărea Duchamp? Căuta un nou mijloc de atac față de comportamentul nostru estetic. În momentul în care a luat urinoarul și l-a trimis la o expoziție și a scris sub el «fontaine», în momentul acela demonstra că de foarte multe ori noi, în comportamentul cotidian, funcționăm în raport cu o serie întreagă de convenții, de prejudecăți, de inerții ale gândirii, de autorități ale lucrului și nu ne dăm seama că în fond obiectul fizicizat ca artă nu este o valoare, ci mai curînd o proiecție a convenției noastre. În al doilea rînd era un protest direct, un act anti-estetic, dacă vreți. Ce se întîmplă în acest caz? Obiectul ready-made, uneori ușor alterat, nu mai descoperă individului care îl privește finalitatea lui inițială, devine așadar ciudat, fantastic. Este un fenomen pe care fiecare dintre noi îl poate experimenta. Un obiect banal este proiectat în sfera fantasticului în momentul în care nu-i mai pot recunoaște, cînd îl privesc, scopul.

Voi spune acum cîteva cuvinte despre manifestările dada și despre manifestele dada. Dada vrea să atingă punctul zero. Dada își propune să distrugă, nu să construiască. Așa cum Șașa Pană, în unul din momentele sale de inspirație, l-a definit foarte bine, este «o pușcă cu zgomot pur». Îl caracterizează două trăsături: pe de o parte o continuă protestare — acuzare — rebelune, pe de altă parte dorința noutății. Dorința noutății nu este o atitudine eternă a artiștilor. Artiștii au ajuns destul de tîrziu să aspire la noutate în formele acestora zgomoase; și poate că era mai bine cînd nu o doreau, fiindcă atunci noul apărea în mod firesc, fără crispări.

(. . . . .)

Galeria, am spus ce expunea; expunea și lucrările unuia dintre pionierii filmului de avangardă, Hans Richter, care este în același timp și unul din istoricii mișcării.

Iată, după Georges Hugnet, alt istoric, ce se petrecea la o întîlnire «dada»: «se bătea în niște chei sau cutii, pentru muzică; . . .» din acesta, din așa numitul brujă, le-au venit ideile autorilor de muzică concretă de astăzi, de pildă lui Cage, lui Pierre Schaeffer și altora. «Se bătea încontinuu, spre înnebunirea publicului, care nu încerca să protesteze. O voce, sub un covîltir imens în formă de căpățînă de zahăr, recita poezii de Arp. Hülsebeck în același timp, urla alte poezii și mai tare, iar Tzara bătea într-o tingire. Hülsebeck și Tzara, dansau imitînd ursuleți, iar după aceea, cu un sac pe cap din care ieșea o țevă, începeau să facă giumbușlucuri în numărul care se numea «Cacadou-ul negru. . .»

În 1917, la salonul independenților din New York se ținea un salon al independenților de acolo din cauza războiului care cuprinsese continentul — este expusă «La fontaine» a lui Marcel Duchamp, și reprezentăția se produce la fel ca la Zürich. Un personaj deosebit de pitoresc dar nu lipsit de interes ca poet, aventurier, boem, promitea publicului că va ține o conferință, va deschide expoziția, va face vernisajul, în loc de care nu scotea un cuvînt și se descheia la pantaloni!

În același timp, viitori participanți francezi se interesau de manifestările grupului din Zürich. Breton își manifesta entuziasmul în următoarele cuvinte: «Aici noi aruncăm ancora într-un pămînt gras. Aici avem dreptul să proclamăm căci am cunoscut frisoanele și deșteptarea. Vă spun: nu există început, și noi nu tremurăm, nu sîntem sentimentali. Sfișiem, vînt furios, albitura norilor, a rugăciunilor și preparăm marelui spectacol al dezastrului, incendiului descompunerii».

În primăvara lui 1919 — așa cum am mai spus — Picabia se afla în Elveția, și în aceeași vreme Tristan Tzara vine pentru prima oară la Paris pentru a lua contact cu prietenii francezi. Se prezintă în acel moment în felul următor: «Priviți-mă bine, sînt un idiot, sînt un farsor, sînt un fumist, sînt urt, chipul meu nu are nici o expresie, sînt mărînțel, sînt ca voi!» La 23 ianuarie a aceluiași an, încep așa numitele sărbători Dada, care au loc la marele palat al serbarilor din Paris sau în alte localuri precum Club du Faubourg, Universitatea populară din faubourg Saint-Antoine, Maison de l'Oeuvre etc. Tzara, de pildă, este capabil să facă în fața publicului declarații de tipul următor: «Literatura nu există decît în inima imbecililor. Dacă veți citi pe André Gide cu glas tare timp de zece minute, după asta vă va mirosi gura».



a criticii de artă, s-ar putea crede că prin reactualizarea subiectivității am ajuns din nou la momentul 1831—1850, la punctul de vedere al unui Champfleury, al unui Chesneau al unui Fromentin, — mai puțin — sau chiar al unui Baudelaire, cu faimoasa sa definiție ce întrupează în atit de mare măsură crezul esteticii romantismului (critica de artă trebuie să fie «parțială, pasionată, politică, făcută adică dintr-un punct de vedere exclusiv, în măsură să-i deschidă cele mai largi orizonturi»). Și totuși poziția extremistă, revoluționară, a lui Joffroy se situează la un alt nivel al spiralei concepției subiectiviste: subiectivismul său a gustat din fructul «cunoașterii» lumii moderne, și în el răzbat, chiar dacă involuntar, ecourile celor mai de seamă cuceriri înfăptuite în ultimele decenii în cuprinsul criticii de artă, cîntărite, filtrate și adesea amendate cu o luciditate care a înțeles să nu se dispenseze niciodată de avantajele intuiției poetice și cu acea comprehensiune de străfunduri propriie creatorului autentic, oricare ar fi limbajul în care se exprimă.

La prima vedere paradoxală uneori, gîndirea lui Joffroy este numai mlădioasă și extrem de nuanțată: o gîndire prin excelență dialectică, capabilă să sesizeze fondul lucrurilor și să impune punctele de vedere în aparență cele mai ireconciliabile. E ușor de bănuț acest lucru încă de la început, din moment ce autorul plasează ca moto al întregii sale lucrări un citat din Scrierile filozofice ale lui Engels, citat ce credem că poate constitui un fel de cheie de boltă pentru înțelegerea oricărei activități umane. «Istoria se înfăptuiește astfel încît rezultatul final decurge din conflictul unor multiple voințe individuale, fiecare din ele determinate de o cantitate dată de condiții particulare: există deci forțe nenumărate ce se întretaie, un grup nesfîrșit de paralelisme, iar rezultanta — fapt istoric — poate fi scotită în ansamblu drept produsul unei forțe ce operează înconștient și fără voință. Ceea ce vrea fiecare este, de fapt, contrazis de către alții și ceea ce rezultă este un lucru pe care nimeni nu l-ar fi voit».

Nu mai o asemenea gîndire suplă e în stare să confere unitate noianului de tendințe artistice contradictorii ce se confruntă, într-un ritm tot mai accelerat, în lumea actuală. «Ceea ce ea (arta) reflectă din nou este o atitudine particulară, în care revolta împotriva lumii actuale și acceptarea realului au încetat să mai fie contradictorii». Curentul care răspunde în gradul cel mai înalt contradicțiilor care sfîșie conștiințele lumii moderne este, după Joffroy, suprealismul «mișcarea cea mai liberă din cite au existat vreodată, ea lasă creatorului dreptul de a schimba formule expresiei sale așa cum o dorește... Suprealismul este în primul rînd un instrument de detectare a realității contradictorii și (în acest sens), cel mai suprealist dintre toți oamenii va fi acela care se va lăsa străbătut de cel mai mare număr de contradicții». Vorbind despre Aragon și Dalí, care au optat pentru o singură atitudine, Joffroy crede că aceasta le-a frustrat în așa măsură propriile lor posibilități încît opera lor a devenit mai săracă: «ca și cum propensiunea de a se fixa într-o singură din contradicțiile posibile ale gîndirii le-ar fi ucis creația». Vorbind în altă parte de sculpturile lui Arman, Joffroy recunoaște «virulența acestei opere, insuficientă de o intenție contradictorie corespunzătoare celei duble necesități: de supraviețuire și de nimicire, resimțită azi de orice poet autentic».

Aportul suprealismului nu constă însă numai în faptul că el ar reprezenta chintesența neliniștilor și a contradicțiilor lumii actuale, ci și în faptul că prin intermediul lui ne este cu puțință să pătrundem ceva mai adînc în acea «revoluție coperniciană» înfăptuită în conștiința ființei umane în legătură cu ea și cu lumea înconjurătoare. «În ce constă, în esență, această revoluție? Ceea ce o distinge

de atitea alte revolte și de atitea capricii ale sensibilității erijate brusc în dogme este caracterul ei copernician... Rațiunea umană nu mai este considerată ca centrul spiritual al universului, conștiința umană nu mai este cea în jurul căreia lumea se organizează în domenii măsurabile, ci necunoscutul. De la Renaștere la suprealism omul a trăit într-un sistem de valori în care cunoscutul reprezenta baza și culmea unui formidabil edificiu... Necunoscutul care rămăsese pînă acum subsolul gîndirii umane a devenit ceea ce a fost întotdeauna, în ciuda voinței omului: tînta sa, căminul său. Foarte simptomatice și astfel faptul că imaginea omului tinde să se steargă din pictura modernă, antropocentrismul devenind tot atit de caduc ca și toate teocentrismele, iar cosmosul se dilată în fiecare zi tot mai mult sub ochii noștri... Pictorii moderni sînt vizionarii unei lumi noi în care omul nu mai joacă rolul unui potentat. Interiorul unui vulcan, un atom, o nebulosă, ne apar azi mai demne de atenție decît o gîtară sau decît «fata portăreșii»; ne simțim destul de legați de extremitățile inaccesibile ale lumii în mai mare măsură decît de mediul nostru spațial și spiritual».

Dacă putem avea rezerve în legătură cu această supraevaluare a suprealismului considerat — prin «linia lui de miră spre necunoscut» — drept chintesența artei actuale, constatările lui Joffroy în legătură cu capacitatea de cunoaștere pe care pictura o împarte de citeva decenii încoace în egală măsură cu poezia și se par dintre cele mai pertinente și mai deschizătoare de orizonturi. În momentul de față arta a încetat să mai fie o simplă experiență vizuală sau chiar afectivă. Deși nici în trecut pictura marilor creatori nu s-a mărginit niciodată a fi o simplă redare a vizibilului, e adevărat că azi mai mult ca orînd ea «se adresează mai degrabă «materiei noastre cenușii» decît «retinei» noastre, căci revoluția vizionării înfăptuită în ultimele decenii în cuprinsul picturii este în primul rînd o revoluție mentală. «Din momentul în care pictorii au proclamat că pictura trebuie să înceteze a mai reprezenta lumea exterioară, așa cum o reflectă retina noastră, pictura a devenit în mod limpede și conștient o odisee a spiritului».

Prin aceasta arta a trecut dincolo de domeniul esteticului care — după Joffroy — nu se mai poate aplica decît artelor decorative, sau chiar produselor artizanale. Artă modernă este, în primul rînd, un instrument de investigație, capabil să exploreze zonele cele mai obscure ale ființei umane, lărgind astfel cîmpul cunoașterii noastre într-un domeniu cu încă prea multe necunoscute. «Numărul lucrărilor pe care le tim despre noișine, despre adevărul existenței umane ne apare încă derizoriu în raport cu acela al lucrurilor pe care nu le știm și a căror realitate grea și opacă o resimțim zilnic. De fapt există pentru individ o întîrire considerabilă a propriei sale experiențe cotidiane față de enormitatea inexorabilă a unei lumi ce sălăluște în el și care, din timp în timp, îl depășește. Pictura și sculptura, pentru unii artiști, rămîne un mijloc de a dejuca această inadecvare ce face viața de neîtrăit. În fața imposibilității de a picta o imagine a omului care să nu fie «banală» și «deja văzută», altfel zis, lipsită de orice forță de convingere, ei au făcut apel la toate resursele figurative — cele luate din fizică, din mineralogie, din anatomie sau din totemismul epocilor depărtate — și au încercat să compună astfel această hartă («hartă a interiorității», cum se exprimă în alt loc), în care privitorul va ști să «se regăsească» pe sine însuși, în toate complicațiile sale psihologice, sociale, biologice și ideologice».

Ca și poezia, arta — și în primul rînd, pictura — a devenit, deci un instrument de investigație și de cunoaștere a propriei noastre ființe. «Pictura, ca și poezia, ca și știința, nu mai gravitează în jurul unui centru exclusiv.

Ea se rotește în toate direcțiile în afara omului; sau, dacă se mai concentrează asupra imaginii sale, este pentru a pune în lumină ceea ce rămîne inuman în ea. Astfel disparitatea cercetărilor departe de a fi un defect sau o lipsă regretabilă de coeziune, ne apare drept necesară reînnoirii imaginii pe care ne-o facem despre univers și contribuie la ceea ce s-ar putea numi extensiunea vizibilului... Pictura poate dezvălui realități psihologice și — paralel cu poezia și muzica modernă — poate desfășura un film ce n-a mai fost încă văzut în legătură cu complexitatea fenomenelor mentale. Pînă acum ea era proiecția directă a universului nenumit pe care fiecare îl poartă în sine. Acum ea trebuie să numească acest univers. Să explicitizeze aceste intenții. Să-și clarifice eșecurile. Să furnizeze repere în cea noapte pe care o exploatează. Numai astfel ea are șanse de a face din privitori ei niște vizionari».

Cu această ultimă frază atingem o altă constată a gîndirii lui Joffroy, cea în legătură cu rolul privitorului în constituirea operei de artă. Joffroy distinge în primul rînd rolul acestuia nu numai ca îmbogățitor al operei contemplate, dar chiar de alcătuitor al ei, în funcție de propriile sale posibilități intuitive și creatoare. «Arta începe și se alcătuiește în fiecare moment în adîncimile fiecărui om... Tabloul nu e un obiect, nici un lucru, ci un sector sensibilizat al vieții, un moment sau o suită de momente în care timpul explodează sau se petrifică, o răscurie în care privitorul este confruntat brusc cu o a doua realitate, și unde el trebuie să se oprească — să-și imobilizeze gîndirea — pentru a «primi» înainte de a «înțelege» ceea ce i se oferă». S-ar putea spune că ursele ce prezidează la fortuna fiecărei opere de artă în lume sînt spectatorii, cele trei categorii de spectatori de care vorbește Joffroy, parafrazînd-l pe Clouzot: primul spectator — de fapt, însuși creatorul atunci cînd își contemplă pentru prima dată și apoi ulterior opera, spectatorii momentului al doilea — contemporanii — și spectatorii momentului al treilea — posteritatea. Fiecare nouă generație reînnoiește și îmbogățește opera de artă autentică și de însemnată a forțelor ce iau parte la acest proces în continuă dezvoltare, de amploarea acestei sinteze la nivelul întregii umanități «depinde bogăția de sens ce se poate «descoperi» într-o operă de artă. Lipsită — dacă lucrul ar fi cu puțință — de acest ecleraj special ce exaltă sau depreciază elementul material, o operă de artă, în sine, nu este decît un obiect printre multe alte obiecte».

Spectatorului și mai ales criticului — care se presupune a fi spectatorul cel mai avizat al unei opere de artă — i se cere însă mai mult. El trebuie să posede ceea «deschidere mentală», ceea intuiție capabilă nu numai să refacă simpatetic experiența interioară a artistului, dar s-o și completeze dînd un nume latențelor ce nu și-au găsit încă pînă la el o exprimare verbală, dîndu-le mai departe și prefigurînd oarecum viitorul; altfel spus, el trebuie să se comporte ca un «văzător», în sens de clar-văzător. «Pentru a asuma responsabilitatea de critic de artă, așa cum am încercat să fac de cîțiva ani, nu e suficient să privești și să comunici ceea ce ai văzut, ci trebuie să fie oarecum profet. Pictura nu e o serie de obiecte plasate în vitrinele Istoriei. Ea nu-și are sensul numai în ceea ce a fost făcut și în ceea ce se face acum, ea este — fie că pictorii dorăsc sau nu aceasta — prezentiment, profeție, prevestire a viitorului. În ea este prefigurată ceea ce va constitui miine obișnuințele ochiului și domeniul zilnic al vieții noastre. Incumbă criticului să descifreze, din frunzișul și negura somnambulică a prezentului, semnele prevestitoare ale acestor transformări ale vieții».

Dintr-o asemenea perspectivă i-a fost cu puțință lui Joffroy să prospecteze și într-un viitor mai depărtat, sondînd șansele de supra-



viețuire a artei — domeniu al vizibilului și al concretului, în ciuda unor experimente moderne ce ar părea că infirmă acest lucru — într-o lume predominantă de științe exacte și de spirit. « Poate ea (arta) va înceta într-o zi să mai intereseze oamenii, nemaifiind în stare să exercite asupra lor o acțiune comparabilă apariției unui sentiment sau nașterii unei idei ». Mondrian acceptase și el o asemenea ipoteză, a dispariției artei într-o lume care n-ar mai avea nevoie de ea, dar, în ciuda rigorismlui său spiritual, o asemenea prefigurare era învaluită ca într-o lumină albă și pură, apolinică — asemenea celei ce scaldă unele din tablourile sale. « Artă nu e decât un inclocutor într-o epocă în care viața e lipsită de frumusețe. Ea va dispăre pe măsură ce viața va avea mai mult echilibru. Astăzi arta are încă foarte multă însemnatate, pentru că prin ea pot fi demonstrate legile echilibrului, într-un mod direct, independent de orice concepție personală ».

Nu de o dispariție a artei, ci mai curînd de o schimbare totală la față, pare a fi vorba în cele câteva rînduri în care Jouffroy atinge această problemă. « După patruzeci de secole de iconolatricie omul va putea atunci să iubească imagini ce nu vor mai coincide cu aceea pe care ne-o facem asupra acestui dublu monstru: ființa în lume și lumea în ființă. În cîrînd vom ieși din acest castel suprapopulat de umbre și de dubluri. Pictura nu va mai avea în cîrînd nici un raport, nici cu omul care picta și nici cu cel care privește pictura. Dar pînă la acest moment prodigios în care asemenea unui satelit scăpat de atracție, pictura va evada definitiv dincolo de cercul orizontului nostru antropofag, tablourile, ca și sculpturile, vor rămîne prizonierele privirii noastre și facultăților noastre mentale de tîrnare în forme... « Omul viitorului » va ști însă să-și însușească această revoluție integrată de care vorbeam și care visează răsturnarea oricărei realități din nucleul conștiinței individuale. Căci nu e vorba decât de un singur lucru: transfigurarea tuturor contactelor în teatrul electronic al gândirii. Atunci cînd va fi posibil a se vedea nașterea evenimentului uman cu alți ochi, și a se înțelege dislocarea aparenței cu alte celule ale creierului nostru, lumea va deveni intr-adevăr altceva, ceva în care principiul identității își va cunoaște sfîrșitul. Inconștientul va începe atunci adevăratul său dialog — în direct — cu conștiința ».

Pînă atunci însă criticului îi incumbă greaua sarcină de a reface itinerariul spiritual al artistului, « geografia vieții sale interioare », altfel spus « experiența sa interioară » ca individ. « Experiența interioară », așa cum a fost ea resimțită de Georges Bataille, îmi pare singura ce merită a fi trăită pînă la capăt: toate celelalte experiențe care nu mișcă tot atît de profund ca ea viziunea pe care ne-o facem despre om și despre lucruri nu fac decât să ne depărteze zadarnic de acel fenomen încă inaccesibil și mereu fascinant care e o ființă umană. Dacă arta are vreo funcție (lucru de care ne-am putea îndoi uneori, într-atît ea se transformă repede în non-sens și în inutilitate), ea este desigur aceea de a ne lua de piept și de a repune în discuție unele din certitudinile noastre. Indeterminată în privința originii sale, care îmi pare încă prost definită, cu toată lumina aruncată de psihanaliză (sau, mai recent, de psihopatologia expresiei), arta rămîne indeterminată în scopurile sale. Omul care-și propune să urmărească o experiență aprofundată în sinul artei — artistul — este cel care caută să dea un sens la ceea ce, aparent, nu are niciunul. În această « sticlă aruncată în mare », care rămîne orice operă de artă veritabilă, conținutul sticlei îmi pare în orice caz mai esențial decît forma acesteia. Desigur că și forma își are o expresie în ea-însăși, așa cum culoarea sau tăcerea și-o au pe a lor, dar ceea ce mă intrigă mai mult este mai ales vîlul ce acoperă expresia în zonele ei cele

mai obscure, iar nu ceea ce se dezvăluie ochilor tuturor. Altfel spus, orice operă de artă ascunde un « secret » — secretul unui om — care nu e niciodată ușor de scos la lumină, într-atît artiștii par a se trudi să-l îngroape și să-l sulemenească. Este preumțios desigur din partea mea să pretind că așa fi capabil să descopăr acest secret; dar activitatea « critică » mi-ar fi o sarcină foarte mîhorită dacă n-aș fi mereu, grație ei, pe punctul de a-l sesiza ».

Desigur că o asemenea tentativă presupune asumarea unor riscuri, lucru pe care nu și-l poate permite — în cunoștință de cauză și cu toată seriozitatea — decît cel care trăiește în imediata intimitate a artei — indiferent de forma pe care o îmbracă — participînd așa — dar pe cont propriu la imensul flux al creației unei epoci, flux ce urmează în ansamblu un sens unitar, chiar dacă în aparență curentele ce-l străbat pot părea divergente, uneori contradictorii. « Asistăm la nașterea unei noi arte, care constituie sinteza spontană (și instabilă) a unui mare număr de căutări contradictorii, urmărite simultan și succesiv de către toți artiștii creatori ai veacului al XX-lea. Această artă nouă nu este « neo-daistă », căci ar însemna s-o reducem la un negativism distrugător și la umor; nu este nici suprarealistă sau « neo-suprarealistă », pentru că automatismul nu e singurul ei motor și nici descoperirea modului de funcționare a spiritului nu e singurul ei scop; ea nu e nici « neo-abstractă » (dacă putem spune astfel), căci nu se limitează numai la o reprezentare non-figurativă. Această artă fără dogme este ca o gură de vărsare în mare, în care s-au contopit apele unor riuri foarte depărtate. »

Nu este adevărat că o asemenea artă ar exclude realitatea, și Jouffroy insistă în câteva rînduri asupra necesității de a se pune de acord ființa umană cu lumea în care se află, amintind pentru aceasta chiar o frază din Jurnalul lui Delacroix: « Trebuie să te servești de mijloacele familiare epocii în care trăiești, căci fără acestea nu ești înțeles și nu vei trăi ». « Lumea în care ne aflăm nu mai seamănă (însă) cu nici una din cele pe care omul le-a străbătut de la origine sale și pînă azi... Ceea ce numim fantasticul modern (mașinismul, cibernetica, fizica nucleară, astrofizica) este un rezervor gigantic pe care mai multe generații de artiști n-ar fi, desigur, în stare să-l epuizeze. În mod foarte paradoxal însă, arta n-a asimilat încă modernitatea specifică veacului al XX-lea. Numai indirect și parcă fără voia lor unii pictori sau poeți s-au preocupat în paginile lor de marile transformări planetare ce fac accesibile omului realități rămase lui interzise din noaptea timpurilor ».

În gîndirea lui Jouffroy alternativa: artă — imagine a realității — sau artă — confesiune individuală — pare să se fi rezolvat fără reîntoarcerea sa, în orice caz, fără punerea în umbră a nici uneia din cele două posibilități extreme, de care vorbește și Rouault: cea a pictorilor « chiori », ca prea « subiectivi », și cea a pictorilor « orbi », ca prea « obiectivi ». « E timpul să se sfîrșească cu legenda pictorului cu miinile greoaie, cu spiritul încet și încețoșat, care se bălăcește în culori așa cum un fîran se afundă în noroi. Această legendă nu e decât un clișeu, și încă unul dintre cele mai nefaste. Luciditatea la un artist creator n-a exclus niciodată nici instinctul și nici violența inspirației ».

Nu există, așadar, divorț, prapăstie de netrecut, între lumea exterioară și eu, între obiect și subiect, iar disjunția împinsă în epoca noastră pînă la ultimele consecințe, i se pare criticului poet, artificială. « Scopul final al artei, atunci cînd se ridică deasupra esteticii și se eliberează de comoditate... este de a stabili « o fuziune între subiectul (ne-știutor) și obiectul (necunoscut), altfel zis, fuziunea dintre două necunoscute, cea pe care o purtăm în noi și cea, exterioară nouă, în care sîntem cufundați ».

« Spiritualiști » — avînd drept precursor pe Kandinsky — de-o parte, și « estetizanți » — revendicîndu-se de la celebra definiție a lui Maurice Denis și ale cărei ultime ecouri se regăseseră în multiplele modalități ale artei abstracte — de altă, constituie — după Jouffroy — cei doi poli între care oscilează, de cincizeci de ani încoace, arta occidentală de « avangardă ». « Mi se pare că pictura modernă s-a născut din această dublă conștiință despre tablou ca obiect, și despre tablou ca proiecție a spiritului, adică, pentru a ne exprima mai bine și mai adevărat, despre tablou ca halucinație. Cei care concep tabloul ca pe un obiect și exclusiv astfel, încearcă să integreze pictura arhitecturii și decorației; cei care îl concep ca pe o halucinație îl integrează poeziei, metafizicii, și tuturor mijloacelor de cunoaștere ce-i rămîn omului în afără de știință. Această dublă direcție se repercută în toate operele de artă pe care geniul uman le-a produs de la romantism încoace, iar pînă atunci nici un artist n-a putut să rezolve total această contradicție ».

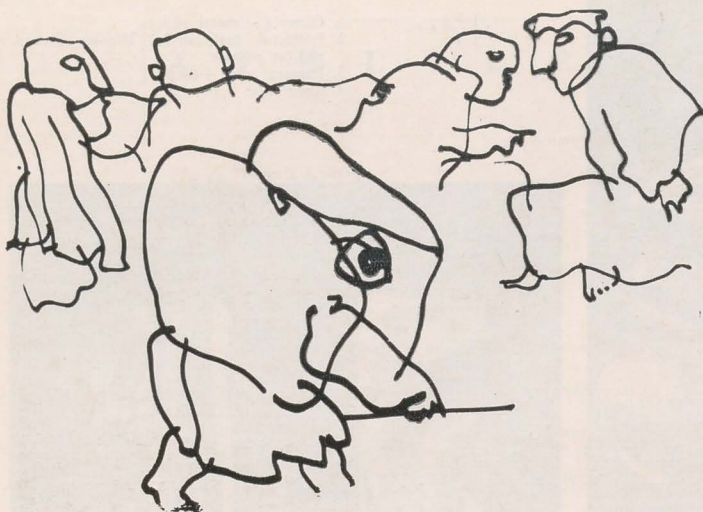
În concepția lui Jouffroy, deci, departe de a exclude realitatea, arta — ca instrument de cunoaștere, ca modalitate de acces imediat și direct spre lumea exterioară — o include. Nu este însă aici vorba de o realitate preumțios considerată drept un dat cunoscut odată pentru todeauna, ci de una ale cărei orizonturi se lărgesc continuu, fiecare nouă descoperire (deschidere) — așa cum s-a spus — mîrînd de fapt punctele de contact cu necunoscutul. « Atenția față de lumea exterioară și exercitarea... privirii... pe care acest lucru îl presupune, nu semnifică pentru poet sau pentru pictor o demitere sau o renegare a forțelor sale; el mai trebuie să considere această lume ca pe o halucinație, sau s-o încarce cu intensitatea unei halucinații sau a unui vis, în așa fel încît să poată pretinde a rivaliza cu formele pe care le-a îmbrăcat — încă din preistorie și în toate civilizațiile — forțele artei magice. Astfel este, în orice caz, opțiunea poetului modern care caută, în real și în chiar inima actualității sale, stimulul unei revoluții mentale ». « Dacă acest eveniment nu are loc înseamnă că pictorul n-a știut să dea opere sale un asemenea grad de intensitate încît să comunice spiritului acel șoc particular după care se recunoaște că ai fost atins în străfunduri ».

Se cere deci criticului să descopere « forța necunoscută proiectată de creator » în fiecare din plămîsurile sale, contribuind astfel la întregirea și dăinuirea acestora peste veacuri. Ca și artistul, criticul — artist el însuși în accepția pe care i-o dă Jouffroy — e un deschizător de drumuri, un luminător de conștiințe, menit a da un sens trecerii noastre prin această lume, un ins care « plonjează în interiorul acelei nopți fremetătoare de contradicții, în acel vas negru pe care omul îl poartă în sine ». « A face ca omul să-și recunoască imensitatea ființei lui, a-i da să vadă ceea ce el uită, cascada permanentă din care face parte, a-i propune să-i dovedești că esențialul nu este cunoscut încă, corespunde unei acțiuni de demistificare ».

Nu știu cum ar fi sunat ideile lui Jouffroy, lipsite de acea exprimare care îi este proprie, de o adîncă, gravă și adesea, tragică poezie. Ele sînt mișcătoare chiar atunci cînd nu putem fi integral de acord cu substratul lor social și filozofic, cu unele din afirmațiile sale de un extremism iconoclast.

Desigur că fără de acea « încălțătură emoțională », pe care criticul poet o descoperă în orice operă de artă autentică, și care răzbate în fiecare din ideile sale, ele n-ar fi avut nici pe departe forța lor de percutant convingere. Există în rîndurile sale o fervoare, o efervescență spirituală, încît ele operează « o anumită deschidere mentală ». . . chiar asupra « creierului celui mai opac », cum ar spune însuși Jouffroy, vorbind despre seria « Rétractés », a lui Victor Brauner.





## A T E L I E R

### GETA BRĂTESCU

Grafician. Născută la 4 mai 1926, în Ploiești.  
Studii: Academia de arte frumoase din București.  
Din 1944 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

Expoziții personale:

1960 — București; 1963 — București

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate:

1959 — Varșovia, Budapesta; 1960 — Bratislava, Atena; 1961 — Geneva, Cairo, Alexandria, Damasc, Moscova; 1962 — Praga, Havana; 1963 — Dresda; 1965 — Washington, Chicago; 1966 — Londra, Milano; 1967 — Atena, Köln; 1968 — Alexandria, Berlin, Leipzig.

Participări la expoziții internaționale: 1958 — Moscova; 1959 — Leipzig; 1960 — Moscova, Veneția; 1961 — Viena, Geneva; 1965 — Lausanne, Leipzig; 1966 — Brno, Berlin; 1967 — Bratislava; 1968 — Zagreb; 1969 — Lausanne, Bologna, Götterborg.



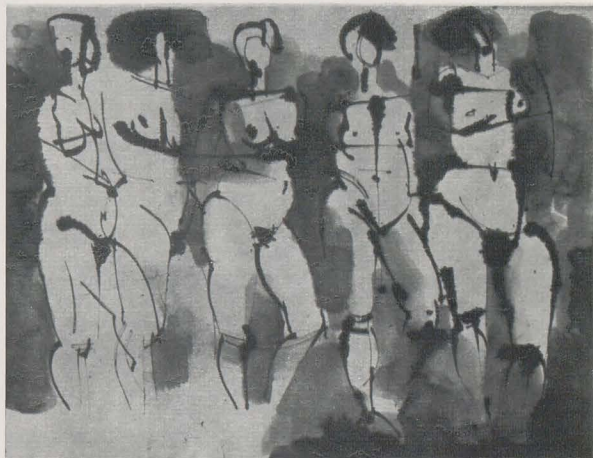




Asemui desenul după natură cu acea bătaie a piciorului care, cît este mai scurtă, mai precisă și mai intensă, dă saltului o mai mare amplexare. Linia forțează formele să se recunoască în mișcare. În zbor, schelăria oricărui lucru nu se desface ci își modifică doar unghiurile, se lasă moale în voia aerului. Resu cerea ca, înainte de toate, forma desenată « să stea ». Așeza modelul cu precădere în poza șoldie, în așa fel încît baza cuprinsă între labelle picioarelor să primească din plin greutatea corpului iar liniile centurilor să nu fie paralele, deschise unui înfinit nelinistitor, ci într-o sigură opoziție de direcții.

Este suficient ca asemenea rigori să se desprindă de obiectele în care ele se revelează, pentru ca, într-o libertate desăvîrșită, să se constituie altfel de lumi plauzibile. Strawinsky distinge neprevăzutul de « capriciul imaginației care se numește de obicei fantezie ». « Fantezia », spune el, « implică voința prestabilită de a te lăsa în voia capriciului. Cu totul diferită este colaborarea neprevăzutului care ține într-un fel imanent de inerția procesului creator; ea este plină de posibilități care nu au fost solicitate, venind numai la momentul oportun pentru a face să cedeze ceea ce este puțin prea sever numai în viața noastră nudă. »

GETA BRĂTESCU



1 | 3  
2 | 4

Desen pentru *Eso-  
pia* — tuș

Escop dezlănțuit —  
tapiserie

Studiu — laviu

Noapte esopică —  
laviu



## ARTA SECRETĂ A ALICIEI PENALBA

Dacă arta este, cu adevărat, un fruct care crește în om, — cum așa de frumos a spus Hans Arp — puține sînt operele ce-mi par a corespunde acestei definiții mai bine decît cea a Aliciei Penalba.

Intr-adevăr, ceea ce s-a impus ca o evidență încă de la primele ei sculpturi, din 1950, a fost impresia de creștere



firească, de dezvoltare cvasi organică, pe care o degajau acele figuri totemice străbătute parcă de o sevă creatoare.

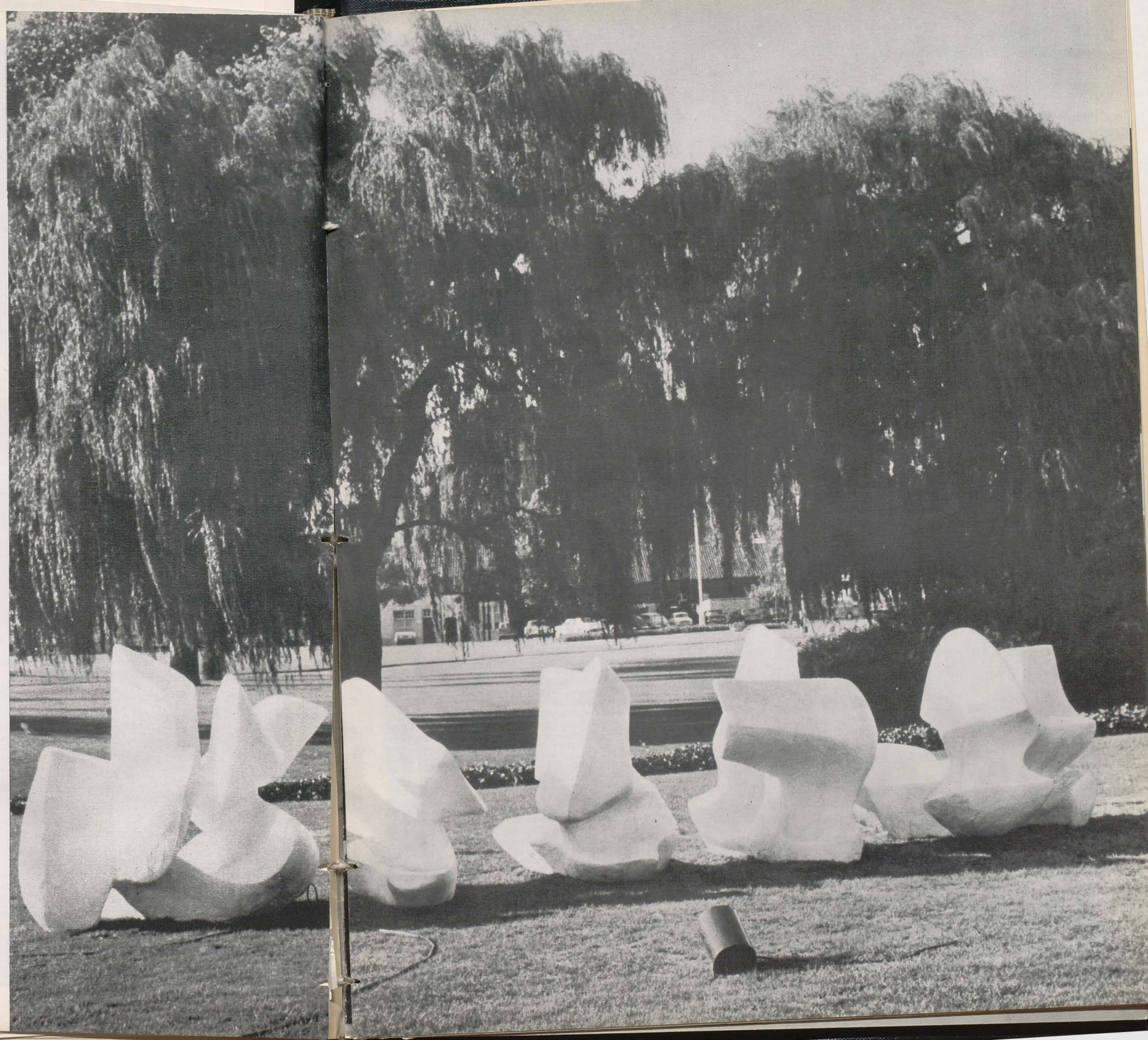
Chiar și azi, Alicia Penalba se miră la gîndul că din minile ei s-au înălțat acele delicate arhitecturi de argilă, ale căror elemente, modelate blind, dar ferm, se etajau într-un fel ce mărturisea încă de pe atunci un surprinzător de sigur simț al construcției și al ritmului.

Astfel, în aceste creații dictate de instinct ale unui debutant, apăreau, și chiar se afirmau puternic, calitățile dezvoltate ulterior în forme mai complexe.

În orice caz, cei care au privit primii opera lui Penalba au fost izbiți îndeosebi de caracterul magic al acelei păduri de sculpturi ce i-au invadat în scurt timp micul atelier din Montrouge. Acea perioadă, afirmă artista, «era călăuzită de necesitatea de a spiritualiza simbolurile erotismului, sursă a oricărei creații, starea cea mai pură și mai sacră din viața omului. Întregul mister al procreației se înalță spre cer în forme solide și trainic îmbinate, ocrotind fructul gingaș așezat înăuntru și sugerînd deopotrivă idealizarea cărnii și nașterea ei. Așadar, nici frunzele, nici ramurile și nici o altă raportare directă la natură n-au inspirat lumea acelor forme. De altminteri, nu imitarea formelor din natură duce la crearea unei opere, ci ordonarea formelor respective, ritmate de individualitatea artistului. Limbaj menit a exprima zonele cele mai profunde ale ființei, această nevoie de a poetiza dezvoltă tot ce este mai necunoscut în om».

Dacă semnificația profundă a acestor opere de început nu i s-a dezvăluit cu atîta claritate nici artistei, nici publicului, puțin numeros pe atunci, al expozițiilor de sculptură, este neîndoielnic faptul că, în afară de robusta vigoare

Sculptură — Joc — ghips — 1964





CORRESPONDENȚĂ DIN MOSCOVA

## ÎNSEMĂNĂRI PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII

MIHAIL LADUR

artist al poporului din U.R.S.S.

Am vizitat expoziția de artă contemporană românească deschisă la Casa artiștilor din Moscova. Publicul — ca de obicei — numeros. În săli domnea o atmosferă de atenție concentrată și de dispoziție prietenească. Expoziția, în ansamblul ei, mi-am dat seama, plină de conținut, interesantă prin varietatea și sinceritatea creației, predispuie la meditație, afirmă și convinge. Artiștii români luptă cu armele artei, pentru cultura sentimentelor, pentru idealurile socialiste. Impresiile pe care le-am trăit — impresii, desigur, de un strict caracter personal — exprimă ecoul sincer, reacția directă a unui artist moscovit în contact cu arta românească.

Voi relata spontan, fără să țin seama de sistematizarea expunerii lucrărilor sau de «greutatea specifică» a numelui și a talentului cutărui sau cutărui artist.

Începînd cu gravura și desenul, îmi permit să remarc cum că în cele mai bune lucrări este prezentă «tema cetățenească», transpusă prin căile cele mai uimitoare. M-am oprit îndelung, de pildă, în fața gravurilor lui Marcel Chirnoagă, din ciclul «Împotriva fascismului», din care am reținut, în special, două. Chirnoagă este, desigur, un virtuos. Dar nu în această virtuozitate constă, propriu-zis, forța lui, ci în intensitatea sentimentelor exprimate, în fermitatea atitudinii determinată de ura împotriva fascismului care a provocat omenirii suferințe ce nu pot fi comparate cu nimic. Aici, în gravurile artistului, de dimensiuni relativ reduse, sînt concentrate dimensiunile mari ale sentimentelor omenești — ură, durere, eroism. Amintiți-vă gravura Durere, priviți gravura Exemplul!

De aici pornind, mi se dezvăluie imaginile consacrate pulsului constructiv al vieții. Acvatinta lui Ioan Untsch, Țăran din Argeș, subjugă prin înțelepciunea și bunătatea omului care «naște piinea». Șantier la Porțile de Fier, un acvaforte fin, de Mircea Olarian, surprinde elanul construcției. Xilogravura colorată Peisaj industrial de Nicolae Brana este meditativă, conține chiar o undă de tristețe argumentată de aburul ușor care învăluie întregul peisaj. Iată o pagină romantică: Galați, port la Dunăre de Gheorghe

Ivancenco. Vîntul îndepărtatelor meleaguri ne cheamă spre spațiile marine și dunărene. Cîta liniște transmite litografia Nataliei Matei Teodorescu, interpretarea compozițională subliniind dimensiunile Dunării, în timp ce litografia lui Gheorghe Cernăianu, Port pescăresc, de o elegantă execuție, cît de evocatoare este pentru atmosfera de basm a pitorescului din lumea pescarilor.

Compozițiile, cărora le-aș spune decorative, au ocupat, ca și portretele, un loc important. Mi-a plăcut, de pildă, Pomul vieții de Vasile Baboie, în care coloritul sever nu înfrumusețează, ci accentuează veridicitatea complexității vieții. Este ceva cavaleresc în această imagine.

Portretele îmi par a se înlanțui într-o adevărată horă — cu Mireasa fermecătoare, emoționant de naivă, din linogravura lui Ioan Cott, cu Fata cu părul bogat, Fata cu coroană din xilogravurile lui Victor Rusu Ciobanu și altele. Trebuie să-mi exprim părerea de rău că nu au fost expuse mai multe lucrări de Corneliu Baba, dar, în același timp, să-mi exprim din nou uimirea pentru gradul înalt, pentru măiestria cu care știe să creeze o imagine prin intermediul culorii. Da. Aceste câteva pete de culoare, parcă puse la împlinire, îi sînt proprii acestui om și nimănui altuia. Despre Corneliu Baba, acest artist cu renume, s-a scris însă atît incît pana mea cu greu ar putea adăuga ceva referitor la aprecierea creației sale!

Îmi voi încheia impresiile referitoare la grafică cu mărturisirea sentimentului trăit în fața gravurii — acvaforte și acvatinta — de Imre Drocsay, intitulată Florile aerului. Darnic, artistul populează întreg cerul cu parașutiști care îți apar cu adevărat flori ale văzduhului. Și, ciudat, nu ai de loc senzația de gravitație, ci, mai curînd, aceea de plutire sau chiar de ascensiune. Este o odă închinată curajului și bărbăției.

Dacă grafica forma un tot unitar — scos în evidență chiar de sistemul de expunere, de dimensiunile lucrărilor, de tehnicile de execuție — și putea fi cuprinsă cu privirea în ansamblul ei, sculptura trebuia să o cercetezi «individual», lucrare cu lucrare. Însăși expunerea a fost tradițională — concepută după principiul completării spațiilor, ținînd seama de axele arhitecturării întregii expoziții, încadrării intrărilor etc. — ceea ce a făcut dificilă realizarea unui tablou de ansamblu privind dezvoltarea sculpturii contemporane românești.

Trecînd în revistă lucrările, am constatat preponderența genului portretistic, reprezentat prin câteva lucrări meritorii. Personal însă — și aceasta ține exclusiv de preferințele mele — mă interesează, în general și în primul rînd, compozițiile de gen și sculptura decorativă. Atenția mi-a fost captată de Cîmpoierul Gabrielei Manole Adoc, plasat în centrul sălii de grafică. Creație primară din piatră. Se pare că sculptorița, tăind piatra, a fost atrasă de muzică — muzica munților și a cîmpiilor, muzica înaintașilor noștri. Ai impresia că atît sculptorul cît și eroul său încearcă să prindă, să asculte, melodia care se naște. Cu totul alt sentiment



CORNELIU BABĂ: Studiu de portret





MARCEL CHIRNOAGĂ: Din ciclul « Impotriiva fascismului » — gravură

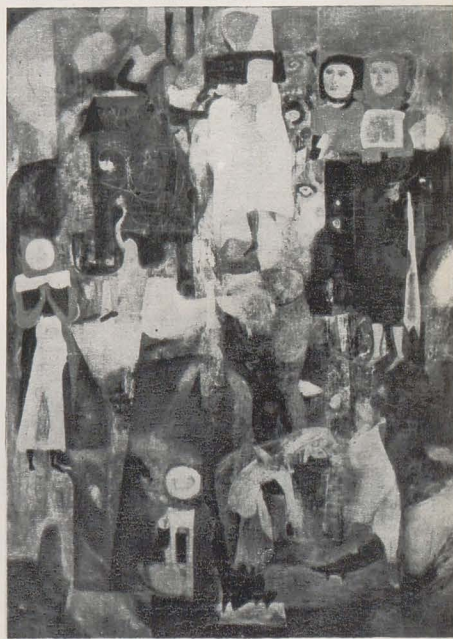
VICTOR RUSU-CIOBANU: Fata cu părul bogat — xilogravură



BORIS CARAGEA: Portretul sculptoriței Zoe Băicoianu — bronz



GABRIELA MANOLE ADOC: Cimpoier — piatră



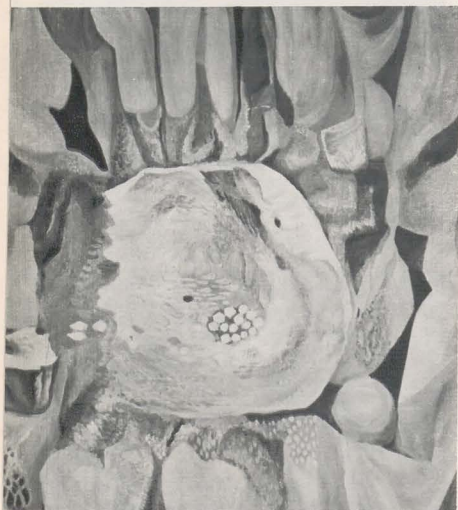
GEORGETA NĂPĂRUȘ: Grădinile — ulei



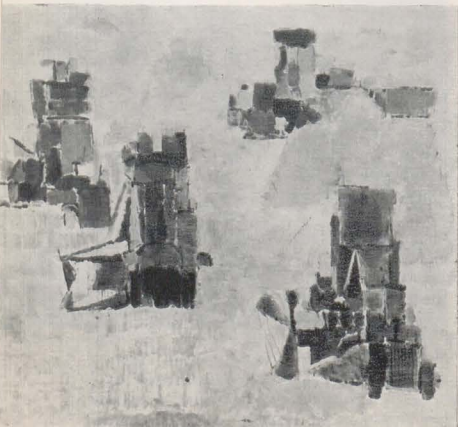
GEZA VIDA: Odihna — lemn



FLORIN NICULIU: Vara — ulei



ION GHEORGHIU: Peisaj agricol — ulei



își transmite Fetița lui Boris Leonovici. O sculptură fină în lemn, farmecul ei fiind dat de «semitonurile» delicate ale imaginii plastice. În ce constă particularitatea acestei lucrări? Am impresia că sculptorul, captat de momentul transformării copilului în adolescent, a reușit să-l exprime prin însăși uimirea cu care fetița își descoperă sieși procesul tainic al transformării sale. Iar Dorio Lazăr, în cuplul adolescenților din Tinerețe, exprimă, în același sens, sentimentul pur al dragostei. Sentimente eterne — teme artistice eterne.

Într-o altă sferă tematică se înscrie Brigada lui Peter Balogh, făurită în bronz. De dimensiuni nu prea mari, grupul sculptural pare a fi o schiță pentru o viitoare lucrare monumentală. Un simbol al unității clasei muncitoare: ideea clară este întruchipată cu măiestrie.

Întru totul de acord cu textul catalogului semnat de criticul Marin Mihalache, subliniez, la rindul meu, că portretele — ale oamenilor de cultură din trecut sau ale contemporanilor noștri (Alecsandri, Vlahuță, Enescu etc.) — realizate de maeștri renumiți ca Ion Jalea, Milița Petrașcu, Romul Ladea, Boris Caragea și alții, dezvoltă trăsăturile pozitive ale tradițiilor clasice cu ajutorul mijloacelor moderne. Trebuie, de asemenea, să amintesc despre compozițiile minunatului sculptor Geza Vida, ale Iuliei Oniță, ale lui George Apostu și ale celorlalți artiști, care vădesc, în general, năzuința de a slăvi omul și munca sa.

Două săli, dintre care una centrală, au fost rezervate picturii: o selecție reprezentativă pentru artiști de diferite orientări stilistice și artiști de vîrstă și temperamente diferite, fiecare pictor figurînd, în cele mai multe cazuri, cu cîte un tablou.

Locul central l-a ocupat tabloul lui Eugen Popa, 13 Decembrie 1918, reprodus, de altfel, și pe coperta catalogului. O compoziție gravă, dinamică, plină de dramatism, cu personaje ale căror caractere sînt exprimate foarte viu, evocă evenimentele revoluționare cu multă veridicitate. Aceluiași gen de lucrări — epice, le-aș spune — îi aparțin Moment revoluționar 1848 de Virgil Almășanu, Șantier de Marius Bunesco — o imagine care exprimă convingător și veridic efortul constructiv — Adevărații stăpîni de Mihai Danu și Anul 1907 de Marius Cilievici, în acestea din urmă pictorul afirmînd ideea victoriei printr-o prismă tragică. În aceeași sală atrage atenția tabloul lui M. H. Maxy în acești douăzeci de ani. Există în acest tablou o privire sărbătorească asupra lumii, obținută de artist prin culoare, lumină și ritm. Aș fi dorit să văd această lucrare monumentală executată în mozaic sau vitraliu sau, poate într-o scriitură mai simplă, amplasată într-un spațiu arhitectural anume.

Am reținut, de asemenea, Peisajul agricol de Ion Gheorghiu — o mare aurie unde plutesc combine sărbătorești. Poate că, din punctul de vedere documentar, lucrarea nu este prea veridică, dar construcția ei convinge ca niște versuri bune: Peisajul agricol este un adevărat poem despre muncă. Tot atît de viu era luminată sala expoziției și de compoziția decorativă a lui Florin Niculiu, Vara. Printre aceste lucrări îndrăznește, ale unor artiști mai tineri, Tirg din Hurez de Dumitru

Ghiață, compoziție meditativă și frumoasă, creează un spațiu de liniște. Ne-am asociat cu bucurie penelului înțelept și constant al maestrului. Tabloul Culesul fructelor de Ion Gheorghiu, de pildă, — unde, pe fondul însoțit și viu, apar în contrejour trei fete — contrastează cu coloritul reținut al Tirgului din Hurez. Și — cu toată mișcarea puțin egipteană a celor trei personaje, cu care stabilim, parcă, un contact direct — Culesul fructelor ne-a procurat o reală bucurie.

Se poartă discuții, adesea contradictorii, referitoare la pictura naivă — în timp ce georgianul Pirosmeni cucerește Parisul. Mă gindeam la aceasta contemplînd tabloul Nunta de Georgeta Năpăruș, minunat în naivitatea sa, lucrat într-o manieră proprie, parcă dintr-o singură respirație. Este un tablou care încîntă. Probabil, importantă este nu orientarea stilistică, școala sau curentul, ci legătura directă pe care pictura o stabilește între viziunea artistului și privitor.

Printre lucrările care fac parte, după părerea mea, dintr-un «detasament» însoțit și sărbătorec, aș include, de asemenea, Șantierul Teatrului Național de Diana Schor — pictorița izbutind să transforme un șantier prozaic într-un spectacol de teatru — Colonia muncitorească Roșioara de Virgil Miu și leșirea din fabrică de Mariana Petrașcu acesta din urmă fiind, cred, una dintre cele mai bune lucrări din expoziție.

Aș mai menționa Interiorul de un colorit sonor al Silviei Cambir, Portretul cu carte de Pavel Codiță, tablou de un autentic lirism cromatic, Sărbătoarea recoltei de Aurelia Belicincu, care vădește o înțelegere personală pentru legătura strînsă dintre desen și compoziție.

Aș vrea să închei aceste însemnări cu cîteva cuvinte despre pinza lui Alexandru Ciucurencu intitulată Ilegalității — una dintre lucrările importante. Pictorul nu-și învâluie eroii în semiobscuritate. Figurile lor se disting în albastrul care acoperă pinza, lîngă albul unui manifest și sub flăcările cerului aprins, care încinge, parcă, întregul tablou potențîndu-i dramatismul.

O expoziție în care publicul din Moscova a citit, cu atenție și mulțumire, o solie prietenească a poporului român, exprimată prin graiul artei.





Organizată sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, expoziția de artă decorativă sovietică — prezentată la Dalles în lunile octombrie-noiembrie — a cuprins o bogată colecție de lucrări: peste 250 de piese și obiecte de artă, ilustrând creația unui număr de 58 artiști. Lucrările au fost selecționate din ampla expoziție jubiliară prezentată anul trecut la Moscova unde « au fost incluse numai lucrări de artă în care căutarea de noi mijloace de exprimare artistică a fost mai puternică și mai pregnant conturată ». (Z. Litvinova). Caracterul jubiliar al expoziției moscovite s-a reflectat, astfel, și în selecția prezentată la București. Important este faptul că, pornind de la materialul oferit organizatorilor, s-a constituit o expoziție reprezentativă pentru stadiul actual al artei decorative sovietice și pentru perspectivele sale de dezvoltare. Expoziția a evidențiat preocuparea pentru valorificarea tradițiilor populare și meșteșugurilor în contextul vieții contemporane, ca și rolul creator al artiștilor plastici. Trebuie menționat că manifestarea de la Dalles a relevat și fenomenul orientării stilistice a unora dintre unitățile industriale profilate în producția artistică (cum sînt, de pildă, fabricile de porțelan « Dulev », « M.V. Lomonosov », ș.a.). În domeniul creației de unicat se puteau distinge două preocupări, în funcție de

destinația obiectelor, unele adresându-se direct consumatorului individual interesat să-și alcătuiască în propriul cămin o ambianță artistică, iar altele adresându-se complexelor sociale de deservire a colectivității (hoteluri, restaurante, cluburi etc.) interesate, în aceeași măsură, de realizarea unei ambianțe cu amprentă artistică.

Această problemă complexă s-a reflectat într-o expoziție destul de amplă care a cuprins lucrări din diferite republici și regiuni ale U.R.S.S., realizate de toate generațiile de artiști, într-o varietate de materiale și tehnici: sticlă (vase, căni, cupe, diverse servicii, plăci etc.), porțelan și ceramică (servicii, platouri, piese decorative, statuete etc.), tapiserii și covoare, piese din diferite metale, obiecte din piele și o selecție de podoabe și bijuterii.

În esență, această interesantă expoziție a demonstrat, după cum afirmă, de altfel, Z. Litvinova în textul introductiv al catalogului, că în arta decorativă sovietică se descifrează clar un țel principal — « făurirea unei lumi organizate, integre, estetice, demnă de omul epocii socialiste ». (În ilustrație, lucrări de: G. Umetov, Nadejda și Valeri Protorev, V. Gordečki și A. Silički).

H. Horgia



## SCENOGRAFIA SOVIETICĂ

În sala de expoziții a Ateneului Român a fost prezentată, în perioada octombrie-noiembrie, o expoziție de scenografie contemporană sovietică. Cuprinzând 54 schițe de decor, 20 schițe de costume și câteva machete, expoziția a prilejuit o incursiune în lumea scenografiei sovietice, inclusiv în lumea teatrului.

Lucrările expuse au ilustrat diferite concepții existente în scenografia sovietică actuală și au sugerat rolul pe care aceasta îl ocupă în arta spectacolului, ca proces unitar.

Executate în ulei, guașă, acuarelă, colaje de diverse materiale etc., aceste schițe de decor și costume sugerează o varietate de tendințe.

Pentru publicul românesc această expoziție a fost un important mijloc de informare, un prilej de a cunoaște cele mai caracteristice aspecte ale scenografiei sovietice. (În ilustrație, schițe de decor de: M. Romadin și E. Stenberg).

H. H.

## EXPOZIȚIA "ȚINĂRA POLONIE"



Organizată sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Expoziția de pictură a mișcării artistice « Ținăra Polonie » 1895—1910 (Ateneul Român, septembrie-octombrie), a avut darul de a prezenta succint, elocvent una dintre etapele importante în evoluția artei poloneze moderne. Mișcarea denumită de unul dintre exponenții săi, Artur Gorski, în 1897, « Ținăra Polonie » constituie — după cum afirmă Helena Blum, custode șef la Muzeul național din Cracovia — varianta specific poloneză a mișcărilor contemporane ei — Art nouveau, Modern Style, Jugendstil etc. Mișcarea « Ținăra Polonie » a grupat în jurul său scriitorii, poeții, muzicienii, pictorii, sculptorii — de unde legătura strînsă dintre diferitele ramuri ale artei. Expoziția organizată la București a cuprins 59 lucrări de pictură ale unui număr de 24 artiști reprezentativi (lucrări selecționate, în principal, din colecția Muzeului național

din Cracovia, centrul mișcării « Ținăra Polonie », precum și din colecțiile muzeelor de artă din Varșovia, Wrocław și Opole). Au fost reprezentați, alături de Stanisław Wyspiański și Josef Mehoffer, promotorii noii tendințe, o serie de pictori de seamă, cum sînt Jacek Malczewski, Władysław Słewski, Witold Wojtkiewicz, care au trăit la începutul secolului, sau artiști care au lucrat în continuare, în prima jumătate a secolului XX, ca Josef Pankiewicz, Stanisław Kamocki ori Stanisław Czajkowski. Lucrările expuse vădesc o diversitate de preocupări, de ordin tehnic și estetic, caracteristice acestei etape din dezvoltarea picturii moderne poloneze. O expoziție deosebit de importantă pentru studiul istoriei artei din Polonia. (În ilustrație, picturi de: J. Mehoffer, S. Czajkowski și J. Malczewski).

H. H.



**GHEORGHE  
STĂNESCU**

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Iulie-august. Artistul a prezentat 26 lucrări (bronz, marmură, ceramică, ghips) — portrete și compoziții plastice de viziune monumentală.



**ADA IOĂNID**

ARTĂ DECORATIVĂ

Galeriile de artă din calea Victoriei. August-septembrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 17 lucrări de artă decorativă — compoziții plastice executate în lemn sculptat și pictat.



**OLGA CIZEK**

GRAVURĂ ȘI DESEN

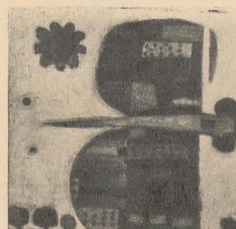
Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Septembrie-octombrie. A doua expoziție personală, cuprinzând 22 gravuri (acvatinta și acvaforte) și 8 tușuri colorate — compoziții plastice figurative.



**ANA CORDONET**

SCULPTURĂ ȘI DESEN

Galeriile de artă din bd. Magheru. Octombrie. Expoziția a cuprins 20 lucrări de sculptură (în piatră și metal) și 5 desene — compoziții plastice figurative.



**OCTAVIAN  
VIȘAN**

PICTURĂ ȘI DESEN

Sala Kalinderu. Octombrie — noiembrie. A treia expoziție personală, cuprinzând 26 lucrări de pictură în ulei și 10 desene în tuș — compoziții plastice, peisaje, portrete, naturi moarte.

**TEODOR  
RĂDUCAN**

PICTURĂ

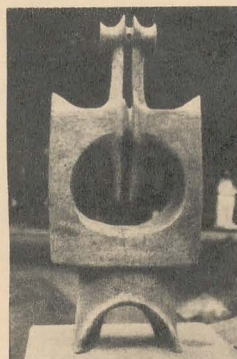
Sala Asociației Artiștilor Fotografi — str. Brezolanu 23 — 25. Septembrie. A doua expoziție personală, cuprinzând 38 lucrări de pictură (executate în ulei, tempera și acuarelă) — compoziții plastice, peisaje, interioare, flori.



**SONIA BARCIANU-  
PETRAȘCU**

PICTURĂ, GRAVURĂ,  
MOZAIC

Galeriile de artă din calea Victoriei. Octombrie — noiembrie. A doua expoziție personală: 14 lucrări de pictură în acuarelă și tușuri colorate, 10 gravuri pe metal, 2 monotipii și 3 lucrări de mozaic în piatră naturală. Compoziții plastice figurative cu o notă de decorativism.



**LAZĂR FLORIAN  
ALEXIE**

CERAMICĂ

Sala Kalinderu. Octombrie — noiembrie. Prima expoziție personală cu 12 lucrări de ceramică — compoziții plastice de viziune sculpturală.

**VALENTINA  
GHINEA  
DELAPORT**

ARTĂ DECORATIVĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Octombrie. A doua expoziție personală, cuprinzând 15 lucrări de tapiserie — compoziții figurative. Viziune geometrică.





**LADISLAU FESZTY**  
GRAVURĂ

Sala Dalles. Noiembrie. A patra expoziție personală — cuprinzând 41 gravuri (linogravură, mezzotinta și acvaforte, colografie etc.) Compoziții plastice figurative și abstracte.



**MICAELA ELEUTHERIADE**  
PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Noiembrie. A șaisprezecea expoziție personală, cuprinzând 35 peisaje, grupate sub titlul « Impresii din Franța și Italia ».

**AUGUSTA POP**  
PICTURĂ

Sala Arta — Brașov. Septembrie. Expoziția a cuprins 13 uleiuri și 21 acuarele — compoziții plastice figurative, peisaje, portrete, flori.



**ANA EMILIA APOSTOLESCU**  
PICTURĂ

Sala « Arta » — Brașov. Iulie. A expus 20 lucrări de pictură — compoziții plastice, peisaje, portrete, manieră constructivistă.



**LUCIA PISO**  
PICTURĂ

Aula Bibliotecii Centrale Universitare — București. Septembrie. A prezentat 38 lucrări de pictură — portrete și flori. Lirism cromatic.

**ADI BRUSS-GOOSCH**  
PICTURĂ

Sala Arta — Brașov. Septembrie. A doua expoziție personală, cuprinzând 29 lucrări — 9 uleiuri și 20 acuarele — reprezentând compoziții figurative, peisaje, flori.



**IOȘEFINA FEKETE ORBAN**

SCULPTURĂ, CERAMICĂ,  
GRAVURĂ

Galeriile de artă din Oradea. August-septembrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 21 sculpturi (lemn, piatră, marmură, ghips), 11 lucrări de ceramică și fier forjat, 3 xilogravuri și 16 desene în schab-papier. Viziune decorativă.



**LUCIA DEMETRIADE-BĂLĂCESCU**  
PICTURĂ

Redacția revistei « Astra » — Brașov. Noiembrie. Expoziție de pictură, alcătuită din 16 lucrări — peisaje, flori și compoziții plastice figurative.

**ȘTEFAN BALINT**  
GRAVURĂ

Sala Arta — Brașov. Octombrie. Expoziția a cuprins 26 gravuri — peisaje, portrete, compoziții plastice.



**CLEMENT POMPILIU**

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din Piatra Neamț. Iunie. Prima expoziție personală, alcătuită din 20 lucrări — portrete și proiecte pentru artă monumentală, executate în piatră, marmură, lemn, travertin și teracotă.



**NIOLAE MILORD**  
PICTURĂ

Galeriile de artă din Piatra Neamț. Septembrie. Casa de cultură din Tîrgu Neamț. Octombrie. A expus 40 de lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice, portrete, peisaje, flori.

**MARCELA BOBANCU**  
ACUARELĂ

Sala Arta — Brașov. Octombrie. Pictorița a expus 25 acuarele — compoziții plastice figurative, peisaje, flori, naturi moarte.



## R É S U M É

### INDIVIDU, GROUPE, UNION

Les Galeries d'Art « Apollo », de Bucarest, semblent s'être consacré aux expositions de groupe réunissant quelques peintres, sculpteurs et artistes graphiques. Les discussions sur le thème « Individu, Groupe, Union », portent sur l'un des problèmes les plus actuels : le sens et le rôle des groupes artistiques.

Anca Arghir considère les équipes d'artistes comme des organismes de création déterminés par un besoin spontané d'élucidation, de confrontation et parfois aussi par la nécessité de faciliter la réalisation technologique d'une conception artistique ; les expositions — dans le cas des groupes homogènes — constituent pour le spectateur un contact plus efficace avec l'art. L'auteur suggère que les groupements d'artistes, lorsqu'ils sont fondés sur des affinités de vision ou de style représentent une formule sociale de « *modus vivendi* » de la diversité des conceptions de création artistique.

Des artistes, des critiques et des spectateurs prennent part à la discussion en exprimant leur point de vue quant au résultat des manifestations d'équipes d'artistes dans les expositions micro-collectives.

### SOUS LE SIGNE DU MYTHE

Très timides jusqu'à ce jour dans le domaine des arts plastiques, les échanges artistiques entre les différentes villes de notre pays, ainsi qu'entre ces villes et la capitale, ont commencé à devenir plus actifs. L'exposition organisée à Cluj par les artistes de Baia-Mare constitue l'expression de l'intensification de ces échanges.

L'exposition du centre artistique de Baia Mare a réuni des artistes appartenant à des générations et à des orientations différentes. En ce qui concerne la peinture, l'auteur remarque un noyau d'artistes jeunes et talentueux (Mihai Olos, Nicolae Apostol, Ilie Cămărășan, Mircea Hrișcă etc.), au profil artistique distinct. Le fluide vital puissant qui traverse leurs œuvres, ainsi que leur solidarité (différemment comprise) avec l'univers des formes plastiques de l'art

populaire, avec le monde mystérieux des mythes du Maramures, imprime une certaine cohérence à ce groupe assez peu homogène. La sculpture est dominée par la personnalité de Vida Geza qui manifeste — ainsi que Dumitru Cicotișan et Gavril Törös — une préférence marquée pour les vertus expressives du même matériau : le bois. Quant à l'art graphique, les œuvres qui figurent dans l'exposition témoignent d'une vision expressionniste de tradition dans cette région du pays.

### UNE RÉVOLUTION DU REGARD — UNE RÉVOLUTION MENTALE

En étudiant la problématique moderne de la critique d'art, Eleonora Costesco réactualise la lecture du livre d'Alain Jouffroy : *Une révolution du regard*. Le livre est abordé de l'angle de vue de l'intérêt que Jouffroy manifeste au principe de la subjectivité en tant que facteur décisif quant à la détermination de la structure de l'œuvre et au mécanisme de sa réception. En envisageant le problème du point de vue du non-spécialiste déclaré, de l'homme préoccupé de la destinée unique de l'art et de la culture, donc susceptible d'une réceptivité plus diffuse et apte à généraliser « sur le vif » ses impressions, le poète propose de rétablir la valeur de la subjectivité en tant que moyen d'aborder l'univers de l'art. Eleonora Costesco suit le fil de la démonstration en mettant en relief l'argumentation historique et critique de l'auteur qui cherche à montrer que l'art moderne, qui selon son opinion commence par le surréalisme, est marqué par la volonté d'investigation et, par conséquent il établit un rapport extra-esthétique avec la réalité. L'art moderne commence au moment où l'œuvre cesse d'être une simple description et devient recherche, alors que le spectateur n'est plus invité à contempler, mais à participer à « l'odyssée de l'esprit » : « l'art commence et se forme à tout instant dans les profondeurs de chaque être humain. » La relation spectateur-artiste en étant un moment de l'acte de créa-

tion, l'engagement du spectateur, en vertu de la subjectivité, peut rendre celui-ci responsable au même titre que le créateur. Cette « subjectivité » active diffère fondamentalement de l'ancien « impressionnisme » ou « contact affectif » par lequel le spectateur adhère avec passivité à la valeur émotionnelle de l'œuvre. Eleonora Costesco considère que la motivation qu'Alain Jouffroy donne du principe de la subjectivité, représente une contribution importante quant à la redéfinition de la sensibilité du critique contemporain et de son rapport avec l'art contemporain.

### L'ART SECRET D'ALICIA PENALBA

En présentant l'œuvre d'Alicia Penalba, Pierre André souligne le caractère de continuité du développement et de l'évolution de l'artiste, ainsi que ses inépuisables ressources d'invention.

Ses sculptures — depuis les premières, réalisées en 1950, qui témoignent d'un sens « déjà étonnamment sûr de la construction et du rythme », monumentales quoique de dimensions réduites et dictées — affirme Alicia Penalba — « par un besoin de spiritualiser les symboles de l'érotisme... état le plus pur et le plus sacré de la vie d'un homme », jusqu'aux toutes récentes, « plus aériennes et faisant appel à la lumière comme à un véritable matériau » — malgré la variété des formes, dégagent un sentiment d'unité organique générée par une vision chargée de poésie conjugée à une parfaite connaissance des lois essentielles de la sculpture.

Attentive au problème de l'intégration des arts dans l'architecture, Alicia Penalba a réalisé sur place, dans les jardins de l'Université Commerciale de St-Gall (Suisse) un ensemble de douze sculptures qui constituent « l'exemple le plus remarquable d'une collaboration entre un architecte et un sculpteur ». Sa sculpture — observe l'auteur — crée ici un passage entre une construction à usage fonctionnel et fait la liaison la plus naturelle et la plus poétique entre le béton brut et une nature verdoyante et sensible. »



## SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
ANCA AGHIR	Individu, groupe, union
OLGA BUȘNEAG	Sous le signe du mythe
MARCEL BREAZU	Le langage artistique et les invariants esthétiques
<i>Poésie et art plastique</i>	Poèmes de Raymond Queneau ; dessins de Juan Miró
EUGEN SCHILERU	Le mouvement dada
ELEONORA COSTESCO	Une révolution du regard — une révolution mentale
<i>Atelier</i>	Constantin Ion Popovici, Geta Bratesco
PIERRE ANDRÉ	L'art secret d'Alicia Penalba
MIHAIL LADUR	Correspondance de Moscou
<i>Cimaises</i>	

## СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2
3	<i>Циферблат</i>	3
5	АНКА АРГИР	Индивид, группа, союз
11	ОЛЬГА БУШНЯГ	Под знаком Марамурешского мифа
14	МАРЧЕЛ БРЯЗУ	Художественный язык
16	<i>Поэзия и изобразительное искусство</i>	Поэмы Реймонда Кено; рисунки Жуана Миро
19	ЭУДЖЕН СКИЛЕРУ	Дадаистское течение
23	ЭЛЕОНОРА КОСТЕСКУ	Революция видения — революция мышления
26	<i>Ателье</i>	Константин Ион Попович, Джета Брэтеску
30	ПЬЕР АНДРЭ	Секретное искусство Алиции Пеналба
34	МИХАИЛ ЛАДУР	Корреспонденция из Москвы
37	<i>Панно</i>	

Couverture I : DORU BUCUR : Composition — huile

Couverture II : Musée Zambaccian (intérieur)

Couverture IV : ALICIA PENALBA : Le Grand Double — bronze

На первой странице обложки: ДОРУ БУКУР. Композиция. Масло

На второй странице обложки: Музей Замбакчян — внутренний вид

На четвертой странице обложки: АЛИЧИЯ ПЕНАЛБА. Пара. Бронза.

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



