

ARTA¹²
1969



ARTA

12
1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, N. 12 — 1969

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



Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>	2
<i>Cadran</i>	4
ANCA ARGHIR	Meditație pe stradă 5
RENÉ BERGER	Arta și mutația mijloacelor de comunicare 10
RADU PETRESCU	Bruegel 14
SILVIAN IOSIFESCU	Clasificarea artelor — scolastică sau estetică? 19
PIERRE-HENRI LIARDON	Lausanne — Centrul internațional al tapiseriei 21
SALVADOR DALI	Jurnalul unui geniu — fragmente 24
<i>Atelier</i>	Paul Vasilescu, Sabin Bălașa 28—31
GEORGES BOUDAILLE	Scrisoare din Paris. Expoziții: Vieira da Silva și Bienala Tinerilor 32
MICAELA ELEUTHERIADE	Ultimul capitol... 34
MIRCEA GROZDEA	Cecilia Cuțescu-Storck 35
* * *	Documente. Din istoria gândirii critice românești 36
<i>Simeze</i>	37
<i>Arta tinerilor</i>	39

Coperta I: IVAN MESTROVICI: *Fecioara cu pruncul* — lemn

Coperta II: Salonul de pictură și sculptură al Municipiului București '69 — interior

Coperta IV: ION STENDL, TEODORA MOISESCU STENDL, RODICA STOICA, RADU DRAGOMIRESCU: *Cele patru elemente* — lemn — detaliu

Fotografii: ION MICLEA, NICOLAE SANDULESCU, FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSKI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

Stockholm



Sub titlul *Konst från Rumänien*, galeriile Liljevalchs din Stockholm au prezentat publicului suedez, între 14 noiembrie și 7 decembrie 1969, o amplă retrospectivă Ion Tuculescu alcătuită din 86 lucrări de pictură, reprezentative pentru ansamblul operei tuculesciene. Totodată au fost prezentate, la aceleași galerii, o selecție de 20 de covoare populare românești și o serie de 25 tapiserii contemporane.

Primită cu mult interes de către publicul și presa suedeză (s-a menționat, de pildă, că primul contact cu arta pictorului român datează încă din 1943 când Tuculescu a figurat cu două lucrări în cadrul unei expoziții românești la Stockholm), expoziția — după cum mărturisește Torsten Bergmark în ziarul *Dagens Nyheter* — «înfățișează o neîntreruptă tradiție românească... ieșită din însuși sufletul poporului».

Cu prilejul expoziției, doamna Maria Tuculescu a donat Muzeului de artă modernă din Stockholm tabloul intitulat *Clown galben*. În anul 1969, soția pictorului a donat, de asemenea, Muzeului național de artă din Oslo tabloul *Vis într-o casă de țară*, iar Muzeului național din Varșovia, tabloul intitulat *Rozuri imaculate*.

Moscova

În cadrul schimbului dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și U.R.S.S., s-a deschis la Moscova, în luna decembrie, o expoziție de pictură românească contemporană, alcătuită din 69 de lucrări (compoziții plastice, portrete, peisaje etc.). Au expus: Traian Brădean, Silvia Cambir, Elena Uță Chelaru, Micaela Eleu-

theriade, Sorin Ionescu, Constanțiu Mara, Rodica Marinescu, Gheorghe Răducanu și Vasile Varga.

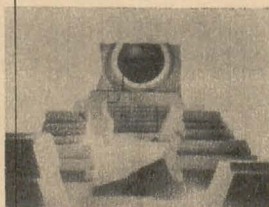
Titograd

Galeria de artă «Josip Bepo Benkovic» din Titograd a găzduit între 9 și 19 septembrie o expoziție de artă contemporană intitulată «5 artiști din România». Au expus pictorul ieșean Adrian Podoleanu (15 lucrări de pictură în ulei), artiștii arădeni Lia Cott (8 gravuri), Ion Cott (8 gravuri), Eva Györffy (7 picturi în ulei) și timișoreanul Francisc Kovács (10 lucrări de pictură în acuarelă).

Edinburgh

Scottish Society of Women Artists a invitat pe Riți Iacobi și Sultana Maitec să prezinte o expoziție personală în sălile din Edinburgh ale societății. Expoziția, care a cuprins patru tapiserii și, respectiv, patru lucrări de pictură, a fost organizată între 22 noiembrie și 16 decembrie 1969.

Paris



La interval de un an, pictorul Horia Damian a expus din nou la Galeria Stadler (octombrie-noiembrie). Expoziția, cuprinzând cinci «construcții» de mari dimensiuni, a suscitat interesul presei franceze de specialitate (*Connaissance des arts*, *La galerie des arts*, *Les Lettres françaises* etc.), prilejuindu-i, de pildă, lui Denys

Chevalier (*L'actualité de la sculpture în Les Lettres françaises*) o trecere în revistă a evoluției lui Damian. «Grija de a nu rupe definitiv cu realul — spune autorul — l-a determinat pe Damian, ca pe numeroși pictori contemporani de altfel, să părăsească ficțiunea planului, pentru tactilitatea reliefului. În pofida calităților sale de tactilitate însă, relieful n-a întârziat să-și arate limitele: bidimensionalitatea. Or, condiția prealabilă a oricărei realități, atributul său major, cu alte cuvinte, rămânând spațiul, căutările lui Damian trebuiau, mai curînd sau mai târziu, să ducă la întâlnirea cu volumul... Realismul lui Damian este de substanță, intrinsec, și nu de imitație. În acest sens, i s-ar putea atribui calificativul de artă concretă, utilizat altădată de Jean Arp și de alți artiști pentru a-și defini căutările, la drept vorbind, nu cu totul diferite de cele ale lui Damian. Desigur, cele cinci mari lucrări expuse nu țin în mod absolut de sculptură, în accepțiunea tradițională a cuvîntului. Artistul însuși le-a denumit «construcții». Dar, în măsura în care volumul este mijlocul lor principal de expresie, iar spațiul devine condiția sine qua non de existență, aceste lucrări prezintă proprietăți necesare, dacă nu chiar suficiente, pentru a fi înțelese drept sculpturi.

(...) Dacă mă gîndesc bine și lăsînd la o parte problema funcționalității — conchide Denys Chevalier — ultimele creații ale lui Damian se apropie mai curînd de arhitectură decît de sculptură.»

Roma



Academia internațională de litere, artă și cultură «Tommaso Campanella» din Roma a cooptat recent pe gravorul Corneliu Petrescu în calitate de membru «honoris causa». Consiliul de direcție al Academiei i-a acordat, cu acest prilej, *Medalia de argint*, pentru «înalte merite în domeniul artei». O prezentare a artistului va apare în volumul *Trauardi dell'Arte '70*, pregătit de Casa de editură «Lo Faro». (În ilustrație, xilogravura colorată *Vase cu macarale*).

H. H.

Novi-Sad



În cadrul schimbului dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Iugoslavia, filiala U.A.P. din Timișoara a organizat o expoziție de artă contemporană, la Novi-Sad. Găzduită, între 22 noiembrie și 12 decembrie, la *Galeria de artă modernă « Matice Srpske »*, expoziția artiștilor timișoreni a cuprins lucrări de pictură în ulei, acuarelă, guașă, tempera și ceracolor, sculpturi în lemn, bronz și piatră, obiecte din fibre sintetice și gravuri pe metal și în tehnici mixte. Au expus: Doina Almășan Popa, Virginia Baz-Baroiu, Ștefan Bertalan, Aurel Breilean, Lidia Ciolac, Eugenia Dumitrașcu, Diodor Dure, Xenia Eraclide Vreme, Constantin Flondor-Străinu, Karola Fritz, Victor Gaga, Petru Jecza, Gabriel Kazinsky, Hildgard Krempfer-Fackner, Sofia Krzyzanowska, Adalbert Luca, Simion Lucaci, Octavian Maxim, Zoltan Molnar, Romul Nuțiu, Vasile Pintea, Gabriel Popa, Ciprian Radovan, Friedrich Schreiber, Ion Sulea-Gorj (în ilustrație, tabloul *Străbunii*) și Leon Vreme.

Lüdenscheid

Foaietul primăriei din Lüdenscheid (Republica Federală a Germaniei) a găzduit în octombrie trecut o cuprinzătoare expoziție de pictură și sculptură românească contemporană, alcătuită din 130 de lucrări aparținând unui număr de 72 artiști. Bucurându-se de o deosebită atenție din partea organizatorilor, expoziția a suscitat — se spune într-un comentariu de presă — « încă din prima zi un mare interes ». Ziarul local *Lüdenscheider Nachrichten* a publicat un articol amplu, semnat de Helmut Pahl, în care autorul caută să surprindă unele din tendințele actuale ale artei noastre.

Prezentând expoziția, Helmut Pahl citează numeroase lucrări

printre care picturi și sculpturi de Șerban Epure, Constanțiu Mara, Gheorghe Răducanu, Ervant Nicogolian, Petre Dumitrescu junior, Elena Greculesi, Gabriel Constantinescu, Mihai Rusu, Otilia Grossu, Peter Balogh, Gabriela Adoc, Ladislau Schwartz.

O. S.

Viena

Între 20 noiembrie și 5 decembrie a avut loc la Viena o amplă expoziție de artă plastică și grafică aplicată, organizată de firma *Globus-Buchvertrieb*. Țara noastră a fost reprezentată printr-o colecție de 32 lucrări de pictură și sculptură, 95 lucrări de grafică de carte și publicitară — care au fost primite cu interes de publicul vienez.

Veneția



Octav Grigorescu a expus, între 15 și 28 noiembrie 1969, la *Galleria d'arte Venezia*, 33 de lucrări (pictură și desen) realizate anul trecut în timpul călătoriei întreprinse în Italia. Salutată drept « cea mai bună manifestare a sezonului » (*La Notte, Il Gazzettino*), expoziția s-a bucurat de prezentarea criticului Giuseppe Marchiori care spune, printre altele, în prefața catalogului: « Când se va fi stins ecoul celor mai absurde polemici într-un deșert de vorbe goale și nefolositoare, hirtilele desenate și pictate de Octav Grigorescu vor apare ca documente rare și prețioase; confesiunile unui om care a plonjat adânc în sine pentru a face din propria lui istorie cea mai reală și mai adâncă țesătură a unei opere intens poetice. »

Praga Bratislava



Cu prilejul *Congresului Federației Internaționale a Medaliei*, care a avut loc în octombrie 1969 la Praga, a fost organizată la palatul *Belvedere* a XIII-ea ediție a *Expoziției internaționale F.I.D.E.M.* Au participat 454 creatori de medalii din 25 de țări, prezentând 1200 de lucrări.

România a prezentat medalii și plachete realizate de Gheorghe Adoc (în ilustrație), Al. Brețcanu și Tamara Năsturel.

Expoziția a fost organizată, de asemenea, la Bratislava, în perioada noiembrie-ianuarie.

Padova

Gaetano Mastrogiamomo, directorul galeriei italiene de artă « *Imagio 70* », a organizat, la Abano Terme (important punct turistic de lângă Padova), o expoziție de gravură contemporană românească, deschisă în perioada decembrie 1969 — ianuarie 1970.

Au fost expuse gravuri de Sonia Barcianu, Corina Beiu-Angheluță, Ion Bițan, Emilia Boboia, Elena Bronițki, Marcel Chirnoagă, Vasile Celmare, Olga Cizek, Lucia Cosmescu, Vasile Dobrian, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Dimitrie Gavrillean, Dimitrie Grigoraș, Ana Iliuț, Corneliu Petrescu, Damian Petrescu, Anton Perussi, Eugen Popa și Victor Rusu Ciobanu.

M. VISARION

ORAȘE ȘI ARTĂ

De vreo doi-trei ani încoace, tot mai des s-a vorbit în presa internațională despre pericolul care amenință Veneția. Prevestirile cele mai pesimiste mărturisesc că dacă nu se întreprinde nimic pentru consolidarea și conservarea ei, în timp de trei decenii, adică la anul 2000, Veneția va fi înghițită de apele și milul lagunei. Semnalele de alarmă au determinat organizarea de către UNESCO a unei campanii de documentare și informare care a durat doi ani. S-a putut, astfel, constata că trepidațiile provocate de bărcile cu motor care au înlocuit treptat poeticele gondole au o contribuție mult mai mică la distrugerea orașului decât o serie de procese din însăși viața sa economică și socială. Dacă nivelul apelor depășea câteodată, cu două decenii în urmă, în mod excepțional, 1,20 m., în prezent aceasta se întâmplă în mod curent de patru-cinci ori pe an. Printre cauze se numără secarea unor mlaștini pentru a se crea spații expansiunii construcțiilor industriale, săparea unui mare canal pentru tranzitul petrolier, forarea noilor rezervoare de gaz metan ș. a. Acestora se adaugă, de asemenea, fenomene de eroziune datorate mulțimii porumbelilor și, mai ales, poluării aerului și apelor. Inundațiile frecvente și imposibilitatea evitării lor în condițiile actuale a provocat o adevărată emigrare a populației — 8.000 de cetățeni și-au părăsit definitiv orașul în ultimul an. În această situație, restaurările izolate — ori cât ar fi ele de spectaculoase — sînt ineficiente. Nici o restaurare globală, ori cât de costisitoare, nu ar fi salvatoare. Sînt necesare — spune unul dintre comentatorii revistei *Connaissance des arts* — măsuri radicale care să-i asigure Veneției « rațiunea de a exista ».

Acțiunea de salvagardare va fi atît de complexă, se spune, încît va depăși problemele și soluțiile puse în aplicare pentru conservarea monumentelor de la Abu-Simbel. Pentru început,



forurile guvernamentale italiene au constituit un *Comitet consultativ internațional de salvagardare* afiliat la UNESCO și prezidat de René Huyghe. În luna iulie a anului 1970, UNESCO va publica concluziile definitive ale anchetei întreprinse și va expune planul de acțiune pe care-l propune pentru salvarea Veneției. Destinul « serenissimei republici » este legat de posibilitățile de intervenție a omului și a tehnicii. (În ilustrație, *Palat venețian* de Nicolae Dărăscu).

Unul din muzeele cu cei mai numeroși vizitatori (în medie șase milioane pe an), *Metropolitan Museum of Art* din New York — în prescurtare familiară *Met* — se pregătește pentru aniversarea centenarului, care va avea loc, într-un cadru festiv, la 13 aprilie 1970. Programul manifestărilor consacrate evenimentului a fost deschis deja prin organizarea unor importante expoziții și se va desfășura în continuare pe o perioadă de șase luni (presupunându-se — afirmă Francis Spar în *Connaissance des arts* — că aceasta va spori numărul vizitatorilor în cursul anului 1970 cu încă două milioane). Astfel, a fost de curînd deschisă o expoziție a secției de artă contemporană, cuprinzînd picturi și sculpturi ale artiștilor care au lucrat la New York între 1940 și 1947. În alte săli ale muzeului a fost organizată o expoziție a artei europene « de la origini pînă la Cézanne », alcătuită dintr-o selecție de 320 lucrări, opere de mare valoare din colecția muzeului. Cu a treia expoziție au fost inaugurate « sălile Wrightsman » — cuprinzînd donația Wrightsman, alcătuită dintr-un ansamblu de artă franceză din secolul al XVIII-lea. Printre expozițiile prevăzute pentru 1970 sînt de asemenea un interes deosebit: « Anul 1200 », « Secolul al XIX-lea american », « Sculptura precolumbiană » și « Capodopere din cincizeci de secole ».

Lucrările de reamenajare, reorganizare, construcție sînt în plină desfășurare. De fapt întregul proces va fi terminat în 1974. Cu prilejul festivităților centenarului, Thomas P. F. Hoving, directorul muzeului, va expune liniile mari de dezvoltare a muzeului și activității sale în cel de al doilea secol de existență.

EXPOZIȚII

National Gallery din Washington a prezentat în noiembrie trecut, sub titlul « *Old master Drawings from Chatsworth* », o expoziție cuprinzînd 120 de desene din secolele XVI și XVII. În continuare, expoziția va fi organizată, pînă la sfîrșitul anului 1970, la Philadelphia, New York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Kansas City, Rhode Island și în Canada la Toronto.

Tate Gallery din Londra a organizat de curînd o amplă retrospectivă Ben Nicholson. Au fost expuse 127 uleiuri, desene și reliefuri ilustrînd diverse etape din evoluția artistului, de la 1921 încoace.

În noua sală de expoziții a *Muzeului Național de Ceramică* din Sèvres, de curînd inaugurată, a fost prezentată o expoziție a faianței fine franceze, de la origine și pînă în 1820. Expoziția a constituit o documentată incursiune în istoria porțelanului francez, cu referiri la producția diverselor ateliere și fabrici.

Timp de două luni (între 29 noiembrie și 2 februarie) *Cabinetul de stampe* al *Muzeului Louvre* prezintă, sub titlul « *De la Rafael la Picasso* », o expoziție cuprinzînd 80 de valoroase desene,



selecționate din colecțiile *Galeriei Naționale* din Ottawa. (În ilustrație, un desen de Goya).

VÎNZĂRI — ACHIZIȚII

Un admirabil portret de Rembrandt (reprezentînd un bărbat al cărui chip amintește de portretul tatălui pictorului, de la *Chicago Art Institute*) a fost scos de curînd la licitație la *Christie's* din Londra. Evaluat la 1.190.000 dolari, tabloul se presupune că va fi achiziționat — menționează *International Herald Tribune* — de cunoscutul colecționar californian Norton Simon care a cumpărat, de asemenea, ultimele două portrete de Rembrandt puse anterior în vînzare la *Christie's*.

În locuința unei institutoare din Edinburgh a fost descoperit de curînd un tablou atribuit lui Hans Baldung Grien: *Tentația Evei*. Cunoscut fiind numărul restrîns de lucrări ale lui Grien — și, în general, ale pictorilor germani din secolul XVI, evaluarea tabloului pus în vînzare la *Sotheby* (Londra) va fi foarte ridicată, cu atît mai mult cu cît — menționează un comentariu din *International Herald Tribune* — de treizeci de ani nu s-a mai descoperit nici o lucrare a lui Grien.

Musée de la Chasse din Paris, inaugurat în *Hôtel Guénégaud* în 1967, a prezentat recent o expoziție alcătuită din circa o sută de piese — de la tapiserii și uleiuri la arme de vîntoare — reprezentînd achizițiile recente ale muzeului. Printre acestea s-au numărat tablouri cu scene de vîntoare de Rubens, Bruegel de Velours și Paul de Vos, o piesă valoroasă de Chardin, reprezentînd o natură moartă cu vînat ș. a.

MEDITAȚIE PE STRADĂ

ANCA ARGHIR

- *Strada — vitrina, firma, reclama, afișul, « piața » elementelor decorative propuse vieții urbane: vă place, vă înfioară de mândrie ideia că arheologul din anul 3000 va vedea aici o efigie a civilizației de azi ?*
- *Ce faceți când treceți prin zonele nevralgice ale « ambianței »: închideți ochii și proiectați pe pleoapă o pagină de design din ultimul « Graphis » ?*
- *Sîntem gata să publicăm opiniile Artistului despre : cum se cucerește strada ?*



Extrasă din ordinea gratuității și inserată în ordinea practicii, arta cunoaște prin «environment» o nouă secularizare — soluție de renaștere — însă concluzia «demitizării» nu-i decît fanfaronadă critică, întrucît e vorba doar de înlocuit un mit prin altul (chiar sloganul «des-estetizării» nu-i decît mit necesar al «societății de consum»).

În mod direct, palpabil, nedisimulat în interpretări și metafore, «stilul epocii» devenit «stilul ambianței» (accentul e astfel mutat de pe timp istoric pe spațiu al existenței) vizualizează prezentul, dă seamă de potența creatoare existentă.

Cînd nu-i opera simptomatic deliberată a unui specialist în proiectare, cadrul cotidian rămîne o sumă socială, spontană, de reflexe de gust. În lipsa unei energii care să administreze în nume colectiv vocația formativă a unui moment de civilizație, «ambientul» se improvizează ceas de ceas prin chiar natura raportului producție-consum și «cerere-ofertă» devine un mecanism nu numai al cantității, ci și al stilului. Ceea ce este o anomalie în cultură, întrucît conceptul de «stil» implică ordine a sensibilității și gîndirii, implică formativitatea «instituționalizată».

Dar în timp ce vorbim despre integrarea reciprocă a artei și producției, consumăm sau tolerăm semnele celei mai candidă și categorice diviziuni între artă și producție, precum Anatole France dădea pomană în timp ce perora împotriva filantropiei.

CONTINUITATEA NU-I INERȚIE

Cum nu avem o administrație a stilului — în chip firesc «ambientul» se produce empiric. Sociologic, e explicabilă înclinația pentru modelele folclorice: la nivelul producției, întrucît singura organizare stilistică a cadrului cotidian pe care o cunoaștem este vechea industrie casnică rurală; iar la nivelul consumului, întrucît e singurul teritoriu ferm, omologat artistic, al gustului. Adaptarea acestui gust la cotidianul urban e însă, în absența «specialistului», o hibridare avortată, contrară nu numai conceptului estetic al stilului, ci și sensului folcloric însuși, care e întemeiat pe o riguroasă economie a unității constructiv-funcțional-decorativ. Această unitate se desface; în pasișă orășenească ea nu mai apare din necesitate, ci din inerție, nu mai crează forme ci vrea să compenseze lipsa formei. Bunele intenții în care s-a conceput mobilierul «Brâncuși» ornamentat cu motivul Sărutului (vezi

Magazinul Căminul) au eșuat în trista vulgarizare nu atît a ilustrului motiv brâncușian, cît a concepției de mobilier țărănesc, din care a fost amputat simțul constructiv. Iată un produs tipic al inadecvării formale, al non-stilului care se amăgește.

Nicidecum nu-i vorba aici de a decreta puritatea stilului, respectul arhetipurilor etc., așa cum cu osîrdie fac uneori gravi folcloriști speriați de degradarea tiparelor. (Teoria nu poate înlocui necesitatea). Mai întîi pentru că un stil arhaic nu se poate practica decît acceptînd să evolueze, să se modifice. Degenereșcența apare nu neapărat din incultura producătorului, ci adeseori din inadecvarea concepției producătoare la mentalitatea folosințelor urbane moderne. Alterarea stilului arhaic în «interpretări» moderne nu-i neapărat o urmare a erorii, e un proces firesc de incompatibilitate.

Moda vechiului revine endemic, dar de fiecare dată cu alt substrat uman. Eliminate din uz, prin progres tehnologic, obiectele rămîn monumentele geniului de fabricație, și impactul lor estetic asupra noastră e de ordinul limbajului emblematic: o unealtă veche definește «inefabil» sau «ambiguu», precum un simbol intraductibil, o anume calitate de «timp trăit». Aceste umbre ale funcționalului compun uzul artistic, momentul estetic al consumului, transferul tehnicii din condiția de proteză a biologicului în condiția de libertate a spiritului. Astfel gustul pentru vetust e azi un reflex sensibil al mentalității tehnologice epurate de practic, și nu un corectiv (sau compensator) al acestei mentalități.

Astfel îmi explic (prin proiecția simțului tehnologic modern asupra produselor meșteșugăriei) repulsia pe care o provoacă, de pildă, (în tot cazul trebuie să o provoace!) lămpile în formă de lalele, cupe de sticlă sau plastic, cu tije derizoriu gracile, care au invadat vara trecută o serie de vitrine drept «corpuri de iluminat» (în epoca structurilor lumino-dinamice); sau oroarea fizică în fața unui decor imitînd în ipsos un trunchi vegetal din care se desprinde un cap de femeie, cum s-a văzut în octombrie într-o vitrină pe Victoriei. Asemenea unități de ridicol se produc uneori sub scutul «sentimentului naturii», pretins reparatur al «mutilării» tehnologice a suflurilor noastre pustiite. Nimic mai primejdios pentru inteligența gustului decît aceste așa zise recuperări, crize de inadapare, în fond, la sensul evoluției sensibile. Absurditatea argumentului «natură» vine de acolo că natura, dacă o înțelegi adecvat, vrea ca obiectul lămpă să nu fie tot una cu obiectul floare. Dezacordul dintre asemenea hibridi exemplari ai gustului și voința de modern evidentă a orașului în care

se vînd, e la fel de umilitor ca dezacordul dintre subiect și predicat într-un text științific.

Singura cale de continuitate a ambianței casnice arhaice ar fi intervenția lucidă a artistului, cum a fost cazul mobilierului rustic expus la Bienala de Artă Decorativă (1969). Valoarea lui stilistică era direct proporțională cu înțelegerea sensului constructiv. Alcătuit din blăni brute, încheiat după vechi sisteme de meșteșug rural, profilat conform cu un uz originar (masă de mîncat, scăunele, blidar, laviță) era aici o regie a raporturilor în care elementul modern îl constituia (nu corectura modernă a tiparului ci) însăși conștiința manifestă a actului stilistic, programatismul citatului arhaic, subliniat în șarja efectului frust.

(În timp ce meșterul popular se va fi străduit să finiseze, să ascundă mecanismul muncii spre a slobozi mecanismul folosinței, meșterul cult s-a străduit dimpotrivă, să vizualizeze efortul; actualizat ca joc estetic, gestul productiv primordial a trecut «din imperiul necesității în imperiul libertății», valorile utilitare se contopesc cu valori estetice nu măsliind cosmetic utilitarul ci tocmai exagerîndu-i, simbolic, metaforic, aparența, estetizînd-o astfel).

Procesul acesta de actualizare — reevaluare pare a se întemeia pe mecanismul subiectivizării obiectului: lucrul de uz vechi e perceput ca intenție estetică, prin «grila» propusă artistic. Amatorul are un comportament nu operațional, ca vechiul profesor al lucrului, ci muzeistic, în accepțiunea paradoxului atît de elocvent formulat de Malraux: orice obiect plasat în muzeu devine artă. (Colțul de odaie devine în aceste cazuri un micro-muzeu).

Ca efect artistic, o ambianță astfel proiectată nu-i decît o cuceritoare compoziție de elemente «ready-made», în care citadinul va gusta funcția simbolică a stilului, arta, jocul, vizualizarea geniului constructiv pur. Evident, nu-s virtuți ce se pot propune industriei de serie, ci rămîn valori-unice, fetiș estetic.

Mi se pare a observa din conduita față de lucrurile ambiente o apetență pentru decorativ diferită de vechea și suspecta calofilie. Mai curînd o nevoie și o întuire a ritmului rezultat din relația spațială între lucruri. E poate un amănunt de reflectare structuralistă, de articulare a prea multului bagaj ambiental. Oricum, a crescut în publicul expozițiilor receptivitatea la obiecte de tip cinetist, op' și pop', cînd nu propun sau afectează neraționalul. În saloanele de artă decorativă și în gustul insului preocupat de amenajarea interiorului expresiv, procedeul favorit ține de ritmarea

1 Peste creștete de tinere și bătrâne edificii o talpă conturată din tuburi de neon vestește ca un nou Mane, Tekel, Fares că există pantofi din cauciuc. Mai geometric, mai modern, Romarta și-a agățat pe borul vitrinelor această uriașă insignă, al cărei gabarit fosforescent eclipsează acut vitrinele și conținutul lor, stricind măsura în fațada edificiului și în ambianța acestei răscruci, al cărei stil cochet comercial a rezultat involuntar din straturile edilitare.



2 Un modelator al ambianței casnice ar avea de frinat elanul artizanal care umple magazinele sub firma «Decorație interioară» cu produse optic nocive. Pe lângă alienarea tiparelor folclorice, țintă veche a criticii etnografice, abundă confecții din ghindă și nuiiele de tipul celor care se dau ca temă preșcolarilor pentru exerciții de «transformarea naturii», ecusoane involuntar caricaturale, basoreliefuri metalice și din lemn similiartistice și mai ales multe și variate specii de flori din vinilin și plantații de fier forjat.



3 Cît de simplă e frumusețea și cît de rară simplitatea! Paradoxal, simplitatea e unicat. Logica profană pare să susțină că e mai apt de reproduc industrial un model ca acesta, în care linia, proporția, culoarea au o măsură severă. Dar logica ne înșală, de vreme ce asemenea lucruri nu se găsesc decît cu titlul de artă, la Galeriele Fondului Plastic.





4 Astfel organizată sculptural, materia modelată stîrnește dialogul cu omul. Fără a fi o capodoperă, această piatră plantată în parcul patinoarului Floreasca are virtutea spiritualizării spațiului împrejmuitor, determinînd caracterul ambianței locale, absorbînd privirile omului așezat alături.

elementelor, neglijînd chiar adesea calitatea lor ca detalii. Acest simț al corelației, al structurii spațiale, în care e implicat ca element și omul însuși, mi se pare un act de mentalitate constructivistă. În asemenea semne spontane ale gustului determinat prin viața în cadru de arhitecturi și carcase de mașini, e un temei de refuz al obiectelor anacronic ornamentale, pe care bravi cooperatiști — artizani și artiști concesivi încearcă să le perpetueze pastîșînd tipare care vor fi fost inițial pline de grația insuflată de creatori cu vocație și cu autoritatea, atunci, de inventatori de forme.

SEMNUL CERBULUI DE PE «VEIOZĂ»

Ornamentele care se oferă consumului nostru întrețin superstiția «simili». E în fond, «omagiul pe care sentimentalismul îl aduce tehnicii»; fără să recunoască, amatorul de «simili» iubește lampa lălea nu întrucît e lălea, (natură), ci întrucît e lampă, produs uman. Tot așa amatorul de

tablou naturalist iubește în imagine nu modelul reprezentat ci reprezentarea modelului, făcătura. Devoțiunea consumatorului de «simili» la natură e șantajul lui sentimental; ceea ce-l nutrește în acest consum, e tot munca și imaginația umană, apreciată tehnic; eroarea e că tehnica se evaluează prin comparație cu natura și nu cu tehnica, (reflexul omologării e tiranic: aprecierea se face după criteriul «lucru cunoscut»). Raportul obiect-spectator e analog cu cel stabilit față de un spectator avizat, lipsește doar conștiința procesului; iar spectator «avizat» înseamnă înainte de orice recunoașterea nu a valorii ci a specificității relației estetice.

Neajunsul e mult mai grav decît pare: întreținut de consum practic și tolerat de cultură, acest gust se constituie în habitudine estetică, devine o normă a frecventării artei; cumpărătorul de lalele-lămpi își va pune în vestibulul cu pereții spuziți de tapet, cuierul din crengi de fier sau lemn (simili-pom), pe o poliță bibeloul din ghindă sau stupefiantul obiect de ghips vopsit care reprezintă un dovleac într-o frunză (toate se puteau cumpăra la 10 noiembrie 1969, la magazinul „Decorațiuni interioare” din strada Academiei). Sub imperiul acestei ambianțe «simili» de un neintenționat pop-art, sensibilitatea se obturează la consumul de structuri optice artistice; gustul devine treptat un naiv ferment reacționar față de estetica formelor, un factor de înadaptare la artă, cu tot cortegiul de dureroase dogmatisme și erori repercutate în cultură. Fie și de dimensiunile unui virus al absurdității, micul obiect derizoriu vîndut în număr mare invadează țesutul optic. Și din această maladie (dacă ar produce dureri, insul atins i-ar măsura anomalia; dacă pagubele ei s-ar calcula în bani, niciun contabil n-ar îngădui-o) apar, de pildă, în cadrul sobru al cîte unei vitrine peste care joacă o reclamă de neon sau în sala unui club modern arhitecturat, jerbe de hîrtii colorate, flori de plastic, corpuri de iluminat din lalele și pe pereți tablouri de tip «gang», cumpărate ziua, în amiaza mare a epocii zborului cosmic, la Consignația și la magazinele de rame.

CE FACE „SPECIALISTUL” ?

Direct lovit de situație e așadar artistul, creatorul de forme, care nu mai găsește limbaj comun cu consumatorul de dovleci de ghips. Și criticul care nu poate aștepta audiența la pledoaria pentru valori, dacă etalonul auditorului este principiul «simili», dușman disimulat al inventivității, care-i etalonul valorificării «specializate».

Așadar ce face acest „specialist”?

1. Când trece pe stradă, întoarce privirea, suspinând discret sau ostentativ, de la unele vitrine, și declară amar că «nu-i nimic de făcut».

2. Scribe din când în când cite un articol de analiză și protest (publicat sau nu — uneori redactorul fiind primul cititor nedumerit, întrucât el tocmai cumpărase o lampă cu cerb și ca atare se simte îndreptățit, prin slujbă, să dezavueze în numele cititorilor «negativismul atitudinii critice»).

3. Se «orientează» cinic și produce pentru acest gust rentabil (exemplele sînt în depozitele Fondului Plastic și în magazinele de «Decorațiuni interioare»).

4. Protestează la ședințele Uniunii că nu se iau măsuri de colaborare a industriei cu artiștii.

5. Abdică de la «ambianță» și se retrace în turnul de fildeș al artei «pure». Dacă e critic, se consacră unui studiu de urgent interes despre micii maeștri olandezi din secolul XVII. Dacă-i folclorist, se purifică într-o cercetare despre legatul nojițelor în evul mediu.

Uniunea Artiștilor Plastici a instituit un «premiu al prototipului» pentru a stimula preocuparea de a participa la proiectarea obiectelor de uz «ambiental»; prin Fondul Plastic a lansat o invitație pentru elaborarea de proiecte în vederea unei producții seriale. Institutul de Arte Plastice a obținut înființarea unei catedre de «proiectare industrială» din care profesorul (scenograful Paul Bortnovschi) prevede că vor ieși promoții de creatori specializați, înzestrați cu o cultură artistică indispensabilă profesiei. Dar toate aceste măsuri sociale se bazează pe acțiunea insului artist și, socialmente, pe autoritatea breslei ca instituție a gustului.

DESIGN: SESAM

Niciodată producătorul n-a fost altceva decît omul care dă formă unei funcții. «Designer»-ul își asumă programatic această sarcină; opera lui are sarcina coerenței logice; formele concepute de el se motivează stilistic nu întrucît ar fi obedient funcționale (există curente ale proiectării care ascund rațiunea practică) ci întrucît sînt sever ordonate ca structuri, fie de tip uscat constructiv, fie de tip bombastic «fin de siècle». Fascinația lor nu e magia unui anume stil frumos (atît de schimbător concept) ci este însăși magia stilului, categoric a inteligenței adecvate programatic și legiferat la forme. Între primul «homo faber» și diplomatul unui institut de design, diferența esențială e conștiința actului de a produce stil.

SFATURI PRACTICE

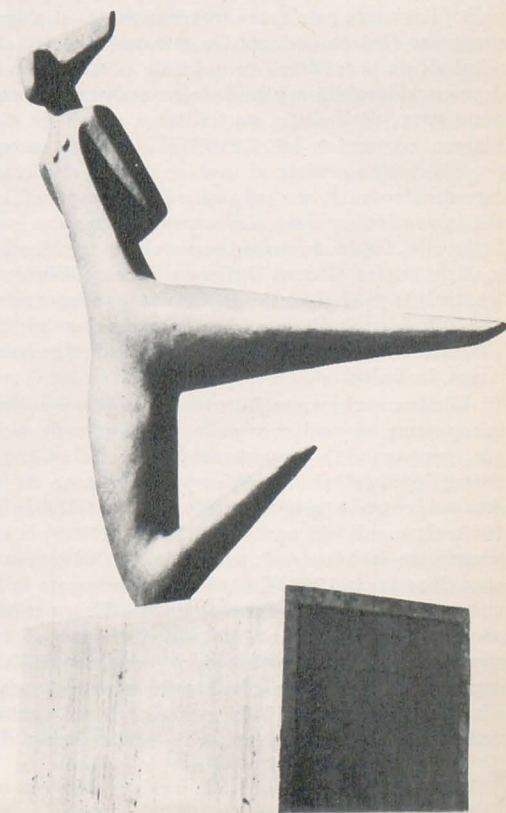
Din cînd în cînd apare cîte un articol în care o somitate a criticii dojenește producătorii care alterează sau refuză prototipurile artistice, prezumtive. Argumentele doctorale sînt însă de uz intern. Consumatorului îi e indiferentă autenticitatea, el nu «consumă» articole de muzeu ci obiecte. Și în genere, nimeni niciodată n-a influențat gustul promulgînd norme. Singurul lucru util e concurența artei în arena consumului. Aici este totul de făcut; de la creație pînă la reclama creației, care-i tot o creație. Aici e vorba, cum ar spune Cheyney, ca artistul să sufle clientela impostorului, ceea ce este just după orice morală, nu numai după aceea estetică. Arma artei e seducția, dar și accesibilitatea financiară. E nevoie de o stațiune-pilot de difuzare a decorației interioare. Ea există, în schiță, distins și confidențial într-un local obscur de pe Moșilor, și propune multe tipuri pestrițe și costisitoare de realizat un decor. Așa încît raza ei de acțiune e incomparabil mai redusă decît a celorlalte obiecte, micro-ambientale etalate în orice vitrine, de tutun, de alimente, magazine universale etc. Un efort coordonat al artiștilor — înainte de colaborarea lor cu producția — este elementara nevoie a peisajului urban. Marile mișcări de stil, «integralism»-ele de tip Bauhaus, nu sînt condiționate niciodată de aplicarea lor în industrie, ci invers, apar din conștiința artistică și modelează industria. Saltul industrial nu poate decît confirma și difuza spiritul inventiv și sentimentul actualității stilistice.

AUTORITATEA BRESLEI

Nu propunem o atitudine eterat ruskiniană de asanare a moravurilor estetice prin artă, ci, dimpotrivă, cea mai brutală rentabilizare a stilului girat artistic.

Marii artiști de la Bauhaus nu se sfiau să proiecteze scaune. Pînă cînd se vor naște administrativ «cadrele» tehnice ale proiectării ambianței, artistul e cel mai interesat să lupte pentru stil; să stăvilească inflația cu «forme» maligne, să cenzureze consumul public de ornament, să instaureze integritatea criteriului tehnic-estetic. E drept că industria se lasă greu cucerită de artist. Dar și: unde-i autoritatea stilistică a breslei care expune, printre altele, în parcul patinoarului Floreasca de pildă (într-un complex de sculpturi de diferite semne stilistice și inegale valori artistice) monumentul (reprezentînd o sportivă) în care, în numele «libertății de interpretare» și al structurării geometrice a anatomiei, se propune o derizorie formulă, fals «modernistă», de prezență ambientală a artei statuare?

5 Una din intențiile evidente dar nu mai puțin ratate de estetizare a spațiului: cu astfel de argumente (și acesta e departe de a fi cel mai negativ) se poate oare susține autoritatea breslei?



ARTA ȘI MUTAȚIA MIJLOACELOR DE COMUNICARE

RENÉ BERGER

Director al Muzeului de artă din Lausanne.
Președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă

În linii mari, situația care a precedat epoca noastră s-ar putea caracteriza în chipul următor: formați la școala tradiției, artiștii lucrau pentru o clientelă de oameni bogați sau înstăriți, sau pentru statul care le dădea comenzi; la răstimpuri, operele lor făceau obiectul unor expoziții oficiale (Saloane prezidate de juriu, ori inspirate de amatori și de cunosători), precum și altor manifestări particulare, — atît unele cît și celelalte adresîndu-se de altfel aceleiași «elite» depre care Proust ne-a lăsat pagini exemplare. Restul publicului era alcătuit în cea mai mare parte din persoane neavînd în nici un chip acces la artă, oameni care, practic vorbind, nu intră niciodată într-un muzeu, mai puțin încă într-un salon de expoziție, ca să nu mai vorbim de vizite în atelierul artiștilor — într-un cuvînt, din oameni pentru care arta nu există decît în virtutea cîtorva nume ca Rembrandt, Rafael, Michelangelo, care, de altfel rămîneau doar nume. Între «elită» și acest «no-man's land»¹ există un public «de frontieră», alcătuit din persoane care, din gust ori curiozitate, sau din alte motive, încearcă să capete o inițiere și o idee despre artă, vizitînd ca atare din cînd în cînd cîte un muzeu sau expoziție, sau documentîndu-se prin lectură. De notat că școala nu juca practic aproape nici un rol: învățămîntul artistic se reducea de cele mai multe ori la niște «lecții de desen» în care se preda tehnica copierii după ghipsuri egiptene ori romane, după gravuri ori tablouri, unde era vorba, într-un cuvînt, de copierea de modele. La universitate, catedrele de istoria artei — puțin numeroase — difuzau cunoștințe rezervate unei minorități, punînd accentul mai degrabă pe istorie decît pe artă. În privința manualelor, acestea înfățișau mereu aceleași grafice, sau clișee de contur doar, — adică tocmai ceea ce se găsea la tot pasul în vitrinele librăriilor și chiar prin oraș. . .

Ultimul sfert de secol aduce însă, schimbări fundamentale. Tehnica reproducerii se industrializează. O nouă formă a cărții de artă își face apariția (merită adus aici omagiu lui Albert Skira, unul din promotorii acesteia); noua carte de artă pune accentul pe reproducerea în culori, țintind pe de o parte să acopere producția artistică a lumii întregi și a tuturor epocilor (cu cîtă nerăbdare au fost, de pildă așteptate primele volume consacrate Asiei!) iar, pe de altă parte, dînd naștere unor colecții difuzate prin rețea internațională, și asigurînd astfel un nivel de receptare fără precedent. Cu atît mai mult cu cît îmbunătățirile aduse tehnicii, ca și scăderea prețului de cost, au avut drept rezultat o extindere considerabilă a gamei de reproducere difuzate cu bucată sau înrămate gata, dînd astfel posibilitatea oricui de a-și împodobi salonul cu Floarea soarelui a lui Van Gogh, sau cu Lectura lui Matisse. Cartea poștală devine crainic al monumentelor și picturilor; calendarele colorate desfășoară lunar ori săptămînal pe pereți comorile artei spaniole, ale impresionismului, ale manuscriselor cu enluminuri. . .; fularele, batıcıurile, fețele de masă, șervețelele, frigiderule se fac periodic purtătorii de cuvînt ai unui Dufy sau Bernard Buffet (cînd nu-i vorba de un Vasarely); pînă și hîrtia de ambalaj, prospectele sau cutiile de chibrituri oferă ospitalitatea lor dansatoarelor lui Degas sau gheișelor lui Utamaro. Orice suprafață disponibilă devine loc virtual pentru reproducerea în culori.

Cîndva sechestrare în muzee sau la proprietarii lor, operele de artă încep acum să «călătorească». Indiferent de motive (politica de prestigiu, propagandă), organisme culturale își înmulțesc inițiativele, facilitate de altfel și de mijloacele moderne de transport — tren, avion etc. — pentru a asigura călătoria operelor la prețuri suportabile. În 1963, Gioconda vizitează astfel Statele Unite; la apul expoziției internaționale de la Montreal, capodopere din lumea întreagă își iau zborul spre Canada; în 1968, Tutânkhamon primește la Paris peste un milion de vizitatori veniți să-i admire comorile. Drept culme a paradoxului, opere socotite cîndva inamovibile, — concepute și realizate deci pentru a rămîne pe loc — prind la rîndul lor gustul călătoriei. Scoase din pereții capelelor și fixate pe pînă prin ingeniozitatea tehnicienilor, frescele Florenței apar în vizită la New York, ca mai apoi să se abată pe la Londra, unde pe malurile Tamisei, sub reflectoarele de la Hayward Gallery,

sînt întîmpinate de o mulțime tăcută și plină de admirație. Organizate în muzee și galerii, consacrate artei dintr-o anumită țară, sau unei întregi epoci, expozițiile se pretează confruntărilor naționale și internaționale, înmulțind întîlnirile cu un public pînă acum ignorat și care la rîndul său nu știa mare lucru despre ele: pe de altă parte arta în curs de plămădire, arta contemporană, capătă în noile condiții, posibilități de contact total necunoscute mai înainte.

Dezvoltarea mijloacelor de transport, în special a automobilului, ieftinirea transporturilor aeriene, — mai cu seamă prin organizarea de excursii în grup ori cu tarif redus, propuse de tot felul de agenții și cluburi, fac pentru prima oară posibilă perindarea unor mari mulțimi de oameni de toate naționalitățile la Luvru, ca și la Uffizi sau în muzeele din provincie; și dacă a fost un timp cînd europenii se minunau văzînd mulțimea de americani veniți să viziteze bătrînul continent, astăzi vedem un tot mai mare număr de europeni zburînd cu avionul spre Lumea Nouă (unde se minunează descoperind atîtea opere ale maeștrilor de pe bătrînul continent!). . .). Astăzi, într-adevăr, capodoperele ne stau la îndemînă, fie că ne ies în întîmpinare, fie că ne oferă posibilitatea de a le vizita noi înșine. Și nimic nu împiedică pe nimeni de a lua cu sine, drept amintire, simulacrul oferit de fotografie. Oricine își poate alcătui astăzi un muzeu imaginar personal, îmbogățindu-l și desăvîrșindu-l prin diapozitive colorate, nu peste mult combinate cu sunetul, grație magnetoscopului; ni se și vestește (brevetele au fost acceptate, iar distribuția este în studiu) înființarea telecasetelor care vor permite fiecărui ins să-și alcătuiască după dorință programul de televiziune.

În acest proces, așa numitele mass media joacă un rol din ce în ce mai considerabil: marea presă își ține neîncetat cititorii la curent nu numai cu expozițiile despre care relatează, dar și cu comentariile și confidențele pe care odinioară artistul le rezerva propriilor săi intimi sau jurnalului său de însemnări; astăzi radioul ne face să-i auzim glasul, timbrul și pînă și ezitățile de rostire. Nici cinematograful nu este mai prejos; filmele despre artă se numără cu miile. Fără îndoială însă că rolul cel mai mare îl joacă televiziunea. Într-adevăr, nimic nu rezistă obiectivului dornic de a pătrunde într-un muzeu, de a deschide ușa unei galerii, de a trece pragul unui atelier, de a interoga pe un artist sau de a-l cerceta mai îndeaproape. Iar culoarea, aflată încă pentru moment la începuturi, este pe cale de a prefăca atașamentul spectatorului în fascinație.

Aceste cîteva considerații, pe cît de sumare pe atît de incomplete, ne vor ajuta, dacă nu să judecăm, cel puțin să ne facem o idee cu privire la importanța transformărilor petrecute în ultimele decenii în această privință.

REPRODUCERE = PRODUCERE

În cuvîntul «reproducere» — ca și în obiectul manipulat de noi sub acest nume — prefixul «re» scoate în evidență ideea de repetiție; a re-produce, înseamnă a produce din nou după imaginea originalului, ca și cînd acesta ar avea posibilitatea de a scoate după voie «dublete» și ca și cînd ar ține de natura acestora din urmă de a «participa» la natura modelului, în pofida tuturor diferențelor. Reproducerea, mai ales de

¹ Din limba engleză: „teritoriu nestăpînit de nimeni” (n. trad.)

cînd s-a transformat în industrie, repune în chestiune întreaga concepție și atitudine platoniciană. Căci constituind un nou întreg, guvernat de legi proprii, care practic vorbind cuprind totul, — mai cu seamă de cînd așa numitele mass media prefac totul în informație (obiecte, fapte, idei, evenimente, — lucru ușor trecut cu vederea atunci cînd ne referim exclusiv la tehnica tipăriturii) — această informație, deci, care nu-i altceva decît «reproducerea difuzată masiv», schimbă atît concepțiile cît și atitudinile noastre,—și prin urmare, întregul nostru comportament.

Ar fi greșit să se creadă că ar fi vorba însă de o simplă substituție. Operația multiplicării presupune o destructurare și o restructurare. Pe de o parte, lumea originalelor și lumea reproducerilor tindeau să rămînă paralele și să-și mențină autonomia; pe de altă parte, fruntariile lor au tendința să se estompeze, lumile intră în interferență, se întrepatrund, se încălesc. Tot ceea ce este întemeiat pe fidelitatea față de original se clatină; distincțiile devin elastice; formele sînt amenințate de metamorfoze permanente. Pînă și cele mai bine fondate clasificări încep să devină șovăielnice, ca de pildă, distincția dintre pictură și sculptură; sau ca distincția artă, non-artă, precum vom vedea mai jos. Noțiunile noastre cele mai solide își pierd astfel priza. Începem să ne dăm mai bine seama de faptul că reproducerea nu-i numai un simplu fenomen de repetare — așa cum mai gîndesc unii, tributari în aceasta etimologiei ca și puterii obișnuinței; reproducerea corespunde unui ansamblu de operațiuni tot atît de numeroase și de complexe pe cît sînt tehnicile de care se folosește, scopurile pe care le urmărește, funcțiile pe care le suscită — și care fac din ea o producere ce, la rîndul ei, dă naștere unor modalități pe atît de numeroase și de complexe, pe cît sînt tehnicile (de fabricare, de distribuție, de consumație), scopurile și funcțiile respective.

Pentru a ne referi la un singur exemplu, aceasta e modalitatea în care a luat naștere «multiplul» a cărui proprietate e nu numai de a nu se referi la nici un original, dar și de a abolii orice idee că un asemenea original ar putea să existe: căci fiecare exemplar comportă, în singularitatea sa, o referire la celelalte exemplare, — unicitatea și multiplicitatea încetînd de a sta într-un raport de opoziție, după cum și «creație» și «reproducere» încetează de a fi antinomice. Alternativa original — reproducere nu mai este exclusivă, ci se transformă în ambiguitate dialectică, ai cărei termeni operează succesiv, creînd treptat un nou cîmp operațional.

O NOUĂ CONȘTIINȚĂ — PREZENȚĂ

Transformînd modalitățile noastre de percepere și comunicare, reproducerea transformă și conștiința și sentimentul nostru al existenței. În fața reproducerii Giocondei, știu de pildă că am de-a face cu o conștiință-prezență indirectă, căci originalul vizat se află în altă parte. Simultan, însă, nu pot nega că aș avea de-a face cu o conștiință-prezență directă a reproducerii, de vreme ce o țin în mîini. Conform atitudinii luate, constat că dominantă e fie așadar atitudinea vectorială (al cărei efect e de a dizolva reproducerea ca atare, înlocuind-o cu reprezentarea mentală a originalului), fie conceperea reproducerii ca entitate materialmente prezentă, — hîrtie, carton, țesătură, lucru pe care-l pot decupa, șifona, lipi pe perete sau utiliza ca ambalaj. . . (Și al cărui efect e de a dizolva, măcar parțial, «priveliștea» originalului).

Și sentimentul timpului suferă transformări. Atunci cînd ascult un disc, sau cînd privesc o reproducere, un film sau o emisiune televi-

zată, mă plasez într-o conștiință-prezență a cărui coordonată de timp e deplasată. Spunînd acest lucru acord preferință raportului reproducere-original, dar în privința reproducerii ca atare, experiența rămîne mai puțin imediată. Cît privește cadrul temporal de referință, acesta se schimbă în funcție de atitudinea pe care o adopt. Același lucru e adevărat și despre spațiu. Că opera originală ocupă un loc determinat în spațiu este, firește, un truism: tablourile de Vermeer se află, unele în Olanda, altele în Anglia, unele în Franța altele în Statele Unite etc. Experiența originală a originalelor îmi cere așadar să întreprind un număr de deplasări succesive. Acestei stări de fapt reproducerea vine să-i opună adevărul, devenit banal, că întreaga operă a lui Vermeer (ca să reluăm un titlu al lui Malraux care a făcut școală), ca și întreaga operă a lui Giotto sau a lui Masaccio, pot astăzi fi puse sub privirea oricui, la un preț relativ ieftin, ocupînd un spațiu nu mai mare decît un raft de bibliotecă.

INFORMAȚIA, CONDIȚIE A «PRODUȚIEI ARTISTICE»

«Posturile emițătoare de expresie artistică» au devenit astăzi legiune. Muzeele, rezervate pe vremuri doar conservării trecutului, au ajuns astăzi să prezinte cu regularitate expoziții de opere atît vechi cît și moderne. Se constituie circuite naționale și internaționale. Anumite instituții se specializează chiar în «export» (ca de pildă The Museum of Modern Art din New York). Altele, precum The Smithsonian Foundation, organizează veritabile turnee. Circulația operelor de artă a devenit un fenomen fără precedent, «activat» pe deasupra de confruntările cu caracter periodic, ca Bienalele de la Veneția sau de la Sao Paulo, Biennala tinerilor de la Paris sau cele rezervate unor tipuri particulare de expresie, de pildă: Biennala gravurii de la Ljubljana, a afîșului, de la Varșovia, a tapiseriei de la Lausanne etc. . . Mai sînt unele muzee cu rol de promovare — mai ales Stedelijk Museum din Amsterdam, ar putea fi citat ca exemplu în acest sens: înmulțind expozițiile, acesta se străduiește permanent a fi la zi cu aprecierea noilor valori.

Astfel se organizează rețele complexe din care fac parte firme de transport, societăți de asigurări, tipografii — toate acestea fiind animate de galeriile de artă, în mod special de așa-numitele «galerii-pilot».

Prin opera de cercetare, prin «descoperirile» făcute ca și prin fidelitatea orientării, «galeria-pilot» suscită interesul criticii, concentrează simpatia colecționarilor de care depinde în foarte mare măsură acreditarea noilor forme de expresie artistică, într-un cuvînt creează o mișcare în sînul căreia se constituie «arta în curs de plămădire». Cel ce se încumetă să abordeze studiul artei, avînd chiar calitatea de istoric versat în disciplinele zise științifice, nu mai are dreptul de a ignora modul în care își face apariția o expresie nouă, felul în care își impune prezența, prin ce căi complexe devine ceea ce numim astăzi în baza unei convenții «realitatea istorică». Acest fenomen e de foarte multe ori trecut cu vederea, dar nu ne este posibil să-i analizăm aici toți factorii constitutivi. Cu toate acestea există unul care joacă, mai ales în zilele noastre, un rol hotărîtor; l-am putea enunța după cum urmează: orice manifestare artistică se află bransată pe o informație ce se vrea din ce în ce mai vastă, din ce în ce mai imediată, din ce în ce mai pregnantă, și de care nimeni nu se poate dispensa. Acesta e un factor nou pe care ar fi greșit să-l confundăm cu publicitatea, chiar dacă aceasta poate foarte bine purcede din el. Iar în sensul la care ne referim aici, informația e consacrată difuzării de «evenimente», care, chiar dacă comportă în sine lor și o latură mercantilă, prezintă totuși un caracter «cultural» îndeajuns de bine marcat ca acesta din urmă să fie precumpănitor.

Informația poate urmări circuite foarte diverse: cărți de invitație, vernisaje (cu sau fără cocteil!), discuții aprinse, zvonuri, comentarii, — printr-un circuit în jurul căruia se organizează circuitul presei (comentarii la o expoziție, note și articole critice); la acestea se adaugă concursul fotografului (portretul artistului, reportaje, interviuri etc.); circuitul cinematografului, atunci cînd este vorba de un artist vedetă (Picasso, Dali, Buffet. . .) sau de un eveniment insolit (Mathieu lucrînd de zor la o pînză, la deschiderea expoziției); circuitul radiodifuziunii (interviuri, mese rotunde, forumuri, dezbateri) și televiziunii (flash-uri,

reportaje, întâlniri cu artistul etc.); circuitul editării (cataloge, monografii, cărți colective, note de dicționare, capitole de istorie a artei). «Întreprinderea artistică» (acesta e cuvântul pentru a desemna interacțiunea dintre creația, prezentarea și difuzarea artei) — apare așadar organic legată de informație. Întrucât sîntem victimele unor reflexe conceptuale, e cazul să repetăm aici că informația e departe de a fi «una», și că trece nu numai prin circuite diferite, dar și prin canale diferite: pentru presă acesta e limbajul scris; pentru radio, sunetul; pentru televiziune și cinema, imaginea și sunetul îmbinate; că fiecare din aceste canale e înzestrat cu conuri de lumină de dimensiuni diferite: mai îngust pentru revistele de artă, larg și chiar foarte larg pentru mass-media; că duratele și gradele de impregnare sînt adeseori invers proporționale cu dimensiunea conurilor de lumină; că vitezele de informare variază și ele: radioul și televiziunea acționează direct; ziarul are nevoie de cel puțin 24 de ore pentru publicarea unei relatări, cu condiția ca actualitatea să nu răstoarne așezarea în pagină; articolul de revistă cere cîteva luni; de asemenea, că impactul diferă la rîndul său, după cum ne aflăm în fața unei imagini nemișcate (fotografie de actualitate a unui foto-șoc, cu sau fără legendă, caricatură etc.) sau a unei emisiuni de televiziune avînd nevoie de o animație continuă sau poate de un eseu adresîndu-se exclusiv reflexiunii cititorului. . . Putem gîndi orice despre Mc Luhan, celebra sa axiomă «The medium is the message» se verifică la tot pasul: informația nu se reduce niciodată pur și simplu la o transmitere; jurnalul, revista, radioul, cinematograful, televiziunea, construiesc fiecare imagini diferite ale realității — ba chiar realități diferite — fiecare «medium» avînd, se știe, organizare, mijloace și activități proprii.

Precum ciclotroanele accelerînd particulele spre a veni de hac celor mai rezistente nuclee atomice, numitele mass-media accelerează mesajele și ne supun unui «bombardament informativ» (dacă îmi pot permite expresia) — care, chiar dacă nu aceasta a fost intenția, ajunge să pună la încercare pînă și cele mai stabile structuri culturale. Vreme îndelungată «răgazul în timp» a fost considerat, și este încă, drept o condiție a reflexiunii. Așa se face că, timp îndelungat, din motive de demnitate ca și de înțelepciune, istoricul s-a ferit de a se compromite în cele prezente. Dar astăzi, cînd informația apare mai puțin ca prelungire decît ca reorganizare a bagajului de cunoștințe, astăzi cînd re-ciclarea repune totul în chestiune, nu numai conținutul, dar pînă și principiile; astăzi cînd «bilanțurile» cedează tot mai mult punerilor la punct și statisticilor periodice; astăzi, cînd parametrii mereu mai numeroși revendică tehnici neîncetate mai noi, ca de pildă tehnica sondajului și a anchetei, sau recursul la ordinatori, — astăzi zic, s-ar părea că menținerea «obiectivității» științifice, în limitele trecutului, devine lucru dificil. Iată de ce învățămîntul ca instrument tradițional de elaborare și transmitere a cunoștințelor ne apare astăzi într-o lumină nouă, în special ca sistem de difuziune lentă, sistem ale cărui deficiențe sînt adeseori subliniate de existența paralelă a circuitelor multiple, rapide și masive. Scurt-circuitele, blocajele și penele de care suferă în zilele noastre «mașina didactică» demonstrează cu prisosință că aceasta din urmă e făcută pentru un mediu relativ stabil, adaptîndu-se defectuos comunicării moderne. În cîmpul de experiență ce se constituie treptat pe măsură ce informația însăși îl constituie și viceversa, — obiectele de studiu se schimbă ca și modalitățile noastre de gîndire și acțiune. Structura însăși a cunoașterii se transformă.

Oricine își dă seama că anumite orașe joacă astăzi în lume rolul de adevărate «focare»: acesta e de pildă cazul New-York-ului, Parisului și Londrei. Aceasta nu se datorează în mod necesar prezenței unui mai mare număr de artiști creatori, sau de artiști creatori mai înzestrați (în pofida legii marelui număr) — ci faptului că acolo creația artistică

e însoțită tot mai intens de «mijloace» de semnalizare, difuzare și acreditare (presa, radioul, televiziunea etc.) — pe care sîntem nevoiți să le recunoaștem ca făcînd parte integrantă din «eveniment». Într-adevăr, totul pare să se desfășoare ca și cînd conștiința publică s-ar «activa» într-un număr de locuri caracterizate printr-un grad mai mare de «creație-informație». Dar energia produsă tinde să se scurgă cu atît mai repede cu cît cîmpul e mai vast, iar transmisiunile se fac mai rapide, — căci, ca să folosim un termen la modă, entropia uzează noile forme cu atît mai repede cu cît și viteza lor de propagare e mai ridicată. Acea «cantitate de informație» desemnînd așadar imprevizibilul, tinde în acest fel să devină un factor al creației și aprecierii artistice: astfel formele cele mai neașteptate se «valorizează» sub ochii noștri, așa cum se «valorizează» și căutarea noului, a lucrului nemaivăzut înainte. În zadar se revoltă bunul simț, această mișcare nu cunoaște răgaz, iar strigătele de alarmă ale apărătorilor tradiției: «nu mai există artă, arta se denaturează». . . nu sînt luate în seamă de nimeni. . . Căci într-adevăr, arta «care se denaturează» s-ar putea să nu fie nimic altceva decît arta care își schimbă natura. . .

Acest fapt nu poate să fi scăpat reflexiunii oricui a luat parte vreo dată la dezbaterile unui juriu internațional, — cu toate că fenomenul este atît de insidios încît tinde mai curînd să scape reflexiunii favorizînd pe de altă parte o antrenare căreia îi cedează pînă și spiritele cele mai critice, printr-un fel de contagiune. Grosso modo, fenomenul se reduce la aceasta: pe de o parte juriul ține seama, fie că vrea, fie că nu, fie că mărturisește, fie că nu, — de factorul nouate, așadar de «cantitatea de informație»; pe de altă parte, membrii continuă să pretindă și să judece — deliberările o atestă, și buna lor credință nu poate fi pusă la îndoială — că decisive rămîn totuși calitatea, valoarea estetică. Acest comportament ambiguu e pus astăzi în lumină de faptul că valoarea și calitatea nu se mai desprind doar de pe un fundal de artă stabilizată în virtutea unei estetici admise, ci se împărtășesc dintr-o experiență în curs de formare. Expresiile artistice «valorează», și prin urmare există, nu numai în funcție de virtutea lor intrinsecă reală sau presupusă, ci în raport cu cîmpul informațional în interiorul căruia «creativitatea» se apreciază în grade de probabilitate sau de imprevizibilitate. Indiferent dacă deplîngem sau ne bucurăm de această situație, ea ne aparține. Ambiguitatea ei nu va putea fi rezolvată pe calea raționamentului; ea cere o abordare frontală prin adoptarea unei atitudini noi.

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA CONSECINTELOR

O primă consecință constă în dificultățile întîmpinate de folosirea însăși a conceptului de artă, căci dacă nu ne putem dispensa de a avea un termen pentru desemnarea unui ansamblu comun de preocupări, cu alte cuvinte unui obiect, nu-i mai puțin adevărat că am ajuns astăzi la un punct unde sub cuvîntul «artă» am încetat de a mai vedea și aceleași lucruri. Orice studiu legat așadar de acest concept riscă de a se naște mort, — după cum inadecvată se revelează a fi orice definiție de tip ontologic pretinzînd a atinge o «esență» a picturii, sculpturii, ș.a.m.d. E din ce în ce mai evident, corpusul operelor asupra cărora se exercită reflectarea cercetătorului se poate cu greu constitui în afara sferei «artei în curs de plămădire», în afara mijloacelor de prezentare, reproducere și difuzare; urmează de aici nu numai că acest corpus rămîne deschis, dar că poate fi repus în permanență sub semnul întrebării și că prin urmare, orice tip de definiție normativă se dovedește tot atît de inoperant.

Prin extindere, tot ce am spus cu privire la termenul artă, se aplică în egală măsură termenilor de estetică și de critică, în legătură cu care vedem astăzi tot mai limpede că au fost constituiți pe temeuri statornicite prin tradiție și învățămînt. Orice terminologie e un ansamblu de concepte, de construcții legate nu numai de o structură istorică determinată, dar și de o atitudine anumită. E tocmai faptul de care se izbește astăzi orice studiu care neglijează sau nu vrea să-și revizuiască uneltele cu care operează. După cum remarcă Bridgman, atitudinea noastră față de concept s-a schimbat: «în general un concept nu mai înseamnă nimic altceva decît un ansamblu de operațiuni: conceptul a devenit sinonim cu ansamblul operațiilor ce îi corespund». Reținută timp îndelungat, prin tradiție și învățămînt, în limitele unei orientări relativ stabile și unitare, ai căror principali beneficiari erau filozofia și istoria artei, terminologia are astăzi tendința mai puțin de a se mulțumi cu definiții, cit de a determina raportul de operațiuni implicate de termenii respectivi față cu situațiile concrete cărora li se aplică.

În zilele, noastre «obiectul artă» a devenit multidimensional; de unde și proliferarea căilor de abordare: pe lîngă istoria artelor,

sociologia, estetica — istorică ori științifică; iconografia, dublată de iconologie; critica, — sau mai curînd criticile, dintre care unele se inspiră din modele clasice, iar altele din modele care, deși aparent lipsite de legătură cu arta, (trebuie subliniat că e vorba de o lipsă de legătură cu arta așa cum era studiată pe vremuri) — se dovedesc toate deosebit de rodnice; ca de pildă, modelele inspirate de lingvistică, de psihoanaliză, de etnologie, de cibernetică, — modelele ce favorizează fenomenele de despresurare și de regrupare în cadrul unei orientări noi. Analiza de tip simbolic, care părea cîndva definitiv stabilită, apare astăzi concursată, sau cel puțin însoțită de o analiză de tip formalist. În situația în care ne aflăm ne putem imagina și numeroase alte posibilități iminente, unele deja pe cale de înfăptuire. . . «Complexitatea unui sistem nu este cîtuși de puțin o funcție a numărului de elemente constitutive. . . ci mai curînd a numărului de stări pe care le poate îmbrăca sistemul, cu alte cuvinte a cantității de informație conținută în sistem». În măsura în care acest punct de vedere al lui Robert Van Egten se dovedește adevărat, ne putem întreba dacă «sistemul artă», sau lucrul pe care am convenit să-l denumim sub acest termen, nu e cumva chemat să ne descopere treptat un număr de stări necunoscute, sau în orice caz neînțelese, ca de pildă cele ce sînt pe cale de a se naște în cîmpul de experiență generalizată al numitelor mass-media. Poate că nu-i departe timpul cînd copiii noștri vizitînd un muzeu, vor avea sentimentul că tablourile sînt un fel de ecrane de televiziune pe care imaginea se va fi imobilizat, — sentiment pe care vor putea clădi un tip de cunoaștere despre care generația noastră «pre-TV» nu poate avea nici o idee. Extravagantă ipoteză! Dar să căutăm să ne închipuim ce ar putea gândi despre noi un om din timpul Renașterii sau din Evul Mediu, sau chiar din secolul al XVIII-lea, vîzîndu-ne intrînd în biserică cu Ghidul albastru¹ în mînă în loc de cartea de rugăciuni, veniți acolo să admirăm operele de artă ca și cînd arta n-ar avea nici un raport cu destinația locului, «vizita» înlocuind deci missa, iar stelele din Ghid luînd locul stelelor dumnezeiești? . . .

Oricum ar fi, izolarea pare astăzi un lucru imposibil față de informația de masă, după cum, și mai ales, izolarea acesteia din urmă, față de noi, este de neconceput. E tocmai ceea ce fenomenul «studiu», — cu toate asociațiile pe care le trezește în mintea și comportamentul nostru ca și în obiceiurile noastre sociale, disimulează încă într-o prea mare măsură. Într-adevăr ne închipuim că CUNOȘTINȚELE s-ar elabora și s-ar transmite conform unui «model academic», ce ne-ar conduce în trei etape de la școala primară la învățămîntul secundar și de aici la învățămîntul superior unde ar trona Maestrul. Această credință înseamnă că orice studiu — oricît de pur, fundamental și dezinteresat ar fi el, implică, în mod necesar pe lîngă latura teoretică pe care n-o propune sau pe care o luăm în considerație, o a doua latură, sau mai curînd un adevărat univers în care trăiesc, suferă, colaborează, se luptă și se leagă între ei autorii, inventatorii, editorii, «conducătorii de gîndire», «conducătorii de transmitere», «elevii receptori». . . Univers sau sistem din care fac parte instituțiile (școli, examene, diplome) — ele însele brînșate pe ansamblul sistemului social, economic și politic. Studentul, profesorul, elevul, cercetătorul, nimeni nu se mai poate intitula intelectual pur; nimeni nu se mai poate dezinteresa de elaborarea și de difuzarea cunoștințelor. Vrînd nevrînd fiecare participă la întreprindere, devine cumva antreprenor, căci de nu, este amenințat să rămînă un fel de membru de societate secretă. Orice analiză a cunoștințelor comportă astăzi o dimensiune etică. Așadar ceea ce se impune este elaborarea unui nou statut pentru studiu, al studiului considerat ca acțiune în mijlocul actualelor condiții ale experienței. E imposibil să abordăm aici problema examinării modului în care ar fi cazul ca studiul să fie modificat spre a putea face față sarcinilor de formare a responsabilităților legate de mass-media; lucru de care factorii responsabili de studiul în accepție tradițională par a nu se preocupa cîtuși de puțin și abia dacă-l sesizează. Într-adevăr e nevoie de o dispoziție de schimbare, cu totul diferită de obișnuita «concluzie» așteptată. S-o schițăm pe scurt.

CĂTRE O ATITUDINE NOUĂ

S-ar putea de bună seamă obiecta că niciodată tradiția n-a fost absolută; că întotdeauna a fost supusă anumitor schimbări, într-un cuvînt că evoluează. Dar ce înseamnă fenomenul de evoluție? Pe de o parte, că transformările se operează într-o direcție relativ stabilă; pe de altă parte, că operează treptat, pe bază de mici variații ce nu schimbă cursul general al acțiunii. Folosirea acestui concept e, din punct de vedere cultural,

legată de o anumită atitudine: obiectul studiului rămînînd relativ stabil, studiul însuși, principiile pe care se întemeiază, metodele sale, se mențin de-a lungul schimbărilor respective, cu prețul anumitor retușuri. La începutul secolului se putea susține și se susținea chiar că arta își urmează evoluția: după impresionismul care dizolva formele a urmat reacția cubismului care le-a restabilit în drepturi, schema evoluției dînd astfel naștere unor sub-scheme explicative, de genul celei acțiune/reacțiune.

Astăzi însă arta nu mai propune pur și simplu o schimbare de conținut (contestările provocate de Spărgătorii de piatră ai lui Courbet aparțin unui trecut îndepărtat!); subiectul a încetat de a fi un element decisiv. Abstracțiunea a transformat modalitățile discursului. Meșteșugul, folosirea unor materiale specifice, recursul la tehnici verificate, respectul față de ucenicia deprinsă în școală, sau de la maestru, într-un cuvînt ansamblul condițiilor materiale și sociale în care se pășește de obicei înspre calitatea de artist, — întreg acest ansamblu ajunge la rîndul lui să fie pus astăzi sub semnul întrebării, e uneori tăgăduit, pînă acolo încît un titlu ca cel de «artist pictor» de pildă, ajunge să fie privit cu suspiciune, ca și cel de «Școală de arte frumoase» (ca să nu mai vorbim de răposatul Prix de Rome!). Artiștii nu se mai mulțumesc cu o clientelă: chiar cînd continuă să-și vîndă operele, chiar cînd rămîn atașați colecționarilor, ei încearcă să se emancipeze de sistemul estetic-economic (sau economico-estetic) pentru a stabili în schimb raporturi noi față cu societatea.

Nu-i mai puțin adevărat că a luat naștere și un public nou, pentru moment confuz încă și lipsit de coeziune, adeseori efemer — cel puțin așa îl judecăm în raport cu criteriile tradiționale — dar căruia comunicațiile de masă nu încetează de a-i da impulsuri, sentimente și eboșe de structuri.

Cum să nu sesizăm atunci că fundamentul însuși al studiului trebuie revizuit? A judeca nu se mai poate reduce astăzi la aplicarea de criterii cum ar fi cele de urît și frumos, care permiteau cîndva să se aleagă între artă și non-artă. O atare alternativă se dovedește astăzi inoperantă. Noțiunea însăși de criteriu e pusă în cauză, împreună cu celelalte principii ale judecății. Aceasta nu se mai exercită în mod suveran asupra unor opere gata făcute, sau în tradiția operelor împlinite, — adică corespunzătoare unor sisteme estetice și critice stabile; judecata se aplică astăzi din ce în ce mai mult asupra unor «opere» (ghilimelele sînt de rigoare) în curs de elaborare. «Arta experimentală» este în același timp refuz al tuturor valorilor, al miturilor, ideilor și imaginilor aparținînd sistemului cultural (fapt ilustrat de altfel destul de bine de termenul constelație), și totodată dorință, voință, intenție de a manifesta «ceva» în acord cu așteptarea noastră: «A afla un grai» exclama Rimbaud, «. . .dacă ceea ce ne aduce de acolo are formă, dă formă; dacă e inform, dă lucru inform». Strigătul vizionarului solitar s-a prefăcut astăzi în larmă generală. Fie că este vorba de opere vechi sau de propuneri moderne, este în orice caz imposibil să ignorăm faptul că ele sînt întim legate de sistemul de difuzare al așa numitelor mass-media și că prin urmare, noile dimensiuni ale experienței prefac nu numai obiectul dar și modalitățile cunoașterii. Pe de o parte «arta experimentală», pe de altă parte «condițiile experimentale» ale însușirii și difuzării cunoștințelor, ambele elemente ne invită să adoptăm la rîndul nostru o judecată experimentală. Acesta e lucrul de care avem nevoie pentru a o scoate la capăt cu comportamentele reziduale, prin care trebuie să înțelegem atitudinile-schemă ce depășesc condițiile istorice în care au fost cîndva valabile. Judecarea experimentală ne asigură deschiderea necesară pentru a accepta că ierarhia abandonată a genurilor, tăgăduirea distincțiilor dintre arte, afișele, publicitatea, revistele, desenele în bandă, radioul, cinematograful, televiziunea, reclamele de călătorie, divertismentele din timpul nostru liber și moda, toate acestea ne propun totodată obiecte, tehnici și structuri, — aparent lipsite de raport cu arta sau cu studiul artei — dar care de fapt așează ambele aspecte în lumina unui eveniment socio-cultural global. Asemenea pilotului de încercare la volan, trebuie să învățăm să ne călăuzim ținînd seama în același timp de mișcarea noastră și de mișcarea imprimată mediului nostru înconjurător de informația de masă.

În românește de ANDREI BREZIANU

¹ Colecția de ghiduri turistice ale frumuseților de artă (n. trad.)



Pictorul și cunoscătorul (1567 — 1569) Albertina, Viena

BRUEGEL

RADU PETRESCU

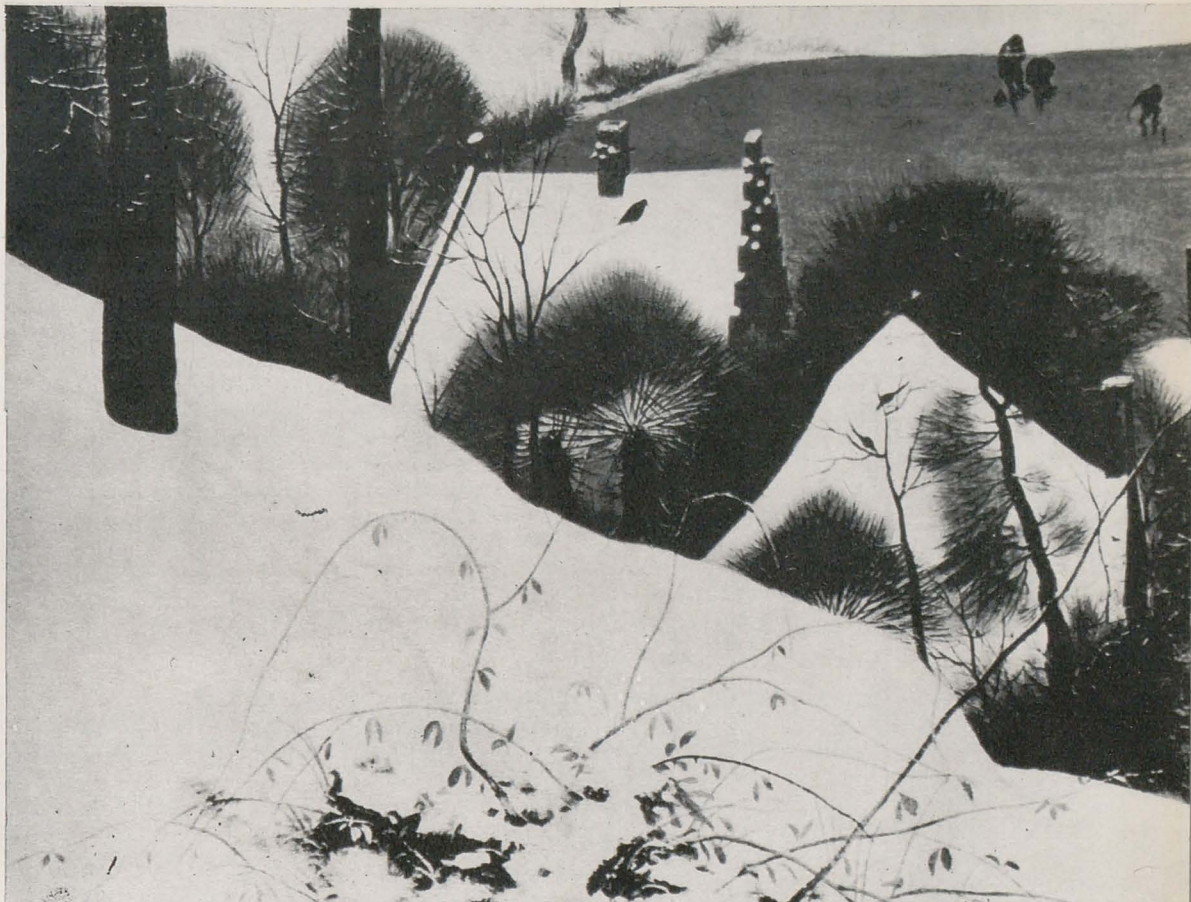
Dacă am căuta în opera lui Bruegel un autoportret care să fie în același timp și o cheie a întregii lui opere, l-am găsi poate în acea indicibilă lumină de pe etajul al doisprezecelea sau al treisprezecelea al Turnului Babel (nu lucrarea de la Viena, irelevantă, ci aceea de la Rotterdam), etaj privit frontal, de la propriul său nivel, cu o privire care, prin ricoșeu, cade și pe măruntele evenimente din grădina casei de la picioarele clădirii sau în rada portului din dreapta. Sursa acestei lumini neputînd fi soarele, pînă la care construcția nici nu ajunsese, necum să-l depășească, nu rămîne a fi decît ochiul care privește și ipoteza mi se pare singura posibilă. Este un procedeu, însă din categoria celor care definesc pe inventatorii lor și de loc improbabil la un artist aparținînd unui secol pe cît de profund în calcule, pe atît de sublim în concepție. Încercînd să întregim acest tablou cu elementul pe care autorul l-a tăcut, ar trebui să înfățișăm, în fața turnului, la oarecare distanță și situat nu pe un vîrf de munte, căci muntele, oricît de înalt, ar meschiniza proporțiile legendarei clădiri, ci suspendat, așezat pe aer la o colosală înălțime, ca un arhanghel, un personaj cu paleta în stînga și pensulele în dreapta, care își ascunde fața de privitor, întorcîndu-i spatele ca să poată proiecta asupra subiectului, întreagă, radiația ochiului său vizionar. Moisele. Iui Vigny ori Isusul justițiar de pe zidul Sixtinei nu sînt mai grandioși decît acest autoportret bruegelian rămas, în aparența lui materială, dincoace de toată gravitatea sa, o artă a discreției, a disimulării.

În spațiul dintre intenția reală și cea mărturisită, are loc lumea întreagă. Privită de atît de sus, lumea se prezintă ca multitudine, în care eroii se pierd, anonimizăți, rămîn ca și invizibili. Pe Isus, în Drumul Calvarului, ca și pe Ion Botezătorul din pictura înfățișînd predica acestuia, abia îi distingem, trași în planurile din fund ale compoziției, ascunși în mulțime, din Icar rămîne deasupra apei doar zbaterea picioarelor, nebăgată în seamă.

Neavînd cum portretiza, Bruegel gravează sau pictează chipuri fără nume, îngroșate de asprimea muncii, desfigurate, pînă la grimasă, de vîrstă, schimonosite de viții, animalizate de prostie. El înfățișează, ca Dürer cavalerii Apocalipsei asaltînd călare omenirea îngrozită, cazna, bătrînețea, vițiile și prostia dezlănțuite asupra nobilului chip așa uman cum revolta a înstrăinat cetele îngerești de natura lor, precipitîndu-le în abisul metamorfozelor monstruoase, și încearcă să dea un sens, o configurație mulțimilor de sub el supunînd experimental foiala lor schemei cîtorva posibile activități: jocuri de copii, lupta cu moartea, crucifierea, o predică, întîlnirea carnavalului cu postul, uciderea pruncilor, războiul (vîrtej de sulii răsucit între stînci și brazi ca o aplecare și o ridicare de cuie des înfipse cu vîrful în sus).

Să fie, această obsesie a multitudinilor, un reflex al contemporaneității pictorului, cu ale sale Țări de Jos bătute neîncetat, în lung și-n lat, de cete de eretici și de spanioli cu salariile neplătite ai lui Filip al II-lea? Nimic n-o atestă. Obsesia mulțimii o are însă implicită

Vinători în zăpadă (1565)
Kunsthistorisches Museum, Viena



Vinători în zăpadă (detaliu)

Parabola orbilor (1568) Museo Nazionale, Neapole



pe aceea a germinației imense, universale și, pentru că de obsesie e vorba, demonice. Nașterea, cu o singură și irepetabilă excepție, este maculată, operă a elementului negator: un demon în ipostază de broască își desface impudic pîntecul sfișiat arătînd mulțimea ouălor din interior, în drumul spre infern al fanatizatei Margot un altul hrănește cu undița embrionii dintr-un ou spart, dintr-un alt ou iese o liră pe care cîntă un păianjen păros. Odrăslirea enormă este și aberantă: cap și brațe umane pe un trup de pisică de mare, un pește cu labe de broască, aripi de fluture unui papagal, un violoncel servind drept trunchi unui rac, insecte cu cap omenesc etc. Cortegiile de mari estropiați, orbi, ciungi, ologi, se înscriu, pentru cine se uită bine la chipurile lor malițioase ori pustiite, la capitolul acesta: în timp ce păstorul își păzește turma, în fața bisericii, în securitatea unei pajiști de o perfectă orizontalitate nevăzătorii coboară panta spîna prăbușindu-se în boltă. Pentru mitologia populară, bolta este o poartă a infernului. Metamorfozele confuzionate ale demoniacului au astfel la Bruegel, puse cum sînt la cheia poeziei germinației, dacă nu un sens mai adînc decît la antecesorul său, Bosch, în orice caz unul mai complex.

Intră, în tentativa de a ordona populația din adîncuri pe cîteva scheme posibile, o anumită voință de excentricitate? Inventarul complet al jocurilor de copii (unul și în Rabelais) și Proverbele aparțin mai degrabă acelei superioare blazări care pe marele artist îl face să abandoneze subiectele solemne și, ca Da Vinci, să facă noduri ori să împletească pe pereți o infinită viță de vie. Jocul acesta, glumă de atelier în aparență, marchează însă, în intenția pictorului, detașarea de materia sa, atrage atenția asupra planului abstract, sideral, al

Dulle-Griet (detaliu) (1564) Musée Meyer van den Bergh, Anvers

Nunta țărănească (detaliu) (1568) Kunsthistorisches Museum, Viena







Alchimistul (1558) Staatliche Museum, Berlin

creației. Dar acolo, la Bruegel, nici o crispare, nici o hieratizare. Privirea rămâne la fel de largă, de atotprimitoare, fără rezerve și complicitate, încrezătoare doar cu seninătate, în justiția ultimă.

Această optică, populară în esență, dă, conjugată altitudinii vertiginoase de la care artistul pictează lumea, un aliaj straniu, poezia specifică a uimitorului artist de care ne despart patru sute de ani și ne apropie geniul său și căutările, multe încă imprecise, ale timpului nostru. Decelăm într-adevăr, uneori, la Bruegel, o natură atât de « peuple », potrivită adică mentalității oricui, atât de tare pe bunul simț comun (cu ce este pozitiv în această noțiune, dar și cu ce implică o mărginire), încât nu ne surprinde că printre îngerii căzuți, schimbați în animale compozite care trezesc oroarea și repulsia, artistul, conformindu-se resentimentului popular dar cedând cu siguranță și unei porniri personale, ca a lui Caragiale (poet prin excelență al aceluiasi bun simț comun) în celebrul Bubico, așază un cățeluș de casă, purtând (deriziune și violență) o coroană regală, de aur, pe craniul lătos cu ochi benign bosumflați, adormiți. De altfel, în aceeași ordine de idei, nici copiii, turburind până la pustiire străzile orașului cu jocurile lor, nu se bucură propriu-zis de tandrețea pictorului — care îi ascunde în veșminte disgratioase, îi coafează cu pălării prea mari, îi surprinde cu degetul în gură, depunând necurățenii în drum, în orice caz fără nimic angelic pe chipurile lor la fel de terestre, de ingrate, ca ale maturilor. Copiii lui Bruegel au de fapt, ades, aerul de a fi niște maturi suferinzi de nanism și cretinitate. Mulți sînt de-a dreptul siniștri.

Simpatia sa nu o au decît oamenii activi, încadrați prin chiar activitatea lor ritmurilor mari ale universului: cei care strîng finul la sfîrșitul primăverii, seceră vara, toamna se întorc cu vitele în sat, vinează și taie lemne iarna. Pentru a celebra, prin ei, frumusețea pură a legii, a rigorii, a ritmului, Bruegel îi face statuari, eroici, îi pune în orizonturi calme și ample, directitatea narațiunii (și pretutindeni narează enorm,) realizează uneori (Vinătorii pe zăpadă) delicateța minuțioasă a plasticei extrem-orientale. La un examen mai apropiat ritmul și rigoarea predominesc într-atît în foarte populatele sale compoziții în care copii, nebuni, asasini și asasinați, pelerini, demoni, simpli excursioniști par a circula după bunul lor plac, scăpați de sub supraveghere, încît a le descoperi echivalează cu satisfacția de a descoperi că haosul înstelat este în realitate o scenerie de constelații.

CLASIFICAREA ARTELOR —SCOLASTICĂ SAU ESTETICĂ?

SILVIAN IOSIFESCU

Deși tinzând să se împuțineze în anii noștri, clasificările artelor sînt aproape tot atît de numeroase ca și sistemele estetice. Ele constituie un capitol din istoria ideologiei artistice care — de la clasificarea implicată în primele fraze din Poetica aristotelică și pînă la cele mai cunoscute încercări din ultimele decenii, ale lui Etienne Souriau, Charles Lalo, Thomas Munro — izbește prin originalitatea construcțiilor și prin eterogenie. Oswald Külpe a încercat o clasificare a clasificărilor: «În istoria esteticii, cinci concepții au guvernat pe rînd diferențierea fundamentală a artelor: 1) simțurile, instrumentele percepției operelor — Batteux, Herder, Hegel, Vischer; 2) mijloacele de reprezentare (cuvinte, tonuri, culori etc.) — Mendelssohn, Sulzer, Kant; 3) caracterul spațial sau temporal al fenomenului — Köstlin, Schasler, Fechner; 4) obiectele reprezentării (ideile) — Schopenhauer; 5) relația de la idee la aparență — Dubos, Home, Schelling, Hegel».¹

Unele dintre clasificările posterioare lui Külpe se pot integra în această sistematizare. Astfel, acele «qualia» sensibile, propuse de Etienne Souriau, pot fi considerate drept mijloace ale reprezentării. Altele — anterioare sau posterioare — nu încap în cele cinci categorii care nu includ nici caracterul mijlocit sau nemijlocit (direct sau indirect, după formularea lui Leo Adler) al comunicării, nici existența prealabilă a unei forme în materialul folosit (artele producătoare de forme de primul și de al doilea grad — unul dintre cele șase criterii propuse de Volkelt). Totuși, cele cinci tipuri de clasificare stabilite de Külpe sînt suficiente pentru a crea impresia de cercetări divergente, greu sau imposibil de integrat. S-ar părea că formule ca «Turnul lui Babel», «incurcătura limbilor», frecvent puse în circulație cu privire la critica și estetica zilelor noastre, aici se aplică în primul rînd. S-ar părea, de asemenea, că se justifică scepticismul, negarea problemei însăși. E punctul de vedere pe care, cu o violență tinerească, l-a exprimat la începutul secolului, în tratatul său de estetică, Benedetto Croce.

Croce nu pornește de la diversitatea contradictorie a clasificărilor, ci de la aceeași concepere a artisticului ca fenomen pur, spiritual, neparticularizabil. De aici provenise și negarea esteticilor speciale, identificate disprețuitor cu rețetarele tehnologice, negarea conceptului însuși de artă specială. Artă nu are pentru Croce plural. «Așa-zisele arte nu au limite estetice, căci pentru a le avea, ar trebui să aibă existență estetică în particularitatea lor; și am arătat geneza de fapt empirică a unor asemenea împărțiri. În consecință, e absurdă orice tentativă de clasificare estetică a artelor. Din moment ce nu au limite, ele nu sînt exact determinabile, prin urmare nici nu pot fi distinse din punct de vedere filozofic. Fie spus cu cel mai profund respect față de scriitorii care au asudat asupra lor, toate volumele de clasificări și sisteme ale artelor ar putea fi arse fără nici o pagubă»².

Poziția lui Croce — pentru care opera de artă e individualitate ireductibilă și spirituală, intuiție tradusă expresiv, de sine comparabilă și independentă de modalitățile materiale — rămîne singulară în cadrul esteticii contemporane. Așa cum o arată mai toate clasificările, materialul de expresie și procedeele pe care folosirea unui anumit material le implică particularizează estetic operele și diferențiază artele. Dificultatea clasificărilor rămîne. Una dintre sursele ei principale o constituie imposibilitatea de a trasa frontiere certe între arte sau între artă și nonartă. Caracterul nelimitat are aici un sens non-crocian, chiar anticrocian, pentru că pornește de la existența a nenumărate forme de tranziție între diferitele arte, de asemenea între artă și nonartă, de la modalitățile de sinteză între arte, de la variatele îmbinări între artistic, util, decorativ și tehnic.

După unghiul din care au pornit, uneori doar după cerințele sistematizării, plasarea artelor plastice a cunoscut situații paradoxale. Chiar o gîndire cu stringența critică a lui Kant a propus în arborescenta sistematizare din Critica puterii de judecare separația dintre pictură, înglobată în «grupul artelor figurative», alături de plastică (sculptura și arhitectura) și coloristică, una dintre formele pe care le poate lua arta «jocului frumos al senzațiilor». La Hegel, seriarea istorică a artelor plas-

tice (arhitectura fiind tipică pentru etapa simbolică, sculptura pentru cea clasică, pictura pentru primul stadiu romantic) e cerută de raportul dintre idee și întruparea ei sensibilă. În etapa simbolică domină expresia, în cea romantică, ideea, etapa clasică realizînd un echilibru. Separările, diferențierile, opozițiile propuse pentru teritoriul general al plasticii au fost în toate sistematizările riguroase consecințe ale principiului, postulatului inițial. Observațiile se pot verifica și la sistematizările contemporane, astfel la aceea pe care Souriau a dispus-o grafic în cîteva cercuri concentrice.

Pe de altă parte, mai toate sistematizările principale aduc observații reluate ulterior și fertilizante pentru critica de artă cu privire la diferențele de limbaj dintre activitățile plastice. Cele două fețe ale acestor încercări adesea grandioase — rigoare devenită rigiditate și descoperirea de relații estetice apar și în perimetrul plastic. În cazul «sistemelor artelor», primul aspect riscă să predominie.

Dificultatea principală de care s-au ciocnit «sistemele artelor» — de la sistematizarea cu substrat metafizic a lui Hegel, după raportul idee-expresie, și pînă la sistematizarea lui Souriau — izvorăște tocmai în faptul că — implicit sau explicit — ele postulează un domeniu mai delimitat al artelor, un număr fix și o existență perfect definibilă a artelor speciale. Chiar clasificările mai elastice, ordonate după mai multe criterii — uneori introducînd în aceste criterii dimensiunea istorică, așa cum a făcut-o Adler — sînt nevoite să lase la o parte un mare număr de criterii posibile și tind spre sistemul închis, considerat drept unicul posibil.

Să abordăm problema — cu alte argumente decît cele ale lui Croce sau Dewey — să o considerăm drept neoscolastică? Singura negare pe care o justifică istoria clasificărilor și confruntarea ei cu peisajul colorat și accidentat a artei este cea a clasificării unice, a «sistemului artelor». Necesitatea clasificărilor multiple, adoptate pe rînd după unghiul cercetării nu reprezintă o atitudine comodă, de tip eclectic, ci o soluție în stare să respecte și mișcarea și diversitatea faptelor de artă, fără să cadă în scepticism facil sau în vag. Ne aflăm în fața unui teritoriu fără frontiere certe, în care se profilează cîteva arte străvechi și mature, în sensul că și-au diferențiat materialele și procedeele de expresie. Aceste arte s-au modificat mereu, de la pictura parietală și pînă în zilele noastre, păstrînd totuși o unitate în mișcare care ne permite să vorbim de pictură, de sculptură, de literatură ca de modalități distincte. Alături de ele tind să se diferențieze arte noi, născute din tehnică sau din sinteze între arte preexistente: filmul, fotografia «artistică». Între ele există situații intermediare care, încă de la Kant și pînă la lista celor o sută de arte stabilită de Munro, nu pot fi excluse din domeniul artei în genere.

Prin combinații și fuziuni, prin consecințele evoluției tehnice, prin interferențe cu decorativul și cu utilul, separările absolute în artă, stabilirile de zone distincte, net delimitate devin inaplicabile. Pe plan teoretic, alături de momentele care au încercat o imposibilă izolare, cum a fost clasicismul, se pot nota marea cu sens contrar, aspirații spre estomparea, chiar spre anularea frontierelor, spre o «artă totală». În Critica puterii de judecare, Kant consacră un paragraf Unirii artelor frumoase în unul și același produs. Constată acolo o categorie de fapte, forme de sinteză artistică, cum sînt dansul și oratoriul. Ceea ce era la Kant constatare, devine la Schiller aspirație. Iar la mai toți criticii și teoreticienii romantici reapar motivele «fuziunii artelor» și «artei totale». Drama muzicală wagneriană se înserează într-un larg curent de idei.

În alte contexte culturale distrugerea barierelor dintre activitățile artistice, împrumuturile și corespondențele de limbaj constituie o coordonată a artei din ultimele trei sferturi de secol.

Nu credem însă că încercările de a propune clasificări — elastice fără vag — au rămas anacronice.

În fața acestui peisaj care își schimbă înfățișarea sub ochii noștri, e indispensabil să căutăm puneri în relații care să identifice situații estetice fără să forțeze faptele. Și bineînțeles, fără iluzia de a enunța norme și prohibiții pe care evoluția artei are ironica deprindere să le infirme foarte curînd. Necesitatea criteriilor cît mai numeroase, care să nu fie improvizate, ci să sesizeze diferențe existente, este tot atît de evidentă ca și imposibilitatea sistemelor închise și a clasificărilor exclusive. Diversitatea teritoriului cercetat pretinde diversitatea unghiurilor de vedere.

¹ Apud T. Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles* (trad. J. M. Dufrenne), Presse Universitaires de France, p. 166-7.

² B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, V-a ed. riveduta, Laterza, Bari, 1922, p. 126.

Diferențele și înrădăcirile constatate se cer și ele formulate cu o surzenie care să nu ne ducă la un relativism fără ieșire, să nu caute esențele abstrabile acolo unde stăpinesc formele de trecere și mișcare. Există o variație mereu actuală făcută acum două secole de către Lordul Byron, contemporanul lui Lessing, cu privire la teoria genurilor: «Genurile literare se amestecă unul cu altul întotdeauna și cu culorile; sint ușor deosebit în tonurile lor intense, dar pot avea atîta varietate și atîtea nuanțe diferite, încît nu putem spune niciodată unde se sfîrșește o nuanță și unde începe alta».³

Remarca aceasta cu privire la genurile literare se aplică, în măsură egală, atît mai mare, formelor de mișcare ale artei, curentelor, școlilor. Se aplică și raporturilor dintre artistic și non-artistic, și raporturilor între diferitele arte. Constituie un binevenit corectiv față de riscul de a-l comporta clasificările: de a se scleroza și de a absolutiza diferențele. Fiecare clasificare constată diferențe în centrul fenomenului și îndreptățită să propună trăsături dominante pentru artele în discuție. Constată estomparea diferențelor la marginea spectrului coloristic și anulară acestor diferențe în formele de sinteză.

În acest sens se pot discuta cîteva dintre clasificările posibile, vechi sau noi, frecvent redate sau mai puțin abordate. Astfel, clasificarea elaborată de Lessing în «Laocoon» a fost printre cele mai contestate. Estetica și psihologia contemporană a artei insistă asupra situațiilor de creație și asupra tuturor factorilor care atenuează separarea unor arte spațiale, ale coexistenței, de cele ale timpului, ale duratei. Tudor Viană nu pomeneste în «Estetica» sa de caracterul durativ al oricărei creații artistice. Cercetările mai recente ale psihologului și esteticianului gestaltist Rudolf Arnheim insistă asupra caracterului activ al percepției plastice.⁴ Etienne Souriau vorbește de acțiunea timpului, a anului și a regimului meteorologic asupra percepției plastice, datorită schimbărilor de lumină pe care le comportă.⁵ (ele corespund, pe planul percepției cu modificările obiectului, cu suita de tablouri în care Claude Lorraine a urmărit schimbările de lumină și culoare pe care le trăiește diferitele momente ale zilei catedrala din Reims). Tot Souriau vorbește de spațiu în muzică, de apropierea și îndepărtarea sunetelor, de efectul și profunzimea lor, de volumul sunetelor distribuite spațial.⁶ Faptitatea acestor categorii de fapte o cunoaște dirijorul, totdeauna ocupat de așezarea instrumentelor orchestrei, căutînd moduri noi de distribuție. O verifică și dificultatea imprimărilor și reproducerii stereofonice a discurilor. Souriau mai amintește de existența cinematografului,⁷ de contestată clasificării lui Lessing o valabilitate generală la care, de altfel, ea nu a aspirat.

În totuși, diferența generală nu se anulează. Percepția plastică are un caracter global și imediat, — deși cere detalieri și reveniri — pe care percepția literaturii sau muzicii nu-l poate avea. Receptarea și aprecierea unui poem, a unui roman, a unei sonete pretind o succesiune temporală de cîteva minute sau de multe ore. Pe planul creației, aspirația obsedantă la mișcare și durată a plasticii contemporane — a picturii, graficii și sculpturii lui Picasso, a cinetismului — nu anulează modurile diferite de a mișca în timp ale literaturii și plasticii. Fie că e vorba de dezvoltarea și personaj, fie că e vorba de arhitectura operelor, diferențele persistă. Figurativul și nonfigurativul desemnează un criteriu care se poate muta într-un mod asemănător. În aparență desuet, se dovedește estereproductiv. Direcțiile nonfigurative din arta modernă, din pictură sau literatură, nu pot fi anulate canonic pe considerentul că avem de-a face cu arte figurative. Intoleranța simetrică nu e cu nimic preferabilă și năruia abstractă sau, «epica fără personaj» nu anulează cîteva milenii de pictură și literatură, nici nu pot contesta aprioric validitatea direcțiilor figurative în pictura modernă sau a numeroaselor tipuri de epică din zilele noastre care păstrează personaje distincte și în mișcare. Dezbateră cu privire la muzica descriptivă ne-ar duce prea departe. Dar dincolo de diferențe și tranziții subzistă capacitatea picturii și literaturii de a reprezenta obiectele, capacitatea pe care arhitectura nu o pretinde și nu revendică decît în cazuri excepționale, în monumente antropomorfe sau zoomorfe. Se justifică în acest sens diferența enunțată de Kant, că în timp ce sculptura imită estetic natura plămînd obiecte existente sau posibile, în vreme ce arhitectura operează cu concepte posibile numai în stic.

Un alt criteriu diferențiază artele plastice, care plămădesc obiecte concrete, de muzică și literatură, care își transcriu comunicarea într-un sistem de semne, ce se pot multiplica indefinit. Ca valoare și semnificație, nici nu poate confunda cu originalul reproducerea din album sau din muzeu, oricît de discuit ar fi executată. Disparația originalului anulează opera. Reproducerea sau copiile rămîn vestigii istorice cu interes didactic. Din acest punct de vedere, problema originalului apare în literatură și în muzică. Nici măcar dispariția tuturor exemplarelor dintr-un poem nu-l anihilează neapărat, dacă memoria l-a

păstrat oral.⁸ De aici și o anumită indiferență față de modul de materializare a textului literar sau a partiturii, spre deosebire de unicatul plastic care cere o materializare optimă pentru a putea dura. Diferența dintre textul pe hîrtie «Japon» și cartea de buzunar îl interesează pe bibliofil. Estetic, în raport cu puterea de comunicare a operei, există aproape echivalență. («Aproape» se referă la condițiile mai bune de lectură create de ediția elegantă).

Fapte de artă posterioare apariției tiparului, cum ar fi dezvoltarea tehnicii gravurii, atenuează această diferență fără a o anula total. Există și situația intermediară a copiilor, pe care însuși autorul le face după propria sa operă, sau a variantelor comportînd mici deosebiri, realizate tot de autor. Situația e frecventă în sculptură și Rodin ne oferă exemple numeroase. Dar nici aici, interferențele și faptele de tranziție nu anulează interesul deosebirii. Originalitatea, modul de prezentare și conservare se discută altfel în raport cu artele unice și cu cele ale semnelor multiple în mii sau milioane de partituri și de volume.

O altă clasificare, combătută uneori cu iritare, este aceea care distinge artele propriu-zis creatoare de cele interpretative. Iritația actorului, a regizorului, a instrumentistului, a șefului de orchestră în fața unei clasificări care pare că i-ar relege într-un domeniu minor al artei, e explicabilă. Fapte numeroase vin să combată absolutizarea diferențelor. O artă interpretativă complexă, cum e cea a spectacolului teatral, include în fasciculul ei de activități unele incontestabil creatoare: astfel, scenografia. Există «creații» artistice evanescente. Clasificările vorbesc de o artă a jocurilor de artificii, de ape, lumini. În asemenea cazuri nu aflăm un raport de interpretare, dar nici nu se creează un obiect artistic cît de cît durabil. Aceasta arată că distincția dintre cele două categorii nu poate consta în durată, multe activități neinterpretative fiind mult mai perisabile decît interpretările. Tehnicile mecanice dezvoltate progresiv în ultimele decenii reușesc, de altfel, să fixeze interpretările pe disc, bandă magnetică sau film. Beneficiază de ea interpretarea actorului sau a muzicianului, dar și lectura neprofesionistă, lectura autorului. Păstrăm lecturi ale lui Sadoveanu, Arghezi, Călinescu. Cu atît mai puțin poate fi criteriu de distincție între cele două categorii contribuția originală. Lăsînd la o parte rolul specific al invenției și al ficțiunii, ar fi absurd să minimalizăm caracterul creator, modul original de a concepe, lumina și accentul puse de actor, regizor sau instrumentist cu personalitate. Termenul de «creație actoricească», devalorizat și banalizat frecvent în practică, are justificare estetică.

Trăsăturile principale care diferențiază cele două categorii sînt valabilitatea și raportul cu o operă preexistentă. Interpretarea e prin excelență variabilă. Orice receptare e variabilă: lectura, ca și contemplarea tabloului. Dar interpretarea introduce între operă și receptor o altă grupă de variabile. E variabilitatea la puterea a doua. Chiar cînd e studiată atent în repetițiile actoricești, în exercițiul instrumentistului, o execuție nu se poate repeta mecanic. Fiecare execuție comportă nuanțe și reexaminări care o pot ameliora. O pot și degrada, cum se întîmplă cu spectacolele jucate de multe ori, asupra cărora regia a pierdut o parte din control. Imprimarea unei execuții muzicale, filmarea unui spectacol fixează o interpretare printre multe posibile. Se întîmplă destul de des ca un solist sau un șef de orchestră să reîmpreime aceeași bucată și să-i dea alte accente și valori. Deosebirea iese în relief comparînd arta actorului de film cu a celui de teatru. În timp ce cea din urmă trăiește sub semnul variabilității, cea dintîi se fixează pe peliculă, devine parte integrantă dintr-o imagine nemodificabilă.

Dependența de o operă anterioară — literară sau muzicală — e trăsătura definitorie care dă sens termenului de interpretare. Vom întîlni în literatură situații în care o operă nu-și întregeste sensul decît în raport cu alta preexistentă. Cazul cel mai clar este acela al parodiei. Dar parodia dialoghează ironic cu modelul. Raportul e altul în artele interpretative și nu înseamnă de loc o jignire pentru acest fel de activitate să vorbim de o necesară subordonare. Care sînt limitele acestei subordonări, cît de departe merge dreptul interpretului, ce înseamnă fidelitatea literală și fidelitate de spirit sînt probleme importante ale tuturor artelor interpretative, probleme discutate mai aprins în ultimele decenii, paralel cu apariția unor concepții mai îndrăznețe regizorale sau interpretativ muzicale.

Lista clasificărilor ce comportă interese estetice nu poate fi niciodată limitată. Am mai putea adăuga deosebirea dintre arte mijlocite sau nemijlocite (directe sau indirecte, după Adler). De asemenea, criteriul lui Volkelt care diferențiază artele creatoare de forme de primul sau al doilea grad. Însăși diferențierea după simburile solicitate, cu toate insuficiențele ei, cu toate corectările ce le pretinde, poate avea interes estetic.

În toate aceste cazuri, ca și în celelalte posibile, important este să se evite riscul absolutizării unei diferențe pe care atîtea situații de tranziție o corectează fără să o înfrîme total.

«Sistemele artelor» finite, cu geometrie precisă, nu rezistă la confruntarea cu diversitatea faptelor. Clasificările după criterii foarte felurite pot fi stimulatoare pentru gîndirea estetică.

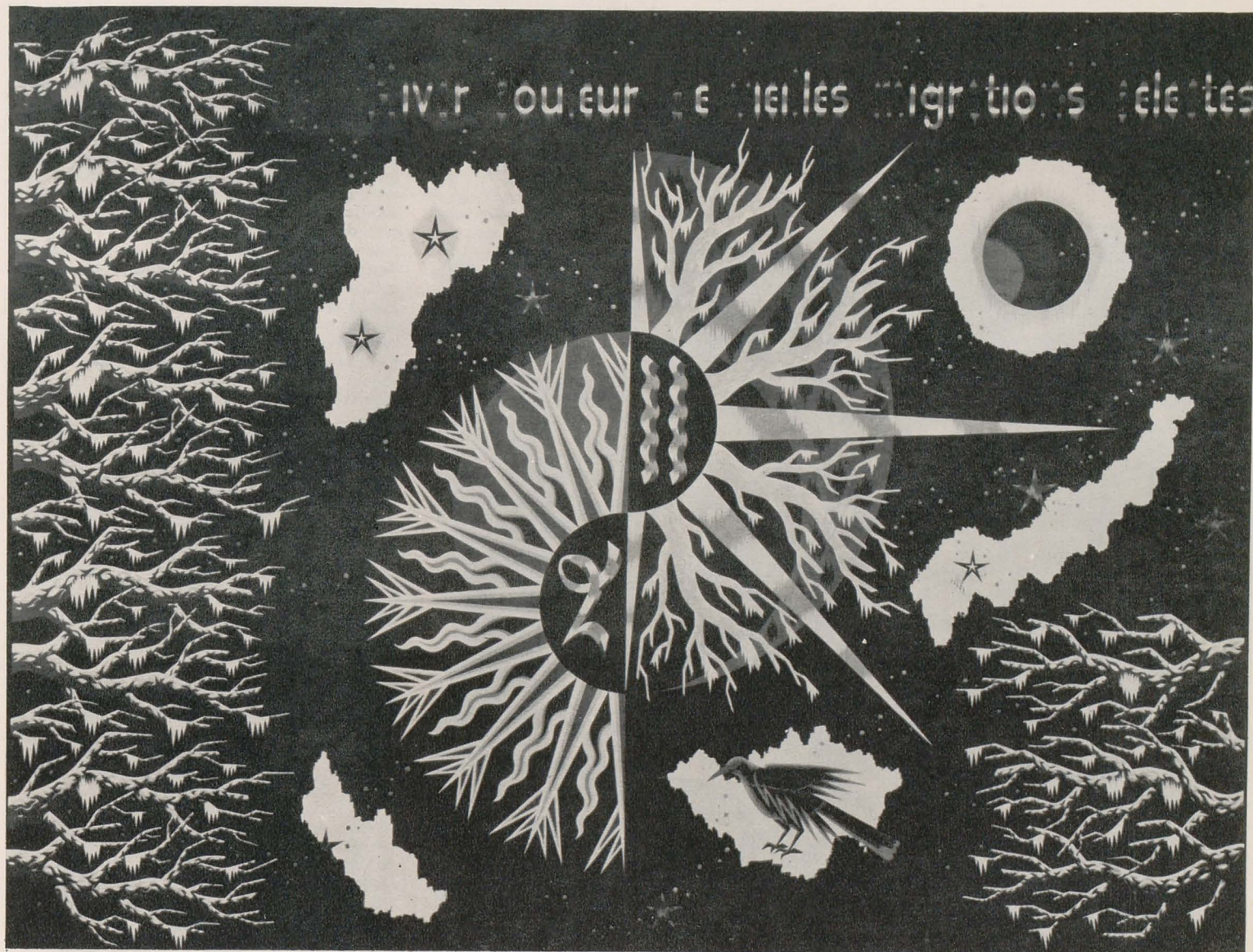
³ Apud R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, Jonathan Cape, London, 1961, I, p. 196.

⁴ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Faber and Faber, f.a.

⁵ E. Souriau, *La correspondance des arts*, Flammarion, 147, p. 78.

⁶ și ⁷ E. Souriau, op. cit., p. 78.

⁸ R. Wellek și A. Warren, *Theory of Literature*, p. .



CENTRU INTERNAȚIONAL AL TAPISERIEI

PIERRE—HENRI LIARDON

Sînt vreo treizeci de ani de cînd, grație impulsului dat de Jean Lurçat, tapiseria, de mult căzută în desuetudine, renăște și, urmînd exemplul maestrului francez, creatorii se îndreaptă spre această artă, conștienți de problemele ei particulare.

Această revenire în actualitate a tapiseriei nu se limita numai la Franța; pretutindeni a avut loc un reviriment al interesului artistic, evidențiind astfel faptul că nu era o chestiune de modă, ci de necesitate.

CREAREA ȘI SCOPURILE CITAM-ULUI

Totuși a trebuit să se aștepte începutul anilor 60—data de naștere oficială a CITAM-ului este 2 iunie 1961—pentru ca tot datorită inițiativei lui Jean Lurçat și grație colaborării înțeleghătoare a autorităților orașului, să se întemeieze la Lausanne Centrul internațional al tapiseriei vechi și moderne (CITAM) menit să fie un focar permanent de informare asupra artei țesăturii, în trecut și astăzi.

Dintre sarcinile CITAM (documentare și difuzare), cea mai spectaculoasă este fără

îndoială realizarea Bienalelor internaționale de tapiserie, destinate a fi expresia situației acestei arte în lumea actuală.

BIENALELE ȘI RĂSPÎNDIREA LOR

I-a Bială de tapiserie s-a deschis la Muzeul cantonal de arte frumoase din Lausanne în vara anului 1962. Participau cincizeci și șapte de artiști reprezentînd șaptesprezece țări. Întîrziată cu un an din cauza Expoziției naționale elvețiene care avea loc la Lausanne, cea de a doua Bială, în 1965, găzduia douăzeci și trei de țări, reunind optzeci și cinci de tapiserii. Numărul lucrărilor scade cu una în cadrul celei de a III-a Bială, dar, pe de altă parte, cel al țărilor participante ajunge la douăzeci și șapte. La Biala a IV-a în vara lui 1969 figurau douăzeci și șase de țări iar tapiseriile expuse însumau optzeci și cinci de lucrări.

Această importanță participare exprimă interesul suscitât pretutindeni de Bienalele de tapiserie. Este suficient să urmărești lista

țărilor care au fost reprezentate. Dacă la I-a Bială majoritatea erau țări europene, prin prezența Japoniei figura deja Asia, și prin cea a Statelor Unite, America; a II-a Bială asocia America de sud prin prezența Braziliei; a III-a se extinde în Orientul Mijlociu—Israel și Liban—și din nou în America de Sud—Columbia și mai departe încă în Oceania, prin Australia. Biala a IV-a a adăpostit și Uniunea Sovietică. Tot așa cum nu sînt granițe naturale, nu se poate vorbi nici despre granițe politice: încă de la I-a Bială, Polonia, Ungaria și Cehoslovacia reprezentau națiunile din Est; li se alătură în 1965 România și Iugoslavia și în 1967, Bulgaria.

Acest interes este confirmat de două alte mărturii: pe de o parte de creșterea numărului vizitatorilor de la cca 17 mii în 1962, la 20 de mii în 1969; iar pe de alta de dorința exprimată de altor capitale de a prelua expoziția din Lausanne după închiderea ei. Astfel, în 1969, Parisul găzduiește la sfîrșitul lui octombrie la Musée des Gobelins cea de-a IX-a Bială.

Pentru Lurçat, tapiseria corespundea unei necesități sociale. Ținând seama de structurile pe care le oferea noua arhitectură caracterizată de sobrietate și nuditate, el și-a dat seama că aceste suprafețe brute cereau o «înveșmîntare densă și caldă capabilă să introducă în arhitectură lirismul, pasionalul, voluptuosul» (cuvinte pronunțate cu ocazia fondării CITAM).

S-a observat apoi că arhitectura însăși corecta ceea ce putea fi prea rece, riguros, prea impersonal. Astfel evoluția tapiseriei trebuie să țină seama de acest dezechilibru crescînd între caracterul ei funcțional și cel estetic — acesta din urmă căpătînd prioritate față de cel dintîi.

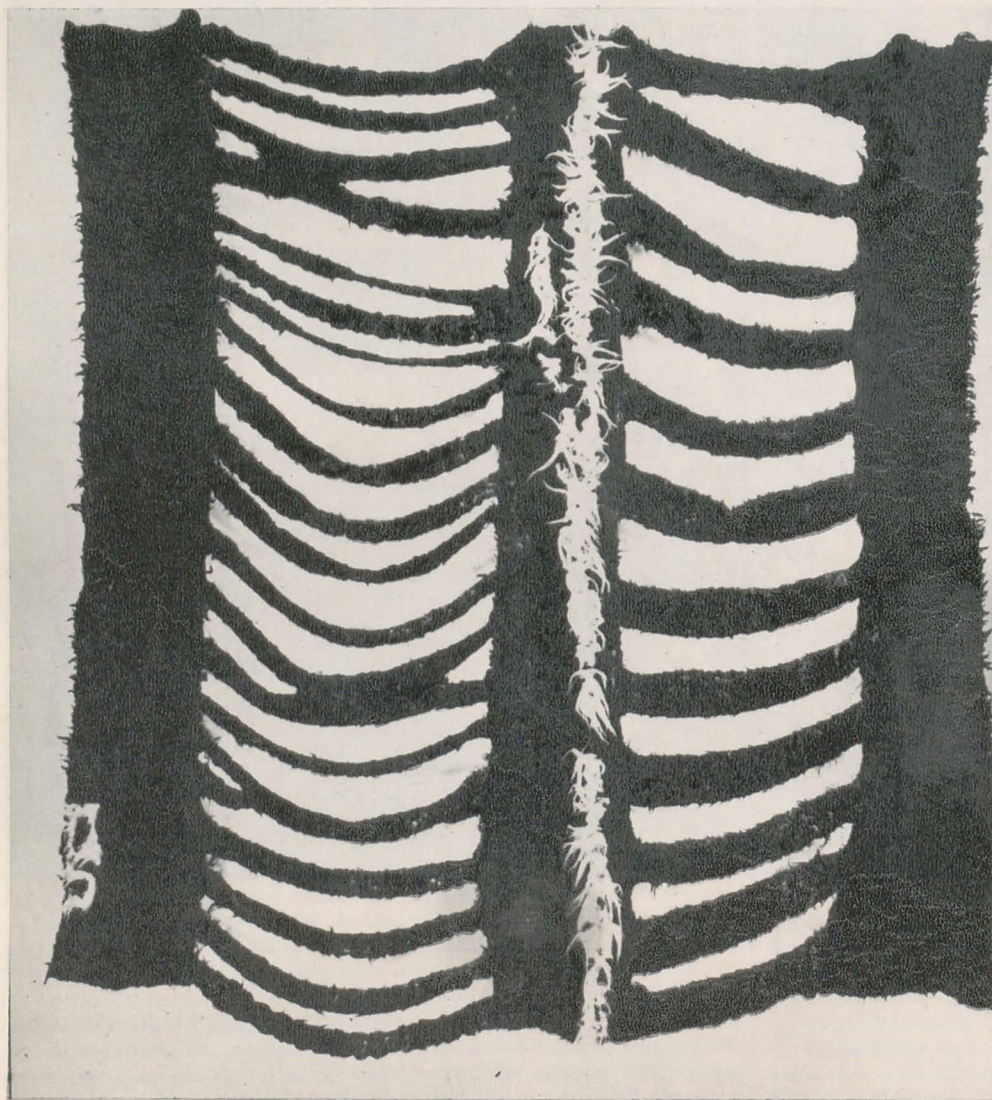
Consecința firească este că artiștii, în dorința lor de a se exprima mai deplin, de a nu mai fi îngrădiți de criterii exigente concepute pentru o altă funcție, au ajuns să se desprindă de canoanele tradiționale și să impună materialelor, noi procedee și destinații. Acestor factori de mutație li s-a adăugat de asemenea preocuparea de a lucra mai rapid — tapiseria tradițională este o artă care se execută în timp și cu răbdare — și aceea de a diminua costul lucrărilor, foarte ridicat cu vechile procedee.

Aceste probleme sînt universale, iar generalizarea lor a schimbat aspectul Bienalelor de tapiserie. I-a Bienală era dominată de școala franceză care relua într-un vocabular modern primele forme și reguli ale tapiseriei: pe de o parte o mare sobrietate a suprafeței; pe de alta, eliminarea unei perspective copiate direct după pictură, copiere care condusesese la declinul tapiseriei. Cît despre tehnicile din trecut, ele au fost păstrate: «haute lisse» și «basse lisse» (război vertical și orizontal).

Orientările noi, manifestate încă în cadrul celei de a II-a Bienale, aveau să permită să se adauge la tehnicile pure, broderia și țesutul. Devenind și mai suplu, regulamentul celei de-a II-a Bienale introducea o secție dedicată experiențelor, iar acestea sfîrșesc prin a domina Bienala din 1969.

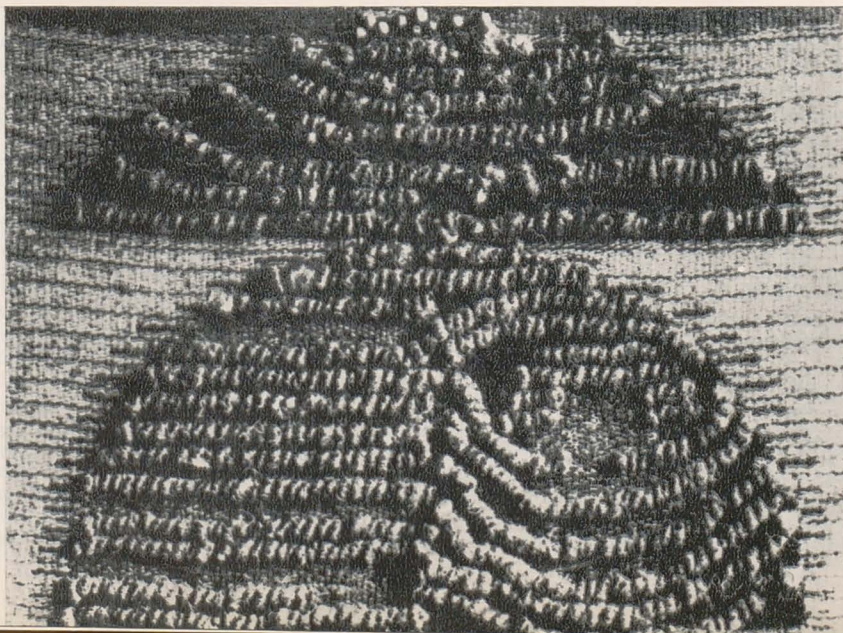
Școala franceză, grupată în jurul lui Lurçat, pornea de la moștenirea medievală. Artistul pregătea un proiect (carton) extrem de precis pe care meșterul îl executa cu fidelitate. Apoi raporturile dintre artiști și artizani (meșteri) se modifică, artistul ajungînd adeseori să țeară el însuși, acordînd mai multă atenție spontaneității artei populare decît formelor fixe ale clasicismului.

Dorința de a folosi și alte materiale l-au făcut să introducă în tapiserie materiale ca părul de cal, sfoara, macrameul, sîrma și chiar sticla, lemnul, polistirenele. În același timp, tapiseria se îndepărtează de perete, devine obiect spațial, într-o asemenea măsură încît s-ar fi putut naște temerea că tapiseria să nu cadă în capcana sculpturii, după ce reușise să se elibereze de pictură.



Acvariul negru, Dimitar Balev (Bulgaria), 1969

Triptic structural (detaliu), Jagoda Buic (Iugoslavia), 1965



◀ Migrații, Jean Picart le Doux (Franța), 1962

Cea de a IV-a Bială internațională de tapiserie reprezintă acel moment particular în care se închide un ciclu, în timp ce alte căi se deschid, moment de răsturnare sub ochii noștri a unei arte în direcții neprevăzute, spre cucerirea unor noi posibilități. În 1969, ceea ce caracterizează Biala este această explozie a formei, această folosire sistematică a materialelor inedite, această transgresare a conceptelor curente ale tapiseriei prin introducerea celei de-a treia dimensiuni (care readuce în formă sensibilă perspectiva proscrisă cu grijă de tradiție), a transparenței, a mobilității. Toate acestea nasc în spectator o oarecare nedumerire, ce se datorează nu atât lucrărilor propriu-zise cât clasificării lor. Aceasta pentru că tapiseria, ca și celelalte activități artistice, trece prin acea răsturnare care desființează categoriile și tinde în ultimă instanță să transforme diferitele arte în spectacol, fără o distincție bazată pe tehnicile folosite. Pe marginea acestei rupturi se pun problemele terminologice ca și ale finalității expresiei artistice

... ȘI CRITERIILE DE JUDECATĂ

Instrument de informare, CITAM-ul a ținut ca Bialele să poată răspunde dorinței lui Lurcat, aceea de a înregistra seismografic mișcările sau mutațiile în tapiserie, să exprime tendințele, reușitele și frământările ei.

Atitudinea organizatorilor s-a adaptat acestei dorințe. În timp ce pentru primele două Biale selecția era asigurată de către comitete naționale, pentru cea de a III-a și a IV-a Bială un juriu internațional prelua întreaga responsabilitate, eliminând astfel orice tentație de a promova opere care n-ar fi corespuns într-un totu criteriilor estetice, singurele valabile.

Problema este esențială și se lămurește mai bine dacă ne referim la prefața catalogului celei de a IV-a Biale, în care domnul René Berger, director-conservator al Muzeului cantonal de arte frumoase din Lausanne și președinte al Asociației internaționale a criticilor de artă, precizează rolul și punctul de vedere al juriului care a efectuat selecția operelor. Criteriile adoptate pot fi definite astfel: «operă originală cu tiraj limitat, lucrată de mână și a cărei tehnică este controlată de către artistul creator; tehnicile admise: alături de «haute lisse» și «basse lisse», broderia și tehnica aplicației ca și experiențele; dimensiuni minime: cinci metri pătrați».

Juriul hotără să elimine «în afară de ceea ce i s-ar fi părut fără valoare sau lipsit de valoare satisfăcătoare, tot ce ar fi fost simplă adaptare sau calchiere a unei picturi; vor fi reținute proiectele care pot fi socotite ca pornind în mod original de la arta tapiseriei; cât despre aceasta din urmă, mai curând decât să se fixeze la o definiție normativă sau «esențială» de oricare natură ar fi ea, juriul a ținut seama «de ceea ce porcede de la tradiție în măsura

în care aceasta nu constituie un scop în sine» și «de ceea ce pornește de la căutare, în măsura în care aceasta nu cade în arbitrar pur».

Supletea acestei formule a îngăduit celei de a IV-a Biale «ca și precedentele și succesivele modificări ale regulamentului» să fie locul privilegiat de trecere în revistă a stării actuale a tapiseriei, răspunzând astfel cel mai eficace dorinței fondatorului CITAM.

De altfel, în contradicție cu ceea ce s-a putut spune, Jean Lurcat nu se opune unei evoluții continue a tapiseriei. Puțin înainte de moartea sa, el mărturisea într-un interviu: «Nu am nici o prejudecată față de materiale. Este bine ca toate resursele pe care industria contemporană ni le oferă să fie experimentate».

Universalitatea noilor probleme a determinat de asemenea juriul să înlocuiască sistemul de expunere pe națiuni (aplicat la primele două Biale) cu formula mai adecvată a secțiilor rezervate pentru «haute» și «basse lisse», pentru broderie și tehnica aplicațiilor, pentru experiențe și căutări. Astfel se evită orice confuzie dispărind de asemenea o înțelegere națională a artei, perimată de mult, în favoarea unei comunități planetare, în același timp una și diversă.

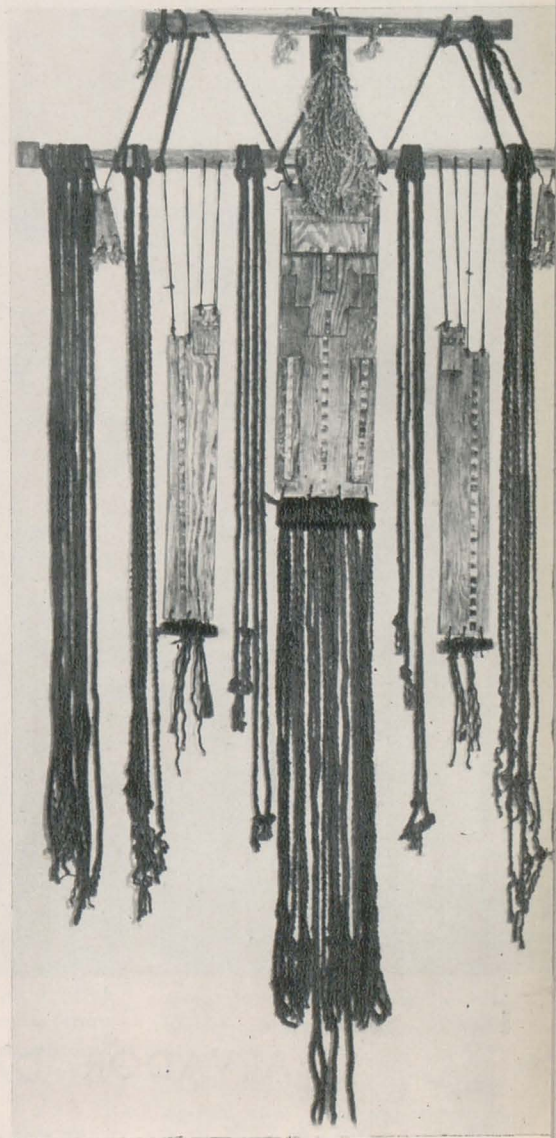
În corolar, confruntarea, care implică o ierarhie a valorii și o definire calitativă a operelor, este înlocuită de o abordare pluridimensională a acestora, ceea ce se potrivește mai bine cu necesitățile de informare, căci un lucru nu devalorizează pe altul, o experiență nu anulează pe cea precedentă, ci atât una cât și cealaltă participă la aceeași devenire.

INFORMAREA ÎNSEAMNĂ ȘI STIMULARE

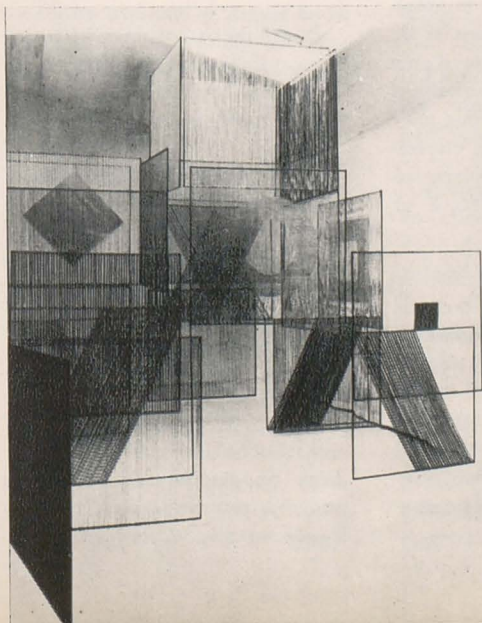
Vorbind despre sistemele de expunere revenim la problema informării. Dacă insistăm asupra ei, aceasta se datorește faptului că informarea este cheia de boltă a acțiunii CITAM-ului, și că în cadrul Bialelor mai ales, ea oferă posibilitatea unei raze de acțiune atât în interior cât și în exterior.

Bialele se adresează publicului, pe care îl informează asupra situației tapiseriei contemporane. Prin coexistența lucrărilor provenind din lumea întreagă ele fac accesibile artiștilor experiențe multiple, și chiar condițiile în care ei își vor continua opera se află astfel transformate. Ei beneficiază de contactul cu limbaje diferite și această formă de stimulare pe care o aduc Bialele internaționale de tapiserie — cu manifestările lor anexe, întâlniri ale artiștilor, criticilor, colocvii și publicații — constituie elementul cel mai fecund al activității CITAM-ului. În mod evident, acest rol de catalizator al creației nu poate decât să crească de la o Bială la alta.

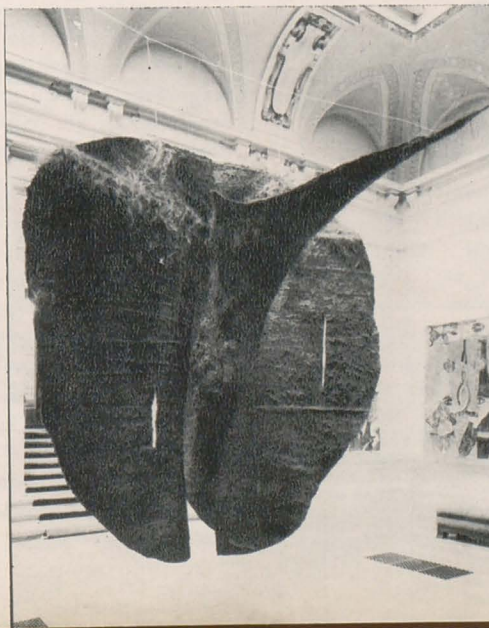
În românește de SANDA AGALIDI



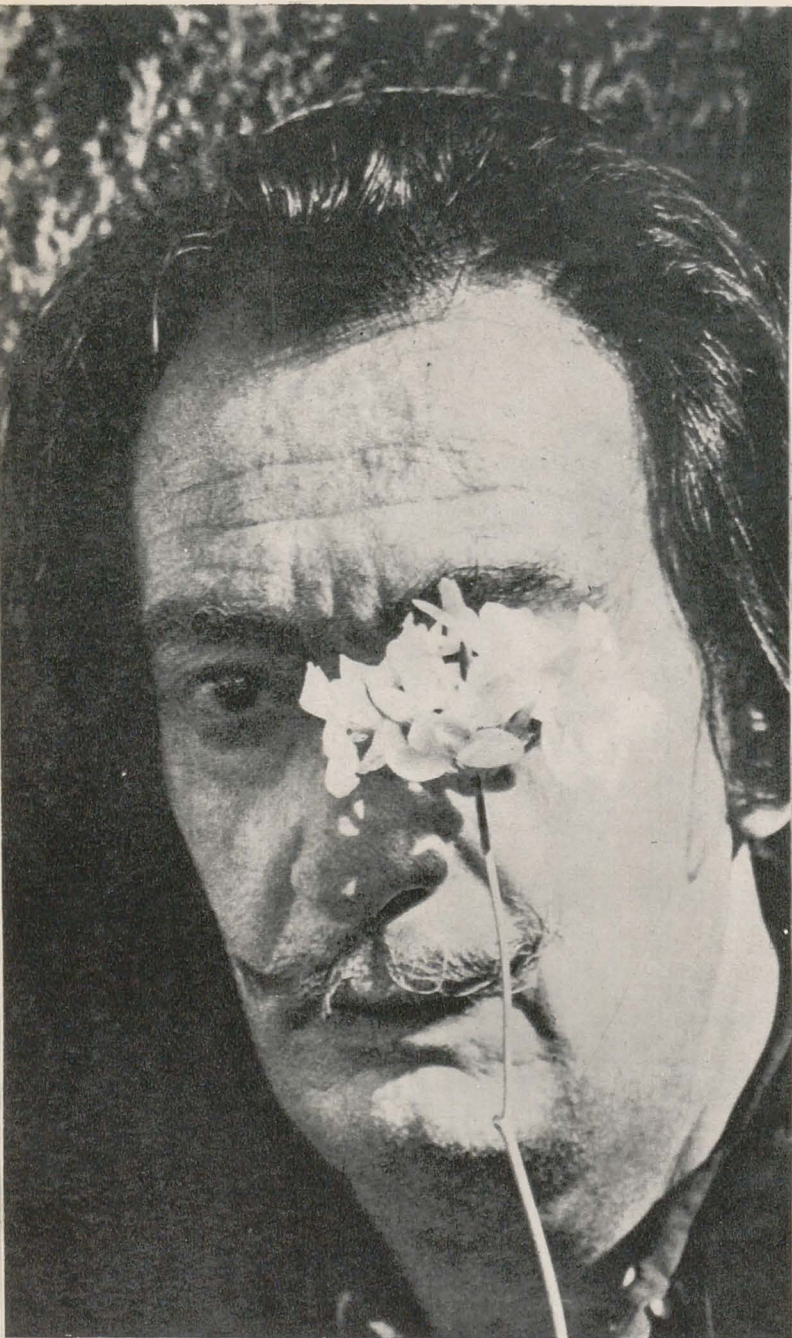
Profet Maria Laszkiewicz (Polonia), 1969



Element virtual spațial Elsi Giauque (Elveția), 1969



Abakan Magdalena Abakanowicz (Polonia), 1969



SALVADOR DALI

Jurnalul unui geniu*

— fragmente —

In «Jurnalul unui geniu», eseu burlesc, iconoclastul universal Dali practică și propăvăduiește orgoliul desăvârșirii, invocând un nietzscheanism întors — latin — spre sensurile apollinice ale suveranității omului. Scandalosul lucid persiflează iluziile avangărilor de a deține adevărul, dezbate, în tume de idei, dilema «ism»-elor între anarhie și falsa construcție a spiritului, se declară, în clipe de uitare când suspendă parada parodiilor, un clasicist umil.

1952 MAI

Port Lligat, 1

Pentru a scrie ceie ce vor urma, întrebuițez pentru întâia oară pantofii de lac pe care niciodată n-am putut să-i port multă vreme deoarece sînt îngrozitor de strîmți. De obicei îi pun exact înainte de a începe o conferință. Constrîngerea dureroasă pe care o exercită asupra picioarelor, sporește la maximum capacitățile mele oratorice. Durerea ascuțită și zdrobitoare mă face să cînt ca o privighetoare, ori ca unul din acei cîntăreți napolitani care poartă, și ei, pantofi prea strîmți. Nevcia fizică viscerală, chinul copleșitor provocat de pantofii de lac mă silesc să slobod cuvinte, adevăruri condensate, sublimе, generalizate de suprema închiziție a chinului îndurat de picioare. Încalț așadar pantofii și încep să scriu. . .

. . .Sînt fiul lui Wilhelm Tell, cel care a prefăcut în aur masiv mărul de «canibalistică» ambivalență pe care părinții săi André Breton și Pablo Picasso i-l așezaseră succesiv în echilibru primejdios pe cap. Acest cap atît de fragil și de iubit al lui Salvador Dali! Da, cred că sînt salvatorul artei moderne, singurul în stare să sublimeze, să integreze și să raționalizeze împărătește și cu magnificență, toate experiențele revoluționare ale timpurilor moderne, în marea tradiție clasică a realismului și a misticismului care sînt misiunea supremă și glorioasă a Spaniei.

În cadrul mării mișcări a «misticiei nucleare» ce trebuie să marcheze vremurile noastre, rolul, țării mele este esențial. America, datorită nemaipomenitelor sale progrese în tehnică, va furniza dovezile empirice (putem spune fotografice sau microfotografice) ale acestui nou misticism.

Grație lui Freud și Einstein, geniul poporului izraelit îi va da în mod involuntar posibilitățile sale dinamice și antiestetice. Franța va avea un rol eminent didactic. Ea va redacta probabil actul constitutiv al «misticismului nuclear» datorită strășniciei inteligenței sale dar, odată mai mult, îi va reveni Spaniei misiunea de a înnobila totul prin credință și prin frumusețe.

IULIE

5

De cînd lumea, fiecare își bate capul să sesizeze forma și să o reducă la volume geometrice elementare. Numitul Leonardo avea tendința să fabrice ouă, care, după Euclid, trebuiau să fie forma cea mai desăvîrșită. Ingres prefera sferile, iar Cézanne cuburile și cilindrii. Singur Dali, prin tertipurile unei ipocrizii dusă pînă la paroxism și care îl făcuse să se lase obsedat exclusiv de rinocer, a descoperit acum adevărul. (. . .)

9

Mistuit cu deliciu de dorința de a face mai frumos și extraordinar. Această dumnezeiască insatisfacție este semn că în sufletul meu există un impuls care îmi va procura satisfacții mari.

15

Nu-ți da osteneala să fii modern. Este singurul lucru pe care din nefericire, orice ai face, nu-l vei putea evita!

17

Nu vă temeți de perfecțiune. Niciodată nu o veți atinge!

26

Dacă ești mediocru, chiar de te vei căzni să pictezi prost, foarte prost, tot se va vedea că ești un mediocru.

AUGUST

1

Astă-seară, pentru întâia dată după un răstimp de cel puțin un an, privesc cerul înstelat. Îl găsesc mic. Cresc eu oare,

* Salvador Dali: Journal d'un génie, Editions de la Table Ronde, Paris, 1964

sau se micșorează universul? Ori și una și alta? Câtă deosebire față de contemplările siderale, dureroase, ale adolescenței mele! Ele mă cufundau în lumea romantismului meu de atunci: insondabilele și infinitele imensități cosmice. Eram cuprins de melancolie fiindcă toate emoțiile mele erau indefinibile. Acum, dimpotrivă, emoția mea este atât de definibilă încât i-aș putea face mulajul. Și pe dată hotărâsc să-mi comand unul din ghips, care să reprezinte cu maximă exactitate emoția ce mi-o pricinuiște contemplarea bolții cerești.

Sînt recunoscător fizicii moderne de a fi coroborat prin cercetările ei această noțiune agreabilă, sibaritică și anti-romantică între toate, că «spațiul este finit». Emoția mea are forma desăvîrșită a unui continuum cu patru fese, frăgezimea carnației înseși a Universului. . . . Mă simt atât de mulțumit văzînd în sfîrșit Cosmosul redus la asemenea rezonabile proporții, încît aș fi în stare să-mi frec mîinile, dacă acest gest îngrozitor n-ar fi atât de tipic antidalinian. Înainte de a adormi, în loc să-mi frec mîinile le voi săruta cu cea mai curată bucurie, repetîndu-mi că Universul, ca orice lucru material, are aerul teribil de meschin și îngust dacă îl comparăm, de pildă, cu amplexarea unei frunți pictate de Rafael.

SEPTEMBRIE

2

Cel mai prost, din toate punctele de vedere, pictor din lume, fără ezitări tulburi și fără urmă de îndoială se numește Turner.

1953 MAI

Port Lligat, 2

. . . Am desenat fără întrerupere de la răsăritul soarelui pînă la căderea nopții, șase chipuri de îngeri matematici, explozivi și de o atît de aprigă

frumusețe încît m-am simțit vlăguit și deșelat. Culcîndu-mă, mi-am amintit de Leonardo, asemuind moartea după o viață plină, cu ivirea somnului după o îndelungată zi de trudă.

6

Orice poate fi făcut bine sau prost. Tot așa și pictura mea.

8

Pictorule, tu nu ești orator. Pictează deci, și taci!

9

Dacă refuzați să studiați anatomia, arta desenului și a perspectivei, matematica esteticii și știința culorii, dați-mi voie să vă spun că este mai degrabă un semn de lenevie decît de genialitate.

11

Începeți prin a desena și a picta la fel ca vechii maeștri după aceea faceți așa cum veți crede de cuviință; veți fi întotdeauna respectați.

12

Gelozia celorlalți pictori a fost întotdeauna pentru mine termometrul succesului.

14

Cu onestitate. . . nu pictați fără onestitate.

16

Cu Braque — precum Volaire cu bunul Dumnezeu — ne salutăm, dar nu ne vorbim!

17

Matisse: triumful gustului burghez și al promiscuității.

18

Piero della Francesca: triumful monarhiei absolute și al castității.

24

Pollock: «Marseillezul» abstracționismului. Este romanticul sărbătorilor galante și al focurilor de artificii, așa cum a fost și primul tașist senzual: Monticelli. Nu este chiar atât de prost ca Turner; dar asta fiindcă este încă și mai nul.

IUNIE

1

Am descoperit acum o săptămîină că în toate, inclusiv în cinematograful, eram în urmă cu

doisprezece ani. De unsprezece ani, de pildă, plănuiesc să fac un film integral, total, sută la sută hiperdalinian. După socoteala mea, este deci foarte probabil ca filmul să fie în sfîrșit turnat la anul.

Sînt exact opusul eroului fabulei lui La Fontaine, «Ciobanul și lupul». În timp ce de-a lungul existenței mele, și chiar în adolescență, am înfăptuit atîtea lucruri senzaționale, se întîmplă acum că orice aș anunța — de pildă corrida mea liturgică, unde preoți curajoși vor trebui să danseze în fața unui taur care după cursă va fi ridicat în văzduh de un elicopter — toată lumea, afară de mine, crede în acest proiect care — și asta e culmea — va ajunge în mod ineluctabil să vadă lumina zilei.

Cînd am venit la Paris, la douăzeci și șapte de ani, am făcut în colaborare cu Luis Buñuel două filme ce vor intra în istorie: Ciinele andaluz și Vîrsta de aur. De atunci Buñuel a lucrat de unul singur și a regizat alte filme, făcîndu-mi astfel neprețuitul serviciu de a arăta publicului cui îi revenea latura genială și cui latura primară în Ciinele andaluz și în Vîrsta de Aur.

Dacă voi realiza filmul vreau să fiu sigur că de la un cap la altul el va fi un șir de minunății, fiindcă este inutil a te osteni să te duci să vezi spectacole care nu sînt senzaționale. Cu cît mai numeros va fi publicul meu, cu atît filmul va aduce mai mulți bani autorului lui, pe bună dreptate poreclit «Avida Dollars»¹. Dar pentru ca un film să pară prodigios spectatorilor, trebuie în primul rînd ca ei să creadă în minunile ce le sînt dezvăluite. Singurul

mijloc este să se termine mai înainte de toate cu respingătorul ritm cinematografic actual, această convențională și plicticoasă retorică a mișcării camerei. Cum poate crede oare cineva, o singură clipă măcar, în cea mai banală dintre melodrame atunci cînd prin travelling, aparatul urmărește pretutindeni pe asasin, pînă și la lavaboul unde se duce să-și spele mîinile de singe? De aceea Salvador Dali va avea grijă, chiar înainte de a începe turnarea filmului, să imobilizeze, să pirolească aparatul pe sol precum Isus pe cruce. Nu are nici o importanță dacă acțiunea iese din cadrul vizual! Publicul va aștepta înspăimîntat, exasperat, anxios, cu sufletul la gură, bătînd din picioare, extaziat, ori și mai strașnic încă, plictisindu-se, ca acțiunea să reîntre în cîmpul vizual al aparatului. Afară numai dacă imagini foarte frumoase și cu totul în afara acțiunii, n-ar veni să-l distreze trecînd prin dreptul ochiului neclintit, legat fedeleș, hiperstatic, al camerei daliniene de luat vederi, în sfîrșit redată veritabilului ei obiect, robită prodigioasei mele imaginații.

Viitorul meu film va fi exact opusul unui film experimental de avangardă, și mai cu seamă opusul a ceea ce e astăzi calificat drept «creator» — cuvînt care nu înseamnă nimic altceva decît o supunere servilă față de toate locurile comune ale tristei arte moderne.

AUGUST

2

Tuturor ne este foame de imagini concrete. Artă abstractă va fi servit la ceva și anume: să-i redea artei figurative deplina ei virginitate.

17

Măgarii ar vrea să urmez eu însumi sfaturile pe care le dau altora. Așa ceva este cu neputință fiindcă eu sînt cu totul deosebit.

¹ Anagrama numelui său, compusă de André Breton din «răzbunare», afirmă Salvador Dali adăugînd: «fără să fie o reușită de mare poet, totuși în biografia mea trebuie să recunosc că ea corespunde ambițiilor mele imediate de atunci» (prin 1944) n. tr.

SEPTEMBRIE

6

În fiecare dimineață, la trezire, încerc o supremă plăcere de care de-abia azi îmi dau seama: aceea de a fi Salvador Dali, și mă întreb, minunându-mă, ce ispravă va mai face astăzi acest Salvador Dali și mi-e pe zi ce trece mai greu să pricep cum pot ceilalți să trăiască fără să fie Gala ori Salvador Dali.

12

...Astăzi, ceva unic! Pentru prima dată în viață simt nevoia reală, vitală, să vizitez un muzeu de pictură.

13

Dacă toată viața mea aș fi pictat bine, nicicând n-aș fi putut cunoaște fericirea. Acum mi se pare că sînt în același stadiu de maturitate ca și Goethe care, ajuns la Roma exclamă: În sfîrșit mă voi naște.

16

...Plouă foarte tare și este atît de întuneric încît n-am să pot picta. Realizez eșecul tehnic al acestei luni de septembrie. Pe cînd pictam mai bine ca oricînd draperiile, dintr-o dorință himerică de perfecțiune absolută am încercat, în schimb, să pictez aproape fără culoare suprafețe saturate de rășină. Voiam să ajung la cea mai desăvîrșită măiestrie: la chintesența maximă a dematerializării. Rezultatul a fost dezastuos. Vreme de un ceas, bucata pictată era sublimă, dar uscîndu-se, rășina absorbea partea colorată și totul ajungea de culoarea ambrei întunecate acoperindu-se cu pete. Întune-

carea lui «corpus hypercubicus» al meu și-a aflat sincronizarea în furtuna plumburie a acestui 16 septembrie. Mi-a întunecat viața o întreagă după-amiază. Dar spre seară mi-am dat seama de originea originalisimă a erorilor mele. Savurez aceste erori. Gala¹ știe că totul se poate aranja foarte simplu frecînd cu un cartof înainte de a repicta. Voluptatea mea este să descopăr toate adevărurile tehnicii mele picturale mulțumită unui eșec episodic și momentan. Cîteva clipe încă, mai savurez păcatul meu de absolut, apoi cer să mi se aducă un lucru în același timp foarte relativ și foarte real, un cartof — ca să-i spun pe nume, iar în momentul cînd îl văd pus pe masă suspin ca Goethe: În sfîrșit mă voi naște! E bine să începi să te naști într-o zi posomorită pe timp de furtună.

1955 DECEMBRIE

18

Apoteoză daliniană ieri seară în templul Cunoașterii, în fața unei mulțimi fascinate. Abia sosit în Rolls-ul meu înșesat de conopide, salutat de miile de flash-uri ale fotografiilor am luat cuvîntul în marele amfiteatru al Sorbonei. Auditorul fremătător aștepta cuvinte decisive. Le-a avut. Hotărisem să fac cea mai delirantă comunicare din viața mea la Paris, fiindcă Franța este cea mai inteligentă țară din lume, cea mai rațională țară din lume, pe cită vreme, eu, Salvador

¹ Soția lui Dali, căsătorită anterior cu poetul Paul Eluard (n.tr.)

Dali, descind din Spania care este cea mai irațională și cea mai mistică țară din lume... Cuvintele au fost primite cu aplauze puternice, nimeni nefiind mai sensibil la complimente ca Francezii. Inteligența, am grăit eu, nu ne duce altundeva decît în ceața nuanțelor scepticismului, principalul ei scop fiind de a-l reduce pentru noi la coeficiente de o incertitudine gastronomică și supergelatinosă, proustiană și fezandată. Tocmai de aceea este bine și necesar ca, din cînd în cînd, spanioli ca Picasso și ca mine, să venim la Paris pentru a pune sub ochii francezilor cîte o felie crudă și sîngerîndă de adevăr.

Aici, după cum mă așteptam s-a produs rumoare. Cîștigasem.

Atunci am spus totul dintr-o suflare: unul dintre cei mai importanți pictori moderni din ultima vreme a fost de bună seamă Henri Matisse, dar Matisse reprezintă exact ultimele consecințe ale Revoluției Franceze, adică triumful burgheziei și al gustului burghez. Ropote de aplauze !!!!!!!

Am continuat: consecința artei moderne contemporane este că s-a ajuns la un maximum de raționalizare și la un maximum de scepticism. Astăzi tinerii pictori moderni nu cred în NIMIC. Este perfect normal ca atunci cînd nu crezi în nimic să sfîrșești prin a nu picta aproape nimic, așa cum este cazul cu toată pictura modernă cît și cu pictura abstractă, esteticiană, academică, singura excepție fiind un grup de artiști americani din New York care,

din lipsă de tradiție și datorită unui paroxism instinctiv, este foarte aproape de o nouă credință pre-mistică ce va lua ființă atunci cînd lumea își va da seama de ultimele progrese ale științei nucleare. În Franța la polul diametral opus Școlii de la New-York, nu văd decît un singur exemplu demn de a fi citat, și anume cel al prietenului meu, pictorul Georges Mathieu... care împins de atavism monarhic și cosmogonic a luat atitudinea cea mai contrarie academismului picturii moderne.

1956 MAI

10

Sînt într-o permanentă stare de erecțiune intelectuală, și toate vin în întîmpinarea dorințelor mele. Corrida mea liturgică ia ființă. Mulți încep să se întrebe dacă nu cumva a și avut loc. Preoți curajoși se oferă să danseze în jurul taurului însă, date fiind foarte vastele condiții iberice și hyperestezice ale arenei, cea mai grozavă excentricitate va consta în substituirea ridicării plate și circulare a taurului de către catiri obișnuiți, cu elevarea verticală datorită unui autogir, instrument mistic prin excelență care își trage forța din el însuși, după cum indică de altfel și denumirea lui. Pentru a exagera și mai mult spectacolul, este necesar ca autogirul să ducă foarte sus și foarte departe cadavrul, pe muntele Montserrat de pildă, pentru ca vulturii să-l devoreze și astfel să se înfăptuiască pseudo-liturgic o corridă nemaivăzută.

Critica e un lucru sublim. Este demnă numai de genii. Singurul om în stare să scrie un pamflet despre critică eram eu, fiind inventatorul metodei paranoia-critică. Și l-am făcut¹ Dar și atunci, la fel ca în acest jurnal sau în *Viața Secretă*, n-am spus tot, avînd grijă să păstrez în rezervă mere putrede, grenade explozive, iar dacă sînt întrebat de pildă care este cea mai mediocră faptură care a existat vreodată, voi spune: Cristian Zervos. Dacă mi se spune că sînt complimentare culorile lui Matisse, voi răspunde că într-adevăr ele nu fac altceva decît să-și facă într-una complimente, și apoi voi mai repeta că nu ar strica să se ia întrucîtva aminte la pictura abstractă. Devenind mereu tot mai abstractă, valoarea ei monetară va deveni și ea foarte cîrînd abstractă. Există gradații în nenorocirea picturii non-figurative, și anume: arta abstractă care are un aer atît de trist; apoi ceva și mai trist este pictorul abstract; tristețea devine nenorocire atunci cînd te afli în fața unui amator de pictură abstractă, dar încă și mai rău și mai sinistru este să fii critic și expert de pictură abstractă. Uneori se întîmplă cîte o chestie înnebunitoare: toată critica în unanimitate afirmă despre ceva că este foarte bun sau foarte prost. Atunci poți fi sigur că totul

¹ Dali scrisese în luna aprilie, cînd traversase Atlanticul, teribilul său pamflet asupra S.S. America, „Incornorații bătrinei arte moderne”, Fasquelle éditeur, 1956.

este fals! Trebuie să fi ultimul dintre zezeci pentru a afirma că dacă părul albește, este la fel de normal să se îngălbenească și hîrțile lipite.

Am intitulat pamfletul meu: Incornorații bătrinei arte moderne dar nu am spus acolo că incornorații cei mai puțin magnifici sînt incornorații dadaști. Îmbătrîniți, cu plete colilii, dar rămînînd și astăzi de un anticonformism extrem, acestora le place la nebunie să primească la vreo bienală oarecare o medalie de aur pentru vreo lucrare fabricată cu cea mai fermă voință de a displace tuturor. Totuși există incornorați încă și mai puțin magnifici decît acești bătrîni, dacă așa ceva este posibil, și anume incornorații care au dat premiul de sculptură lui Calder. Acesta nici măcar nu a fost dadaist dar toți și-au închipuit că era, și nimeni nu s-a gîndit să-i spună că cel mai elementar lucru ce trebuie cerut unei sculpturi este să nu se miște!

1957 MAI

Port Lligat, 9

Spania a avut întotdeauna onoarea de a oferi universului cele mai înalte și mai violente contraste. În secolul XX aceste constraste s-au încarnat în două persoane: Pablo Picasso și umilul dumneavoastră servitor.

1958 SEPTEMBRIE

Port Lligat, 1

Anevoie poți ține trează atenția lumii mai mult de o jumătate

de oră în șir. Dar eu am izbutit acest lucru timp de douăzeci de ani, și în fiecare zi. Deviza mea a fost «să se vorbească de Dali chiar dacă se vorbește de bine». Am reușit vreme de douăzeci de ani ca ziarele să publice cele mai incompreensibile știri ale epocii noastre, transmise prin teletip. . .

1960 Mai

Paris, 19

În mijlocul unei mulțimi ce murmură numele meu și-mi spune «maestre», voi inagura, la muzeul Galliera, expoziția celor o sută de ilustrații ale mele la Divina Comedie. Este o senzație extrem de agreabilă admirația aceasta ce se ridică în efluvii magice pînă la mine încornorînd și reîncornorînd arta abstractă care moare de invidie. Întrebat cum de am pus culori vii, fiind vorba de infern, răspund că romantismul a săvîrșit mîrșăvia de a face să se creadă că infernul ar fi negru ca minele de cărbuni ale lui Gustave Doré unde nu mai vezi nimic. E complet greșit! Infernul lui Dante este luminat de soarele și miera Mediteranei și de aceea părțile terifiante ale ilustrațiilor mele sînt analitice și supergelatinoase cu coeficientul lor de viscozitate angelică.

Hiperestezia digestivă a două ființe devorîndu-se una pe alta poate fi pentru prima dată observată în ilustrațiile mele în plină lumină. Este o zi frenetică de bucurie mistică și amoniacală.

1963 Septembrie

3

De cînd mă știu am năraș să privesc ziarele de-a-ndoaselea! În loc să citesc știrile, le privesc și le văd. Adolescent fiind, era îndeajuns să clipească din ochi pentru a întrezări printre serpentinele tipografice, partide de fotbal înfățișate ca la televiziune. Adesea, înainte de jumătatea partidei, trebuia să mă odihnesc, într-atît mă oboseau perișoarele jocului. Astăzi văd pe jurnalele de-a-ndoaselea lucruri dumnezeiești prinse într-un asemenea iureș, încît mă hotăresc să repictez — într-un elan de sublim pop'art dalinian — bucăți de gazetă conținînd comori estetice uneori demne de Fidias. Aceste ziare mărite peste măsură, le voi cuantifica prin murdărie de muște. . . Ideea aceasta mi-a venit după ce am observat frumusețea unor ziare lipite, îngălbenite (și puțin pătate de muște) ale lui Pablo Picasso și Georges Braque.

Astăzi seară, în timp ce scriu, ascult radio-ul care răsună de loviturile de tun, într-adevăr meritate, trase pentru funeraliile lui Braque. Ale lui Braque, celebru printre altele și pentru descoperirea estetică a bucăților de ziare lipite. Iar eu îi dedic drept omagiu, cel mai transcendent și al meu mult mai instantaneu celebru bust al lui Socrate cuantificat de muște, și care constituie tocmai geniala coperță a acestui jurnal al genului meu.

În românește de
IRINA FORTUNESCU



A T E L I E R

PAUL VASILESCU

Sculptor. Născut la 31 august 1936, la Izvorul dulce (Buzău).

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1961).

Asistent la catedra de sculptură a facultății de arte plastice a institutului.

Din 1961 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Bratislava — 1967; Roma — 1969.

Este distins cu Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru artă monumentală, 1967 (lucrarea Stejarul din Borzești — orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej) și Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru sculptură, 1968.

Ce fac? și spre ce tind?!

Sculptură figurativă. Pentru figurativ am aderență. Îmi este aproape.

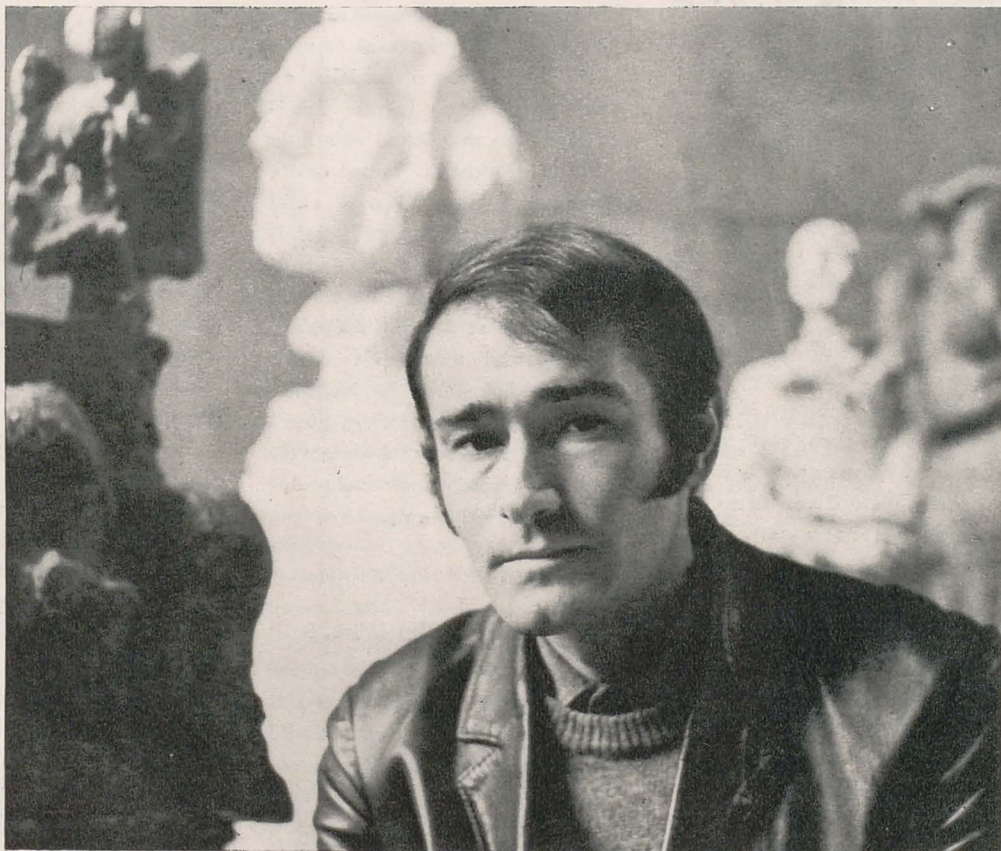
Încerc să asimilez, să fructific, să utilizez cele mai noi cuceriri pe planul formei, din arta universală și, dacă se poate afirma caut să învăț din propria mea experiență...

Mi se pare meritorie strădania sculptorului de a realiza concretizarea ideilor, pe care vrea să le transmită, în forme ce au cât mai puțină asemănare cu natura. Mă îndepărtez însă de realitate numai în măsura în care însăși viziunea operei o cere. Formele se constituie cu necesitate și din necesitatea de a fi cât mai expresive. Iar expresivitatea e pusă în valoare mai cu seamă în ambiant.

Prin formele mele tind spre un figurativ desprins de terestru, un figurativ cât mai transfigurat.

E foarte greu să explici în cuvinte exprimarea ideii în formă. Și nu spun o noutate reamintind că sculptorul prin forme se exprimă. Sculptura e o profesiune a gândirii în forme. De aici dificultatea de-a o traduce prin alte mijloace de comunicare, dificultatea și, poate, ... inutilitatea.

PAUL VASILESCU



Ștefan cel Mare (detaliu) — ghips



Bălcescu — ghips



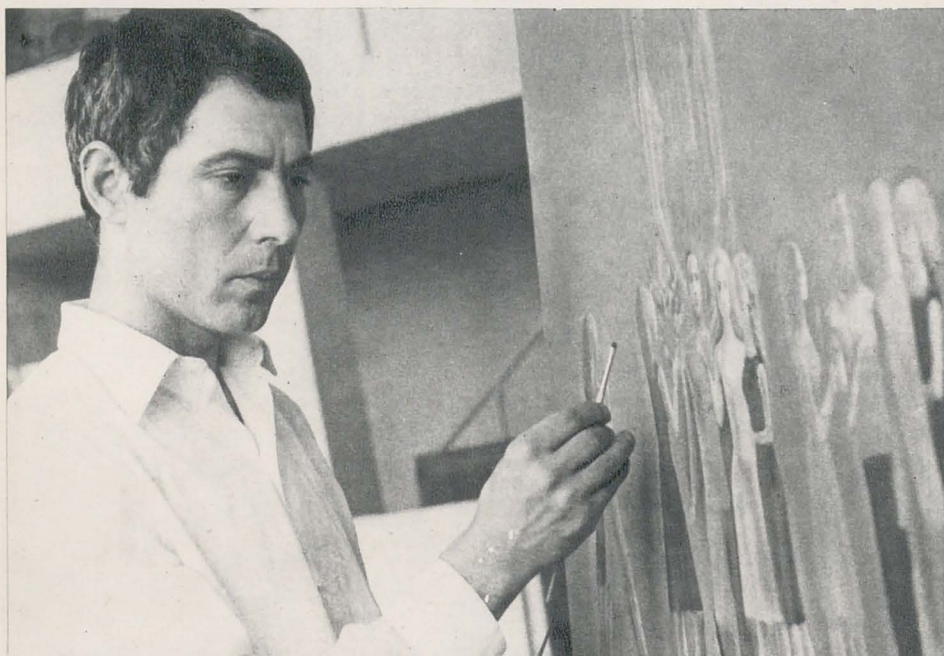
Compoziție — ghips



Femei — ghips

A T E L I E R

S A B I N B Ă L A Ș A



Pictor. Născut la 17 iunie 1932 în comuna Iancu Jianu. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București (1956).

Din 1957 participă la toate expozițiile de stat. Expoziție personală: Roma (1965)

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Cairo — Alexandria — Damasc (1960—1961), Academia română din Roma (1969).

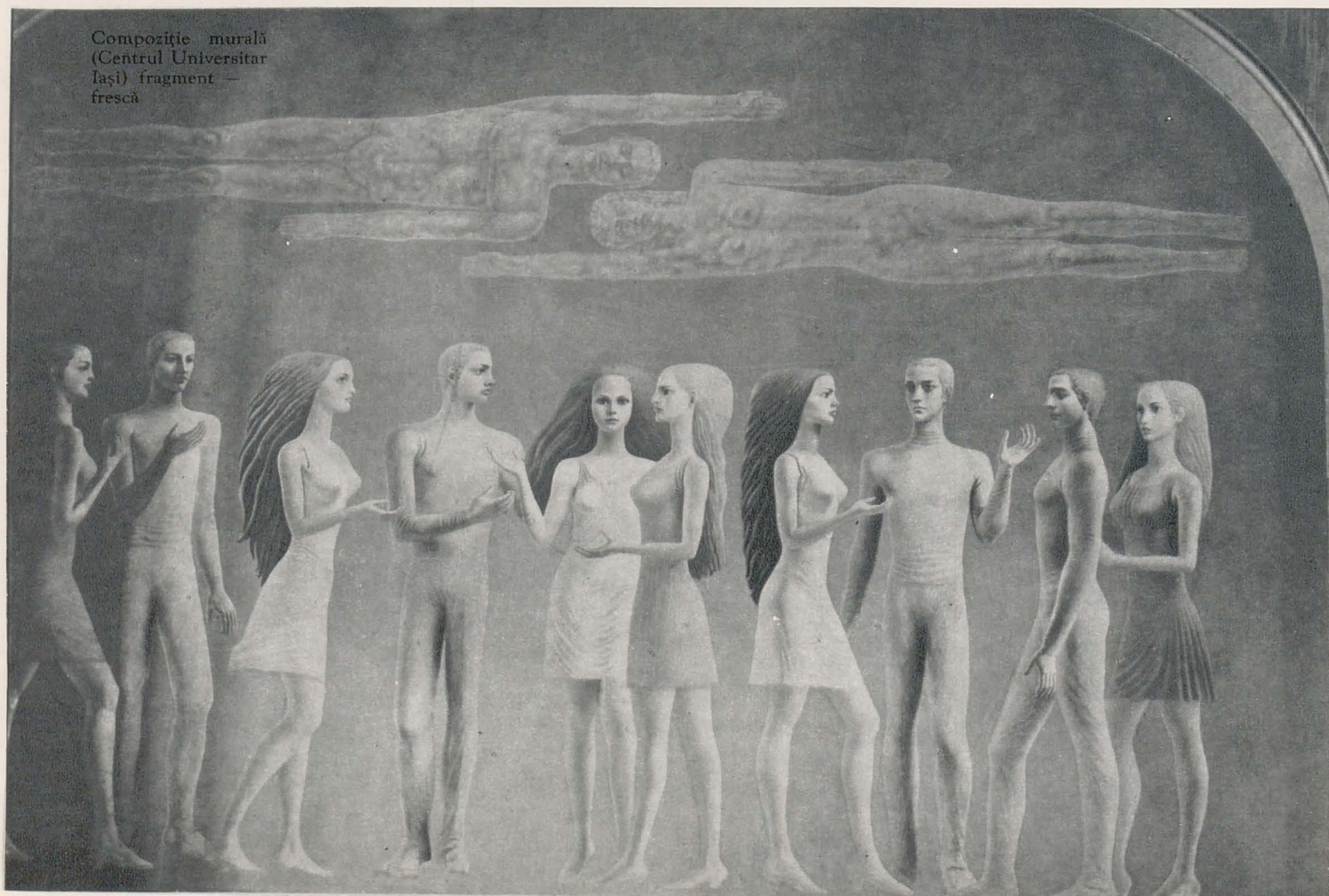
Participări la expoziții internaționale: Bienala Tineretului de la Paris — 1961; expoziția organizată de Galeria Il Capitello din Roma — 1966.

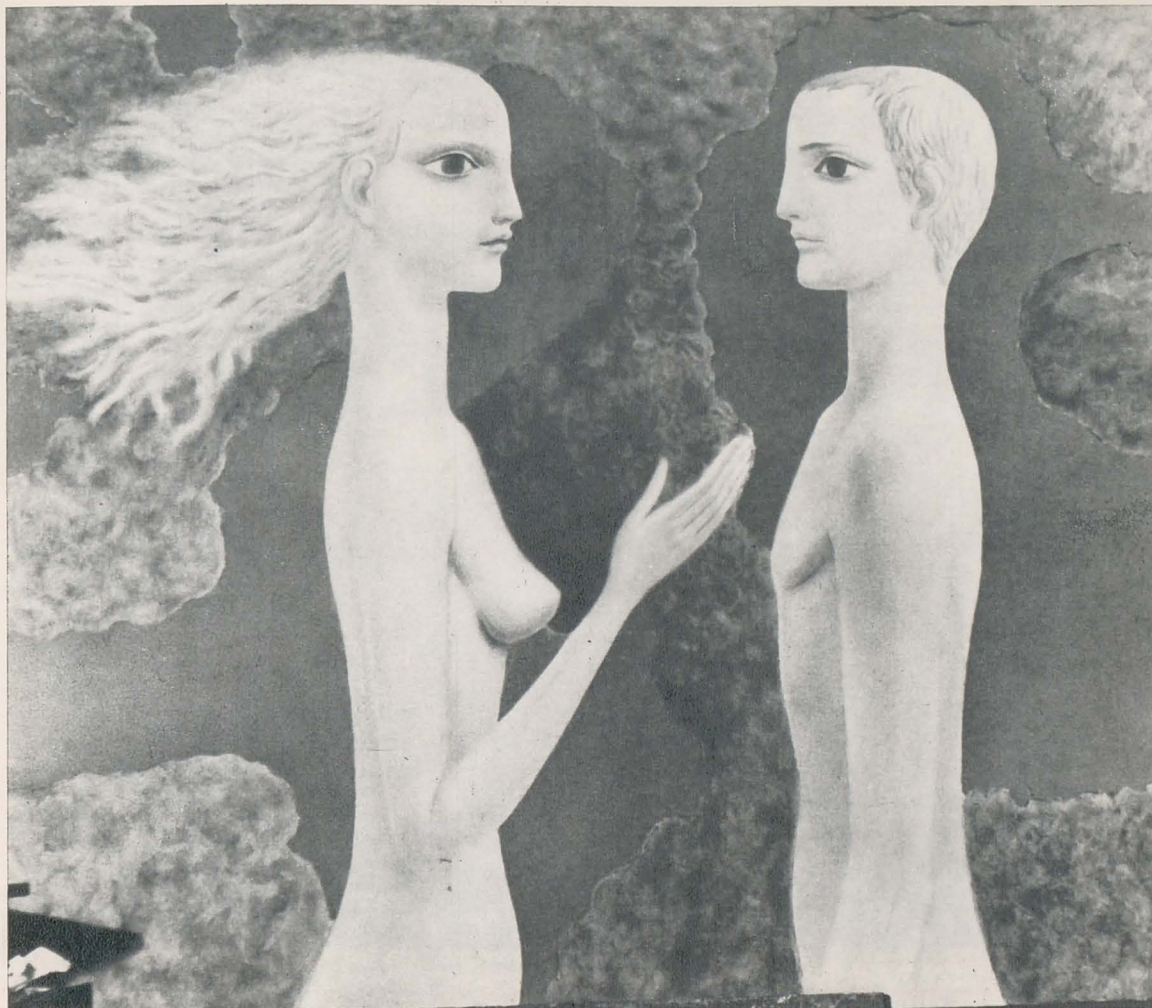
Participări la festivaluri internaționale ale filmului de animație:

Mamaia — 1966; Annecy — 1967; Oberhausen — 1967; Mamaia — 1968; Oberhausen — 1969; Sydney — 1969; Busto Arsizio — 1969.

Premii: Medalia de aur la Concursul european de pictură de la Pescara (Italia) și numeroase distincții la festivaluri și concursuri internaționale printre care festivalul internațional al filmului de animație Mamaia — edițiile 1966 și 1968)

Compoziție murală
(Centrul Universitar
Iași) fragment —
frescă





Tineri — ulei

Maternitate — ulei

Începem viața prin a pune și a ne pune întrebări. Nu mi-am răspuns, nu mi s-a răspuns. Am înțeles, doar, că mai important este ceea ce pot fi, decât ceea ce pot ști; că «omul», caracterul deci, hotărăște arta.

Suferințele, bucuriile și necesitățile unui artist sînt cele ale lumii ce viețuiește în secolul în care el a văzut lumina.

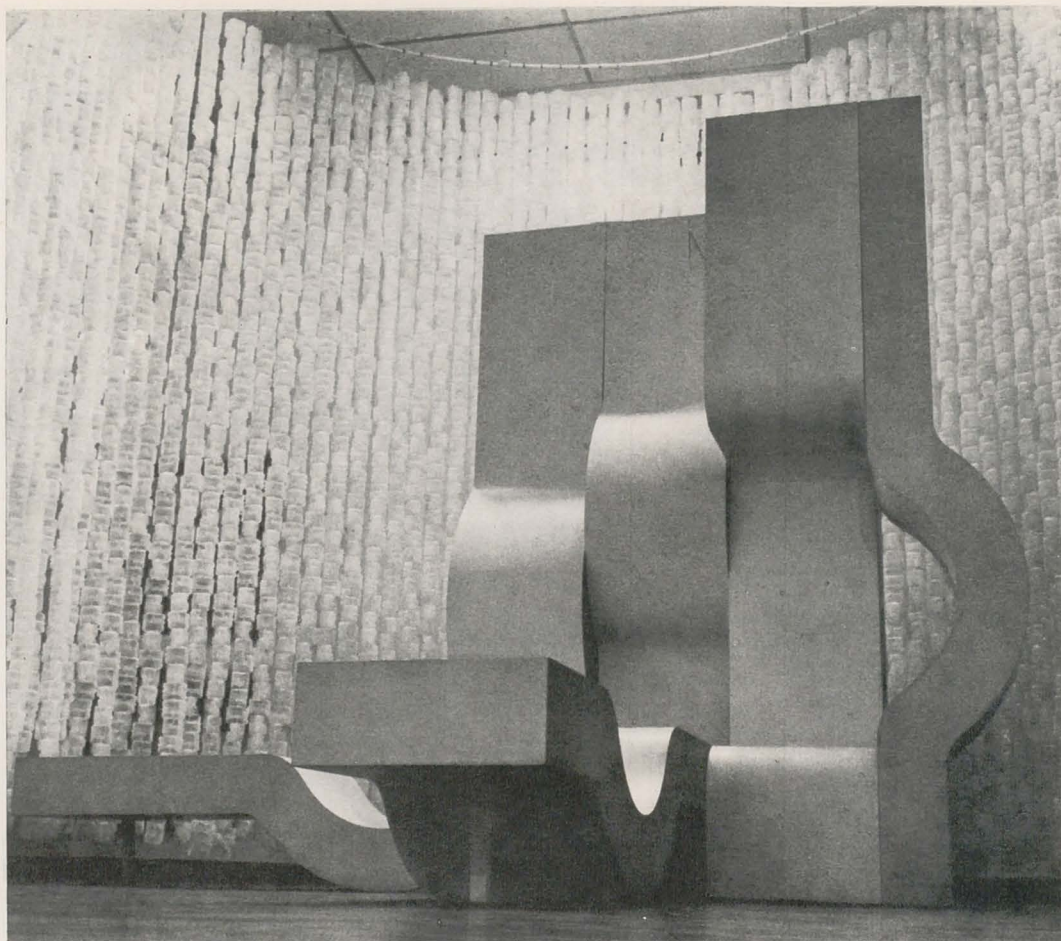
Cred că ritmul trepidant al secolului nostru și arta robotizată la maximum reprezintă un anume sistem nervos de acum obosit, că lumea are nevoie de echilibru spiritual. Sub acest consemn înțeleg eu reînnoirea și noțiunea de avangardă. Mai departe, fără cuvinte, pot fi citite lucrările mele.

Lucrez, firește, dar pictura nu poate fi descrisă. Lucrez de asemenea un film de pictură animată intitulat « Fascinații », pe care îl voi termina în acest an. Pregătesc un nou film intitulat « Întoarcerea în viitor. Subiectul: un «contemporan» care vizitează viitorul.

SABIN BĂLAȘA



SCRISOARE
DIN
PARIS



Vivarium Ado, Brown, Jacot (Franța)

EXPOZIȚII

GEORGES BOUDAILLE

Reflecție asupra unui peisaj Mark Brusse,
Erik Dietmann, Milvia Maglione (Franța)



Vieira da Silva

Centrul Național de Artă Contemporană (CNAC), care a organizat expoziția Vieira da Silva, a ales bine pinzele și a publicat un catalog agreabil. Pictura nu este etalată, decupată, ținută la distanță de către istorici de artă lipsiți de sensibilitate, ci e pusă în valoare și făcută să devină accesibilă pentru toți.

Pictura Vieirei da Silva pare să fie ușor de abordat. Se lasă pătrunsă fără dificultate — ba chiar te aspiră — și dincolo de abstracția facturii discerni cu ușurință temele ce-au inspirat-o, în primul rând orașul, cu labirintele lui și ecourile palatelor din Portugalia ei natală. Dar dincolo de aparentele și de sugestiile facile, se poate ghici că întreaga operă a pictoriței Vieira da Silva gravitează în jurul unei teme unice și că aceasta e situată nu pe planul realităților vizibile, fie ele chiar poetice, ci într-un «dincolo» psihologic foarte greu de conturat.

Analiza formală nu e totuși lipsită de interes și ea ne oferă chei ce ne permit să pătrundem ceva mai adânc în înțelegerea operei. Mai mult decât prin subiectele ei, pictura Vieirei da Silva ne atrage și ne tulbură prin spațiul pe care-l sugerează. Orice pictură demnă de acest nume aduce o soluție problemei spațiului, întrucât constituie un mod original și personal de a trece de la universul tridimensional la un spațiu sugerat, prizonier al celor două dimensiuni ale pinzei. Pentru un artist din secolul al XX-lea, nu poate fi vorba de a străpunge planul pinzei prin efecte de perspectivă sau de trompe l'oeil, de care, în ciuda părerii unor observatori grăbiți, Vieira da Silva se ferește cu grijă. Întreaga ei pictură este bi-dimensională și se înscrie în planul zidului. Ea nu descrie spațiul ci îl sugerează, re-creind unele din efectele lui. Tehnica pe care o utilizează nu este nici vibrarea tușelor colorate ca la Cézanne, nici descompunerea formelor și compresiunea planurilor ca la cubiști. Și chiar dacă suprafețele ei se fărâmițează adesea într-o infinitate de minuscule forme geometrice, nu găsim la ea nici urmă de influență cubistă. De fapt, Vieira da Silva a ajuns în mod firesc la anumite efecte pe care le-a utilizat în mod foarte conștient în urma unor experiențe plastice aproape sistematice. Prima sală a expoziției ne relevă limpede aceasta. În anii '30, o vedem, în tabloul intitulat *Atelierul din Lisabona*, pornită să creeze o perspectivă prin procedee lineare clasice, apoi s-o distragă cu bună știință și să-și reducă toată construcția la planul zidului. Continuă prin compoziții limitate la jocuri de linii, pentru a ajunge în 1937 la un tablou al cărui titlu, *Mașină optică*, spune multe despre adevăratele intenții ale artistei.

Aceste jocuri, Vieira da Silva le-a dezvoltat în teme-pretext ca *Steagurile*, *Jocul de cărți*. Șahurile, pentru a se elibera de ele, în timpul războiului, prin suprafețele modulate pe bază de elemente geometrice. Spre deosebire de suprafețele asemănătoare pe care mult mai târziu le-a pictat Vasarely și în care jocul optic este un scop în sine, Vieira da Silva pune procedeul în slujba unei inspirații poetice. Oricât de mare i-ar fi plăcerea de a picta, ea nu pictează ca să picteze, ci ca să concretizeze o emoție. Și sînt ispitit să cred că, oricât de evident își stăpânește mijloacele, Vieira nu lucrează decât într-un fel de transă, într-o stare secundă în care-i place să se cufunde. Muzica joacă un rol cert în creația ei și audiența marilor clasici ca și aceea a compozitorilor celor mai moderni îi însoțește fiecare din actele cotidiene. Există în ea o asemenea conștiință a vieții încît cel mai neînsemnat dintre actele ei este îndeplinit ca un fel de rit. Cei care o frecventează au impresia că ea poartă în sine darul de ultravedere, o noțiune constantă a trecutului, prezentului, viitorului și trebuie să mărturisesc aici că privirea ei capătă adesea o adîncime copleșitoare, deși în clipa următoare poate deveni cea mai fermecătoare și mai vioaie femeie.

Universul Vieirei da Silva nu este piranesian, cum s-a spus de atîtea ori. El poate sugera cîteodată perspective vertiginoase, dar este înainte de toate «structurat», sau scandat, dacă vrei, după ritmuri tipic muzicale. Anumite opere se desfășoară cu o regularitate de metronom în care cea mai mică abatere de la măsură capătă o valoare și o semnificație. Altele se desfășoară ca niște simfonii, întotdeauna foarte orchestrate, și un critic care ar fi mai meloman decât mine ar găsi cu siguranță echivalențe mai precise.

Pentru a cita un exemplu care ilustrează sensibilitatea ei nu numai la sunete, dar și la zgomote, îmi amintesc a o fi auzit, odată, vorbind în fața unui tablou relativ zbuciumat, în stilul Podurilor de fier. «Ah! — îmi spunea ea — acest tablou l-am pictat cînd mai aveam încă atelierul nostru din rue de la Glacière. Metroul aerian trecea chiar pe sub ferestrele noastre. Era vară, totul era deschis. Zgomot infernal. La răscruce, mașinile frînau cu scrișnete cumplite, apoi demarau din nou bubind ca tunetul. . . ». Și în timp ce vorbea, mi se părea că văd în compoziția ei abstractă stîlpii metroului aerian și urmele frinelor și luminile tricolore

ale stopurilor și chiar amprenta zgomotelor pe care artista le simțise atît de puternic încît pinza ei era toată zăbreilită.

Cu harul ei de vizionară și cu stilul atît de personal pe care și l-a făurit, Vieira da Silva era încă de la începutul anilor '40 în măsură să abordeze toate temele și să dea curs liber inspirației ei. Titlurile pe care le dă cel mai adesea a posteriori operelor sale trădează preponderența temelor urbane. Faptul că artista nu numai că acceptă dar și face în așa fel ca imaginația noastră să fie orientată într-o anumite direcție are evident un sens. În cele mai multe din operele ei se vede că Vieira da Silva este fascinată și totodată terorizată de civilizația urbană. Știe să ne arate frumusețea orașelor în monstroasa lor proliferare. Dar sîntem deopotrivă îndreptății să ne întrebăm dacă aceste aluzii la orașele noastre tentaculare nu sînt doar simple metafore și dacă întreaga ei pictură nu este mai degrabă o imagine multiplă și perpetuu creată a frământărilor unui spirit cu ramificații nespuse de complexe?

Bienala tinerilor

A VI-a Bienală de la Paris care a fost inaugurată la 2 octombrie și s-a închis la 6 noiembrie a rămas credincioasă misiunii pe care i-o atribuisese acum zece ani fondatorul ei, Raymond Cogniat: tineretul. Organizată pentru tinerii artiști, cu concursul tinerilor artiști, ea constituie o panoramă periodică a activității tinerilor creatori, panoramă cu atît mai largă cu cît nu e limitată la artele plastice, ci este extinsă și la alte domenii de creație, spectacole, muzică etc.

Atunci cînd a fost creată, în 1959, Bienala de la Paris era cea mai tinăra dintre manifestările internaționale. Azi, surorile ei mai vîrstnice trec prin crize care le pun în joc însăși existența. Bienala de la Sao Paulo este sabotată de artiștii din multe țări, inclusiv de cei din Statele Unite. La Veneția sînt în curs diverse proiecte de reformă, dar nu se știe dacă vor izbuti și dacă viitoarea bienală va avea loc.

Fiind o acțiune a tinerilor și conținînd încă de la începuturile ei, o permanentă interogare asupra lucrurilor, Bienala de la Paris este singura care-și păstrează rațiunea de a fi, fără nici o transformare. . . I se reproșează de către unii că e subvenționată de guvern. Dar este evident că altfel n-ar putea exista, iar banii pe care-i primește pentru a se organiza nu angajează cu nimic nici libertatea de expresie a expozanților și nici pe aceea a organizatorilor.

De altfel, a VI-a Bienală a comportat inovații fericite. Una din ele ține de întîmplare, și anume de micșorarea suprafeței disponibile, datorită lucrărilor în curs, la etajele superioare ale Muzeului municipal. Din această cauză țările participante au fost invitate să prezinte numai cît un singur artist din fiecare disciplină, un singur pictor, un singur sculptor, un singur gravor, un singur muzician etc. Această hotărîre a avut un prim avantaj: a impus o selecție mai strictă și mai semnificativă. Al doilea avantaj s-a manifestat în prezentare: artiști din toate țările au fost reuniți în săli consacrate picturii, sculpturii, gravurii, fără deosebire de naționalitate și acest fapt este un pas înainte față de vremea cînd expozițiile erau organizate într-o succesiune de săli consacrate fiecăreia dintre țările expozante.

În sfîrșit, nu există premii propriu zise și nici palmares la Bienala de la Paris. Distincțiile se dau sub formă de burse de călătorie și studii, menite să-i încurajeze pe cei buni, ceea ce e foarte potrivit cu spiritul epocii noastre.

În acest an, accentul a fost pus pe lucrările de echipă, la cererea tinerilor creatori înșiși, și acest fenomen constituie o împrejurare binevenită: el permite întîlniri, confruntări de idei, încurajează un spirit de lucru colectiv. Cea mai mare parte dintre proiecte fiind de proporții foarte mari, n-au putut fi prezentate decît sub formă de machete și acestea sînt uneori greu de interpretat. Dar, oricum, ele relevă o mare dorință de modernism, adesea pigmentat cu o nuanță de utopie. Și această caracteristică este și ea în spiritul Bienalei, care din totdeauna a dorit să fie un loc de căutări și de experiențe.

Prin sălile pline pînă la profuziune și generînd chiar o anumită confuzie, talentul era prezent din abundență chiar dacă nu întotdeauna perfect exprimat. Tehnologia ocupă un loc din ce în ce mai mare în creație, dar n-a mai apărut anul acesta ca un lucru abordat în sine, cum se întîmpla în precedentele bienale; acum tehnologia a apărut supusă, a devenit discretă, se așează în serviciul unor idei.

Dincolo de aerul de chermesă pe care i l-a dat pasiunea juvenilă a participanților, Bienala de la Paris este o manifestare utilă în care observatorul atent descoperă talente noi, concepții inedite, alături de numeroase împrumuturi și reminiscențe. Dar ea pune și alte probleme, printre care și aceea a viitorului artei. Problemă asupra căreia vom reveni.



ULTIMUL CAPITOL...

Vestea a căzut din senin, pe neașteptate, ca un fulger care sfișie inimile. . . S-a încheiat brusc, ultimul capitol al «Frescei unei vieți».

Caut să adun într-un mănunchi imaginile fugare ce năvălesc dezordonat din fundul amintirilor, din care se desprinde figura luminoasă și dirză a celei ce și-a iubit arta cu pasiune și a crezut în menirea ei.

Luptătoare acerbă pentru cîștigarea drepturilor femeii, prima femeie din lume care a ocupat cel mai înalt post în învățămîntul artelor frumoase, deschizătoare de drumuri în domeniul frescei monumentale (amintesc în primul rînd pe cea care ilustrează istoria comerțului la Academia de Științe Economice), creatoarea cunoscutelor portrete de țigănci, larg, simplu și decorativ tratate, înrudite oarecum cu viziunea lui Gauguin. Toate acestea îi asigură un loc aparte în istoria artei românești.

O revăd în timpurile grele ale începuturilor școlii de Belle-Arte, tremurînd împreună cu noi în atelierul înghețat, dar veșnic prezentă în zilele de corectură, căutînd să ne insuflă avînt și încredere în noi înșine, și totodată perseverență, muncă fără preget, fără de care nu se poate realiza nici un artist — oricît de genial ar fi el.

Ne văd pe noi toate, eleve atente, ascultînd cu luare aminte corecturile făcute, severe cîteodată, poate chiar aspre, totdeauna însă juste. Nu pot uita nici risul ei voios și comunicativ care izbucnea adesea, înlocuind ca prin farmec, profesoara austeră printr-o adevărată camaradă mai mare.

Revăd artista harnică și neobosită, cățărată pe schele.

O văd și la Paris regăsindu-mă, fosta ei elevă, și propunîndu-mi să facem împreună o călătorie «studentească», cu mijloace modeste, în locuri colindate cîndva, prin aspra și dramatica Bretagne, călătorie de neuitat. . .

O mai regăsesc în casa-atelier, durată pe îndelete, cu gust și dragoste de doi artiști autentici, primind cu caldă și neprefăcută bucurie pe fostele eleve ce vin, cînd și cînd, să-i dovedească iubirea respectuoasă.

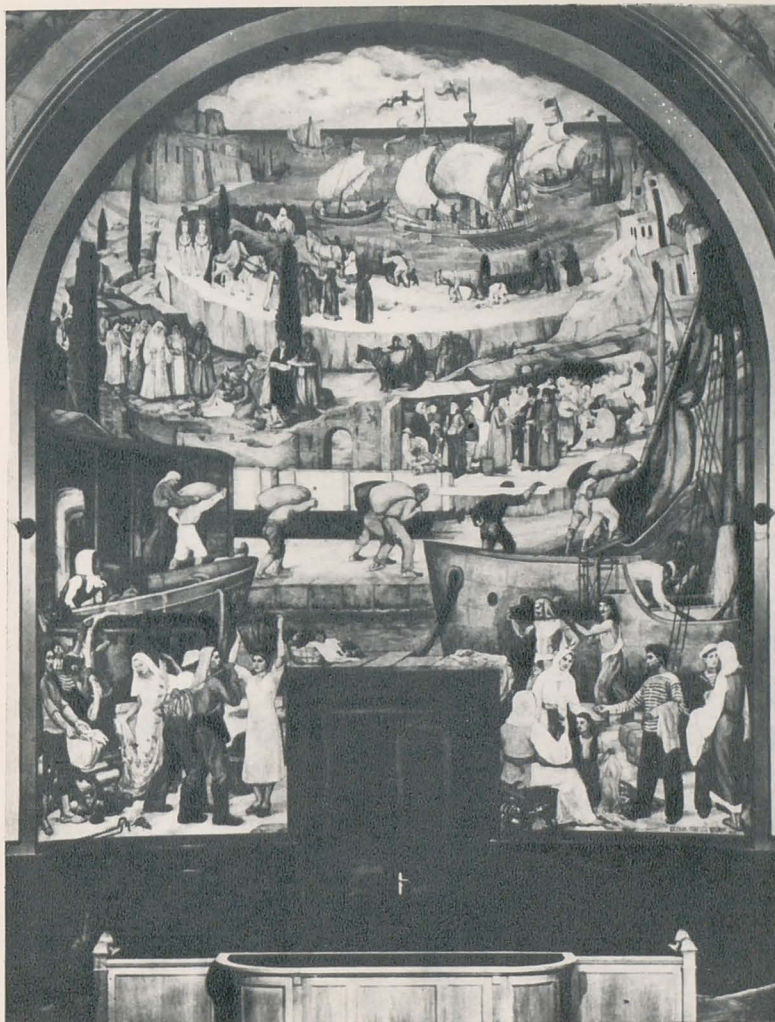
Și, în fine, o mai văd cu înduioșare, cercetînd înțelegătoare expozițiile mele, pe care îmi făcea cîntecul să le viziteze regulat.

Trec apoi ani apăsători. Suportă cu stoicism cea mai grea încercare la care poate fi supus un pictor: pierderea treptată a vederii. . . Dar ce încîntare și revenire la viață cînd se înlătură vîlul și poate să se bucure din nou de frumusețile înconjurătoare!

Acum în urmă, cînd i-am sărbătorit cu drag a 90-a aniversare, mi-a adresat cîteva cuvinte de mulțumire apoi s-a oprit brusc, spunînd simplu, cu obișnuita-i sinceritate cuceritoare: «Mă opresc fiindcă încep să mă emoționez»... .

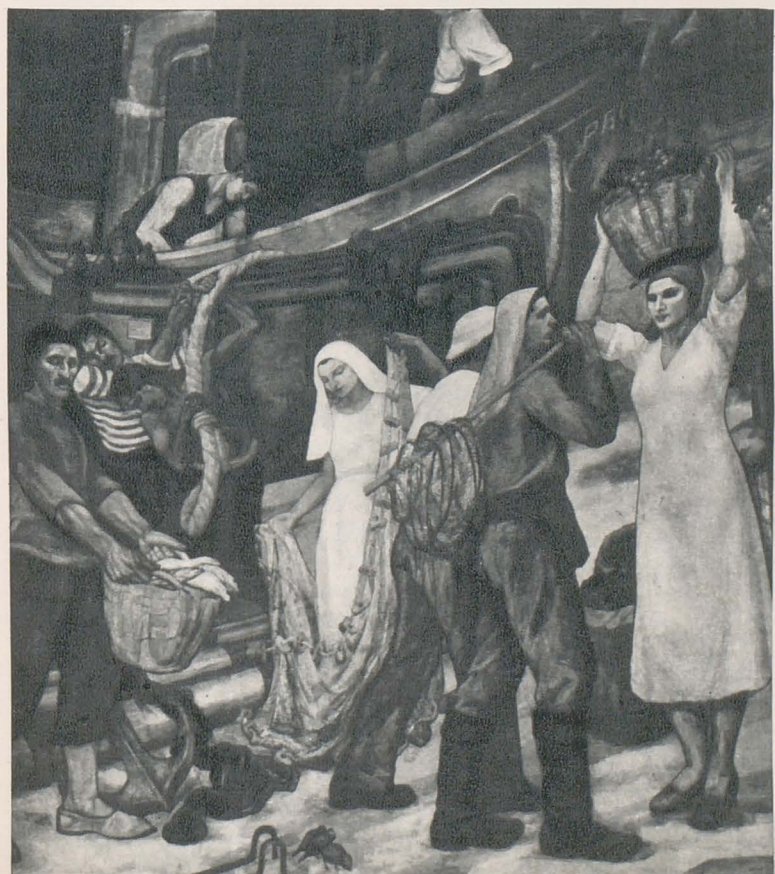
Marea luptătoare, deschizătoare de drumuri noi și marea prietenă ne-a părăsit pentru totdeauna, dar ea rămîne vie în inimile tuturor celor ce au cunoscut-o și prețuit-o. Pildă și îndreptar pentru generațiile viitoare.

MICAELA ELEUTHERIADE



Istoria comerțului românesc — pictură murală.
Aula Academiei de științe economice, București

Istoria comerțului românesc — detaliu



Cu moartea Ceciliei Cuțescu Storck — săvârșită din viață la 29 octombrie 1969, în vîrstă de 90 de ani, — pictura modernă românească pierde pe încă unul din marii săi pionieri; mai puțin strălucitoare decît Tonitza sau Petrașcu, mai estompată decît figura ascetic rafinată a lui Pallady, prezența ei acoperă o jumătate de secol cu o surprinzător de multilaterală activitate reușind a impune vieții culturale românești dintre cele două războaie, cîteva direcții, pe atunci noi, de gîndire spre orizonturile aerisite ale unei concepții decorative de valoare europeană.

A prelua de la Puvis de Chavannes viziunea generoasă a peretelui, zugrăvit cu personaje ca într-un decor de teatru simbolist, a împrumutat sugestia misterului de la Gustave Moreau și farmecul exotic din lumea lui Gauguin — transmise prin experiența lui Benjamin Constant și Jean Paul Laurens, — și a încerca să le tranplanteze pe trunchiul artei românești, însemna în 1913 o îndrăzneală pe care numai o femeie «à poigne» putea să o susțină. Cecilia Cuțescu Storck a făcut-o brăvind gusturile conformiste ale epocii, încercînd eroic și optimist să dinamizeze un început de viață plastică, amenințat de provincializare, sub rutina poporanismului de imitație grigoresciană.

La acea dată se situa ca inovatoare. Gesticia personajelor sale din pictura de șevalet, ritmată ca într-un balet oriental, apărea multora ca o grefă străină de trunchiul tradiției, cînd — în realitate — deschidea o fereastră spre un orizont mai larg, pentru o pictură abia intrată în contextul continental. Decorativismul artei sale era mai mult decît reflexul femeii de gust; peste aparențe ușor teatrale, privitorul este obligat să gîndească și să-și însușească o viziune monumentală laică — poate prima în arta României moderne. Monumentalul văzut ca arhitectură, ca ansamblu de proporții, indiferent la dimensiuni, sensibil numai la armoniile unei rigori de construcție, — iată ceea ce Cecilia Cuțescu Storck a obținut într-un complex uz de genuri artistice, în ulei, ca și în grafica peisajelor sale, dar mai ales pe suprafețele de pereți decorate cu o imaginație fertilă și densă, împinsă la un moment dat pînă în pragul suprarealismului.

Fresca «Istoria comerțului românesc» executată în 1934 în aula Institutului de Științe Economice, e mai mult decît o narațiune cu termeni și valori alegorice; ea se înscrie printre rarele compoziții de proporție, netributare convențiilor secolului XIX, animată de un rea-

lism vitalizant și calm, ostil dulcegăriilor. Încă mai caracteristice, panourile murale din holul actualei Bănci de Investiții avansau îndrăzneț — cu 18 ani în urmă — o tratare ancorată în viziunea accesibilă publicului larg, (Industria, Agricultura, Comerțul), evocare obținută prin elemente de simbol.

Peste vocabularul plastic de uz comun, artista — în atelierul ei — a insuflat decorului de perete atmosfera tulburătoare a legendelor exotice. O lume contemplativă, ca într-o mitologie mediteraneană, populează artistocratic un peisaj ușor fantastic, încărcat de vegetație. În proiectele unor picturi murale nerealizate, acest fantastic devine fabulos, personajele căpătînd sensuri de coloane sau de ruine.

Desigur, imaginației sale nu i s-a dat ocazia să se desfășoare atît cît îi permiteau aripile să se înalțe, în perspectiva unor lumi neexplorate la noi în acea epocă; dar lecția ei de extindere a orizonturilor a prins cu deosebire în sfertul de veac în care de la înălțimea catedrei de arte decorative a fostei Școli de Belle Arte a format promoții întregi de artiști, din care mulți reprezintă astăzi elemente de bază în plastica românească. (Micaela Eleutheriade, Ligia Macovei etc.). Dinamismul profesoarei, transmis cu o contagioasă forță de exemplu în generațiile ce le-a instruit, n-a părăsit niciodată nivelul elevat al unei estetici de întindere europeană, evitînd alunecarea în epigonism sau în pasișe. Un efort continuu de a ține sus ștacheta, de a fi în rînd cu creatorii moderni și de a păstra permanent contactul cu mersul artei universale, a dat Ceciliei Cuțescu Storck o aureolă de netăgăduit prestigiu, confirmată de masa artiștilor prin mandatul ce i l-a încredințat mult timp de a conduce vechiul Sindicat al Artelor Frumoase, omagiu unic, adus primei femei președintă de breaslă, după ce fusese prima femeie profesor universitar la noi în țară.

Temperament dinamic, de factură clasică, organizatoare dar și om de carte (scrierile ei depășesc valoarea unei simple memorialistici) Cecilia Cuțescu — Storck a încheiat o pagină de neprețuită utilitate în evoluția mișcării plastice românești din secolul nostru, așa cum poate numai Aman o făcuse cu un veac în urmă, cu aceeași dărnicie, suflet și credință pentru o colectivitate națională în care s-a simțit întotdeauna deplin integrată.

MIRCEA GROZDEA



DOCUMENTE

DIN ISTORIA GÎNDIRII CRITICE ROMÂNEȘTI

« Pictura aceasta nu va avea nimic de a face nici cu sentimentul bolnăvicios al decadențelor, nici cu pedantismul clasicilor. Idealul ei nu va fi nici arabescul liniilor, lipsit de orice idee înălțătoare, nici orgia culorilor. Ea va avea de ideal să redea viața așa cum e, sub toate manifestările ei reprezentabile în pictură. . . . Un câmp nemărginit de activitate stă deschis înaintea ei și ar ajunge un singur pictor de talent, entuziast de arta lui și înzestrat cu o mare putere de muncă pentru ca să dea naștere unui puternic curent artistic, respectat chiar și în străinătate. Prin faptul că ar dezvălui străinătății o viață absolut nouă, necunoscută, și pentru europeni enorm de interesantă, ar prezenta în expozițiile internaționale o notă cu adevărat originală, ar atrage de la început atenția . . . E absolută nevoie ca acel pictor să fie la înălțimea epocii sale în privința sentimentelor și aspirațiilor. Proletariatul prin urmare trebuie să înceapă a se interesa de pictură pentru a impune un asemenea curent. Cu cât mișcarea muncitorilor va fi mai viguroasă, cu atât va imprima caracterul ei întregii activități și manifestări omenești.

Arta viitorului va fi silită să țină seamă, să se adapteze sentimentelor și aspirațiilor muncitorimii ».¹

« . . . O clasă socială care caută să scuture jugul altei clase, a avut întotdeauna poezii și literatură săi; și literatura universală ce o admirăm azi nu se datorește decât tocmai luptelor de clasă. . . . Precum în politică are loc atunci o luptă violentă între clasa ce piere și clasa ce se ridică, tot așa și în domeniul literaturii o școală nouă va intra în luptă cu școala domnitoare și va învinge în mod fatal.

. . . Când noi facem apel la poeți ca să facă artă socialistă, ne adresăm poezilor proletari și le spunem: poeți, frații voștri au o luptă grea de susținut, au suferințe multe de îndurat; însuflețiți-i cu cîntecele noastre. Cît pentru tinerele odrasle ale burgheziei, slobode să facă artă pentru artă și să-și oglindească strîmtul egoism de burtă verde . . . Numai să nu pretindă să admirăm talentul lor artistic, să cădem în extaz înaintea reuniunilor lor muzicale și a metaforelor lor îndrăznețe, căci pentru noi aceasta nu este artă, precum nu sînt artă « naturile moarte cu struguri mai mult sau mai puțin transparente » ».²

¹ Arta la noi, în Lumea nouă ilustrată, II (1896), nr. 9, p. 2

² St. S. în Munca V (1894), nr. 4, p. 2—3.

SIMEZE



AURELIA VASILESCU

PICTURĂ

Palatul Culturii din Ploiești. August. Expoziția a cuprins 20 lucrări de pictură — compoziții plastice, peisaje, flori.



ELENA NICULESCU PETRAGLU

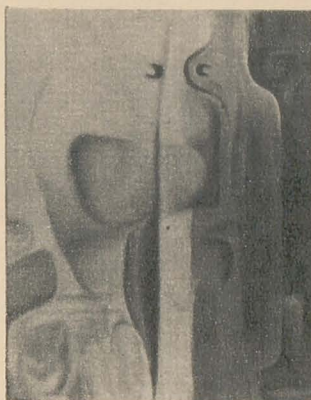
PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. August-septembrie. Expoziția a cuprins 25 lucrări de pictură în ulei pe pânză, 3 pe sticlă și o pictură pe lemn — compoziții plastice, peisaje, flori, naturi moarte, portrete.

EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. August-septembrie. Au expus: Traian Brădean (5 lucrări — compoziții plastice și portrete), Gheorghe Glauber (5 lucrări de pictură — peisaje, compoziții) și Valentin Hoeflich (6 lucrări — peisaje, flori etc.).



OCTAVIA 'MOLEA SUCIU

PICTURĂ

Galeriile de artă din calea Victoriei. Octombrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 17 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice.



ION GRIGORE

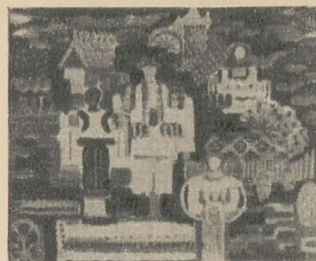
PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Noiembrie. A doua expoziție personală, alcătuită din 17 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice, peisaje.

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Septembrie. Au fost expuse 69 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice, peisaje, flori, portrete etc. — de Traian Brădean, Silvia Cambir, Micaela Eleutheriade, Sorin Ionescu, Constanțiu Mara, Rodica Marinescu, Gheorghe Răducanu, Elena Uță-Chelaru și Vasile Varga.



RODICA MARINESCU

PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Noiembrie. Prima expoziție personală cuprinzând 30 de lucrări de pictură în guasă și ulei — compoziții plastice grupate pe cicluri (« Maramureșul », « Oltenia », « Țara de Sus », « Dobrogea » și « Primăvara »).



Retrospectiva DRĂGULESCU- DRAG

Sub titlul *Figuri de seamă din teatrul românesc de ieri și de azi*, Aula Bibliotecii Centrale Universitare din București a găzduit, în perioada octombrie-noiembrie 1969, expoziția retrospectivă Drăgulescu-Drag. 120 lucrări — pictură în ulei și tempera și desene în tuș, au ilustrat o activitate rodnică, desfășurată de-a lungul a peste cinci decenii. Debutază la Scena în 1918, deschide (împreună cu Jean Negulescu) prima expoziție personală de desen și caricatură la Craiova, în 1919, și colaborează la Rampa, până în 1925, când, după o călătorie în Italia, se stabilește temporar la Paris. Timp de trei ani urmează Academia liberă de pictură « La Grande Chaumière », publică desene în *Comoedia*, *Paris-Soir* și *Paris-Midi*, deschide două expoziții personale și participă la *Salon des humoristes* din capitala Franței. Întors în țară, în 1939, colaborează la diferite ziare și reviste publicând numeroase desene (portrete și compoziții) care ilustrau viața artistică a capitalei — spectacole de teatru, operă, concerte etc.

H. H.



MARGARETA STERIAN

PICTURĂ

Sala Dalles. Noiembrie. Expoziție personală, alcătuită din 40 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice figurative.



LUCIA DEM. BĂLĂCESCU

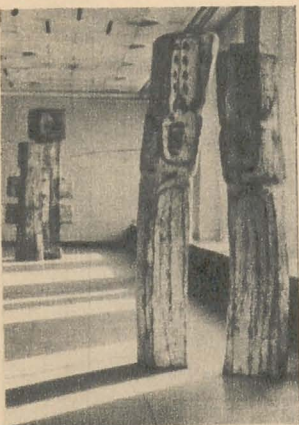
PICTURĂ

Sala Dalles. Noiembrie. Expoziție personală alcătuită din 16 lucrări de pictură în ulei — compoziții plastice figurative.

EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ și SCULPTURĂ

Galeriile de artă Apollo. Septembrie. Expoziția a cuprins pictură și sculptură de: Doru Bucur (8 lucrări), Aurel Cojan (7 lucrări), Mihai Horea (7 lucrări), Florin Niculiu (6 lucrări), Ion Pacea (5 lucrări) și Mircea Spătaru (7 lucrări).



GETA CARAGIU

SCULPTURĂ

Sala Dalles. Noiembrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 11 lucrări de sculptură în lemn și în piatră. Compoziții de viziune monumentală.



CONSTANTIN

M. NIRCĂ

CERAMICĂ

Galeriile de artă din calea Victoriei. Noiembrie-decembrie. Prima expoziție personală. A prezentat 90 de lucrări de artă decorativă: plăci din faianță decorate cu glazuri mate și aur, plăci din șamot cu glazuri colorate, farfurii cu glazuri mate și oxizi, platouri din faianță, figurine, vase de flori, rame pentru ceasuri de perete.



MARIA COCEA

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Noiembrie-decembrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 5 lucrări — compoziții figurative executate în piatră.



LELIA URDĂRIANU

PICTURĂ, DESEN și GRAVURĂ

Fundația Dalles — Holul sălii de conferințe. Decembrie. Intitulată « Vălenii de Munte », expoziția a cuprins 44 lucrări de pictură în ulei și acuarelă, patru desene și trei litografii — peisaje, portrete, flori.



ANDREI

IVĂNEANU

DAMASCHIN

SCENOGRAFIE

Fundația Dalles — Holul sălii de conferințe. Noiembrie. Prima expoziție personală, alcătuită din 48 schițe de decor și de costume (pentru șapte spectacole) și patru costume executate în atelierele teatrelor.



ANGELA POPA

BRĂDEAN

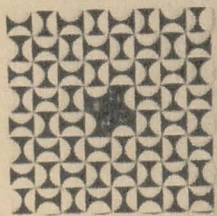
PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Noiembrie-decembrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 17 lucrări de pictură în ulei — compoziții figurative, portrete, peisaje.

LIVIU POPA

SCENOGRAFIE

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Noiembrie-decembrie. Prima expoziție personală, cuprinzând 24 lucrări de pictură (19 schițe de decor pentru film și 5 schițe de decor pentru teatru).



ION MITRICI

CONSTRUCȚII

Sala I.R.R.C.S. din str. Mihai Eminescu. Noiembrie. Prima expoziție personală, cu 14 lucrări (un mobil și 13 obiecte intitulate « ritmuri plastice »). Viziune și factură constructivistă.

EXPOZIȚIE DE GRUP

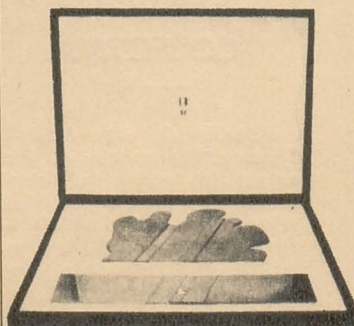
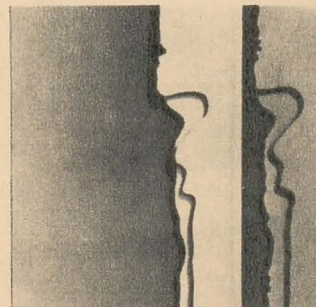
SCULPTURĂ și PICTURĂ

Galeriile de artă Apollo. Octombrie-noiembrie. Au expus Lazăr Iacob (6 uleiuri), Ervant Nicogolian (5 uleiuri), Wanda Sachelarie Vladimirescu (6 uleiuri), George Tomaziu (6 uleiuri), Mariana Petrașcu (6 lucrări în tehnici mixte) și Titi Simionescu (6 sculpturi).

EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ,
DESEN,
RELIEFURI,
OBIECTE

Galeriile Apollo. Decembrie. Au expus: Ion Bițan (trei obiecte intitulate « inseparabile » și 22. desene), Vladimir Șetran (13 reliefuri în metal) și Horia Bernea (8 lucrări de pictură și două desene).



ARTA TINERILOR

SALA KALINDERU

■ **DANA ȘUFANĂ; GABRIEL CATRINESCU; NICOLAE KRASSOVSKI** Imagerie epico-istorică (*Unitatea*), viziuni feerico-folclorice (*Pomul ieilor, Dans, Basm*), compuneri ale unei tendințe onirice (*Audiție muzicală*), portret și natură statică — pictura Danei Șufană este un exemplu de stil floral. Dragostea pentru arabesc, devenită, într-un fel, automată introduce o mișcare interioară ce « înfloresc formele », transformă totul în organism vegetal. Casele deșelate, cu pereții « moi », pegasii famelici cu cozile în havuz și copite ce înfloresc sînt roadele unei viziuni personale agreabil-decorative.

Nu același lucru se poate spune despre anecdotismul și descripția de falsă istorie ce « traduce » amintirea picturii monumentale bisericesti în serpentinări și contorsionări « art nouveau ».

Impermeabil la tradiția orizontală — a îndrăzelii de atîtea ori gratuite, inovatoare cu orice preț și în orice fel, Gabriel Catrinescu rămîne printre cei mai devotați — și tot mai rari — slujitori ai « alchimiei materiei », ai substanței picturale frumoase, prețioase « în sine », iar în generația tînă, printre pușinii care pictează exclusiv după natură. Nu este vorba, referitor la tablourile sale, de o poezie a banalității, a obiectelor umile — « poezia zarzavaturilor », a cepel, a ridichilor, a verzelor. Pictorul conspicează cu egal interes o floare, o vînată, un ibric, o figură umană, singura preocupare fiind posibilitatea lor convertire în fapt pictural de înaltă ținută. (*Studiu, Turcoaicele, Cazanul de aramă*).

S-a spus că avem impudoarea psihologiei așa cum cei vechi aveau impudoarea gimnasticii. Pe terenul indeterminat al stărilor psihologice, Nicolae Krassovski operează la confluența gestului pictural propriu-zis cu un tip de « programare » a puterii de sugestionare a privitorului, prin mijloace împrumutate din bagajul

literaturii și pe care le mînuiește cu aceeași remarcabilă abilitate. După ce « scrie » în tablou o « stare », el o rescrie în cuvinte și atunci picturile se numesc: *Marea ca un șaravan și deasupra ei doar cer și o femeie plutind, Sîni innăbușind*. — *Carnal copleșitor, Fără nici o șansă* — *Putrezirea, Definitiva ataraxie*. Păpuși hilare, figuri definite — scrie pictorul — « printr-o stranie neutralitate » evoluează în acea atmosferă — cum a numit-o Klee — de « credibilitate poetică ». O mare valoare picturală au naturile statice — un fel de locuri ale absenței obiectelor, dar păstrînd urmele lor.

■ **CIPRIAN RADOVAN**. « Pictura — scrie artistul — un vis pentru vis, o mișcare perpetuă ». O forfotă de semne, secționări imaginare de false organisme biologice, dispuneri de o somptuozitate barocă și conștient-gratuită, pulverizarea unor ciudate semne alfabetice într-un decor fastuos-fragil sau dimpotrivă, consistent — alcătuirii ale unei suprarealități a metamorfozelor, care își destramă și își recompun focarele de interes — toate acestea vin parcă să contrazică afirmația că « visul este contrariu stilului ».

■ **DINU PETRE**. Încercări picturale ce totalizează — de multe ori neinspirat — formule pre sau post-cubiste, rețete de gestică declarativă pentru monumentalizări factice, simplificări decorativiste, siluetări de animale totemice, ochi apotropaiici.

■ **DAN BĂNCILĂ**. Avînd de pe acum o bogată participare expozițională, proaspătul absolvent al Institutului N. Grigorescu arată foarte bune calități artistice (plăci ceramice, vase decorative, sticlă) pe care știe să le subordoneze unei imaginații formale ce oscilează încă între complicații provocate de plasticitatea « jocului cu materia » și claritate, adecvare la scop.

ATENEUL TINERETULUI

■ **ION CIOBANU**. Variațiile sale grafice, bazate pe « hazardul dirijat » funcționează ca adevărate « mașini de visat ». Scurgerile, întrepătrunderile, irizațiile supraviețuiesc introduc un spirit al jocului plastic ce dă analogii cu un micro și macrocosmos în continuă transformare.

■ **SABIN ȘTEFĂNUȚĂ**. Grafică « aerisită », fragilă, grațioasă, cu serpentinări și manierisme ce fac marca « stilului Sabin Ștefănuță » în desenele pentru ziare. Pictura, în culori tonifiante, aduce o îndepărtată inspirație folclorică, inteligent « cultivată » la lecția lui Klee.

■ **TEREZA PANELLI**. Un debut de o mare siguranță, remarcabil prin calitatea abstracției, practică ca modalitate de realizare a unor adevărate « dovezi autobiografice ». Compozițiile, organizări de analogii păstrătoare ale unei seve organice, dovedesc o capacitate nesecată în inventarea formelor. Urmele unei prealabile discipline a figurativului — abandonat nu din considerente de vogă, ci dintr-o necesitate de a fi mai aproape de « elementele prime » ale picturii — sînt lesne observabile în grija pentru coerența imaginii și pentru calitatea cromatică. Capacitatea de a descoperi un *substratum* — în cîteva *Structuri* de certă noblețe coloristică,

în cîteva *Figuri* compuse energic și, în mai mică măsură poate, în unele exemple de grafică — arată că Tereza Panelli se plasează alături de cei care, în arta lor, au într-adevăr « ceva de spus ».

■ **OVIDIU BUBĂ**. Așa cum există poezi îndrăgostiți de « sonuri » rare, tot așa Ovidiu Bubă este un degustător de tonuri rare. Pictura sa abstractă degajă o tensiune ce provine din eliberarea provizorie a unui « eu debarasat de sistematic », cenzurată de logica procesului de execuție. Bagajul de reflecție lucidă este dublat de o curiozitate a reverificării procedeelelor picturii moderne. Din ambițioasa încercare de a « logodi » premise diferite, apare uneori contradicția în una și aceeași imagine, impresia de neterminat, de exercițiu cu rezolvare parțială. Plecînd, de dragul unui efect cromatic inedit, de la o idee tehnică, alăturînd compartimentări de echilibru clasic cu aspecte de « explozie controlată », cu gestualisme nereținute, în grafică — unde adaugă plăcerea și bucuria jocului savant cu « flash »-urile culorilor de apă — diversitatea lui Ovidiu Bubă se justifică prin felul în care înțelege să pună semnul egalității între starea artistică și căutarea neconținută.

■ **RODICA ANDREI**. Pictura sa, care nu taie complet legătura cu realitatea naturală, păstrînd de obicei o justificare figurativă, se bazează, chiar într-o măsură poate prea mare — pînă

la neglijarea problemelor de compunere a formelor — pe efectul saturației cromatice, producătoare a unei rezonanțe sentimentale dată de ceea ce s-a denumit « muzica tabloului ».

■ **NICULIȚĂ SECRIERU**. Dacă în pictură folosește uneori neadecvat, chiar dogmatic, formula personală — « combaterea » formelor prin repetarea la nesfîrșit a ondulărilor, a « valului » în interiorul acestora — desenele sale sînt un recital de inimitabilă ușurință, eleganță și capacitate de invenție niciodată trădată de autopastișă, capcană, de atîtea ori, pentru cei care și-au găsit « stilul ».

■ **ALEXANDRU GILLIS**. O formulă intelectuală de pictură hrănită cu serioase « lecturi » ale cubismului și orfismului. Fragmentarismul și discontinuitatea sînt interesant fructificate, în tablourile mai noi, printr-o mozaicare a imaginii, ce include și detaliul sugestiv — reflex al procedeelelor artelor publicitare infiltrate în pictură.

■ **ALEXANDRU STURDZA**. În afară de calități în materie de desen, pictura sa arată posibilitățile, dar și limitele unei atitudini oarecum speciale, impregnate de scepticism și ironie față de « ticurile » și « temele » picturii tradițional-cumînți.

MIHAI DRIȘCU

R É S U M É

LA RUE — MATIÈRE À RÉFLEXION

En observant certains aspects de nos villes, l'auteur de l'article Anca Arghir constate le manque d'une conception ordonnatrice en ce qui concerne l'environnement. L'ambiance urbaine se ressent du point de vue esthétique autant de l'absence du designer que de l'artiste. Si l'absence du designer est explicable — la section Industrial Design de l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigoresco » étant créée depuis peu — tel n'est pas le cas des artistes, qui sont suffisamment nombreux et talentueux. Il serait donc désirable que l'artiste manifeste sa présence dans la cité d'une manière plus constante et plus efficiente car il se trouve être l'un des plus autorisés à modeler l'ambiance, à former le goût et le plus apte à préparer l'homme de la rue pour une prise de conscience de l'art moderne. L'auteur relève ensuite la nécessité et la possibilité de trouver, avec la concours des artistes, des solutions dans l'immédiat.

L'ART ET LA MUTATION DES MOYENS DE LA COMMUNICATION

Dans l'étude que nous publions, l'éminent critique René Berger considère le rôle décisif de l'information de masse dans tous les procès qui concernent l'existence de l'art dans le monde actuel. Selon l'opinion de l'auteur, rien de ce qui touche à l'art — la création artistique, l'étude de l'art, l'expérience esthétique — ne peut se soustraire à l'influence exercée par l'information de masse. « Aussi la quantité d'information qui est la mesure du moins probable, et qui désigne donc l'imprévi-

sible, tend-elle à devenir un facteur de la création et de l'appréciation artistiques : ce sont les formes les plus inattendues qui se « valorisent » sous nos yeux, tout comme se valorise la recherche du nouveau, du non-vu ». Il en résulte un certain degré d'indétermination de la teneur du concept de l'art : « se révèle inadéquate toute définition de type ontologique qui prétend atteindre une essence de la peinture, de la sculpture etc. ... le corpus des œuvres sur lequel s'exerce la réflexion peut difficilement se constituer en dehors de l'art-en-train-de-se-faire, en dehors des moyens de le présenter, de le reproduire, et de le diffuser ». L'appareil traditionnel de l'esthétique et de la critique doit être, par conséquent, révisé en commençant par le sens-même du concept d'art. Étant donné que l'étude est « une entreprise qui met en œuvre simultanément des idées, des moyens, des hommes, des choses, des institutions », le théoricien de l'art « ne peut plus être un intellectuel pur ; ... qu'il le veuille ou non, il participe à l'entreprise, il devient entrepreneur, faute de quoi il est voué aux sociétés secrètes. Toute analyse de la connaissance comporte aujourd'hui une dimension éthique ». L'étude elle-même devenue action, nécessite « une disposition à changer » ce qui la distingue d'une manière fondamentale de l'exégèse normative académique. « L'art expérimental d'une part, les conditions expérimentales de l'acquisition et de la diffusion du savoir d'autre part, nous invitent à instaurer un jugement lui-même expérimental ... Tel le pilote d'essai à son volant, nous devons apprendre à nous guider en tenant compte à la fois de notre mouvement et

de celui que l'information de masse imprime aujourd'hui à notre environnement », conclut l'auteur.

LA CLASSIFICATION DES ARTS — SCHOLASTIQUE OU ESTHÉTIQUE

Pour Silvian Iosifesco, la classification des arts et les problèmes qui en découlent gardent une actualité dont témoigne son livre récemment paru : *La littérature de frontière*.

La situation confuse du langage dans le domaine de la critique et de l'esthétique à laquelle ont contribué dans une certaine mesure les nombreux essais de classification des arts et même de « classification des classifications » (O. Kuipe, entre autres) — la distance étant énorme entre la négation décidée du problème (B. Croce) et les divers « systèmes des arts » (depuis Hegel jusqu'à E. Souriau) — ne peut être dépassée, affirme l'auteur, qu'en tenant compte du fait que nous nous trouvons face à des territoires sans frontières déterminées où se profilent certains arts très anciens, mûrs, dans le sens que leur nature et leurs moyens d'expression sont définis ... Tout à côté tendent à se différencier des arts nouveaux issus de la technique ou de la synthèse des arts préexistants : le film, la photographie artistique. Silvian Iosifesco arrive à la conclusion que « les systèmes des arts » définis, ayant une géométrie précise, ne résistent pas à une confrontation avec la diversité des faits, mais que « les tentatives de proposer de classifications — élastiques sans être vagues » — ne sont aucunement anachroniques et « peuvent stimuler la pensée esthétique ».

SOMMAIRE

<i>Confrontations Internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
ANCA ARGHIR	La rue — matière à réflexion
RENÉ BERGER	L'art et la mutation des moyens de communication
RADU PETRESCO	Bruegel
SILVIAN IOSIFESCO	La classification des Arts — scholastique ou esthétique?
PIERRE-HENRI LIARDON	Lausanne — Centre international de la Tapisserie
SALVADOR DALI	Journal d'une génie — fragments
<i>Ateliers:</i>	
GEORGES BOUDAILLE	Correspondance de Paris Expositions: Vieira da Silva et la Biennale des Jeunes Artistes
MICHAELA ELEUTHERIADE	Le dernier chapitre
MIRCEA GROZDEA	Cecilia — Cutzescu-Storck
<i>Cimaises</i>	
<i>L'art des Jeunes</i>	

СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2
4	<i>Циферблат</i>	4
5	АНКА АРГИР	Размышления на улице
10	РЕНЭ БЕРЖЕ	Изменение средств зрительной передачи
14	РАДУ ПЕТРЕСКУ	Брейгель
19	СИЛЬВИАН ИОСИФЕСКУ	Классификация искусств — схоластика или эстетика
21	ПЬЕР-АНРИ ЛИАРДОН	Лозанна-международный центр гобеленового искусства
24	САЛЬВАДОР ДАЛИ	Дневник гения-отрывки
28	<i>Ателье</i>	Пауль Василеску, Сабин Бăлаша
32	ЖОРЖ БУДАЙ	Корреспонденция из Парижа. Выставки: Виейра да Сильва и двухгодичная выставка молодёжного искусства.
34	МИКАЭЛА ЭЛЕУТЕРИАДЕ	Последняя глава...
35	МИРЧА ГРОЗДЯ	Чечилия Куцеску-Шторк
37	<i>Панно</i>	
39	<i>Искусство молодых</i>	

Couverture I:	IVAN MESTROVICI: La Vierge à l'enfant — bois
Couverture II:	Le Salon de Peinture et de sculpture de la Ville de Bucarest '69 (vue partielle de l'exposition)
Couverture IV:	ION STENDL, TEODORA MOISESCO, RODICA STOICA, RADU DRAGOMIRESCO: Les quatre éléments — bois (détail)

На первой странице обложки:	ИВАН МЕСТРОВИЧ. Мадонна с младенцем. Дерево
На второй странице обложки:	Салон живописи и скульптуры города Бухареста 69 — Внутренний вид
На четвертой странице обложки:	ИОН СТЕНДАЛЬ, ТЕОДОРА МОЙСЕСКУ СТЕНДАЛЬ, РАДУ СТОЙКА, РАДУ ДРАГОМИРЕСКУ. Четыре элемента. Дерево. Деталь

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

