



ARTA³
1970



ARTA

3
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 3—1970

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

Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		3
MARCEL BREAZU	Lenin antidogmaticul	5
ANCA ARGHIR	Arta contemporană românească. Structuri ale stilului.	7
VASILE SAVONEA	O realitate estetică actuală: arta naivă.	11
MIHAI DRIȘCU	« Orele foarte bogate » ale lui Nicodin-Niță.	14
PAVEL CODIȚĂ	Arta copiilor	15
RENÉ HUYGHE	Programul artei	16
ELEONORA COSTESCU	Ivan Mestrovici	20
<i>Atelier</i>	Corina Beiu Angheluță, Rodica Stanca Pamfil, Ion Bițan.	24
<i>Puncte de vedere</i>	« Fastul lucrurilor inutile »	30
* * *	Un tablou de Caroto la muzeul Brukenthal.	31
W. SCHMALENBACH	Un nou muzeu de artă modernă: Colecția Nordrhein Westfalen din Düsseldorf.	32
<i>Documente</i>		36
<i>Simeze</i>		37

Coperta I: GH. D. ANGHEL: Ștefan Luchian — gips

Coperta II: Expoziția Mestrovici

Coperta IV: Stilp de poartă țărănească — Oltenia

Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, IRINA GHIDALI.

Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSKI.

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI.



Teheran



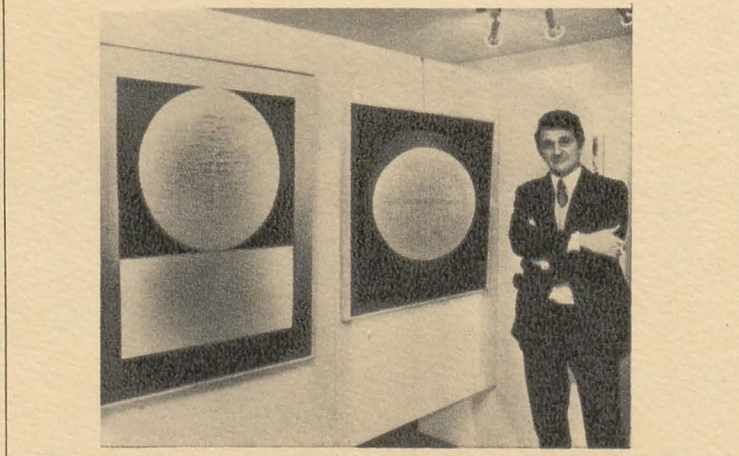
Galeria Negar din Teheran a prezentat, în perioada noiembrie-decembrie 1969, expoziția pictoriței Ligia Macovei (80 lucrări de pictură în ulei și guașă și desene în tuș).

Onorată de vizita împărătesei Farah, primită cu interes de cercurile artistice din capitala Iranului, expoziția a fost amplu comentată în presa de specialitate.

« Ochiul interior al artistei — observă Nicole Van De Ven (în *Journal de Teheran*) — descoperă poezia profundă care ne înconjoară . . . » Autoarea comentează numeroasele picturi și desene — ilustrații la Eminescu, Arghezi, Quasimodo etc. — , remarcă lirismul pictoriței punctat de accente ironice, poezia și atitudinea sa angajată. « Optimismul funciar al artistei născut dintr-o adâncă încredere în viitorul spiritual al umanității și generator de umor și de bucuria de a trăi — spune Nicole Van De Ven — izbucnește în culorile sale totdeauna limpezi, luminoase și asociate unui gust al frumosului ».

H. H.

Düsseldorf



Primită cu interes, expoziția pictorilor Ion Gheorghiu, Vicențiu Grigorescu (în ilustrație), Ion Sălișteanu și Simona Vasiliu Chintilă, organizată în luna ianuarie la Düsseldorf, s-a bucurat de un favorabil ecou în presă. Apreciind-o drept o reală reușită pe linia cultivării

artelor frumoase, cronicarul ziarului *Neue Rhein — Zeitung*, mărturisește: « Trebuie să recunoaștem că expoziția era de mult așteptată ». Cronicarul ziarului *Rheinische Post* comentează expoziția în cadrul evoluției picturii europene moderne și contemporane, în timp ce

cronicarul ziarului *Rheinische Zeitung* relevă, în acest cadru european, caracterul autohton al picturii românești, trăsăturile ei specifice și legătura cu arta populară. O pertinentă analiză a expoziției și o prezentare a celor patru pictori a apărut, de asemenea, în paginile ziarului *Kölner Stadt-Anzeiger*, sub semnătura dr. Horst Richter.

Madrid Barcelona

Asociația internațională « Le Petit Bronze » (cu sediul la Paris) a organizat ediția 1970 a expoziției sale anuale, în luna mai, la Muzeul de artă modernă din Madrid și apoi la Muzeul de artă modernă din Barcelona. Invitat să participe la această manifestare, George Apostu a prezentat două compoziții sculpturale executate în bronz.

Linköping

Galeria *Stenhus-Garden* din orașul suedez Linköping a găzduit în luna martie o expoziție de artă românească în cadrul căreia au fost prezentate lucrări de Vicențiu Grigorescu (6 picturi în ulei), Ovidiu Maitec (7 sculpturi în lemn), Ion Pacea (6 picturi în ulei) și Vladimir Șetran (8 reliefuluri în metal).

M. V.

ARHITECTURĂ

■ « Pentru a supraviețui, omul va trebui să dea în viitor din ce în ce mai mare amploare utilizării spațiilor marine » — se spune într-un comentariu pe marginea proiectelor unor « orașe marine », publicat de revista *Domus*. Proiectul arhitectului american John Mutlow preconizează construirea unei structuri subacvatice de mari proporții plasată la o adâncime de 200 m și cu patru nivele: pe fundul mării un acvariu, culturi marine, porturi pentru submarine și galerii transparente pentru plimbări; la nivelul următor, tot sub apă, un teatru, un muzeu etc.; la suprafață porturi pentru iahturi, piscine plutitoare etc.; și, în sfârșit, la nivelul solului restaurante, hoteluri etc. « Sea City », proiectul grupului de arhitecți englezi Hal Moggeridge, John Martin și Ken Anthony se axează pe ideea unui oraș-port la o distanță de 37 km de coasta Angliei. Proiectanții preconizează construirea orașului în amfiteatru, în jurul unei lagune. El ar dispune de terase pentru locuințe, pentru unități industriale etc., iar pe lagună ar fi instalate insule plutitoare pentru școli, centre sportive și culturale.

Se vor impune oare aceste proiecte — sau altele de acest fel — ca o necesitate absolută? Vor fi ele realizabile, sau nu? Ori cum, simpla lor elaborare trebuie salutăată ca încă un efort al secolului nostru de a cuceri din natură ceea ce pînă acum părea inexpugnabil.

MUZEE

■ Proiectul de înființare a unui muzeu al *Renașterii*, proiect care a constituit un deziderat de mai bine de un sfert de veac al *Direcției Muzeelor Franceze*, este pe cale de înfăptuire. Ca sediu al viitorului muzeu a fost ales *Castelul Ecoen*, la decorarea căruia au contribuit artiști de seamă ai secolului al XVI-lea, ca Jean Bullant și Jean Goujon.

Cele opt mii de obiecte și opere de artă din colecția ce va fi prezentată la *Ecoen* provin din patrimoniul muzeului *Cluny* care, la redeschiderea sa (după cel de al doilea război mondial), a fost consacrat în exclusivitate artei medievale. Colecția muzeului cuprinde tapiserii, pic-

turi, sculpturi, vitralii, emailuri, ceramică, argintărie și mobilier caracteristice renașterii franceze. Între acestea, un loc important îl ocupă un ansamblu de zece tapiserii, cunoscut sub denumirea *Tenture de David*. Aceste tapiserii au fost executate pentru Caterina de Medicis în atelierile din Bruxelles și vor fi expuse într-una din sălile special amenajate la primul etaj al castelului.

P. I.

■ De curînd a avut loc la Lisabona inaugurarea oficială a centrului cultural al *Fundației Gulbenkian*. Mare amator de artă, înzestrat cu un gust precis, Calust Sarkis Gulbenkian (1869 — 1955) și-a alcătuit o bibliotecă bogată și o impresionantă colecție de artă, începînd din Egiptul antic și pînă în primii ani ai secolului nostru.

Muzeul care adăpostește colecția face parte dintr-un complex de edificii al fundației, ridicat într-unul din parcurile Lisabonei, care poartă astăzi numele lui Gulbenkian. Complexul a fost conceput ca un ansamblu unitar, diversele corpuri de clădiri păstrîndu-și autonomia necesară destinației fiecăruia dintre ele. Acest cadru cultural cuprinde sediul propriu-zis al fundației (un edificiu cu zece etaje), un amfiteatru în aer liber (cu o capacitate de 1200 locuri), un mare auditoriu (sală cu 1315 locuri, foaier, încăperi pentru instalații radio și televiziune, cabine pentru traduceri simultane etc.) un mic auditoriu (380 locuri), săli pentru diverse reuniuni și conferințe, galerii destinate unor expoziții temporare și clădirea muzeului. La parterul muzeului este amenajată biblioteca, iar la nivelul superior sînt prezentate colecțiile de artă. Expunerea, beneficiind de o concepție modernă și de excepționale condiții tehnice, cuprinde mai multe sectoare: Egiptul antic, Grecia și Roma antică, sectorul de numismatică, Orientul islamic, Extrem-Orientul, pictură europeană din evul mediu pînă în secolul al XVII-lea, sectorul obiectelor de artă din renaștere, pictură și mobilier francez din secolul al XVIII-lea, pictură și sculptură europeană din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, sectorul *art nouveau*. Prin valoarea și varietatea sa, prin domeniile diverse și aria sa de cuprindere în timp și spațiu, muzeul poate să rivalizeze, spun specialiștii, cu prestigioasele colecții ale *Luvrului*, *Ermitajului* sau ale altor mari muzee.

EXPOZIȚII

■ Profilul expozițiilor internaționale, ros-tul sau chiar destinul lor este pus tot mai des în discuție în ultima vreme, cu prilejul edițiilor periodice ale acestor manifestări intrate în tradiția vieții artistice. Sînt comentate tocmai expozițiile care se bucură de un anumit prestigiu, expozițiile care se impun atenției publicului. Referindu-se la *Concursul Internațional de ceramică* de la Faenza, Luigi Lambertini menționează (în revista *D'Ars*) faptul că ediția a XXVII-a la care au participat 309 artiști din 32 de țări, prezentînd 1104 lucrări, a fost cea mai importantă manifestare a anului trecut din domeniul ceramicii. Importantă și în același timp semnificativă pentru evoluția artei focului, expoziția a arătat că și în acest domeniu s-a ajuns la un « punct critic » (chiar în prefața catalogului, Giuseppe Liverani vorbește despre unele nedumeriri ale juriului în ceea ce privește specificitatea ceramicii actuale, dată fiind atenuarea sau dispariția deosebirilor dintre diversele domenii ale artei).

Luigi Lambertini face cîteva observații privind organizarea însăși a expoziției, care, la ediția a XXVII-a, a cuprins prea multe lucrări cu caracter « manierist » și artizanal, prea multe bibelouri și vase decorative, în timp ce industrial-design-ul, sector care ar trebui în orice caz dezvoltat, a fost slab reprezentat. Lambertini propune unele modificări în modul de prezentare a fiecărei secții naționale și organizarea unei secțiuni « istorice », pentru prezentarea retrospectivă a unor personalități, cum se obișnuiește, de altfel, și la alte expoziții. Opinează, în același timp, pentru desființarea premiilor, caracterul competițional al acestei confruntări internaționale urmînd să fie dat doar de popularizarea valorilor consacrate și a celor noi care se impun atenției generale. Expoziția ar trebui să capete astfel un rol informativ, în cel mai bun înțeles al cuvîntului.

L. S.

■ În cursul lunii martie la *Muzeul Rodin* a avut loc expoziția sculptorului Robert Couturier. Critica a salutat această expoziție ca pe cea mai importantă prezentare în public a sculptorului, din ultimii zece ani. Caracterizate prin forme alungite, filiforme, cu virtuți împrumutate de la grafică și gravură, sculpturile lui Couturier creează impresia de mobilitate, de efemer. « Sculptura mea este un limbaj

sugerat. Eu găsesc că este mult mai important să evoci decât să faci. Caut de mult o exprimare simplificată... Important este să spui esențialul». Lumea sa plastică nu creează forme — le sugerează doar, lăsînd privitorului libertatea de a le construi. «Couturier nu își exprimă visurile, ci te face să visezi» — spune Jean Daleveze în comentariul său din *Le Figaro littéraire*.

P. I.

VENEȚIA — 1970

■ *Bienala de la Veneția* — 1970 va cuprinde un program sensibil mai bogat și mai variat decât cele ale edițiilor anterioare, reprezentînd efortul de a inova, în spirit contemporan, conținutul acestei întîlniri internaționale — amenințată de impasul rutinei. Se încearcă, pe planul unei largi experimentări, surprinderea și ilustrarea noilor raporturi dintre diferitele domenii ale artei. Activitățile se vor desfășura pe o perioadă de șapte luni — cea mai lungă dintre edițiile *Bienalei*.

Programul a debutat în luna aprilie cu o «masă rotundă» pe tema filmului italian post-belic și o gală de filme consacrate rezistenței italiene, cu prilejul aniversării a 25 de ani de la eliberare. Dintre manifestările lunii mai semnalăm un seminar internațional dedicat teatrului experimental, un seminar cinematografic și de asemenea, o întîlnire pe tema muzicii experimentale. Ciclul manifestărilor tradiționale va fi inaugurat cu a XXXV-a ediție a *Expoziției internaționale de artă*, care se va deschide la 24 iunie în pavilioanele din *Giardini di Castello*. Participă 28 de țări. Pavilionul românesc va cuprinde o selecție de lucrări de George Apostu (sculptură), Marcel Chirnoagă (gravură), Riți Iacobi și Peter Iacobi (obiecte de sculptură textilă), Henry Mavrodin și Ion Sălișteanu (pictură). Pavilionul central va găzdui, pe lîngă expoziția secțiunii italiene, o expoziție cu caracter special, pe tema «*Propuneri pentru o bienală experimentală*», ca și alte expoziții, organizate prin rotație (și care vor putea fi deschise, de asemenea, la cerearea diverselor oficii, asociații etc., în alte orașe ale Italiei sau în străinătate). Pavilioanele și expozițiile vor fi deschise pînă în luna octombrie. De semnalat este faptul că în acest an nu vor fi acordate premiile juriului internațional.

În luna august vor începe manifestările consacrate artei spectacolului: a XXXI-a ediție a *Expoziției internaționale a artei cinematografice* (19 august — 1 septembrie); al XXXIII-lea *Festival internațional de muzică contemporană* (3—10 septembrie); al XXIX-lea *Festival internațional al teatrului* (20 septembrie — 10 octombrie).

La 17 octombrie se va deschide ciclul de manifestări ale *Bienalei pentru copii și tineret*.

În sfîrșit, programul prevede, pentru luna noiembrie, o adunare deschisă, în cadrul căreia participanții — artiști, critici, public — urmează să discute pe marginea variatelor manifestări desfășurate timp de șapte luni, în vederea unor concluzii finale importante nu numai ca un bilanț în sine, ci și ca bază pentru proiectarea viitoarelor ediții ale *Bienalei*.

ACHIZIȚII



■ Muzeul *Louvre* a achiziționat recent unul dintre cele mai cunoscute tablouri de Mathieu Le Nain: *Corpul de gardă*. Pictat în 1643, cînd Le Nain avea 36 de ani, tabloul — caracterizat de Jean Leymarie drept «mi-nordique, mi-caravagesque» — face parte din piesele care marcau apogeul artei sale. Tabloul a fost instalat în *Grande Galerie*. (În ilustrație — fragment din tabloul *Corpul de gardă*).

■ *La Sotheby* (Londra) a fost vîndută, la prețul de 275.000 franci, o miniatură inedită de Hans Holbein. Ea reprezintă portretul unei femei.

■ Pinacoteca din München s-a îmbogățit cu un tablou de Frans Hals: *Portretul lui Willem van Heythuysen*. Achiziția a stîrnit senzație, datorită prețului ei ridicat: trei milioane de dolari, sumă ce depășește prețul tablourilor lui Rembrandt vîndute în ultimii ani. Tabloul provine din colecția Lichtenstein.

■ *Museum of Fine Arts* din Boston a achiziționat de curînd un remarcabil portret feminin din cinquecento, atribuit lui Rafael. Paternitatea operei a fost autenticată de către cunoscutul istoric de artă englez dr. John Shearman. Specialistul presupune a fi vorba de portretul Eleonorei, ultima ducesă de Urbino, care i-ar fi comandat lui Rafael executarea lucrării în 1505.

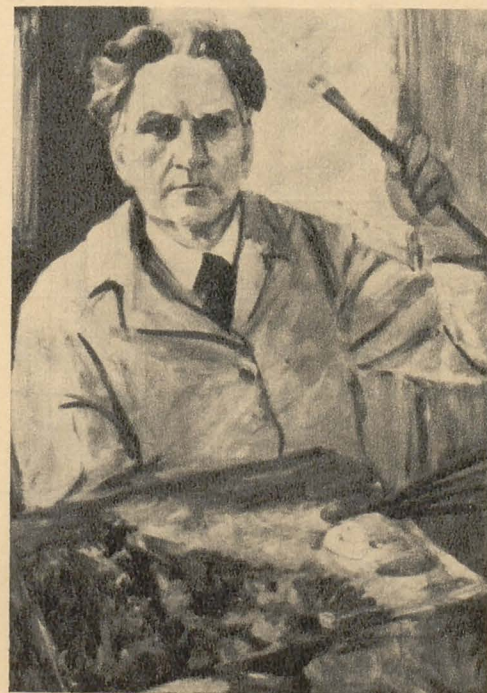
■ *National Gallery* din Dublin a achiziționat de curînd, pentru suma de 145.000 lire sterline, una din ultimele picturi ale lui Goya, *Somnul*. Tabloul provine din colecția Kochert-haler.

ARHEOLOGIE

■ Săpăturile sistematice și cercetările întreprinse pe șantierele de la Paestum — vechea colonie grecească din Italia meridională (regiunea Salerno) — au dat la iveală vestigii de o valoare capitală. Este vorba de peste două sute de fresce, în cea mai mare parte remarcabil conservate, descoperite în ultimii doi ani. Ele împodobesc morminte și necropole ale vechilor locuitori din Lucania, din secolul al IV-lea î.e.n. Imaginile reprezintă o varietate de subiecte: scene din viața cotidiană, ceremonii funerare, episoade mitologice, întreceri sportive, scene grotești, naturi moarte. Descoperirea lor pune într-o lumină nouă studiul picturii antice grecești și duce la reconsiderarea civilizației coloniei și în general, a universului mediteranean antic. Ceea ce l-a determinat pe profesorul Mario Napoli să afirme — după cum se consemnează în revista *Connaissance des arts* — că «aceasta este cea mai importantă descoperire arheologică din secolul nostru».

ANIVERSĂRI

■ La 28 februarie a.c., cunoscutul pictor armean Martiros Sarian a împlinit 90 de ani. În cadrul festivităților prilejuite de acest eveniment, a avut loc la Erevan inaugurarea unui muzeu consacrat pictorului. Muzeul adăpostește



cea mai bogată colecție de picturi și desene, reprezentativă pentru îndelungata activitate a lui Sarian.

H. H.

LENIN

ANTIDOGMATICUL

MARCEL BREAZU

O sută de ani în viața omenirii reprezintă o epocă relativ scurtă. Dar această ultimă sută de ani este epoca unor transformări atât de adânci, încât secole și poate milenii nu au însemnat mai mult, în saltul realizat. Densitatea schimbărilor — pe planul cunoașterii și al creșterii puterii omului de a-și stăpîni destinul — este atât de compactă, încât istoria desfășurată în anii aceștia capătă o consistență pe lângă care veacurile anterioare par diluate, apoase. În această aglomerare de evenimente epocale, cele legate de prezența lui Lenin — de gândirea și de acțiunea lui — intră în primă ordine de importanță.

Sigur, istoria însăși revendică o asemenea prezență. Realitatea devenise pomul încărcat de roade, care aștepta brațele viguroase, apte să-l scuture. Personalitatea lui Lenin s-a dovedit a avea vigoarea spirituală și pragmatică necesară. Cred că nu greșesc dacă văd mai cu seamă în suplețea inteligenței sale, — în curajul care îl făcea să dizloce din rigiditate ideile ce amenințau să înghețe, pentru a le da un nou avînt, punîndu-le în contact continuu cu suflul vieții — dacă văd, deci, în antidogmatismul său funciar, una dintre trăsăturile de prim plan ale personalității lui.

Antidogmatismul acesta era tocmai corolarul consecvenței lui revoluționare, corolarul înțelegerii spiritului viu al dialecticii marxiste, care urmărea dialectica obiectivă a realității, supunîndu-i-se, pentru a o putea supune idealurilor sale, țelurilor urmărite cu pasiune devotoare. Întra aici tot atîta suplețe, cită tenacitate. Mai mult decît oricine, poate, Lenin a pus în lumină vie adevărul că « marxismul nu este o dogmă, ci o călăuză în acțiune ». Prin tot ceea ce a scris și a realizat, el a arătat că anchiloza gândirii, unilateralitatea absolutizantă, « teoretizarea » searbădă și șablonardă, ruptă de suflarea caldă a vieții, înseamnă incapacitate de înțelegere autentică a realității, mumificare intelectuală, zvirlire în afara istoriei, care înaintează accelerat, fără încetare.

Numai dacă privim opera — teoretică și practică — a lui Lenin, în totalitatea ei, și nu în fragmente mărunte rupte din context, putem înțelege semnificația adîncă a acestui spirit antidogmatic. Numai cînd neglijăm unul dintre fundamentele gândirii leniniste — și anume că adevărul este totdeauna concret — concluziile scoase din consultarea operei lui pot fi eronate. Această concretețe a adevărului impune o cercetare a faptelor prin disocierea lor analitică minuțioasă, menită să îndepărteze confuziile posibile, privirea prin lentile aburite; totodată, impune ca această disociere să fie urmată de o ierarhizare a importanței acestor fapte, pentru a nu așeza căruța înaintea cailor. Dacă-l citim pe Lenin cum se cuvine, observăm că nu a existat problemă abordată pe care el să nu o fi privit în ansamblul aspectelor ei și să nu fi precizat ierarhia reală a elementelor care intrau în structura acestui ansamblu. Această disociere subtilă și această ierarhizare riguroasă au făcut ca în cele mai ample și în cele mai simple probleme ale revoluției, la cele mai variate întrebări pe care le pune desfășurarea vie a evenimentelor, Lenin să caute un răspuns menit să distingă principalul de secundar, ceea ce nu suferă amîinare de ceea ce poate să mai aștepte. Numai așa putem evita eclectismul, numai așa putem da gândirii dialectice vigoarea ei, capacitatea de a reflecta autentic complexitatea realității, pe care progresele cunoașterii umane contemporane o fac mereu mai evidentă.

Atenția trează față de acest caracter concret al adevărului nu a însemnat însă, nici un moment, pentru Lenin, simplificare, sărăcire, schematizare, îngustare a orizontului. El dezvoltă teza marxistă a « concretului ca sinteză a numeroase determinări », cînd, comențîndu-l pe Hegel, spune: « Existența individuală (obiectul, fenomenul etc.) este (numai) o latură a ideii (adevărului). Adevărul are nevoie și de alte laturi ale realității, care și ele par numai de sine stătătoare și izolate (existente aparte pentru ele însele). Numai în ansamblul lor (zusammen) și în raportul lor (Beziehung) se realizează adevărul ».

Lenin a procedat așa și în elaborarea concepției lui asupra edificării culturii socialiste. Fără să părăsească nici o clipă poziția lui de clasă (și tocmai de aceea!) fără să uite că această

cultură nouă este destinată celor mai largi mase, el a evidențiat pilduitor necesitatea sintezei discontinuității revoluționare cu continuitatea evoluției organice a creației culturale, necesitatea sintezei accesibilității culturii cu caracterul ei elevat.

Este prea bine cunoscută poziția lui anti-proletcultistă, ca să mai insist asupra ei. O cultură pretins « proletară », cu neglijarea a ceea ce a însemnat cucerire autentică a omenirii în drumul multi-milenar al desprinderii omului de animalitate — este o aberație. A fi marxist în domeniul culturii, înseamnă tocmai a nu ignora tot ce este « umanizare » continuă a omului, tot ce înseamnă, dincolo de biologic, achiziții ale lui « homo faber », ale lui « homo sapiens », ale lui « homo significans ». Dar, totodată, pe această linie ascendentă a structurării Omului din om, există salturi, în momentele cruciale. Un asemenea salt a însemnat, pentru Lenin, trecerea la cultura socialistă, la cultura restituită tuturor, smulșă unor clase sociale care voiau să o monopolizeze pentru interesele lor. Aici s-a vădit însă și celălalt aspect, despre care pomeneam mai înainte: necesitatea îmbinării organice a « accesibilității » culturii, cu nivelul ei ridicat, cu intransigența față de concesiile făcute gusturilor înapoiate.

Nu o dată a insistat Lenin asupra adevărului că este imposibilă construirea orînduirii noi, fără pătrunderea adîncă în rîndurile maselor a culturii de calitate. Principala activitate a puterii populare, arăta el, trebuie să stea « în a da efectiv celor ce muncesc . . . posibilitatea de a se bucura cu adevărat de binefacerile culturii, civilizației și democrației ». Această realizare nu e posibilă însă decît vizînd cote înalte ale valorilor culturale. El ne previne că, folosind pretextul accesibilității largi a culturii, am putea facilita strecurarea imposturii celei mai dăunătoare, aceea care vulgarizînd, în loc să popularizeze, creează nu oameni culți, ci semidocti: « Popularizarea — spune Lenin — este foarte departe de vulgarizare, de banalizare... Scriitorul popularizator nu presupune un cititor care nu gîndește, care nu vrea sau nu știe să gîndească — dimpotrivă, el presupune la cititorul nedezvoltat o serioasă intenție de a lucra cu capul și-l ajută să facă această muncă serioasă și grea, îl conduce, ajutîndu-l să facă primii pași și învățîndu-l să meargă mai departe singur ». Numai vulgarizatorii — ei înșiși vulgari — se adresează aceluia pe care pretind să-l educe, ca și cum aceștia n-ar fi în stare « nici măcar să mestece » învățăturile, « ci numai să înghită acest terci », pe care disprețul lor pentru mase îl pregătește. Această idee a necesității unei culturi populare de nivel ridicat revine mereu în preocupările lui Lenin, revine și atunci cînd, în cunoscuta lui convorbire cu Clara Zetkin, referitoare la artă, el revendică pentru cei ce muncesc, nu niște triviale « circenses », ci, după însăși formularea lui, « o artă într-adevăr măreață ».

Astăzi, cînd mijloacele de răspîndire a culturii prin ceea ce numim mass-media au amplexarea cunoscută, preocuparea amintită este mai actuală decît oricînd. Se cunosc opiniile pesimiste ale unui mare număr de sociologi ai culturii care cred că radio-televiziunea, cinematograful, reproducerea plastice, discul și magnetofonul coboară fatalmente la nivele joase ale producției culturale, întrucît, avînd a satisface « gusturi vulgare », toate aceste mass-media revarsă asupra mulțimilor producții de cea mai groasă factură. Să-mi fie îngăduit să spun că, dimpotrivă, cu cît cantitatea de producții culturale și artistice va fi mai mare și va cunoaște o răspîndire mai largă, cu atît calitatea ei va fi mai înaltă. Departe de a conduce la o coborîre a nivelului exigenței artistice, difuzarea operei de artă are drept rezultat, o dată cu chemarea maselor largi la binefacerile culturii, o rafinare a gustului, pentru că îi permite să se diversifice rapid și să înceteze inexorabil pe consumatorul de artă să pretindă « marfă » de calitate și nu o producție care poate orbi o clipă printr-o strălucire de suprafață sau poate răscoli, pentru moment, straturi psihologice ale instinctelor pre-umane. Acolo unde nu exploatarea comercială a rețelei de mass-media este socotită scopul suprem al utilizării ei, răspîndirea uriașă, necunoscută în nici o altă epocă istorică, a produselor artistice prin toate variantele de mass-media, are, mi se pare, drept consecință o creștere a nivelului educației estetice a publicului celui mai larg.

Cititorul de carte sau de revistă, spectatorul de radio-televiziune, cumpărătorul reproducțiilor plastice, pe care le face posibile tehnica poligrafică contemporană, ascultătorul de disc stereofonic și de magnetofon — au, cu toții, din ce în ce mai mult, posibilitatea să compare, în mijlocul invaziei cantitative de produse, calitatea lor. Dacă, pe de o parte, se ivește, uneori, primejdia ca « îndoparea creierului » de către difuzorii de mass-media să fie nocivă — pe de altă parte, se realizează din ce în ce mai mult, tocmai acum, acea dezvoltare a simțurilor umane despre care vorbea Marx (a ochiului plastic, a urechii muzicale) care duce la depășirea simplelor atribute senzoriale ale organelor de simț biologice. Din ce în ce mai mult se formează « nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect ». Acest subiect are o capacitate mereu mai largă (datorită tocmai contactului masiv cu producția de artă) de a-și căuta în creația artistică propria sa esență umană.

Nu pot să închei aceste succinte observații asupra antidogmatismului lui Lenin fără să amintesc un fapt care mi se pare, în această privință, deosebit de semnificativ. Nadejda Krupskaja, tovarășa lui de viață, relatează că la o întîlnire a lui Lenin cu tinerii pictori care studiau în « Atelierele superioare de stat pentru tehnica artei », el află că acești entuziaști prețuiesc deosebit poezia lui Maiakovski, care lui nu i se părea izbită, — pentru Lenin, poetul major fiind Pușkin. După această întîlnire, relatează Krupskaja, « Ilici a devenit ceva mai îngăduitor cu Maiakovski ». Iată cum, poziția antidogmatică față de ceea ce însemna evoluția gustului artistic, îl făcea pe Lenin deosebit de atent față de receptarea noului. Asta dovedește cîtă dreptate avea Lunacearski cînd constata: « el nu făcea niciodată, din simpatiile și antipațiile sale estetice, directive ideologice ».

În vorbirea despre artă cuvîntul « mutație » a căpătat o frecvență simptomatică: mărturisește capitularea idealului de perenitate.

Acceptarea acestui fenomen contemporan a îngroșat cearcănul de incertitudine care umbrește ideea de modernitate de cîte ori i se atribuie înțelesul de prezent acut, verificabil doar prin identitatea cu el însuși. Iată deci o artă contemporană în situația de a se apăra din nou, cum face de cînd există conștiința modernității, de data asta însă nu împotriva trecutului-tipar, trecutului-normă, ci, perplexă, împotriva unei avangarde care profesază cultul operei « sans lendemain ». Asistăm la un pact al modernului cu ideea de continuitate, pledînd necesitatea esteticii artei cu argumentul ontologic, nu al vreunei tradiții particular-istorice, supusă perimării.

În arta românească se produce în mod organic o energie naturistă care alimentează condiția estetică: există un mecanism asemenea eufemizării în creația autohtonă, o structură etic-estic (kalokagathie empirică) orientată prin calotropism înspre polul pozitiv al existenței. Moștenirea artistică desvăluie o confirmare de trei ori elocventă a principiului vitalist integrat în constituția stilului: momentul lung al edificării folclorului așează în lumină sensualismul primar orientat cosmic, încifrat în semne ornamentice. Apoi, în ajunul și primele decenii ale veacului XX, « arta de senzație » e catalizatorul unui nou val de vitalism estetic, producător al unui sistem de forme care eufemizează naturalismul optic impresionist, brutalitatea senzuală a fovismului și cruditatea psihologică a expresionismului. Trăim acum un al treilea episod de cristalizare stilistică în jurul aceleiaș focar estetic, în zodia comandamentelor civilizației funcționaliste.

Determinările ei sînt reglate prin potențial estetic integrator și totodată rezistent la ceea ce René Huyghe numește « dictatura » mecanicii. În sinteza necesară dintre artă și tehnică, e important să presimțim și să determinăm elementul care va hotărî nuanța și temperatura produsului fuziunii: esteticul sau tehnicul? Arta românească sporește șansele esteticului. (S-a observat de pildă, în Bienala internațională a constructivismului de la Nürnberg 1969, cum programul scientist de creație plastică cinetică și optică se impregnează, în opera practicienilor din România, cu o calitate feeric-tectonică. De altfel, mecanismul de eufemizare se poate proba și în negativ: în pictura românească, sub-arta s-a manifestat mereu prin calofilie, edulcorare, exces de pitoresc, așa dar patologia esteticului, în timp ce aiurea, kitsch-ul speculează aptitudinea la sumbru, lubric, violent — patologia psihologicului sau e tehnicist, de un scientism brut — patologia spiritului pragmatic).

Prin sincronism obiectiv sau conformism artistic, din nevoia de a se situa pe terenul comunicației cu universalul, creația actuală din România participă la constituirea sistemului artei contemporane. Nu se pune aici problema de a disculpa acest fenomen de vina inautenticității, ci de a observa fără prejudecăți cum acționează funcția metabolică a stilului, în ce măsură orientează din lăuntru traseele de artă asumate voluntar sau ivite prin entropie. Ar fi zadarnic să invocăm, în transcendența stilului, un etalon în jurul căruia ar gravita producția de forme. El nu există decît într-o artă normată, prin convenția de a lua drept « matcă » o tradiție omologată prin state istorice mai îndelungate. Din « mănunchiul de stigmatice și motive » care-i, în formularea lui Blaga, stilul, colectiv vremurile « revelează » și « tănuiesc » alternativ diferite aspecte la fel de reale, care iau rolul titular într-un moment sau altul. Istoria artei românești, citită prin exegezele ei critice, arată în veacul XX cum pe rînd au ținut afișul specificului: sensibilitatea coloristică, lirismul, eticismul, realismul, geometrismul, fantezia metaforizantă: stări complementare, de fapt, actualizate succesiv de gustul determinat al societății, și adesea hipertrofiate de corifeismul comentatorilor care motivau disjunția atunci cînd trebuia înlesnită sinteza.

Ciclurile dominantelor în creație, propulsate istoric, fundează un limbaj parastilistic, informînd sociologic asupra gustului, dar fără a da seama de dinamica factorului estetic. Privirea critică nu poate căuta valori fixe disimulate în forme noi, ci funcționarea specifică a stilului care ține cîrma evoluției din artă. « Invarianta » specificului joacă peste substanța avatarelor ca flacăra peste comoară: dificultatea de a o numi nu-i din prezumtiva ei calitate inefabilă, ci din natura ei proteică.

Dacă e util pentru istoria artei să se înregistreze direcțiile de evoluție ale artistului, este tot atît de important să se fixeze o imagine a operei sale finite. Cu sau fără consimțămîntul lui, opera, emancipată de destinul autorului, are o semnificație stilistică prin care se fixează în muzeul nostru de imagini mai distinct decît prin orice alt caracter. O suită — deschisă permanentei aluviuni — de « structuri ale stilului » poate constitui o imagine a imaginilor în care să recunoaștem configurația artei contemporane românești. Elemente pentru o reprezentare istorică a fenomenului de creație, aceste fișe își propun să analizeze obiectul-operă plastică pentru a da la iveală mecanismul semiologic și estetic prin care distingem prezența lui în conștiința artistică, dincolo și independent de biografia artistului și de avatarele talentului.

ARTA CONTEMPO- RANĂ ROMÂNEASCĂ

Structuri ale stilului



RAPORTUL NATURĂ- PICTURĂ: IZOMORFISM



Ca și cum ontogenia ar fi repetat filogenia în stil, Pacea a evoluat dinspre clasic spre baroc prin aceeași răzvrătire care întotdeauna dislocă prin baroc ordinea clasică a rațiunii. Așa dar statica ritmată din pictura lui, altă dată frust-austeră, a captat impulsuri imaginative de mișcare, eliberare. Sindromul baroc și-a oferit un motiv iconografic: pasărea, multiplicată în răstimpul lui '68 în diferite mărimi, chei cromatice, tehnici. Valoarea motivului e doar cea de catalizator al unei concepții dinamice: logica figurată a reprezentării « pasăre în zbor » a fost asimilată în logica plastică, particularul formei s-a absorbit în semnul vizual al unei energii biologice, alături de semnul tentacular al svicnetului anonim-organic. Recomandându-se drept naturi moarte, aceste structuri anunță un program de obiectivitate, reevaluare a văzutului printr-un efort de percepere mentală a vieții esențiale. Pictura aceasta abstractă nu

poate fi înțeleasă în afara naturii ci ca omolog al ei.

Agentul plastic e un element proteic, organism arhetipal, într-o gesticulație larvară, echivoc vegetal-carnal, definire a substanței vii prin calitatea dinamismului masei. Această sinecdochă e procedura de stil care induce experiența sensibilă în expresia vitalistă. Formele gravitează în orbita modelelor naturii, fără a se identifica vreodată cu tiparele regnurilor. Astfel se întemeiază un sistem semantic de aluzii polivalente, un regim estetic al sugestiei, care soliciță intuiția privitorului, dar în același timp îi limitează aria asociațiilor; depozitul de impresii, termenii de referință ai sugestiei, vin din experiența organicului, biologicului, eroticului. Starea dictată e aceea de voluptate a imanentului: pictura de senzație, tradițional aplicată aparențelor, este astfel absorbită în pictură senzualistă, aplicată prezumtivului peisaj subliminar al formelor genetice.

Dinamismul baroc teatralizează materia. Elanurile dionisiace ale exploziilor biologice suscită efecte de expresionism primar, inactivat moralmente, perceptibil ca tensiune formativă. Semnele acestea crescute din biosferă pot simula apetitul existențial al materiei.

Morfologia se încheagă din aceste forme sinuoase, tentaculare, care devin, în contextul sistemului, funcții iconografice, pseudo — figurative, ficțiunile micro-universului apărut. Prin nesupunerea la tiparele obiective, concretul nu-i principial evitat, ci pur și simplu scutit de etalonul realității comune. Stilul acesta este o varietate a tașismului, o varietate în care gestul se iscă dintr-un fond uman alcătuit prin totală conformitate cu «naturalul» universal, părîndu-se că n-ar fi posibil să producă o altfel de pictură decît una care să sugereze viața. Privită fără prevenții psihologice, imaginea apare drept o prelungire prin inerție a physis-ului. Ea produce propriul ei spațiu, nu se înscrie într-un spațiu receptor, ci îl creează, făcînd ambianța informă să dea înapoi în fața formei care apare. Structura plastică e deci indiferentă la problemele de „amenajarea“ spațiului, între



componentele imaginii relația este strict topologică, oferă un loc neutru în care valorile tonale și accentele comunică intensitatea vibrației și nu senzația de cantitate a distanțelor. În traseele grafice, desenate sau bănuite la granița dintre culori, e o incertitudine, un refuz al geometriei, un fel de a-tehnie genuină. Efectul plastic e de aceea de structură organică și nu arhitecturală. Este aici o evaziune de la conduita intelectuală și afectivă în pictură, situarea artei în lăuntru naturii și nu în afara ei, la distanța convențional umană. „Integrarea“ astfel practică e o soluție de artă „leneșă“, în care valorile se nasc ca fructele tropicale dintr-o vegetație irepresibil fecundă și de o perfecțiune fără altă unitate de măsură decît savoarea.

Dacă sintagmele limbajului pictural sînt funcții naturiste, sintaxa e lăsată pe seama inter-determinărilor structurale, compoziția e un continuu rapel de profiluri și tente. Calitatea tonurilor se percepe în jurul efectului persuasiv de «dominantă», în chei calorice, regim de roșu sau de albastru. Iradianța lor chimică idealizează efectele tactile. Motivele coloristice acționează concertat cu formele, intuitiv acordate și păstrîndu-și teritoriul ales între natură brută și «natură umanistă». Culoarea e un factor feeric

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

1. Flori — ulei
2. Natură moartă — ulei
3. Compoziție — ulei

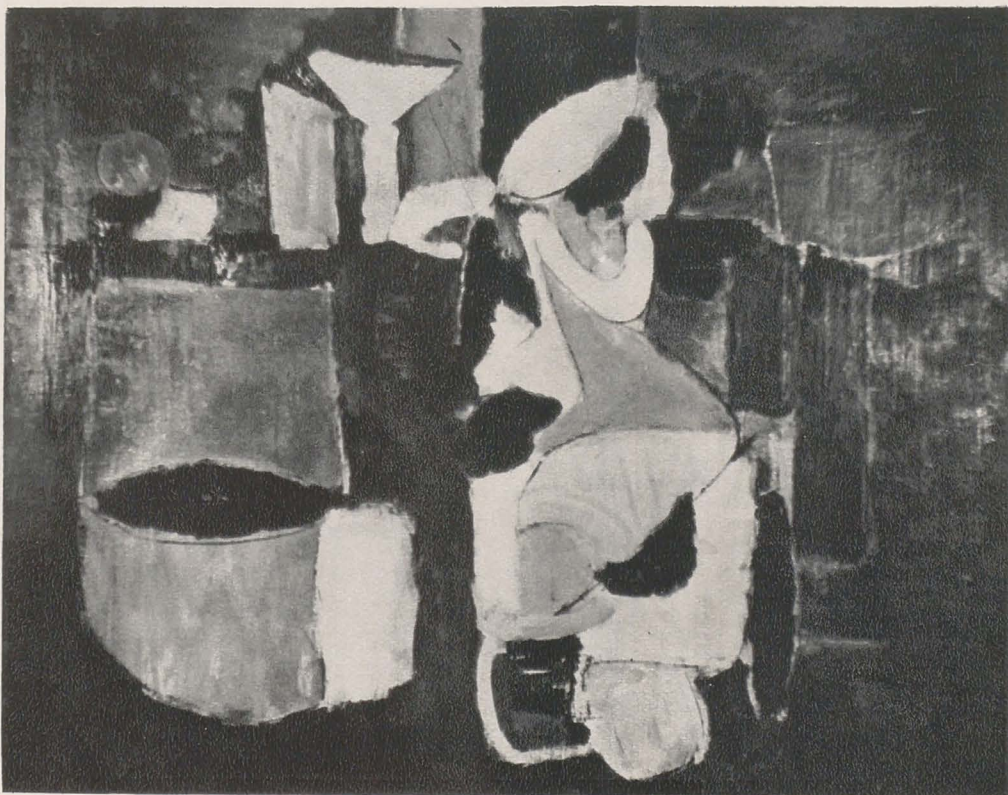
ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

STRUCTURI ALE STILULUI

estetizând, „fabricînd“, de altfel tot în limitele proceselor vii: dacă forma derivă din organic, culoarea derivă din mineralele prețioase, salt geologic al substanței vii.

Lectura semiologică a compoziției divulgă organizarea intuițiilor după modelul unei simplități clasice, manifestată în claritatea și univocitatea intenției. Schema structurii imaginii ține de tipul închis: libertatea de invenție care produce motivele proteice și vibrațiile e recuperată într-o alcătuire de sensuri giratorii ale formelor, dispuse pe un câmp de culoare care le împiedică osmoza. Stilul apare ca un sistem preexistent viziunii, aceasta se orientează în rețeaua picturii naturiste, indiferent dacă datele ei sînt de ordin mimetic sau simpli tropi biomorfi. Automatismul cosmic e o inconștientă rigoare: prin rigoare viziunea biomorfă depășește motivarea temperamentală către o atitudine stilistică supraindividuală, în felul vitalismului din folclorul plastic sau din morfologia antică inclusă în reprezentările mitologice. Diagrama gestului artistic are o inaparentă coerență de arabesc virtual, care și-a asimilat oscilația închis — deschis ca pe un ritm binar, generator de echilibru. Barocul acestei configurații stilistice este o aventură sub orizontul fix al ataraxiei.

ANCA ARGHIR



Natură moartă — ulei

Compoziție — ulei

O realitate estetică actuală: ARTA NAIVĂ



HENRI ROUSSEAU: Războiul — ulei

« Constatăm peste tot în lume, ca o măsură de prezervare împotriva ascetismului modern al alienării, o întoarcere către arta naivă, către valorile ei înviorătoare. A încerca să descoperim această creație firească și independentă înseamnă a impulsiona o activitate de renaștere a energiei emoționale umane, a ceea ce omul are mai profund uman . . . Aspirăm să ne întoarcem la valorile originare, la ceea ce ne-a marcat copilăria, la rădăcinile mentalității noastre și ale lumii noastre de sentimente. Nu este un apel pentru o reîntoarcere romantică la natură, la locurile natale, la copilărie, ci o invitație presantă pentru apărarea originalității omului și a curajului său »¹.

Fenomenul de artă naivă nu ar fi decît una din formele aspirației umanismului contemporan de a deschide perspectiva unor răspunsuri privitoare la condiția actuală a omului, pe care procesul de tehnicizare și scientizare îl împinge către alterarea calităților sale naturale, către zdruncinarea valorilor morale, către pierderea autenticității. Este o opinie care cîștigă teren, exprimată de o seamă de teoreticieni și critici de artă printre care O. Bihalji-Merin, A. Jakovsky și Ștefan Tkáč (ale cărui cuvinte le-am amintit mai înainte).

Disocierea aspectelor pe care le prezintă arta naivă în lume, examenul raporturilor ei cu arta modernă în contextul social contemporan au devenit prin urmare necesare. Pe linia preocupărilor de a facilita cît mai diverse modalități de apropiere de fondul de valori ale acestui complex fenomen s-au înscris și primele Triennale de artă naivă, organizate în 1966 și 1969 la Bratislava. Atari manifestări, ca și adeziunea unor

¹ Ștefan Tkáč — Catalogul celei de-a doua Triennale de artă naivă, Bratislava, 1969.



detașamente de critici, istorici de artă, etnografi, colecționari, regizori de film, artiști, care se consacră tot mai decis întru depistarea artei naive, întru stabilirea ariei sale specifice, a climatului din care provine, a istoricității sale, au permis abordarea multiplă a unuia dintre cele mai interesante domenii de creativitate contemporană.

O. Bihalji-Merin, cel mai reputat istoric de artă naivă, formulează precizări esențiale pentru definirea fenomenului: Este arta naivă o școală nouă sau o deviere de la curentul principal al căutărilor formale moderne? Se integrează ea în marea aventură a artei secolului XX? «Arta naivilor — afirmă Bihalji-Merin — nu constituie un curent în sinul artei moderne. Creațiile lor bizare și minunate totodată se situează în afara disputelor estetice în care sînt angajați artiștii profesioniști. Naivii creează spontan și nu ascultă decît de impulsurile secrete ale inimii lor. Imaginile lor poetice încintă prin sinceritatea inspirației, prin bogăția inconștientă a imaginației. Căci numai naivitatea decorativă și expresia primitivă nu sînt suficiente pentru a creea o artă naivă autentică. Condiția primă este bucuria descoperirii împletită cu resursele enorme ale fanteziei.

Naivii care posedă asemenea calități ies, în mare măsură, din cadrul propriei lor categorii. Nici unul dintre inițiați n-ar mai șovăi astăzi să vadă în persoana Vameșului Rousseau egalul unui Picasso sau unui Cézanne». Și exemplificînd prin personalitatea Vameșului atracția și virtuțile artei naive, Bihalji-Merin continuă: «El, tatăl tuturor naivilor moderni, captează acele lucruri pe care o convenționalitate prea accentuată le făcuse invizibile și le restituie o prezență mai strălucitoare ca nicicînd. El a avut presentimentul și a încarnat noțiunea modernă a raporturilor dialectice dintre vizibil și imaginabil, dintre concret și iluzoriu. La atingerea farmecului său infantil, natura se convertește într-un pămînt al făgăduinței, realitatea devine un vast imperiu al posibilului, utopia, o aventură trăită».

Personalitatea marelui înaintaș ascunde de sigur zone de mister al cărui farmec a suscitât interesul spiritelor mai îndrăznețe către sfîrșitul secolului XIX și începutul celui XX. Este meritul acestor spirite (printre care l-am cita pe Apollinaire) faptul de a se fi lăsat antrenate de o vocație pe care am numi-o «democratică», proiectînd un puternic fascicoid de lumină asupra teritoriului nedestelenit al celor ce practicau o «pictură de duminecă», o pictură a pasiunii dezinteresate, de au-

tentică viziune populară. S-a dovedit abia mai tîrziu că genialul Vameș era prototipul unei categorii de talente ce fecundază zonele de cultură ale păturilor de la periferia metropolei sau din micile orașe de provincie.

Binecunoscutul critic de artă francez Anatole Jakovsky ne avertizează că dacă pictura naivă este peste tot aceeași, căile care duc spre ea poartă particularități ce zămislesc deosebiri esențiale. «Influența gliei, vreau să zic a prezenței sau absenței unei culturi populare de veche tradiție» marchează diferențierile, creează acea pecete particulară recunoscutibilă astfel că . . . poți distinge naivii francezi de cei americani tot atît de ușor precum altădată imageria populară din Europa centrală de cea din Europa meridională și viceversa. Căci pictura naivă apare peste tot unde folclorul a murit. . . . «Ceea ce distinge naivii americani de naivii francezi, printre altele, este în primul rînd latura lor practică, pozitivă, netă, documentară, nișel fotografică, urmînd îndeaproape realitatea, și o oarecare uscăciune. Privirea lor rece? Să fie oare de vină protestantismul? Sau poate condiția lor socială? N-am putea-o spune cu precizie. În schimb, cită căldură la naivii francezi, care sînt mult mai lirici, cu o mult mai bogată forță de invenție . . .»²

Au căpătat astfel putere de circulație două constatări de o importanță covârșitoare: creația naivă apare ca un fenomen necesar, ce continuă, după dizolvarea artei populare, în forme noi creația tradițională; ea poartă cu sine caracteristicile de stil ale sensibilității specifice fiecărui popor (orizontul stilistic, cum ar spune Lucian Blaga). În acest caz arsenalul tehnic al limbajului plastic pe care îl pune la dispoziție stadiul de civilizație respectiv devine mai puțin important decît depistarea acestor sensuri stilistice. Pentru că artistul naiv reprezintă nu numai un talent, ci și un exponent. Ideea îmbogățește mult punctul de vedere exprimat de Nevio Jori, care, deși nu vede în arta naivă numai «o expresie a unei anomalii a culturii burgheze», ci și «expresia unei tensiuni ce se formează și evoluează în condițiile sociale actuale între nucleu și periferia culturii», rămîne la suprafața interpretării fenomenului. Situarea artei naive în contextul său firesc, acela al culturii populare, devine o operație care deschide noi perspective. Cultura

² Catalogul celei de-a II-a Triennale de artă naivă, Bratislava, 1969.

țărănească, artizanatul, folclorul oral au cedat de bună seamă penetrației urbane dar și-au topit în ea multiple sensuri ancestrale sau noi, și care țin de țesătura intimă a «matricii». Forțele anonime care se realizează altădată în cadrul artei populare încearcă să renască astăzi pe căi individuale. Bineînțeles procesul se desfășoară în fiecare țară pe căi proprii, într-un context specific.

Se impune să semnalăm și un alt aspect mai insolit al raporturilor artei naive cu arta modernă: dacă arta Europei occidentale își căuta la începutul secolului din surse exotice valențe expresive, tonifiante, azi putem urmări acțiunea reciprocă, invazia formelor de cultură occidentală în arta popoarelor de pe diverse continente. Asimilările capătă însă eflorescențe nebănuite, mult diferite de modul în care, prin simpla acceptare de teme sau tehnici, aspiranții la gloria artistică din diverse țări se adapă la École de Paris pentru a se forma ca artiști «culți». Astfel, piesele din colecția nigeriană (aparținând savantului și expertului în arta africană Ulli Beier din München, expuse în cadrul celei de a II-a Triennale de artă naivă) păreau că împrumută procedee simple de grafică comercială curentă (panouri de placaj pictate ca niște firme sau cadre ornamentale, pe dosul sticlei, în care urmează a se introduce fotografia); dar cită forță de sugestie, de protest ireductibil împotriva unei civilizații opresive, cită elocvență a sintezei plastice realizată de acești artiști anonimi! Este locul să ne mărturisim și surprinderea în fața instalației de cutii de conserve de lapte a canadianului Dan Patterson, prezentată tot la cea de a II-a Trienală de artă naivă. S-a născut ea dintr-un joc bizar ce se poate înălța doar pe absența unor vechi tradiții de plastică populară sau din mentalitatea comodă ce situează arta în coada preocupărilor unor curente, în cazul nostru Pop, 'Art?

O latură delicată a problemei o ridică promovarea sistematică a artei naive, de-a lungul citorva decenii, în Iugoslavia. Aici, unii creatori naivi, care deși legați de tradițiile artei populare îi depășesc granițele, se îndepărtează de canonul și anonimitatea ei. Evoluția mișcării naivilor din Iugoslavia ridică totuși o întrebare capitală: în ce măsură o artă care și-a cucerit o frumoasă reputație la bursa valorilor, care a devenit școală (fie ea chiar răspândită la sate) și care și-a pierdut volens-nolens caracterul spontan, mai poate fi considerată «naivă»? Precizările dr. B. Kelemen cu privire la «bornele conceptului»³ trădează nevoia distanțării de primejdia inflaționistă care împinge fenomenul spre manierism. «Cînd un țăran execută un tablou el introduce în observația sa propriul său punct de vedere, dorințele lui, iar cînd realizarea acestei dorințe se «fixează», el crează «o imagine a lumii», neglijînd «concepția asupra lumii»; astfel el reprezintă lumea în loc de a o dezvălui. Acest fel de a proceda este caracteristic artiștilor naivi,

³ Simpozionul de artă naivă, Bratislava, 1969.



care, prin chiar faptul că se interesează de problemele ontologice, creează o realitate estetică».

Dezvoltarea imensă și multiformă a artei naive mondiale va ridica mereu noi probleme criticii de artă. Un lucru, cred, rămîne statornic: valențele de autenticitate ale artei naive nu pot fi depistate de cît la intersecția dintre pasiunea dezinteresată a amatorilor (a căror existență materială depinde de o altă profesie) și proporțiile harului numit îndeobște talent. «Arta naivă» izvorăște din aspirațiile latente ale unui talent ignorat și răspunde sensibilității oamenilor de pretutindeni.



1. IVAN RABUZIN (Iugoslavia): Lumea mea — ulei
2. LADIS SABO (SUA) Portret de familie — ulei
3. CAMILLE BOMBOIS (Franța): Atlet de bilci — ulei
4. NECULAI POPA (România): Barbu Lăutaru — piatră

1 | 2 | 3
| 2 | 4

Este un fapt de mai multă vreme dovedit că, aproape pretutindeni, meritul de a fi atras atenția — și nu numai atât — asupra fenomenului artei naive revine mediilor literare. Cu dărnicie, literații au împărțit primele galoane strălucitoare și primele certificate de «clasicitate» acestor artiști. «Cel mai fermecător — scrie Apollinaire despre Vameșul Rousseau — dintre pictorii exotismului». Astfel, constatarea că «nașii» artistici ai pictorului-țăran Ion Nicodin-Niță (expoziția acestuia a avut loc la casa scriitorilor) urmează o îndelungată tradiție, devine aproape obligatorie.

În căutare de noi teritorii, arta cultă și-a înălțat posturi de observație pe desenul infantil și chiar pe insania pingens, dar, alături de producția popoarelor primitive, arta «naivă» înseamnă poate cea mai importantă sursă de improspătare, de revigorare.

Cu suficiente rezerve trebuie privită considerarea picturii naive — cel puțin pentru o bună parte a ei — printre «poeticile evaziunii». Dacă e adevărat că poezia tabloului este făcută de către spectator, atunci, de cele mai multe ori, când evaziunea se insinuează în această «poezie», vine mai curînd prin «adaosul» privitorului. Și cum, de cele mai multe ori, pictura naivă se caracterizează prin narativism, e foarte ușor convertibilă în acel «spirit literator», abolit de pictura modernă. (S-ar putea ca tocmai aici să fie și explicația constantului interes al scriitorilor pentru tablourile naive).

Capcana — de altfel foarte ademenitoare, în care se alunecă ușor și cu plăcere — traducerii în cuvinte a imaginilor naive este deja plină de «clișee»: ingenuitate, puritate, inocență, candoare, sensibilitate, magie, farmec, infantilism; toate împreună alcătuiesc un fruct ciudat de insipid și scandalos de necopt.

Numai că «procesul» acestor cuvinte nu are prea mare legătură cu pictura lui Ion Nicodin-Niță. Acum laureat al expoziției republicane de amatori și participant la trienala de artă naivă de la Bratislava, situat printre fruntașii acestei arte la noi (alături de Neculai Popa, Gheorghe Negru, Stan Pătraș, Ioan Grigorescu) Ion Nicodin-Niță s-a întors la visul copilăriei, pictura, abia la vârsta de cincizeci și trei de ani (astăzi are șaiszeci).

După o formulă sociologică a dezvoltării personalității «natură plus sau minus educație», Ion Nicodin-Niță a intrat în cîmpul artei ca un adidact. Cu toate că legendele «adidactului absolut» și ale «ochiului inocent» rămîn simple legende, experiențele, dintre cele mai obișnuite, ale vieții colective (armata, munca de miner) nu l-au condus — și în aceasta constă talentul unui autentic naiv, în rezistența la acele «modele» dubioase, cu care, oricum are contact — spre producțiile atât de potrivit numite de A.E. Baconsky «plăsmuirii lăutărești de foburg». La solicitarea estetică a naturii («Trăiesc într-un colț de rai nevăzut de nimeni», spune pictorul) răspunsul său afectiv s-a constituit într-o viziune superior țărănească, devenită fapt de conștiință.

Pictura lui Ion Nicodin-Niță nu are nervozitatea unei iconografii de descărcare, nici dramaticul vreunui rol compensatoriu (deși, într-un interviu, mărturisise — «Eu sînt bolnav de inimă, domnule, m-oși crede, nu m-oși crede, de cînd pictez m-am refăcut» — funcția de balsam, nu numai moral, a picturii lui); dimpotrivă, perpetua capacitate de a-și păstra nealterată emoția de descoperire este semnul unei multumiri, a unui echilibru, a unei concepții optimiste. E un bun exemplu de artă românească, acea artă care, spunea Henri Focillon «posedă fecunditate și bucurie, posedă gust».

În panoramările sale picturale, (Brusturi, Lazuri și Dealul Mare) coerența e dată de alte organizări decît cele ce se învață în școlile de artă.

La aceste organizări participă într-un fel și ritmurile extrinseci ale naturii-suport. Pot fi recunoscute aici «spațiul înalt și indefinit ondulat» și «metrica deal-vale» observate de Blaga.

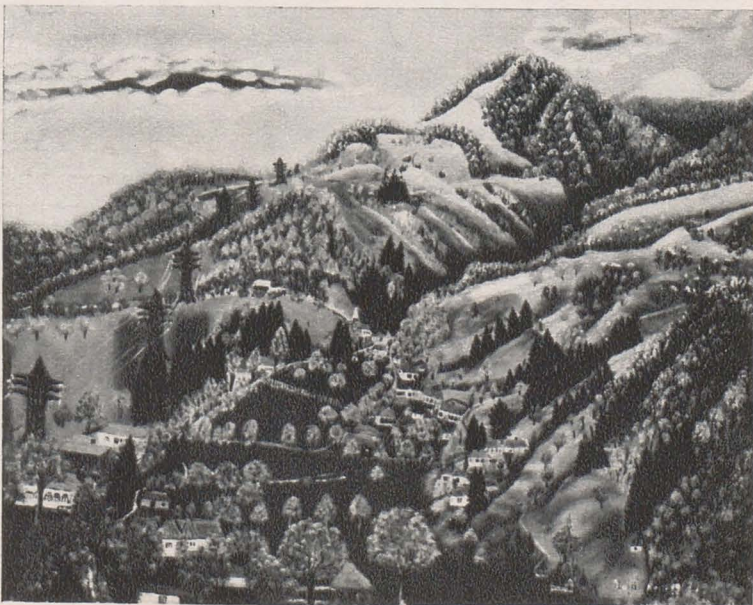
Atunci cînd nu condensează pe pînză, după proporții valorizante, ce accentuează ilogismul spațial, amintirea unor evenimente colective, sărbători (Tîrgul Găinii, Arminden), se autoportretează «pozînd» cu un umor complice și întîrînd complicitatea prin detalii anecdotice (Odihna vînătorului) sau face «portrete ale naturii», cel mai des case (Casa pictorului, Casa popii, Casa lui George Pinte). Sinziene, Primăvara, Albitul pînzei, La cazanul de fierț țuică, La cules de mere, După mure — și chiar «flori» — unde are deja «ticuri» de «natur — mortist» sînt cicluri de tablouri cu care, asemeni miniaturistilor medievali, Ion Nicodin-Niță își completează un fel de «calendar» însă pentru folosință personală.

«Nu pictezi decît dacă nu ești fericit» a spus cîndva Picasso. N-ar fi exclus ca, dacă ar ști aceste cuvinte, Ion Nicodin-Niță, pictor țăran din cîtunul Nicodinești, satul Brusturi, comuna Hălmagi, județul Arad, să nu se poată abține de la un scurt comentariu: «Totul e invers!»

„Orele foarte bogate” ale lui NICODIN-NIȚĂ

MIHAI DRIȘCU

Odihna vînătorului, ulei. Col. Petru Comarnescu
Brusturi, ulei. Col. Emil Chendea





PAVEL CODIȚĂ

ARTA COPILOR

Însemnări

Expozițiile copiilor-pictori, selecționate cu grijă și pricepere, se bucură de un larg interes. Mereu mai numeroși artiști, teoreticieni de artă, psihologi și educatori se pasionează pentru problemele artei copiilor. Căci copiii, exprimându-se în limbajul imagic, emoțional și simbolic propriu vârstei lor, din care nu lipsește ingenuitatea, intuiția și invenția, faptele pictate fiind intens trăite, ajung la o expresivitate și la o prospețime pe care le invidiază chiar pictorii maturi.

În ultima vreme, în țara noastră, cultivarea simțului plastic la copii se vedește a fi o preocupare constantă. Este demn de relevat faptul că numele unor sate neștiute sau pierdute în anonim, cum sînt Vultureștii din Argeș, Tichilești-Brăila, Plosca-Teleorman, Stoicănești-Olt, Bolintinul din Vale și Cernica-Ilfov, au intrat deodată în circulație datorită activității intense a cercurilor de artă plastică pentru copii, îndrumate de educatori pasionați și luminați. Nucleele plastice infiripate aici se afirmă cu atîta putere, încît ar putea realiza fiecare cîte o expoziție de prestigiu, cum a și realizat de altfel «Cercul din Vulturești-Argeș». În acest sat, un învățător inimos a creat o adevărată mișcare, care s-a impus în expozițiile de copii din ultimii ani cu prestanță și energie. Învățătorul Ion Mărgescu din Vulturești, conducătorul cercului, a pornit cu convingerea că majoritatea copiilor simt farmecul culorilor și al liniilor, se manifestă expresiv și ingenuu, inventează spontan și cu farmec, cînd li se crează o ambianță adecvată și au la îndemînă materiale și culori. Expoziția itinerantă a cercului din Vulturești-Argeș, deschisă și la București, care a cuprins lucrările a 16 copii dintr-o singură clasă, și apoi expoziția organizată de tabăra de la Homorod, unde au participat și 33 de copii din Vulturești dintre care 17 de-abia promovaseră în clasa a II-a), au surprins prin simț plastic și capacitate de armonizare a culorilor, prin spontaneitate, expresivitate și inventivitate. La Homorod, am asistat, plin de uimire, la felul degajat și firesc cu care copiii transformă obiectele și spațiile în forme; m-a minunat capacitatea lor de a creea simboluri, de a închege și a integra elementele cu un instinct deosebit de ascuțit. O fetiță din clasa a VI-a, pe nume Puța Ana, realizînd un chip de față, a înfățișat-o ca pe o față-floare-înger. I-a desenat mai întîi capul rotund cu ochi, gene și gură, i-a adăugat de jur împrejur petale, ca la o floare a soarelui, și apoi i-a făcut aripi de înger; după care a echilibrat și a armonizat în chip încîntător întreaga suprafață cu nori, soare și alte elemente.

De altfel, categoria esteticului este prezentă și activă la toți copiii, cum bine observă doctorul Pierre Roumequère¹. S-a spus adesea, și pe bună dreptate, că cei mici pictează cu pasărea cîntă. Și fac aceasta nu din datorie sau calcul, ci din pură plăcere, plăcere care-i absoarbe total ca și jocul. Pictînd ceea ce i-a impresionat, nu ceea ce au în față, au avantajul că între ei și motivul la care s-au oprit nu se interpune niciun model de imitat, sau care să le creeze complexe; emoția și temperamentul urmează «gestul» naturii, fără reticențe și întîmidări.

Așa cum arată Pierre Courthion, «artele plastice sînt dintre cele mai fidele transmițătoare de inocență, cum nu pot fi literale, care interpun între scriitor și lector compromisul semnelor imprimate»². Poate aceasta și explică manifestarea spontană a copiilor ca pictori, înainte de a poseda un meșteșug și fără a înțelege semnificația adîncă a artei,

actul lor consumîndu-se într-o satisfacție gratuită, într-o stare de euforie.

Creația copiilor, deși nu cuprinde elemente de cultură plastică, întemeindu-se mai ales pe imaginație și intuiție, interferează totuși cu zona artei, într-un cîntec domeniului imaginarului, de unde și trage existența, este sursă a creației artistice. De altfel, varii curente ale artei moderne, dintre care unele de mare forță se adapă la aceleași surse, sondează aceleași zone ca și arta copiilor. M-aș referi și la faptul că nu întîmplător Rousseau Vameșul a fost numit uneori și «pictorul copil». Realizînd subiecte cu păduri virgine, trăia într-atît actul creației, încît simțea prezența vie a leilor, tigrilor și șerpilor care-i populau peisajele, și chiar amenințarea lor; «cînd picta păduri virgine, era îngrozit pînă la punctul de a trebui să deschidă fereastra, într-atît frica îi tăia respirația», — relatează Uhde, care l-a văzut lucrînd.

Mișcarea pedagogică modernă, reținînd aprecierile oamenilor de specialitate, promovează educația expresiei spontane («Free education»), dat fiind faptul că în general copiii reacționează și se exprimă emoțional; ei se înfioară la auzul poveștilor și al întîmplărilor deosebite, sînt vrăjiți de anumite evenimente și fenomene și, deși par a nu le da o mare importanță, le poartă în ei ca pe niște «încărcături»; puși în situația de a le evoca, le exteriorizează cu emoție, transfigurîndu-le poetic.

Aș adăuga, însă, că în arta copiilor dominantă afectivă, adesea de un expresionism vehement (cum se poate observa la cercul din Vulturești), nu este manifestarea unui «strigăt» de frică, de angoasă (cum se întîmplă la bolnavii mintali, în speță la schizofrenici) ci expresia bucuriei, a dragostei de a trăi. Și cu toate că expresionismul tonic al tipătului de bucurie, al dragostei de viață este o caracteristică a artei copiilor, dominantă afectivă convertindu-se spontan în imagini, nici elementul rațional, de ordonare și echilibrare a lucrurilor, nu este absent din creația lor.

Desigur realizarea aceluia cadru, aceluia climat în care copiii să fie tentați să se exteriorizeze în linii și culori, în care ei să se simtă îndemnați să se dezlănțuie emoțional, este de cea mai mare importanță. De aceea, educatorii, profesorii de desen și artiștii plastici care au știut să le creeze copiilor un mediu prielnic, facilitîndu-le impulsul de a se exterioriza în imagini și simboluri, au merite neprețuite; căci copiii, neavînd tăria întreprinderii și a continuității, orgoliul de a se impune și forța de a persevera, simt nevoia de sprijin și îndrumare, de încurajare și apreciere. Pentru copii, după părerea mea, nu evoluția constituie problema principală, nu preocuparea de a-i învăța «desen» și «pictură» e importantă, — desigur în procesul de învățămînt li se vor strecura și unele precepte, — ci grija de a nu pierde pe parcurs calitățile de spontaneitate și ingenuitate care se afirmă ca un atribut al vârstei; ei nu trebuie să fie scoși din lumea mirifică a imaginarului și a sensibilității involte, pentru a li se impune un regim rigid de studii și o programă de învățămînt făcută adesea fără suficient discernămint și pricepere. Odată cu evoluția copiilor spre maturitate, spre lumea reală și adesea dură a cotidianului, odată cu îngustarea sferei imaginarului și a visului, și problemele pedagogice și de îndrumare devin mai complicate, mai nuanțate. De asemenea, afirmarea mai evidentă a aptitudinilor și nevoia de informare pun noi probleme îndrumătorului, mărindu-i răspunderea. Pentru copii, personalitatea educatorului, temperamentul și viziunea sa joacă un rol deosebit și aceasta se vede limpede în confruntarea dintre diferitele cercuri.

¹ L'Art et l'homme. L'art chez les malades mentaux et chez l'enfant, vol. I, pag. 80-82.

² Pierre Courthion, Henri Rousseau le Douanier, Ed. d'Art. Albert Skira, Genève 1944, pag. 13.

René Huyghe: PROGRAMUL ARTEI

Arta ascultă de două impulsuri determinante care îi trasează calea. Ca în orice acțiune umană, unul dintre ele, manifestându-se demonstrativ, la lumina zilei, este conștient — așadar intelectualizat — și tinde către logică. El conduce pe față desfășurarea și înlănțuirea «căutărilor» cărora arta va trebui, de acum înainte, să li se consacre spre a se defini, deoarece ea nu mai depinde decât de definiția ce i se dă. Celălalt impuls are o cu totul altă sorginte: vine din subconștient, ascultă de tendințele profunde, inerente fiziologiei și temperamentului fiecăruia. Acțiunea acestuia este puternică, dar secretă. Logica comportamentului se dezvăluie abia la sfârșit când, pe căile intelectului, aflăm justificarea unor impulsuri despre care nu putem aduce mărturie atita vreme cât ascultăm doar de necesitățile dialectice. Faptul acesta ține, vai!, de o experiență pe cât de curentă pe atât de elementară, în comportamentul privat, precum și în politica națională și internațională; arta nu se putea sustrage dominației lui universale.

CELE DOUĂ CĂI

În consecință, pornind de la prolegomenele admise și stabilite, a căror aplicare a fost extinsă din ce în ce mai sistematic și mai cutezător, anume școli s-au succedat după o însușire logică; consecințele deduse au devenit din ce în ce mai radicale și n-au mai admis piedica tradiției și a celor mai inveterate norme. Programele s-au succedat și au putut fi prezentate, explicate ca etape ale unui vast raționament estetic, urmărit până la epuizarea posibilităților lui. De cele mai multe ori ceea ce numim «istoria artei contemporane» constă așadar în a urmări în mod deductiv trecerea de la o etapă la cealaltă, așa cum am proceda cu o traiectorie calculabilă, pe care nimic nu o poate opri din progresia ei. Un traseu ineluctabil duce, astfel, de la impresionism la Cézanne, de la Cézanne la cubism și de la cubism la abstracțiune. Nu mărturisise cândva Kandinsky, principalul inițiator al acesteia din urmă, că își găsisse punctul de plecare în Căpițele lui Monet?

Și totuși, de la același impresionism poate porni și o altă succesiune, la fel de valabilă: de data aceasta, printr-o aprofundare a expresiei interne care îl conduce treptat pe artist spre propriul său subconștient, ea va trece de la nabiști la foviști, apoi la expresioniști și va coborî, cu suprarealiștii, până la ultimele profunzimi care niciodată până atunci nu fuseseră explorate cu bună știință. Este, de altfel, paradoxal acest raționament estetic care duce în mod demonstrativ tocmai la negarea logicii și la iraționalul pur! Dar iraționalul va constitui, de atunci încolo, obiectul unui examen perfect lucid și dedus care, condus bunăoară de gândirea fermă și pătrunzătoare a unui André Breton, dobindește un iz aproape cartezian... Inteligența își închide propriul ei circuit; asemeni șarpelui ce-și mușcă propria coadă, ea ajunge să se renege pe sine și elaborează o teorie a absurdului: n-a fost una din cele mai mici surprize pe care le-a rezervat avântul nestăvilit al ideilor.

Acest scurt rezumat relevă faptul că, deși înlănțuirea logică pare a dirija în continuare succesiunea fazelor artei moderne, ea este, într-un fel, excesivă deoarece oferă paralele două filiații aproape antagoniste și deopotrivă de temeinic deduse din aceeași premisă: impresionismul. Ambele, de altminteri, sfârșesc prin a ajunge la abstracțiune, cu deosebirea că prima își află desăvârșirea absolută în abstracțiunea geometrică, unde intelectul atinge maxima lui denudare, pe când a doua, ferindu-se de intelectualizare, va trece dincolo de subconștient, exprimându-se în neorganicul pur, o dată cu așa-numitul expresionism abstract: acesta se întemeiază pe proiectarea violentă și instantanee a gestului care, printr-un jet rapid, își marchează pecetea imprevizibilă pe pânză.

Așadar logica guvernează, deoarece ea este cea care dirijează înlănțuirea propozițiilor, dar este în același timp negată în aspirația ei către unitate, întrucât sfârșește prin a prezida două «serii» care uneori se dovedesc a fi antinomice și contradictorii. Iată dovada că sub prea șlefuita armură a inteligenței, care își închipuie că diriguiește pentru că explică, se ascunde acțiunea tendințelor instinctive ce atestă diversitatea

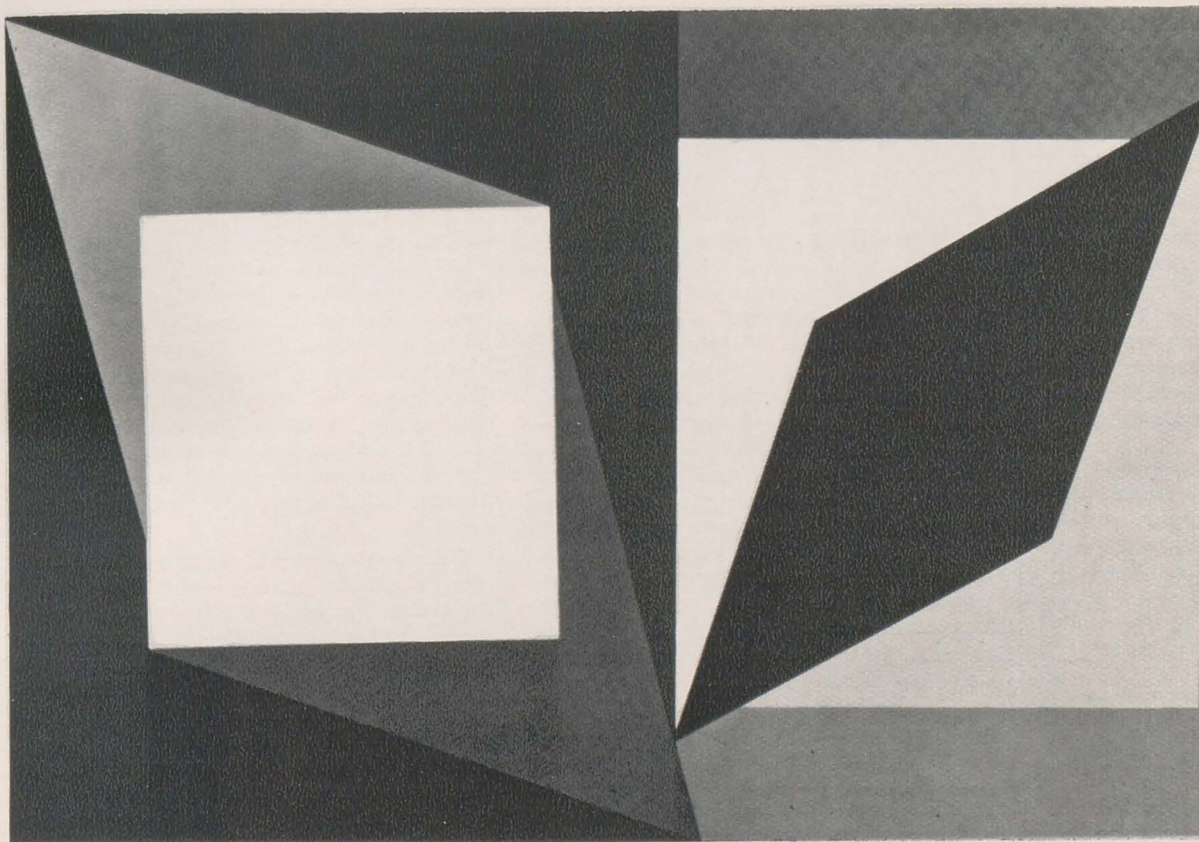
înnăscută a indivizilor. Făptura umană s-a aflat totdeauna suspendată între două pante care o solicită în direcții opuse: una din ele, durată de facultățile intelectuale, duce la cunoașterea organizată și disciplinată a întinderii, apanaj al lumii exterioare, și a formelor materiale care o populează; cealaltă, tăiată chiar în substanța sensibilă a ființei, coboară către intimitatea ei secretă și inefabilă, acolo unde rațiunea își pierde ascendentul și unde pulsunile din ce în ce mai organice ne apropie de sursele interioare ale vieții. Rareori un individ izbutește să ajungă la un echilibru perfect între aceste două sollicitări opuse. De obicei, el se lasă fie în voia uneia, fie în voia celeilalte, potrivit predispozițiilor, aptitudinilor sale native, și suferă progresiv atracția tiranică a polului sub puterea căruia se află.

Toți cei ce se simt cu deosebire înclinați către exercitarea funcțiilor intelectuale tind spre o organizare în care raționalul primează, și încearcă, printr-o permanentă denudare, să-i impună structurile cele mai teoretice și mai abstracte. Aceasta este legea atracției care a făcut ca de la Cézanne să se ajungă la extrema ce reprezintă abstracțiunea pură, dogmatică și geometrică, de tip Mondrian.

În schimb, toți cei ce preferă să coboare în substanța confuză și ardentă a vieții pe care o poartă în ei și a căror luciditate nu este decât un pisc izolat, asemeni unui periscop ieșind din masa întunecată a apelor, toți aceștia renunță la structurile elaborate care îi mențin la înălțimea intelectului, dar în același timp îi construng; ei se lasă purtați către substanța aproape biologică unde clocoțeste, în bulboane și în curenți, forța elementară a trăitului. O dată trasat, drumul va duce la acea «action painting» a unui Pollock și la o înregistrare directă a dinamismului.

ACORDUL ÎMPOTRIVA REALISMULUI

Aceste tendințe complexe converg totuși către o poziție fundamentală, cea care a șocat și a uluit cel mai mult publicul: respingerea tot mai radicală a realismului. Din clipa când arta nu mai înțelege să-și găsească finalitatea decât în ea însăși și în exercițiul potențialității sale, orice dependență exterioară



V. VASARELY: Omagiu lui Malevici — 1958

devine pentru ea o piedică de nesuportat. Există una peste care, pînă atunci, nu îndrăznise să treacă: fidelitatea față de lumea aparențelor și față de datoria de-a o reprezenta. Deși divergente, cele două căi diferite pe care pornise arta modernă aveau tendința comună de-a se depărta la fel de hotărît de ceea ce artistul considerase pînă atunci drept o datorie intangibilă. Dacă acesta înțelege să-și pună în joc facultățile cerebrale, percepînd optic spațiul și organizîndu-l logic, el nu va mai combina formele, liniile și culorile în vederea unei figurații, ci doar pentru a satisface exigențele intelectuale ale aparatului său mental. Dacă se consacră realității vii și sensibile, însuflețită de instincte și de pornirile impulsive, el va trebui să întoarcă spatele nu numai convențiilor raționale, ci și realității exterioare: aceasta l-ar distra de la ceea ce percepe surd în lăuntru lui însuși. În ambele cazuri, respectul față de lumea exterioară paralizază elanul ales, îl abate din drumul lui firesc. În ambele cazuri, obstacolul se cere înlăturat, și chiar va fi — într-un mod din ce în ce mai radical.

S-a spus adesea că una din cauzele respingerii realismului a fost inventarea fotografiei, întrucît ea a scutit arta de reproducerea vizibilului: această misiune era preluată oarecum de către obiectiv. Desigur, există aici o parte de adevăr, însă superficial; a rămîne la el înseamnă a ascunde cauzele cele mai hotărîtoare. Este foarte adevărat că arta a recuzat orice legătură cu procedeele mecanice ce îngăduie unui aparat să fixeze cu exactitate, de altminteri relativă, aparențele vizibile, precum și că, prin opoziție, arta a ținut să exalte forța contrară, de care dispune în exclusivitate, anume aceea de a crea imagini independente de realitatea percepută. Dar putem privi și invers lucrurile, arătînd tot ce datorează ea fotografiei și învățămîntelor vizuale primite de la aceasta: instantaneul, decupajul neelaborat al cîmpului vizual l-au tulburat pe un Degas, printre mulți alții, în aceeași măsură ca și gestul spontan, figurile fragmentate, compoziția neprevăzută pe care o înregistra placa.

Apoi, cinematograful a făcut să devină familiare anumite cadre, anumite unghiuri

de vedere a căror înrîurire este ușor de detectat în operele multor pictori. Fără îndoială, el a contribuit chiar la a sugera artelor plastice acea cucerire a duratei care a constituit, sub diverse forme, una din ambițiile cubismului și futurismului. De revelația macro- și micro fotografiei — ce conturează o viziune mai intimă a materiei, diferită de cea explorată de privire — au fost marcate toate mișcările artistice pînă la arta abstractă. Astfel, repunerea în discuție a realismului obișnuit se datorează atît opoziției cît și imitării impuse, pe rînd, artei de către noua teorie fotografică.

Prin urmare, realitatea direct percepută va ceda locul unei realități modificate, fie că aceasta din urmă e reconstruită printr-o logică a plasticii, fie că e remodelată de flacăra lăuntrică. Treptat, realitatea originară va deveni o contraponderă inutilă și, sub acțiunea solicitărilor și a corijărilor, va sfîrși prin a elimina: ea subzistă ca un punct de plecare în elaborarea cubismului, tot așa cum, în delirul suprarealist, reprezintă o vocabulă deviată de la sensul ei propriu. O ultimă etapă îi va șterge cu desăvîrșire urma și vom vedea cum arta abstractă deschide cîmp liber elaborărilor plasticii pure și proiectărilor gestului impulsiv. Așadar, tendințele moderne, a căror diversitate ni s-a înfățișat ca o reflectare a diversității temperamentelor, nu consună decît într-o atitudine negativă, anume respingerea realității exterioare.

DEZACORDUL CU PRIVIRE LA INDIVIDUALISM

Dar, aidoma unei țări care nu-și realizează unitatea decît în fața dușmanului comun și se destramă politicește cînd și-a dobîndit securitatea, arta modernă se scindează în clipa în care trebuie să-și afirme voința creatoare. După cum am văzut, această diversitate de orientare se vedește atît în opțiunea pentru o estetică plasticistă ori pentru una expresionistă, cît și în adeviziunea sau opoziția față de caracterele noi, conferite lumii moderne de domnia mașinii; o regăsim și în modul de a privi individualismul: se cuvine ca el să fie exaltat? Sau

reprimat? Această problemă este, oarecum, corolarul precedentei, deoarece mașinismul modelează o lume din ce în ce mai colectivă, în care inițiativa cedează locul tehnicii, iar libertatea — disciplinării. Soluția depinde, însă, și de temperamentul specific fiecăruia, de aspirația individului către o regulă universală sau către afirmarea insurgentă: priviți din acest unghi, artiștii, ca toți oamenii, se împart în două familii.

Astfel pusă problema, ea continuă să se complice prin exigențele ori facilitățile diverselor tehnici, diverselor ramuri ale artei. De aceea este greu să definim o opțiune proprie epocii noastre: pictura, sculptura, arhitectura îndeplinesc funcții diferite, care duc la luări de poziții opuse. Este evident că arhitectura, antrenînd în mișcarea ei artele decorative, va tinde să se conformeze noilor imperative ale epocii; de fapt, ea este mai dependentă de acestea, atît prin programul său, în primul rînd utilitar, cît și prin mijloacele de execuție. Dar pictura? De mai bine de cinci veacuri, tabloul a fost redus la un dialog între artist și amatorul care îi cumpără opera pentru a trăi în preajma ei; acest dialog îndeamnă la confidența primită cu nesaț; el tinde, deci, să se transforme în monolog ascultat cu docilitate chiar și atunci cînd devine neinteligibil. Ce cîmp imens se deschide în fața individualismului spre care Occidentul tindea însă de la sfîrșitul Evului Mediu! Și cît de direct amenințat s-a simțit pictorul de schimbarea radicală a societății moderne și de importanța crescîndă pe care aceasta o dă colectivului, sub toate formele lui! Nimeni nu e mai îndreptățit decît el să devină unul dintre campionii, poate chiar cel principal, al originalității prin care individul se poate afirma. Era deci de așteptat că el va opune ascensiunii colectivului cea mai îndrîjită negație. Pictorul nu a șovăit să adopte o atitudine provocatoare, închinîndu-se în căutările artei sale și în necesitățile lui personale, ne mai încercînd să răspundă, prin operă, decît exigențelor propriiei lui sensibilități, în ce are ea mai distinct și mai autonom.

Pînă la un punct, această secesiune va constitui un prilej de îmbogățire pentru ceilalți, deoarece le va aduce tocmai ceea ce

nu există în ei înșiși. Dar, dincolo de acest punct, ea va înceta să respecte inteligibilitatea și chiar comunicarea sensibilă; va ajunge să cultive sfidarea ca pe o virtute. Până la urmă, nevoia pozitivă de a se afirma va fi mult mai puțin perceptibilă decât aceea, negativă, de a surprinde și de a șoca. Pentru unii, scandalul va deveni mijloc de reușită și scop.

Această schimbare va descumpăni publicul. El știe că independența artistului trebuie să se afirme, că personalitatea lui cere o exprimare originală, așadar surprinzătoare. Dar, incapabil de-a se mai lăsa condus de propria-i sensibilitate, care devine uneori obiect de rebutare, dezorientat, el se agață, până la urmă, de scandal, ca de un semn exterior al valorii creatoare.

Paradoxul acesta nu va fi dintre cele mai mici ale veacului nostru. Reacția instinctivă și salutară menită a salvagarda originalitatea în fața domniei amenințătoare a uniformității se transformă astfel într-un fundament artificial de judecată. Simplul ermetism, atât de scump simbolizatorilor, este depășit. Orice atitudine agresivă ori provocatoare față de ceea ce este acceptat sau prevăzut se convertește în indiciu evident al calității creatoare. Răsturnarea scării valorilor atrage după sine suspectarea ori negarea oricărei discipline generale. S-a început prin suspiciunea față de tot ce putea înăbuși libertatea individuală; s-a sfârșit prin respingerea a ceea ce s-ar putea numi obiective de convergență ori, pur și simplu, baze de acord: noțiunea de frumusețe a fost cea dintâi pusă în cauză, deoarece implica un ideal comun. După ea, a venit rîndul realismului căruia i se reproșa conformismul viziunii. Dar, o dată cu dadaiismul și cu suprarealismul, ofensiva se mută din domeniul esteticii în acela al eticii. Arta nu se mai mărginește la negarea oricărei legături cu morala, așa cum ceruse încă Baudelaire, ci adoptă o poziție agresivă față de morala, văzînd în ea primejdia unui imperativ general. (E vorba, în realitate, de a stabili noi legături cu morala, căci ce altceva înseamnă îndîrjirea de a i te împotrivi neîncetat?). Ofensiva contra tabu-urilor impuse de ea s-a desfășurat, în mare parte, pe planul erotismului, valorificat de literatură, difuzat pînă în straturile largi ale publicului de către cinematograful. Orice abatere de la morală a beneficiat, de atunci, de o prejudecată favorabilă și a intrat în categoria forțelor de insurecție, față de care arta tinde a se crede întotdeauna solidară.

Sculptura s-a dovedit mai șovăielnică: ia parte la invenția plastică gratuită, din aceleași motive ca și pictura, dar îndeplinește și funcții urbane, pe care tabloul le ignoră; cu acestea, pictura nu va veni în contact decât prin marile suprafețe decorative, care îi sînt rareori acordate. Astfel, asistăm atât la angajarea sculpturii pe calea îndrăznelilor eliminatorii, cît și la încercarea ei de a-și îndeplini rolul arhitectural prin revenirea la acele tradiții a căror puritate crede că a regăsit-o.

Arhitectura pune problema în cu totul alți termeni, căci pentru ea predominantă

este funcția socială. Ea poate fi concretă, furnizînd habitat-ul necesar populațiilor, sau morală, înălțînd monumentele prin care colectivitatea statornicește și simbolizează existența ei generală. Pictura nu intră în circuitul economic decât printr-o adevărată deviere de la funcția ce-i este proprie și prin abuzul de putere al speculației. Arhitectura, dimpotrivă, este prin definiție angrenată în acest circuit. E, așadar, obligată să folosească toate resursele noi, atît materialele cît și tehnicile mecanizate care îi reduc prețul de cost și îi măresc ceea ce în epoca noastră se numește rentabilitatea. Trebuie să pornească de la un program ce i se impune cu aceeași severitate cu care vechea iconografie aservise pictura; iar acest program este în mod necesar dictat de cerințele moderne. În plus, trebuie să se integreze într-un ansamblu guvernate de legi ale urbanismului. Prodigioasa extindere a orașelor, cea a mijloacelor rapide de locomotie — ce necesită o rețea specială de drumuri —, obligația de-a asigura comunicația între grupurile specializate, favorizate de viața actuală, toate acestea alcătuiesc un ansamblu de constrîngerii cărora arhitectul trebuie să li se supună, dacă nu vrea să-și încalce îndatoririle. Arta lui nu este liberă, «gratuită», cum le place astăzi intelectualilor să spună. Reușita lui nu mai depinde de foloasele pe care i le poate aduce o independență absolută, ci, dimpotrivă, de cele pe care le oferă constrîngerile, cînd sînt depășite și puse în slujba unei frumuseți de care nu fuseseră în nici un fel conștienți. Totuși, în acest domeniu vor exista artiști care se vor răzvrăti în fața primejdiilor generate de mecanizarea modernă; ei se vor opune automatismului, pe care îl consideră incompatibil cu funcția creatoare a artei. Este, în special, cazul lui Wright și al discipolilor săi. Dar chiar și așa stînd lucrurile, ei își vor găsi echilibrul în răspunsul pe care îl vor da condițiilor funcționale. Arhitectura va ocupa în cadrul artei moderne un loc de primă importanță. Ea va adera în modul cel mai strîns la noile condiții de viață; și tot ea va fi stăpînită de preocuparea ferventă de-a și le apropia, pentru a le domina și pentru a elabora principiile unei noi estetici.

ROLUL LIBERTĂȚII

Prin urmare, raporturile dintre artă și epocă merg de la contrast la adeziune, din cauze foarte deosebite ce privesc atît diversitatea de temperament a indivizilor, cît și diversitatea de vocație a tehnicilor. Oricît de variate, aceste cauze se vor combina și se vor accentua. Arhitectura îi atrage pe raționaliști, care găsesc aici un domeniu propice vocației lor: sînt plasticieni riguroși care caută să își exercite în formele comunicare propriile lor facultăți. Orice spirit ce se vrea obiectiv tinde în mod firesc către general, către categoriile simple și sintetice care satisfac dorința de unitate, specifică intelectualului. Formele geometrice, prin simplitatea lor interschimbabilă care îngăduie repetarea și combinarea lor potrivit mecanismelor fundamentale ale gândirii, satisfac aceste așteptări. Obiectul prefabricat și cel

standardizat — răspunzînd nevoii de rațional și de funcțional — nu pot fi concepute în afara acestor forme. Nu va fi, deci, surprinzător să regăsim în pictură aceleași forme, similar articulate, deși alegerea lor nu răspunde aici nici unei presiuni de ordin practic. Fie ei pictori ori arhitecți, artiștii aceștia se vor supune, în marea lor majoritate, unei orientări politice corespondente, cea care tinde să instaureze primatul nevoilor colective în cadrul organizării riguroase a unei societăți.

Cultul subiectivității, rar în rîndul arhitecților, răspîndit în rîndul pictorilor, atrage după sine, cu egală promptitudine, respingerea acelorași imperative și protestul disperat împotriva triumfului lor. El, dimpotrivă, va exalta zona ireductibilă, și chiar incomunicabilă, din adîncul individului. Va împinge arta să se erijeze în negație violentă, în voință de răzvrătire. Atît unul cît și celălalt dintre aceste două tipuri năzuie la revoluția estetică și se străduie s-o realizeze, însă primul — pe care îl vom numi «obiectiv rațional» — va fi adesea ispitit să simpatizeze cu o societate disciplinată și materialistă. Celălalt, pe care — prin opoziție — îl vom numi «subiectiv-neorganic», nu va întîrzia să se dea la o parte, chiar dacă a fost un timp, ca suprarealistii bunoară, atras de comunitatea revoluționară. El va reveni negreșit la o atitudine de refuz și de ruptură; va fi în sensul larg al cuvîntului, un anarhist prin vocație.

Așadar, în zilele noastre arta este pusă în fața unei probleme, a unei obligații pe care nu o poate ocoli: îndeplinirea rolului ei dintotdeauna, acela de interpret a pulsionilor ce o diferențiază de trecut și pregătesc trecerea spre viitor. Artiștii pot fi însă determinați să adopte atitudini opuse. Unii nu se îndoiesc că evoluția firească a epocii noastre va fi preluată de generațiile viitoare, care se vor mărgini să înainteze în aceeași direcție. Ceilalți, ascultînd de întregul protest al instinctului lor, gîndesc sau simt că arta este refugiul valorilor amenințate, a căror supraviețuire trebuie asigurată. Supunere față de forțele puse în acțiune de apariția și domnia mașinii sau, dimpotrivă, menținerea unei independențe ostile, chiar a unui protest disperat care va îngădui dirijarea evoluției, atunci cînd acesta va risca, în orbirea ei, să înăbușe în om tocmai ce este mai esențial de salvat în el: simțul libertății, întemeiat pe individ — iată alternativa pe care o întrezărim ridicîndu-se de pretutindeni. La urma urmei, nu are o prea mare importanță vîlul doctrinar sub care spiritelor teoretice le place să ascundă această realitate și această miză gravă. Fiecare adoptă o poziție potrivit propriei lui naturi și propriilor lui convingeri; totuși, este uneori ciudat să-ți dai seama că unul care trece drept reacționar și altul care este considerat revoluționar extremist luptă fără șovăire de aceeași parte a baricadei. Rareori o epocă știe măsura exactă a efectelor declanșate de forțele care se agită în jurul și în lăuntru ei. Ea preferă să le interpreteze prin prizma teoriilor și doctrinelor ce constituie pionii jocului intelectual. Teologii Bizan-



YOSHISHIGE SAITO: Pictură — 1963

tului târziu ori ai Evului Mediu din epoca de sfârșit duceau lupta între dogme și raționamente fără a fi cîtuși de puțin conștienți de destinul care se făurea. Toți cei fascinați de turnirul celor două formule-cheie — figurativul și abstractul — sînt poate, la fel de străini de sensul real al curentului ce le călăuzește înaintarea.

DIZIDENȚII: ANTIMODERNISMUL

E oare suficient să demonstrezi mecanismul relativ simplu al acestor tendințe și al acestor principii pentru a explica întreaga artă modernă? Ar fi o nedreptate; și este, din păcate, una prea universal acceptată. Căci, în afară de cei angajați fără rezerve în una sau alta din cele două direcții novatoare, și pe care spiritul modern îi seduce deoarece se simt atrași de viitor, rămîn foarte mulți artiști, destul de disprețuiți de « elită », care refuză să intre în acest angrenaj. Și este adesea cît

se poate de nedrept ca ei să fie confundați din principiu cu cei care, instinctiv, rămîn în hotarele normelor acceptate și adoptă imobilitatea. Mulți dintre cei dinții consideră că, deși perioadele de criză sînt în chip fatal animate de un zel destructiv în scopul de a-și satisface revendicările înăbușite, ele sînt totdeauna urmate de faze de reconstrucție; prin urmare, ei încearcă să apere elementele permanente pe care le socotesc nepieritoare; vor să asigure transmiterea acestora unui viitor despre care este încă prematur să afirmi că va fi conform unor vederi temporare. Acest « partid » este pe cît de divers pe atît de confuz: în realitate, datorită timidității spiritului și pasivității față de ideile consfințite, el îi înglobează, în extrema dreaptă, pe academiști, care socotesc inutilă reconsiderarea artei și nu vor să o accepte decît în forma în care au cunoscut-o; aceștia nu înțeleg nici măcar

faptul că evoluția nestăvilită a lumii, atît de brusc accelerată în epoca noastră, cere corelativ ca arta să se transforme și ea sau cel puțin să se adapteze. Acest clan de refractari prezintă o gamă întregă de atitudini, în funcție de concesiile acceptate și de influențele suferite de ei aproape fără să-și dea seama.

La cealaltă extremă găsim, însă, spirite foarte deschise, chiar neliniștite, care se întrebă dacă datoria de a fi modern constă doar în a te supune epocii și a o supralicita, fără a o controla niciodată. În multe privințe, așa cum am mai spus, aceasta atențiază la natura umană care este, poate, nevoită să se organizeze pentru a se apăra, pentru a rezista. Oare omul nu a avut dintotdeauna datoria de-a se împotrivi determinismului și nu este el singura făptură care apără « libertatea »? Deci, acești artiști nu urmăresc nicidecum o înimaginabilă revenire la trecut, ci o cîntărire a valorilor ce trebuie salvate pentru a nu priva viitorul de nici una din posibilitățile sale. Este la modă astăzi ca oamenii aceștia să fie trecuți sub tăcere, să fie considerați drept o cantitate neglijabilă și lipsită de influență.

Martorul zilei de azi trebuie să cunoască toate elementele care ocupă un loc, oricare ar fi el, căci viitorul le va primi în ansamblu și nimeni n-are cum să prevadă, prin prizma opticii actuale, interesul pe care îl va prezenta unul sau altul din ele. Să ne amintim cu modestie că, în pofida previziunilor fanatiche ale celor de la 1830, cubismul s-a sprijinit mai mult pe Ingres decît pe Delacroix, tot așa cum Gustave Moreau, disprețuit în urmă cu cincizeci de ani, a fost privit dintr-un unghi neașteptat de către suprarealiști, care au descoperit în el prevestirea căutărilor întreprinse de ei. Și atîtea alte exemple . . . Ceea ce este perimat, dintr-un punct de vedere strict actual, poate conține rezerve nutritive ce vor satisface apetențe încă necunoscute nouă. Istoria trebuie să fie totală, dacă nu vrea să practice minciuna prin omisiune.

Mai important decît să te supui epocii, este să-ți îndeplinești datoriile față de ea; acest lucru implică păstrarea capacității de-a o judeca, de-a discerne care anume din răspunsurile ei în fața presiunii evenimentelor provin dintr-o reacție impulsivă, efemeră, și care din ele se pot adapta în mod fecund; numai așa îi asigurăm o dezvoltare continuă. Este necesar să-ți accepți epoca pentru ca să nu fii strivit de presiunea ei, dar trebuie s-o domini și s-o conduci. Nu să fii jucăria ei, ci să o folosești și să o organizezi în vederea supraviețuirii și dezvoltării civilizației. Aceasta trebuie să evolueze, nu să stagneze: trebuie să simtă ceea ce, în hazardul evenimentelor, o primejduiește și să știe să țină cu fermitate mîna pe cîrmă. Prin urmare, mai necesar decît să mergi, orbește, în pas cu toate modelele, este să înțelegi faptele, importanța lor, precum și corectivele pe care le reclamă și care depind de propria noastră inițiativă.

În românește de
MARINA DIMOV



Autoportret — bronz. 1932.

Adam — lemn — 1939

Istoria croaților — bronz 1932

IVAN MESTROVICI

ELEONORA COSTESCU

Pentru a înțelege aportul lui Mestrovici la arta iugoslavă și — pe plan mai larg — la arta universală din prima jumătate a secolului al XX-lea, e bine să aruncăm o privire retrospectivă asupra premizelor istorice și artistice din care se va dezvolta arta acestui maestru al sculpturii contemporane iugoslave.

Până a se ajunge la momentul de deșteptare a unei conștiințe naționale unitare, sculptura — și arta iugoslavă în genere — au cunoscut o dezvoltare pe plan local, fiecare provincie reprezentând de fapt o unitate politică și artistică distinctă. Astfel, în provinciile din nord — Slovenia, Croația și Voivodina — dependente politic de imperiul austro-ungar, se practica o sculptură care, în prima jumătate a veacului al XIX-lea, avea un simplu rol decorativ și în care — pe un trunchi local — se grefaseră o serie de elemente baroce, ale aceluia baroc provincial tardiv cunoscut sub numele de baroc de Salonic sau de « Levant ». Mai târziu, către sfârșitul veacului al XIX-lea, atunci când și în aceste părți au pătruns valurile influenței occidentale, sculptura s-a emancipat și ea din simplul rol decorativ pe care-l deținuse pentru a deveni un gen artistic autonom, deși încă puternic debtor academismului vienez.

Deosebit de interesante manifestări artistice locale sînt sculpturile medievale din

Bosnia și Herțegovina, cunoscute sub numele de « stecak », atribuite în mod prea unilateral pînă mai recent bogomililor, enigmatice ca semnificații și atît de moderne ca stilizare și interpretare plastică. Deși descoperite și studiate cu mare interes de cercetătorii iugoslavi și străini de aproape un secol, acest gen de sculptură nu va constitui un subiect de reflecție decît pentru sculptorii iugoslavi de dată foarte recentă.

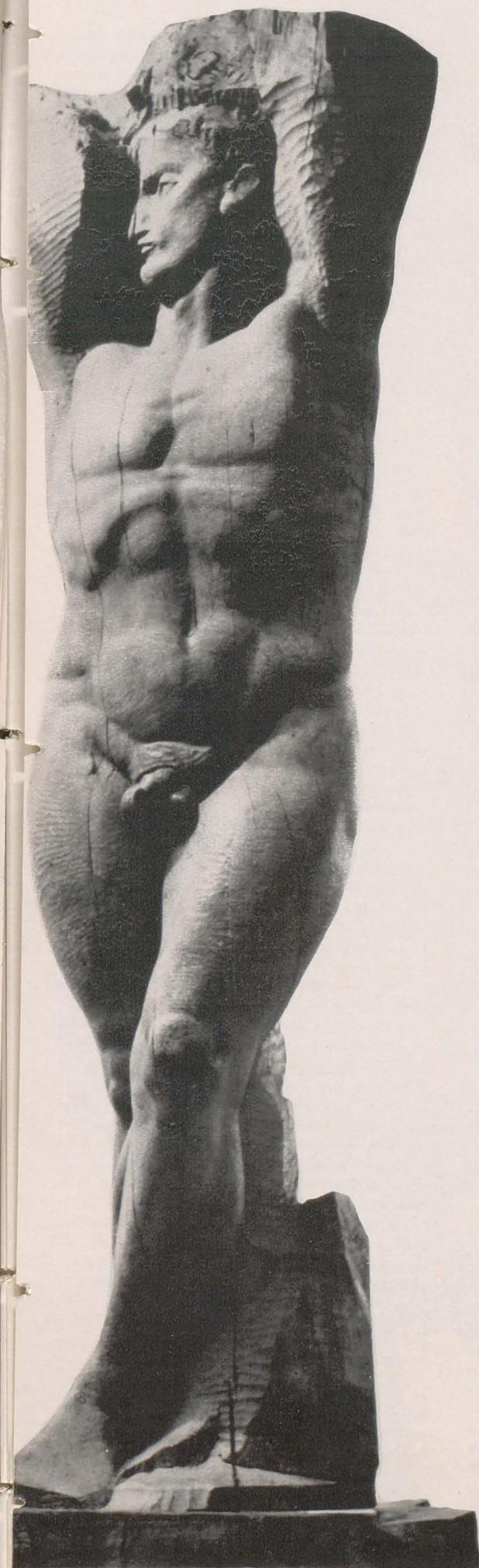
De o situație cu totul specială s-a bucurat litoralul croat și Dalmația. Această provincie de străveche cultură romană, în stăpînirea Veneției pînă în 1792, contribuise ea însăși într-o oarecare măsură la îmbogățirea artei italiene, începînd cu pictorul goticului tîrziu, Giorgio da Sebenico, continuînd cu rinascentiștii Giovanni Dalmata, Francesco Laurana, Andrea Meldolla Schiavone și continuînd cu Giulio Clovio Croata, primul profesor al lui El Greco. Nu trebuie să ne mire astfel faptul că renașterea sculpturii moderne iugoslave a pornit din această regiune de străvechi cioplitori în piatră.

Primul care efectuează o cotitură în evoluția statuarei iugoslave a fost dalmatinul Ivan Rendić. Acțiunea lui n-a fost însă suficient de hotărîtă pentru a contrabalansa vasta producție în serie a sculptorilor iugoslavi sau străini de la sfîrșitul veacului trecut, care au împînzit și această țară cu nenumă-

rate monumente publice sau portrete. Cel care a efectuat pasul decisiv în emanciparea artei statuare iugoslave și în includerea acesteia în marele circuit al artei europene a fost Ivan Mestrovici.

La începutul carierei, tînărul artist pare să ezite între poezie și sculptură. Asemenea rapsozilor populari pe care-i admira, el cîntă în versuri endecasilabice faptele vitejești ale eroilor țării sale, dar în același timp cioplește în lemn sau piatră — cu o siguranță și o memorie vizuală extraordinară — figuri în care simțul său innăscut pentru volumetrie este echilibrat printr-o la fel de instinctivă vocație pentru stilizare. O stilizare de vădită rezonanță populară.

În 1900 Mestrovici ajunge la Viena unde se face repede remarcat. Participă în 1902 — fiind încă student la Academia de arte frumoase — la expoziția grupului secesionist, mișcare ce reprezenta la acea vreme reacția germană față de limitele esteticii impresioniste și de impasul în care aceasta aruncase arta, prin aproape totala anihilare a formei în folosul aparenței. Gustul secesionist pentru liniile unduitoare și elegante se vedește în multe din primele sale lucrări, dar acest gust e temperat prin realismul viziunii și prin simțul originar pentru formă, înțeleasă ca volum și masă. Mai hotărîtore va fi influența pe care o va exercita asupra



sculptorului dalmatin arta lui Rodin, influență evidentă între 1903—1905, dar ale cărei ecouri pot fi sesizate și mai târziu, chiar și într-unele din lucrările realizate în ultimii ani ai vieții. Legată mai direct de estetica impresionistă, atât prin tematica simbolică «setea eternă», cât și prin modul de interpretare sensibilă a suprafețelor, este monumentală Fintină a vieții din Zagreb, o admirabilă și uimitor de matură — pentru acel moment — compoziție circulară cu multe figuri, înfățișând stadiile existenței umane, de la naștere și pînă la moarte.

În 1907, Mestrovici prezintă, în cadrul Expoziției grupului iugoslav din Belgrad, imaginea de ansamblu, la scară redusă, a monumentului «Templul Vidovdan». Monumentul ar fi trebuit să fie înălțat la Kosovo, pe locul bătăliei cu turcii, acolo unde s-a pecetluit pentru mai bine de patru sute de ani soarta slavilor de sud. (Monumentul poartă numele «Vidovdan», după ziua sfințului Vit, cînd a avut loc tragicul eveniment). Asemenea titanului Renașterii, Mestrovici a conceput cu acest prilej ansamblul lucrării (arhitectură, sculptură, decorație pictată), dar — ca și Michelangelo la monumentul papei Iuliu al II-lea — Mestrovici n-a putut duce pînă la capăt o asemenea lucrare grandioasă, pentru a cărei realizare i-ar fi trebuit mai mult timp decît o viață de om. Gru-

purile realizate ulterior proiectului general din 1907, cele trei sculpturi din 1908 (figura în mers — amintind pe sf. Ioan Botezătorul de Rodin — a lui Milos Obilić și cele două figuri de femei cunoscute sub numele de Văduva și Amintire), precum și cea din 1910 (statuia ecvestră a lui Kraljević Marko) constituie unele din creațiile cele mai interesante și mai personale ale marelui artist.

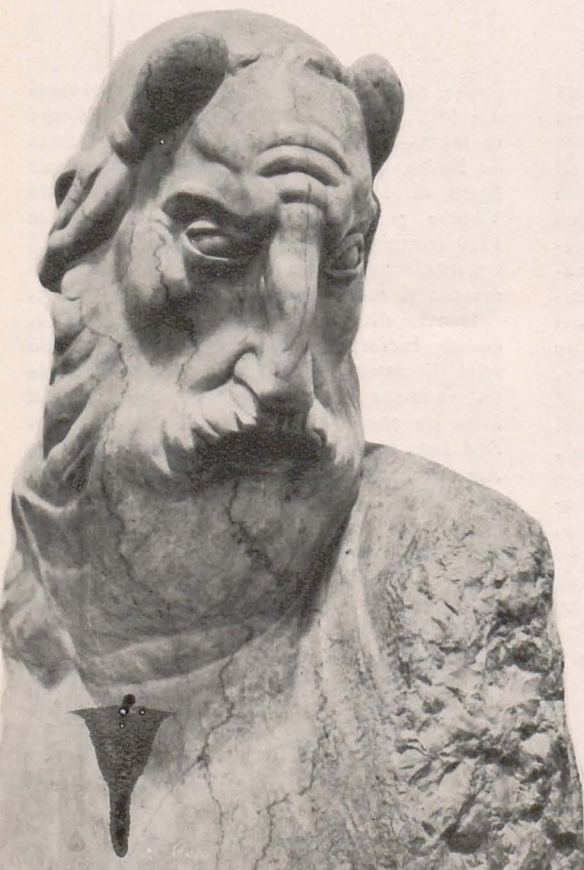
Izvorite dintr-un sentiment patriotic adînc, aceste lucrări reușesc să evite primejdia unei literaturizări facile, circumscrise la un moment istoric particular, dobîndind forța de șoc a unor tragedii etern umane. Așa cum remarcă un critic iugoslav, figurile Amintire și Văduva nu mai reprezintă un episod real, ci însăși «încarnarea tristeții», iar figurile celor doi eroi-martiri semnifică mai mult decît un moment din lupta unui popor împotriva cotropitorilor, întruchipînd însuși spiritul de revoltă și de luptă pentru libertate¹.

Contactul direct cu Parisul — începînd cu anul 1909 — reprezintă de fapt o luare de cunoștință a propriei sale personalități artistice, indiferentă de acum înainte față de mirajele efectelor picturale impresioniste, în favoarea unei viziuni sintetice, de

¹ Dusko Keckmet: Ivan Mestrovic, Beograd, 1964, p. 11.



1. Vestală — bronz — 1914—1916
2. Moise — marmură — 1915
3. Kraljevic Marko — bronz — 1910



mai mare austeritate și reținere. Caracteristică pentru această nouă orientare este tocmai imaginea căreia Mestrovici i-a dat numele marelui artist francez, dar care în realitate e departe de a constitui un portret, în accepția comună a cuvîntului. Fără nimic care să amintească de chipul real al personajului reprezentat, imaginea aceasta este mai degrabă simbolul însuși al artistului creator de forme plastice. Din aceeași fază și într-o stilizare la fel de inteligentă — de « euclidiană », cum se exprimă un critic² — este și compoziția înfățișînd figura biblică a lui Moise, temă ce se regăsește — nu întîmplător și — în repertoriul lui Michelangelo, al cărui duh a bîntuit în repetate rînduri creația lui Mestrovici (a se vedea portretul pe care i-l face, precum și unele compoziții cu caracter religios, mai ales variantele pe tema Pietă). Tragică experiența a războiului a fost cea care a declanșat în sufletul artistului o criză de conștiință, făcîndu-l să reflecteze mai adînc la rostul existenței. Din eroică, arta lui devine o meditație cu caracter moral, filozofic și religios. De acum datează marele său ciclu de lucrări — multe săpate în lemn, într-un relief abia indicat — impregnate de o adîncă interiorizare. Raportarea la plastica goticului tîrziu se impune și pe criteriile de ordin formal, figurile sale avînd în această fază formele alungite, iar liniile ce le circumscriu — mai mult grafic decît plastic — simbolizează mai curînd decît urmăresc să redea veridicitatea organică a unui trup (Pietă de la Split și Christos, ambele

² Idem, p. 13.

din 1914; Fecioara cu Pruncul din 1916—17; Crucifixul din 1917).

Concomitent cu acest ciclu, artistul crează în această epocă un altul, numai în aparență diferit, cel al figurilor feminine, de o armonie interioară și de o puritate de expresie absolută. Un lirism de esență muzicală stă la baza acestor imagini decantate, « de o seninătate cristalină, delicată, antică »³ (Vestala, realizată la Cannes între 1916—17 Tinăra împletindu-și părul, Tinere fete cu lăuta, Față cu vioara, Femeie cu harfa, toate de prin 1918 și chiar Îngerul cu flaut din 1921 și Dansatoarea din 1924).

Numirea sa ca rector al Academiei de Arte Frumoase din Zagreb reprezintă consacrația oficială a mării sale personalități artistice. Este epoca maturității și momentul elaborării unei noi concepții stilistice, mai sintetică și mai lapidară, artistul căutînd acum caracterul monumental. « Vreau ca sculptura să fie văzută de-o dată, dintr-un singur loc, nu ca volumul să-i fie descoperit treptat ». Compune figuri din profil și le imprimă o mișcare înainte foarte puternică, răsucind silueta la înălțimea umerilor, reducînd detaliile și subliniind o singură atitudine caracteristică și expresivă, pentru a reda ideea cît mai elementar clară⁴.

Chiar dacă ultima fază nu ar constitui — așa cum susțin unii — apogeul creației sale artistice, ea reprezintă totuși o afirmație strălucită de luciditate și de forță creatoare. Remarcabil nu e atît faptul că artistul pare tot atît de preocupat să redea frumusețea figurii umane — mai ales feminine — ca în anii cei mai rodnici ai tinereții și maturității sale, ci că în realizările de acum nu se poate discerne nici cea mai mică urmă de oboesală, de repetare a formelor stilistice găsite anterior. Nudurile feminine au acum o plenitudine, un echilibru interior și o forță, mai evidente decît în trecut. Tratarea de o execuție extrem de îngrijită și de delicată a suprafețelor — amintind anii cînd sculptura sa sta sub semnul artei lui Rodin — nu împietăză cu nimic asupra consistenței materiei și a fermității formelor, ce se pot înscrie ușor într-un cub, sau în alte forme geometrice.

Nu e necesar să ne oprim mai mult asupra rolului jucat de Mestrovici în renașterea sculpturii din țara sa. « E de ajuns să amintim că, în foarte scurt timp, el a reușit să reducă în mod considerabil decalajul care separa sculptura iugoslavă de ultimele cuceriri ale plasticii europene. Denunțînd dulcegăriile unui academism pretențios și desuet, ca și vulgaritatea unui realism strîmt înțeles, el a reușit să scoată arta țării sale din impasul anecdotei facile și convenționale. Generația lui Mestrovici a asimilat rînd pe rînd experiența luministă a impresionismului, cea a construcției prin mase — atît de strălucit realizată de Bourdelle și Despiau — și cea a limbajului expresiv pus în circulație de expresionism »⁵.

Arta lui Mestrovici — ca a oricărui mare creator, de altfel — nu poate fi însă repetată. Este meritul sculptorilor iugoslavi care i-au urmat de a fi înțeles acest lucru.

Forța sculpturii actuale iugoslave constă în înțelegerea faptului că repetarea înseamnă moarte și că, așa cum se spune adesea despre tradiție, singurul mod inteligent de a continua ceva — în cazul de față, lecția unui mare creator — este de a-i opune o credință nouă.

³ Idem, p. 19.

⁴ Eleonora Costescu: Une exposition de tapisserie et de sculpture yougoslave à Bucarest, « Revue des études sud-est européennes », IV (1966), nr. 3—4, p. 612.



CORINA BEIU
ANGHELUȚĂ



Gravor. Născută la 15 octombrie 1919, la Cimpina.

Studii: Academia de Arte Frumoase din București (1945), clasa prof. C. Ressu și clasa de gravură prof. S. Iuca.

Din 1945 participă la saloanele oficiale, la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

Expoziții personale: 1957 — București, 1958 — Moscova, Kiev, 1965 — București.

Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1958 — Moscova; 1959 — Pekin, Riga; 1960 — Budapesta, Praga, Bratislava, Belgrad, Helsinki, Atena, Istanbul; 1961 — Geneva, Viena, Moscova; 1962 — Cairo, Damasc, Havana; 1964 — Rangoon, Delhi; 1967 — Sloveni-Gradec, Köln; 1968 — Essen; 1969 — Torino, Tunis, Rabat, Helsinki, Regensburg.

Participări la expoziții internaționale: 1957 — Tokyo; 1958 — Lugano; 1959 — Leipzig; 1960 — Veneția; 1968 — Pescia; 1969 — Catania.

1	3
2	4

1. Sedimentări — gravură pe metal
2. Conversație — pointe sèche
3. Joc românesc — gravură pe metal
4. Apus de soare la Histria — gravură pe metal

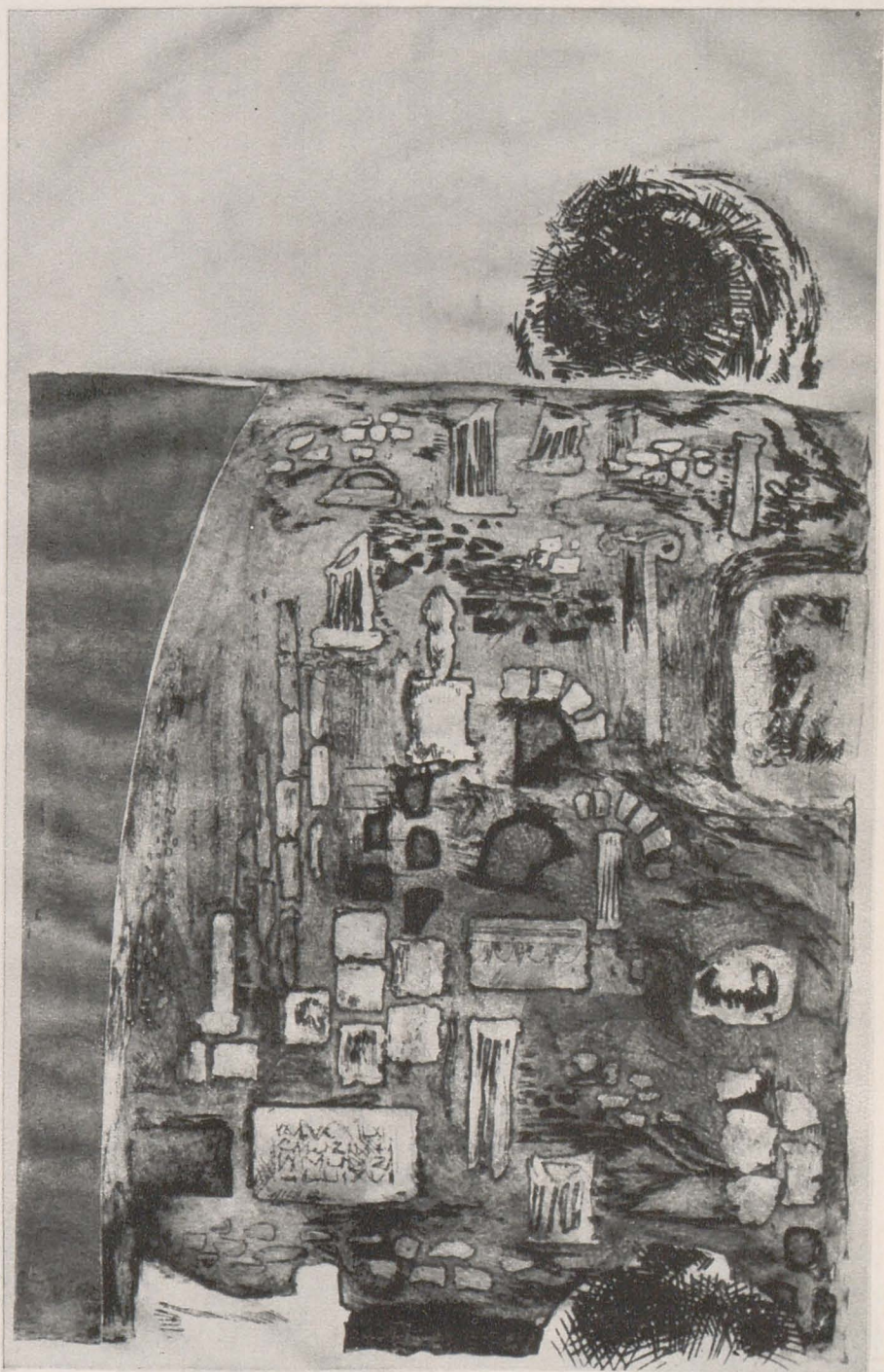


Am fost de foarte multe ori întrebată de ce dintre toate tehnicile artelor plastice am ales gravura, tocmai gravura care necesită un proces de elaborare atât de lung și de greu.

Cred că atunci când un material și tehnica de folosire răspund unor cerințe foarte personale de exprimare, căutările artistului devin o adevărată pasiune. Dar pasiunea nu ocolește greutățile. Așa se explică numărul redus de artiști dedicați exclusiv gravurii și marile numere de amatori care o practică.

În ceea ce mă privește, trebuie să recunosc că gravura în metal — pe care din motive obiective a trebuit să o părăsesc timp de aproape șapte ani — îmi este cea mai apropiată ca posibilități de expresie. Mă încântă și mă pasionează nesfârșitele utilizări și câmpul larg deschis inventivității plastice. Spun plastice și nu pur și simplu grafice, căci în ultimele decenii gravura s-a îndepărtat de la stricta concepție lineară sau de contrast alb și negru. Aceasta se datorește în primul rând inventivității artiștilor — inventivitate care de altfel e caracteristică epocii noastre — de a folosi materialele clasice în sisteme noi și de a introduce altele în practica lor. E greu să încep o descriere sau să intru în analiza acestor materiale și tehnici care prezintă nenumărate posibilități. Partea de meserie însă, repet, e cu totul și cu totul pasionantă. Într-un fel se apropie de sculptură. Prin nenumărate și variate operații scoți din materialul brut efectele necesare pentru susținerea lucrării, implicat a ideii. De fapt . . . fiecare artist inventă un meșteșug al său — și asta dă mari satisfacții.

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ





A T E L I E R

RODICA STANCA PAMFIL

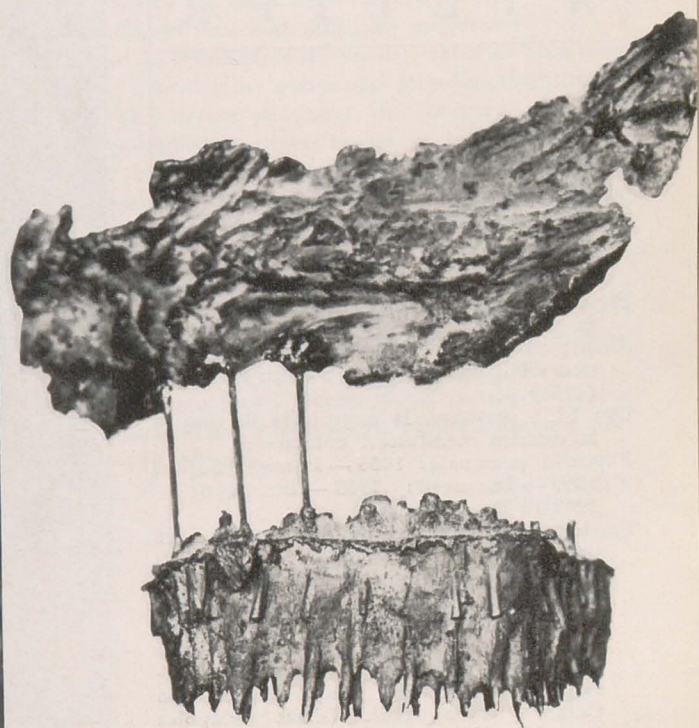
Sculptor. Născută la 15 octombrie 1934, la Aleșd (județul Bihor).

Studii: Facultatea de geologie — Universitatea din Cluj (1957); Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj, secția sculptură, clasa prof. Romul Ladea (1963).

Din 1963 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

Nu mi-aș permite să spun că sînt sculptor din totdeauna. În orice caz însă, din totdeauna mă țin minte ciopliind sau modelînd. Formele, volumele există independent de noi: lutul, pietrele, trunchiurile, care nu sînt încă sculpturi, au propria lor structură materială. Ciopliind sau modelînd vitalizăm această materie, realizăm acordul armonios între structura materiei și semnificația pe care o dăm noilor forme și volume. Ciopliind și modelînd năzuiesc să realizez acest acord armonios, acest echilibru.

RODICA STANCA PAMFIL



Avînt: proiect de monument
— tehnică mixtă
Antică — piatră
Monolit — bronz

A T E L I E R

ION BIȚAN

Pictor, grafician. Născut la 23 august 1924, în comuna Limanul, județul Constanța. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1951).

Din 1951 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

Expoziții personale: 1966 — Poznan, Sopot; 1967 — București; 1968 — București; 1969/70 București.

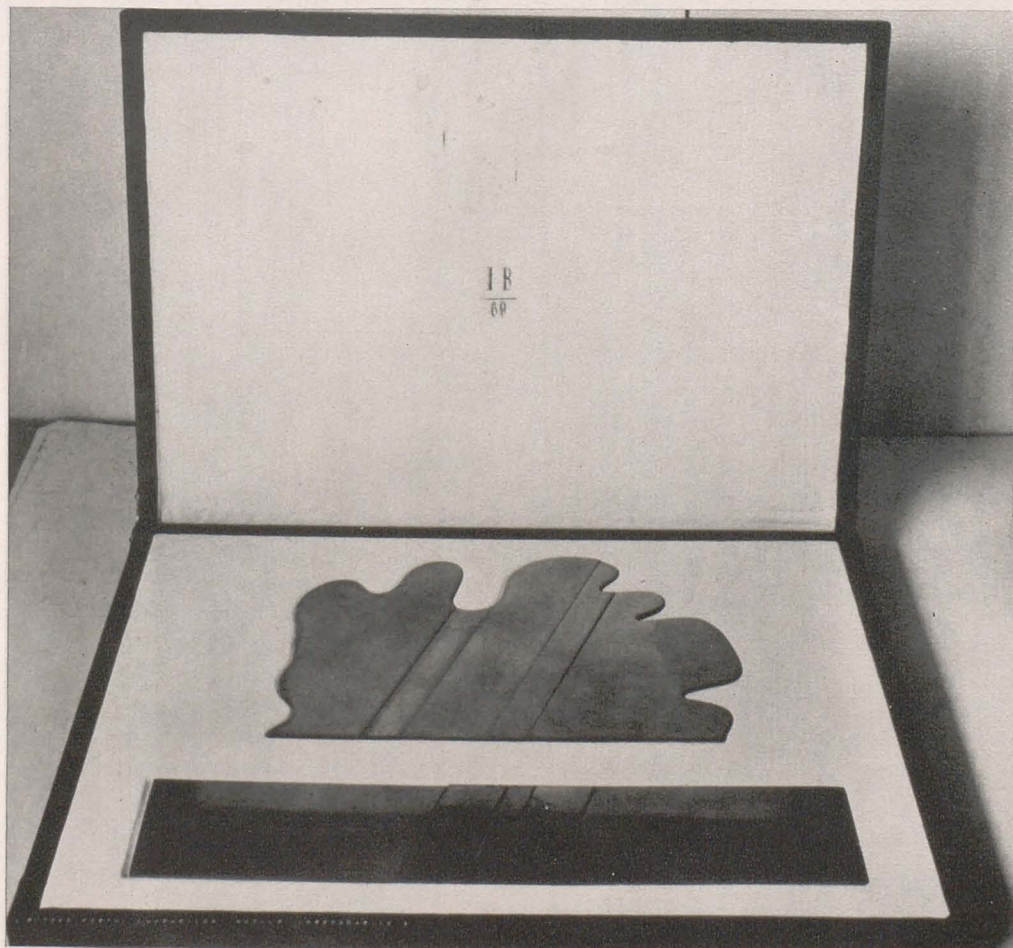
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate:

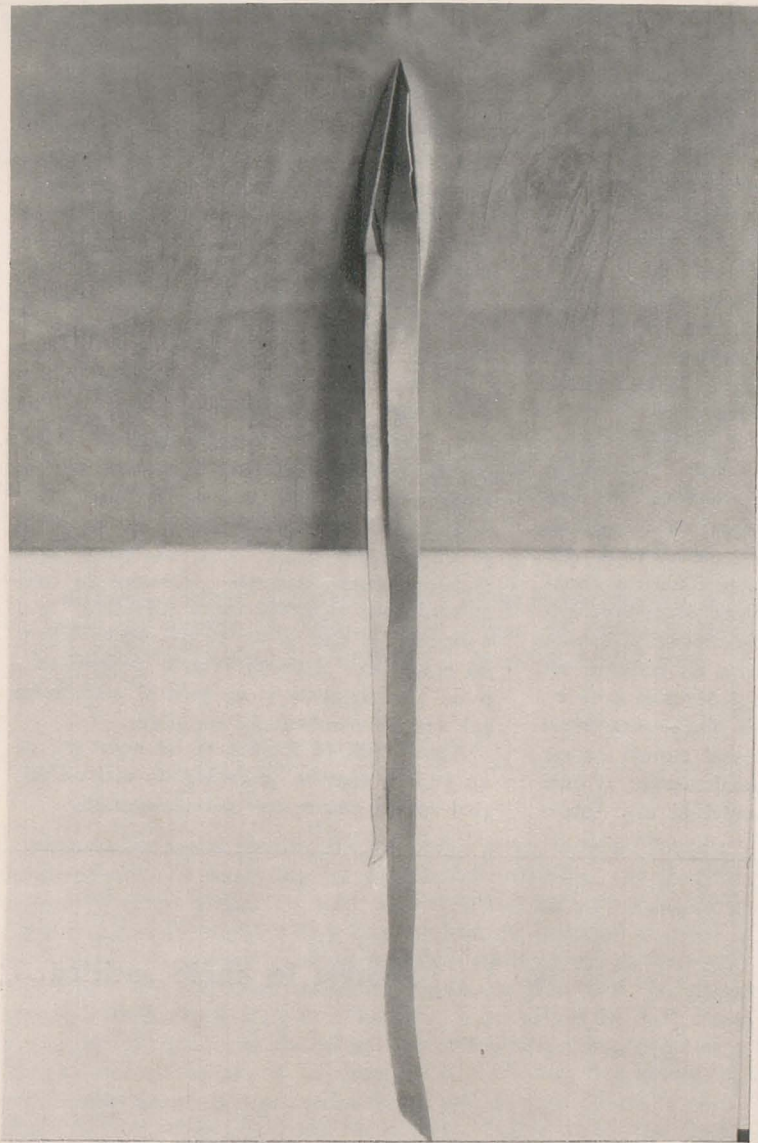
1961 — Praga, Berlin, Atena, Leningrad; 1963 — Dresda; 1965 — Budapesta; 1966 — Londra; 1968 — Praga, Orly, Tel Aviv, Russe, Paris (« 6 pictori tineri români » Galerie Lambert); 1969 — Hamburg (Bauzentrum), Edinburg (Richard Demarco Galery), New York (Pratt Graphics Center), Haga (« 8 artiști români »), Torino.

Participări la expoziții internaționale: 1964 — a XXXII-a Bienală de la Veneția; 1965 — expoziție internațională de ceramică de de New York; grupul « Metafora » — Szczecin; a V-a expoziție internațională de pictură de la New-Delhi; 1967 — Bienala de la Sao Paulo; 1968 — Bienala internațională de desene originale de la Rijieka; 1969 — a VIII-a Bienală de gravură de la Ljubljana.

Premii: 1966 — Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru artă monumentală; 1969 — premiu de achiziție la cea de a VIII-a gravură de la Ljubljana.

Decorațiuni murale: mozaicurile de la Hotel Central, Mamaia, Clubul tineretului din Țiglina, Galați, Hotelul « Ceahlău », Piatra Neamț; decorațiile în metal, de la Hotel turistic, Tulcea.





A-mi « teoretiza » lucrările, îmi vine foarte greu. Iar a spune lucruri « deosebite » despre ceea ce fac sau despre meseria noastră — aceasta aş vrea s-o fac spre sfârşitul unei mai îndelungi experienţe.

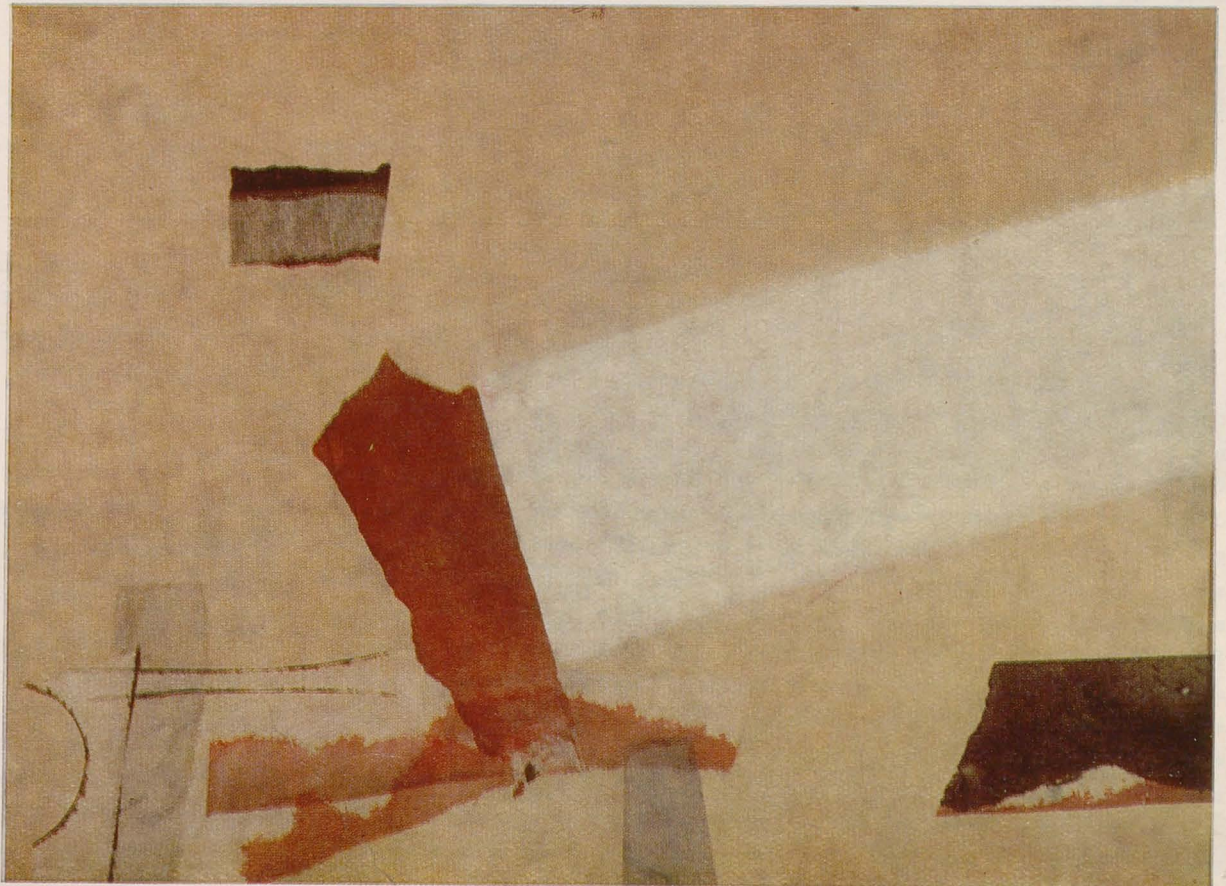
De obicei sînt acuzat de instabilitate şi, uneori, chiar de prea mare fluctuaţie între genuri. Dar cine ar putea opri impulsul irezistibil pe care-l simte un pictor de a desena sau grava, de a construi obiecte în spaţiu, de a încerca posibilităţile expresive ale unei bucăţi de piele sau pînză, sau ale oricărui fel de material? Bogăţia şi varietatea artei contemporane sînt tocmai rezultatul experimentului. Al experimentului condus către un sens. Noul! Ineditul! Uneori este considerat eronat « modă ». Căutarea (şi cînd se poate « găsirea ») noului exprimă gîndirea şi efervescenţa artistică în dimensiunea formelor şi culorilor. Ea este cea care tensionează şi dă un sens vieţii noastre, ea creează « climatul » artistic, care, cel puţin din anumite puncte de vedere, trebuie să fie « climatul » confrăţilor noştri din întreaga lume.

Cît priveşte lucrările mele nu-mi doresc decît ca ele să poarte bucuria şi plăcerea cu care au fost executate, să poarte amprenta convingerilor şi crezului meu artistic.

ION BIŢAN

1 | 2
—
3

1. Fastul lucrurilor inutile — metal şi piele
2. Reconstituire — relief piele
3. Compoziţie — acuarelă



ION NICODIM

Arta lui Bișan are ceva din neliniștea timpurilor pe care le trăim; alcătuită din sensuri interogative, din aviditate informativă, ea este străbătută de o frenezie a autonegării și a renașterii într-o altă zonă mai acută a cunoașterii.

Sînt în creația lui destule momente de luciditate dramatică sau de evadare în aleatoriu; regăsesc aici, în totalitate sau parțial în unele opere, o mare parte din încercările întreprinse pretutindeni în scopul definirii spiritului omului modern, fapt ce mă determină să conchid că arta lui Bișan e arta unui contemporan. Din nefericire însă, ea este judecată cîteodată în termeni convenționali.

După părerea mea sîtem martorii unei crize a înțelegerii artei. Mulți dintre noi nu depășim pragul de cultură tradițional-burgheză impregnată în noi, în alte timpuri și în alte condiții; mulțumindu-ne cu el, refuzăm tot ce nu putem noi înțelege și devenim ceea ce n-am fi vrut niciodată să fim — retardatari (acest fapt pare cu atît mai straniu cu cît toți ne pretindem nu numai martori ai unei revoluții, ci și factori activi ai ei). Într-o

lucrare a lui Bișan, ce depășește vechi tipare, ca de pildă Fastul lucrurilor inutile, cineva, — judecînd-o cu criteriile tradiționale, — vedea raporturi decorative cînd, de fapt, ea este în totalitatea ei explicitarea ideii ce o conține. Lucrarea amintită mi se pare a fi un protest — transpus în cheie satirică — față de pompoasa prețiozitate a unui balast ce ne înconjoară existența. Ne trebuie însă curajul de a ne depăși micile noastre înțelegeri, pentru a ne putea bucura de invențiunea de idei a unui artist.

Întilnesc în arta lui Bișan tendințe contradictorii — o sensibilitate aderentă la cultura plastică românească din perioada interbelică, cum și aviditatea unei cuprinderi a ideilor revoluției plastice contemporane. Multora le poate părea discutabilă și dispoziția pe care o are Bișan de a cutreiera toate domeniile artei, frenezia oscilațiilor în care nu totdeauna se mai întrebă « de unde? » și « încotro? ». Dar poate că deasupra tuturor stă și un sens al desacralizării, propriu timpului nostru, poate și un gust al efemerului sub semnul căruia iarăși ne găsim.

Aprob însă în totalitatea lui acest stil ce nu se lasă cuprins de rugină de nici un fel, și-și sparge singur corsetul consacării.

„FASTUL LUCRURILOR INUTILE“

Protest în cheie satirică...

...sau formă a non-semnificării?...

RADU COSTINESCU

Ne este tuturor cunoscut rafinamentul artistic al lui Ion Bișan, care nu s-a dezmințit nici în cazul lucrărilor expuse nu de mult la Galeria Apollo. Mărturisesc totuși că, dintr-un punct de vedere, aceste piese — în pofida unor calități incontestabile — mi-au produs o anume « surpriză », accentuată mai cu seamă de una dintre ele intitulată Fastul lucrurilor inutile. Dar ceea ce mi-a dat de gîndit a fost nu atît « ieșirea » din modul tradițional de a înțelege forma, cît « justificarea » pe care artistul însuși, ca și unii comentatori, ne-au oferit-o: « ceea ce aș dori să se vadă — afirma Ion Bișan — este pasiunea, plăcerea cu care fiecare lucrare a

fost executată. Acesta este scopul principal al vieții unui artist » (s.n.)

« Credo-ul » acesta — mi-a readus în atenție anumite tendințe (manifestate azi pe verse meridiane) de a lipsi opera de artă de orice acoperire semantică, de a-i anula funcția denotativă. Fără să pun în discuție dreptul oricărui artist de a experimenta sau firescul unor înnoiri în artă, îmi pun întrebarea dacă nu cumva o atare « atitudine estetică » deplasează « centrul de interes » din zona spirituală în zona egotică a unei jubilei epicurice, mai mult, dacă nu cumva goleşte opera de orice « substanță », transformînd-o într-o formă a non-semnificării.

Cred că astăzi, cînd atît la noi cît și în toată lumea se fac atîtea experiențe și încercări de a lărgi viziunea pe care o numim

tradițională, este necesar mai mult ca oricînd să avem în vedere semnificația spirituală a actului de creație; altfel experimentăm în gol și riscăm să diluăm fenomenul artei contemporane, în pofida noutății aparente a mijloacelor folosite. Simpla dorință de renovare, oricît de sinceră, nu este suficientă.

Arta epocii noastre cere, a adus și mai poate aduce o amplificare a mijloacelor de expresie, precum și o lărgire a sensibilității noastre și o îmbogățire a ei cu registre noi, dar ea nu poate și nu trebuie să facă acest lucru cu prețul renunțării la conștiința umană, cu prețul renunțării la ceea ce este mai înalt și mai caracteristic în om, cu prețul renunțării la ceea ce îl deosebește de regnul mineral și vegetal, cu prețul renunțării la spiritualitatea sa atît de greu cîștigată.

UN TABLOU DE CAROTO LA MUZEUL BRUKENTHAL

Redacția «Arta» a primit recent de la Teodor Ionescu o comunicare privind identificarea unui tablou de Caroto aflat în patrimoniul muzeului Brukenthal. Publicăm textul abreviat al comunicării.

Purtînd pe spate numele lui Raffaello, scris de unul din foștii lui proprietari de dinaintea lui Brukenthal, atribuit pînă în 1893 lui Giotto (este drept, cu semnul întrebării) tabloul «Nașterea Mariei» (pînă 72,5×61 cm) a fost socotit de Frimmel o pictură din școala lui Mazzolino: «tipul figurilor indică precis pe fecundul Mazzolino» (Kleine Galleriestudien, 1894, p. 85). Doi ani după Frimmel, londonezul Jean Paul Richter, unul dintre cei mai buni cunoscători de atunci ai operei lui Leonardo, s-a pronunțat pentru Caroto. Aceiași opinie a exprimat-o și Karl Voll din München, în 1902, declarînd că piesa seamănă cu una de Caroto, de la pinacoteca din München, dar Voll l-a sfătuit, pînă la urmă, pe Csaki s-o catalogheze drept opera unui anonim din Ferrara. Între timp, Csaki a descoperit iscălitura «KROT» redată în facsimil, în catalogul din 1909.

După 20 de ani Frimmel revine, optînd, de data aceasta, pentru obscurul ferarez Michele Cortelini, în favoarea căruia căuta să interpreteze iscălitura — el mărturisește că în 1894 a citit iscălitura FR. KROTO — pune în discuție și numele lui Caroto «care ar permite noi încercări de atribuire și poate că astfel se va putea soluționa această chestiune» (Studien und Skizzen für Gemäldekunde, vol. II, fasc. IX—X, 1916, p. 45). La 1923 tabloul e apreciat verbal de vienezul Ludwig von Baldass doar o copie după Mazzolino, însă fără altă precizare.

Nașterea Mariei (Brukenthal)

Nașterea Mariei — detaliu (Academia Carrara — Bergamo)



Din toate aceste atribuiri cea corectă este cea emisă de Jean Paul Richter. Rezultatul investigațiilor noastre pledează, pentru paternitatea lui Caroto. Iscălitura de pe colțul postamentului patului, azi vizibilă dificil, este autentică, prin comparație cu alte semnături ale maestrului. În sprijinul acestei atribuiri Dr. Emma Zocca, de la Institutul de Istoria Artei din Roma, ne-a semnalat că la Academia Carrara din Bergamo se află un alt tablou, cu aceeași temă, iscălit de Caroto și datat 1527, dintr-o predelă amintită deja de Vasari, pictată pentru compania Madonei S. Bernardino din Verona. Compoziția e destul de asemănătoare cu partea inferioară a tabloului sibian, unele figuri repetîndu-se, inversate.

Faptul că tabloul de la Academia Carrara e datat 1527, ne permite să datăm și tabloul sibian în jurul acestui an.

UN NOU MUZEU DE ARTĂ MODERNĂ: COLECȚIA NORDRHEIN WEST- FALEN DIN DÜSSELDORF

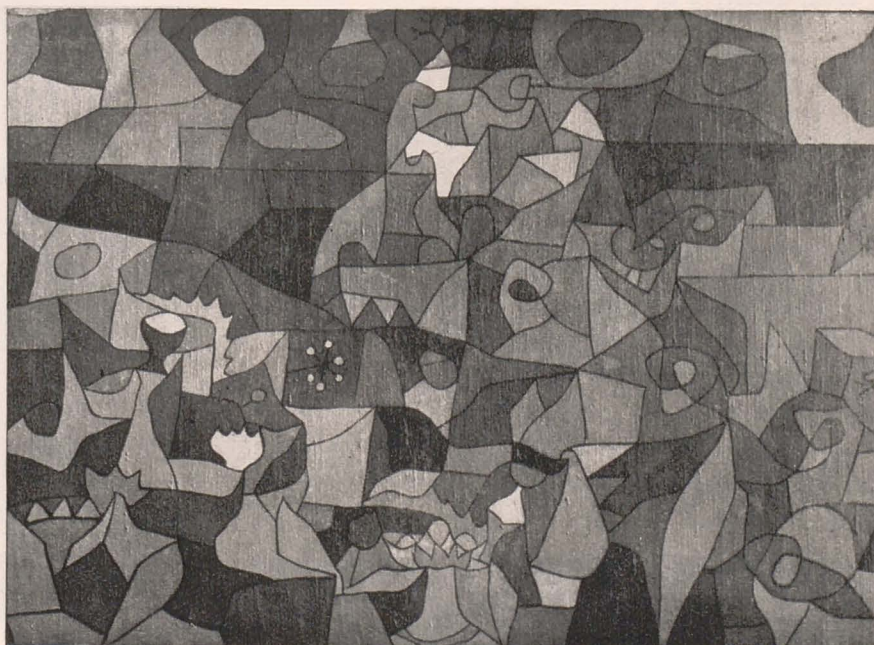
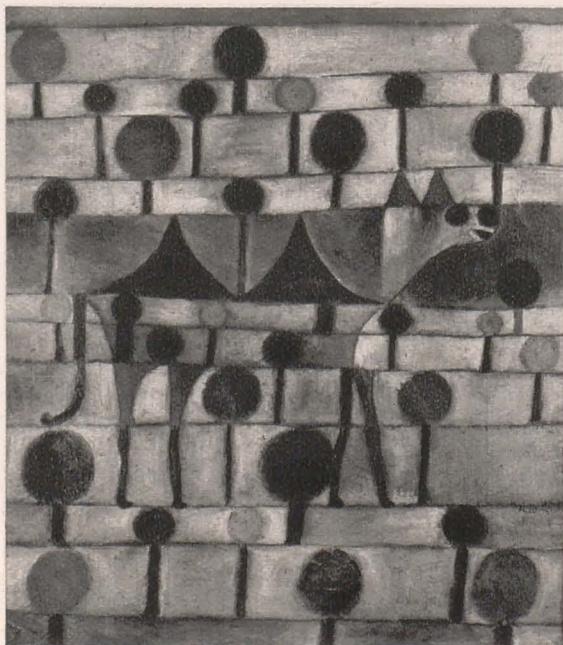
Dr. WERNER SCHMALENBACH

Achiziția, în 1960, a 88 de lucrări semnate de Paul Klee și expunerea lor permanentă la primul etaj al unui vechi palat din Düsseldorf, «Schloss Jägerhof», au fost evenimente nu numai de importanță locală, ci și de rezonanță internațională. Una dintre cele mai mari colecții din operele lui Paul Klee devenea astfel un bun public, dăruind totodată orașului Düsseldorf un minunat colț de reculegere și contemplație artistică. Lucrurile nu s-au oprit însă aici. La Düsseldorf, capitală a landului Nordrhein-Westfalen, se simțea nevoia unei intensificări a vieții culturale. Deși ideea înființării unui muzeu la Düsseldorf i s-ar fi putut opune faptul că orașul este situat într-o regiune cu numeroase și variat profilate muzee, ideea a acționat totuși ca stimul: de ce să nu se acorde tocmai centrului politic și economic al regiunii și un relief artistic corespunzător? Și pornind de la colecția Klee — s-a hotărât înființarea unui nou așezământ de artă: Colecția Nordrhein-Westfalen. Actul constitutiv a fost semnat la 4 august 1961.

Se crede, în general, că muzeele n-ar trebui înființate, ele ar trebui să se dezvolte organic. Colecția Nordrhein-Westfalen nu s-a dezvoltat astfel, dar ea este legată de o tradiție tot atât de veche ca și aspirația orașului Düsseldorf de a fi un «oraș al artelor». Ce s-ar putea opune, de fapt, întemeierii unui muzeu creat pe o «tabula rasa» a prezentului? Actul de voință al acestei întemeieri nu este oare la fel de uman și de «moral» ca și dezvoltarea organică a unor

Düsseldorf este însă, așa cum ni se prezintă el azi, un oraș modern. Deși străzile și monumentele lui sînt pline de reminiscențe istorice, imaginea lui de ansamblu este aceea a unui oraș modern al secolului nostru. Forța acestui oraș, dinamica sa actuală nu vin din trecut ci din prezent. Tocmai de aceea își avea locul aici o colecție muzeală care pornește necondiționat de la zero și care își propune să prezinte arta secolului 20. Și este firesc ca această colecție să nu țină seama de veleități locale, regionale sau naționale, ci să aspire spre un orizont mult mai larg. Chiar dacă inaugurarea acestei colecții este, în bună măsură, rezultatul și manifestarea unui sentiment de mîndrie și unei conștiințe locale, sentimentul acesta este capabil să evolueze depășind granițele regionale și naționale. Landul nu este considerat provincie, iar capitala sa nu este capitala unei provincii. Colecția de artă înființată aici oferă ocazia organizării unui muzeu după criterii exclusiv artistice, care îi conferă o claritate și o puritate posibile numai în asemenea condiții, susținute, firește, și de subvențiile materiale corespunzătoare. Stilul acestui oraș-capitală a landului impune prezența unei colecții de artă la fel de potrivită la Düsseldorf ca și în oricare alt oraș, dintr-o altă țară sau de pe alt continent.

Colecția va rămîne, timp îndelungat, profilată numai pe pictură. Singurul avantaj, singur însă important, este tocmai această limitare: este mai bine ca toate mijloacele să fie concentrate asupra unui obiectiv unic



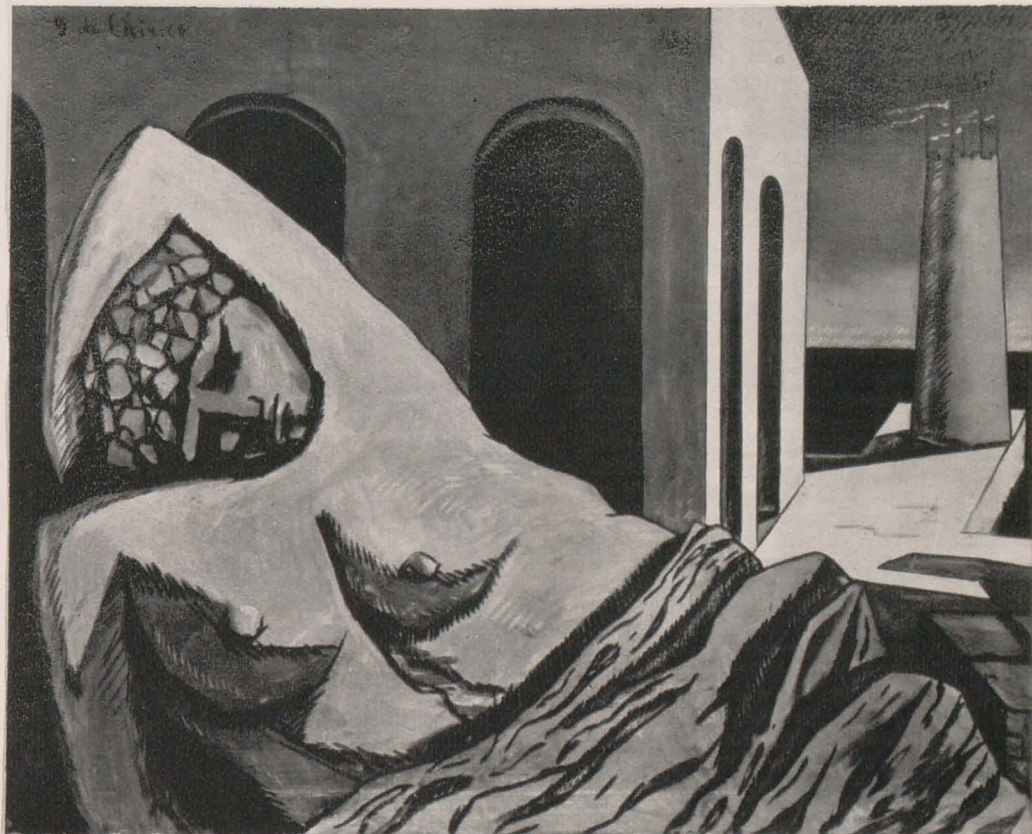
vechi tradiții? Există în lume nu numai solul tradiționalist al istoriei, ci și vîntul proaspăt al prezentului. Într-un oraș al cărui chip a fost modelat de monarhia absolută și în care principele elector Johann Wilhelm von der Pfalz, evocat de obicei ca patron al orașului, a întemeiat, la vremea sa, o însemnată Galerie de artă, există o tradiție locală specifică care s-a manifestat tocmai prin crearea colecției de artă Nordrhein-Westfalen.

decît risipite în mai multe direcții. De aceea sculptura, desenul și grafica sînt deocamdată — nu definitiv — excluse din programul de achiziții. Chiar dacă această impusă renunțare este destul de dureroasă — cu atît mai mult cu cît ea va priva pentru totdeauna colecția de unele opere valoroase — avem totuși consolare că atît la Düsseldorf, cît și în alte orașe învecinate există importante colecții de sculptură și grafică.



Nucleul muzeului este colecția alcătuită din operele lui Paul Klee, al căror număr s-a ridicat între timp pînă la 90 (și din care două treimi au fost expuse, în februarie 1969, la Muzeul de artă din București). Colecția conferă muzeului, de la bun început, un caracter care obligă. Firește, nu din punct de vedere cantitativ — în această privință colecția Klee va rămîne admirabil disproporționată — ea fiind baza, nucleul,

dar nu și element de construcție al muzeului. Criteriul care îl condiționează este în primul rînd istoric, întrucît punctul de plecare în timp se situează în primul deceniu al acestui secol, cînd Klee și-a creat opera. Intervine apoi criteriul calității, ceea ce nu înseamnă că se vor achiziționa și expune numai lucrări de o valoare egală cu a celor create de Klee, căci atunci ar însemna să ne limităm la un mănunchi de « clasici », răpind astfel muzeului



	3, 4
1, 2	5, 6

1. PAUL KLEE: Cămilă in peisaj ritmic cu arbori. 1920
2. PAUL KLEE: Grădină după furtună. 1932
3. MAX ERNST: Maternitate. 1927
4. GIORGIO de CHIRICO: Ariadna. 1913
5. MARC CHAGALL: Sărbătoare. 1914
6. PABLO PICASSO: Portretul Fernandei. 1909



vitalitatea. Calitate înseamnă aici mai curînd obligativitatea de a selecționa în acel spirit viu și pătrunzător care l-a caracterizat și pe Klee la timpul său. Rezultă de aici necesitatea — firească — a alegerii unor lucrări create și după moartea lui Klee (1940), pînă în anii noștri.

Programul de achiziție începe, așa dar, cu anul 1900, etichetînd astfel colecția ca pe o colecție de artă a secolului 20, cel puțin atît timp cît secolul 21 nu s-a înscris încă la cuvînt. Marii precursori, Cézanne în primul rînd, își vor găsi probabil cîndva locul în colecție, dar deocamdată ei nu figurează în planul de achiziții. În afară de aceasta, faptul că mulți artiști care aparțin secolului al 19-lea au trăit pînă tîrziu în secolul nostru nu-i îndreptățește la includerea în colecție, deoarece definitorie nu este data morții, ci apartenența la o generație.

Nu credem că este necesar să schițăm structura organizatorică a colecției. Ea a rezultat firesc din însuși caracterul artei — în primul rînd al picturii — secolului nostru. Unul dintre principiile de organizare a muzeelor este acel al formării unor centre de greutate, determinate de anumite condiții locale, de exemplu existența unor bunuri muzeale sau intenția de a ține cont de anumite valori artistice locale. În cazul colecției Nordrhein — Westfalen, care este un «museum ex nihilo», prima condiție cade de la sine. Cea de-a doua ar contrazice principiul aplicării exclusive a unor criterii artistice de evaluare. Dacă apar și aici centre de greutate, ele se datoresc calităților artistice deosebite ale unui pictor sau altul. Remarcăm, de exemplu, tendința de a se reliefa unele personalități: s-a preferat, în general, să se achiziționeze pentru a doua sau a treia oară lucrări semnate de același artist de vază, decît să se alerge după nume noi. Într-un anume sens, fiecare artist introdus în colecție este considerat ca un centru de greutate. El nu este numai « prezent » — o singură lucrare ar fi suficientă în acest scop — el trebuie să fie « reprezentat », și pentru aceasta sînt necesare mai multe lucrări. În felul acesta, colecția nu oferă o simplă listă de nume, ci o judicioasă posibilitate de înțelegere și apreciere a fiecărui artist care intră în componența ei.

În centrul preocupărilor se situează artistul și opera sa, cu caracterele care îi individualizează. Și dacă variatele genuri ale artei contemporane, ca și curentele și grupările sînt criterii în primul rînd respectate, criteriile istorice, oricît ar fi ele de importante, nu pot motiva și nici scuza o achiziție. Muzeul nu trebuie să fie centru documentar de istorie a artelor, el trebuie să fie un centru de cultivare și prezentare a artei. În colecția de care ne ocupăm, operele de artă nu vor fi niciodată degradate prin utilizarea lor ca simple exemplificări a unor procese istorice. De aceea, cei care cunosc istoria artei moderne, vor remarca, acum ca și în viitor, lipsa unor nume sau a unor opere din diverse perioade. Nu istoria, ci arta primează, și în aceste condiții vor fi satisfăcute și cerințele legitime ale istoriei. Organizatorii muzeului nu au intenția să prezinte de-a lungul întregii sale evoluții pe fiecare dintre artiștii expuși. Dacă metoda poate fi indicată pentru unii artiști, pentru alții este mai bine, mai definitoriu, de a fi prezentați numai cu opere aparținînd unei singure perioade de creație. Achizițiile nu se fac după o schemă prestabilită.

Un cuvînt despre locul pe care îl ocupă în muzeul Nordrhein-Westfalen arta modernă actuală. Gradul de integrare al artei prezentului în patrimoniul unui muzeu, și mai ales al unui muzeu ca acesta, este discutabil. Un prim criteriu în această privință ar putea fi acel al calității stricte. S-ar putea pleda totuși și în favoarea unei participări mai masive a tinerilor artiști, fără a uita totuși că o apreciere « obiectivă » a actualității

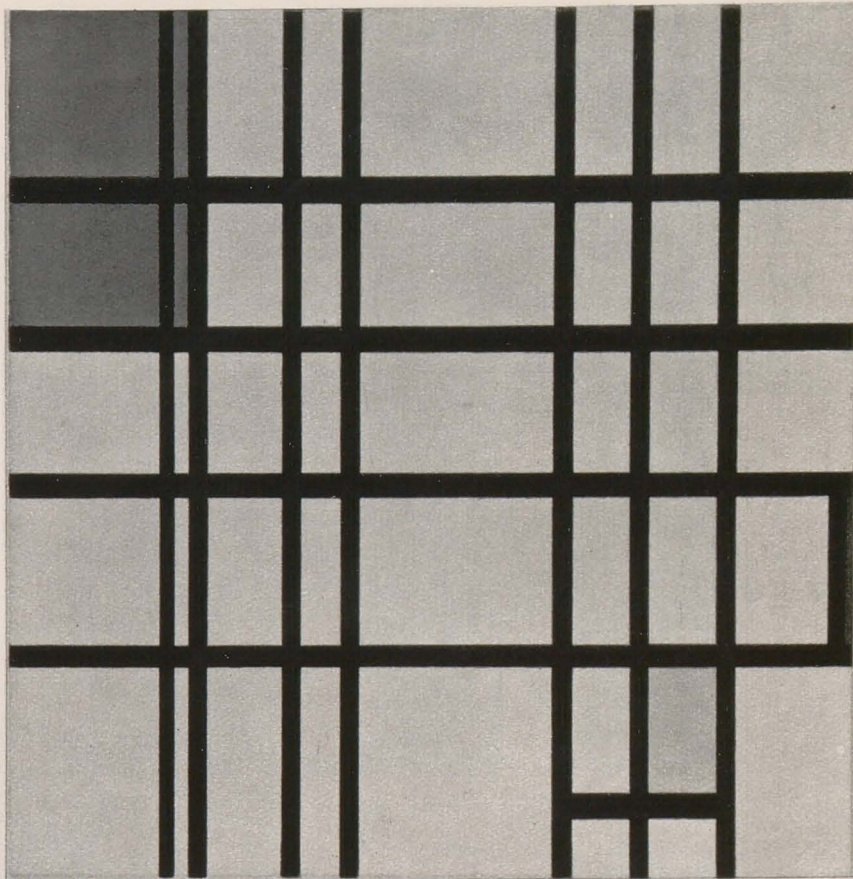


JOAN MIRÓ: Personaje ritmice. 1934.

FERNAND LÉGER: Adam și Eva. 1935—39

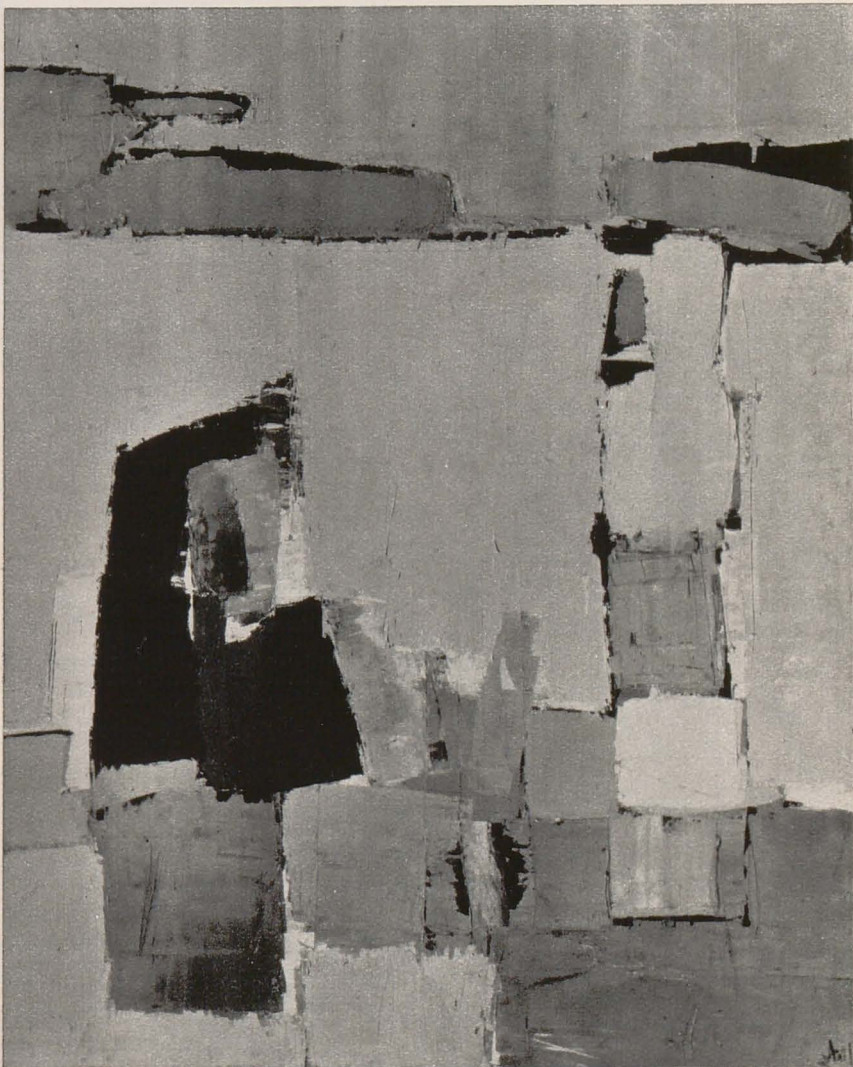


nu este posibilă, că încercările de a face o selecție valabilă și definitivă eșuează de cele mai multe ori din cauza lipsei de perspectivă și că în acest sector este permis, ba chiar necesar să-și asumi anumite riscuri, cu atât mai mult cu cât criteriul financiar are aici mai puțină importanță. Chiar dacă într-o zi multe lucrări nu-și vor mai avea locul decît în depozite, nu se va putea spune că porțile muzeului au rămas închise în fața unor opere de reală valoare. Toate aceste argumente merită a fi luate în considerare. Totuși, cel care răspunde de valoarea și de organizarea acestei colecții trebuie să fie convins de valoarea fiecărei piese. El se simte obligat să verifice atent chiar și propria sa fascinație pînă la punctul în care ea se transformă în convingere. Atitudinea pasivă care ar permite camuflarea sub mantia muzeală a tot ceea ce se impune de la sine spre discuție, este, fără îndoială, criticabilă. Luarea de poziție, chiar și față de arta contemporană, se cere făcută cu hotărîre. Importantă nu este adoptarea unor tendințe sau mode periferice, ci impunerea unor valori reale. În epoca noastră, în care arta tinărbă beneficiază de toate șansele publicității și ale succesului rapid, este bine să ai răbdare de a aștepta « consacrarea » muzeală, chiar dacă plătești pentru ea prețul corespunzător. Ar însemna însă să punem greșit problema, dacă am



PIET MONDRIAN: Ritm în linii negre. 1935—42

NICOLAS de STAEL: Figură la marginea mării. 1952

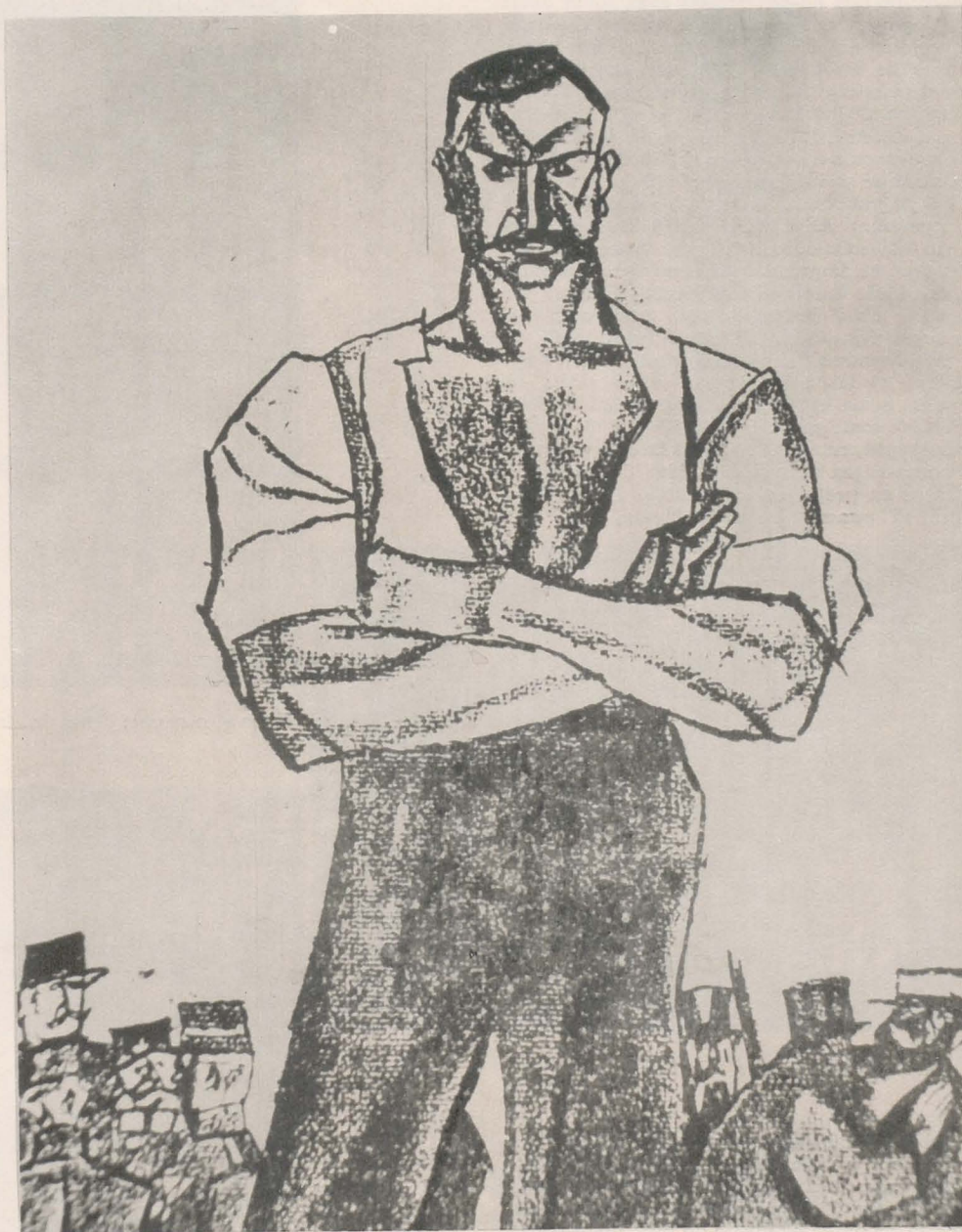


JACKSON POLLOCK: Nr. 32. 1950

privi-o numai sub aspectul curajului de colecționar. Pe de o parte, succesul premuzeeal poate devansa posibilitățile de a dovedi acest curaj, iar pe de altă parte, curajul acesta ar putea să nu fie de fapt decît o fugă de răspundere. Iar dacă se achiziționează cu extremă precauție arta mai veche, sancționată de istoria și critica artelor — precauție dictată nu de lipsa de îndrăzneală, ci de aspirația spre calitate — nu avem nici un motiv să ne comportăm mai puțin critic față de arta celor tineri și să provocăm astfel tocmai ceea ce trebuie evitat: invazia masivă și legalizarea « curenților ». Răspunderea aceasta rămîne însă un simplu pretext atît timp cît ea nu este susținută în mod clar și convingător de o strînsă participare la fenomenul artistic contemporan, fenomen care se dezvoltă azi pe multiple planuri. Este limpede că muzeul ca atare trebuie să se deosebească de toate celelalte instituții de artă. De îndată ce colecția de artă Nordrhein-Westfalen va avea sediul său propriu — se lucrează în prezent la alcătuirea planurilor — ea va fi în măsură să alimenteze interesul față de arta actuală și prin alte forme decît cele de care dispune în prezent. Criteriul programului de achiziții va rămîne însă în continuare acel al selecției celei mai minuțioase.

În românește de
MARCELA PĂLĂNCEANU

DOCUMENTE



DIN ISTORIA GÎNDIRII CRITICE ROMÂNEȘTI

. . . Dacă în concepția modernă a relațiilor dintre om și puterile inconștiente ale naturii și istoriei, « omul vierme » a fost izgonit de « omul luptător » apoi se înțelege, că în această concepție știința și arta — două manifestațiuni pur omenești și exclusiv omenești, nu pot avea alt rol decît de a servi ca arme de luptă.

În ceea ce privește arta, ea în parte are același rol ca și știința, analizînd și desenînd faptele sociale și psihice. Însemnătatea cea mai mare a artei stă într-aceea, că dînsa se adresează nemijlocit inimii și conștiinței noastre, împingîndu-ne direct la luptă, dîndu-ne putere și curaj în momentele de cumpănă grea, transportîndu-ne prin imaginile-i vii și colorate în acele depărtări unde n-am putea pătrunde bazîndu-ne exclusiv pe știința abstractă și pozitivă.

Arta și luptele sociale. 12 iulie 1894

Expoziția

DAN HATMANU
 PETRE HÎRTOPEANU
 ION PETROVICI

Ceea ce-i reunește pe cei 3 expozanți de la Galeriile de Artă din Iași este, pe de o parte, abordarea unui figurativ filtrat prin viziunea modernă, iar pe de altă parte, faptul că pentru fiecare artist expoziția marchează un moment semnificativ din creația sa.

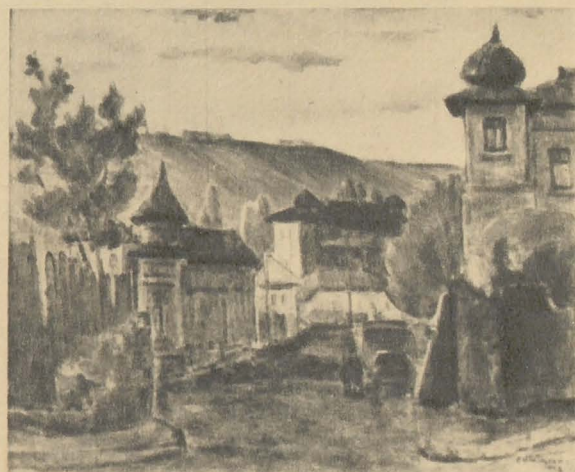
DAN HATMANU expune portrete. Executate după tehnica picturii netede, deformate expresionist și alungite ca în frescele bizantine, aceste portrete alcătuiesc un fel de iconostas profan, o catapeteasmă în care artistul reflectă fața timpului său. Fina observație psihologică se unește cu o nuanță de malițiozitate în interpretarea fiecărui caracter; artistul modelează figuri de comedie amară și grotescă, oglindind un mod ironic de a privi lumea.

Siguranța și pregnanța desenului unit cu deformările respective, amintesc portretistica expresivă și viguroasă a vechilor măestri germani, înțelegând prin aceasta o înrudire spirituală. Savanta știință a unei rafinate alchimii cromatice, în care tonuri subtile se interpătrund și se valorifică reciproc, dă măsura unei arte ajunsă la deplinătate. Este foarte posibil ca Hatmanu să încerce în viitor și alte formule stilistice, dar o considerăm pe aceasta cea mai reușită, mai expresivă.

Tablourile lui PETRE HÎRTOPEANU se disting printr-o rezonanță cromatică surdă: pictorul interzice culorilor vibrația excesivă, pentru ca ele să exprime huma, pământul — substanța primordială a universului vizibil. Nuanțele argiloase, care determină un fenomen de contracție spațială, dau sentimentul imediatului, al comuniunii nemijlocite cu lucrurile. Dacă pictura netedă a lui Hatmanu lasă senzația definitivului, pictura deseori zgrunțuroasă a lui Hîrtopeanu dă sentimentul că formele se află în curs de modelare, în devenire. Ancorată în real, arta lui Hîrtopeanu participă la modernitate prin acel sentiment al disponibilității, al mutabilității permanente a formelor.

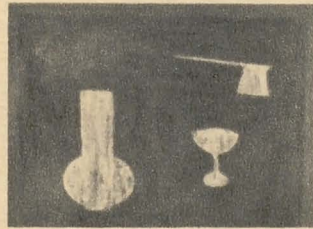
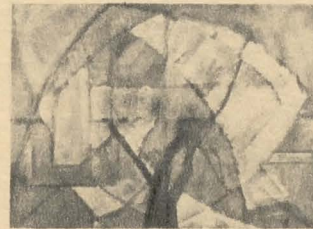
Geometrismul, care axează întreaga operă grafică a lui ION PETROVICI, și care la un moment dat tindea să domine totul, tabloul transformându-se într-un exercițiu compozițional bazat pe conture întunecate și groase în care locuiau obiecte și ființe oarecum întemnițate, a suferit o radicală schimbare. Intervenția de culori luminoase modifică fundamental structura spirituală și plastică a tabloului. Reverberațiile de auriu și albastru, nuanțarea tonurilor, interferențele cromatice, au darul de a face formele transparente și imponderabile. Este ca și cum geometria severă de altădată ar pluti și s-ar dizolva în ape cromatice limpezi, purificatoare. Ducând la maximum acest stil, Petrovici realizează în ZORILE un adevărat vitraliu, dialog între liniile negre și dure care figurează spațiul și albastrul care anulează limitele și tangibilul, introducând infinitul și impalpabilul. Ion Petrovici este astfel un modern prin faptul că tensiunile cromatice scot obiectele și spațiul tabloului din statica lor, iar ochiul din formula vizuală obișnuită.

GEORGE POPA



PICTURĂ, SCULPTURĂ,
DESEN

Galeriile de Artă « Apollo ». Ianuarie-februarie. Au expus: Constantin Baciu (19 desene și acuarele), Mihai Bandac (9 lucrări de pictură), Constantin Foamete (14 lucrări de sculptură în lemn, marmură, piatră, ceramică), Aurel Nedel (9 lucrări de pictură) și Constantin Piliuță (9 lucrări de pictură).



DAN NEGOESCU

PICTURĂ

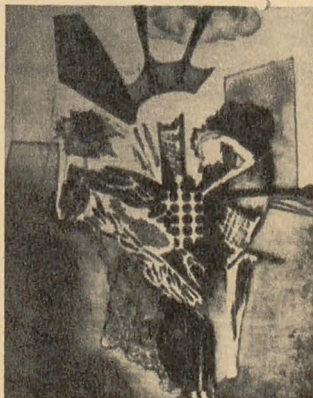
Galeriile de artă din calea Victoriei. Februarie-martie. Expoziția a cuprins 9 lucrări de pictură în ulei.



EXPOZIȚII DE GRUP

Galeriile de artă din bd. Magheru. Februarie-martie. Au expus: Emilia Dumitrescu (9 gravuri pe metal), Ala Jalea Popa (9 gravuri pe metal), Puia Masichievici Mișu (10 gravuri pe metal) și Ileana Micodin (9 gravuri pe metal).

GRAVURĂ



GEORGE-PAUL
MIHAIL

PICTURĂ și GRAVURĂ

Galeriile de artă din calea Victoriei. Martie. Prima expoziție personală, cuprinzând 10 lucrări de pictură și 6 gravuri.

ASPASIA BURDUJA

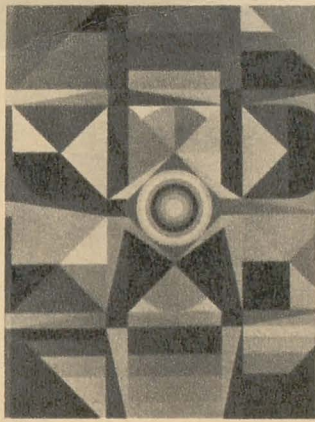
ARTĂ DECORATIVĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Ianuarie—februarie. A patra expoziție personală, alcătuită din 11 tapiserii și broderii și 49 lucrări de pictură pe lemn și pe sticlă — compoziții figurative.

CONSTANTIN
BULAT

CERAMICĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Ianuarie—februarie. A doua expoziție personală, cuprinzând obiecte ceramice grupate în cicluri (« Nevroză » și « Germinație »).



VIRGIL GHINEA

PICTURĂ

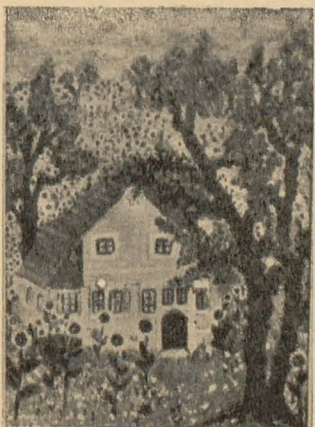
Galeriile de artă « Amfora ». Martie. A treia expoziție personală cuprinzând 31 lucrări de pictură în ulei și construcții în spațiu.



OCTAV ANGHELUȚĂ

PICTURĂ și DESEN

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Martie. Au fost expuse 43 lucrări de pictură în ulei și tempera și 18 desene.



VALI CIOS

PICTURĂ

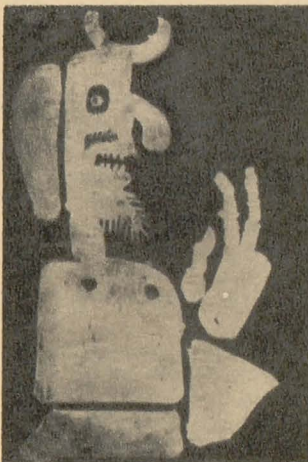
Holul Teatrului Mic. Martie — aprilie. Prima expoziție personală. Au fost expuse 21 uleiuri și 9 picturi pe sticlă.



FR. TOTH

PICTURĂ

Holul Teatrului de Stat din Arad. Februarie—martie. Au fost expuse 27 lucrări de pictură în ulei — compoziții figurative, portrete, peisaje, flori.



ILIE BOCA

PICTURĂ

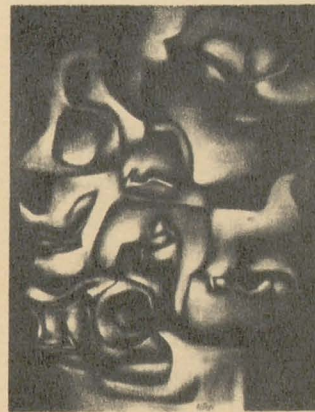
Galeriile de artă din Bacău. Februarie—martie. Prima expoziție personală, cu 80 lucrări de pictură (în ulei, tempera, tehnici mixte) — compoziții figurative.



ZINA BLĂNUȚĂ

PICTURĂ

Sala « Arta » — Brașov, Martie. A patra expoziție personală, cuprinzând 20 lucrări de pictură în ulei și 36 lucrări de pictură în acuarelă.



PICTURĂ, SCULPTURĂ,
GRAFICĂ

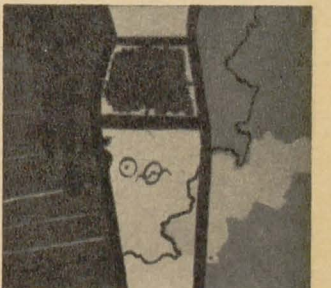
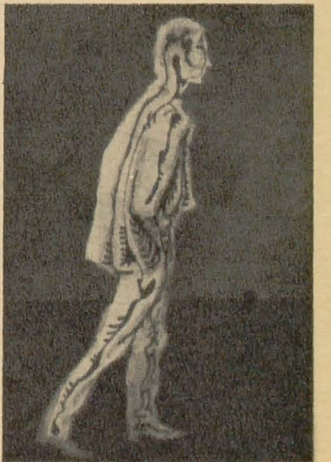
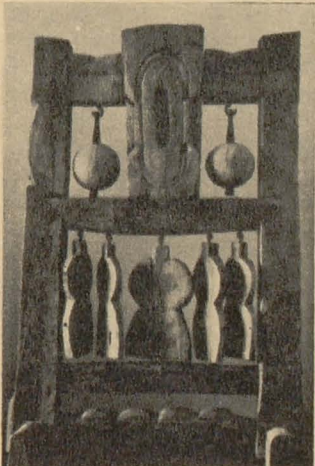
Galeriile de artă « Apollo ». Au expus: Harry Guttman (9 lucrări de grafică), Henry Mavrodin (9 picturi în ulei), Gabriela Manole-Adoc (9 sculpturi în lemn, bronz, oțel inoxidabil) și Lia Szasz (6 picturi în ulei).



EXPOZIȚII DE GRUP

PICTURĂ, SCULPTURĂ,
DESEN

Galeriile de artă « Apollo » Martie. Au expus: Marin Gherasim (10 lucrări de pictură), Gheorghe Iliescu Călinești (7 lucrări de sculptură și 10 desene), Iosif Krijanovsky (12 lucrări de pictură în ulei, tempera, acuarelă) și Barbu Nițescu (9 lucrări de pictură).



R E S U M É

L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN STRUCTURES DU STYLE. ION PACEA

Signé par le critique d'art Anca Arghir, l'article est une introduction à l'art roumain contemporain vu à travers les œuvres, sans références à la biographie, à la personnalité et à l'évolution des auteurs. Constituant les fiches d'un musée imaginaire, les articles — qui seront publiés successivement dans notre revue — sont consacrés à l'analyse des structures stylistiques. La définition de ces structures essaye de saisir les aspects de la rencontre fertile de l'art national contemporain et de la situation de l'art universel moderne.

À la suite de ces considérations, nous publions la première fiche du cycle qui se réfère à la peinture de Ion Pacea, un artiste de la génération moyenne. Le sous-titre de l'article — « Le rapport entre la nature et la peinture: l'isomorphisme » — définit le style de Ion Pacea en tant que naturisme dérivé d'une essence classique, transposé dans un langage abstrait baroquisant. Apparemment dénaturalisée, la morphologie de cette vision est en fait un traitement hyperbolique du sentiment de la nature qui brise le moule de la mimesis. Le caractère dominant de ce style est le biomorphisme, qui synthétise la perception des variations de la nature dans une expression suggestive de la dynamique de la matière. L'appétence cosmique de la sensibilité, permanente dans la peinture roumaine, se manifeste ainsi dans les termes d'un style ayant des correspondances dans l'art abstrait international actuel.

UNE RÉALITÉ ESTHÉTIQUE ACTUELLE — L'ART NAÏF. UN PEINTRE-PAYSAN: ION NICODIN-NITZA

Des manifestations récentes consacrées à l'art naïf ont permis au peintre Vasile Savonea d'examiner les voies du développement de cet art dans le monde, ses aspects pluri-formes, ainsi que ses rapports avec l'art populaire et celui des artistes professionnels dans le contexte social contemporain.

En passant en revue les opinions de certains critiques réputés, spécialisés dans les problèmes de l'art naïf tels que O. Bihaljy-Merin, Anatole Jakovski, Nevio Jori (qui forment des précisions essentielles pour la définition de ce phénomène contemporain) ainsi que les particularités de cet art dans plusieurs pays (Jugoslavie, Canada, Nigéria) l'auteur estime que les forces anonymes qui se réalisaient jadis dans le cadre de l'art populaire, essayent aujourd'hui de renaître individuellement. Certainement le processus se développe différemment dans chaque pays et dans un contexte spécifique.

Quoi qu'il en soit, de nombreux chercheurs — de même que l'auteur de l'article — considèrent l'art naïf comme l'une des formes de l'humanisme contemporain, une réaction de défense de la condition humaine face aux processus d'aliénation apparus dans l'ère technologique.

★

Le critique Mihai Drișcu présente ensuite le peintre-paysan Ion Nicodin-Nitza, lauréat de la dernière Biennale des artistes amateurs de Bucarest, participant à la Triennale de l'art naïf ouverte à Bratislava en 1969, l'un des plus intéressants représentants de l'art naïf en Roumanie.

IVAN MESTROVIĆ

Parmi les manifestations qui ont eu lieu au début de cette année à Bucarest, l'exposition consacrée à Ivan Mestrovic est l'une des plus importantes.

Organisée sous les auspices du Comité d'Etat pour la Culture et les Arts dans le cadre des échanges culturels entre la Roumanie et la Jugoslavie, l'exposition comporte des œuvres représentatives pour chaque étape de la création artistique du sculpteur. L'auteur de l'article, le critique d'art Eleonora Costesco, relève le rôle immense joué par Mestrovic dans la renaissance de l'art statuaire de son pays ainsi que son apport à l'art universel de la première moitié du XX^e siècle et souligne le fait que, dans un très bref délai, il a réussi à réduire considérablement le décalage entre la sculpture yougoslave et les dernières conquêtes de l'art plastique européen: « En dénonçant les mièvreries de l'académisme prétentieux et désuet ainsi que les vulgarités d'un réalisme borné, il a réussi à sortir l'art de son pays de l'impasse de l'anecdote facile et conventionnelle. La génération de Mestrovic s'est assimilée progressivement l'expérience luministe de l'impressionnisme, celle de la construction par masses — si brillamment réalisée par Bourdelle et Despiau — ainsi que celle du langage expressif mis en circulation par l'expressionnisme.

L'art de Mestrovic — comme l'art de tout grand créateur d'ailleurs ne saurait être répété, et le mérite des sculpteurs yougoslaves qui l'ont suivi est justement d'avoir compris cela. La force de la sculpture yougoslave actuelle réside dans le fait d'avoir compris que la répétition c'est la mort, et que le seul moyen intelligent de continuer quelque chose en — l'occurrence la leçon d'un grand créateur — est de lui opposer une nouvelle foi ».

SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
MARCEL BREAZU	Lénine l'anti-dogmatique
ANCA ARGHIR	L'art roumain contemporain. Structures du style.
VASILE SAVONEA	Une réalité esthétique actuelle: l'art naïf
MIHAI DRIȘCU	« Les très riches heures » de Nicodin-Nitza
PAVEL CODITZA	L'art des enfants
RENÉ HUYGHE	Le programme de l'art
ELEONORA COSTESCO	Ivan Mestrovic
<i>Visites d'ateliers:</i>	
	Corina Beiu-Angheluța, Rodica Stanca-Pamfil, Ion Bitzan
<i>Points de vue</i>	
* **	Un tableau de Caroto au musée Brukenthal
W. SCHMALENBACH	Un nouveau musée d'art moderne: La collection Nordrhein Westfalen de Düsseldorf
<i>Documents</i>	
<i>Cimaises</i>	

СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2	
3	<i>Циферблат</i>	3	
5	МАРСЕЛ БРЯЗУ	Ленин-антидогматик	5
7	АНКА АРГИР	Современное румынское искусство-структуры стиля	7
11	ВАСИЛЕ САВОНЯ	Современная эстетическая реальность-наивное искусство	11
14	МИХАЙ ДРИШКУ	«Очень богатые часы» Никодима-Ницэ	14
15	ПАВЕЛ КОДИЦЭ	Детское искусство	15
16	РЕНЭ ХЬЮГ	Программа искусства	16
20	ЭЛЕОНОРА КОСТЕСКУ	Иван Местрович	20
24	<i>Ателье</i>	Корина Бейу Ангелуца, Родика Станка Памфил, Ион Бицан	24
30	<i>Точки зрения</i>	Пышность бесполезность вещей	30
31	* **	Картина Карото в музее имени Брукентала	31
32	В. ШМАЛЕНБАХ	Новый музей современного искусства. Северно-рейнская вестфальская коллекция в Дюссельдорфе	32
36	<i>Документ</i>		36
37	<i>Панно</i>		37

Couverture I GH. D. ANGHEL: Ștefan Luchian — plătire

На первой странице обложки: АНГЕЛ. ШТЕФАН ЛУКЪЯН. Гипс

Couverture II L'exposition Mestrovic (vue partielle)

На второй странице обложки: Выставка произведений Местровича. Внутренний вид

Couverture IV Pilier de porte cochère rustique — Olténie

На четвертой странице обложки: Столб крестьянских ворот, Олтения

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

