



ARTA<sup>2</sup>  
1970







# ARTA

2  
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII N. 2 — 1970

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

## Cuprins:

Confruntări internaționale	2
Cadran	3
* * *	Despre expoziție și modul ei de întrebuințare! 5
* * *	Saloane' 69 9
GHEORGHE GHÎȚESCU:	Conceptul modern de natură și arta contemporană 11
RENÉ HUYGHE:	Artistul și mediul social 13
DENYS CHEVALIER:	Alberto Giacometti 17
Poezie și plastică:	Kandinsky — poeme și imagini 22
Atelier:	Horia Bernea, Mihail Meiu, Lia Szasz, 24
TEODOR IONESCU:	Trei tablouri de Jordaens în România 30
JOHN TANCOCK:	Brâncuși în actualitate 33
Cartea de artă	36
Agenda:	Premiile U.A.P. 37
Simeze	38

Coperta I: Coif traco-dacic. Tezaurul de la Poiana — Coțofenești

Coperta II: Galeria „Apollo” — interior

Coperta IV: SILVIA RADU: Coloană — piatră

Fotografii: NICOLAE SÂNDULESCU; OCTAVIAN STĂCESCU,

Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSKI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI





## Catania



Prima Expoziție internațională de grafică, organizată de Ente provinciale per il turismo, în colaborare cu Academia de Belle Arte din Catania, a fost găzduită în sălile Academiei, între 19 octombrie și 1 noiembrie 1969. Apreciată de presa italiană drept o manifestare importantă pe plan internațional (au fost reprezentate 29 țări din Europa, America, Asia și Africa), expoziția va primi un caracter periodic anual.

Selecția românească — reprezentată prin lucrări de Sonia Barcianu Petrașcu, Corina Beiu Angheluță, Fred Micoș, Eugen Popa și Victor Rusu Ciobanu — a fost semnalată (ziarul *La Sicilia*) ca o contribuție pozitivă la îmbogățirea tradiției gravurii.

## Lüdenscheid

Foaierul primăriei din Lüdenscheid a găzduit, între 29 ianuarie și 10 februarie, expoziția unor artiști români, organizată sub patronajul Institutului pentru relații cu străinătatea din Stuttgart. Au fost expuse 20 gravuri de Marcel Chirnoagă (*Mască, Spațiu I, II și III, Simbol* etc.), 21 lucrări de pictură de Otilia Grosu (*Muzică de Bach, Noapte, În Grădina botanică* ș.a.) și 15 sculpturi în metal și lemn de Ladislau Schwartz (*Taur, Războinic, Zimbru* etc.).

## Los Angeles Paris Liverpool

Edinburgh West Gallery din Los Angeles, de sub conducerea d-lui Ron Nesbit, a prezentat publicului american, în noiembrie trecut, o expoziție cu lucrări de Paul Neagu (42 desene, 9 litografii și 3 obiecte). În luna decembrie, artistul a figurat cu 12 obiecte tactile și 32 desene în cadrul expoziției deschise la American Center din Paris. Paul Neagu a fost reprezentat, de asemenea, la *John Moores Exhibition* din Liverpool (noiembrie 1969 — ianuarie 1970), unde a prezentat lucrarea *Tortul* (conexiune cu treizeci de cutii tactile).

## Roma



Academia Internațională de Litere, artă și cultură «Tommaso Campanella» din Roma a cooptat recent pe Corina Beiu Angheluță în calitate de membră «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 artistei (cu date privind viața și opera, reproduceri fotografice după lucrări de gravură) va apărea în volumul *Traguari dell'Arte '70*, pregătit de Casa de editură «Lo Faro». (În ilustrație, linogravura *Flori*).

## Rijeka



În cadrul schimburilor dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Iugoslavia, în decembrie trecut a fost deschisă la Rijeka o amplă expoziție de artă contemporană românească. Au fost prezentate 64 lucrări de pictură, 15 sculpturi și 53 gravuri.

## Beirut

Galeria Alfred Baccache din Beirut a prezentat (decembrie 1969 — ianuarie 1970) o amplă expoziție de artă contemporană românească: 92 artiști au expus 305 lucrări (pictură în ulei, pictură pe sticlă, și pe lemn, gravuri și desene, sculptură mică, tapiserii, ceramică, bijuterii, metaloplastie etc.).

Comentînd expoziția cronicarul ziarului libanez *L'Orient* remarcă, pe de o parte, «un modernism de foarte bună calitate» dat de o serie de lucrări aparținînd, după opinia autorului, «stilului internațional», iar pe de altă parte, «perpetuarea puternicei tradiții artistice... în opere fermecătoare de un cromatism strălucit care reiau vechile valori artistice și artizanale ale țării prezentînd cea mai mare varietate și, de asemenea, putere de seducție».



## Pierre Francastel

La 2 ianuarie 1970 s-a stins din viață la Paris, în vîrstă de 69 de ani, eminentul teoretician și istoric de artă Pierre Francastel.

Profesor la Strassbourg, apoi director al Institutului Francez din Varșovia, Pierre Francastel a fost vreme de două decenii, pînă la moartea sa, director de studii la *École Pratique des Hautes Études* unde cursul său despre *Sociologia Artei* avea o largă audiență.

Debutînd cu studii asupra sculpturii (*Girardon, 1929; La sculpture de Versailles, 1930 etc*) și asupra artei poloneze (Studiu introductiv la volumele *Retable de Notre-Dame à Cracovie* și la *Peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons, 1937; Les relations artistiques entre la France et la Pologne aux XVII-e et XVIII-e siècles, 1939*), el abordează apoi cele mai variate domenii și epoci ale artelor plastice (*L'impressionnisme, 1937; Le style empire, 1939; L'humanisme roman, 1942; L'Histoire de l'Art, instrument de la propagande germanique, 1945; Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture. L'École de Paris, 1946*).

Pierre Francastel nu a simțit nevoia să se specializeze, să devină istoriograful unei școli, al unei anumite epoci sau al unei singure țări; «...vastele perspective pe care le deschid ideile lui — scrie Raymond Cogniat — îi permit să se apropie cu același entuziasm și cu aceeași înțelegere de pictura Renașterii ori de formele cele mai îndrăznețe ale prezentului». Despre Brâncuși de pildă afirma că odată cu el «o pagină a fost întoarsă în istoria artelor plastice»; sau, vorbind de *Coloana Infinită*, că această operă «întruchipează puterea de a se măsura cu eternitatea».

Lucrarea prin care se impune și unde se manifestă într-adevăr originalitatea gândirii sale este *Peinture et Société* (1951) în care, studiind raporturile dintre artă și societate, «pune bazele unei noi critici pornind de la realități picturale spre a descoperi izvoarele lor sociale, și nu de la realitățile sociale pentru a găsi ilustrări picturale». Aceeași metodă de gândire apare și în lucrările publicate ulterior: *Art et Technique aux XIX-e et XX-e siècles* (1956), *La Réalité figurative* (1965) în care — după propriile sale cuvinte — «încearcă să deschidă calea unei problematice a limbajului figurativ» și *La Figure et le Lieu, l'ordre visuel du Quattrocento* (1967). Ultima sa carte, recent ieșită de sub tipar — *Le portrait, cinquante siècles d'humanisme en peinture* — este scrisă împreună cu soția sa Galienne Francastel care i-a fost o prețioasă colaboratoare.

«Pierre Francastel ne lasă o operă singulară ce ni se dezvăluie încă de pe acum și va apărea probabil din ce în ce mai mult ca o reînnoire hotărîtoare a istoriei artei în această epocă a noastră confruntată cu necesitatea de a înțelege revoluția artei moderne... el se stinge din viață în momentul cînd opera sa a depășit cercul specialiștilor, cînd ies la iveală lucrări și critici care se inspiră din ea» — scrie Pierre Daix în necrologul ce i-l închină în *Les Lettres Françaises*.

Ir. F.

## Muzee, expoziții

■ Între manifestările organizate pînă în prezent cu prilejul centenarului lui *Metropolitan Museum* din New York, un loc important l-a ocupat expoziția «New York — Painting and Sculpture», reprezentativă în ceea ce privește arta americană din ultimele trei decenii. În urma selecției operate, expoziția a cuprins patru sute de lucrări ale unui număr de 43 de pictori și sculptori — opere aparținînd colecției muzeului, altor colecții publice și particulare sau artiștilor.

Catalogul este semnat de Henry Geldzahler, custode al sectorului de artă contemporană, figură proeminentă în viața artistică a New York-ului, care a dirijat și organizarea expoziției.

Acordîndu-se o impotantă secundară curenților artei «minimale» și «pop», nucleul expoziției îl constituie lucrările artiștilor din «The First Generation» Hans Hoffmann, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Frankenthal și Motherwell. Mai trebuie menționate nume ca cele

ale lui Alexander Calder, Joseph Cornell, David Smith, Gorky, Pollock și ale așa numiților «colours painters» — Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella, Barnett Newman (mulți dintre ei fiind, de altfel, cunoscuți publicului nostru prin intermediul expoziției de anul trecut de la Dalles).

Expoziția — notează comentatorul revistei *Apollo* — poate fi considerată o «expresie — manifest» a programului anunțat de *Metropolitan Museum* cu prilejul centenarului: consemnarea, stimularea și popularizarea orientărilor reprezentative pentru arta contemporană din S.U.A.

S.A

■ La Roma s-a constituit — după cum informează revista *Werk* — o asociație a prietenilor lui Manzu, cu scopul de a organiza un muzeu consacrat cunoscutului sculptor. Muzeul — construit după proiectele arhitectului Tommaso Poni în colaborare cu Manzu însuși — este amplasat în preajma unei păduri, la Ardea, localitate în care, de altfel, s-a stabilit și lucrează Manzu.

■ Prezentată succesiv la Londra și Birmingham, expoziția «Arta barocului în Boemia» a reunit un ansamblu de 170 de lucrări (în cea mai mare parte sculpturi și piese de artă decorativă), aparținînd Galeriei Naționale din Praga și altor colecții cehoslovace.

Organizatorii și-au propus să demonstreze — fapt semnalat de comentatorii presei artistice britanice — caracterul specific al barocului din Boemia, care a intrat din ce în ce mai mult în atenția cercetătorilor și istoricilor de artă. (În ilustrație — perspectivă în grădina Palatului Valdstejn).



## Falsuri

Anunțînd apropiata apariție în editura *Flammarion* a cărții lui Clifford Irving, *Faux*, revista *L'Express* publică fragmente din acest volum care readuce în actualitate faimosul scandal izbucnit în comerțul de artă din Occident, cu mai bine de doi ani în urmă. Cum s-au petrecut și cum a fost cu puțință să se petreacă lucrurile? Elementele premisă le-au constituit apariția unui «genial» imitator și intervenția a doi excroci dispensați de ori ce scrupul. Acțiunea lor a fost însă posibilă numai datorită unui climat favorabil, susținut, într-o bună măsură, de neglijența unor galerii, de lipsa de probitate a unor negustori, de snobismul unor amatori de artă. Iată pe scurt toată afacerea: un anume Elmyr de Hory (alias baronul de Herzog, alias Louis Raynal, alias Joseph Boutin), descendent al unei familii nobiliare maghiare (cu vaste proprietăți odinioară în preajma Balatonului), s-a trezit, după cel de-al doilea război mondial la Paris, transfug. Aducîndu-și aminte că studiasse cîndva belle-arte (la Budapesta, la München și apoi, cu Fernand Léger, la Paris), a încercat, fără succes, să parvină în viața artistică pariziană. Hazardul face ca, în 1946, una dintre cunoștințele din societatea frecventată de transfug, lady Malcolm Campbell, să ia din proprie inițiativă drept executat de Picasso, un desen al lui de Hory, pe care vrea să-l și cumpere. Amicul nu ezită să-l vîndă pentru 40 de lire sterline. Cînd numita doamnă îl informează, trei luni mai tîrziu, că avînd nevoie



de bani a revîndut desenul « de Picasso » unei galerii londoneze pentru suma de 150 lire sterline, de Hory are revelația viitoarei surse de venituri și execută, de data aceasta intenționat, trei desene imitînd stilul picassian al anilor 1925, pe care le plasează cu ușurință, pentru 200.000 de franci, unei galerii pariziene.

Așa începe aventura celor mai formidabile falsuri din istoria artei. Falsificatorul parcurge Europa occidentală plasînd desene « de Picasso ». 6.000 de dolari încasați la Stockholm îi asigură în 1947 o călătorie la Rio de Janeiro, apoi la New York, unde deschide o expoziție personală, succes monden dar dezastru financiar. Fapt care-l determină să reapeleze la obșnuitele-i falsuri. Prima victimă new-yorkeză va fi Klaus Perls, proprietarul unei galerii care va deveni apoi președintele Asociației negustorilor de tablouri din S.U.A. și care, peste 19 ani, va reuși să recunoască falsurile și să le denunțe, provocînd marele scandal. Chiar la acea dată însă, la Los Angeles, de Hory înregistrează primul insucces, oferindu-i lui Frank Perls, fratele lui Klaus, desene așa-zise de Renoir, Picasso, Matisse și Modigliani. Întîi încîntat, Frank Perls ajunge însă la bănuiala că sînt executate de aceeași mîină și-l concediază indignat pe ofertant, amenințîndu-l că dacă nu va părăsi orașul în 24 ore, va informa organele poliției. Evident, de Hory se retrage rapid, dar continuă excrocheria la New York, Chicago, Miami etc. Întorcîndu-se la Paris în 1959, îi reîntîlnește aici pe Fernand Legros, excroc de rarismă speță pe care-l cunoscuse în Mexic, și pe asociatul acestuia, Réal Lessard. Cei doi excroci îl vor stimula și îl vor exploata în același timp, plasînd fără jenă falsurile care le vor aduce o avere imensă, iar lui Elmyr de Hory o viață destul de îmbelșugată în vila clădită de Legros în Ibiza, una din insulele Baleare. Desene, acuarele, guașe, uleiuri, toate false, dar magistral falsificate, inundă piața artistică. E suficient să cităm faptul că, aflîndu-se la Tokyo unde i s-au prezentat în trecere lucrări de Derain, Dufy, Modigliani, achiziționate de Muzeul național de artă contemporană, André Malraux s-a arătat surprins de faptul că asemenea lucrări au obținut autorizația de a părăsi Franța. Atît de fidel erau lucrate. Excrocii au încasat 250.000 de dolari la Tokyo. Fantastica aventură s-a transformat, însă, în cele din urmă, într-un enorm scandal. Depistat de cei doi excroci drept mare amator de artă, Algur Hurtle Meadows, « rege » al petrolului texan, a devenit victima principală a falsurilor, achiziționînd pentru colecția sa din Dallas, 15 Dufy, 7 Modigliani, 5 Vlaminck, 8 Derain, 3 Matisse, 2 Bonnard, un Chagall, un Degas, un Marquet, un Laurencin, un Gauguin și un Picasso — în « execuția » lui Elmyr de Hory. Profitînd de prezența unor specialiști la Dallas, cu prilejul unei expoziții Picasso în 1967, Meadows i-a solicitat să îi certifice autenticitatea unor lucrări de Goya și El Greco pe care le achiziționase mai de mult și asupra paternității cărora avea îndoieli. Spre stupefarea sa a aflat că întreaga-i colecție de artă modernă franceză e compusă din falsuri. Cea mai importantă colecție de falsuri din lume, evaluată la nu mai puțin de două milioane dolari! O campanie de identificare a falsurilor a pus capăt formidabilei cariere — de două decenii — a autorului lor.

H.H.

## Experiențe

■ Recent a luat ființă la Lyon galeria de artă experimentală *Formes et Muraux*, al cărei program se înscrie pe linia preocupărilor de integrare a artelor în viața cotidiană. Fondatorul ei, Maurice Perrin, a grupat în jurul său pictori, sculptori, arhitecți, decoratori cu o serioasă

pregătire tehnică. Galeria și-a propus să prezinte ansambluri și elemente de decorație interioară — panouri murale realizate din materiale variate (oțel, sticlă, lînă etc.), elemente cinetice și luminoase, piese de mobilier, litografii cu tiraj limitat, ș.a.

■ Încurajat de succesele obținute la Bienala de la Sao Paulo și de interesul suscitât de conferințele unor pictori ținute la Congresul « Psihopatologia și Arta » de la Linz, Ernest Fuchs a inițiat organizarea unor bienale — « Psihopatologia și Arta ». Prima ediție a acestei manifestări, care urmează să aibă loc la Viena în 1971, va avea ca temă « Nebunia și Religia ». De organizarea manifestării se vor ocupa pictorii Ernest Fuchs, Arnulf, Rainer și Fritz Hundertwasser.

Ir.F.

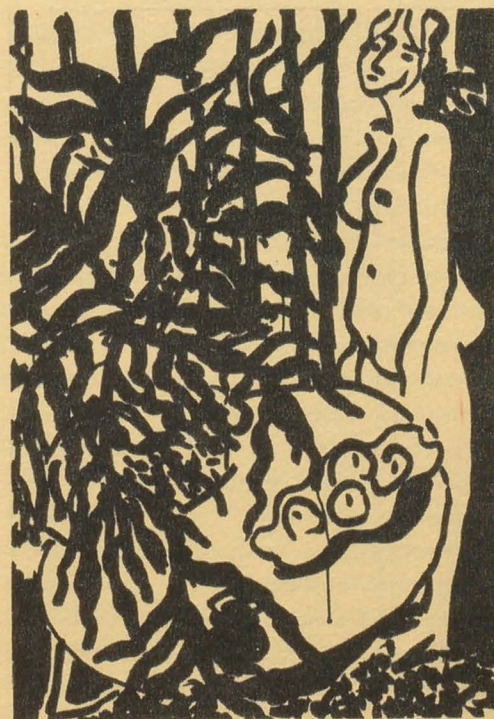
■ Limbajul televiziunii poate să devină limbajul unei arte noi? Preconizînd un răspuns afirmativ, John S. Margolies (în revista *Art in America*) încearcă să schițeze direcțiile acestei « noi arte », la confluența spectacol-artă plastică. Autorul consemnează, desigur, interesul crescînd al artiștilor americani pentru televiziune. Dincolo însă de pătrunderea imaginii televizate ca element plastic în compunerea unor lucrări de grafică sau pictură (Richard Hamilton, Tom Wesselman, Les Levine, ș.a.) procedeu care are deja o « istorie », este vorba de astă dată de acțiunea artistului « pe viu ». Margolies se referă la una dintre emisiunile televiziunii americane intitulată « *The medium is the medium* », la care au fost invitați să-și dea concursul șase artiști: Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock și Aldo Tambellini. În spațiul ce le revenea, unii dintre ei au urmărit combinarea efectului optic (cromatic și de compoziție) obținut prin distorsiunea imaginii și prin alte procedee tehnice specifice televiziunii cu spectacole de balet, în care mișcarea interpretelor constituia tema propriu-zisă, rezultatul fiind obținut prin suprapresiune. Alții au fost interesați de punerea în valoare a configurațiilor abstracte, nefigurative, date de semnalele vizuale emise, prelucrate în cadrul unui joc cinetic de efecte optice. Se pare că una dintre experiențele cele mai eficiente a constituit-o utilizarea « relației vii », de astă dată accentul fiind pus pe participarea spectatorului. Pe această direcție s-a înscris contribuția lui Allan Kaprow. Au fost interconectate cîteva grupuri de spectatori situați diferit în spațiu, într-un circuit incluzînd 5 camere și 27 de monitoare, cu obligația pentru participanți din grupurile respective de a semna printr-un salut (« hello », « hiya », etc.) recunoașterea pe ecranul monitor, fie a propriilor imagini, fie ale unor cunoscuți. O parte din spectatori au devenit astfel actori participanți și creatori ai emisiunii. Se pare că cei ce au luat parte direct, sau au asistat numai, la acest « joc », caracterizat de abolirea distanței, de angajarea atenției, de producerea reacțiilor spontane, etc., au apreciat ideea lui Kaprow, care intenționează să o reia și să o amplifice în cadrul altor emisiuni de acest tip.

S.A.



în 1977. Se prevede publicarea, cu acest prilej, al celui de al XXVI-lea volum — ultimul — din *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (primul volum a apărut în 1968). Numele eruditului german Ludwig Burchard este legat de această publicație, el fiind cel dintîi care, acum trei decenii, a inițiat un proiect de cercetare și a alcătuit o vastă documentație păstrată azi la Muzeul Ridder Smidt van Gelder din Anvers.

■ Galeria Națională din Praga a consacrat una din recente sale expoziții centenarului nașterii lui Matisse. Organizată în sălile *Pala-tului Sternberk*, expoziția a cuprins o selecție de picturi și desene reprezentative mai ales pentru perioada de dinaintea primului război mondial.



## Aniversări

■ În Belgia au început pregătirile pentru aniversarea a patru sute de ani de la nașterea lui Rubens, eveniment care va avea loc abia



# Despre expoziție și... modul ei de întrebuințare

Simpla statistică a expozițiilor noastre din ultimii ani — individuale, de grup sau ample, colective — indică o viață artistică din ce în ce mai vie. În ceea ce privește însă funcția expozițiilor, ca moduri de manifestare socială a artei, în ce privește eficiența și valoarea lor ca acte de cultură este timpul să ne punem sau să repunem câteva întrebări.

Există o delimitare — desigur relativă — a funcțiilor, o diversitate a formelor de manifestare în acord cu diversitatea de conținut a vieții artistice? Mișcarea artistică își găsește deci o imagine autentică în expoziții? Vădesc în deosebi expozițiile colective existența unor direcții principale, funcționează ele și ca instrumente ale unei nevoi de convergență a eforturilor? Saloanele, de pildă, sînt ele reale mijloace de confruntare a valorilor, a ideilor, reale mijloace de informare de masă și de asimilare socială a valorilor artei?

Sîntem într-una din acele zone relativ calme ale artei internaționale în care industria imaginii n-a acoperit în fluxul ei irepresibil ideea de eveniment artistic; nu ne-am sincronizat cu segregăția între arta-obiect și arta-limbaj, oglindită în alternativa filozofică pe care se întemeiază cele mai verbioase controverse estetice; în împrejurări culturale ca acelea de la noi, în care noțiunile de artă și de contemplație nu s-au golit de sens real iar noțiunea de environment nu s-a impus ca o iminență seismică a mediului material, obiectul și limbajul rămîn solidare într-o entitate care-i opera de artă cu înțelesul ei tradițional, știut, implicînd sentimentul distanței] față de obiect odată cu sentimentul participării. Pentru situația culturală de la noi, recunoașterea unicatului artistic, mitul personalității creatoare, gustul contemplației așează amatorul de artă în acea categorie pasională în care îl așeza, romanșat, Grigorescu, sau parodic, Daumier, în cunoscutele reprezentări ale colecționarului încremenit de admirație. De altfel, și în acele părți ale lumii în care imaginea a invadat strada, în care amatorul e presupus a se plimba în elicopter prin fața obiectelor de artă cinetică, și acolo expoziția dăinuie ca instituție a mitului acelei arte, căci abia în incinta ei producția spontan capătă consacrarea, calitatea convențional artistică. Rolul expoziției nu-i încă epuizat în viața culturală a societății: dadaistii militau împotriva muzeului (expoziție perenă) în cadrul propriilor expoziții dadaiste...

Salonul de la Dalles din toamna 1969 a oferit spectacolul unei desolămînzări blazate, o inapetență pentru această manifestare, oglindită în inapetența criticii pentru o discuție substanțială. Nu credem că «salonul» ca instituție, presupus perimată, poate explica această oboseală, ci doar o anumită concepție care identifică expoziția colectivă cu o manifestare inertă, de tip birocratic. Un salon oferă o dată calendaristică și un număr de panouri: spațiu și timp «alb» așteptîndu-și definiția de la conținut. «Salonul» poate fi inhibitor sau stimulent după cum i se dă o funcție convențională pasivă, sau o valoare vie, dinamică. În principiu, «salonul» nu-i prohibitiv față de nici o direcție de artă, dar nici nu-i terenul experimentelor ca atare. Un salon devine

viu în măsura în care indică un proces viu: cum și ce se validează în domeniul creației, care din experiențele consumate au intrat în circuitul artei, cum variază, cum durează și cum este omologat cultural aportul nou; «salonul» e o șansă de a examina însuși procesul de sedimentare a caracterelor artei. Ignorîndu-se această funcție, așteptînd de la salon să fie un diapazon al orientării estetice, o piață a contractării sau o trambulină a consacrării, apar împrejurări care pot într-adevăr arunca îndoiala asupra rolului său cultural. Ceea ce se și întîmplă: «saloanele» perpetuează încă o mentalitate conformistă, motivată cu principiul practicist al «prezenței cu orice chip». Sălile trebuie oricum umplute, comisiile de organizare și juriile se descurcă obligator; această ritmicitate, somnolent harnică, iminentă ca succesiunea zilelor și nopților, subordonează sălilor și programărilor prezența vie a artei. În astfel de condiții, tonul uniform al vorbirii despre artă, anestezia spiritului de replică, eludarea verdictului franc apar aproape inevitabil. Toți acești factori de «climat» își pun pecetea în profilul unor expoziții colective, fac un mediu optim pentru birocrația vieții artistice.

Una din sursele confuziei din spectacolul dat de expozițiile periodice colective este nediferențierea în timp și pretenția de a ilustra exhaustiv mișcarea artistică — activitatea, talentul, orientarea estetică a masei de artiști; indiferent de numele ce i se dă, fiecare expoziție își propune să aducă întotdeauna dovada integrală a tuturor funcțiilor sociale ale artei și a tuturor posibilităților artistice.

Totuși, complexitatea relației artă — societate nu poate fi epuizată într-o unică formulă organizatorică, mereu egală cu sine, reeditînd periodic schematismul, arbitrarul, întîmplătorul inerente oricărei abordări mecanice a unui fenomen viu. E nevoie de un sistem mai cuprinzător al expozițiilor, de o mai mare diversitate a formelor (cu alte cuvinte de concepții) de manifestare, de un sistem mai suplu și mai dinamic, în stare să reflecte complexitatea fenomenelor, diversitatea lor și, în același timp, să favorizeze un proces de clarificare în mișcarea artistică.

Saloanele (cu sau fără jurii), ca tip de manifestare colectivă, credem că trebuie să rămînă un teren de confruntare a producției curente, a atitudinilor estetice și a valorilor, o expresie sintetică a stării forțelor artistice. Degrevate de norma exhaustivă care duce la babilonie, ele ar rămîne un cadru în care vitalitatea diferitelor tendințe sau orientări și valorile individuale se stabilesc de la sine prin demonstrația implicată în opere.

O sarcină mai dificilă, dacă nu mai complexă, ar reveni expozițiilor cu program. Anumite manifestări — bienale, trienale sau omagiale pot deveni expoziții cu temă stabilită, cu program, înțeles ca principiu coordonator al participării artiștilor în jurul unei idei și nu ca o normă. Va trebui, fără îndoială, ca aceste teme să fie ele însele limpede orientate cultural pentru a avea o influență culturală. De fapt, individualizarea unor expoziții, definirea lor printr-un program ar fi în măsură să stimuleze gîndirea artistică, să conducă la realizarea unor sinteze



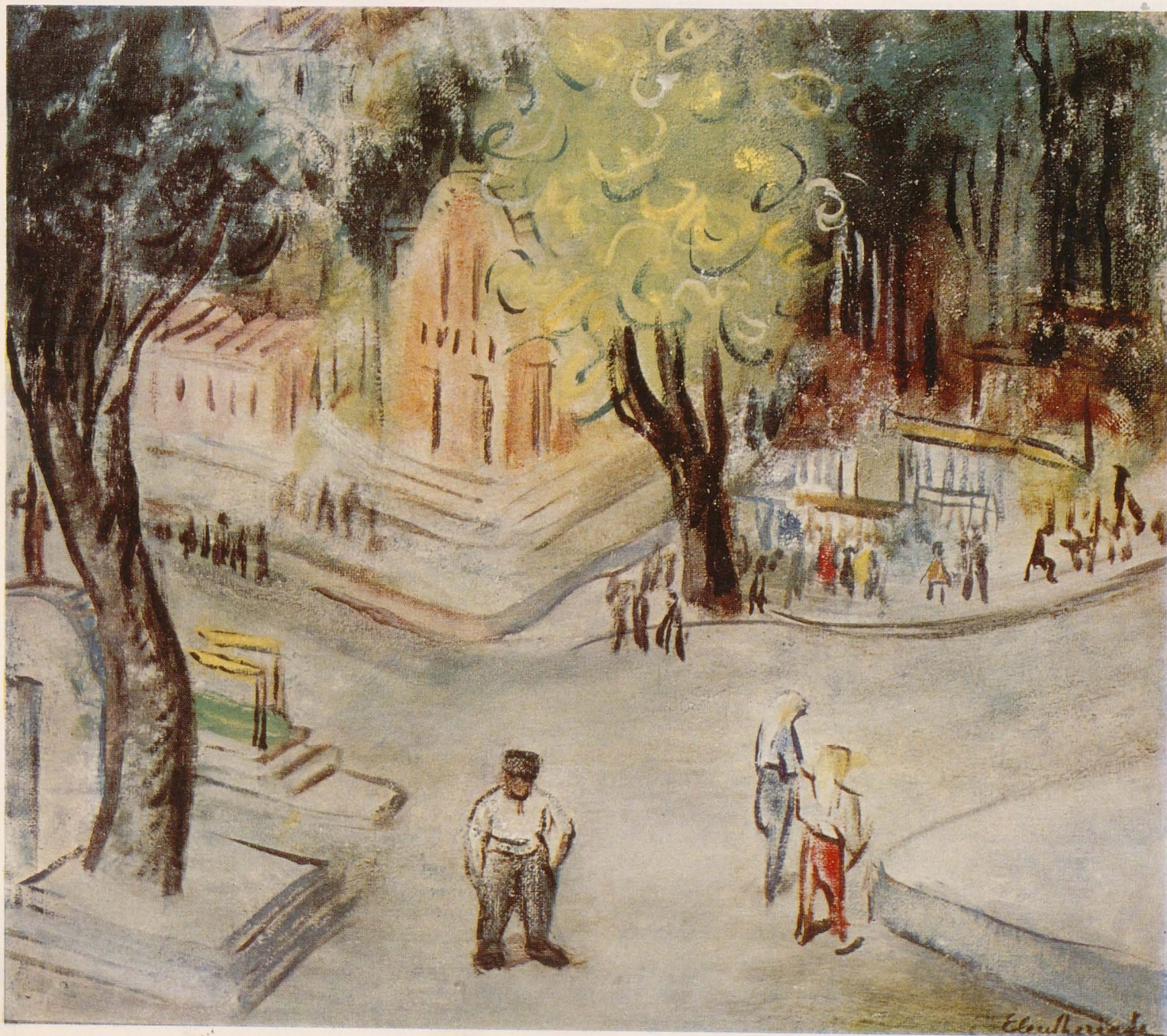
colective și la însuși definirea mișcării artistice românești. În această concepție, manifestările cu program, coexistind cu celelalte tipuri de expoziții, pot opera — într-un grad mai înalt — acea fericită și necesară conjuncție între dinamica creativității și mișcarea generală a ideilor.

O temă ca « Omul și lumea contemporană », propusă pentru Bienala 1970, este destul de cuprinzătoare; implică în chip firesc opere specifice multor orientări estetice, gravitând în câmpul investigației umaniste. Titlul « Arta și orașul », proiectat pentru 1972, oferă o altă perspectivă; tema afirmă necesitatea integrării artei în structurile civilizației, ca un imperativ contemporan. În fond este afirmată aici ideea de artă a cetății, de prezență a artistului în cetate și o astfel de expoziție poate cuprinde o multitudine de lucrări, de orientări care conțin elemente susceptibile de a-și găsi o aplicație în modelarea estetică a ambientului.

Desigur, adoptarea unei teme nu este un act formal, birocratic, ci expresia unei atitudini culturale, a unor necesități și a unor aspirații ale mișcării artistice. Ele nu pot fi « inventate » de azi pe mâine, nu pot fi impuse arbitrar, ci trebuie să decurgă firesc din viață.

R

MICAELA ELEUTHERIADE: Piață — ulei





## Caet de opinii

Așa cum s-a desfășurat în anul 1969, nu văd prin ce salonul de la Dalles a constituit un eveniment în viața artistică. Lipsa lui de calitate semnificativă poate veni nu atât din denivelările posibilităților în creație, ale talentului, cât dintr-o inegală comportare față de salon ca instituție. Se puteau vedea lucrări din producția curentă a artistului, dar și lucrări confecționate evident în vederea uniceia ocazii a salonului. Aceste două categorii nu se pot compara, fiindcă s-ar conchide mai mult asupra unei concepții despre rolul expoziției decât asupra unei concepții despre artă, așa încât confruntarea nu s-ar petrece pe tărîmul creației ci pe tărîmul organizării, prezentării. E de dorit să instaurăm o altă tradiție a salonului, o tradiție a conștiinței de breaslă. Nu există nici un temei pentru artist să prezinte la salon lucrări de o calitate mai puțin ambițioasă decât prezintă într-o expoziție personală. Între un salon anual și o suită anuală de expoziții personale, nu are de ce să existe vreo deosebire de nivel artistic și orientare estetică. Numai astfel ar putea deveni salonul dintr-o formă convențională, un adevărat eveniment al întâlnirii și verificării talentului, valorilor, prezențelor culturale.

VIRGIL ALMĂȘANU

Mi se par la fel de utile expozițiile colective, cu juriu sau fără juriu, la care sînt acceptate lucrări ce oglindesc preocupările de creație ale artiștilor, ca și expozițiile cu program, unde confruntarea are loc în limitele temei date. Nu văd cum s-ar putea exclude una din aceste două forme de manifestare. Ceea ce mi se pare important este o modelare mai hotărîtă a planului unei expoziții colective pentru a evita confuziile care aproape întotdeauna au dat un aer babilonic acestor manifestări.

Sînt pentru programarea unor expoziții cu temă dată și formulată clar, în sens orientativ. Dar acest sistem poate deveni stimulator pentru crearea operelor de valoare numai atunci cînd artistul își adaptează tema dată la viziunea lui. Programul trebuie să indice o temă, nu o viziune.

Într-o ordine de idei învecinată, personal simt nevoia unei precizări. Vreau ca o comandă să fie formulată lămurit: ea nu-mi va da senzația unei constrîngerii stilistice, fiindcă mă voi simți liber să asimilez cerințele la modul meu propriu de a picta. Precizia cerințelor mă va ajuta să-mi trasez limitele problemei, să-mi determin cîmpul de invenție formală. De-abia în aceste condiții pot cere « beneficiarului » să mă înțeleagă, după ce mi-a dat datele trebuitoare ca să-l înțeleg eu. Pentru ca un beneficiar să-și formuleze clar punctul de vedere, cred însă că el trebuie să vorbească din lăuntru al artei.

ION PACEA

Am trimis la « Salon » un peisaj figurativ din seria pe care am lucrat-o recent la Poiana Mărului. Unii au considerat că, indiferent de calitatea lucrului, « nu mă reprezintă ». Mi s-a atribuit intenția de a fi prevenit o anume presupusă preferință a juriului pentru genurile tradiționale. Am constatat nu fără tristețe, cu acest prilej, că pot fi, prin sugestie critică, determinat la un fel de fidelitate față de o preocupare care m-a fixat în memoria privitorilor sub un anumit profil: privit din celălalt profil să nu mai semăn cu mine? E drept că am trimis peisajul fiindcă experiența m-a deprins să știu că la saloane lucrările de o factură « tradițională » « trec » mai ușor. Dar în același timp acest peisaj îmi aparține, constituie un act de identitate autentic, nu-i cîtuși de puțin o lucrare ad-hoc și nu-i făcut cu nici un fel de « orientare » circumstanțială din parte-mi.

Tot ce doresc este un teren artistic de încredere și gravitate, în care să se ia în serios ideea de personalitate, ca o stare complexă pe care nu o poate dovedi nimeni nici fixîndu-se la o sferă artistică, nici schimbînd mereu tehnica, genul sau stilul, ci numai venind cu același sentiment al vieții și al artei chiar și în cadre variate de tehnici, genuri, stiluri.

HORIA BERNEA

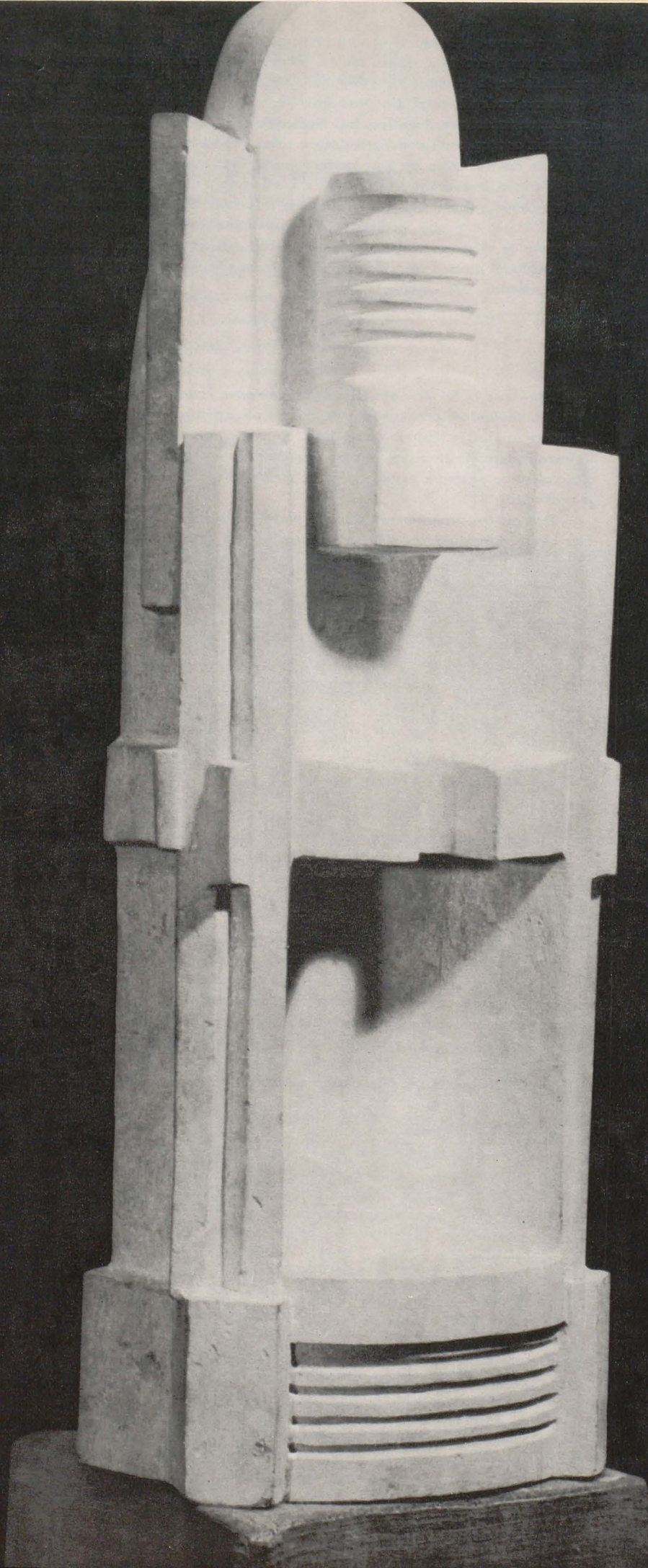
Un salon ar fi, prin definiție, o secțiune într-un moment plastic. În realitate, însă, vom găsi aici și plastica elaborată continuu, în afara teroarei ultimei date de predare a lucrărilor, dar și lucrări de moment, făcute în pripă, « ude » încă (există convingerea că o participare de acest fel nu trebuie pierdută indiferent dacă ai sau nu ai cu ce o susține; asta se întîmplă și din cauză că, se știe, asemenea manifestări se însoțesc și de apariția unor fonduri mai mult sau mai puțin generoase de achiziții, care interesează, evident, pe toată lumea).

Cred că trebuie favorizată expunerea lucrărilor ce provin din preocuparea continuă a unui artist pentru o direcție de creație. Ar fi bine să se organizeze din cînd în cînd mari expoziții pe axele unor criterii estetice, dînd astfel cîteva prilejuri de a se aduna la un loc o plastică orientată într-o direcție stilistică sau ideatică măsurabilă cu un etalon comun.

S-ar prezenta acolo cei pe care îi îndeamnă preocuparea pentru o anume sferă a creației, caracterizată prin titlul unei astfel de expoziții. Ar fi un bun prilej pentru fiecare de a se defini în funcție de vocație, de a-și verifica evoluția și de a apărea în fața publicului într-un ansamblu edificator.

FRANÇOIS PAMFIL





PETER IACOBI: Altar — ghips pe ramă



# SALOANE '69

Aveam intenția să întocmim fișele „saloanelor” din 1969 ca repere documentare, ca surse de informație culturală. Am constatat apoi că n-avem ce fișa. Nu s-au tipărit cataloage, cu sau fără prefețe (sînt și excepții, printre care catalogul apărut post-festum al salonului bucureștean); nu s-a divulgat titlatura multor săli în care s-au desfășurat „saloanele”, pentru că nu există o tradiție solidă, mai exact: o demnitate a manifestării culturale. La similitudinile de mai jos o adăugăm pe aceasta, drept fișe a unei speranțe — aceea de a vedea biruită metoda improvizației organizatorice care tutează expozițiile, aceste necesare și posibile evenimente culturale.

**București.** «Salonul de pictură și sculptură al municipiului București '69» (Sala Dalles) ● Au expus 277 artiști ● 350 lucrări dintre care 245 de pictură și 105 sculptură.

Juriul: Ion Irimescu, Alexandru Ciucurencu, Gheorghe Ionescu, Constantin Blendea, Paul Gherasim, Lucreția Szasz, Ion Sălișteanu, Ion Vlasiu, Ion Lucian Murnu, Paul Vasilescu, Mircea Ștefănescu, Emil Ruși, Viorel Oprea, Dan Grigorescu, Anatol Măndrescu, Octavian Barbosa.

**Arad.** «Expoziția interjudețeană Arad-Maramureș» ● Au expus 53 artiști din filialele Arad și Baia Mare ● 53 lucrări: 34 pictură, 9 grafică, 9 sculptură, 1 artă decorativă.

Juriul: Vida Geza, Traian Hrișcă, Andrei Micola, Iosif Bella, Dumitru Ciocoteșan, Frederic Walter, Gh. Chiron, Mihai Olos, Ilie Cămărășan, Nicolae Apostol, Alexandru Sainelic, Gabor Elvira, Moise Sfetea, Vasile Radu Ghenceanu.

**Bacău.** «Expoziția interjudețeană Bacău, Suceava, Botoșani». (Galeriile de artă) ● Au expus 25 artiști din cenaclele respective ● 85 lucrări: 33 pictură, 52 gravură, 2 sculptură, 8 ceramică.

Juriul: Constantin Berdila, Ilie Boca, Sidonia Badea, Grigore Coban, Alexandru Gheorghiuță, Alexandru Popovici.

**Brașov.** «Salonul de toamnă al artiștilor din județul Brașov și cenaclul U.A.P. din orașul Sf. Gheorghe» (Sala Arta) ● Au expus 62 artiști ● 110 lucrări: 54 pictură, 50 grafică, 6 sculptură. Juriul: Virgil Alnășan, Emilia Apostolescu, Octavian Barbosa, Constantin Cazacu, Alexandrina Hilohi, Albert Kozak, Leiter Artur, Eftimie Modilcă, Nicolae Ploșniță, prof. Dimitrie Roman, Helfried Weiss.

**Cluj.** «Expoziția județeană a artiștilor din Cluj» ● Au expus 126 artiști din filiala Cluj ● 198 lucrări: 93 pictură, 24 sculptură și 81 grafică.

Juriul: Abodi-Nagy Bela, Andrasoy Zoltan, Mircea Bălan, Aurel Ciupe, Alex. Cristea, Petru Feyer, Feszt Ladislau, Liviu Florian, Virgil Fulcea, Ion Irimescu, Kos Andras, Ioachim Nica, Ion Pacea, Daniel Popescu, Pavel Sima, Servatiusz Tiberiu.

**Craiova.** «Expoziția interjudețeană de artă». (Sălile Muzeului de artă) ● Au expus 49 de artiști din filialele Craiova și Petroșani și cenaclul Deva ● 113 lucrări: 68 pictură, 37 grafică și 8 sculptură.

Juriul: Sabin Bălașa, Nicole Borteș, Eustațiu Gregorian, Mihai Gherasim, Alex. Isbașa, Ernest Kovacs, Iulian Mereuță, Iosif Matyás, Nicolae Marinache, Sylvestru Victor, Viorel Penișoară.

**Iași.** «Expoziția interjudețeană de artă» (Sala Victoria) ● Au expus 51 artiști din filiala Iași ● 134 lucrări: 62 pictură, 20 sculptură, 50 grafică, 2 artă decorativă.

Juriul: Constantin Agafiței, Corneliu Baba, Eftimie Birleanu, Mihai Cămdruț, Dimitrie Gavrilean, Dan Hatmanu, Ion Irimescu, Nicolae Lazăr, Gheorghe Maftei, Nicolae Matyas, Ion Neagoie, Ion Petrovici, Adrian Podoleanu.

**Miercurea Ciuc.** «Expoziția interjudețeană de artă» ● Au expus 31 artiști din filiala Miercurea Ciuc și cenaclul Covasna ● 134 lucrări: 88 pictură, 36 sculptură.

Juriul: Gall Andrei, Virgil Demetrescu-Duval, Nicolae Bucur, Arpad Marton, Ioan Maszelko.

**Oradea.** «Expoziția de artă plastică '69»

● Au expus 40 artiști din filiala Oradea ● 92 lucrări: 36 pictură, 43 grafică, 13 sculptură. Juriul: Traian Găga, Virgil Demetrescu-Duval, Horia Horșia, Nicolae Iacobovici, Ludovic Ilie, Acațiu Laszlo, François Pamfil, Rodica Stanca Pamfil, Vida Geza, Mihai Tompa.

**Piatra Neamț.** «Expoziția județeană de artă» ● Au expus 21 artiști din cenaclul Piatra Neamț ● 67 lucrări: 29 pictură, 35 grafică, 3 sculptură.

Juriul: Marcel Dragotescu, Alexandru Gheorghiuță, Iulia Hălăucescu, Mihai Mădescu, Iulian Mereuță, Pompiliu Clement, George Podani. Catalogul expoziției prefațat de Marcel Dragotescu.

**Ploiești.** «Salonul județean Prahova» ● Au expus 30 artiști ● 65 lucrări: 40 pictură, 14 grafică, 11 sculptură.

Juriul: Anastasescu C., Apostol Mihai, Bădulescu Alex., Broșteanu Aurel, Maria Făcăianu, Ion Hœflich, Petru Popovici, Maria Rădulescu, Ecaterina Tudorache, Nic Vasilescu.

**Țirgu Mureș.** «Expoziția județeană» ● Au expus 36 artiști din filiala Țirgu Mureș. 67 lucrări: 54 pictură, 13 sculptură.

Juriul: Ambrus Imre, Barabas Ștefan, Paul Constantinescu, Hunyady Laszlo, Izsak Martin, Olariu Gheorghe, Török Pall, Zolcsak Sandor.

**Timișoara.** «Salonul de artă» (Sălile Muzeului de artă al Banatului) ● Au expus 50 artiști din filiala Timișoara și cenaclul Lugoj. 98 lucrări: 29 pictură, 17 sculptură, 52 grafică.

Juriul: Mihai Arotăriței, Sofia Achimescu, Cezar Apreotesei, Victor Găga, Xenia Eraclide Vreme, Hildegard Fackner, Petru Jecza, Vasile Kazar, Romul Martin, Remus Niculescu, Deliu Petroiu, Vasile Pintea, Ciprian Radovan, Stela Radu, Traian Sencu, Francisc Serch, Ion Sulea, Leon Vreme.





CAROLINA IACOB: Vis — ulei



# CONCEPTUL MODERN DE «NATURĂ» ȘI ARTA CONTEMPORANĂ

Confruntările formelor de artă istorice sau actuale și comparația acestora cu artele preistorice și primitive au condus la constatarea unei legături relative între formele artistice și realitate și la acceptarea ca indiscutabil a adevărului că artistul este acela care dă formă realității. « Artistul rezumă și clarifică pentru oamenii de rînd care nu văd și nu simt decît vag în prezența naturii senzațiile pe care le trezește în noi ».<sup>1</sup>

Într-o largă măsură, spectatorul atribuie realității formele educației sale artistice, iar decalajul între ceea ce a învățat despre forme și noile aspecte descoperite și propuse de artist stă la originea conflictelor artistului cu publicul, care au sfîrșit adesea cu tragica izolare a artistului de societate.

În măsura în care evaluarea operei s-a degajat de criteriul comparației cu natura, iar valoarea estetică a fost stabilită în baza aprecierii calităților intrinseci ale creației, arta a înclinat spre modalitățile de exprimare abstracte, iar întreaga atenție s-a concentrat nu spre natură, ci spre opera însăși, care adaugă naturii dimensiunea nouă a frumuseții sau expresivității artistice.

Conceptul de «natură» a apărut, de altfel, atît artistului cît și spectatorului, din ce în ce mai instabil. Aspectul fenomenal al naturii s-a schimbat rapid prin intervenția omului, care, prin perfecționarea mijloacelor de investigație, a pătruns în abisul microcosmic, iar odată cu atingerea distanțelor cosmice și a vitezelor supersonice, și-a modificat perspectiva asupra peisajului terestru. Noile condiții în care se găsește omul și lărgirea cunoștințelor sale despre univers se oglindesc într-o viziune artistică în care au pătruns preocupări necunoscute în arta trecutului: atracția infinitului mic, curiozitatea pentru structura cosmosului și vertigiul dinamismului.

În arta actuală, mai mult decît în trecut, conceptul de «natură» nu mai poate fi identificat cu aparența vizibilă. În «cunoașterea» pe care artistul o transmite prin opera sa, aspectul exterior al lucrurilor nu este privit decît ca una din laturile posibile ale realității. Artiștii tuturor timpurilor au tins, cu o conștiință mai clară sau mai obscură, să pătrundă și să redea în opera lor dimensiunile de profunzime ale realității, formele ei esențiale, permanența legiferată sau forțele care structurează aparența schimbătoare și efemeră. Astfel, natura apăruse lui Delacroix «un dicționar», iar formele — «hieroglife» ale unei realități misterioase și profunde. «Aceste figuri, aceste obiecte, care se prezintă drept lucrul însuși unei anume părți a ființei noastre inteligente, sînt ca o punte solidă pe care se sprijină imaginația pentru a pătrunde pînă la senzațiile misterioase și profunde, cărora formele le sînt, într-un fel, hieroglife».<sup>2</sup>

Dintre artiștii moderni, acela care a reușit să exprime cu maximum de claritate aspirațiile artistului către înțelegerea și reprezentarea esenței realității, a fost Paul Klee. «Altădată — scrie Klee — se reprezentau lucrurile care puteau fi văzute pe pămînt, sau ar fi făcut plăcere să fie văzute. Astăzi, relativitatea vizibilului a devenit o evidență și sîntem de acord a nu percepe în ea decît un simplu exemplu particular din totalitatea universului, pe care îl locuiesc nenumărate adevăruri latente. Lucrurile dezvăluie un sens lărgit și mult mai complex, care adesea infirmă vechiul raționalism. Accidentalul tinde să treacă în rangul esențialului».<sup>3</sup>

Experiența realității, cunoașterea naturii, a lucrurilor și a vieții sînt pentru Klee «rădăcinile» arborelui care transportă curentul sevei din care se vor naște ramurile operei. Acestea nu reproduc «modelul» rădăcinilor; «funcțiuni diferite, manifestîndu-se în domenii elementare distincte, trebuie să provoace, evident, deosebiri marcante».<sup>4</sup>

În dorința de a surprinde esența lucrurilor și forțele creatoare ale naturii, artiști ca Hartung sau Soulages au încetat de a se mai referi la «natură», înlocuind-o în imaginația lor cu totalitatea existenței, iar în limbaj cu termenul «lume». Astfel, după Soulages, «arta este totdeauna o umanizare a lumii și nu trebuie să credem că lumea este absentă din ea prin faptul că lipsește de pe pînză. Dacă pictura figurativă introduce relații de la termen la termen cu lumea, pictura nonfigurativă introduce relații de la totalitate la totalitate. Pentru spectator, ca și pentru pictor, lumea nu este privită, ci trăită. Ea a trecut în experiența pe care o avem despre ea. Astfel, această pictură care se privează de reprezentare este împresurată de lume și îi datorește sensul».<sup>5</sup>

★

Avansul actual în explorarea adîncurilor realității și adoptarea cu precădere sau necesitate a stilului de exprimare abstract nu au fost lipsite de grave urmări care s-au răsfrînt asupra artei precum și asupra relațiilor artistului cu publicul.

Critica a semnalat agravarea fenomenului «alienării» artei în societatea tehnologică a Apusului. Explicația a fost găsită, pe de o parte, în lipsa de sensibilitate pentru artă a omului modern, ale cărui facultăți intelectuale sînt absorbite de mirajul științei, pe de altă parte, în decalajul rapid care s-a produs între capacitatea de înțelegere a publicului și arta abstractă, devenită accesibilă numai cercurilor restrînse, specializate, ale amatorilor și criticilor de artă. Anemierea ecoului social al artei a fost înregistrată, nu fără regret, de către critica de artă.

<sup>1</sup> Delacroix, Journal

<sup>2</sup> Ibidem

<sup>3</sup> Paul Klee, Confesiune asupra creației

<sup>4</sup> Paul Klee, Journal

<sup>5</sup> Madelaine Rousseau: Introduction à la connaissance de l'art présent, La Hune, 1953



Odată cu izolarea artistului și înstrăinarea artei de societate, s-a produs și o inevitabilă alunecare a stilului abstract spre o activitate artistică superficială, lipsită de control și de semnificație generală. Deficiențele principale — pe care Herbert Read le-a văzut într-o lipsă de vitalitate și în absența unei clare delimitări a imaginii sau a intenției reprezentationale — au fost atribuite unui « solipsism vizual » al artistului « egocentric », incapabil de a releva imaginile particulare ale unei realități externe. « Artistul se află în situația marinarului care a aruncat peste bord din ce în ce mai mult balast pentru a scăpa corabia găurită de scufundare și acum se găsește singur pe ocean, fără provizii. La fel și pictorul care a aruncat peste bord nu numai orice imagine concretă, dar și cablurile și ancora care trebuiau să-i servească să-l lege de stinca realității, se găsește dus de curent, dincolo de abstracțiune, către neantul metafizic . . . Pictorul modern a ajuns la sfârșitul călătoriei descoperirilor și privește în necunoscut și nenumit. » <sup>6</sup>

Același critic consideră condiția surrealismului (« incontrolata proiecție a imaginii inconștientului » — indicată de A. Breton) ca fiind neadecvată pentru pictură, care cere exercițiul unei tehnici deliberate. El apreciază, de asemenea, ca lipsită de stil atât de răspîndita direcție « action painting », care transmite, nu emoții, ci energii musculare, iar direcțiile « pop » și « op » le găsește semnificative numai ca fenomene secundare, ca o tentativă de « desublimare » a artei.

Aspectele negative ale artei occidentale actuale au fost comparate cu cele ale perioadelor de declin ale tuturor culturilor dominate de predilecția pentru obscur și enigmatic, de asocierea primitivismului cu extremul rafinament și mai ales de cultul individualității, iraționalului și inconștientului. Fenomenele de criză ale artei occidentale sînt considerate de către criticul de artă Jean Gimpel o consecință directă a integrării artei în sistemul economic capitalist. <sup>7</sup> Originile mai îndepărtate ale acestei decadente sînt însă puse în legătură cu elaborarea tehnicii artistice antifotografice, al cărei inițiator a fost Cézanne, « primitivul artei noi », precum și cu evoluția paralelă a mișcării simboliste, care a elaborat doctrina independenței artei față de realitatea vizibilă și a provocat subminarea legăturilor sale cu societatea, cu morala și cu știința.

★

Aspectele întunecate ale destinului artei actuale și factorii potrivnici dezvoltării ei în societatea tehnologică nu pot duce la concluzia că arta este un fenomen al trecutului. O societate fără artă nu a existat încă și nici nu poate fi concepută.

Funcția permanentă a artei, după Herbert Read, a fost înlesnirea accesului, pe calea imaginilor, la ideile asupra esenței universului și a misterului vieții. « Fără artă n-am putea ști dacă există adevărul, căci el este făcut vizibil și aprehensibil numai prin opera de artă ». <sup>8</sup>

Prin funcția sa simbolică, rolul artei este ireductibil la acela al științei, care își propune scopuri limitate, dar prin funcția sa de sensibilizare la ideile științei sau filozofiei, arta devine factor de legătură între păturile divers cultivate ale unei societăți. Slăbirea influenței sale în societatea tehnologică este un fenomen diagnosticat; « măsurile » trebuiesc luate înainte de a apare consecințele dezastruoase asupra culturii contemporane, « amenințată să se cufunde într-o barbarie din ce în ce mai adîncă ». <sup>9</sup>

Denunțarea mecanismelor decadentei artei, dintre care angrenarea în sistemul economic capitalist pare a fi unul dintre cele mai importante, creează premisele unor acțiuni salutare care angajează deopotrivă responsabilitatea artistului și a criticului de artă: înlăturarea a ceea ce este « asfixiant » într-o cultură, nu printr-o « deculturalizare » a artistului (v. Dubuffet), ci printr-o cultivare a calităților sale, într-un mod adecvat experienței și modalităților de expresie moderne. Mistificările artei actuale, aberațiile sale, devierile de la bunul gust și chiar de la bunul simț, sînt în mod sigur un rezultat al inculturii și al analfabetismului plastic, precum și al amatorismului, lansat cu îndrăzneală și ostentație prin intermediul unei critici subversive. De aceea, « educația prin artă » propusă pentru « desinhibarea » funcției sociale a artei este un remediu care trebuie aplicat deopotrivă cu educația artistului. Artiștii ne-au învățat să vedem natura și să imaginăm invizibilul. Ei ne-au sensibilizat pentru receptarea ideilor celor mai profunde ale umanității exprimate în știință, filozofie și religie. Artei moderne îi revine aceeași misiune de a face accesibile misterul universului și al existenței în viziunea epocii noastre energetice.

« Trebuie să știm că artistul are de creat imaginile unei noi mitologii, dar aceasta trebuie să fie mitologia viziunii care a explorat natura fizică a universului, ceea ce filozofii contemporani au numit infinitatea calitativă a naturii. Artă trebuie să comunice cu oamenii prin mijloacele limajului coerent al imaginilor. » <sup>10</sup>

Acest limbaj simbolic nu trebuie neapărat să corespundă aparențelor exterioare după sistemul confruntărilor « de la termen la termen », și nici să opună figurația abstractului. Efortul artistului de a găsi formele semnificative care să însumeze experiența sa individuală este condus de instinct și ca atare de zonele subliminare ale conștiinței, însă activitatea formatoare este supusă controlului rațiunii și respectă conceptele fundamentale ale comunicării interumane prin imagini. Extensiunea considerabilă a conștiinței artistului a îmbogățit experiența umană a realității, însă organizarea expresiei este aceea care poartă semnele intensității emoției estetice. Dacă artistul, cum a intuit Klee, îndeplinește funcția de a transmite ceea ce primește din profunzime, dintr-un inconștient impersonal, transformarea acestei experiențe este operă personală, care necesită concentrare, meditație și disciplină conștientă a organizării formale. El atinge pe aceste căi unica formă posibilă de interpretare a experienței, care se numește stil.

<sup>6</sup> Herbert Read, *Art and alienation*, Thames and Hudson, London, 1967

<sup>7</sup> Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes*, Seuil, 1968

<sup>8</sup> Herbert Read, *Art and alienation*

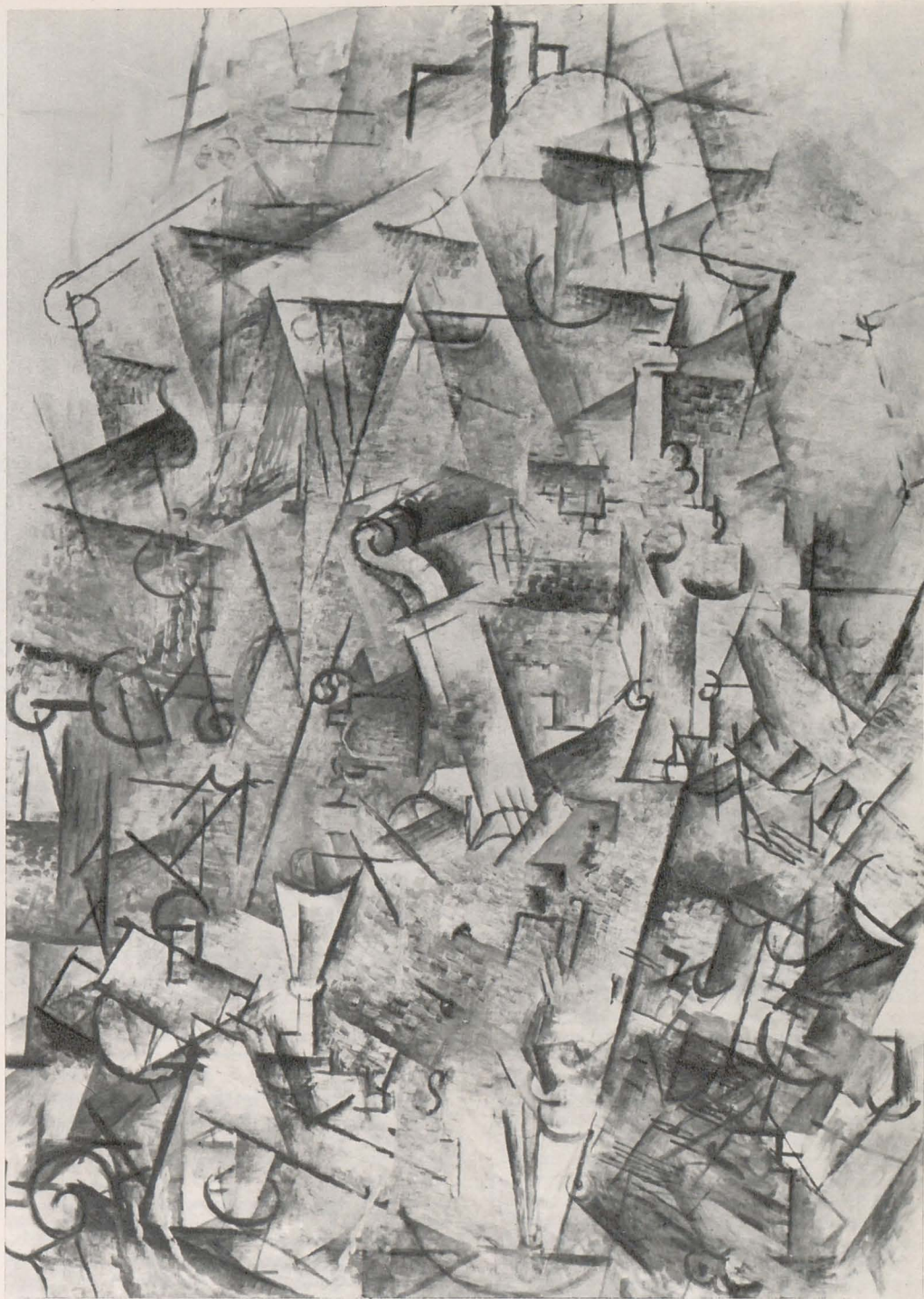
<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Ibidem



RENÉ HUYGHE

# ARTISTUL ȘI MEDIUL SOCIAL<sup>1</sup>



GEORGES BRAQUE: Natură moartă. Harpă și vioară Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf

În comportamentul lui cel mai instinctiv, artistul se supune, prin urmare, unei nevoi irepresibile de a răspunde problemelor majore ale epocii sale. Atunci când, mergînd mai departe, el trece la elaborarea operei și la alegerea propriilor mijloace de expresie, este din nou obligat să le găsească în ambianța propusă și impusă de epocă. Multe din caracteristicile artei lui vor fi și ele determinate de solicitarea societății contemporane, precum și de modul în care el se va fi integrat în cadrul acesteia.

La prima privire s-ar putea crede că în societatea modernă artistul se bucură de o libertate fără precedent, aproape totală. Nu i se mai cere decît să se consacre propriei lui arte, să-i stabilească scopul și normele, pentru ca toate inițiativele, toate îndrăznelile să-i fie anticipat îngăduite. Societatea îi acordă o importanță și un interes fără precedent, simulînd, în același timp, că nu exercită asupra lui nici un fel de tutelă, cel puțin

în democrațiile de tip occidental: ea îl scu-tește de obligațiile lui tradiționale. Secole de-a rîndul arta a fost, de fapt, un mod de expresie pus în slujba autorităților care, prin intermediul ei, impuneau maselor imagini cu o semnificație bine determinată: atît autoritatea religioasă cît și autoritatea civilă cereau artistului să înfățișeze prin mijlocirea simbolurilor, să exprime prin mijlocirea narațiunii « adevărurile » pe care una sau cealaltă dorea să le răspîndească. Artă cu caracter religios depășea această funcție didactică, participînd la ritualul sacru. Calitatea, adică frumusețea conferită de talentul sau de geniul artistului propriilor sale opere, stătea la temelia prestigiului de care ele se bucurau. Astfel, opera de artă a fost curînd raportată la noțiunea de valoare, deci de raritate și de preț, acest ultim termen alunecînd inevitabil din planul moral în cel material. Procesul de consolidare a averilor particulare a adus după sine puțința și dorința de a poseda, fie pentru plăcerea

<sup>1</sup> Publicăm, așa cum am anunțat în numărul precedent, un nou capitol din studiul lui René Huyghe, „Artă și lumea modernă” aflat sub tipar



contemplării tihnite, fie pentru ostentația de a stăpîni opere considerate excepționale. Amatorul, colecționarul (și este bine cunoscut rolul jucat de aceștia încă din antichitate) au modificat substanțial «statutul» social al artistului: el va trebui să satisfacă un gust la formarea căruia participase, de altfel, într-o foarte mare măsură. De atunci, artistul este asociat unei elite restrinse care, în mod fatal, apasă asupra esteticii în formare cu toată povara necesităților, dorințelor și uzanțelor ei: astfel, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, aristocrația în declin, dar cu atît mai dornică de afirmare, răspîndește în întreaga Europă stilul «courtois» în timp ce burghezia, după ce discreditează aristocrația îndeosebi în țările nordice, impune, cîteva decenii mai tîrziu, o viziune realistă și pozitivă, radical diferită. S-a arătat de multă vreme modul în care această clasă nouă a determinat apariția sau evoluția unor adevărate «genuri», cum sînt portretul, peisajul, natura moartă etc.

## ASCENDENTUL BANULUI

Orice lucru de valoare este negociabil, devenind astfel obiectul unui comerț: cel al operelor de artă a apărut curînd după ivirea amatorului. De altfel, în trecut s-a întîmplat foarte des ca artistul creator să nu se mărginească la vînzarea propriilor lui opere, ci să devină, la rîndu-i, negustor: este cazul multor maeștri olandezi, al lui Vermeer în special. În felul acesta, ei își apropiau într-o și mai mare măsură noul punct de vedere. Comanda religioasă ori princiară, ce determinase vreme îndelungată obiectul atribuit artei, ceda locul efectelor cererii pieței, aflată în plină dezvoltare. Dar clientela formată din amatori, relativ restrînsă, asculta în primul rînd de exigențele propriilor ei gusturi care, prin frecventarea operelor de artă, tîneau să se confunde cu gustul însuși. Astăzi, ea se diluează pe zi ce trece într-un aflus de cumpărători pentru care opera de artă este mai degrabă o realitate economică, un obiect de speculație, reprezentînd o investiție de capital într-o valoare în creștere. Atît de des repetata poveste a operelor necunoscute la vremea lor, și care astăzi valorează o avere, a trezit tot soiul de cupidități. Mai mult, în acest mediu nou și superficial informat, surpriza, chiar șocul nu mai constituie un obstacol: ele atrag. Sînt o garanție empirică a succesului viitor. Anomalia aparențelor, bizareria deconcertantă au devenit semne benefice, deoarece semnalează opera pe care inițial gustul o respinge și pe care speculația este interesată să o stimuleze. În revistele consacrate artei se introduce cota, care devine un element esențial de informare. Reciproc, în gazetele financiare se creează pagini speciale unde se pot urmări fluctuațiile prețurilor.

Opera de artă devenind o valoare negociabilă, numărul negustorilor a crescut, constituindu-se o categorie nouă, ce exercită o influență directă asupra opțiunii cumpărătorului. Aceștia au cîteodată un rol mai activ, mai hotărîtor decît critica, ajungînd chiar să-i influențeze judecățile. Unii intră direct în arenă și, prin intermediul scrisorilor deschise, chiar al cărților, cîteodată al unor periodice proprii, acele «house organs», cum le numesc anglo-saxonii, se adresează opiniei publice și încearcă să o orienteze. Desigur, ei nu-și depășesc rolul atunci cînd fac acte de apostolat. Dar, pentru a influența cota

operelor de artă, se imită uneori speculația de bursă, sala de licitație fiind asimilată cu locul destinat la bursă agenților de schimb. Unii, prin argumente mai interesante, mai clandestine, au încercat să adapteze judecățile criticii la propriile lor scopuri: în asemenea cazuri, soarta capitalurilor investite nu riscă oare să se amestece în mod supărător chiar în domeniul preocupărilor pur estetice? Un factor nou, din afara artei, a ajuns astfel să-i influențeze destinul și să sporească confuzia situației generale.

Opera de artă dezvăluie o dublă natură: ea nu mai este doar un obiect de gust, supus preferințelor și fluctuațiilor de gust ale amatorului; devine o valoare comercială la discreția avidității afaceristului. După ce s-a eliberat de funcția demonstrativă și persuasivă ce-i fusese încă din timpurile arheologice atribuită de către puterea religioasă și cea civilă, funcție pe care, în epoca noastră, regimurile autoritare au încercat să o resuscite, opera de artă este amenințată de o altă servitute, încă și mai potrivnică naturii ei spirituale: cea a banului, mai interesat de rentabilitatea ei provizorie decît de misiunea ei eternă. Deși este regretabil faptul că asemenea realități slujesc la alimentarea unor polemici ne-nuanțate, îndreptate împotriva căutărilor moderne, nu e mai puțin adevărat că ele nu pot fi totuși ignorate de o sociologie obiectivă a artei, deoarece influențează chiar evoluția acesteia.

Mediul social joacă, așadar, un rol nou în procesul tradițional de îniriure a artei. Din punct de vedere comercial, el tînde să o subordoneze unor interese diametral opuse naturii și funcției sale. Ideologiile, atunci cînd au încercat, ori mai încearcă, să o transforme într-un instrument al propagării lor, au atentat la libertatea ei, care este un bun cîștigat al epocii noastre; dar nu au atentat la însăși natura ei, cum fac factorii economici care, în trecut, nu avuseseră decît un rol foarte restrîns, cîteodată nul.

## ASCENDENTUL IDEILOR

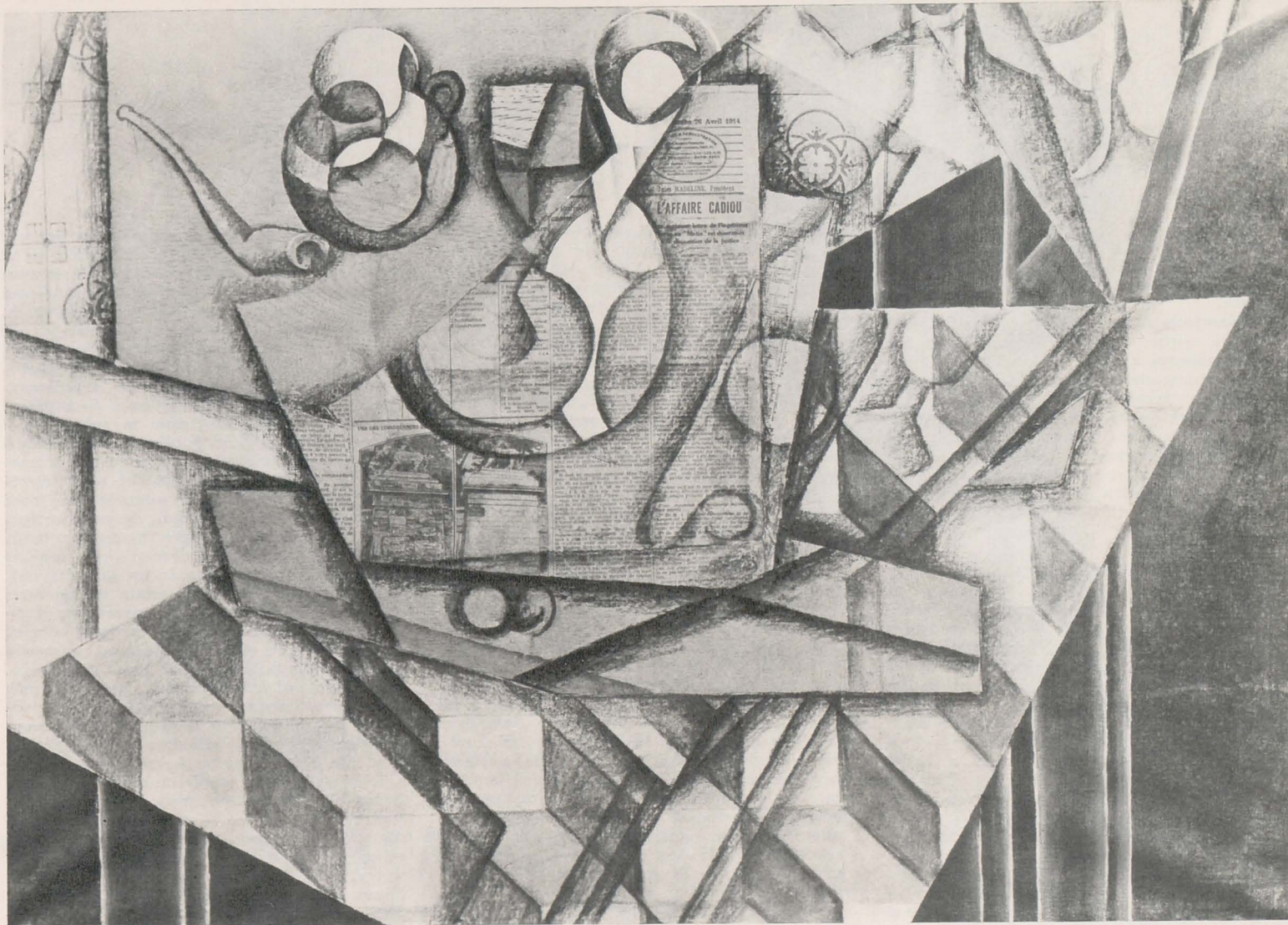
Societatea modernă, ca și toate societățile anterioare, își exercită influența și asupra orientării artei, modelînd gîndirea artistului și concepția lui despre lume. Artiștii nu pot rămîne străini de epoca lor, ci participă la spiritul, la preocupările ei; îi adoptă structurile mentale. În mod inevitabil, o reflectă în tot ceea ce le angajează convingerile și felul de a fi, deci în primul rînd în operele lor. Niciodată arta nu s-a sustras acestei simbioze. Cu atît mai puțin o va face acum, într-o epocă în care mijloacele de informare (și cele de vulgarizare) au devenit, datorită presei cotidiene, revistelor, publicațiilor-magazin, radioului și televiziunii, incomparabil mai numeroase decît în trecut.

Or, fiecare civilizație implică un anume mod de a concepe lumea și de a o explica, iar dacă acesta se înscrie formal în domeniul religiei sau al filozofiei, nu înseamnă că el nu impregnează întreaga suprafață a cognoscibilului, precum și diferitele chipuri de a-l traduce. Artă nu va fi printre ultimele purtătoare ale acestei amprente, deoarece angajează toate elementele afective și intelectuale ale artistului, deci componentele mentalității sale. Nu trebuie să se înțeleagă că arta are datorită de a reflecta ori de a transcrie ceea ce ține de domeniul ideilor ori al cuvîntului, ci doar că, fără să se îndepărteze de caracte-

risticile și de funcția ei, este modelată de fapt după tiparul mental ce definește epoca. Așa se explică faptul că, în vremea noastră, arta a ajuns în mod fatal să-și precizeze atitudinea față de schimbările provocate de dominația materialismului mecanic și industrial, fie pentru a-l reprobă, fie pentru a-l adopta. Această solidaritate fundamentală este consolidată astăzi de creșterea puterii de influență a ideilor și teoriilor, datorită mijloacelor de difuziune. Dar chiar și în această privință evoluția normală a artei este perturbată de presiuni uneori neprevăzute: nu numai noile concepții asupra universului, furnizate de știință și de filozofie, își exercită îniriuirea, ci și opiniile simplificate și arbitrare pe care ele le nasc în minți insuficient documentate și pregătite pentru a le recepta. Astfel, influenței difuze și firești, exercitată de spiritul propriu unei epoci, i se adaugă asimilarea deseori deformată a unor probleme aproximativ înțelese; refracția lor neprevăzută, generată de fantasmă intelectuale, nu este mai puțin activă. Marile idei-forță ale epocii au avut o profundă repercusiune care, uneori, urmează sensul propriei lor logici. E cazul depășirii sau negării raționalului, al sondării înconștientului, al obscurii semnificații simbolice date imaginilor oricare; toate acestea au avut răsunet în multe mișcări și au dus în special de la dadaism la supra-realism. Unii dintre fondatorii acestei din urmă școli au beneficiat chiar, datorită studiilor lor de medicină, de cunoașterea exactă a noilor teze ale psihanalizei. În schimb, speculațiile pe care numeroși inițiatori ai cubismului s-au străduit să le facă privitor la cea de a patra dimensiune, arbitrar asimilată timpului, au contribuit la căutarea modalității de a figura într-un același spațiu aspecte pe care privitorul nu le poate percepe decît succesiv. Prea adesea, inițiativele nu au fost decît rezultatul unor noțiuni superficiale ori denaturate. Ceea ce nu înseamnă că ele nu au avut vaste consecințe în reînnoirea viziunii și a plasticii.

Acțiunea ideilor contemporane, interpretate mai mult sau mai puțin corect de către artist, este un fenomen constant. În zilele noastre, ea a luat însă o amploare nemăicunoscută, ca urmare a rolului jucat în societate de cei ce alcătuiesc, dacă se poate spune așa, aproape o nouă clasă: cea a intelectualelor. Din clipa cînd a intervenit amatorul, artistului i s-a cerut nu atît să urmeze un program întemeiat pe sensul inteligibil al imaginii, cît să satisfacă exigențele unui anumit gust. Or, este o lege a psihologiei umane că nimic din ceea ce constituie materie de apreciere, pretinzînd, prin urmare, a fi resimțit, trăit, nu oferă securitatea pe care o oferă materia cunoașterii, deci a domeniului didactic. Puterea de înțelegere și memoria nu sînt suficiente acolo unde talentul și experiența aprofundată sînt indispensabile. Pentru a se apăra, inteligența se străduie să transforme «trăitul» în «știut»: primul se sustrage într-o prea mare măsură repetiției și schimbului; al doilea prezintă comoditatea de a se lăsa închis în idei și formule ușor de minuit; acestea nu solicită efortul de a le proba conținutul. S-ar putea spune că transcrierea «trăitului» în «știut» este misiunea intelectualului. Odată cu apariția amatorului, devine cît se poate de indicat ca gustul, care este fie rezultatul unui talent, fie al unei educații perseverente, să-și găsească transpunerea în teorie și în doctrină sau chiar





JUAN GRIS: Serviciul de ceai Ku Kassensammlung Nordrhein — Westfalen, Düsseldorf

în rețetele modei și ale snobismului. Din acea clipă, esteticianului îi revine datoria de a enunța principiile, iar criticului — de a îndruma aplicarea lor. Ambii existaseră și în antichitate, ca și colecționarul; în momentul reapariției acestuia din urmă, ceilalți doi trebuie să-și recapete, și ei, rolul și importanța: ceea ce s-a și întâmplat începând din timpul Renașterii. O dată cu «secolul luminilor», când totul tindea să devină obiect de cugetare, doctrina a luat hegemonia estetică, iar estetica a aservit artistul. Treptat, arta, care inițial își propusese să urmeze un program, apoi să răspundă unui anumit tip de sensibilitate, a ajuns să se supună unor dogme. La sfârșitul secolului al XVIII-lea necesitatea teoriei devine imperioasă, de la Diderot la Winckelmann. În secolul al XIX-lea, triumful ei este definitiv.

Era inevitabil ca dogma estetică să-și dobândească la un moment dat autonomia și să înceteze de a mai exprima gustul, cerind, dimpotrivă, să îl dirijeze. Astfel, neoclasicismul revoluționar și imperial a opus practicilor hedoniste ale plăcerii așteptate, rigiditatea convingerilor abstracte. Progresiv, se ajunge la o sciziune: de o parte exista publicul care nu avea încă acces la dezbaterile teoretice și care își păstra cu înverșunare preferințele; de cealaltă parte, intelectualitatea care i-a făcut loc artistului în clanul ei, anexându-și-l mai mult sau mai puțin, și care își exprima propriul ei program. Iar acesta a fost urmat nu numai de artiștii creatori, ci și de amatorii «lumiști» ce vor alcătui «elita».

Această scindare a avut o consecință de două ori nefastă: publicul, numit de atunci

«marele public», a încetat să mai participe la mișcarea de idei, mărginindu-se astfel la plăcerile lui cele mai imediate și mai limitate, în timp ce elita intelectuală, ușurată de această povară care, după cum știm cu toții, este totuși folositoare la menținerea echilibrului, s-a angajat tot mai mult pe calea speculației gratuite: așa s-a ajuns la stabilirea scopului și funcției artei. Într-adevăr, arta s-a eliberat treptat de serviciile ei primare, nemaiputând să își afle scopul decât în ea însăși, adică în propria-i desăvârșire. De la formula kantiană a artei — «activitate dezinteresată», de la estetica «jocului» la sloganul «artei pentru artă» s-a produs o desprindere de orice impuls exterior: s-a constituit un sistem închis, ce nu mai putea gravita decât în jurul propriului său centru. Dar unde se află acest centru? Geometriei chemați să-l situeze, prin calcule teoretice, sint fără îndoială esteticienii.

De aici a decurs o consecință neprevăzută: libertatea qvasinelimitată pe care arta părea a o fi dobândit în urma eliberării ei de serviciile religioase, politice și sociale, cărora li se supusese din timpuri străvechi, nu privea, în fond, decât iconografia. Dar ce importanță are alegerea subiectelor pentru o artă ce se depărtează tot mai mult de orice figuratie? Artiștii de odinioară rămăneau, totuși, proprii lor maeștri în domeniul pe care și-l rezervau. Dacă, în vremea aceea, li se dădea un program narativ pe care erau obligați să-l urmeze, modalitatea de a-l urma depindea în primul rând de ei înșiși, fiind considerată de resortul meseriei lor. Astăzi ei sint, în parte, dependenți exclusiv de ei înșiși, de inspirația și de căutările lor pur artistice; publicul așteaptă

totul de la puterea lor de invenție, ba chiar nu îi stimează decât în măsura în care sint originali; în schimb, își arogă dreptul de a-i judeca pentru contribuția lor estetică, pentru principiile artei pe care o fac și pentru tehnica acesteia. Mai mult: publicul aduce obiecții, dă sfaturi, călăuzit fiind de acei corifei care sint criticii. Astfel, artiștii sint invadați în propriul lor domeniu, unde altădată se conduceau după propriile lor obiceiuri, necesități și intuiții; ei sint obligați să își conceapă comportamentul potrivit unor principii și unor legi importate și impuse din afară. Încetează de a-și mai exercita firească și spontan «meseria». Sint siliți să-și însușească un limbaj, să adopte convenții și reguli elaborate de intelectuali. În loc să se lase în voia propriului instinct, ajung în cele din urmă să se contrafacă și, pentru a izbuti, examinează cu neli-niște imaginea pe care le-o dau despre ei înșiși niște oglinzi mai mult sau mai puțin deformante. Desigur, de la Renaștere încoace au existat teoreticieni care au încercat să explice comportamentul artiștilor, care au vrut să-l adapteze la ideea ce și-o făceau despre el, conform principiilor directoare ale gândirii lor, care au încercat să-l modeleze potrivit filozofiei lor, ale cărei mobiluri esențiale aparțineau deopotrivă metafizicii și politicii. Ei au reușit uneori să abată evoluția firească a artiștilor, prin introducerea unor noi criterii; dar niciodată nu i-au înrobuit într-o atare măsură încât să devină stăpînii conștiinței lor și să le înlocuiască modurile naturale de gândire cu altele noi. De data aceasta, însă, numeroși pictori și sculptori se vor apuca să scrie cărți ori articole, se vor lepăda de felul



lor propriu de a fi pentru a-l adopta pe acela al esteticienilor, cită vreme în trecut, dacă luau pana în mină, o făceau, dimpotrivă, pentru a propaga reflecțiile care circulau prin ateliere.

Implantându-se în cercurile legate de artă, fie că e vorba de amatori sau de critici, intelectualismul a creat în jurul acesteia un mediu saturat de idei, care i-a compromis dezvoltarea firească. Mulți artiști au fost ispitiți de mirajul teoriei și au ținut neapărat să o așeze la temelie propriei creații, deși ar fi fost mai normal ca arta lor să rămână liberă și spontană, iar doctrinari să se mărginească la a o explica, fără a interveni în procesul concepției ei.

## ROLUL SNOBISMULUI

Intelectualismul nu a influențat numai comportamentul artiștilor, ci l-a modificat de asemenea pe acela al amatorilor și al unei părți crescînde a publicului. El a dus de fapt la extinderea unui fenomen limitat altădată la societatea mondenă: snobismul. În trecut, nu puteai dobîndi o superioritate de paradă decît simulînd aparențele aristocrației. În zilele noastre, aceasta a cedat locul « clasei » noi a intelectualilor. Din pricina dezvoltării ei tehnice, lumea modernă nu solicită numai bunul simț tradițional; pretinde o educație și o cultură speciale, care dau naștere unor categorii de privilegiați mintali; și ei se deosebesc de masă, dar, de data aceasta, prin capacitatea lor de a aborda anumite probleme, de a le înțelege și de a le rezolva. Prin urmare, fiecare specialitate dă naștere unei elite ce se află în posesia unor cunoștințe pline de prestigiu și totodată de mister pentru marea masă, și a căror exclusivitate este consfințită de un limbaj particular, impenetrabil pentru cel neinițiat. Adevărate caste intelectuale, înconjurate de respect, s-au constituit deci începînd de la categoria inginerilor și a savanților pînă la a psihologilor, sociologilor și chiar a esteticienilor. Așadar, se poate obține o promovare socială prin adoptarea semnelor exterioare, în cazul de față ideile, opiniile și limbajul ce caracterizează unul din grupurile privilegiate. Acesta este fundamentul snobismului.

Cu cît atașamentul față de aparențele vechilor societăți exercita o acțiune retardativă, cu atît preocuparea de a mima progresul intelectual favoriza inovațiile, mai ales intrucît ele contrariu tabieturile și erau greu accesibile. Snobismul a avut, deci, un rol la fel de util și de pernicios totodată ca și atașamentul pămîșii pentru formele perimate, chiar dacă a acționat în sens invers. El a făcut ca interesul unei opere să nu mai fie evaluat în funcție de aportul ei pozitiv, adică de forța creatoare reală, ci de aspectul negativ, adică de dificultățile pe care le întîmpină în calea recunoașterii. În această situație, șocul, contrastul devenit elementele baremului de apreciere, o apreciere care nu știe pe ce să se întemeieze. « Ce vreți? E tot ce există mai nou și mai insolit », i s-a spus unui membru al juriului Bienalei din Veneția, pentru a se justifica faptul că Marele premiu din 1964 a fost decernat pop-artei. Noutatea, surpriza n-au constituit însă nicodată prin ele însele valori estetice. Un asemenea criteriu de apreciere, devenit aproape mecanic nu privește valoarea reală a artistului. De aceea scandalul

a sfîrșit prin a căpăta o amploare monstruoasă de artificială, exploatată cu prisosință nu numai în estetică, ci și în etică. Analiza elementelor principale și factice ale succesului unor artiști contemporani, de altminteri foarte talentați, demonstrează că însușirile lor reale au contribuit la acesta într-o mai mică măsură decît considerentele artificiale de care pomeam. Uimitorul succes al lui Salvador Dalí, de pildă, se datorează, vai!, în primul rînd unor factori care compromit aportul lui autentic, și anume, pe de-o parte, unei aptitudini pentru scandal cultivată cu ingeniozitate, iar pe de altă parte — paradoxală compensație —, unei tehnici strîns legate de tradiția celui mai întîrziat realism. În felul acesta, publicului burghez i se respectă atașamentul față de formele perimate, pe care le regretă în taină, oferindu-i-se, în același timp, garanția ispititoare a modernismului pe care, crede el, o găsește în tot ce îi șochează violent obiceiurile.

Și totuși, dacă examinăm mai îndeaproape problema, trebuie să recunoaștem că snobismul joacă un rol necesar pe care, de altminteri, l-a exercitat întotdeauna, chiar dacă, în trecut, nu a ajuns la proporțiile dobîndite în zilele noastre. El se întemeiază, în fond, pe principiul imitării unor modele a căror superioritate pare neîndoieabilă. Deci, implică în același timp modestia de a nu te bizui pe propria ta judecată și orgoliul de a aparține unei categorii privilegiate. Un senior din secolul al XVIII-lea nu proceda altfel cînd imita gustul regelui sau al doamnei de Pompadour. Primejdia propriei epocii noastre provine din faptul că snobismul se raportează la niște îndrumători intelectuali care, ei înșiși dezorientați și depășiți de desfășurarea evenimentelor, ascultă de un fel de snobism de gradul doi: ei și-au pierdut libertatea opțiunilor, fiind preocupați în primul rînd de aparența pe care acestea trebuie să o ia pentru a răspunde așteptărilor publicului. Să nu uităm că termenul de snob s-a născut la Oxford, prin abrevierea expresiei latinești sine nobilitate. El se folosește atunci cînd cineva prezintă aparențele unor calități pe care nu le posedă, dar o face în scopul de a cîștiga un ascendent față de o opinie prea mult uzată. Întemeiat pe un mimetism necontrolat, snobismul renunță, deci, la responsabilitatea morală care, ea singură, poate îndreptați exercitarea unei influențe asupra gusturilor și convingerilor epocii respective. El implică, totuși, un aspect pozitiv, pentru că a grăbit recunoașterea efortului solitar și desperat al citorva artiști, mesageri ai unor adevăruri noi.

## EXTENSIUNEA PUBLICULUI

Dar, dacă intelectualitatea intervine de acum înainte atît de direct în destinele artei, ea constituie prin definiție o « elită » restrînsă. Ce reacție va avea publicul în fața unui joc pe care nu îl practică și ale cărui reguli adesea nu le cunoaște? Nici publicul nu mai este însă același. O schimbare generală de scară a făcut ca arta să capete o audiență fără precedent în societate. Amatorii, a căror clasă permanent extinsă și completată de intelectuali jucase un rol primordial în ultimele secole, au devenit mai numeroși și au cuprins medii diferite, uneori neașteptate.

Cauza principală a acestei extinderi trebuie căutată în largă difuziune a informației. Situația existentă în secolul al XVIII-lea,

cînd publicul nu intra în contact cu operele artiștilor decît cu prilejul Saloanelor și al rarelor expoziții și cînd judecățile lui nu erau orientate decît de niște fascicule publicate de comentatori, este radical transformată de apariția presei. În cadrul acesteia, critica de artă a devenit o rubrică regulată, căreia i s-a făcut loc chiar și în reviste, în publicații-magazin ce devin mereu mai numeroase. Ilustrația a sporit aceste mijloace de acțiune: mai întîi în alb-negru, apoi în culori, ea a educat ochiul marelui public, familiarizîndu-l atît cu operele trecutului cît și cu ale prezentului. Ecranul cinematografului și al televiziunii și-a adus, și el, contribuția: filme romanțate despre Van Gogh, despre Lautrec, filme documentare despre maeștri actuali, cum este, de pildă, celebrul Picasso realizat de Clouzot, s-au bucurat de un larg răsunset. Televiziunea a consacrat seriale întregi artei și chiar unor probleme de conservare și de laborator, cu un accentuat caracter tehnic, cum au fost de pildă, în Franța, emisiunile doamnei Hours. În același timp, Saloanele, expozițiile, al căror număr sporește prin deschiderea nenumăratelor galerii, au procedat la un adevărat tir de hărțuire asupra atenției publicului, simultan cu multiplele cărți ale căror coperte ilustrate umplu vitrinele librăriilor, cu afișele muzeelor răspîndite în locuri publice și pe străzi. În spațiile interioare, de asemenea — școli, uzine sau apartamente particulare — reproducerea asediază privirea. Or, un loc însemnat li se acordă operelor de seamă ale curentelor moderne. Nimeni nu le mai poate ignora. Surpriza, deci scandalul, sînt atenuate. Vulgarizarea — dacă nu a cercetărilor, cel puțin a trăsăturilor celor mai superficiale și mai frapante ale noii viziuni — a fost asigurată de afiș, de publicitate, de artele decorative. Artă nu se mai află în situația de a ajunge la marea public doar sub tutela manifestărilor religioase ori civile; ea i se prezintă acestuia drept o investigație distinctă și autonomă, de care el ia cunoștință și în fața căreia reacționează fie prin indignare, fie prin sete de cunoaștere sau prin entuziasm. Iar dacă publicul se familiarizează cu operele picturale îndeosebi prin intermediul reproducerilor, el intră în contact direct și intim cu arhitectura nouă, redevabilă aceleiași estetici și care pătrunde astăzi pînă și în orașele de provincie, tot așa după cum artele decorative își vulgarizează experiențele și căutările în mobilierul cel mai uzual. Magazinele cu preț unic nu se numără printre cei din urmă propagatori ai acestei estetici, deoarece ea corespunde programului lor de simplificare și de economie.

De altfel, masele cele mai largi sînt gata să accepte tot soiul de inovații, fiind pregătite în acest sens de existența modernă. Ele au pierdut contactul fresc cu Natura, care a devenit excepțional și s-a asociat cu ideea unei evaziuni din viața cotidiană. Aceasta, dimpotrivă, impune existenței o ambianță dominată de viteză, de violență și de o supraabundență a senzațiilor; ea te obișnuiește cu structurile fațadelor geometrice și neornamentate. Și tot ea răspîndește pretutindeni apelul vizual obsedant al afișelor și al vitrinelor care, pentru a atrage cît mai mult privirile, folosesc din belșug sugestiile formale și cromatice ale esteticii contemporane, forța ei de șoc și de atracție fiind exploatată de publicitate.

În românește de MARINA DIMOV



DENYS CHEVALIER

# ALBERTO GIACOMETTI





Ceea ce din primul moment m-a izbit în sculptura lui Giacometti, printre alte trăsături ciudate, este acel caracter de tensiune constantă spre o inaccesibilă desăvârșire dar, mai ales, extrema probitate plastică a exprimării sale. Am avut confirmarea acestei probități atunci când l-am întâlnit pentru prima dată, acum vreo douăzeci de ani.

Fața lui ascuțită, care la prima vedere îi dădea o iluzorie asemănare cu Cocteau, era încă de pe atunci răvășită parcă de un foc lăuntric și încununată de șuvițe de păr zburlit, ca un nimb. Ușor adus de spate, schiopătând puțin, cu unghiile pătate de nicotină, purta cu o superbă indiferență haine uimitor de boțite. Tocmai se întorsese din Elveția unde locuise în ultimii ani ai războiului și se instalase din nou în atelierul acela minuscul și extraordinar de inconfortabil ce-l avea din 1927 și pe care nu-l va mai părăsi niciodată.

Aflat în cel de al XIV-lea arondisment al Parisului, la capătul unui mic culoar cu ciment pe jos, ce dădea printr-o ușă dărăpănată în strada Hyppolite Maindron, acest atelier, ușă în ușă cu cel al fratelui său Diego, preceda apartamentul aproape tot atât de modest în care locuia. Totul era de o sărăcie absolută, franciscană, nu din pricina lipsei de mijloace materiale sau din spirit de economie, ci datorită lipsei de necesități și detașării. În atelierul tixit de șevaleți și selete, se mai aflau un divan desfumat, alături de câteva scaune schioape și o sobiță burtoasă de tuci. Pentru a completa decorul: un morman de cărbuni într-un colț, o ladă cu pământ, ghipsuri pretutindeni și lucrările începute, înfășurate în cîrpe ude ca în niște scutece.

Era sfîrșitul acelei perioade pe care am putea o numi de «nîmicire». Într-adevăr, ani de zile în șir, sculpturile sale, unele începute la scară normală, se micșorau în timpul lucrului în așa măsură încît aproape dispăreau, precum nălucile. Pînă la sfîrșit, figurile și busturile ajungeau de mărimea unui ac sau a unui chibrit. O perioadă destul de îndelungată nici nu-și putea începe sculpturile altfel decît la dimensiuni liliputane. Mai tîrziu, pomenind despre capetele din vremea aceea, el declara: «Nu erau asemănătoare decît atunci cînd erau mici, dar dimensiunile lor mă revoltau totuși și de aceea, stăruitor, o luam mereu de la început pentru a ajunge după câteva luni tot în același punct... O figură de dimensiuni mari mi se părea falsă iar una mică îmi părea, oricum, de nesuportat; pe urmă ele deveneau atât de minuscul încît, adeseori, o ultimă lovitură de briceag le prefăcea în pulbere.»

În ziua aceea observasem pe masă o puzderie de asemenea sculpturi miniaturale, înalte de cca 3 cm, uluitoare de precise, și Giacometti îmi spuse: «Ani de zile n-am putut face altceva. La începutul ocupației, un funcționar de la Belle-Arte, de la Vichy, a venit la mine să mă îndemne să fac artă pentru popor. Cînd a văzut lucrările acestea m-a întrebat cui le destinam și m-a sfătuit să schimb totul. I-am mărturisit că le făceam așa, pentru că nu puteam să le fac altminteri și că eu, cel dintîi, eram supărat de dimensiunile ridicole ale operelor mele. A plecat trîntind ușa și nu s-a mai întors niciodată.»

Cred că în clipa aceea am pronunțat cuvîntul «probitate» și Giacometti mi-a povestit atunci două anecdote care pun într-o lumină patetică comportamentul spiritului său. «În Elveția, la mine, în camera mea, mi se întîm-

pla să nu pot lucra nimic zile întregi fiindcă nu izbuteam să așez în singura ordine exactă și satisfăcătoare, obiectele aflate pe masa mea. Pe asta, de pildă, era un pachet de țigări, un creion, o ceașcă, un top de hirtie, o cutie etc. Formele, culorile și volumele acestor obiecte aveau între ele relații plastice intime și precise care determinau, pentru fiecare în parte, locul unic ce trebuia să fie numai al lor. Căutarea acestei ordini prin dibuiri ori gîndire, însemna pentru mine o adevărată suferință. Pînă îl găseam eram ca și paralizat, fiind incapabil chiar și să ies din cameră pentru a mă duce la vreo întîlnire. Astfel, puneam cutia în colțul stîng al mesei, întorceam puțin topul de hirtie, așezam oblic pachetul de țigări etc. — dar nu mergea. Ridicam atunci cutia și mi se părea că e mai bine, dar topul de hirtie ajungea prea în centru; îl împingeam, însă ceașca, izolată, căpăta o prea mare importanță; apropiam atunci creionul. Eram oare liber? Nu, fiindcă în acest echilibru imperfect rămînea o parte de aproximație care îmi era nesuferită. Începeam deci iarăși și iarăși, cu răbdare, petrecînd ceasuri nesfîrșite cu această îndeletnicire amăgitoare.»

Ascultîndu-l mi se părea că descopăr unul din secretele artei sale, dar el continua: «Tot cam prin această epocă unele sunete acționau în același fel asupra mea. Astfel zgomotul ivărului, atunci cînd ieșind din cameră închideam ușa, uneori îmi părea că nu e destul de limpede, că e prea răgușit de fapt, ori prea surd, insuficient de dens și de plin, sau ezitant, bilbiit parcă; alteori improvizat cu neglijență sau dimpotrivă, aproape prea deliberat oarecum constrîns. De fiecare dată trebuia să reintru în cameră apoi să ies imediat închizînd ușa spre a asculta acel zgomot care nu trebuia să fie nici pocnet, nici țuit, nici hîrșuit, nici foșnet, ci cu totul altceva, unic și de neîncuțat, al cărui caracter exact nu-l puteam afla decît după nesfîrșite și epuizante manipulări.»

Încă și astăzi, aceste mărturisiri îmi par perfect grăitoare pentru climatul intelectual de neliniște, nemulțumire și chiar de angoasă, al creației artistice a lui Giacometti. Tiranizat de o excepțională luciditate, el era de o sinceritate totală și dureroasă care ținea, fără îndoială de o fundamentală dificultate de a exista. Fiindcă problemele existenței ocupau un loc privilegiat în spiritul lui — nu întîmplător — prezentatorul său a fost de mai multe ori J. P. Sartre. Căutînd să exprime identitatea dintre ființă și aparență în natură, el nu se putea împiedica — cu toată osteneala pe care și-o dădea — să nu vadă pe cea de a doua cum dispare sub privirile ori sub degetele lui. Totuși, ceea ce nu a putut lua din lumea exterioară, unitatea ei indisolubilă, arta sa a recreat-o în întregime, în mod miraculos, prin unitatea formelor și a spiritului formelor sale.

Alberto Giacometti s-a născut într-o familie de artiști, la 10 decembrie 1901, într-un mic sat din Elveția italiană, la Stampa, unde și astăzi mai trăiește mama sa Aneta. Tatăl, Giovanni Giacometti (1868—1933) a fost unul dintre primii pictori impresioniști din țara sa. De timpuriu Alberto a practicat desenul, pictura și sculptura. Prima lui lucrare în trei dimensiuni va fi bustul fratelui său, executat după natură atunci cînd artistul avea treisprezece ani. Încă din vremea aceea, ca și cînd n-ar fi putut aborda realitatea decît atunci cînd era impregnat de ea, își alegea modelele

din universul său familial: fratele său Bruno, mama, sora sa Otilia. Admirația adolescentului se îndrepta înfrigurată către marii maeștri ai trecutului: Van Eyck, Dürer, Rembrandt, etc., care și-au structurat exprimarea cu ajutorul disciplinelor grafice.

În liceu, la cursurile de studii clasice, curios, chinuit, atras de formele diverse pe care le poate lua necunoscutul și inexprimabilul, îl pasionează romanticii germani, Novalis, Hoffmann etc., cît și Hölderlin. De bună seamă că aceeași aplicație spre explorarea tainelor unui univers pe care, instinctiv, îl știe ocult, și înclinația spre o totală libertate a spiritului îl face, mai tîrziu, cînd va deveni adult, să adere la mișcarea suprarrealistă și să devină unul dintre principalii ei exponenți.

În 1919 se înscrie la Școala de Arte și Meserii din Geneva, la atelierul de sculptură, apoi face întîia sa călătorie în Italia unde însoțește pe tatăl lui — numit comisar al Pavilionului elvețian la Bienala de la Veneția. Tînărul descoperă atunci arta italiană, pe Bellini, mozaicurile de la San Marco și îndeosebi pe Tintoretto, față de care manifestă o admirație fanatică. Călătoria lui se sfîrșește cu vizitarea Padovei, unde este copleșit de Giotto. Cîteva luni mai tîrziu, întorcîndu-se în peninsula, se îndrăgostește de un bust egiptean văzut la Florența, și pleacă la Roma să studieze colecțiile de artă egipteană de la Vatican. Pretutindeni desenează și face numeroase copii: după Cimabue la Assisi, la Roma după Borromini al cărui baroc îl fascinează; uneori lucrează și după natură.

Cînd sosește la Paris, la vîrsta de 21 de ani, Giacometti se înscrie la Academia Liberă de la Grande Chaumière, la atelierul lui Antoine Bourdelle. Instalat, în jurul anilor 1925, în primul său atelier parizian, din strada Froidevaux, și aflîndu-se sub influența artei contemporane, simte că îi este cu neputință să picteze și să sculpteze ceea ce vede. «Noi eram prea aproape de model, va explica el mai tîrziu, și dacă porneam de la un detaliu, de la călcîii ori de la naș, nu mai exista nici o speranță să mai ajungem vreodată la un ansamblu... Formele se desfac; devin ca niște grăunțe ce se mișcă într-un hău negru și adînc; distanța de la o nară la cealaltă este ca o Sahară, nici un hotar, nimic care să poată fi fixat, totul scapă...» Pentru că, încă de pe atunci, problema esențială pentru Giacometti, problemă ce îl va preocupa, neînterupt, toată viața, era aceea «de a surprinde ansamblul unei figuri».

Îi cunoaște pe Laurens, Arp, Lipschitz, toți mai în vîrstă decît el cu cîțiva ani. Pictor și sculptor (artistul a lăsat o producție picturală cantitativ și calitativ tot atât de importantă ca și opera sa sculptată), dornic ca amîndouă modurile de expresie — exaltate una prin cealaltă — să contribuie la elaborarea unei opere unice, Giacometti realizase, cu puțin înainte, un număr de sculpturi policrome pe care le va distruge, după cum a procedat de altfel toată viața cu orice lucrare ieșită din mîna lui și în care mai dăinuia încă vreo urmă de aproximație.

În 1925 deci, îndrăgostit de artele primitive și exotice (precolumbiană, neagră, oceanică, Fayum etc.) și incapabil să surprindă natura simultan în esență și în totalitatea ei prin observație directă, Giacometti renunță la model și recurge la memorie. Atunci va lua naștere acea serie de capete plate ca niște talere — de altfel mult mai puțin influențate





de arta Cycladelor, decît se afirmă de obicei. În legătură cu aceasta îmi amintesc că, într-o zi, întrebîndu-l dacă distanța îi schimbă viziunea despre obiecte, îmi răspunse: « Bine înțeles; pentru mine, de la o anumită distanță un cap este rotund; dacă se apropie însă, el devine plat și chiar ascuțit. De fapt, din sculptura trecutului, nu sînt sensibil decît la capetele sferice de mici dimensiuni. Astfel, măștile negre, capetele din Cyclade și desigur multe alte figuri din epoci diferite îmi sînt mai apropiate și îmi par mai adevărate decît capetele greco-romane de pildă. Acelea îmi apar ca niște opere abstracte sau — aș spune mai degrabă — nu-mi dau despre realitate o imagine care să mă satisfacă. »

Cu doi ani înainte de a adera la mișcarea suprarealistă unde îi va întîlni pe Aragon, André Breton, Dali, etc., în 1928, el cunoaște cîțiva dintre dizidenții grupului, printre alții pe Robert Desnos, Jean Prévert și se împrietenește cu Tériade, Michel Leiris, cu pictorul André Masson. Timp de șapte ani, pînă în 1935, data excluderii lui, Giacometti va lua parte la toate activitățile Grupului. Elaborării plastice bazată pe facultățile memoriei, sculptorul îi va substitui creația bazată pe imaginar. I se înfățișează într-adevăr o opțiune: să respingă realitatea rebelă și să dea dovada unei invenții totale ori să se încapățineze în urmărirea disperată a unei realități insesizabile. Alegînd atunci prima soluție, el va stăruie vreme de zece ani, pînă în 1935, anul cînd se va lăsa din nou biruit de nestăvilita nevoie de a înțelege și de a exprima lumea inconjurătoare.

Trebuie notat faptul, deoarece nu este întîmplător, că întoarcerea la această realitate cu care încerca să-și nutrească operele ce se goleau pe dată ca și cum ar fi fost poroase — adevărate butoaie ale Danaidelor — a coincis cu despărțirea lui de suprarealiști și chiar a motivat-o, dacă înțelegem exclamația iritată a lui Breton: « Se știe ce este un cap », în fața eforturilor sterile ale lui Giacometti de a însuflă în argilă figura totuși atît de familiară a lui Diego.

Sculptor, Giacometti a fost, de fapt, mai cu seamă un modelator. Niciodată, sau foarte arareori a cioplit în piatră sau în lemn. Reluările continui, adăugirile și eliminările pe care le făcea timp de săptămîni întregi, uneori la un simplu detaliu, un nas, o gură, cît și latura de pictor a temperamentului său artistic, explică îndeajuns alegerea acestei tehnici, singura ce i-a îngăduit această muncă de Sisif, fără preget. Căci în ochii lui rareori o lucrare era terminată. De o absolută exigență, nu avea liniște pînă ce nu corecta orișice urmă de slăbiciune, pînă nu îndrepta tot ce îi părea lipsit de precizie, pînă ce nu găsea accentul potrivit, nici prea subliniat, nici prea palid.

Avea ore de lucru ciudate: nu intra în atelier înainte de mijlocul după amiezii și nu-l părăsea decît în zori. După masă, cînd se întorcea de la Tamaris (restaurantul din strada Alésia, astăzi dispărut, pe care-l va înlocui cu Tabac, din colțul străzii Didot), el continua și relua lucrarea începută, oprindu-se eventual abia pe la orele 1 noaptea cînd se ducea să cîneze la Coupole; întors, în toila nopții, la atelier, în acele ceasuri silențioase, atunci cînd spiritul nu mai este zăgăzuit de impedimente diurne, cînd concentrarea forțelor de gîndire este prielnică meditației, nu mai înceta lucrul decît cînd mijea lumina zilei pentru a se duce să se odihnească.

Om mergînd — bronz

În 1928 începe perioada « sculpturilor deschise », denumite astfel din cauza spațiului ce le străbătea dintr-o parte în alta.

Sînt niște firave structuri verticale, o serie de vergele, care prin felul cum erau dispuse, evocau niște colivii ce ar închide în golul lor fie o reprezentare vag antropomorfică, fie un simbol. Volumele și planurile opace sînt reduse aici la minimum. Impresia ce predomină este lipsa oricărei senzații de greutate, asociată în mod ciudat cu o constantă pe care o regăsim în toată opera lui Giacometti, un fel de cruzime, de poftă de distrugere.

Această dorință de a distruge apare, în fazele realiste ale operei sale, ca o răzbunare, ca un sentiment de minie în fața insesizabilei realități. Ea provine, în mod inconștient, dintr-un sentiment de amărăciune. În fazele sale imaginare și irealiste, dorința lui de distrugere înseamnă transpunerea plastică a unor fantasmе și imagini onirice în care dragostea se îmbină cu violența. Comentînd gravurile lui Jacques Callot, pentru care va arăta întotdeauna o mare admirație, el notează cu o evidentă satisfacție: « Nu sînt decît scene de măcel, de distrugere, de tortură și viol, de incendii și naufragiu ».

De altfel, el însuși face același lucru atunci cînd își elaborează sculpturile în care se succed, una după alta, reducățiile, distorsiunile, distrugerile. Giacometti nu-și lucrează materia, o torturează. În plus, pasiunea de a distruge se extinde și asupra operelor sale pe care nu le cruță cîtuși de puțin. Sub orice pretext, cît de mărunț, își nimicește cu ferocitate lucrările, iar atelierul va fi, în tot decursul carierei sale, martorul unor veritabile hecatombe de pînze ori de sculpturi. În cartea pe care i-a închinat-o, atît de bogată și de documentată, Jacques Dupin poate deci afirma: « Ridică parcă distrugerea la rangul de metodă »; și în metodă de creație, am fi noi ispițiți să adăugăm. Cît despre erotismul lui Giacometti, el izbucnește cu diverse prilejuri, fiind simbolizat plastic prin proporții, raporturi, aluzii formale sau chiar mișcări, atunci cînd artistul va aborda această problemă cîțiva ani mai tîrziu.

Totuși erotismul acesta despre care vorbim, mai degrabă decît un scop, este un mijloc de a intra în comunicare cu lumea, cu ceilalți, cu modelul său. El era cheia, cel puțin așa nădăjduia artistul, care îi va deschide porțile misterului celuilalt, făcîndu-l să pătrundă acolo. Dar și de data aceasta eșecul este total (nu pe planul plastic, de bună seamă), deoarece, confruntat cu domeniul inviolat și inviolabil de care se izbesc în mod brutal esențele — după cum spune Nédoncelles — Giacometti nu va ajunge în final decît la o simplă și deprimantă monadologie a singurătăților. Ireductibil într-adevăr, zăvorît în el însuși, realul i se opune.

În această împotrivire de a se lăsa convins, în această imposibilitate de a produce fuziunea dorită cu atîta ardore ei, după ce a încercat totul, răbdare, șiretenie, umilitate furia devastatoare a sculptorului își va găsi o motivare suplimentară dacă nu chiar principala ei justificare. O lucrare din acei ani, de altfel prin însăși titlul ei perfect explicită « 1+1=3 », proiectează o lumină dezamăgitoare asupra neizbutitelor sale tentative de integrare totală. Tocmai pentru a realiza această fuziune totală, sau cel puțin pentru a obține mărturisirea că ea nu este doar o simplă iluzie, erotismul artistului se va hotărî să folosească forța, tortura, violul, în loc de persuasiunea



inoperantă. De acum înainte, numai prin efracțiune își va însuși călăul-victimă a victimelor sale, secretul celui alt.

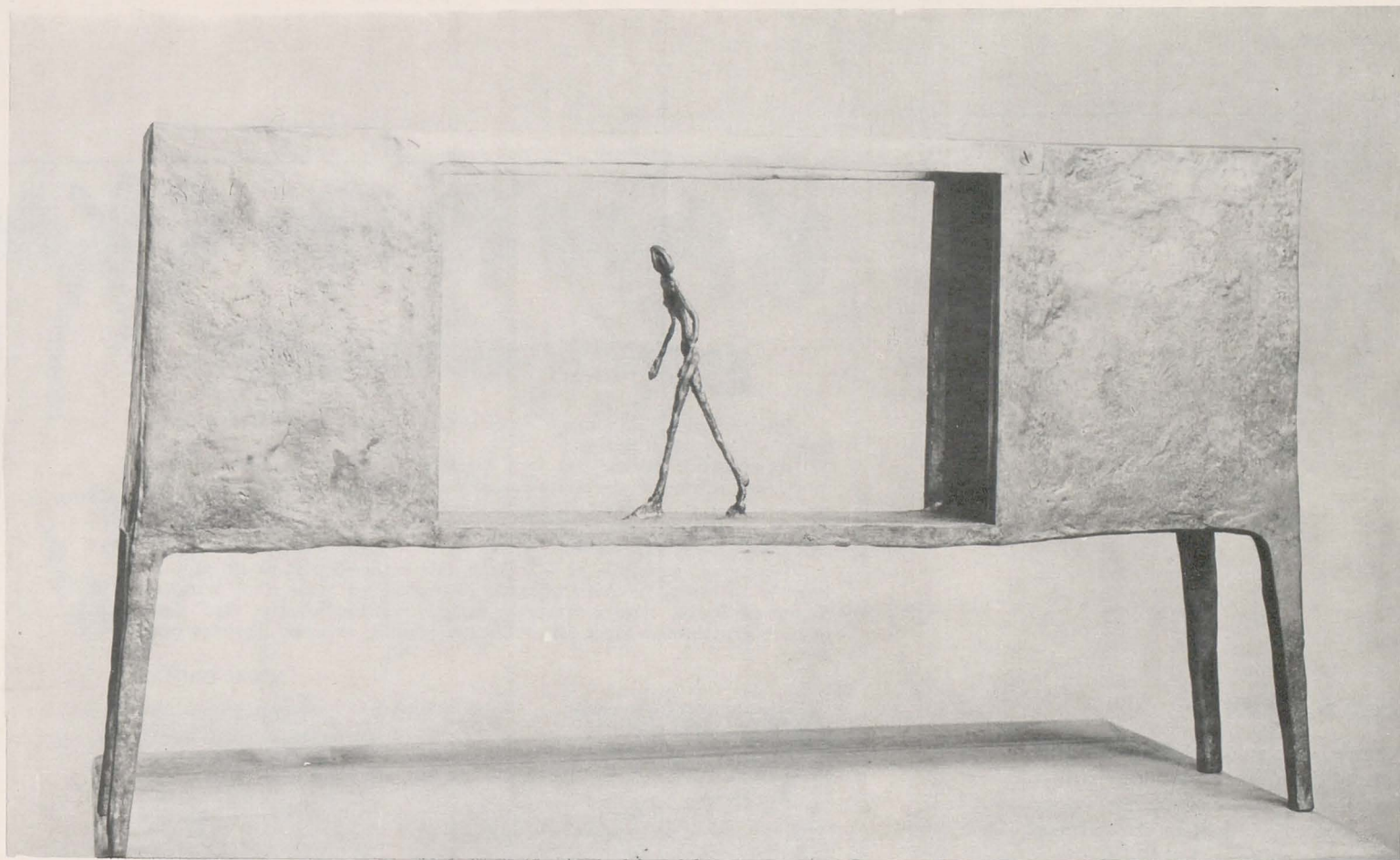
În 1930, caracterul sculpturilor lui Giacometti ia altă direcție devenind din ce în ce mai insolit. Este perioada sculpturilor-obiecte când artistul se înscrie în Grupul Suprarealiștilor. Un fel de umor provocator îl duce aproape până la anti-sculptură (« Obiecte dezagregabile, de aruncat »), în timp ce sadismul său feroce îi inspiră « Cu vârful la ochi », « Femeia strangulată » și altele asemănătoare. Acum mișcarea reală, și nu cea sugerată, intervine din ce în ce mai frecvent în modul său de exprimare: oscilații obsedante, rostogoliri, legănări, etc.

Între 1932—1935, Giacometti pare să penduleze între o artă afectivă, în care să-și reverse tot chinul, grija și angoasa ce sălășluiesc în el (Cintecul invizibil) și o estetică mai pur structurală, construită riguros și plastic, pe fundamente geometrice. De altfel, adesea, și întotdeauna din imaginație, sculptorul imbină strins, într-o sintetică ambiguitate, poezia și fantasticul temperamentului său cu echilibre formale și abstracte. Operele acestea constituie ultimele încercări de creații imaginare; astfel încât, împins de o imperioasă nevoie de a reintegra în exprimarea sa figura umană, prin 1935, el angajează un model pentru cincisprezece zile. Îl va păstra vreme de cinci ani și îi va consacra zilnic toate

orele lui de lucru. Încă de la început va avea de înfruntat aceleași dificultăți de care se lovide cu zece ani în urmă. Pentru a reduce complexitatea problemelor ce i le pune reprezentarea unei persoane exterioare lui, abandonează rind pe rind, figura întreagă, apoi bustul, consacându-se exclusiv capului. În optica prietenilor săi suprarealiști, actuala lui metodă artistică reprezenta, dacă nu o trădare, atunci o deviere gravă ce trebuia sancționată. În același an, el este exclus din Grup și se regăsește singur, pradă halucinațiilor și inhibițiilor obișnuite, rob al acelei realități pe care visează să o domine. Cinci ani de-a rindul sculptorul se va încăpățina, acumulând eșecuri și dezgusturi, pentru ca, în ajunul războiului, descurajat de neputința lui, să abandoneze — nu formularea reprezentativă — ci lucrul după natură, adică observarea modelului. Giacometti se întoarce atunci, întocmai ca în faza capetelor sale plate, la inspirația izvorită din amintire, din memorie. Este perioada acelor sculpturi minuscule despre care am mai vorbit. Volumele și planurile se micșorează și se subțiază aproape până la totala lor dispariție. Timp de doisprezece ani, până în 1947, Giacometti va refuza să expună. Întorcându-se la Paris, după război, el revine la model. Este ferm hotărât « să nu facă ceea ce știe, ci ceea ce







vede». Totuși, sub mîna sa, realitatea se deformează, masele se alungesc, se întind, se subțiază absolut împotriva voinței lui. Reîncepe să picteze. Mai tirziu mi-a mărturisit: «Poate mă simt mai la largul meu în pictură. De altfel, cu asta am început.» Ulterior, figurile lui nu vor mai fi amenințate de dispariție, dar alungirea lor se va accentua pînă la filiform, în timp ce, dimpotrivă baza, soclul lor, va căpăta o densitate disproporționată, vizibil destinată să le împlinte în realitate, să le fixeze, să le ancoreze în sol.

În jurul anilor 1956, primejdia dispariției personajelor părea înlăturată, iar subțierea stagnată; acum însă îi va pune probleme mari terminarea lucrărilor. Într-adevăr, îi va fi atît de anevoioasă definirea raporturilor lor cu spațiul încît, adeseori, sculptorul nu le va putea duce la bun sfîrșit. El restudiasse în prealabil posibilitățile expresive ale mișcării — dar nu mișcarea reală, ci simbolizată plastic, semnificată. Pentru el, acesta era un mod foarte direct de a ocupa spațiul, distinct de acela, mai dialectic, pe care îl repartiza între diferitele elemente ale «Grupelor sale de personaje».

Deși masa era dematerializată, ultimele sculpturi ale lui Giacometti, cu toată slaba lor opacitate, nu mai au vidul drept substrat. Ele ocupă în mediul ambiant un spațiu infinit mai mare decît volumul lor și volumul acesta scobește spațiul pentru a se organiza înăuntrul lui, creîndu-se astfel un spațiu propriu, autonom, straniu. De aceea, rezonanțele magice ale operei lui și implicațiile ei în domeniul ocultului s-au datorat din ce în ce mai puțin aparenței formelor sale, devenind expresia unei necesități interioare care le dicta și care se întrezărea printre ele.

După cum va observa J.-P. Sartre, sculptura lui Giacometti se cere văzută de la distanță, și, în consecință, solicită mai degrabă privirea decît tactilul, adică tocmai inversul a ceea ce se întîmplă de obicei cu sculptura. În mod periodic, Giacometti pornea din nou

de la zero, dar întotdeauna pe aceeași cale: investigarea pasionată a naturii. Nu-mi amintesc să-l fi întîlnit vreodată fără să-mi afirme că era nemulțumit de ceea ce făcuse, deși avea oarecare încredere în ceea ce lucra în momentul acela. «E greu, îmi spunea el, trebuie să iau totul de la capăt. Dacă aș putea măcar înțelege, dar realitatea îmi scapă. Poate că de data asta voi izbui totuși. Aș dori mult!»

Desfăcînd cîrpele umede ce acopereau lucrările de pe seletă, îmi arăta figuri, busturi și capete ale lui Diego sau ale Anettei. «Să faci un cap nu înseamnă nimic, dar să faci un cap după natură este cu totul altceva. De aceea nu merge. La fel ca și cu abstracțiunea. Ceea ce admiră lumea mai mult în arta abstractă — felul de tratare a materiei, meșteșugul etc. . . — mi se par exterioare sculpturii, iar atunci cînd admirî altceva, ceva care face ca lucrarea să fie o veritabilă sculptură, atunci ea nu este abstractă.» Obiectam: «Dar chiar și dumneata totuși . . . acum cîțiva ani . . .» «— A, da obiectele mele. Însă acum nu le mai fac. Pentru moment caut să fac numai ceea ce văd. E mult mai anevoios.»

Astăzi, Alberto ne-a părăsit, dar el lasă o operă pictată și sculptată absolut unică în istoria artei moderne prin asceza metodei sale, printr-o emoționantă sinceritate și mai cu seamă prin căutarea disperată a legilor ce regizează raporturile realului și al aparențelor ce îl învăluie. În mijlocul acestor legi, pe care de altfel poate că nu-i este dat omului să le cunoască, această operă are tangențe cu sacral deoarece, fiind lucidă și plină de probitate, expresia ei plastică rămîne cea mai patetică mărturie artistică contemporană a unei comportări spirituale care, respingînd orice compromis cu aproximația, a știut să mențină fără nici o șovăire nestăvilita ei exigență de absolut.

În românește de IRINA FORTUNESCU



1 | 2  
2 | 3

1. Trei busturi ale lui Diego
2. Figurină într-o cutie
3. Pictură



# KANDINSKY

Pentru Kandinsky, poezia e printre improvizațiile ce captează ecourile *Sunetului Fundamental Interior*.

Admirația sa e îndreptată spre Poe, Maeterlinck, în procedeele căro-ra distinge o evoluție de la concret către abstract. Un cuvânt care se re-petă — scrie el — sfârșește prin a pierde referința la sensul exterior pînă la a deveni sunet pur. Poezia lui Kandinsky e și o altă viață a culorilor simple între naștere și moarte.

“Ruptura” expresionistă — ca atitudine existențială și, pe alt plan, ca invenție verbală — e contrabalansată de “saltul alb”. Iar albul înseamnă pentru el tăcerea, absența sunetului, nu însă moartea, nimicul fără posibilități; albul este un nimic plin de bucurie juvenilă, un nimic dinaintea înce-perii.

MIHAI DRIȘCU

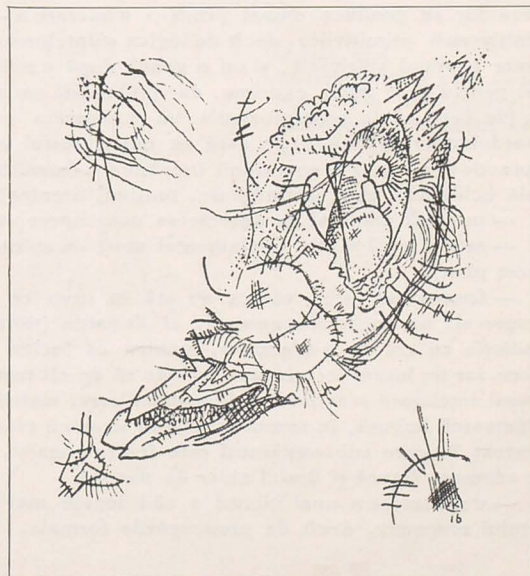
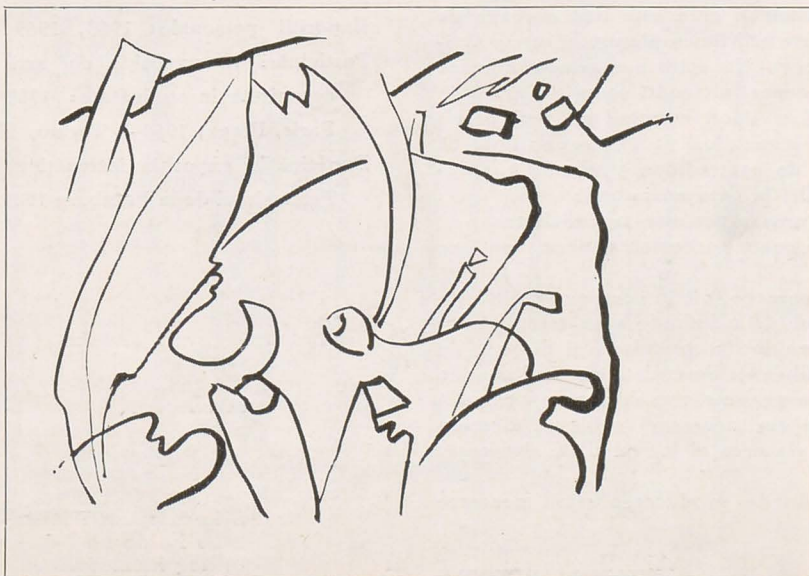
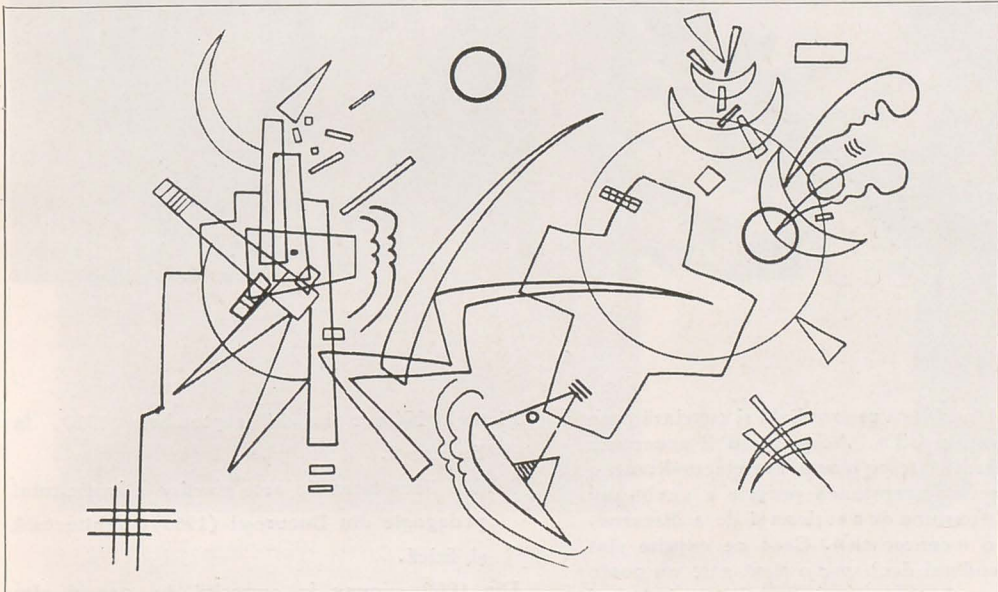
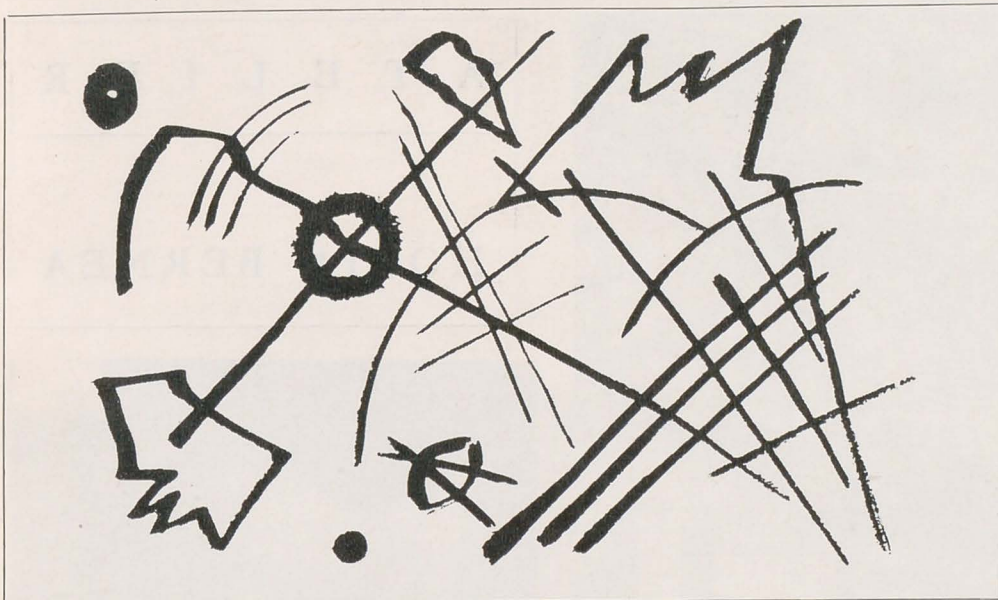
## OCHI ȘI FULGER

Cînd a vroit atunci el (omul) hrană,  
alba și deasa creastă goni pasărea roză.  
Acum ea tăvălește ud ferestrele-n țepene țoale !  
Nu către cele-ndepărtate, dară strîmbe.  
Capela s-a golit — ai ! ai !  
Semirotonde goale cercuri apasă și întredeschid  
    tăblii de șah și cărți de fier !  
Îngenunchind lîngă colțatul bou vrea Nürnbergul  
    vrea să zacă  
    — îngrozitoare greutate a sprincenelor.  
Cerule, cerule, ce tonuri tipărite poți să-nduri —  
Și din capul meu ar putea al scurtului în coadă  
    cal cu bot ascuțit  
    piciorul să crească.  
Dar roșii colțaci, galbeni sfîrîiaci la Nordpolaci  
    ca o rachetă în amiază !

În românește de TEODOR DAN







#### A VEDEA

Albastru, Albastru urca, urca și iată căzu  
 Ascuțit, zvelt, șuiera, se-nfigea, înțepa dar nu  
 pătrundea

Zgomote prin toate cotloanele  
 Brun dens rămânea agățat, poate pentru  
 Eternitate

Poate, Poate  
 Mai larg îți va deschide brațele  
 Mai larg. Mai larg  
 Acoperă fața ta cu batista roșie  
 Poate, în definitiv, nimic nu s-a mișcat  
 Numai tu singur ai mișcat  
 Salt alb după salt alb  
 Și după saltul alb, înc-un salt alb. În fiecare  
 salt alb, un salt alb  
 Păcat că tu nu vezi nimic în negurile tulburi  
 În negurile tulburi sta el cocoțat  
 Ba chiar acolo totul a-nceput.  
 Acum troznește.

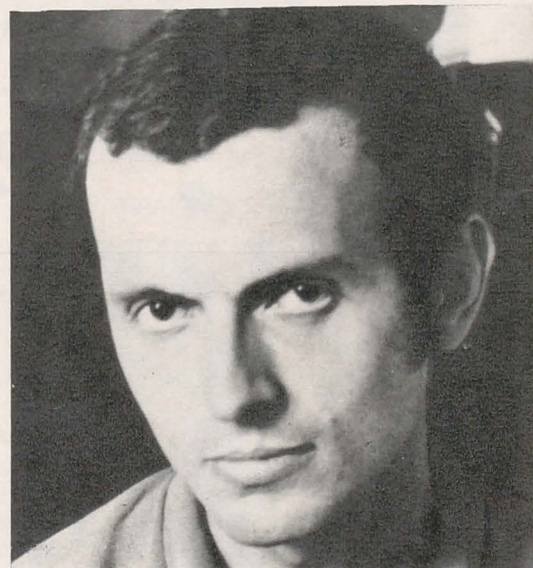
În românește de MODEST MORARIU





A T E L I E R

HORIA BERNEA



Consider necesar să afirm de la început că am subînțeles ca primordială și cuprinzătoare a tuturor virtuților «emoția», «trăirea actului exprimării». Acest lucru îl accentuez pentru a nu se crede că, prin pledoaria pentru luciditate, înțeleg o artă «intelectualizantă» și «estetizantă». Trebuie să marchez însă mai precis accepțiunea proprie a cuvintului «luciditate»: este un fel de «luciditate pasionată», de pasiune de a raționa și de a discerne, o necesitate de a «impune» pasionat un program, o «cenzurare». Ceea ce exprim sînt doleanțe, domenii pe care aș vrea să le ating, o tendință deci spre o țintă care nu poate fi niciodată atinsă total. Problema centrală, pentru mine, este crearea unor «simboluri emotive» (noțiuni care circumscrie mai bine caracterul «spiritual» al imaginii); recepțarea lor se produce numai printr-o «aderare» — fenomen care este mai aproape de «inițierea» primitivilor, decît de logica științelor «exacte». Munca pictorului este o activitate profund spirituală, și nu o goană după «mijloace». Un spirit nou crează mijloace noi pentru a se putea exprima, dar mijloacele nu pot deveni niciodată scop în sine.

Nu cred că se poate formula un «program estetic» decît marcînd cît mai precis coordonatele spirituale pe care te miști, restul este «anchiloză». Pot spune doar că «practic» o «artă a conexiunii indefinite» (maximum de contradicție «protecă», parabolă echivocă, atotcuprinzătoare, tensiuni tiranice). Idei la care ader total:

- punctul cardinal în aprecierea unei opere și a unui artist este autenticitatea;
- arta «nouă» este fundamental nouă ca spirit (se poate consemna o permanență pe acest plan);

- frumusețea unui obiect nu stă în ceea ce se percepe, cît în ceea ce se gîndește despre el; nu impresia contează, ci definiția (termenul de «definiție» nu este în contradicție cu cel de «aderare», pentru că lucide și voite sînt premisele și direcția de lucru, iar nu lucrul însuși, care trebuie să fie cît mai «liber»). Spun definiție, mai mult în sensul înțelegerii «acțiunii» de esențializare, sintetizare pe un sistem dat, pe o «tramă» sufletească impusă, în sensul extragerii imaginii plastice din incoerență, arbitrar, dintr-un context în care subconștientul este foarte angajat, și plasarea ei într-unul de siguranță, de afirmare francă și lipsită chiar de nuanțe;

- «realizarea» unei picturi o văd legată mai mult de producerea stării necesare actului respectiv, decît de preocupările formale.

Pictor. Născut la 14 septembrie 1939, la București.

Studii: Facultatea de arte plastice a Institutului pedagogic din București (1965); arhitectură și fizică.

Din 1966 expune la expoziții de stat și alte manifestări.

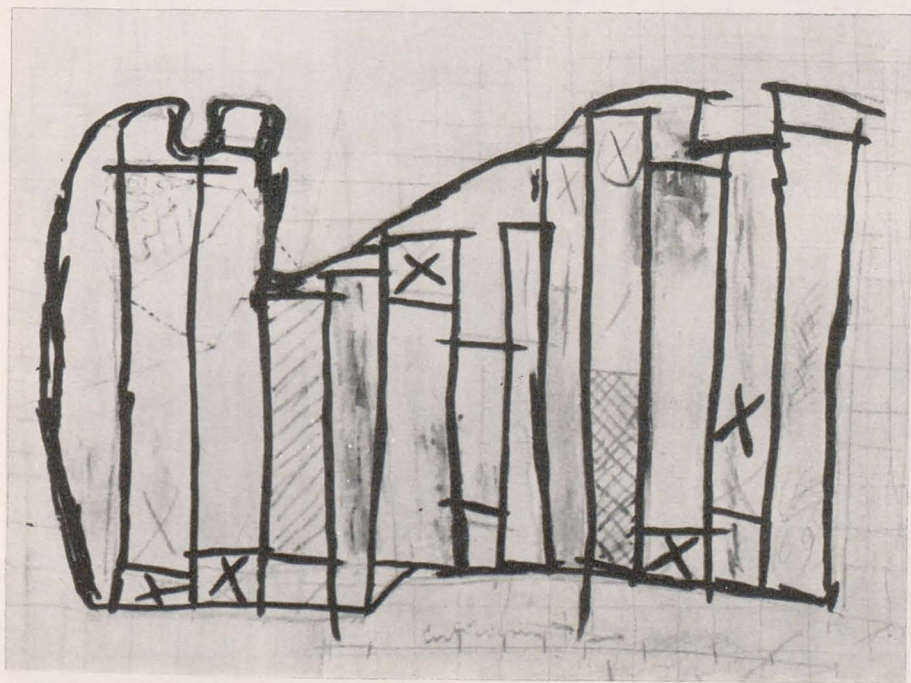
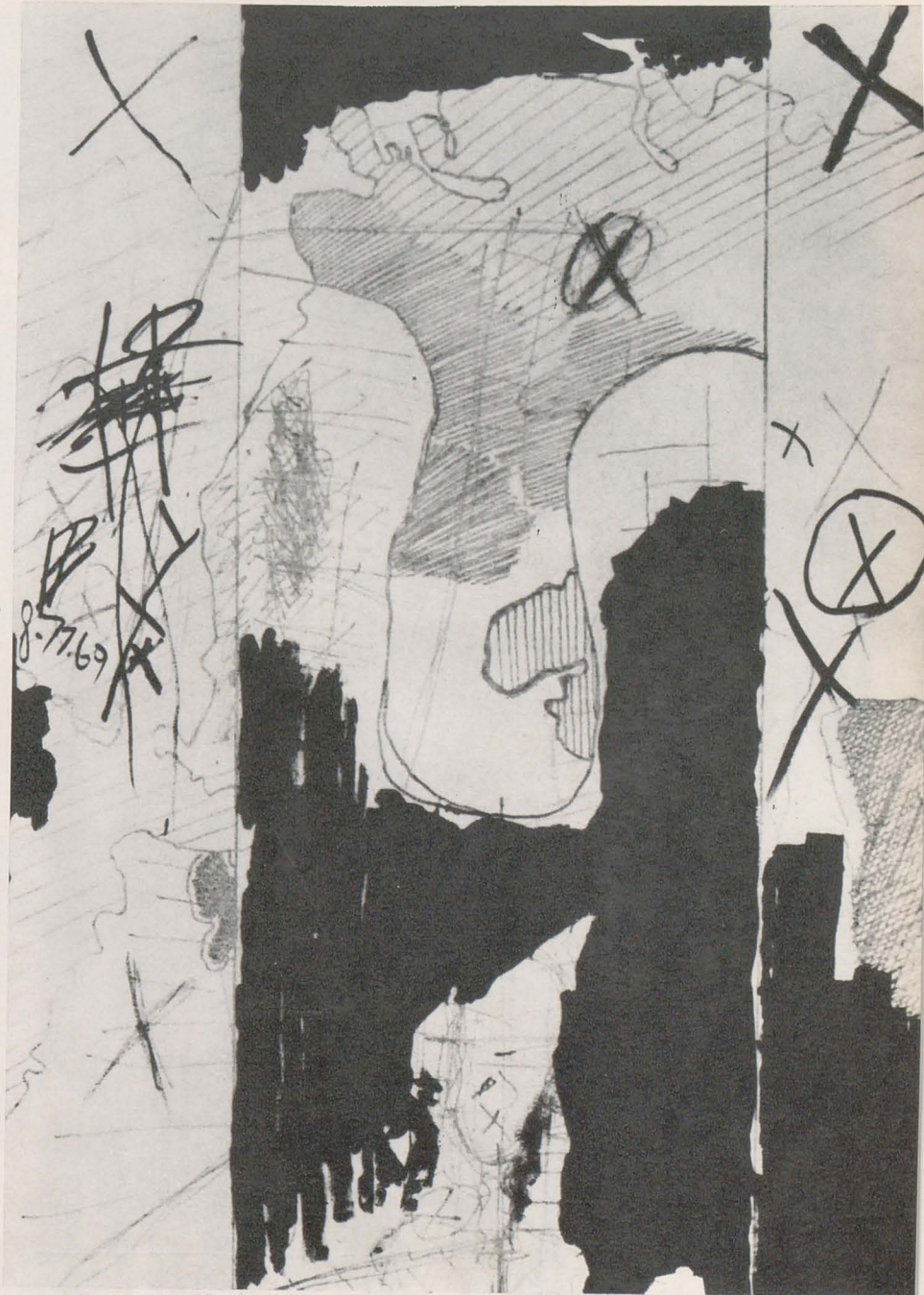
Expoziții personale: 1968, 1969 — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Varșovia, Paris, Praga; 1969 — Torino, Haga.

Participă la expoziția internațională din cadrul Festivalului de la Edinburg 1969.

HORIA BERNEA





1 | 2 | 3  
4

Peisaj, ulei  
Marele portret roșu — ulei  
Ansamblu discontinuu, ulei  
Grafic de conexiune, ulei



Năzuiesc să stabilesc o punte de legătură între arta românească veche, cu atât de caracteristica ei pecete de echilibru și căldură lirică și spiritul veacului pe care-l trăim.

Mă interesează crearea unui sentiment, a unei atmosfere, în orice lucrare, indiferent de subiect. Imperioasă îmi apare preocuparea pentru stil. De aici, o purificare a formei, aspirația către o atmosferă rarefiată, de ozon spiritual.

MIHAIL MEIU



A T E L I E R

MIHAIL MEIU

Sculptor. Născut la 3 martie 1938, în Gidigeni, județul Galați.

Studii: absolvent al Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » (1965).

Din 1964 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

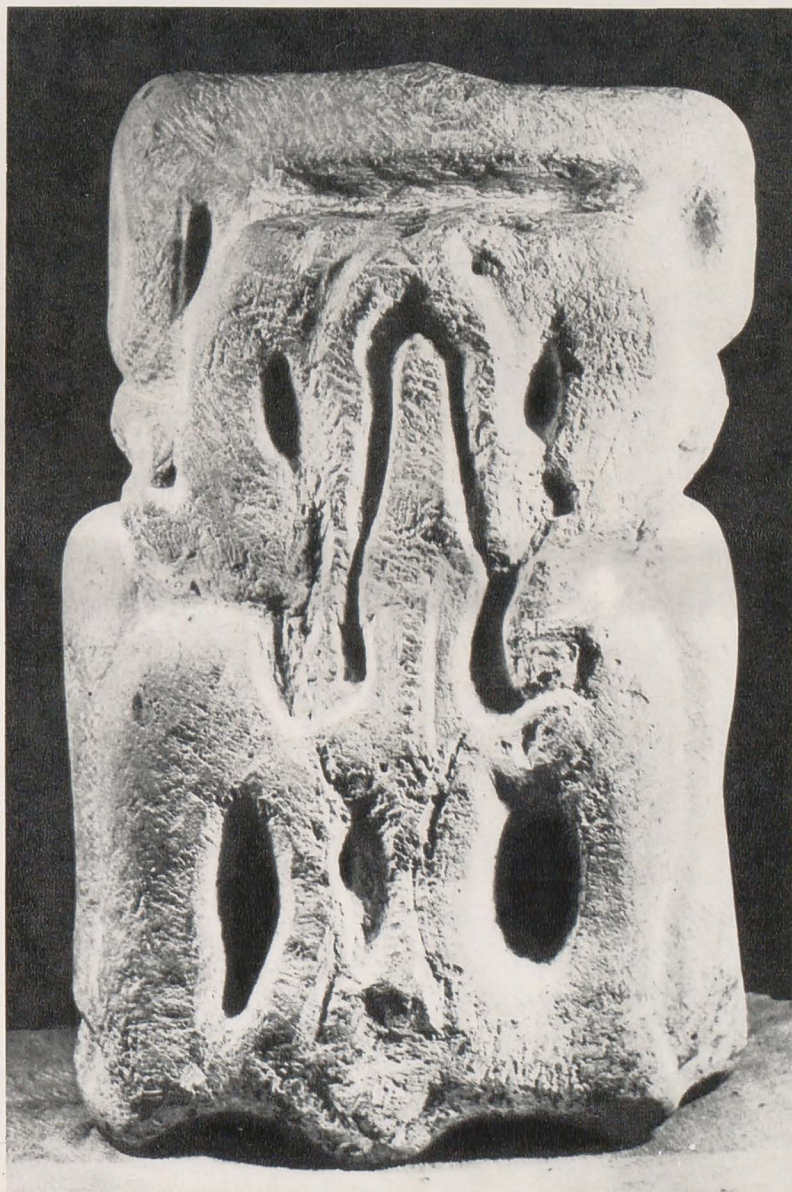
Expoziții personale: 1968 — Pitești; 1970 — București.

Participă la expoziția de artă română de la Torino 1969

Participă la expoziția internațională de sculptură de la Anvers din 1966.







1 | 2 |  $\frac{3}{4}$

1. Negresă — teracotă
2. Cariatidă 1 — piatră artificială
3. Noaptea — piatră
4. Îmbrățișări — piatră



Pentru mine viața înseamnă deopotrivă  
a "asculta" și a "povesti".

Cînd pictez povestesc. Ce?

Mișcarea, Viteza, Zgomotul

Contraste mari, Șocuri, Indoieli

Asimetrie, Echilibru instabil

Lipsă de timp, Agitație

Îndrăzneală, Duritate, Căutări

Interesantă epocă! De puternică expansiune,  
ca a unei explozii.

LIA SZASZ



1 |  $\frac{2}{3}$

1. Cerul și pământul — ulei

2. Compoziție — ulei

3. Plaje — ulei





A T E L I E R

L I A S Z A S Z

Pictor, monumentalist. Născută la 24 iulie 1928, la Constanța.

Studii: 1947—1953, Institutul de arte plastice «N. Grigorescu», clasa prof. N. Dărăscu, M. H. Maxy, Al. Ciucurencu.

Din 1954 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

Expoziții personale: 1957 — București; 1967 — București.

Lucrări de artă monumentală: o frescă la Casa de cultură a tineretului din sectorul 4 —București și un mozaic la Școala elementară nr. 6 din cartierul Pajura — București.

Participă la expoziții internaționale: 1961 — Paris (Bienala Tineretului); 1965 —Szczecin; 1967 — Bratislava.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1965 — Havana; 1967 — Sofia; 1968 — Praga; 1962 — Torino, Helsinki, Titograd.

Premii: 1963 — Premiul I pentru pictură — Expoziția Tineretului.





Aspect din expoziția de la Ottawa (pe perețele din stînga tabloul « Capete de studiu » aparținînd Muzeului de artă al RSR)



## TREI TABLOURI DE JORDAENS IN ROMÂNIA

TEODOR IONESCU



Capete de studiu — ulei

După ce o bună bucată de timp Galeria de artă Brukenthal fusese dată uitării, pe nedrept, iată că în ultimul deceniu ea a fost repusă în circuitul muzeal mondial prin studiile publicate și prin participarea unor tablouri la câteva expoziții internaționale (Gand, Napoli, Nürnberg, Bruxelles, Ulm, Augsburg și Ottawa).

Ultima expoziție de mare anvergură la care pinacoteca sibiană a participat a fost închinată marelui pictor flamand Jacob Jordaens, organizată la Ottawa (29 noiembrie 1968—5 ianuarie 1969) de către Galeria Națională a Canadei. La retrospectivă și-au trimis tablourile muzeele din Leningrad, Moscova, Amsterdam, Bruxelles, Londra, Paris, Madrid, New York, abstractie făcînd de numeroasele colecții particulare. Am avut ocazia să admirăm și să studiem în sălile fastuoase ale muzeului canadian 315 opere, tablouri în ulei, desene, tapiserii și gravuri, expuse după principiile cele mai moderne ale muzeografiei.

Catalogul expoziției, instrument de înaltă erudiție (420 pagini de dimensiuni impunătoare), editat în condiții luxoase, redactat de prof. Michael Jaffé de la Colegiul regal din Cambridge, reproduce la loc de cinste tablourile noastre (fig. 27, 59 și 71), menționînd și bibliografia românească.

O expoziție consacrată lui Jacob Jordaens (1593—1678) nu s-a mai deschis de la cea din Bruxelles (1928). De atunci, s-au descoperit și alte lucrări ale maestrului și unul din țelurile expoziției a fost acela de a întruni operele cunoscute cu cele recent identificate pentru a se putea forma o idee mai exactă despre arta lui Jordaens.

Ce concluzie ne permite expoziția din Ottawa? Pînă de curînd Jordaens era considerat un discipol cam « stingaci » și lipsit de « gust » al lui Rubens, care a ilustrat prin excelență materialitatea tipic flamandă, în opoziție cu nobila eroizare a maestrului său sau cu maniera plină de distincție aristocratică a lui Van Dyck. Opera sa, rău înțeleasă și necunoscută integral, părea debordantă de o excesivă forță telurică, limitată la orizontul burghez al prinzurilor pantagruelice, glorificare poetică a bunului trai. E adevărat, Jordaens a fost inegal și el n-a avut erudiția și grandoarea stilistică, pînă la grandilocvență, a lui Rubens, dar e injust să-i negăm orice spiritualitate și finețe. Dacă lumea lui e lipsită de transcendență, în sobrietatea și simplitatea ei « păgînă », ea se dovedește însă opera unui îndrăgostit iremediabil de frumusețea imanentă a realității. Expoziția din Ottawa ni-l relevă ca pe un spirit complex, chiar contradictoriu, oscilînd, pe plan artistic, între manierism și caravaggism, iar pe cel religios, între catolicism și calvinism. Neliniștea sa, în urma crizei religioase pe care a suferit-o, e vizibilă. Trecerea progresivă la calvinism l-a determinat să rupă cu stoicismul creștin rubensian. O parte din tablourile sale exprimă un pesimism latent și o discretă tandrețe. Universul lui e un amestec familiar de oameni și animale — Jordaens ne apare ca unul dintre cei mai mari pictori animalieri — o lume neagitată de elanuri celeste, cu un orizont liniștit dar nu îngust. « Imnurile sale închinare frumuseții voluptuoase și fecundității naturii sînt, mai curînd, subiecte de bucurie decît evocări nostalgice ale paradisului pierdut », notează în prefața catalogului prof. Jaffé. Și totuși Jordaens nu a fost un epicurian, cum s-a crezut. Frecvența scenelor tragice ale Tentației și ale Patimilor, și teama latentă de moarte, care reiese din unele tablouri, contrabalansează arta sa vitală și exuberantă.



Tara noastră a fost reprezentată la Ottawa cu trei tablouri. Muzeul de Artă al Republicii a trimis splendida schiță (provenită de la Bruken-thal) Capete de studii, exerciții pentru imensa compoziție din Copenhaga Tributul Sfintului Petru sau Bacul din Anvers, (operă capitală a lui Jordaens), cit și pentru Ofranda lui Ceres sau Alegoria Fecundității de la Madrid, autenticitatea și frumusețea tabloului nostru fiind recunoscute încă din 1905, când a fost expus, pentru prima oară, la Anvers. Muzeul Bruken-thal a prezentat două tablouri inedite: Isus înaintea lui Caiafa, schiță în grisaille pe pergament maruflat pe lemn, 43 x 36 cm, și Odihna după vânătoare, ulei pe pânză, 149 x 116 cm., ambele trecând cu succes proba « botezului ». La un an de la închiderea retrospectivei nimeni nu le-a contestat autenticitatea.

Am arătat cu altă ocazie (Tableaux des maîtres flamands au Musée Bruken-thal, La revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. XXIX, 1960, pp. 119—120) cum, pe baza unei gravuri de Marinus, am identificat tabloul Isus înaintea lui Caiafa, atunci atribuit unui anonim flamand, drept un original necunoscut de Jordaens. Prof. Jaffé a venit special la Sibiu în vara lui 1967 să examineze tabloul în cauză. El înclină să creadă că acest modelleto — un altul e la Luvru — a figurat la vânzarea Nourri, Paris, 24 a II-a — 14 a III-a 1785, cu titlul Isus înaintea lui Caiafa, deja atribuit lui Jordaens.

Cît privește Odihna după vânătoare, catalogat drept opera olandezului Evert van Aelst, i-am dezbătut paternitatea încă din 1958, încercînd să demonstrăm că o atribuire animalierului flamand Pieter Boel, în colaborare cu E. Quellinus II, e mai plauzibilă decît cea care îl încadraseră în școala olandeză. (Tribuna, 22 XI, 1958). Dr. B. Renckens de la Institutul de Istoria artei din Haga ne sugerează ideea, că s-ar putea ca tabloul să fi fost pictat parțial (vînătorul și ciinii) de Jordaens.

Confruntarea cu Isus înaintea lui Caiafa și Capete de studiu, pictate solid, în tonuri tranșante, cu tușă scurtă și energică, nu ne-a permis să stabilim vreun raport stilistic decisiv cu Odihna după vânătoare, în care lumina e difuză iar tonurile se dizolvă aproape ca la impresioniști. Pe de altă parte, problema pe care o ridică era dacă și natura moartă a fost pictată de Jordaens, cunoscut prea puțin ca autor de tablouri cu această temă. Naturile moarte din tablourile sale erau atribuite, de obicei, lui Snyders și numai critica modernă a precizat că Jordaens nu a apelat la colaboratori, așa cum a făcut Rubens. Prof. Jaffé, îndelung familiarizat cu opera lui Jordaens, a fost surprins de acest tablou pe care nu se aștepta să-l vadă la Sibiu. Domnia sa și-a exprimat părerea, cu mici rezerve, că întreg tabloul a fost pictat de Jordaens.

După plecarea sa din Sibiu, prof. Jaffé ne-a scris: « Acum, după un studiu mai amănunțit al fotografiilor sînt și mai sigur că nu numai figura tînărului și a ciinilor săi, ci și minunata natură moartă se datorește mîinii lui Jordaens ». Un desen de la Albertina — Viena reprezentînd un ciine în fața cuștii, e raportat de prof. Jaffé la ciinele din tabloul de la Bruken-thal. Mai convingătoare ni se pare imaginea cînelui — identică cu cea din tabloul sibian — din colțul stîng al peisajului expus la muzeul din Lille (fig. 46 în catalog), populat cu un vînător sunînd din corn și cu haita sa de ciini, tablou semnat de maestru și datat 1635. Prof. Jaffé se sprijină, în atribuirea tabloului nostru, și pe vizibila sa înrudire stilistică cu un alt tablou inedit de Jordaens, de asemeni nesemnat, din colecția scoțiană Kinnard, Grăjdar ținînd un cal, prezentat și el pentru prima oară la o expoziție internațională, chiar alături de cel din Sibiu. Din cercetările savantului englez reiese, cu mare probabilitate, că cele două tablouri din România și Scoția au servit ca decorații pentru propria casă a lui Jordaens, înălțată la 1640, ceea ce ne permite datarea lor în jurul acestui an. Dar și tabloul din Lille

Odihna după vânătoare — ulei







Isus la Caiafa — ulei

poate fi invocat în această revendicare, nu numai din motivul secundar semnalat mai sus, ci și stilistic și tematic. Tablourile din Lille și Sibiu sînt unicele scene de vînătoare din opera lui Jordaens (din această cauză și dificultatea de a fi identificat cel din Sibiu), primul fiind o plecare la vînătoare, al doilea, așa cum îi și spune titlul, o odihnă după vînătoare.

În Odihna după vînătoare eclerajul și punerea în pagină pe diagonală sînt redevabile lui Caravaggio, dar grandoarea decorativă a compoziției derivă din concepția rubensiană. Tema inscrie și savuroase ecouri rustice bassanești. Este proprie însă lui Jordaens expresia francă a emoției genuine, de nuanță panteistă, în fața naturii. Aici nu mai avem

de a face cu plăcerea specialistului animalier de a analiza structura materiei, într-o tehnică încă meticuloasă, ca în tablourile de Snyders și Fyt de la Brukenthal, în care formele sînt create prin opoziție, uneori dură, de tonuri sau prin bruste efecte de lumină. Tabloul degajă un lirism calm, intim, mult mai pe gustul nostru. Sîntem departe și de cunoscutele sale scene de gen «grase», de o robustă sinceritate plebeiană, care l-au făcut celebru, deși Odihna după vînătoare e tot o scenă de gen. În comparație însă cu pictura de gen flamandă, care reprezintă de obicei numeroase personaje în dinamice chermeze populare, tabloul sibian se apropie de scena de gen olandeză, mai statică și cu mai puține personaje.



# BRÂNCUȘI ÎN ACTUALITATE\*

JOHN TANCOCK

director al muzeului  
„Rodin” din Philadelphia

*Împlinirea unui deceniu de la moartea unui artist reprezintă de regulă un moment primejdios pentru bilanțul reputației sale, dar splendida expoziție retrospectivă care a avut loc în S.U.A. relevă în Brâncuși o personalitate rezistind timpului și tuturor valurilor, — inclusiv recentelor curente seriale și minimale.*

Statura lui Brâncuși n-a constituit pînă în prezent obiectul vreunei serioase puneri sub semnul întrebării. Nici un fost asistent nemulțumit, nici un renegat al intimei convențe cu însușirile materialului n-a cutezat încă de a insinua că măreția maestrului ar fi cumva doar o aparență a mitului său, propagat peste decenii cu asiduitate de către numeroșii vizitatori ai atelierului din Impasse Ronsin, subjugăți de frumusețea senină a artistului. Mai mult încă, exemplul lui Brâncuși n-a fost respins atît de categoric nici de sculptorii tineri, așa cum s-a întîmplat de pildă cu veterani ai secolului XX încă în viață, — precum Henry Moore sau Jacques Lipschitz. Mai cu seamă «umanismul» lui Moore și Lipschitz e lucrul ce pare demodat sculptorilor mai reci ai zilelor noastre. În climatul anilor '60, umanismul pare un crez tot atît de distant și de nerealist ca și romantismul epocii victoriene pentru tinerii revoluționari din domeniul artelor, la începutul acestui secol. Ceea ce determină tinăra generație să-i suspecteze pe Moore și pe Lipschitz e tocmai canonizarea lor de către puterea instituționalizată. Brâncuși, dimpotrivă, pare surprinzător de detașat și depărtat de toate acestea. În pofida faptului că n-a fost niciodată abstract în sensul strict al cuvîntului (Brâncuși pornind întotdeauna de la o anumită formă vie, fie animală, fie umană) — opera lui pare curios de liberă față de valorile proclamat umaniste. Le transcende într-un mod atît de desăvîrșit, încît ajunge să pară un artist în exclusivitate formal. Poate că tocmai aceasta a constituit unul din motivele pentru care nu i s-au făcut niciodată comenzi oficiale — deși, pe de altă parte, puțini contemporani s-au bucurat ca el, în timpul vieții, de sprijin atît de entuziast din partea unor amatori foarte pretențioși. Dar a fost întotdeauna o protecție particulară, niciodată una oficială. Colecționarii cumpărau Brâncuși pur și simplu de plăcere, niciodată însă cu gîndul la investiții. (Același lucru se poate spune și cu privire la Marcel Duchamp.)

Iată așadar că opera lui Brâncuși rămîne încă stimulatorie și pentru tinăra generație. Etosul de care e pătrunsă creația brâncușiană, seriozitatea meșteșugului ei, este firește tot ce poate fi mai depărtat de ideile fixe ale minimaliștilor; pe de altă parte însă reductibilitatea (formelor), serializarea (motivelor), conceperea formei prin repetarea de unități identice (Coloanele infinite) nu puteau decît stîrni un ecou de simpatie la aceștia. Vorbind despre una din lucrările sale cramponate pe orizontală — alcătuită din plăci de metal înșiruite una după cealaltă, Carl Andre mărturisea de pildă că dorise «să culce jos Coloana Infinită» a lui Brâncuși.

Primul deceniu după moartea unui artist reprezintă de regulă un moment primejdios pentru bilanțul reputației sale, cu toate că mult mai puțin decît, să spunem, ultimul deceniu dinaintea morții unui altul — considerat de lume a fi trăit prea mult. Reputația lui Brâncuși se află în prezent tocmai în fața unui asemenea prag. Sculptorul a murit în 1957 și au început să se facă auzite unele voci exprimîndu-și parcă temerea că această retrospectivă ne-ar putea lăsa imaginea unui Brâncuși «depășit» și apropiat de «stilul Deco» — odinioară la modă — mai mult decît poate fi îngăduit unui artist cu valoare de sine stătătoare. Argumentul sună în felul următor: Brâncuși este de o incomparabilă eleganță; or, nimic nu se învechește mai repede decît eleganța sezonului care a trecut. Sînt apoi unii critici ostili care încep acum, retrospectiv, să insinueze anumite lucruri ce s-ar fi putut de altfel spune încă din timpul ultimilor douăzeci de ani de viață ai artistului, și anume că vina inspirației lui ar fi «secat», continuînd de fapt să producă doar variațiuni tot mai elegante pe un număr de teme care erau constituite magistral încă din anii de după 1910 (aceiași critici au spus lucruri asemănătoare și cu privire la Duchamp, — ceea ce nu l-a împiedicat însă pe acesta din urmă să aibă ultimul cuvînt și să ridă).

Însă dărîmătorii de mituri nu pot decît să dezarmeze în fața acestei splendide expoziții, bogată în secvențe ce ne revelează deosebita intensitate cu care Brâncuși ataca fiecare din temele pe care le stabilea ferm, odată pentru totdeauna. Ni se descoperă mai ales acea uimitoare diversitate în tratarea formei ovoidale, de pildă, care e unul din elementele distinctive ale artei sale. Începînd cu încîntătorul Copil adormit, din 1908, seria e dusă mai departe prin cele patru versiuni ale Muzei adormite, apoi prin Prometeu (trei versiuni) și prin Nou născutul (două versiuni), — ca să culmineze cu cele două versiuni ale Începutului lumii. Între 1912 și 1933 găsim trei Muze și nu mai puțin de șase variațiuni ale Domnișoarei Pogany.

Atari secvențe sînt de natură să provoace reacții emoționale contradictorii: în primul rînd un vag sentiment de înfiorare în fața recurenței aparent obsesive a anumitor forme și teme; dar apoi, uimirea în fața deosebirii uluitoare, am putea chiar spune totale, dintre felurile versiuni ale uneia și aceleiași creații. Un exemplu cu totul grăitor în această privință e cel al comparației între două din versiunile Muzei adormite, — bronzul din 1910 (Art

\* Articol apărut în revista americană Art News, 68:6, octombrie 1969, sub titlul *Is Brâncuși Still Relevant?* p. 40-42.





Peștele

Institute of Chicago) și cel din 1914 (Colecția Joseph Pulitzer Jr.). Subiectul, în ambele sculpturi, este un cap cufundat în desăvârșită odihnă: detașarea de toate cele înconjurătoare e reflectată prin contactul minim cu baza, — aparent atât de apropiată, dar totuși atât de îndepărtată.

Muza adormită a colecției din Chicago nu-i decît un fragment și, anume un cap culcat. Interiorul îi poate fi întrezărit prin deschiderea gîtului. Capul însuși e remarcabil prin diversitatea de tratare, prin particularitățile de redare a trăsăturilor, ca și prin patină. Ochii sînt marcați prin ușoare protuberanțe, stîngul sugerînd, pe lîngă glob, și pleoapa, iar dreptul prezentînd o linie ceva mai schematică, ușor desenată. Suprafața este foarte nuanțată; astfel, în comparație cu obrazul, părul e redat în dîre de tentă mai închisă, prin însăși tehnica șlefuirii; partea dreaptă a obrazului are o patină mult mai întunecată decît cea stîngă. Capul odihnește firesc pe dreapta.

Bronzul din colecția Pulitzer pare a fi intrat într-un alt regim de inteliecție. Suprafața e desăvîrșit șlefuită și lucioasă, trăsătura sprîncenelor se arcuiește în sus într-o linie parcă tot mai grăbită, ochiul drept e însemnat doar printr-o dungă, pe cînd cel stîng nici nu-i marcat. E sugerată doar nara dreaptă, iar urechile sînt aproape cu totul eliminate. Partea stîngă e ușor teșită, ceea ce face ca, în această versiune, capul să fie culcat pe stînga. Observarea și compararea celor două versiuni ne descoperă cît de mult mai presus de o simplă formă este ovalul lui Brâncuși.

Pînă în prezent (cînd Sidney Geist a întreprins o cercetare aprofundată a cvasitotalității operelor lui Brâncuși) — cercetătorii au fost în permanență handicapați de faptul că atunci cînd făceau comparații, le era extrem de dificil să păstreze în minte trăsăturile divergente a două opere aparent similare, dar despărțite totuși de mii de kilometri, uneori și de oceane.



Nici fotografiile nu s-au dovedit de mare ajutor în această privință. Așa se face că, pînă nu de mult, unii critici recurgeau cel mai des la descrieri lirice a ceea ce ar fi putut, prezumtiv, trece prin mintea lui Brâncuși, cînd se oprea din lectura sfîntului tibetan Milarepa. Avem acum, în sfîrșit, prilejul de a măsura și face comparații. Vedem cu ochii noștri cît sînt de mari diferențele puterii expresive, pornind de la niște simple divergențe de centimetri, sau de la ușoare modificări de montură, sau de la alegerea unui anumit tip de patină și de la gradul de finisare al lucrărilor.

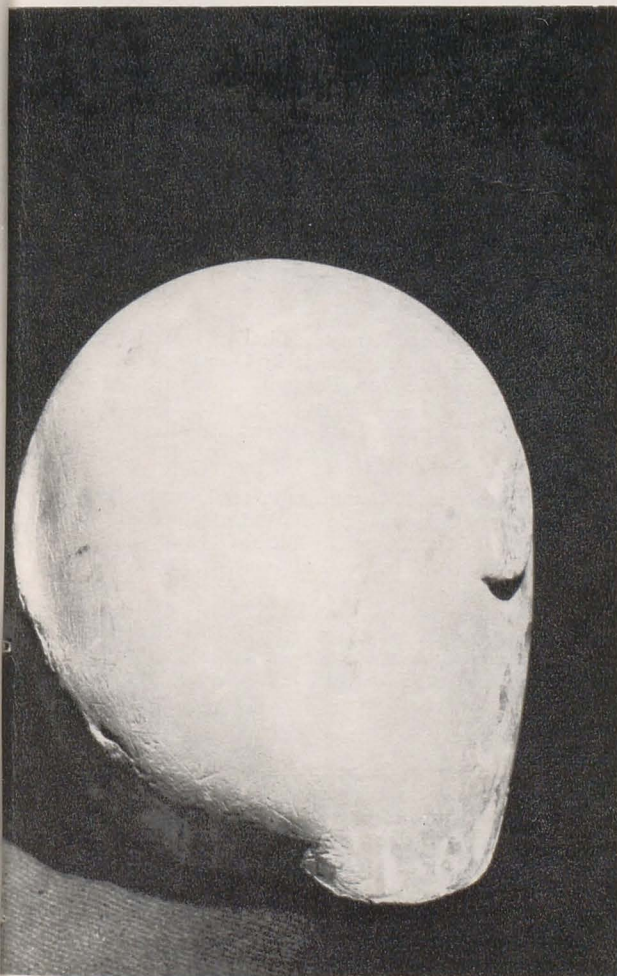
O altă problemă ridicată de această retrospectivă este cea a relației dintre Brâncuși și fenomenul iconografiei seriale, de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, ale cărei manifestări le-am putut aprecia, — deși nu exhaustiv —, cu prilejul expoziției organizate toamna trecută de John Coplans la Pasadena. Această retrospectivă a relevat în ce grad artiștii secolului XIX și XX (Monet, Jawlensky, Duchamp, Mondrian, Albers, Reinhardt, Larry Bell, Elseworth Kelly, Yves Klein, Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella, Andy Warhol) — se conformaseră prin operele lor, definiției iconografiei seriale ca «tip de formă ori de structură repetată, împărțită în egală măsură de fiecare dintr-un grup de lucrări înrudite, aparținînd unuia și aceluiași artist». La prima vedere se pare că Brâncuși ar fi putut fi inclus și el aici. Într-adevăr, de-a lungul unor perioade de mulți ani de zile, acesta a continuat să itereze un număr limitat de teme — precizate de cele mai multe ori încă de la începuturile carierei sale: de pildă, secvența capetelor, culminînd cu Începutul lumii, numeroasele versiuni ale Domnișoarei Pogany ori seria Păsărilor, conducînd la splendorile finale ale Păsărilor în spațiu. În același timp, ca și cînd ar fi vrut să reacționeze cumva împotriva restricțiilor unei astfel de explorări a motivelor sale, Brâncuși a produs și un număr de alte lucrări, unice în felul lor și surprinzătoare, bizare, uneori chiar umoristice: multe din acestea sînt din fericire prezente în retrospectivă (Fiul risipitor, Vrăjitoarea, Himera, o Cariatidă, Regele Regilor). Dar concentrată asupra unei game limitate de teme și de probleme formale, — în contrast cu prodigioasa inventivitate formală a unui Moore sau Lipschitz, — opera lui Brâncuși are într-adevăr multe lucruri în comun cu operele artiștilor prezentați la retrospectiva din Pasadena. Și, cu toate acestea, unghiul de abordare diferă într-un aspect esențial: e vorba de acel sentiment al progresiunii, al căutării îndreptate spre forma finală, sentiment ce emană din totalitatea creației lui Brâncuși. În discutarea conceptului de iconografie serială, Coplans sublinia că «datorită extremei reciprocități și interdependențe a tuturor operelor făcînd parte dintr-o serie, judecățile de apreciere cu privire la calitățile uneia sau a alteia, individual sînt dificile, și, în ultimă instanță, irelevante. În ce chip ar putea de pildă cineva să decidă care Mondrian reprezintă capodopera prin excelență a pictorului?» Operele lui Brâncuși sînt însă atît de satisfăcătoare în ele însele, încît această întrebare nu se ridică cîtuși de puțin în ochii celui care le privește. Rămîne de netăgăduit că în încercarea sa de a fixa «esența zborului», Brâncuși încerca de fapt să creeze tocmai pasărea prin excelență.

Numeroase alte probleme ridicate în această retrospectivă nu pot fi atinse decît în treacăt într-un spațiu atît de restrîns. Din cele multe însă un lucru rămîne cert. Pentru specialiștii în materie de Brâncuși, expoziția oferă mult așteptatul prilej de a soluționa o sumedenie de chestiuni spinoase. Pentru sculptorii tineri, relevanța lui Brâncuși în ceea ce privește propriile lor probleme nu dă semne de a fi scăzut în intensitate, iar marelui public, retrospectiva nu-i poate dărui decît bucurie.

Muză dormind

În românește de ANDREI BREZIANU

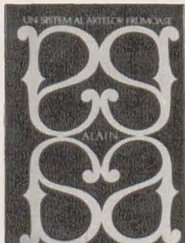
Cap de copil







P. IORGULESCU-YOR



# CARTEA DE ARTĂ

Istoria Artelor Plastice în România, vol. I, redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, Editura Meridiane, 460 pagini, 453 reproduceri alb-negru și în culori, 90 desene în text, 100 lei.

Dan Grigorescu, Pictori români contemporani, Editura Meridiane, mapă cu 25 reproduceri în culori, 50 lei.

Nicolae Argintescu-Amza, Lucian Grigorescu, Editura Meridiane, 80 pagini, 12 ilustrații alb-negru, 25 ilustrații în culori, 25 lei.

Eugen Schileru, Ion Irimescu, Editura Meridiane, 160 pagini, 99 ilustrații alb-negru, 55 lei.

Barbu Teodorescu, C. Lecca, Editura Meridiane, 66 pagini, 38 ilustrații alb-negru, 8 ilustrații în culori, 20 lei.

C. R. Constantinescu, P. Iorgulescu-Yor, Editura Meridiane, 60 pagini, 25 ilustrații alb-negru, 13 ilustrații în culori, 20 lei.

Maria Dumitrescu, Elena Popea, Editura Meridiane, 62 pagini, 33 ilustrații alb-negru, 8 ilustrații în culori, 20 lei.

\*\*\* Gauguin, Editura Meridiane, antologia de texte, selecția imaginilor și cronologia de Nina Stănculescu-Zamfirescu, 88 pagini 49 ilustrații alb-negru, 21 ilustrații în culori, 40 lei.

Adina Nanu, Antonello da Messina, Editura Meridiane, 80 pagini, 17 ilustrații alb-negru și 20 în culori, 25 lei.

Edgar Papu, Altdorfer, Editura Meridiane, 100 pagini, 17 ilustrații alb-negru și 21 în culori, 25 lei.

Ioan Horga, Degas, Editura Meridiane, 108 pagini, 30 ilustrații alb-negru și 20 în culori, 25 lei.

Maria Ana Musicescu, Broderia medievală românească, Editura Meridiane, 152 pagini, 84 ilustrații alb-negru, 17 ilustrații în culori, 45 lei.

Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, Voroneț, Editura Meridiane, 88 pagini, 59 ilustrații în culori, 70 lei.

Vasile Drăguț, Arbore, Editura Meridiane, 120 pagini, 24 ilustrații alb-negru, 54 ilustrații în culori, 70 lei.

Cornel Irimie, Marcela Focșa, Icoane pe sticlă, ediția a II-a, Editura Meridiane, 188 pagini, 149 ilustrații în culori, 130 lei.

Ion Apostol Popescu, Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula, cuvânt înainte de A. E. Bacovsky, Editura Tineretului, 138 pagini, 40 ilustrații alb-negru, 30 ilustrații în culori, 9,75 lei.

Paul Petrescu, Imaginea omului în arta populară românească, Editura Meridiane, 152 pagini, 107 ilustrații alb-negru, 19 ilustrații în culori, 40 lei.

Victor L. Tapié, Barocul, traducere din limba franceză și postfață de Alexandru Dușu, Editura Științifică, 165 pagini, 3,75 lei.

André Lhote, Tratate despre peisaj și figură, ediția revăzută și adăugită, traducere din limba franceză și prefață de Dumitru Dancu, Editura Meridiane, 328 pagini, 102 ilustrații alb-negru, 12 ilustrații în culori, 45 lei.

Leon Battista Alberti, Despre pictură, traducere din limba italiană de G. Lăzărescu, Editura Meridiane, 88 pagini, 3 lei.

Paul Valéry, Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci, traducere din limba franceză de Șerban Foarță, Editura Meridiane, 170 pagini, 9 ilustrații alb-negru, 6,75 lei.

Eugène Fromentin, Maeștri de odinioară, traducere din limba franceză și note de Modest Morariu, Editura Meridiane, 288 pagini, 28 ilustrații alb-negru, 10,50 lei.

Roger Avermaete, Rembrandt și epoca sa, traducere din limba franceză de Paul B. Marian, Editura Meridiane, 256 pagini, 9,75 lei.

Jacques Lassaigue, Pictori pe care i-am cunoscut, traducere din limba franceză și cuvânt înainte de Radu Varia, Editura Meridiane, 308 pagini, 61 ilustrații alb-negru, 12,50 lei.

Ambroise Vollard, Amintirile unui negustor de tablouri, ediția revăzută și întregită, traducere din limba franceză de Ileana Vulpescu, Editura Meridiane, 420 pagini, 10,50 lei.

Fred Bérence, Renașterea italiană, traducere din limba franceză de Maria Carpop, cuvânt către cititor de Ion Pascadi, Editura Meridiane, vol. I — 400 pagini, vol. II — 324 pagini, 100 ilustrații alb-negru, 28 lei.

Herbert Read, Semnificația artei, traducere din limba engleză de D. Mazilu, prefață de Theodor Enescu, Editura Meridiane, 236 pagini, 63 ilustrații alb-negru, 13,50 lei.

Kenneth Clark, Arta peisajului, traducere din limba engleză de Eugen Filotti, Editura Meridiane, 256 pagini, 119 ilustrații alb-negru, 29 lei.

Juan Eduardo Cirlot, Pictura contemporană, traducere din limba spaniolă de Irina Runcan, prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, 204 pagini, 63 ilustrații alb-negru, 11,50 lei.

\*\*\* Istoria ilustrată a picturii, ediția a II-a, traducere din limba franceză de Sorin Mărculescu, 328 pagini, 1000 ilustrații în culori, 100 lei.



## PREMIILE Uniunii Artiștilor Plastici

La 24 februarie a.c. a avut loc la sediul Uniunii Artiștilor Plastici din București decernarea PREMIILOR U.A.P. pe anul 1969. La festivitate au participat Brăduț Covaliu, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici, H. H. Catargi, președintele juriului de premiere, membri ai biroului executiv al U.A.P., membri ai juriului, artiști și critici, reprezentanți ai presei.

Juriul — alcătuit din: H. H. Catargi, președinte, și George Apostu, Corina Beiu Angheluță, Petru Comarnescu, Ion Frunzetti, Vasile Kazar, Zoltan Kovács, Ion Nicodim, Ion Pacea, Gheorghe Popescu, Cecilia Storck Botez și Ion Vlasu, membri — a decernat următoarele premii:



### • MARELE PREMIU AL U.A.P.:

OCTAV GRIGORESCU (București). Pentru expozițiile de desen și pictură organizate în 1969 la Torino și Veneția.

### • PREMIUL PENTRU PICTURĂ:

WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU (București), pentru lucrările prezentate la Expoziția «25 de ani de la Eliberarea Patriei», Salonul de pictură și sculptură al Municipiului București și pentru lucrările prezentate la expoziția de grup de la galeriile Apollo în 1969.

### • PREMIUL PENTRU SCULPTURĂ:

MIRCEA SPĂTARU (Cluj) pentru sculpturile create și expuse în 1969 la București și la Cluj.

### • PREMIUL PENTRU GRAFICĂ:

ETHEL LUCACI BĂLAȘ (Constanța), pentru gravurile expuse la a VI-a ediție a Bienalei internaționale a tineretului de la Paris și la Salonul republican de desen și gravură de la București.

### • PREMIUL PENTRU ARTĂ DECORATIVĂ:

ANA LUPAȘ (Cluj), pentru tapiseriile expuse la a IV-a ediție a Bienalei internaționale de tapiserie veche și modernă de la Lausanne, la a IV-a ediție a expoziției Artizanatul artistic internațional de la Stuttgart și la Expoziția republicană de artă decorativă de la București, 1969.

### • PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE:

FLORICA MĂLUREANU (București), pentru scenografia spectacolului cu piesa Iona de Marin Sorescu — Teatrul Mic din București.

### • PREMIUL PENTRU CRITICĂ:

PAUL PETRESCU (București), pentru volumele Imaginea omului în arta populară românească, Arta populară pe Valea Bistriței (capitolul, Arhitectură), Tratatul de artă populară românească (capitolele Arhitectură, Mobilier, Ceramică) și Arta populară în Maramureș (capitolul Arhitectură).

### • PREMIUL PENTRU ARTĂ MONUMENTALĂ:

NAUM CORCESCU (București), pentru monumentul Avram Iancu destinat orașului Brad.

### • PREMIUL TINERETULUI:

COSTEL BADEA (București). pentru lucrările prezentate la Expoziția republicană de artă decorativă de la București — 1969 și la a IV-a ediție a expoziției Artizanatul artistic internațional de la Stuttgart.

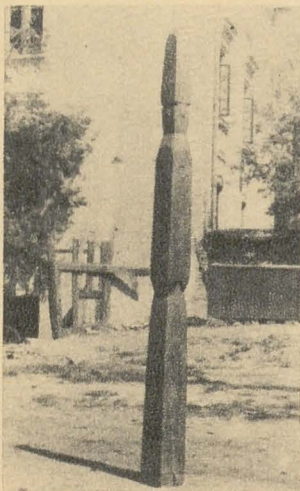
### • PREMIUL CRITICII:

IOAN GHEORGHE VRĂNEANȚU (Pitești), pentru lucrări create și expuse la București și Pitești în 1969, printre care Tripticul prezentat la Expoziția «25 de ani de la Eliberarea Patriei».

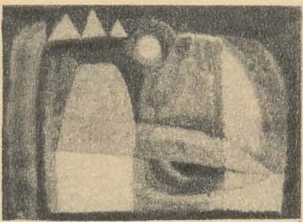
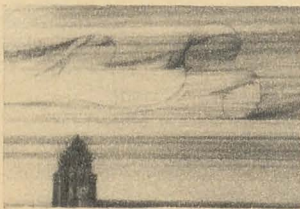
### • PREMIUL PENTRU ARTĂ POPULARĂ:

CONSTANTIN COLIBABA (Rădăuți), pentru deosebita activitate creatoare în domeniul continuării tradiției ceramicii populare bucovinene.





PICTURĂ, SCULPTURĂ,  
DESEN



Galeriile de artă Apollo din calea Victoriei. Decembrie 1969 — ianuarie 1970. Au expus: Constantin Nicolin (11 lucrări de sculptură în lemn — portrete, compoziții plastice figurative); Damian Petrescu (12 lucrări, pictură și desen, —

grupate în ciclurile « Crisalide și fluturi » și « Momente »); Toma Roată (10 lucrări de pictură — compoziții plastice de viziune abstractizantă) și Ion Sălișteanu (12 lucrări de pictură — compoziții plastice de viziune abstractizantă).

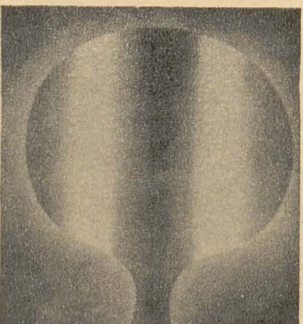
## EXPOZIȚII DE GRUP

Galeriile de artă Apollo din calea Victoriei. Noiembrie — decembrie 1969. Au expus: Marcel Chirnoagă — 26 lucrări de gravură pe metal (compoziții plastice figurative); Ion

Nicodim — 7 lucrări (compoziții plastice executate în ulei, acvatinta, pointe-sèche, color-gravură) și Mihai Rusu — 7 lucrări de pictură.



PICTURĂ ȘI GRAVURĂ



## Retrospectivă

### ȘTEFAN POPESCU

Aport substanțial la reevaluarea profilului artistic al lui Ștefan Popescu, expoziția cu caracter retrospectiv organizată de Muzeul de artă al Republicii (decembrie 1969 — februarie 1970) constituie în aceeași măsură o contribuție importantă la valorificarea și popularizarea patrimoniului național al artei desenului din prima jumătate a secolului XX. Pasiunea pentru desen a acestui pictor, a cărui viziune « condusă de un sentiment clasic este grefată pe un temperament romantic » (G. Oprescu), se putea citi în selecția celor 102 lucrări expuse (aparținând Muzeului de artă al Republicii, Cabinetului de stampe al Academiei, Muzeului de artă al Academiei — donația G. Oprescu, Bibliotecii Centrale de Stat și Colecției Slătineanu). De la notații spontane la compoziții elaborate, lucrările dezvăluie universul bogat al artistului și ilustrează varietatea tehnicilor conduse cu deplină măiestrie (crelon, cărbune, tuș, laviu, acuarelă, tempera, guașă, gravură). Catalogul — prețios instrument științific de lucru — întocmit de Liza Damadian a însoțit cu adresă și pertinentă expoziția.

H. H.



## Retrospectiva IOSIF BENE

Muzeul de artă din Cluj. Noiembrie — decembrie 1969. Expoziția a cuprins 93 lucrări

(pictură în ulei, acuarele și tușuri) reprezentând compoziții plastice figurative, portrete, peisaje, nuduri, naturi moarte. Selecționate din creația ultimilor 35 de ani și aparținând în cea mai mare parte colecției artistului, lucrările alcătuiesc un ansamblu semnificativ. Retrospectiva pictorului Iosif Bene — spune Daniel Popescu în prefața catalogului — « favorizează o cunoaștere mai temeinică a fecundității sale activități în domeniul picturii, al graficii și al decorației, ... precizează locul pe care artistul și l-a statornicit, încă din viață, în istoria mișcării noastre plastice din ultimele decenii ». (În ilustrație: Autoportret cu floarea soarelui — ulei).



## NUNI DONA PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Februarie. A doua expoziție personală, alcătuită din 26 lucrări de pictură în ulei — peisaje, nuduri, flori.



## GNG. VÂNĂTORU PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Februarie. Au fost expuse 80 lucrări de pictură în ulei — portrete, nuduri, peisaje, naturi moarte, interioare, compoziții cu personaje.

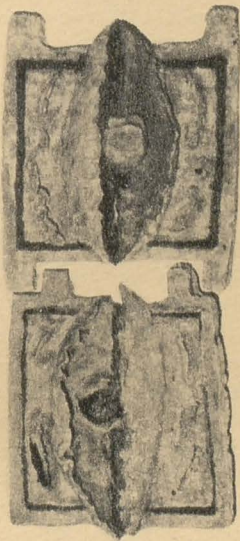




## MARGARETA STAHL

### ARTĂ DECORATIVĂ

Holul Teatrului de Comedie.  
Decembrie 1969. Expoziția a  
cuprins 79 lucrări — tapiserii  
și țesături executate în rafie,  
piese de mobilier, pictură pe  
lemn.



## VASILE CRAIOVEANU

### CERAMICĂ și GRAFICĂ

Sala Kalinderu. Ianuarie—  
februarie. A doua expoziție  
personală, alcătuită din 40 lu-  
crări de ceramică (compoziții  
sculpturale, traforuri, plăci de-  
corative etc.) și 15 planșe —  
« schițe pentru smălțuri » exe-  
cute în guașă.



## COCA MEȚIANU

### PICTURĂ

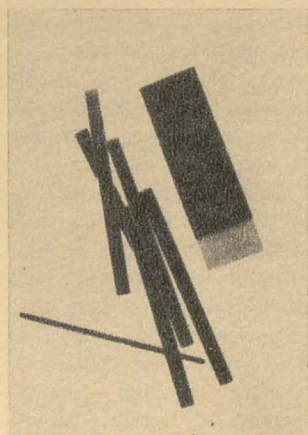
Galeriile de artă din bd.  
Magheru. Februarie. A opta  
expoziție personală, cuprinzând  
42 lucrări de pictură în ulei și  
guașă — peisaje, naturi moarte,  
nuduri, flori.



## EDITH BERCOVICI

### ARTĂ DECORATIVĂ

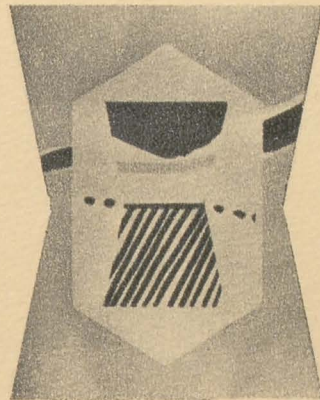
Galeriile de artă din calea  
Victoriei. Februarie. Prima ex-  
poziției personală, păpuși, figu-  
rine, marionete, jucării, oglinzi,  
rame, etc.



## DIET SAYLER

### GRAVURĂ

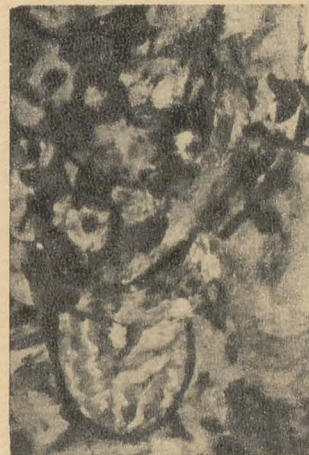
Galeriile de artă « Amfora »  
din str. Mihai Vodă. Februarie.  
A doua expoziție personală,  
cu 12 lucrări (intitulate « con-  
strucții aritmice ») — compo-  
ziții plastice de factură con-  
structivistă, executate în teh-  
nici de gravură.



## ȘERBAN EPURE

### PICTURĂ

Galeriile de artă « Amfora »  
din str. Mihai Vodă. Februarie.  
A doua expoziție personală, cu  
10 lucrări de pictură în acu-  
relă — compoziții plastice de  
factură constructivistă.



## NORA SZALKAY

### PICTURĂ

Sala « Victoria » din Hune-  
doara. Februarie—martie. A  
doua expoziție personală, alcă-  
tuită din 42 lucrări de pictură  
(ulei, monotipie, tehnici mixte  
etc.) — peisaje, flori, compo-  
ziții plastice.

## ION PANĂ

### PICTURĂ

Galeriile de artă Amfora, din  
str. Mihai Vodă. Ianuarie—  
februarie. A doua expoziție  
personală, cuprinzând 20 lu-  
crări de pictură în ulei — com-  
poziții plastice pe tema unor  
genuri tradiționale ca peisaj,  
flori, natură moartă.



## MÁRTIN IZSÁK

### SCULPTURĂ

Sala Dalles. Februarie-martie.  
A treia expoziție personală, cu  
30 lucrări — compoziții scu-  
lpturale, portrete, torsuri etc.,  
executate în piatră, lemn, mar-  
mură.



## EVA GYÖRFFY

### PICTURĂ

Holul Teatrului de Stat din  
Arad. Februarie—martie. Au  
fost expuse 31 lucrări de pictură  
în ulei — peisaje, portrete,  
flori, compoziții plastice figu-  
rative.



## R É S U M É

### LES SALONS '69

L'article accompagné du point de vue de certains artistes sur l'organisation des « Salons » en 1969, met en cause le problème de la nécessité sociale de l'exposition collective de différents types. On se pose la question si dans le contexte de la culture contemporaine la formule actuelle de présentation de la création artistique est utile au même degré qu'à l'époque où l'œuvre d'art était destinée à la contemplation passive. L'article exprime l'opinion que, sans être une institution périmée, l'exposition collective ne saurait pourtant être envisagée comme un rapport statique entre l'œuvre et le spectateur; au contraire, elle doit favoriser le déploiement dynamique des attitudes de l'art contemporain. Il est certain que la valeur de l'art présenté est celle qui détermine en dernier lieu la validité de l'exposition en constituant en même temps aussi le point de départ normal de sa conception.

Ce n'est pas la formule consacrée d'un mode d'exposition qui doit être sauvegardée, mais bien celle de l'adaptation continue de l'exposition au caractère de l'art vivant.

Pour tenir le pas avec la dynamique de l'art et stimuler la commande sociale, pour valoriser les liens entre l'art et la culture contemporaine dans son ensemble, on propose la diversification du programme d'exposition. Outre les « Salons » où des œuvres appartenant à toutes les tendances y seraient présentées, on préconise l'organisation d'expositions collectives à thème donné, en vue d'activer la création et d'aviver

les rapports entre l'art et la vie, entre la pensée plastique et la démarche des idées.

### LE CONCEPT MODERNE DE LA « NATURE » ET L'ART CONTEMPORAIN

Préoccupé des avatars et de l'instabilité du concept de la « nature » et concomitamment de son équivalent plastique, le prof. dr. Gh. Ghitzesco part du principe que les artistes, plus ou moins consciemment, ont toujours aspiré à saisir et à rendre dans leurs œuvres les dimensions profondes de la réalité, ses formes essentielles, la permanence légiférée ou les forces qui structurent l'apparence changeante et éphémère.

Dans l'époque moderne où le concept de la « nature » ne saurait être identifié avec le réel visible, ont été adoptées des modalités d'expression abstraites. L'une des conséquences de ce phénomène qui comporte dans la société technologique occidentale des facteurs aggravants est la crise du rapport art-public.

En même temps que l'aliénation de l'art et l'isolement de l'artiste s'est produit aussi un inévitable glissement du style abstrait vers une activité artistique superficielle, privée de contrôle et de signification générale. « Mais — estime l'auteur de l'article — les aspects sombres du destin de l'art contemporain et les facteurs qui s'opposent à son développement dans la société technologique ne peuvent nous amener à conclure que l'art est un phénomène qui appartient au passé. Une société sans aucune forme d'art n'a jamais existé et ne saurait même être envisagée... La dénon-

ciation des mécanismes qui engendrent la décadence de l'art — parmi lesquels l'enfermement dans le système économique capitaliste paraît être l'un des plus importants — crée les prémices d'actions salutaires qui engagent la responsabilité de l'artiste autant que celle du critique. »

### TROIS TABLEAUX DE JORDAENS EN ROUMANIE

L'importante exposition consacrée à Jacob Jordaens, organisée par la Galerie Nationale du Canada à Ottawa (29 novembre 1968—5 janvier 1969), a réuni les œuvres du grand peintre flamand venant de musées et de collections du monde entier. La Roumanie a participé à cette manifestation avec trois tableaux: *L'Étude de Têtes* (esquisses pour la célèbre composition *Le Bac d'Anvers* ainsi que pour l'allégorie de la *Fécondité*) appartenant au Musée d'Art de Bucarest avait figuré auparavant à l'exposition d'Anvers en 1905. Les deux autres toiles — *Jésus devant Caïphe* et *Repos après la Chasse* proviennent du musée Brukenthal (Sibiu); considérées précédemment — la première comme l'œuvre d'un anonyme flamand et la seconde comme celle du peintre hollandais Evert van Aelst — elles sont attribuées actuellement à Jordaens à la suite de recherches approfondies faites par Todor Ionesco, conservateur à la Galerie d'art du musée Brukenthal. Cette attribution a été confirmée par l'éminent spécialiste, le prof. Michael Jaffé après son voyage à Sibiu en 1967. Ultérieurement l'exposition d'Ottawa a confirmé cette paternité.



## SOMMAIRE

### Confrontations internationales

TEODOR IONESCO

JOHN TANCOCK

Liveres sur l'art

Agenda

Cimaïses

Trois tableaux  
Roumanie

Brancusi dans l'actualité

Les Prix de l'Union des Arts  
Plastiques

### ERATĂ

La pag.	în loc de	se va citi
25	tîmpele	tîmpele
25	pictură	pîcătură

În numărul trecut al revistei (1/1970) s-au strecurat unele greșeli de tipar. Dăm cuvenita:

## СОДЕРЖАНИЕ

### Международные соревнования

### Циферблат

Салоны, 69  
СКУ.

ИЕ.

Бразильское искусство.

НЕСКУ.

ДЖОН ТЭНКОК.

Книга искусства

Записная книжка.

Панно

Салоны, 69

Теперешнее восприятие природы

Художник и социальная среда

Алберто Джакометти

Поэмы и образы

ХОРИЯ БЕРНЯ, МИХАИЛ  
МЕЙЮ, ЛИЯ САСС

Трик картины Иорданса в  
Румынии

Брынкуш в современности

Премии Союза художник

Couverture I: Casque thraco-dace—Le trésor de Poiana Coșofenești

Couverture II: Galerie « Apollo » — (intérieur)

Couverture IV: Silvia Radu: Colonne — pierre

На первой странице обложки: Фрако-дакийский шлем. Сокровищница Пояна Коцофенешть

На второй странице обложки: Галерея «Аполлон». Внутренний вид

На четвертой странице обложки: Сильвия Раду. Колонна. Камень

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



# R É S U M E

## LES SALONS '69

L'article accompagné du point de vue de certains artistes sur l'organisation des « Salons » en 1969, met en cause le problème de la nécessité sociale de l'exposition collective de différents types. On se pose la question si dans le contexte de la culture contemporaine la formule actuelle de présentation de la création artistique est utile au même degré que l'époque où l'œuvre d'art était destinée à la contemplation passive. L'article exprime l'opinion que, sans être une institution périmée, l'exposition collective ne saurait tant être envisagée comme un rapport statique entre l'œuvre et le spectateur; au contraire elle doit favoriser le développement dynamique des artistes de l'art contemporain.

Il est certain que la valeur d'art présenté est celle qui détermine en dernier lieu la validité de l'exposition en constituant en même temps aussi le point de départ normal de sa conception.

Ce n'est pas la formule consacrée d'un mode d'exposition qui doit être sauvegardée, mais bien celle de l'adaptation continuelle de l'exposition au caractère de l'art vivant.

Pour tenir le pas avec la dynamique de l'art et stimuler la commande sociale, pour valoriser les liens entre l'art et la culture contemporaine dans son ensemble, on propose la diversification du programme d'exposition. Outre les « Salons » où des œuvres appartenant à toutes les tendances y seraient présentées, on préconise l'organisation d'expositions collectives à thème donné, en vue d'activer la création et d'aviver

les rapports entre l'art et la vie, entre la pensée plastique et la démarche des idées.

## LE CONCEPT MODERNE DE LA « NATURE » ET L'ART CONTEMPORAIN

Préoccupé des avatars et de l'instabilité du concept de la « nature » et concomitamment

de la décadence de l'art — parmi lesquels l'engrènement dans le système économique capitaliste paraît être l'un des plus importants — crée les prémices d'actions salutaires qui engagent la responsabilité de l'artiste autant que celle du critique. »

des médiums d'expression abstraites. L'une des conséquences de ce phénomène qui comporte dans la société technologique occidentale des facteurs aggravants est la crise du rapport art-public.

En même temps que l'aliénation de l'art et l'isolement de l'artiste s'est produit aussi un inévitable glissement du style abstrait vers une activité artistique superficielle, privée de contrôle et de signification générale. « Mais — estime l'auteur de l'article — les aspects sombres du destin de l'art contemporain et les facteurs qui s'opposent à son développement dans la société technologique ne peuvent nous amener à conclure que l'art est un phénomène qui appartient au passé. Une société sans aucune forme d'art n'a jamais existé et ne saurait même être envisagée... La dénon-

ciation des mécanismes qui engendrent la décadence de l'art — parmi lesquels l'engrènement dans le système économique capitaliste paraît être l'un des plus importants — crée les prémices d'actions salutaires qui engagent la responsabilité de l'artiste autant que celle du critique. »

reux (esquisses pour la célèbre composition *Le Bac d'Anvers* ainsi que pour l'allégorie de la *Fécondité*) appartenant au Musée d'Art de Bucarest avait figuré auparavant à l'exposition d'Anvers en 1905. Les deux autres toiles — *Jésus devant Caïphe* et *Repos après la Chasse* proviennent du musée Brukenthal (Sibiu); considérées précédemment — la première comme l'œuvre d'un anonyme flamand et la seconde comme celle du peintre hollandais Evert van Aelst — elles sont attribuées actuellement à Jordaens à la suite de recherches approfondies faites par Todor Ionesco, conservateur à la Galerie d'art du musée Brukenthal. Cette attribution a été confirmée par l'éminent spécialiste, le prof. Michael Jaffé après son voyage à Sibiu en 1967. Ultérieurement l'exposition d'Ottawa a confirmé cette paternité.



## SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
* * *	Salons '69
Dr. GHEORGHE GHIȚESCU	Le concept moderne de la nature et l'art contemporain
RENÉ HUYGHE	L'artiste et le milieu social
DENYS CHEVALIER	Alberto Giacometti
Poésie et Art Plastique KANDINSKY	Poèmes et images
Visites d'ateliers:	Horia Bernea, Mihail Meiu, Lia Szasz
TEODOR IONESCO	Trois tableaux de Jordaens en Roumanie
JOHN TANCOCK	Brancusi dans l'actualité
<i>Livres sur l'art</i>	
<i>Agenda</i>	Les Prix de l'Union des Arts Plastiques
<i>Cimaises</i>	

## СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2
3	<i>Циферблат</i>	3
5	* * *	Салоны, 69
11	ГЕОРГЕ ГИЦЕСКУ.	Теперешнее восприятие природы
13	РЕНЭ ХЫГ.	Художник и социальная среда
17	ДЕНИ ШЕВАЛЬЕ.	Алберто Джакометти
22	<i>Поэзия и изобразительное искусство.</i> Кандински.	Поэмы и образы
24	Ателье.	ХОРИЯ БЕРНЯ, МИХАИЛ МЕЙЮ, ЛИЯ САСС
30	ТЕОДОР ИОНЕСКУ.	Трик картины Иорданса в Румынии
33	ДЖОН ТЭНКОК.	Брынкуш в современности
36	<i>Книга искусства</i>	
37	<i>Записная книжка.</i>	Премии Союза художник
38	<i>Панно</i>	

Couverture I:	Casque thraco-dace—Le trésor de Poiana Coțofenești
Couverture II:	Galerie « Apollo » — (intérieur)
Couverture IV:	Silvia Radu: Colonne — pierre

На первой странице обложки:	Фрако-дакийский шлем. Сокровищница Пояна Коцофенешть
На второй странице обложки:	Галерея «Аполлон». Внутренний вид
На четвертой странице обложки:	Сильвия Раду. Колонна. Камень

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



