



# ARTA

4  
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 4—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>		4
GH. STROIA	Permanența ideilor leniniste	5
AMELIA PAVEL	Expoziția de grafică militantă	8
EDGAR PAPU	Realul în artă (I)	11
OLGA BUȘNEAG	Structuri ale stilului. Octav Grigorescu	16
<i>Curente, orientări</i>		
MIHAI DRIȘCU	Structuralismul și opera de artă : Pierre Francastel	19
<i>Antologie</i>		
PIERRE FRANCASTEL	Artă, formă, structură - fragmente	20
<i>Poezie și plastică</i>	V. Voiculescu — trei portrete	24
<i>Atelier</i>	S. Zolcsak, Cristian Breazu, Mircea Dumitrescu	26
ANCA ARGHIR	Cronică trimestrială	32
M.D.	Sculpturile textile ale echipei Iacobi	34
<i>Simeze</i>		37

Coperta I — CORNELIU BABA: Natură moartă — ulei

Coperta II — Muzeul de artă brâncovenească Mogoșoaia — interior

Coperta IV — ION DONCA: Univers — gravură

Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, IRINA GHIDALI, FLORIN DRAGU,  
J. MARX, OCTAVIAN STĂCESCU, CORNELIA ȘOANCĂ, ION IVAN,  
CONSTANTIN NICOLAE, EUGEN LUPU

Diapozitive în culori: RADU BRAUN, J. MARX

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI





## Vicenza



La invitația domnului Italo Tosin pictorul Vasile Pinte a prezentat la *Galeria d'arte «il Salotto»* din Vicenza o expoziție de gravură (noiembrie 1969). Au fost expuse 26 lucrări executate în acvatinta — în cea mai mare parte exemplare de artist. Expoziția a fost primită cu interes, numeroase lucrări fiind achiziționate de amatori și cunoscuți colecționari de artă locali sau din alte orașe. Criticul Gerardo Cossio, care publică un articol pertinent în revista venețiană *Vernice*, semnează de asemenea o cronică în publicația locală *Il sospiro del tifoso*, în care relevă, printre altele, «limbajul bogat în simboluri al acestor

gravuri care sugerează un substrat bizantin, gama cromatică încinsă, fericita punere în pagină, proaspătă și palpitanta tramă imaginativă a acestui artist». Articole și cronici au apărut, de asemenea, în *Il Gazzettino*, *Il Giornale di Vicenza*, *Il Narciso* etc.

Datorită succesului înregistrat, Vasile Pinte a fost invitat de doamna Mirella Padovan să deschidă o expoziție la *Galeria «Il Calibro»* din Roma, în cursul lunii mai.

(În ilustrație — acvatina *Constelație II*)

## Vysoke Myto

La invitația *Combinatului industrial* din Vysoke Myto (Cehoslovacia), George Apostu a prezentat o expoziție de desene (66 lucrări, executate în cărbune și pastel). Expoziția a fost găzduită la *Mestska Galerie* — galeria de artă a clubului muncitoresc al *Combinatului* — în cursul lunii martie.

## Roma

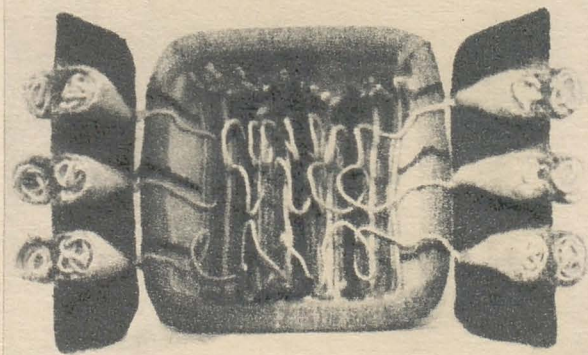


*Academia internațională de litere, arte și științe «Tommaso Campanella»* din Roma a cooptat recent pe Sonia Barcianu Petrașcu, în calitate de membru «honoris causa». Cu acest prilej, Consiliul de direcție al *Academiei* i-a acordat *Medalia de argint* pentru «înalte merite în domeniul artei». O prezentare a artistei (cu date privind viața și opera etc.) va apărea în volumul *Traguardi dell'Arte '70* pregătit de *Casa de editură «Lo Faro»*.

(În ilustrație gravura *Furtuna de nisip*).

★

## Grenoble

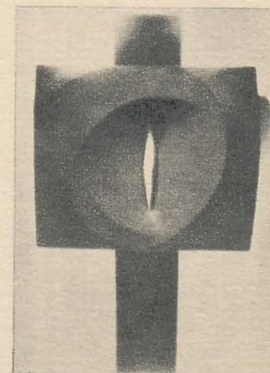


Între 4 aprilie și 20 mai a avut loc, la *Maison de Culture* din Grenoble, *Expoziția internațională de tapisserie, sec. XIV—XX*. Propunându-și să realizeze o privire retrospectivă asupra genului, organizatorii au expus, alături de piese de sculptură textilă (Margareta Abakanowicz, Sheila Hicks, Jean-Paul Riopelle, Jiri Tichy, Jagoda Buic

ș.a.), tapiserii de Adam, Arp, Calder, Delaunay, Léger, Lurçat, Mathieux, Seuphor, Vasarely etc., etc. Din țara noastră au participat Riți Iacobi și Peter Iacobi cu lucrările *Environnement* — material textil pe suport metalic — și *Objet pour jouet* — material textil pe suport plastic (în ilustrație).



CAMILIAN DENEETRESCU



*Galeria S M 13 — Studio d'arte moderna* (Roma, via Margutta), de sub direcția doamnei Valentina

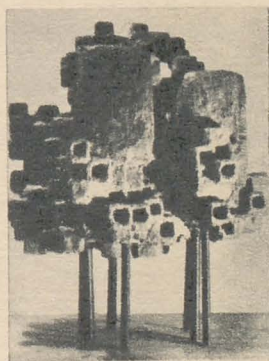
CONFRUNTĂRI  
INTER-  
NAȚIONALE



Orsini, a găzduit între 10 martie și 3 aprilie expoziția pictorului Camilian Demetrescu. Expoziția a cuprins 12 obiecte (executate în lemn pictat), grupate în ciclurile *Omagiu pământului natal* (Amintiri, Durere, Fecunditate, Asceză, Revers, Inger, Intoleranță) și *Omagiu lui Ion Barbu* (Oul dogmatic, Joc secund, Uvedenrode, Domnișoara Hus, Lemn sfânt).

« Însotesc cu un salut prietenesc și cu o mărturie de meritată stimă prezentarea acestui artist publicului italian » — spune Giulio Carlo Argan, prefăcând catalogul expoziției. Situînd în creația brâncușiană punctul de pornire al căutărilor lui Camilian Demetrescu, Argan spune în continuare că pictorul « năzuiește în mod evident să realizeze o imagine spațială integrală, un spațiu-obiect, deopotrivă plastic și cromatic. Este într-adevăr limpede propunerea de a rezolva în unitatea unei forme simbolice, redată însă prin volume sculptural concrete și printr-un sensibil cromatism, dezvoltarea unei suite de situații spațiale, începînd cu continuitatea concav-convex, plin-gol. Este, în concluzie, căutarea unei sinteze formale între obiect și spațiu, între fenomen și simbol ».

## Valencia

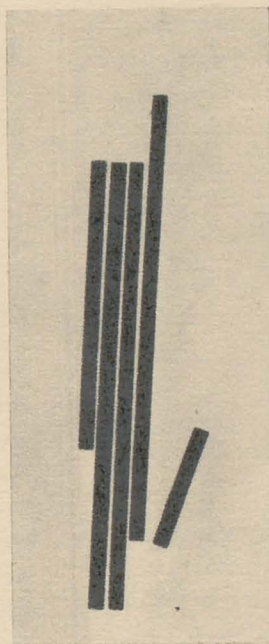


Între 28 martie și 5 aprilie a.c. a avut loc la Valencia a șasea ediție a *Tîrgului internațional «Seria monografică di ceramica, vidrio y elementos decorativos»*. Invitat de comitetul executiv al tîrgului, Patriciu Mateescu a prezentat o serie de nouă lucrări executate în gresie și porțelan, printre care se numără *Copac înflorit* (în ilustrație), *Mistref*, *Eflorescent I* etc.

## Geneva

Secțiunea elvețiană a lui *World Crafts Council* a organizat (martie a.c.) la cunoscutul magazin de artă din Geneva *Grand Passage Transit* o expoziție de pictură contemporană. Din țara noastră au participat la această expoziție pictorii Vasile Brătulescu, Elena Greulesi, Ervant Nicogolian, Toma Roată și Wanda Sachelarie-Vladimirescu (cu cîte cinci lucrări fiecare).

## New York



Domnul Andrew Stasik, copreședinte al *Pratt Center for Contemporary Printmaking*, ne informează că *Museum of Modern Art* din New York a achiziționat recent una din cele patru lucrări expuse de Diet Saylor, în perioada ianuarie-februarie, la galeria new-yorkeză *Pratt Graphics Center*. Intitulată *A.K. 59* (în ilustrație), lucrarea face parte din seria de *Construcții aritmetice*.

★

Cu prilejul centenarului *Asociației Avocaților* din New York, *Pratt Graphics Center* a prezentat în luna aprilie, sub direcția domnului Andrew Stasik, o expoziție internațională cu o tematică adecvată evenimentului (lege, justiție, dreptate etc.). Gravura românească a fost reprezentată prin lucrări de Marcel Chirnoagă (*Zeul cel bun, Sosirea, Plecarea*), Valentin Ionescu (*Păpușile, Drumul, Altarul*) și Nicolae Săftoiu (*Hăul, Grotă, Hoarda*).

## Milano

Galeria *Spazio d'Arte* din Milano a găzduit (în perioada ianuarie-februarie) o expoziție de artă contemporană românească, cuprinzînd 40 de lucrări (pictură, xilogravură, gravură pe metal). Au expus: Virgil Almășanu, Marcel Chirnoagă, Florin Ciubotaru, Brăduț Covaliu, Ion Donca, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Vincențiu Grigorescu, Valentin Ionescu, Ileana Micodin, Barbu Nițescu și Iosif Teodorescu.

## Berlin



Silvia Ghenea-Mihailescu

*Zentrales Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft* din Capitala Republicii Democrate Germane a prezentat, între 15 ianuarie și 15 februarie a.c. o expoziție a picto-

riței Silvia Ghenea-Mihailescu. Au fost expuse 30 picturi în ulei și 32 picturi în acuarelă — reprezentînd, în cea mai mare parte, peisaje din țară (Sighișoara, Sibiu, Cîmpulung, Bran, Mangalia, Eforie etc.) și din strălăutate (R.D. Germană, Italia, Austria, Olanda, Danemarca, U.R.S.S., Bulgaria, Franța, Polonia, Cehoslovacia).

## Bologna



La Bologna a avut loc în luna aprilie *Expoziția internațională a ilustratorilor de carte*. Grafica noastră a fost reprezentată prin ilustrații (în tuș, tempera, acuarelă și gu-așă), executate de Emilia Boboia, Geta Brătescu, Stan Done, Adrian Ionescu, Crina Ionescu Călinești, Agneta Lazăr, Gheorghe Marinescu, Val Munteanu (în ilustrație), Iulian Olariu, Angi Petrescu, Livia Rusz, Eugen Taru și Iosif Teodorescu.

## Stuttgart

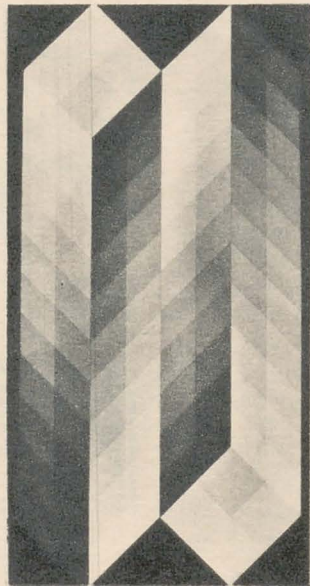
În luna aprilie *Institutul de relații cu strălăutatea* din Stuttgart a prezentat o expoziție a pictoriței Jutta Pallos Schonhauer. Au fost expuse 40 de picturi în acuarelă și 20 de desene în tuș.

M. V.



## MESAJELE AVANGARDEI

■ Pentru majoritatea pictorilor o expoziție este o realizare; pentru Victor Vasarely este un punct



de plecare. Înainte de toate el dorește ca arta să fie eficace social. În acest sens Vasarely declară: « Apartamentul trebuie să coboare în stradă, iar strada trebuie să devină o capodoperă pentru toți ». Vasarely prevede orașe pastel sau care « vor izbucni cromatic asemenea focurilor de artificii ». Aceste orașe policrome și democratice sînt o necesitate absolută. (Peste tot natura se retrage, spune el, omul modern trebuie să compenseze această pierdere prin crearea unei plasticități artificiale tot atît de indispensabilă vieții sale ca vitaminele, medicamentele sau dragostea. Spațiul nostru baricadat de kilometrii pătrați de construcții rigide expun echilibrul uman pericolului. Trebuie să utilizăm extraordinara forță a formei-culoare ».

În așteptarea unei lumi mai « deschise » Vasarely își propune să organizeze un laborator în care arta va fi gîndită nu în spiritul colecționarului sau al muzeelor, ci în funcție de stradă, de stadion sau de aerogară. În această « Centrală » de cercetări plastice, artiștii își vor putea confrunta ideile lor cu sociologi urbaniști, arhitecți și psihologi.

Realizarea ideilor lui Vasarely, s-ar efectua într-o lingvistică a culorii cu un număr limitat

de elemente morfologice, fiecare putînd fi descompusă în douăsprezece nuanțe combinabile la un ordinator. Pentru prima oară, pictura intră în domeniul prelucrat de calculatoare. (după L'Express)

## WARHOL ROMANCIER

■ Celebrul pictor american este autorul unui roman cu titlul « A » apărut la Grove Press, Inc. din New-York și care a provocat senzație în cadrul cercurilor artistice americane. « A » se constituie ca un roman-eseu asupra comunicației sonore, așa cum filmul său « *Empire State Building* », cu cele 24 de ore de proiecție, era un eseu asupra comunicației vizuale. Transcripție grafică a numeroase bezni de magnetofon, cartea redă toate incidentele, pauzele, golurile de înregistrare, autorul urmărind să realizeze în transcripție un maximum de echivalare grafică a sonorității fixate pe bandă. Realitatea, vrea să demonstreze Warhol, poate exista dincolo de microfon sau de obiectivul fotografic, « dar microfonul e cel mai real dintre toate », după cum declară artistul. Astfel în concepția lui mijlocul de comunicație devine mesaj, dar înainte de toate un mesaj al mesajului.

## ARHITECTURA

■ Robert Buckminster Fuller, cunoscut proiectant, tehnologist și poet, supranumit și « primul poet al tehnologiei » este autorul proiectului unui teatru total care va fi construit la Oxford în Marea Britanie. Utilizînd multiplele posibilități de combinare spațială oferite de structurile geodezice inventate de arhitect, acest teatru al « versatilității » cum a fost numit de Samuel Beckett se poate transforma în amfiteatru clasic, în arenă pentru spectacole, cristalizînd o nouă concepție arhitectonică.

■ Prima expoziție cuprinzătoare a operei lui Hector Guimard, cel mai original arhitect fran-

cez și proiectant legat de mișcarea *Art nouveau*, s-a deschis la 12 martie în Statele Unite la New-York. Expoziția include obiecte, mobile, textile, gravuri și proiecte de arhitectură. Interesul lui Guimard pentru « environnement » este ilustrat de aproximativ 150 de fotografii care demonstrează atenția cu care-și creia artistul ambianța necesară activității sale. Expoziția va fi deschisă deasemeni la San Francisco (California), Torontot (Ontario) și la Paris la Muzeul de Artă Decorativă. Expoziția este acompaniată de o listă a lucrărilor expuse; directorul expoziției Lanier Graham anunță un catalog complet al operei lui Guimard.

## COLECȚII — EXPOZIȚII

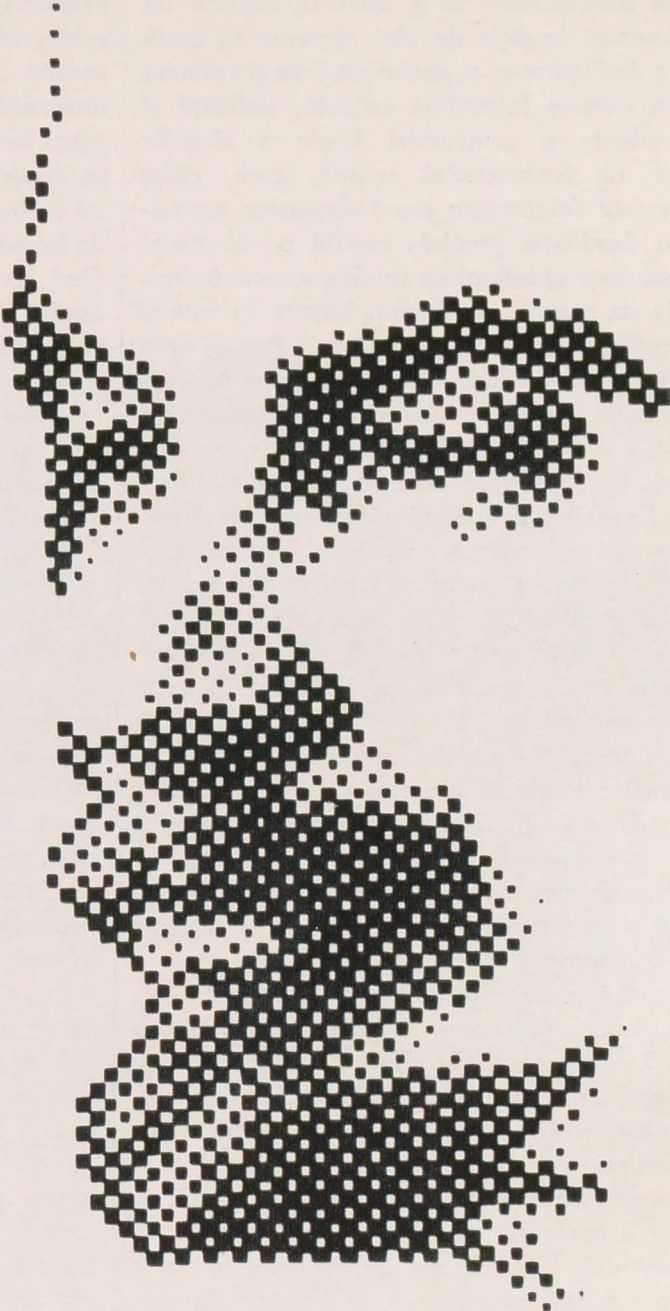
■ Georges Pompidou, președintele Franței, este pasionat după pictură și posedă o colecție de artă modernă dintre cele mai interesante. Astfel că sub plafoanele aurite de la Palatul Elysée stau astăzi lucrări de Max Ernst, Nicolas de Staël, Odilon Redon, Soulages, Hartung, Herbin, Poliakoff, van Velde, Arp, Giacometti, majoritatea achiziționate cînd acești pictori și sculptori erau încă necunoscuți. (după Gazette des Beaux Arts).

■ La Marlborough — Gerson Gallery din New-York, s-a deschis expoziția colecției de pictură Morton D. May, alcătuită din creațiile (117 opere) celor mai importante personalități ale expresionismului german.

Figura dominantă este Max Beckmann, reprezentat prin 57 de lucrări, printre care și marele triptic intitulat « Acrobații » (1939). Din creația lui Vassily Kandinsky este expus un « Peisaj de iarnă » (1911), din perioada Murnau. Georg Grosz este prezent prin două picturi din 1915—1916, iar Erich Heckel prin ciclul « La Baie » creat în 1912—1913.

Surpriza colecției este creația amplu reprezentată a lui Ludwig Meidner, pictor rămas pînă acum în afara interesului istoricilor de artă; ciclul său de picturi creat în 1913, reprezentînd orașe distruse, masacre, viziuni de coșmar, constituie după cum scrie Hilton Kramer, un extraordinar exemplu de profeție istorică. Această expoziție care a reușit să determine o reconsiderare istorică va rămîne deschisă la New-York pînă în iulie cînd va fi transferată la St. Louis.





CENTENARUL  
LENIN

## Permanența ideilor leniniste

GH. STROIA

Problemele artei și literaturii sînt total și decisiv integrate în sfera celor mai importante și statornice preocupări ale lui V. I. Lenin. Numai stringența conducerii nemijlocite a imensei activități revoluționare practice și teoretice l-a determinat să nu dăruiască mai mult timp unui domeniu pentru care avea o neobișnuită afecțiune și putere de înțelegere. « Ce domeniu încîntător este istoria artelor! mărturisea el o dată lui Lunacearski. Cîtă muncă ar fi aici pentru un comunist! Ieri n-am putut dormi pînă dimineața, cercetam o carte după alta. Și mi s-a făcut necaz că nu am avut și nu voi avea timp să mă ocup de artă. »

Dar dacă Lenin nu a scris un tratat amplu și sistematic de sinteză estetică, un echivalent în plan teoretico-artistic a



ceea ce reprezintă « Materialism și empiriocriticism » pentru cugetarea filozofică materialistă, el a lăsat în schimb un tezaur viu, de o enormă bogăție de idei prezente în toată activitatea pe care a desfășurat-o ca genial gânditor și eminent om de acțiune. În diverse lucrări și articole, indicații și directive, corespondențe și convorbiri Lenin a abordat numeroase aspecte ale fenomenului artistic, care, chiar atunci când sînt tratate fragmentar sau îndeplinesc necesități imediate cu o destinație precisă, capătă o valoare ce depășește rezolvarea unor chestiuni ce țin de o anume împrejurare concretă, de un anume eveniment. Legate în modul cel mai intim de realitatea socială și proiectate într-o vastă perspectivă filozofică, opiniile sale despre artă au puterea unor adevăruri generale, de o ineputabilă actualitate, constituind un amplu și nuanțat sistem de coordonate în perimetrul cărora se înscrie cu necesitate orice explicație științifică a creației artistice. Revenirea neconținută la aceste adevăruri, cunoașterea și dezvoltarea lor creatoare, însușirea temeinică a spiritului lor profund înnoitor, opus atît închistărilor dogmatice, cît și exceselor liberaliste, folosirea consecventă a metodei leniniste de cercetare în analiza faptelor de cultură, au menirea de a asigura suportul teoretico-ideologic indispensabil investigațiilor contemporane.

De o netăgăduită actualitate și inalterabilă eficacitate în elucidarea problemelor esențiale ale artei și literaturii sînt ideile lui Lenin privitoare la natura, funcția reflectorie și finalitatea artei, la caracterul umanist al creației artistice și rolul său activ în educarea maselor, cele referitoare la sensurile noului în artă și necesitatea preluării a tot ce a creat mai bun și valoros omenirea în acest domeniu.

Pe fundalul teoriei materialist-dialectice a cunoașterii, fondată de Marx și Engels și pe care el însuși a dezvoltat-o în chip magistral, Lenin explică mecanismul extrem de complex al reflectării realității în opera de artă, confluența factorilor obiectivi și subiectivi în procesul creației, cu sublinierea importanței fanteziei pe tot parcursul actului creator. Reflec-tînd realitatea, spune Lenin, « arta nu cere ca produsele ei să fie recunoscute drept realitate », ceea ce înseamnă că opera de artă, pornind de la datele realului, se constituie ca o lume aparte, ca o « a doua natură » creată și transfigurată în lumina unui ideal, în care este cuprinsă întreaga subiectivitate a personalității artistului (« conștiința omului nu numai că reflectă lumea, dar o și creează »). În diverse epoci istorice, medii sociale și naționale, pe planul diferitelor genuri și specii de artă, această teză se aplică particularizat, căpătînd sensuri și implicații specifice, corespunzătoare marii diversități de stiluri și formule de creație.

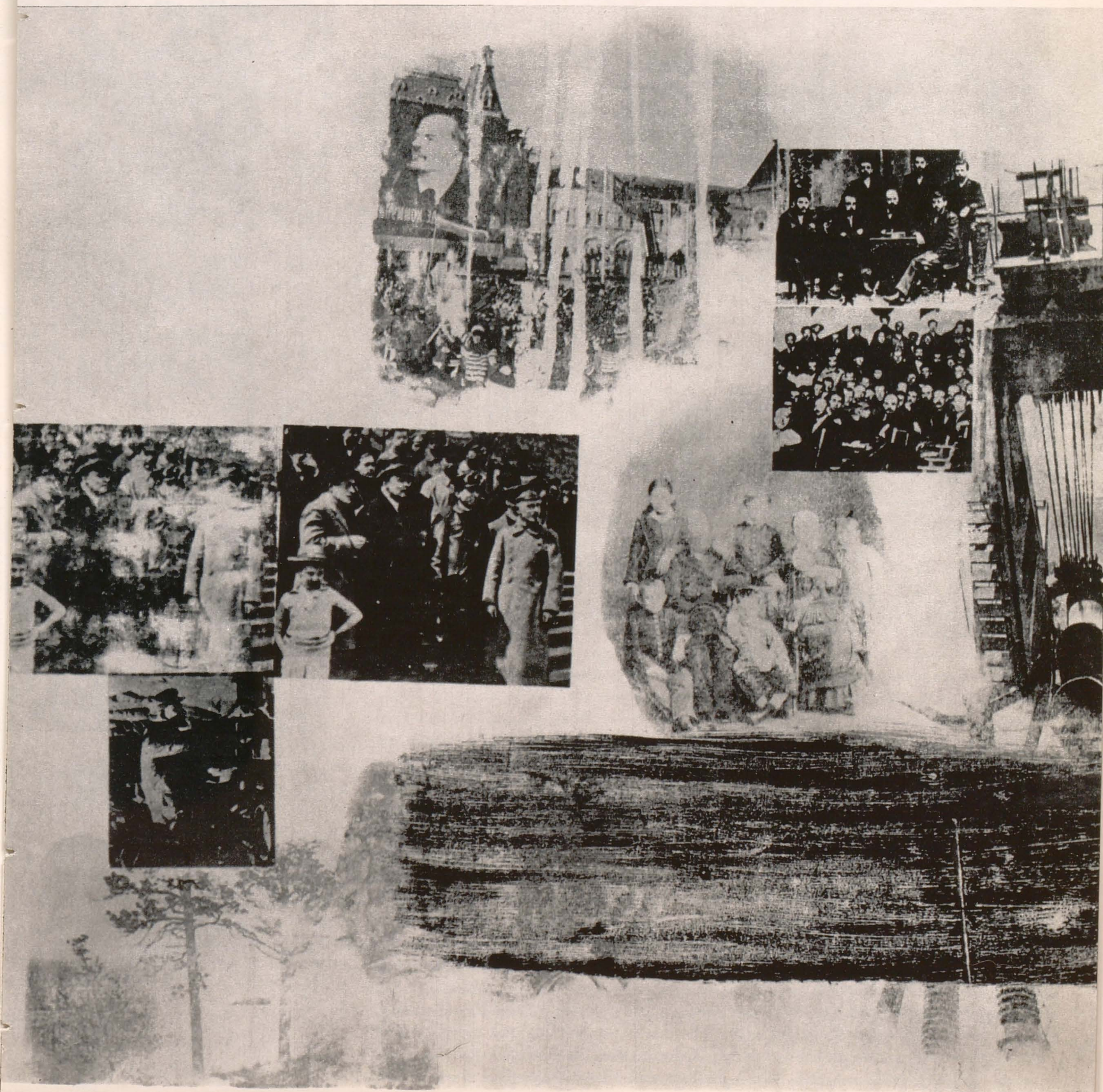
Dinamica impetuoasei dezvoltări sociale, transformările structurale săvîrșite în epoca socialistă în toate sectoarele de activitate, au pus în fața marelui conducător al proletariatului și sarcina elaborării principiilor după care se cerea făurită noua cultură, tipul de artă și literatură care să corespundă noilor realități și exigenței sociale.

Adept consecvent al « punctului de vedere al continuității culturii », Lenin vedea cultura socialistă născîndu-se nu pe un loc gol, ca o « născocire a oamenilor care își zic specialiști în cultura proletară », ci ca un proces de dezvoltare firească a « celor mai bune modele, tradiții, rezultate ale culturii existente ». El face o deosebire radicală între ceea ce este

valoros, viabil în cultura societăților anterioare, care trebuie preluat și așezat la baza creațiilor noi, și ceea ce este perimat, retrograd, nociv, rămas definitiv de domeniul istoriei. Lenin acordă o importanță crucială valorificării critice a întregii moșteniri culturale a trecutului, însușirii și aducerii la cunoștința maselor a tot ce omenirea a creat mai izbutit și durabil în decursul milenarei sale existențe. În același timp, atenția lui se îndreaptă cu interes și înțelegere asupra fenomenelor de înnoire atît de necesare în cîmpul vast al creației artistice, fiind receptiv în cel mai înalt grad la patosul vibrant al noului artistic. Pentru el însă, noul autentic, expresie a unui progres real, cu o finalitate socială și estetică indiscutabilă, are o semnificație mult mai adîncă decît o simplă succesiune calendaristică, o schimbare de modă. Inovația reală, constructivă, necesară, « mlădițele noului adevărat » izvorăsc din substanța noilor realități ca ceva firesc, organic, fără « ruperi » sau preluări « în bloc ». Exclusivismele, fie de prosternare în fața ultimului « val » numai pentru că « este nou », fie de renunțare la frumosul adevărat numai pentru că « e vechi », sînt deopotrivă străine spiritului larg, cuprinzător, al ideilor leniniste.

Își păstrează, așa cum istoria a demonstrat-o cu elocvență, întreaga și via lor actualitate tezele leniniste despre raporturile complexe ale artei cu viața socială, despre implicațiile sociale ale operei de artă. « Nu poți trăi în societate fiind independent de ea » avea să spună el celor care propovăduiau abstragerea din clocotul existenței sociale, închiderea în « turnul de fildeș » al distanțării și înstrăinării de public. Prin toate fibrele sale omul de artă se simte legat de epoca în care trăiește, de poporul din rîndurile căruia s-a ridicat. Arta trebuie închinată poporului, înălțării și înnobilării ființei umane. Tocmai de aceea Lenin cerea creatorilor o situare totală pe pozițiile concepției marxiste despre lume, o cunoaștere a filozofiei care propagă încrederea în om și în forțele sale creatoare, spre a putea făuri opere pătrunse de responsabilitate socială, partinice, cu un mesaj social-uman înaintat. Sînt cunoscute bunăoară aprecierile pe care Lenin le făcea la adresa artelor plastice, la puterea lor de a înrîuri și modela conștiințe, de a sprijini masele populare în efortul de edificare a lumii socialiste. În acest sens, este exemplară grija manifestată de el față de condițiile de trai și de creație ale artiștilor, pentru păstrarea fondului de opere din trecut, pentru accesibilitatea și puterea de a pătrunde în mase a acestor creații — « propagandă prin monumente » — pentru ridicarea neconținută a măiestriei artistice. Așa cum spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici « întotdeauna s-au înfruntat în artă curente și concepții diferite, opuse, însă istoria ne arată că din aceste înfruntări nu a învins moda, prin natura sa efemeră, ci au triumfat și au dăinuit operele artiștilor în care s-au reflectat cu profunzime și cutezanță frămîntările societății, idealurile și aspirațiile omenirii, lucrările artiștilor care, inovînd, revoluționînd arta, au pus-o în slujba umanității, a progresului, a dreptății, libertății și fericirii omului pe pămînt ». Pentru strădaniile de a realiza asemenea opere, de a înfățișa problematica existenței sociale, omul vremurilor noastre cu întreaga sa bogăție de idei și sentimente, ideile leniniste constituie un excelent îndreptar, o permanență sigură și fructuoasă mereu actuală și îndrăgită.







## EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ MILITANTĂ

AMELIA PAVEL

În cadrul manifestărilor consacrate centenarului Vladimir Ilici Lenin se înscrie (ca o solemnă contribuție a artiștilor plastici români) expoziția de grafică militantă deschisă în luna aprilie la Dalles. O expoziție cu temă, care se impune ca atare, și ca atare se cuvine a fi apreciată.

Dincolo de funcția omagială, care îi dă caracterul festiv, o astfel de expoziție are importanta funcție de a face posibilă o privire generală asupra stadiului actual al dezvoltării artistice. Organizarea de expoziții polarizate în jurul unei idei poate verifica știința de a integra experiențele într-un act de selecție și, deci, de adâncire a gândirii, de concentrare a energiei spirituale.

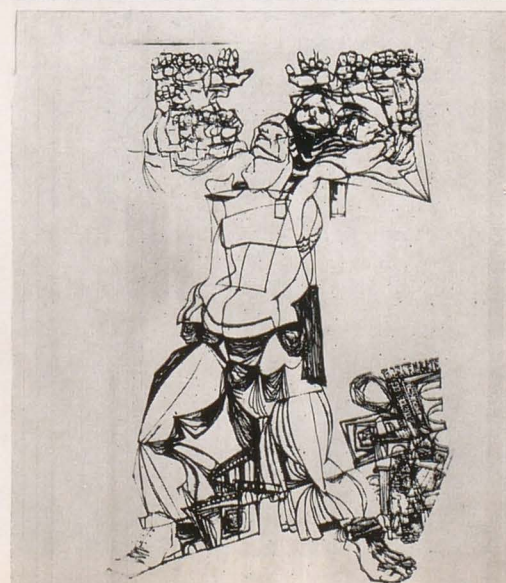
Varietatea de soluții, ingeniozitatea interpretărilor, nu i-au afectat de loc unitatea, nici caracterul programatic pe care și-l propusese.

Deși nu era vorba de o expoziție retrospectivă, majoritatea lucrărilor datînd din 1969 și 1970, un panou prezenta lucrări de Tonitza, Dobrian, A. Jiquid, din perioada interbelică. Ideea de a recurge la participarea clasicilor graficii noastre militante, mi se pare justificată: era un «rappel» care puncta armonios și discret continuitatea unei tradiții, invocată social și, aș adăuga, foarte convingător estetic. În ceea ce privește prezența trecutului apropiat, cred că selecția a fost incompletă.

Semnificativ rămîne felul în care se înfățișează actualele contribuții și posibilitățile expresive care se conturează în grafica militantă. Apelînd cu predilecție la alb-negru și la tehnicile clasice: gravura în acvaforte, acvatintă, litografie, procedeele par a căpăta o nouă viață (nu din intervențiile de ordin tehnic inovator, ci din experiența interioară de la care a plecat expresia). Aș sublinia aici meritul citorva nume noi, care, fără spectaculoasele mijloace obișnuite în grafica de azi, stăpînesc și transmit un sentiment al contemporaneității. În prezența lui, istoria sună viu, dramatic, în litografia «Evocarea» de Dan Cioca; minunile științei își confirmă dimensiunile de basm, nu lipsite de o nuanță de groază, în «Cosmicul» lui Dan Erceanu (acvaforte) care știe să accentueze zvonul metalic al suprafeței gravate, lăsînd în memoria privitorului urmele unui cenușiu sonor, cu ecouri misterioase. Dintre «clasicii» acvafortei, Corina Beiu Angheluță cu o compoziție intitulată «Învățați, învățați, învățați...», discret înviorată cu tușe de cafeniu, reușește o metaforă sugestivă care iese din sloganurile vizuale adesea practicate pe această temă. Tot în tehnici acreditate, în acvatintă, se relevă Ileana Micodin cu trei lucrări dintr-un ciclu inspirat de barajul din Valea Uzului. Înclinată și ea, ca mulți graficieni azi, să dezmembreze realul în fragmente expresive, cu substrat simbolic deschis, o face stăpînînd ferm riscul confuziei compoziționale. Clarette Wachtel, în linogravura «Familia de țărani», mimează o gravură naivă imaginară, într-o scriere aplicată, care urmărește observația cu umor bine voitor asupra realității cotidiene, în timp ce Victor Rusu-Ciobanu îmi amintește în xilogravura cu elemente de culoare intitulată «Florile incandescente ale jertfei», de gravurile «d'Épinal», cu metaforele lor traduse «cuvînt cu cuvînt» din verb în imagine.

Cîteva contribuții de factură grafică mai puțin clasică, reușesc să amplifice însuși sensul noțiunii de «grafică militantă», dîndu-i accesul cel mai direct la teritoriile reflecției. Astfel, Done Stan cu seria «Prometeu» executată în tuș și simili-colaj, propune spre lectură vizuală și meditație o narație precisă, concentrată, pe care o plasează cu îndemînire în cadrul unor vaste spații albe, de sugestie filosofică, iar Tiberiu Nicorescu, în cele trei colaje de o perfectă acuratețe tehnică și marcată originalitate, intitulate «Coșmaruri», leagă procedeul de sens cu o forță de șoc într-adevăr caracteristică noțiunii de grafică militantă.

Un tip opus de adecvare a tehnicii la gen propune duo-ul Ion Bițan—Vladimir Șetran, care semnează ciclul intitulat «Pagini de istorie». Prin modalitatea tehnică propriu zisă, colaj cu elemente «de gata», «Paginile de istorie» nu aduc ceva esențial nou, și reiau formule favorite ale semnatarilor. Ceea ce iese acum în evidență este însă utilitatea lor pentru împrejurări în care funcționalitatea expresivă are sarcini imediate, ca în expoziția de față. Într-un limbaj devenit familiar prin contactul vizual cu o ambianță de montaje, afișe, jurnale cinematografice, emisiuni televizate, Bițan și Șetran







oferă imagini organizate, analitice, instructive și în același timp tot atât de rapid accesibile ca și acelea. Autorii au folosit însă cu predilecție efecte de subtilitate grafică, atunci când sursa vizuală a unor astfel de modalități expresive, din ce în ce mai « obiectivate » prin însăși structura lor tehnică, rămâne energia îndrăznească a limbajului, inspirația soluțiilor de vizualizare șocantă, pretinzând deci efecte mai puternice. Mariana Petrașcu, în « Omagiul lui Lenin », « Înflorire », « Soarele păcii » și « June din Schei », desfășoară cu același brio de totdeauna explozii de culoare, elanuri ale liniei, transformă neîncetat metafora în ornament și invers și, cu un suris cordial, iluminează de departe panourile. În mijlocul abundenței de tehnici grafice, desenatorii care își aștern pe hîrtie gîndul în scriere cursivă sînt puțini, dar memorabili: Florica Codrescu, autoarea a două figuri într-o caligrafie pură și gravă; Ligia Macovei, cu un « Lenin » evocat printre portrete dramatic involburate în hățșuri simbolice de linii; C. Piliușă cu scenele « Alfabetizare » și « Munca la sate »; Traian Brădean, cu ciclul « Celor ce-au vrut pămînt » din care răsună accente severe de mit ; Constantin Baciuc în cele trei desene cu caracter de schiță, ușor colorate, pe cît de spontane pe atît de coerente, — mențin vii prerogativele liniei manuscrise.

Cîteva afișe completează expoziția, care, în ansamblu este o reușită și, prin spiritul degajat și combativitatea ingenioasă, o mărturie pozitivă pentru actuala etapă a graficii noastre militante.

1	
2	4, 5
3	

1. VASILE DOBRIAN: Globul nostru este globul istoriei — gravură

2. NICOLAE HILOȘI: De gardă — desen

3. ALEXANDRU CUMPĂȚĂ: 13 Decembrie — desen

4. MARIANA PETRAȘCU: Soarele păcii — tuș colorat

5. MIHAI LEBACI: Omagiu





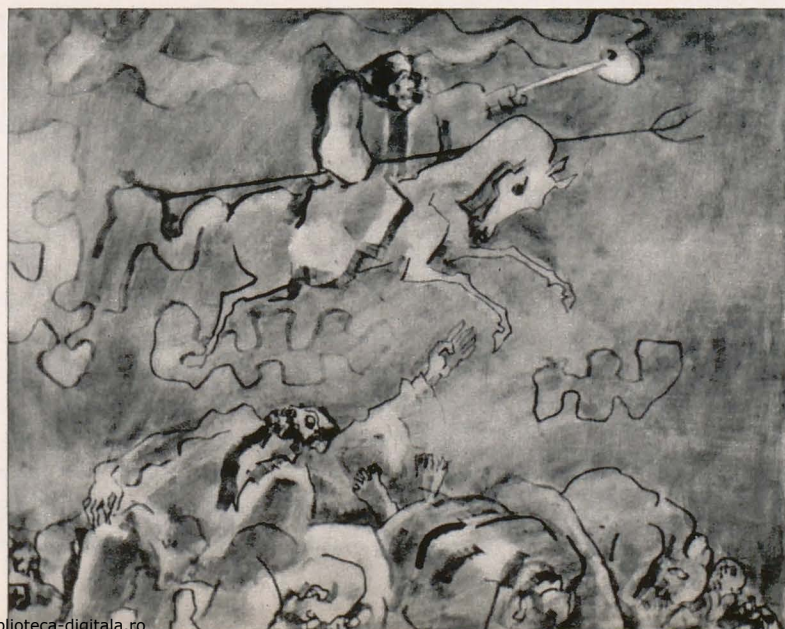
1	2
	3
	4

1. CONSTANTIN BĂCIU:  
Desen acuarelat

2. ILEANA MICODIN:  
Lumina — din ciclul «Barajul Valea Uzului»  
— acvatinta

3. CONSTANTIN PILIUȚĂ:  
Munca la sate — desen

4. TRAIAN BRĂDEAN:  
Răscoală — desen





EDGAR PAPU

# REALUL ÎN ARTĂ (I)

Deoarece obiectul preocupării noastre, așa cum îl anunță titlul, împrumută o aparență prea vastă, am dori să ne delimităm de la început intenția. Aproape orice artist, fie el și nerealist, sau chiar antirealist, postulează în arta sa reproducerea unui element al realului. Această invocare, constituie principala justificare a oricărei inițiative artistice cu veleități inovatoare. Totodată, atitudinea polemică față de vederile precedente se întemeiază pe faptul că ele ar fi trădat — total sau în parte — acest real, pe care numai expresia cea nouă, cu orientări și perspective schimbate față de trecut, îl poate reda în mod integral.

Prin ce se deosebesc diferitele curente, stiluri generale sau numai fenomene individuale, care se combat succesiv, dar care — în aparență cel puțin — doresc același lucru? Ele tind toate către repararea unei pretinse denaturări a realului, care ar reclama o reinstaurare în drepturile sale. Deși faptul se anunță paradoxal, elucidarea sa nu prezintă totuși prea mari dificultăți. În cultură, confuzia sau contratimpul de înțelegere în formulele de comunicare a valorilor își află cauzele în utilizarea unuia și aceluiași cuvânt pentru mai multe determinări, în adaptarea lui la un înțeles când parțial când integral, sau în acceptarea nediferențiată a sensului său larg și a celui limitat. Așa se petrec lucrurile și cu termenul real în artă. Dacă am cuprinde toate sensurile la care s-a supus în decursul timpului, și la care se mai supune și astăzi acest termen, ne-am confunda restrîns intențională încercare de față cu însumarea aproape a tuturor vederilor artistice pe care le cunoaște omenirea de când există. Dar prin aceasta, ne-am desființa orice rațiune de a cuprinde aci o categorie specială, care să se distingă de orice alte categorii. Trebuie, de aceea, să optăm și noi pentru un anumit înțeles, bine precizat, al realului, și anume pentru cel mai apropiat de sensul comun și de accepția curentă.

Care este acest real, și prin ce se poate el defini? Răspunsul ne-ar veni mai limpede prin confruntarea sa cu o determinare opusă, adică cu ceea ce acum în urmă s-a identificat drept artă manieristă. După Gustav René Hocke, manierismul ar reproduce artistic nu relațiile obiective ale lucrurilor, ci cele concepute subiectiv, așa cum se organizează ele în mod special în trăirea artistului.<sup>1</sup> Această distincție ne aduce de la început un prețios fir conducător. Există, așadar, un real obiectiv și un real subiectiv.<sup>2</sup> Noi nu

contestăm valabilitatea acestuia din urmă, care cuprinde adesea temeuri mai adânci și mai semnificative decât cel dintâi. Dar tocmai intensitatea sa mai indirect accesibilă reclamă o prealabilă pătrundere în lumea artistului. Comunicarea reclamă, în asemenea cazuri, o meditație, așa cum reclamă accesul către orice lucru închis într-un anumit receptacul. Trebuie mai întâi să intrăm în sediul său pentru a stabili cu el un contact efectiv. De aceea noi ne vom opri numai la cealaltă categorie, la realul obiectiv, corespunzător în totul accepției obișnuite, tocmai fiindcă relațiile sale se află în afară, lăsându-se înregistrate de oricine, din primul moment, așa cum s-ar lăsa intuit direct orice aspect fizic, material, din întregul volum al realității frecventate de om în mod curent.

Iată, însă, că și aci unde am crezut că ne aflăm stabilizați, în sfârșit, pe un domeniu ferm de cercetare, ne întâmpină o nouă dificultate. Chiar și în specia reproducerii directe de relații ale lucrurilor, realul comportă mai multe accepții, care se opun întreolaltă. Potențialul ilustrativ de care dispunem ne arată că el nu poate fi transpus artistic în toate aspectele structurii sale. În artă, așadar, termenul real exprimă doar o figură de stil, o sinecdocă. El reprezintă numai o parte — un singur aspect — din structura realității, pe care convenția artistică o asimilează cu toate registrele, adică cu întregul acelei realități. Or, în selecția acestei simple componente, destinate să reprezinte totul, nu se poate afla nici un acord și nici o constantă. Fiecare vedere artistică promovează mereu cite o altă secțiune parțială a realului ca exponentă a întregului său structural. Deoarece acest întreg nu poate fi surprins efectiv în artă, vom căuta să privim numai amintitele secțiuni din ansamblul pe care-l oferă relațiile obiective ale lucrurilor.

## 1. Realul ca formă — Mimesis

Atît Platon cît și Aristotel, care au surprins la baza artei actul imitației (mimesis) n-au făcut decât să cuprindă teoretic un fenomen existent încă cu secole înainte în arta greacă. Este adevărat că, pentru cei doi filosofi, noțiunea de mimesis nu înseamnă unul și același lucru. La noi, D. M. Pippidi a exprimat cu o marcată claritate deosebirea dintre ei sub raportul acestei noțiuni: «De unde pentru Platon această imitație nu-i altceva decât o îndeletnicire mincinoasă și amăgitoare, mulțumită căreia — departe de a da la iveală propria-i viață lăuntrică, întipărirea lăsată în el de lumea înconjurătoare, cum se crede astăzi — artistul urmărește să reproducă mecanic realitatea exterioară, fapte și întîm-

<sup>1</sup> Gustav René Hocke, *Die welt als Labyrinth*, Rowohlt, 1957, p. 5.

<sup>2</sup> Tot Hocke, în altă lucrare a sa, *Der Manierismus*, (Rowohlt, 1959, p. 10) utilizează termenul *mundus subterraneus* al lui Athanasius Kircher.





plări omenești. Aristotel depășește simțitor această concepție, arătând ca obiect al activității mimetice nu realitatea materială actualmente existentă ori întâmplată în trecut, ci o realitate ideală, o realitate posibilă în limitele verosimilului și necesarului<sup>1</sup>. La o privire mai atentă surprindem că această exactă distincție privește numai sfera de operație precum și valorificarea noțiunii de mimesis, dar nu și funcțiunea ei propriu zisă, aceea de a imita. Ca atare amândoi filosofi erau deopotrivă de convingși că arta reproduce în întregime un obiect, fie în realitatea sa existentă, fie în cea ideală și posibilă. De la Platon și Aristotel a rămas, deci, ideea că, în virtutea imitației, realul obiectiv apare pe plan artistic tot ca un întreg, asemenea modelului său natural.

Dacă ne deplasăm, însă, privirea, de la vederile lor, la materialul în sine al poeziei și al artei grecești, care le-a sugerat noțiunea de mimesis, observăm că reflecțiile celor doi filosofi urmează mecanismul sinecdocăi. Ei iau o parte numai din structura realului drep realul integral. Componenta parțială, asupra căreia și-au fixat deopotrivă atenția cei doi filosofi, a rămas și până astăzi primul obiect al reprezentării, pe care noi o asociem cu ideea de imitație a unui întreg. Faptul, însă, că ea este doar o componentă, și că nu acoperă în totalitatea ei structura realului se află

dovedit în chipul cel mai convingător de însăși poezia și arta greacă.

De la epopeile homerice pînă la statuara atică și la picturile pe vase, putem urmări continuu această parțială expresie structurală, redusă numai la formă. Lui Homer, bunăoară, care făurește imagini de o neîntrecută exactitate și perfecțiune plastică, îi lipsește totuși culoarea realului. Fără a subscrie la ipoteza care atribuie grecilor antici o anumită cecitate cromatică, nu putem trece cu vederea o evidentă ciudățenie a lor, în această privință, și care se surprinde încă la autorul *Iliadei* și *Odiseei*. Vom folosi aci datele însumate în revelatorul studiu aplicat asupra poetului grec de către Margarete Riemschneider — Hoerner, de unde rezultă că el n-a evocat culoarea decît sub un unghi generic și cu totul aproximativ. Astfel, cerul nu este nicio dată albastru pentru Homer, ci numai strălucitor, marea apare albă sau de culoarea vinului, adesea neagră, singele rămîne invariabil negru, pămîntul tot negru, fauna terestră roșcat-cafenie<sup>1</sup>. Nuanțele multiple ale apelor, văzute de optica modernă, peisajul bogat colorat sau diversitatea contrastantă a viețuitoarelor nu pot fi ilustrate, în nici un caz, de ochiul homeric. Același lucru se cere consemnat și în statuara greacă, reproducătoare desăvîrșită a realului numai sub specia formei. Părul statuiilor, vopsit în albastru sau roșu,

ne arată cît de puțin preocupați erau grecii de redarea acestui real în registrul culorii. Negrul și cărămiziiul picturilor de pe vase ne indică o identică eclipsă coloristică. Încă de acum cîteva decenii, un cercetător ca Rudolf Binding, atras de secretul unor particularități unice ale artei elenice, încearcă experimental o transpunere vizuală în mediul natural respectiv, pentru a detecta ce anume a solicitat ochiul grecilor; el descoperă, ca atare, o lumină, căreia «nimeni n-ar putea să-i precizeze culoarea, deoarece nu are nimic de-aface cu tonurile colorate»<sup>1</sup>. Identificînd-o drept «aerul în care respiră lucrurile», ne face să deducem acele condiții ideale de limpezime, în care se precizează exclusiv forma, conturul lucrurilor. Astfel, însăși componența mediului natural ne arată că grecii erau dirijați să identifice, prin mimesis, o simplă secțiune din țesutul realului cu structura sa integrală.

De atunci, și în epoca modernă, tipul de artă așa zis clasic se distinge prin aceeași particularitate. Din întreaga sferă a realului obiectiv el urmărește să evoce îndeosebi forma, adică proporțiile de mase, delimitate prin contur. Vechea distincție, rămasă inatacabilă, a lui H. Wölfflin, desparte stilul liniar al Renașterii, îndeosebi al celei florentine, de stilul pictural al barocului.<sup>2</sup> În primul

<sup>1</sup> D. M. Pippidi, *Introducere la Poetica lui Aristotel*, București, 1940.

<sup>1</sup> Margarete Riemschneider-Hoerner, *Licht und Farbe bei Homer in Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XXX, Band, 2 Hef, 1941, p. 98.

<sup>1</sup> Rudolf Binding, *Erlebtes Leben*, Frankfurt am Main 1927, p. 185.

<sup>2</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Ed. 1915, München, pg. 130—156.



1. Apollo (zis Kassel) — marmură
2. Împăcarea dintre Leto și Niobe — pictură pe marmură
3. REMBRANDT: Faust — gravură
4. DÜRER: Mama artistului — xilogravură

1,2 / 3,4

caz, negreșit că nu mai poate fi vorba nici pe departe de o eventuală cecitate coloristică, așa cum a putut fi bănuită intuiția de la baza artei grecești. Totuși nici aci nu sînt scoase toate resursele realului din culoare, de vreme ce ponderea interesului se concentrează asupra liniei, a conturului. Această trăsătură distinctivă apare evidentă nu numai în pictură, ci și în diferitele arte de alb-negru, și chiar în sculptură, unde se creează, în locul raportului coloristic, contrastul de valori — lumină și umbră. Așa se distinge, bunăoară o gravură a lui Dürer, care pune accentul pe contur, pe formă, de una a lui Rembrandt, care lucrează în hașuri groase ce înneacă liniile simple. O asemenea distincție poate merge și mai departe, pînă la noile tehnici fotografice și filmice. Încă de acum cîteva decenii, cînd cineaștii nu operau cu elementul culoare, se stabilise deosebirea dintre tipul pronunțat, de imagine liniară, al filmului american, și flou-ul filmului francez.<sup>1</sup> În toate cazurile semnalate, realul se află reprezentat printr-o singură notă dominantă a sa, aceea a liniei, a conturului, a formei. Ea dă efectul cel mai direct al unei mimesis integrale. În fond, însă, este vorba numai de o unică componentă din structura realului, componenta formei, care le elimină sau le servește pe toate celelalte.

<sup>1</sup> Umberto Barabara, Montaggio e sceneggiatura, V. Bianco e nero, 1940.

## 2. Realul sub aspectul culorii — Iris — Lumea — curcubeu

Încă din reflecțiile și asociațiile pe care le-am dezvoltat mai sus în jurul ideii de formă, s-a putut discerne că o altă importantă secțiune structurală din sfera realului este culoarea. Aici, însă, nu se mai relevă, ca mijloc operativ, imitația, cerută numai de fixarea conturilor, pe care — în lipsa tehnicii mai tardive de decalc — îndemînarea mîinii omenescă căuta să le reproducă cu exactitate în desenul lor. Faptul de a imita presupune deci doi termeni distincti, modelul imitat și — cu totul pe alt plan — obiectul imitator. Culoarea primitivă, însă, așa cum ne-o oferă spectrul solar, surprins pentru prima dată în arcul curcubeului, rămîne una și aceeași, indiferent dacă se proiectează pe planul natural sau pe cel artistic. Numai purtătorul ei material se schimbă de la natură la artă; culoarea propriu-zisă, însă, se dovedește a fi aceeași în ambele registre. Ea este un dat preexistent, pe care nu-l creează artistul, așa cum ar crea forma pe calea imitației. Faptul apare evident în utilizarea culorilor primitive, care, în cazul covoarelor orientale bunăoară, dau loc la înfăptuiri cu totul depărtate de tipul artei imitative. Aici nu mai există doi termeni distanțați, adică modelul natural și duplicatul său artificial, de vreme ce natura intră direct în artă prin una din componentele sale structurale, care este

culoarea. Numai cu mult mai tîrziu, cînd se vor folosi combinații foarte subtile de nuanțe, numai atunci tonul colorat devine un fabricat al pictorului, intrat și el, în sfîrșit pe făgașul imitației prin reproducerea unor complexe aspecte cromatice ale naturii, mai greu de prins fără o prealabilă elaborare de paletă.

Dar, chiar și în asemenea momente de rafinament, cum ar fi sfîrșitul Antichității — epoca helenistică și romană — culoarea își atinge deseori efectele celei mai marcate intensități, nu pe calea imitației, ci pe baza altor două indicații reproductive. Prima din ele este răsfrîngerea directă, apreciată prin identitatea — desigur aproximativă — a aceleiași ton cromatic în două medii naturale distincte. Un mare colorist în poezie, cum s-a dovedit Virgiliu, recurge adesea la oglindire atunci cînd se aprinde într-însul o puternică intuiție cromatică. Iată, bunăoară, un verde, intensificat prin răsfrîngere directă: Spintecă codrii cei verzi oglinziți în tăcutele lacuri. Iată acum un grad superior de intensitate în cazul purperei oglinzite: Cum se răsfrînge pe fildeş de India purpura-n singe. Artistul nu creează culoarea, ci numai subliniază puterea senzației pe care o trezește, prin surprinderea identității ei într-un alt mediu apropiat. Dar elementul coloristic, ca dat preexistent al naturii, nu-și atinge efectul cel mai concentrat la Virgiliu, numai pe bază de identitate, prin oglindire, ci și pe baza opusă a contrastului cromatic. Astfel, în Georgicele sale, el evocă apele negre ale





riului Galaesus, curgînd printre lanuri galbene de grîu. Se pronunță, astfel, o izbitoare armonie contrastantă de negru și galben. Atît în cazul identității cît și al contrastului cromatic, vedem că atenția se concentrează exclusiv asupra culorii primitive, în vreme ce formele devin vagi și fluide sau dispar cu totul, ca în exemplul purpului și al fildeşului, unde se evocă numai materia. Dar chiar și la figurările umane, care au alcătuit atît de insistent obiectul conturat al sculpturii, se pierde adesea linia, fiind înlocuită prin raporturi colorate. Apariția Didonei în Eneida nu este o formă, ci o armonie savantă de aur și de purpură. Picturile murale pompeiene ne arată, în acelaș sens, culoarea ca un dat natural preexistent, odată cu atenția exclusivă, acordată efectelor ei contrastante, atenție care devine cu mult mai ștearsă atunci cînd se îndreaptă către linie și către imitarea contururilor. Adesea un fond dens de purpură contrastează puternic cu culorile albicioase ale figurilor propriu zise, înscrise într-însul. Se recunoaște neîndoiește că pictorul a vrut să obțină efecte dominante colorate, pe baza unui roșu al naturii.

Din sensul exemplului de mai sus se poate preciza că structura realului obiectiv capătă acum un alt unghi de înțelegere decît al atitudinii care a dus la imitarea formelor. Potrivit acestei noi vederi, desenul conturului n-ar exprima o efectivă realitate optică, ci numai o abstracție a minții, sugerată, ce-i drept, tot de o iluzie intuitivă, aceea dată de mediul unei lumini foarte limpezi. Oricare ar fi însă condițiile vizuale, noi nu percepem în nici un caz lumea înconjurătoare, decupată în contururi apăsate, ci numai în pete continue de culoare. Autenticul real obiectiv, așa cum ni se înfățișează direct ochilor, ar fi deci reprezentat de elementul cromatic.

Am văzut că un moment reprezentativ, în această privință, este sfîrșitul Antichității — epoca helenistică și romană. Ponderea culorii se va prelungi și în Evul Mediu. Este adevărat că, în mare parte, factorul cromatic va fi cultivat nu pentru el însuși, ci pentru funcțiunea emblematică și simbolică cu care se află investit. Din toate elementele naturii — astrele, metalele, florile, nestematele — se extrage, ca termen distinctiv, culoarea, pentru a fi raportată la diverse semnificații, cel mai adesea de natură moral-teologică. Cu referință, bunăoară, la pietrele prețioase, ametistul, prin amestecul său de roșu și albastru, ar fi emblema «învierii cărnii și a vieții veșnice», așa cum smaragdul ar simboliza «înrădăcinarea în pămînt»<sup>1</sup> a lemnului crucii. De multe ori, culoarea devine o esență autonomă, neaderentă la un obiect anumit, ci numai la o însușire morală. Așa vorbește Dante în Purgatoriul său de acel fior del verde al speranței, culoare prin care această virtute se distinge de albul credinței sau de roșul iubirii. Faptul, însă, nu trebuie să ne ducă la concluzia unei îndepărtări de realul naturii. Deși destinat în aparență unor scopuri ce-l depășesc, în mod practic elementul cromatic ajunge să se bucure în Evul Mediu de cea mai

vie intuiție în actul receptării sale. Din toate componentele structurale ale naturii, culoarea, în plina ei saturație, va fi absorbită acum cu o neîntrecută intensitate. Este un caz exemplar, cînd realul obiectiv se valorifică pe cale de transpunere directă sau de răsfrîngere a unuia din elementele sale, iar nu pe calea imitației, care s-a dovedit destul de slabă, în Evul Mediu. De aceea, romantismul, care, cel dintîi a deschis ochii asupra goticului, se vede solicitat, în primul rînd, de revelația culorilor medievale. Iată, bunăoară, cum se exprimă romanticul german Sulpiz Boisserée despre vitraliile catedralei Sfînta Gudula din Bruxelles: «Este ca un covor ceresc de nestemate și cristale, ca suprafața luminoasă și scintilătoare a unei mări de flori aprinse, unde trec pe dinaintea ochiului nostru, în valuri mișcătoare, toate tainele culorilor și ale luminii în șerpuiți enigmatice»<sup>1</sup>. Aceste vitralii închipuie, deci, o exclusivă celebrare a lui Iris, a esențelor cromatice din natură, valorificate, în puritatea lor, pe un mediu transparent, asemenea curcubeului. Nimic din contururile sau din semnificația figurăției nu-l interesează pe Boisserée, ci numai magnifica armonie a culorilor, cărora li s-au surprins «toate tainele». De aceea am spus că în Evul Mediu numai teoretic elementul cromatic se află aservit unui scop din afară: practic, însă, el solicită cea mai intensă cultivare a valorii sale în sine.

De fapt, către sfîrșitul epocii medievale, nu numai în mod tacit, ci și declarat, expresia colorată se vede tot atît de amplu cultivată pentru ea însăși. În cartea, devenită clasică, a lui Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, se poate urmări rolul imens pe care-l deținea culoarea, chiar în viața de toate zilele, în îmbrăcăminte, în harnașamentele cailor, în mobilier și decorația interioară. Marii pictori flamanzi de pe la începutul veacului al XV-lea, un Van Eyck bunăoară, pleacă în arta lor tocmai de la această exuberanță coloristică, pe care le-o oferea mediul epocii. În acelaș timp, elvețianul Konrad Witz, care deplasează, primul, accentul de la om la natură, instituie, prin aceasta, și o deplasare de la formă la culoarea cerului în amurg, a reflexelor sale asupra pămîntului și a vâgului colorat din perspectivele depărtate. Această virtute coloristică medievală se extinde în unele țări pînă în plină Renaștere. Cuvintele unui istoric al artei ca Otto Benesch despre lucrările marelui pictor german Altdorfer de la mănăstirea Sf. Florian (efectuate între 1517 și 1525), ne amintesc perfect de accentele cu care Sulpiz Boisserée evocase vitraliile medievale de la Sf. Gudula: «Acest roșu de rubin, acest verde de smaragd, acest albastru, sînt toate incandescente, ca și cum s-ar suprapune pe un fond de aur sau de metale prețioase; ele depășesc noțiunea obișnuită de culoare și prezintă esențele vii. așa cum căuta să le elibereze speculația chimică din puterea naturii»<sup>2</sup>. Culoarea ca «esență

vie» a naturii, a realului obiectiv, este o cucerire pur medievală, care ajunge, astfel, să-și desfășoare un culminant ecou pînă în apogeul Renașterii.

Desigur, însă, că momentul care-și propune, prin excelență, să reproducă în artă acest real obiectiv pe calea culorii este barocul, prelungit mai tîrziu și prin alte stiluri. Am văzut că, de mult, Wölfflin îl identificase prin atributul pictural, opus liniarului renascentist. Aceasta ar fi numai una din trăsăturile distinctive ale artei baroce. O alta, tot după Wölfflin, se recunoaște în caracterul confuz, corelativ cu claritatea artei din Renaștere. O atare trăsătură — poate și mai mult decît picturalul în accepția lui Wölfflin — relevă caracterul parțial, incomplet, al realului privit sub specia culorii, Confuzia, capabilă să fixeze unele nuanțe neașteptate ale realității înconjurătoare — nu totdeauna manifestă în expresii perfect distincte — înseamnă, de fapt, un demers către dizolvarea radicală a celui alt aspect din structura realului, aspectul formei. Barocul, precedat în calitățile sale de marea pictură venețiană, ar fi, după Eugenio d'Ors, chiar prima expresie artistică în care se descoperă și devine conștientă această contradicție dintre cele două structuri ale realului, discutate de noi pînă-n momentul de față: «Acum începem a înțelege» spune d'Ors, «că în pictură culoarea poate fi un lucru foarte distinct de lumină, și că ele acționează aproape în chip contradictoriu»<sup>3</sup>. Lumina nu este însă altceva decît mediul în care se precizează liniile și contururile, așa cum am stabilit în cazul lui Homer și al artei grecești. Contradicția, de care vorbește d'Ors, decurge deci, efectiv între culoare și formă. Coloristul ar fi, după el, un lacom de materie, pe cînd luministul un cultivator al sufletului; primul surprinde lucrurile în beția momentului, iar ultimul le lasă liniștite în postura lor de eternitate. Dacă ne raportăm la concepția aristotelică, surprindem că sufletul este identic cu forma, principiul spiritual care organizează materia, actualizînd fără încetare potențele ei. Această idee, grefată pe definiția lui d'Ors, se conexează cu amintita observație a noastră, că anume culoarea nu imită natura, ci reprezintă în artă o directă transpunere dintr-însa; este o materie a ei. Și atunci coloristul apare într-adevăr, ca un lacom de substanță efectivă a naturii, nemulțumindu-se doar cu forma imaterială, extrasă din diferitele aspecte ale acestei substanțe, de către marii maeștri care au ilustrat desenul contururilor. Prin relația lor complementară, de opoziție reciprocă, se precizează și mai pronunțat caracterul incomplet atît al formei cît și al culorii, raportate la structura integrală a realului.

<sup>1</sup> Eugenio d'Ors, *Tres horas en el Museo del Prado — Itinerario estético*, Ed. VII, Madrid, Ediciones espanolas, p. 127 —

<sup>1</sup> Reprodus în Richard Benz, *Die deutsche Romantik, Geschichte einer geistigen Bewegung*, Ed. 1937, Leipzig, p. 238.

<sup>2</sup> Otto Benesch, *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien, 1940, p. 92.

<sup>3</sup> Paul Claudel, *La mystique des pierres précieuses*, Paris, Cordier, 1938, p. 20.

Notre-Dame de la Belle Verrière — vitraliu, sec. XII, Catedrala din Chartres. ►









## Octav Grigorescu

### Consumpție și resurrecție a structurii liniare

Elemente reale, apariții fantomice, semne abstracte — se întrepătrund într-o dispoziție aparent haotică, alcătuind laolaltă substanța unei figurări criptice, greu descifrabilă, dar de o irezistibilă forță poetică. Asistăm la adevărate erupții de imagini care se înlanțuie după o logică internă a liniei, în eflorescențe de o finețe arahnoidă. Ascunse « în nuce », în structura suportului (« ca și cum înăuntrul trunchiului unui arbore s-ar găsi urma luminii soarelui » — spune, introspectiv, autorul însuși), formele se prezintă artistului ca entități aproape obiective, a căror independență expresivă nu trebuie violată, ci explicitată. De aceea imaginea apare ca reflexul unei concentrări obsesionale, în care scrutarea materiei, pinda vocii ei abisale, e o stare de discretă acțiune-investigare asupra straturilor conștiinței unde se pot surprinde tresăririle față de infinitesimalele mișcări. Atent deopotrivă la respectarea datelor primordiale sugerate de textura suportului, cât și la nararea unor stări psihice de o complexitate tulburătoare, realizate sub sugestia acestei texturi, artistul se lasă în voia traseului automatic al desenului. Uneori controlează procesul și îl oprește la un moment dat. Alteori, după ce





1	3
2	4

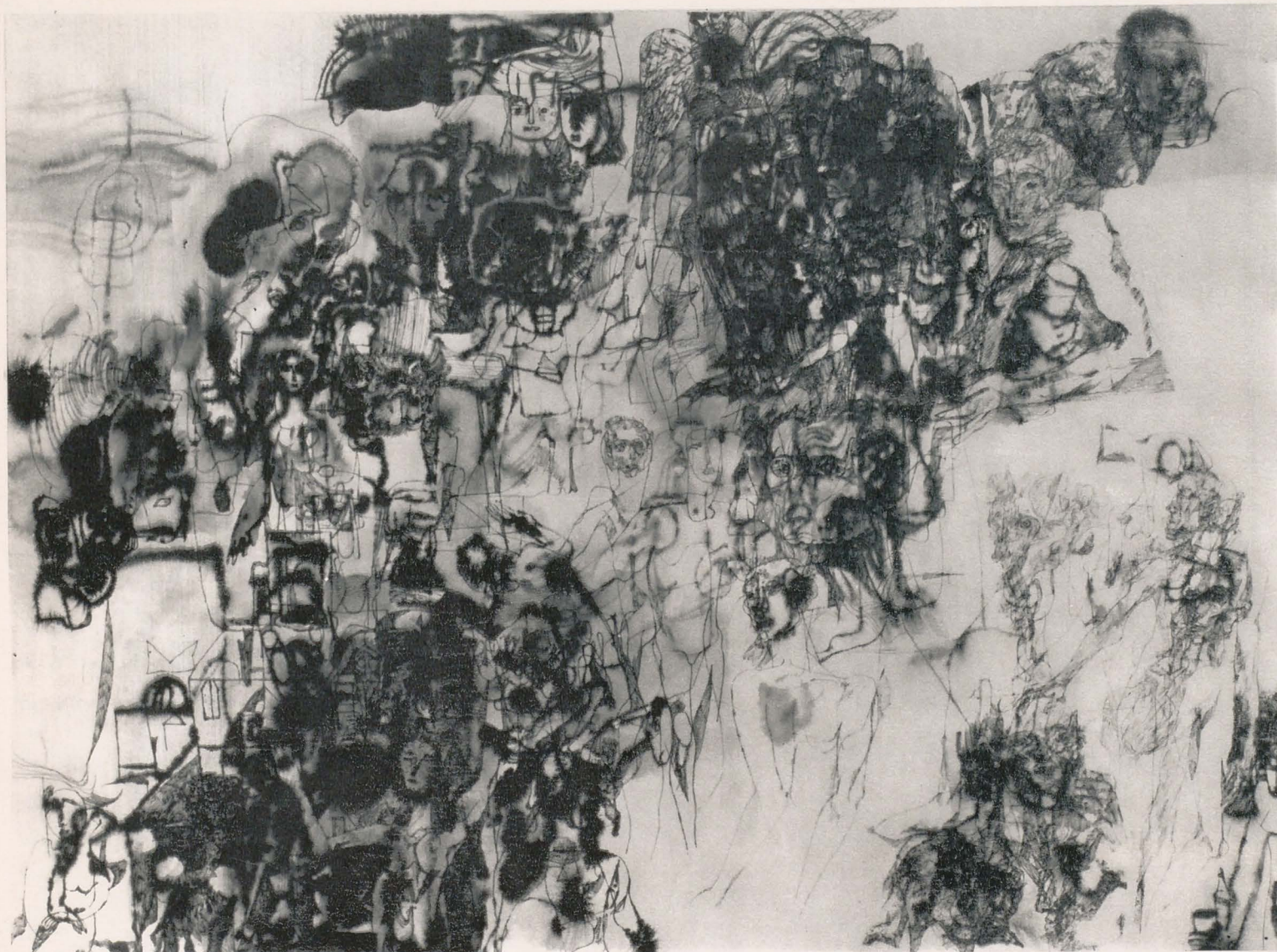
1. Povestiri  
întrerupte —  
desen

2. Povestiri  
întrerupte  
(detaliu)

3. Atmosferă  
tulbure —  
desen și laviu

4. Compo-  
ziție — tehnică  
mixtă





Lume în mișcare — desen și laviu

Risipă (detaliu) — tuș

structura s-a închis, continuă să mai adauge cîte ceva, superflu.

Această « scriitură » compusă din impulsuri sensibile, fine și misterioase, grafie a unei tainice turmentări, această eflorescență stranie alcătuiește pecetea morfologică și în același timp seducția artei sale.

Imagine a atenției încordate asupra ivirii sensurilor din materia liniară, structura aceasta grafică se oferă atenției, e un stimul al concentrării. Prin fixarea privirii, ca într-un exercițiu de pătrundere microscopică, descoperi rigoarea abia vizibilă, pe care adăogirile și revenirile o ocultează, dar care ordonează sistematic ansamblul grafic. O teribilă voință de construcție, care se eschivează dela aparență; sub aspectul dezordinii transpare o schemă compozițională care se repetă sau diferă: desenul acoperă întreaga suprafață ca o spuză în care se luminează apoi spații închegate figurativ; compoziția cristalizează în jurul unui nucleu dispus în cîmpul unei mari pete albe; sau se desfășoară în spirală, în diagonală, pe o schemă în cruce





sau pe traseul desenat de întretăierea unor diagonale; lucrările în tempera sînt peisaje cu registre simbolice (vezi ciclul Grădini). Structura plastică variază după cum este întemeiată pe o idee unică (pe care o dezvoltă în ipostaze diferite, denudînd progresiv semnificația ascunsă sub aparența anecdotei — vezi Judecata lui Solomon, Salomeea), pe succesiunea aparent fortuită a unor reprezentări de idei (vezi ciclul Grădini) sau pe impulsuri venite din stări crepusculare (Atmosferă tulbură, Ceața, Nourul). Totul însă « are loc » în mediul unei naturi strict plastice, în orizontul căreia misterul scriiturii fuzionează intim cu misterul materiei. Căci fascinația artei sale derivă direct din fascinația facturii: țesătură gracilă de simboluri și semne, finețe davinciană a liniei, delicatețe « al fresco » a tonurilor pastelate, a tentelor subțiri de culoare care se îmbibă în fibrele hîrtiei — în acuarele, sau suprapuneri transparente ale straturilor de ulei — în pictură.

Vraja artei lui Grigorescu este vraja unei lumini prea acute, halucinante, aruncate asupra tainelor materiei.

Imaginea, la Octav Grigorescu, este concomitent discurs continuu (tablourile sînt doar secvențe, fragmentele unei structuri în proces de întregire) și pulverizare continuă (o investigare a totalității experienței, o prefirare, confruntare și reducere a evenimentelor, pentru a vedea ce rezistă, pentru a găsi « cauza ultimă »). Investigarea se duce în zonele pe care un scriitor le numea « transcedente » și « transcendent »: ad inferos, sub linia orizontului, dar cu ochii ațintiți deasupra — ad superos — pentru a surprinde esențele, ideile de la care emană umbrele văzute. Explorarea anumitor stări, scufundarea în noaptea miturilor (a unor mituri deschise), ne conduc într-o lume evanescentă, în care totul tinde către estomparea vitalului.

Explorările acestea nu rămîn circumscrie într-un spațiu strict egotic. Prin asceza pe care o impune fervoarea cvasi-religioasă a trăirilor, prin semnul siluetelor premonitorii sau fantomatice (consumate, macerate, arse), lumea apărută are o dimensiune hieratică; imaginea finală e o « înghețare » a unor stări febrile.

Spirit « inquieto e inquietante » cum îl definea Giuseppe Marchiori — Octav Grigorescu încearcă să distingă semnificațiile spațiilor clar-obscur ale memoriei, visului, mitului.

OLGA BUȘNEAG

Curentele, orientări

MIHAI DRIȘCU

## STRUCTURALISMUL ȘI OPERA DE ARTĂ: PIERRE FRANCASTEL

E sigur că voga structuralismului a avut de suportat o diminuare, folositoare, în fapt, salvării lui, prin mijloace proprii, de propria-i capcană: ambiția de a se constitui în principiu exclusiv, în viziune teoretică și ideologie generală pentru un univers abstract ce suspendă mișcarea și « împăiază » omul. De altfel, atitudinea sistematică de îndreptare către obiect, refuzul speculațiilor, apar — în bună parte — și ca răspunsuri la antropocentrismul, la exaltarea subiectului, caracteristice existențialismului. Tot mai mult, structuralismul trebuie înțeles ca o cucerire teoretică limitată la domenii specifice; e un « modus operandi », o metodă descriptivă, constatativă a științelor umane.

Nu întimplător, s-a spus că structuralismul înseamnă o categorie numai pentru ceilalți, care nu sînt structuraliști. Acestui denumitor comun îi aparțin — numai în Franța — autonomizări metodologice, precum « epistemologia arheologică » a lui Michel Foucault, antropologia lui Claude Lévi-Strauss, marxismul epistemologic al lui Louis Althusser, psihanaliza lui Jacques Lacan, critica « discurs asupra discursului » a lui Roland Barthes sau, în sfîrșit, metoda « vecină cu cea a structuralismului »<sup>1</sup> a lui Pierre Francastel. Ca fapte ale aceluiași cîmp intelectual hrănit

<sup>1</sup> Raymond Bellour, Interpretation de la peinture et structuralisme un entretien avec P. Francastel, in Les lettres françaises, nr. 1181/1967.



de o filosofie a conceptului — ce pune semnul egalității între *Physis* și *Logos* — există relații sesizabile între « pasiunea sistemului » cu care Michel Foucault urmărește, « în arhivele — existență acumulată a discursului », « clipa dereglării unei causalități circulare », « fenomenele de ruptură »<sup>2</sup> și etalarea în suprafață, tipică « noului roman » (esse est narrari), « noului teatru » (« Sînt făcut din cuvinte, cuvintele altora », « Nu exist, faptul este notoriu », spun personajele lui Beckett) și « antilumii » lui Ionescu. « Domnia structurilor » se exercită pe un « corpus deja constituit, oprit, mort, închis », se bazează pe inventarierea de elemente și unități și pe stabilirea unei algebre combinatorii a acestor elemente și a cuplurilor de opoziție<sup>4</sup>. Dacă această generalizare își păstrează un mare grad de valabilitate, nu e mai puțin adevărat că în gândirea lui Pierre Francastel « spiritul de geometrie » — de care vorbea Pascal — cedează tot mai mult loc « spiritului de finețe », pentru a fi în măsură să cuprindă, cît mai nuanțat, aspectul proteiform și deconcertant al evoluției faptului artistic. Metoda sa « pleacă de la ipoteza fundamentală că o configurație materială a unei picturi nu reflectă numai amintirea lucrurilor văzute de artist, în funcție de o ordine imuabilă, ci și structuri imaginare. Amenajarea unui cîmp figurativ cu două dimensiuni, depinde, în același timp, de o rețea de percepții sensibile și de cadre problematice ale gândirii comune artistului și contemporanilor săi. Semnele și ansamblurile artistice constituie sisteme complete de semnificație, deoarece ele nu sînt niciodată un caz de aplicare a unei semiologii generale, ci lasă să apară mecanismele și forța unei funcțiuni autonome a spiritului ». Pentru Pierre Francastel, noțiunea de structură « nu constituie o rețetă pentru dezvoltarea științei: ea nu dezvăluie secretul unic al gândirii, este o ipoteză (s. n.) legată de noțiunea generală a caracterului operatoriu al creierului uman, de constatarea faptului că orice activitate dirijată a omului produce opere ale minii sau ale spiritului său, altfel spus, obiecte — lucruri sau fapte ale civilizației care însă, în toate cazurile, sînt constituite din entități detașabile recunoscutibile și reperabile în serii ». Vechea « psihologie a formei » nu e, nici pe departe, satisfăcătoare. Distincțiile sale « în negativ » urmăresc respingerea apriorismului, a « atomismului » percepției considerată ca asociație de date prealabile: « o formă nu e produsul unui montaj de elemente preexistente ei », « opera de artă nu constituie moneda unei forme ideale ». « Forma » scrie Francastel în *La Réalité Figurative* — nu e suma detaliilor integrate în ansamblul care constituie opera; nu aparține nivelului elementelor și conținuturilor, ci nivelului principiilor, adică structurilor. Ea se identifică cu scheme de organizare ce sugerează asamblajul elementelor aale ca semnificative, nu în funcție de conformitatea cu modele eterocline, extrase din afară, ci considerînd legătura lor cu legi proprii schemei organizatorice. Deci forma este legată nu de impresii venite din lumea exterioară — la domeniul percepției — ci de principii de coeziune a sistemului, de o problematică a imaginarului. ... Structurile nu sînt un dat; ele constituie sisteme care se elaborează printr-o conduită, nu logică în sensul obișnuit al termenului, ci conștientă sau cel puțin controlată a artistului, indiferent care. Structurile nu constituie o serie de scheme virtuale pe care artistul, la un moment dat, le află în el sau în anturajul său și pe care le adoptă pentru a-i dirija inspirația ». Dovedit caracterul activ al percepției — structuralismul genetic al lui Jean Piaget fiind de altfel,

pentru Francastel o bază de plecare în problema raportului, aparent ireconciliabil, sincronie / diacronie — structurile perceptive și intelectuale, nu au caracter universal, absolut, nu sînt preformate, ci achiziționate prin experiență progresivă; ele se adaptează, se modifică în funcție de concepția generală a lumii și a epocii<sup>1</sup>, de realitatea (numită de Pierre Francastel mediu vizual) în același timp concretă și imaginară a oricărei societăți.

Esențială este pentru Pierre Francastel acordarea de « statut autonom » activității artistice. Anexarea artei la teoria informației, arta redusă la rolul de agent de comunicație sau extrapolarea unor metode ale « științelor-pilot » în actualitate — lingvistica, matematicile — înseamnă negarea specificității ei. La fel, considerarea artiștilor drept « distribuitori de adevăruri cunoscute »<sup>2</sup> în virtutea vechiului principiu *ars imitatur naturam* (artistul — maimuță a naturii, spune Pierre Francastel) și înțelegerea tabloului doar ca fabula de lineis et coloribus sînt pentru el, dovezi ale menținerii unor teorii inadecvate « romantice ». Activitatea artistică apare drept una dintre formele majore ale gândirii în act (s. n.) producătoare de dovezi strict originale; opera de artă este un « a face, înainte de toate, altceva ».

Opera de artă — și inevitabil, simplificăm, decupînd destul de arbitrar din rețeaua strînsă de nuanțări și reveniri care e întreaga operă a lui Francastel — nu se substituie altor lucruri; ea este creație, activitate (adică nu pasivitate = repetare de date cunoscute); este concepută ca un veritabil model imaginar, un proiect — nu de negare a realității, ci de autodepășire umană. « Descifrarea » operei de artă presupune o aprehensiune constelantă și un reperaj combinatoriu, continua « confruntare între fapte actuale și fapte ale memoriei, deci între percepție și cunoaștere ». Din posibilitatea izolării elementelor cu adevărat noi, a operelor — cheie, ce scapă grilei conservatoare, păstrătoare de tradiții, decurge și « dreptul și datoria de a reface istoria artei ».

Analiza structurală nu facilitează întotdeauna judecata de valoare. « Aerul de familie » structurală nu e suficient; uneori, elemente secundare, detalii, « umplutură », ce țin de o epistură, trec pe primul loc; există opere în care sub acest raport structura joacă un rol neglijabil; opera de artă ia calități opuse sau, în orice caz, diferite după fructificarea contextuală.<sup>3</sup>

Refuzînd valabilitatea unui « model total », subliniînd mobilitatea configurațiilor, elementul lor multidirecțional, structuralismul lui Pierre Francastel se înscrie printre cele numite de Jean Piaget « o metodă și nu o doctrină »<sup>4</sup>. El nu suprimă alte dimensiuni ale cercetării, dimpotrivă, invită la coordonări interdisciplinare și la deschidere, la infinitatea lecturilor posibile. Nu trebuie trecut cu vederea nici faptul că metoda dialectică și cea structuralistă au comună distincția între aparențele empirice și structurile interne, ascunse, (Lucien Sève).

Păstrîndu-se, astfel, caracteristicile structurilor (comune nu numai celor artistice) — totalitate, transformări, autoreglaj — în același timp, nu se neutralizează individualitatea actului creator și nici acțiunea contextului social-istoric. Desigur, această acțiune nu trebuie confundată cu nici un tip de determinism, cu o transpoziție directă. « Cultura artistică » scrie Pierre Francastel — exclude posibilitatea unei singure interpretări ».

<sup>1</sup> Serge Perottino, *La notion de structure dans l'oeuvre de Francastel*, în *La Pensée*, nr. 135/1967.

<sup>2</sup> Pierre Francastel *La Figure et de Lieu l'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, 1967.

<sup>3</sup> Gilo Dorfles, *Pour ou contre une esthétique structurale?* în *Revue internationale de philosophie*, nr. 73-74/1965.

<sup>4</sup> Jean Piaget, *Le Structuralisme*, P.U.F. 1968.

## ANTOLOGIE

### PIERRE FRANCASTEL

« Rămîne de discutat pînă la ce punct impresionistii, precum și Cézanne și Gauguin, nu sînt mai abstracți decît abstracții de azi, rămînînd cu totul « figurativi ». »

MONET: Grădină înflorită — ulei  
GAUGUIN: Idolul (detaliu) — ulei  
CÉZANNE: Muntele St. Victoire — ulei



<sup>2</sup> Michel Foucault, *Réponse au Cercle d'Epistemologie*, în *Les lettres françaises* nr. 1240/1968.

<sup>3</sup> J.-M. Domenach, *Le Systeme et la personne*, în *Esprit*, mai/1967.

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, *La structure, le mot, l'événement*, în *Esprit* mai/1967.



Cu siguranță că nu fără o rațiune profundă, cei mai mulți teoreticieni, recurg în prezent la noțiunea de structură, noțiune departe de a comporta pentru fiecare dintre ei, un sens identic. [. . .] Nu propunem să se confrunte experiența artistică și cunoașterea critică a operelor de artă cu alte experiențe, precum gândirea biologică, matematică, lingvistică sau altele, ci să se cerceteze cum, de câțiva ani, orice reflexie critică ne determină să recurgem tot mai mult, în aprecierea operelor de artă, la acest termen de structură, pe care dezvoltarea rapidă a unor alte discipline l-a introdus; înainte de toate, e important să se știe dacă, într-adevăr, el este lăuntric legat de un progres al reflexiei critice aplicate acestei categorii de obiecte foarte răspândite în istoria umană, produsele diverselor activități estetice, până în prezent atât de rău integrate în cadrele gândirii speculative.

Cu adevărat, o primă dificultate vine din aceea că o caracterizare în sine a unei opere de artă e foarte anevoioasă. Te izbești de o dublă greutate. În primul rînd, formele artei sînt multiple; în al doilea, rar ele sînt cu totul pure.

Diferențierea între pictură și sculptură este deja mare; ce să spunem însă cînd e vorba ca ele să fie confruntate cu arhitectura, cu muzica? Unde e regula care permite să se considere moduri de activitate atît de diverse într-o aceeași categorie? Un arhitect este atît constructor cît și artist. Sau, mai exact, el se folosește în același timp de categorii abstracte

ale gândirii, de un grad mai mare decît pictorul—deși e adevărat că această opoziție rezultă, la ora actuală, mai ales din necunoașterea valorilor abstracte ale picturii și dintr-o extraordinară credință în «realismul» imaginii. Mai curînd se acordă analogii între arhitect și muzician, cu toate că produsele lor sînt la fel de ireductibile și în forma și în folosința lor. În general, toate interpretările curente în acest domeniu sînt condamnate de triumful, în opinia comună, a două teorii critice, ambele datînd din mijlocul secolului XIX: realismul și intuiționismul — sau arta pentru artă — care au fost elaborate de către critici, în absolută opoziție cu dezvoltarea reală a artei. De la impresionism pînă astăzi, tendința majoră a picturii a fost antirealistă — pe de altă parte, dimpotrivă, rar a jucat arta un rol mai pozitiv în formele comune ale vieții decît în zilele noastre, în ciuda evidentei ei «abstracții». Rămîne de discutat pînă la ce punct impresionistii, ca și Cézanne și Gauguin, nu sînt mai abstracți decît abstracții de azi, rămînînd cu totul «figurativi». [. . .] E foarte evident că, pînă la o epocă recentă, operele de artă au fost apreciate și comentate în funcție de aprehensiunea spectatorului — adică de cei care le folosesc — mai curînd decît din perspectiva creatorului. Oamenii al căror mod de a gândi și a căror activitate naturală este arta, altfel spus, cei care caută să fabrice lucruri și nu să conceptualizeze noțiuni, au recurs, normal, pentru a se exprima, la o formă de activitate care produce opere concrete de un tip determinat. Operele de artă semnifică, prin definiție, urmînd propriile lor principii, ele nu au nevoie să fie interpretate după înălțuirile gândirii care conduc reflexia discursivă sau problematica numerelor. Pentru numeroși indivizi, un crochiu sau un motiv muzical materializează o senzație, un raport de cauzalitate, cu mai multă precizie decît un cuvînt. Arătînd

\* Art, forme, structure în «Revue internationale de philosophie», nr.73 — 74/1965.

## Artă, formă, structură,\* — fragmente





un lucru, se furnizează informații abstracte și sensibile, de o precizie cel puțin egală, însă pe alte planuri, informațiilor discursului. Combinarea artificială a elementelor materiale servind drept suport percepțiilor vizuale sau sonore nu e mai puțin semnificantă decât ordinea combinatorie a cuvintelor.

Totuși, nici percepția, nici folosirea limbajelor neverbale — fie ele figurative, muzicale, matematice sau altele — nu sînt rezervate neapărat numai inițiaților. Nu există modificări de limbaj în cadrul societăților decât fiindcă, tocmai la timp, diferitele activități semnificative sînt apte de a fi luate în stăpînire și chiar minuite de ne-tehnicieni, în afara formelor speciale care le determină. Fără îndoială, ne-specialiștii nu pătrund niciodată exact sensul, nici mijloacele utilizate altfel decât în cuvinte și concepte. Totuși, un dialog se stabilește la nivelul societății globale; ansamblul reprezentărilor colective rezultînd, în ultimă analiză, dintr-o serie de compromisuri, de neînțelegeri generatoare de opinii, de credințe, de conduite, pe scurt, de un dialog nesigur între diverși specialiști obligați să ia în considerare sensuri și consecințe extrase din diferite tipuri de acțiune străine lor. Esențialul e de a respinge ideea, atît de răspîndită totuși, după care o societate dă naștere conceptelor sale aproape așa cum arborele își poartă fructele și apoi caută diverse mijloace mai mult sau mai puțin adecvate pentru a le concretiza. În forma sa naivă, teoria actuală a informației presupune unele existențe ale rațiunii ce produc astfel, printr-o veritabilă generație spontană, o anumită stare materială a societăților. Fără a nega raportul între condițiile vieții indivizilor și reprezentările lor, trebuie să existe cele mai grave rezerve față de o concepție ce are drept consecință, pentru un tip sau altul de limbaj, posibilitatea de a exprima, singură, totalitatea realității umane. [...] Un obiect artistic, nu e niciodată numai estetic. El e angajat în realitatea umană și socială printr-un ansamblu complex de legături. Un palat este în același timp un simbol al puterii și al ierarhiilor; un tablou de șevalet este în același timp obiect de calitate, marfă și semn; o simfonie sau un cvartet e, în același timp, un ansamblu semnificant și o schemă a acțiunii de realizat.

Mă întreb dacă, atunci cînd epoca noastră întîlnește problema structurii aplicată operei de artă, faptul nu e totuși legat de atenția, din ce în ce mai mare, care se acordă facturii, consecință, de altfel, a însăși evoluției artei, de mai bine de un secol. Într-adevăr, cu începerea de la impresionism, scopurile afirmate ale picturii în special, au impus ideea rolului jucat de tehnică în creație. Pînă atunci se considera că opera, fiind concepută potrivit căilor gîndirii obișnuite, tehnica nu intervenea decât pentru realizarea materială a unei scheme, de altfel, cel mai adesea, furnizată artistului din afară de către un co-

mandant. Din clipa în care s-a înțeles mai bine că arta poate concretiza valori pe care nici o altă formă de expresie nu le poate permite, s-a înțeles existența caracterului complementar — și non-iterativ — al diferitelor forme de expresie într-o societate dată și, prin urmare, s-a înțeles interesul pentru studii procedeele specifice ce determină diferitele categorii de opere dotate cu un caracter mai ales estetic. Această reflexie conduce la încercarea de a degaja, pe de o parte, locul esențial complementar al artelor în ansamblul activităților instituționale ale societății și pe de altă parte, de a considera fiecare operă mai curînd sub un unghi dublu: fie în raport cu semnificația dată de societate operei terminate, fie în raport cu intențiile artistului care a elaborat-o. [...]

Din perspectivă în care formele reprezintă unități corespunzînd unui oarecare decupaj prestabilit, lectura operei implică un proces de recunoaștere și imaginea, ca și forma, reprezintă un dublu fidel al realității. Cînd, dimpotrivă, se admite că operele de artă, formele, sînt produsul montajelor în care mijloacele materiale sînt chemate de voința de a manifesta un raport de cauzalitate atît între elementele incluse în formă cît și între fiecare dintre aceste elemente izolate și alte fragmente ale realului, trebuie să se renunțe a se crede că o formă constituie proiecția sensibilă a unei imagini stabile, independente de voința actuală a creatorului. [...] În vremea cinematografului și a artei abstracte nu mai e posibil să privești produsele activității estetice ca ducînd la elaborarea unor imagini și forme identice, în esență, cu o ordine imuabilă a universului. Unul din învățămintele cele mai remarcabile ale filmului este de a ne dovedi caracterul sintetic și problematic al imaginii. Caracterul cumulativ al semnelor constitutive ale oricărei reprezentări este demonstrat prin jocul camerei. Ceea ce vede spectatorul în spiritul său, nu e nici ansamblul asupra căruia operează camera — ea nu înregistrează decât o parte din acesta — nici ceea ce a văzut operatorul — există montajul — nici ceea ce înregistrează ochiul său, fără nici o elaborare. Termenul de imagine este tot atît de ambiguu ca și acela de structură. În orice caz, e o naivitate să se creadă că, meditănd, spiritul reproduce automat ansamblul de semne organizate și transmisibile așa cum sînt. Orice imagine mentală e la fel de mobilă ca și mișcarea spiritului. E singulară iluzia pe care și-o fac uneori filozofii, aceea după care conștiința reproduce spontan reprezentări stabile și transmisibile. Nici o imagine nu e izolabilă de celelalte, care o preced și o urmează. Nu există imagine decât într-o mișcare a gîndirii. Citiți un text și veți constata — dacă aveți imaginație vizuală — că pe măsura lecturii vă evocați uneori reprezentări asimilabile imaginilor artei. E foarte clar că niciodată, citind același text, două persoane nu văd același lucru — ceea ce nu exclude înțelegerea. Într-un text, ca și în fața unei imagini artistice, ca și în fața naturii, operăm întotdeauna o selecție. Imaginile artei sînt constituite din elemente selecționate, nu arbitrar, ci instituțional, de către indivizi a căror forță, modul lor de acțiune e de a fi capabil să fabrice nu dubluri ale unei realități oarecare, ci existențe ale rațiunii, fără relații de identitate cu nici un obiect natural, oricare ar fi, dar dotate în schimb cu unele calități organice pe care le constituie în obiecte imagine complexă, structurate, asupra cărora atenția noastră este

aptă să se fixeze. Apoi, se înșelăm de sesizăm raporturile unor elemente ale acestor ansambluri imaginare și artificiale prin experiențe sau conduite ce ne sînt personale, sau dimpotrivă, pe care le identificăm cu experiențe și conduite ale căror descriere ne e furnizată din afară, în comparație cu experiența altuia. [...]. În timp ce la cinema, camera propune o succesiune foarte rapidă a fragmentelor realității, pentru a ne îndemna să continuăm în spirit aceste indicații și să le reconstituim sensul, atunci cînd sîntem în fața unei opere de artă fixe, procedăm în ordine inversă, dar în funcție de același proces de relație între imaginea mentală și imaginea artistică. Ne fixăm atenția asupra semnelor imobile, le descompunem, le disociem, le confruntăm, încercîndu-le, punîndu-le în combinație cu nenumărate reminiscențe vizuale, de unde deducem valori resimțite de experiența activă sau speculativă, personală sau a altora. Orice luare de contact cu opera de artă exclude vederea instantanee, care face cunoscută forma și nu constituie decât o trezire a spiritului; ea orientează prima cercetare. Fără îndoială că există analogii între produsele finite ale activității estetice și cele ale altor forme mari ale gîndirii.

Într-o lucrare recentă<sup>1</sup> Pierre Boulez a exprimat admirabil caracterul structuralist al creației muzicale. El a arătat că muzica e elaborată urmînd o schemă de organizare internă ținînd cont de coerența faptelor; a arătat posibilitatea de a izola, dintr-un întreg, ansambluri posedînd o morfologie proprie dar, în afară de aceasta, susceptibile să se articuleze după reguli variabile de intercoeziune. A exprimat bine ideea că numai sistemul creează forma fără a reproduce concretul; a arătat că muzica produce modele imaginare gîndite în funcție de relații, nu de substanțe și de accidente. Mai mult, domeniul muzical apare infinit mai legat de o anume unitate de structură decât domeniul plastic. Datorită faptului că prezentarea temelor este aici efemeră, trebuie în același timp mai multă coeziune pentru a provoca percepția fenomenelor structurale și mai puțină interrelație a elementelor cu obiecte exterioare. Stabilitatea sistemului figurativ dă spectatorului o mai mare posibilitate să procedeze la un fel de du-te-vino între operă și propria experiență (sau cea a altuia). În orice caz, percepția realității estetice implică în domeniul plastic, precum și în cel muzical, o confruntare nu la nivelul percepției imediate, ci al memoriei. Termenii de reproducere funcțională și de coordonare se aplică în egală măsură acestor două tipuri de activitate specifică și ajută la înțelegerea unității artelor în diversitatea lor.

Ca și artele figurative, muzica presupune noțiunea de cîmp de conștiință și organizarea constelantă a experienței, cu drept consecință faptul că reperatele sînt în același timp în actual și în memoria individuală și colectivă a participanților. Totuși, asupra unui punct nu sînt de acord cu Pierre Boulez: atunci cînd crede că scopul artiștilor este ca, urmînd alegerea unor caractere date să elaboreze ansambluri finite ale posibilităților crea-

Dimpotrivă, mi se pare că niciodată, nici « o serie » nu posedă un caracter finit. Operele de artă sînt modele, modele ale posibilului

<sup>1</sup> Penser la musique moderne, Paris, Gonthier, 1963.





« Pentru a traduce nu lucrurile, ci viziunea, desenul, trădează omul în ce are acesta mai intim: structura și gradul de dezvoltare a mecanismului său intelectual. »

PICASSO: Fată șezând și minotaur dormind — tehnică combinată

și nu ale certului. Ca orice model, o anumită ordine de integrare este aptă să producă obiecte în număr infinit. Pentru artiști și pentru societăți, ceea ce contează este capacitatea de a reinnoi modelele. Artă figurativă nu constituie nici o ideogramă, nici transpoziția sensibilă a lucrurilor sau a conceptelor elaborate fără participarea activă a artistului. Există o raționalitate în modul de selecție a elementelor ce intră în combinație în orice operă imaginată; ea mai există în procedeele de relaționare a acestor elemente între ele, la nivelul punerii în ordine a semnelor materiale pe ecranul figurativ cu două dimensiuni ce servește drept suport operei ca și în interrelațiile imaginare ce se degajă în momentul descifrării. Obiectul figurativ nu e nici prezentarea sensibilă a unei esențe, nici regruparea unor elemente conform unei ordini prestabilite. Imaginea vizuală sau sonoră, diferitele realități figurative sau auditive nu sînt, în plus, ieșite dintr-o intuiție care ar face să țîșnească valori construite prealabil în inconștient. Cînd artistul, organizîndu-și opera, elimină și reține, urmează o logică creatoare. Ordinea combinatorie a formelor,

a volumelor, a culorilor sau a sunetelor răspunde unui raționalism al imaginarului nu mai puțin strict decît cel al științelor matematice sau al retoricii. [. . .]. Artele sînt procese de experimentare și de determinare, nu de reconstrucție a universului. Iată de ce un acces cu caracter structural e infinit mai indicat decît o apropiere simbolică. Am sub ochi, cu surpriză și regret, nenumărate cărți recente, ce perpetuează această concepție romantică. Scopul artei nu e de a înfățișa realul simbolic, nici de a realiza simbolul. Dimpotrivă, artiștii sînt convinși că fabrică lucruri necesare, atunci cînd construiesc, ca și atunci cînd pictează. Nu sînt artele cel mai puternic mijloc de propagandă pe care l-au cunoscut vreodată societățile? Creînd nu numai o explicare a fenomenelor, ci și a pseudo-realităților care, la rîndul lor, devin elemente concrete ale realului? (. . .)

Nu mai mult decît conceptele, imaginile nu constituie o realitate observabilă, ci ele procură stimuli artificiali în funcție de care se dezvoltă activitatea spiritului. În această privință imaginea este distinctă de concept, ca și teorema. Ea posedă acea calitate de a

fi un fenomen materializat. Ea există concret, dar părțile sale nu sînt asociate într-un raport unic. Limba, ca și simbolul matematic, e totdeauna omogenă, imaginea este eterogenă; diferitele părți constitutive sînt de interpretat după procedee de acces diverse. În ultima analiză imaginea e în spațiu și nu în timp, semnul figurativ opera plastică constituie un « loc », altfel spus o simultaneitate. Imaginea este constelantă, nu suportă îmbucătățiri.

În exercițiul activităților diferențiate, simțurile nu stăpînesc o materie brută. De la nivelul cel mai sumar, orice semn artistic — ca orice percepție sensibilă — este deja în domeniul combinatoriului. Expresia, diferitele expresii artistice, nu traduc în alți termeni aprehensiunile lumii exterioare și procesele organizării intelectuale ale experienței, comune tuturor tipurilor de atenție. Vederea sau audierea unei opere nu restituie o imagine optică sau sonoră compusă din elemente care, la un moment dat, sînt plasate în chiar aceeași ordine în care se prezintă la îndemîna simțurilor spectatorului. Ideile și conceptele nu se încarnază în semne interschimbabile, formele expresiei artistice nu ne revelează un arrièr-monde, înzestrat sau nu cu ordine și măsură. Jocul combinatoriu pe care se sprijină percepția imaginii presupune existența a trei nivele: cel al realității sensibile care produce stimulii, cel al percepției, cel al imaginarului. [. . .] Percepția operei de artă se bazează nu pe un proces de recunoaștere, ci de înțelegere. Opera de artă e posibilul și probabilul. Nicio dată nu e sigurul. E totdeauna ambiguă, totdeauna susceptibilă să piardă unele aspecte ale realității ei sau să le cîștige din nou. Opera de artă nu poartă mesajul unei cunoașteri produse în afara ei, fie prin imitație, fie prin intuiție, independent de voința artistului — această voință se prezintă în mod cert nu ca un efort conștiințios de a reproduce un model, ci ca o problematică. Ceea ce fixează artistul nu e ceea ce a văzut sau învățat, e ceea ce caută și vrea să facă cunoscut altora. E absurd a voi să descrii și să definești un obiect din punct de vedere estetic descompunîndu-l în elemente, închipuindu-ți că artistul, atunci cînd creează, se servește ca dintr-un magazin de accesorii.

Aplicat global diferitelor activități ale omului, termenul de structură e lipsit de sens. Structurarea implică o unitate diversificată, ea ține cont de procedeele folosite de artă sau de natură pentru a produce unele efecte sau scopuri. Structuralismul nu va deveni o disciplină majoră decît dacă va înceta să reducă fenomenele la cel mai mare denominator comun pentru a pune, dimpotrivă, în lumină minunata bogăție și ireductibilitate a oricărui fapt uman.

Traducere de M. DRIȘCU



# Trei Portrete

Poeemele lui Voiculescu par sculpturi. Cuvintele lui par pietre. Chiar voluptatea lor e severă. Chiar severitatea lor e seducătoare. Chiar seducția lor e spirituală. Calci din parabolă în parabolă, ca din vîrf în vîrf de stîncă.

Am ales, dintr-o operă cu poteci pe care încă nu se umblă, trei portrete: pe al său, pe al unui titan din Renaștere și portretul femeii cu care înalță pînă-n fanteziile lui Chagall un rai caricatural, cvasi-cataleptic, plictisit și... darwinist: « La umbră dormea un maimuțoi — Adam? » Era și medic, poetul acesta pentru

## Poezie și plastică

MICHELANGELO

A luat în mîini argila necurată  
Și ca pe-o jertfă a zvîrlit-o-n foc.  
Din brazda flăcărilor albe, iată,  
A răsărit o frumusețe-n loc.

Întreabă aprig pietrele cu dalta  
Ca pe-un oracol somnoros de greu,  
Le răscolește una după alta,  
Răspunsul, pururi urma unui zeu.

Ca-n niște porți izbește cu ciocanul  
Și ploi de așchii împrejur-i curg...  
Prin colbul orb ce-i bîntuie aleanul  
Zvîcnește-n el străbunul demiurg.

Oriunde bate, sparge și pătrunde  
Adînc sub coaja îndîrjitei humi,  
Ecou, îndată împietrit răspunde  
Conturul vag al unei alte lumi.

1948, februarie

## V. VOICULESCU

### AUTOPORTRET ROMANTIC

(La 67 de ani)

Mi-am făurit o bătrînețe bravă,  
Cu părul alb ca faldul unui steag,  
Cu crîngul bărbii țărnuind șirag,  
Un chip uscat de pajiște firavă.  
În pieptul liber, bîntuită navă  
De al talazurilor vîlmășag,  
Port încă sus, ci tot mai lîngă prag,  
O inimă, răcită, dar de lavă.

Visez mereu, căci visul mi-e trezie,  
Din lene, mi-am făcut amică vie:  
Cu ea țin sfat cînd gînduri, mii, mă trag...  
Nu mai întreb ce vremuri bat afară;  
Privesc, în mine, pulberea de seară,  
Și coborînd lăuntrica mea scară,  
Mă sprijin în condei ca în toiag.

duminică, 11 noiembrie 1951  
București, Cișmigiu



MICHELANGELO: Bătrînă vrăjitoare și copil — desen

MICHELANGELO: Pietà Rondanini (fragment) — marmură



care (coborîtor din demiurgi și replicînd prin creații de o grandoare împlîntată-n eternitate ca «urma unui zeu» și ca desăvîrșirea) artistul rămăsese un fel de «schimnic mîncat de lepra sacră», — așa cum l-a descris pe Gandhi.

Dumnezeu trebuie să aibă foarte mult umor, dacă unei conștiințe a rigorii de intensități și durerea celei ce-l ilumina pe Voiculescu i-a mai rezervat înțelegere pentru schimonoseli, respirație pentru ironie, ritm pentru onomatopeile genezei, colorînd Paradisul, cu o «nerușinată»: femeia și pămîntul cu un naiv: poetul.

A venit apoi pentru el («Nu mai întreb ce vremuri bat afară») clipa îndepărtării de zgomote și aparențe. Nu-l mai interesau — dacă îl interesaseră vre-odată — nici mercurialul, nici vremea probabilă, nici fabula, nici prețul tuturor la un loc sau al fiecăreia în parte. Totul se plătește aici, pe pămînt vorba lui Goethe, și totul se plătește în întregime, scump, cumplit și uneori tîrziu. Îl revăd privind în el, dincolo de iluzoriul care acoperă și de puținul care hrănește, cu ochii departe — echilibrat, lăuntric, senin ca tragedia ori ca un tăiș — cum

își mătura templul (gîndise la lenea cea vie) de metafore lenevitoare, iar înfrînările de orgoliul de a și le ști.

Visul îi era trezie și rezimat stoic «în condei ca în toiag», visa că visase alchimii din care — cu un dar al sintezei relegat apoi de butoanele poeziei discursive — a scos arhetipuri pentru catedrala ce n-avea, bineînțeles, să se mai construiască.

Dintr-o operă cu poteci pe care încă nu se umblă, am ales trei portrete...

ION CARAION

Adam și Eva în rai — frescă, Biserica din Filipeștii de Pădure

#### PETEC DE VECHE FRESCĂ

Raiul, gătit, sta mort: ornic nentors  
Lei lungi lîncezeau lîngă miori,  
Tigri și gazele moșiau în flori,  
Inorogul părea din cîlți tors,  
Caii de cauciuc, taurii tînjitori,  
Cîinii blegi nu ziceau ham,  
La umbră dormea dus un maimuțoi —

Adam?

Sătul de-această lume nemișcată,  
Domnul însuși tînjea de alt dor  
Și-l zămisli într-o făptură smălțată,  
Cu flori, cu fragi, cu mere toată,

Șuie, arzuie,

Tulburătoare,

Cu gheare de petale la mîini și la picioare,  
Cu nou și fraged iz de păcat.

Leii s-au oprit din căscat.

Fiarele săriră deodată,

Alai cu ea în mijlocul lor,

Centaurii galopau s-o vadă, și iată,

Îngerii se coborau ceată

Să-i cînte laude-n cor.

Albă, goală, nerușinată,

Eva zîmbea galeșă tuturor;

Înima paradisiului începea să bată.





# Trei Portrete

Poezele lui Voiculescu par sculpturi. Cuvintele lui par pietre. Chiar voluptatea lor e severă. Chiar severitatea lor e seducătoare. Chiar seducția lor e spirituală. Calci din parabolă în parabolă, ca din vîrf în vîrf de stîncă.

Am ales, dintr-o operă cu poteci pe care încă nu se umblă, trei portrete: pe al său, pe al unui titan din Renaștere și portretul femeii cu care înalță pînă-n fanteziile lui Chagall un rai caricatural, cvasi-cataleptic, plictisit și... darwinist: « La umbră dormea un maimuțoi — Adam? » Era și medic, poetul acesta pentru

Poezie și plastică

## V. VOICULESCU

MICHELANGELO

A luat în mîini argila necurată  
Și ca pe-o jertfă a zvîrlit-o-n foc.  
Din brazda flăcărilor albe, iată,  
A răsărit o frumusețe-n loc.

Întreabă aprig pietrele cu dalta  
Ca pe-un oracol somnoros de greu,  
Le răscolește una după alta,  
Răspunsul, pururi urma unui zeu.

Ca-n niște porți izbește cu ciocanul  
Și ploi de așchii împrejur-i curg...  
Prin colbul orb ce-i bîntuie aleanul  
Zvîcnește-n el străbunul demiurg.

Oriunde bate, sparge și pătrunde  
Adînc sub coaja îndîrjitei humi,  
Ecou, îndată împietrit răspunde  
Conturul vag al unei alte lumi.

1948, februarie

### AUTOPORTRET ROMANTIC

(La 67 de ani)

Mi-am făurit o bătrînețe bravă,  
Cu părul alb ca faldul unui steag,  
Cu crîngul bărbii țărîcînd șirag,  
Un chip uscat de pajiște firavă.  
În pieptul liber, bîntuită navă  
De al talazurilor vîlmășag,  
Port încă sus, ci tot mai lîngă præg,  
O inimă, răcită, dar de lavă.

Visez mereu, căci visul mi-e trezie,  
Din lene, mi-am făcut amică vie:  
Cu ea țin sfat cînd gînduri, mii, mă trag...  
Nu mai întreb ce vremuri bat afară;  
Privesc, în mine, pulberea de seară,  
Și coborînd lăuntrica mea scară,  
Mă sprijin în condei ca în toiag.

duminică, 11 noiembrie 1951  
București, Cîșmigiu



MICHELANGELO: Bătrînă vrăjitoare și copil — desen

MICHELANGELO: Pietà Rondanini (fragment) — marmură



care (coboritor din demiurgi și replicînd prin creații de o grandoare împlîntată-n eternitate ca « urma unui zeu » și ca desăvîrșirea) artistul rămăsese un fel de « schimnic mîncat de lepra sacră », — așa cum l-a descris pe Gandhi.

Dumnezeu trebuie să aibă foarte mult umor, dacă unei conștiințe a rigorii de intensități și durerea celei ce-l ilumina pe Voiculescu i-a mai rezervat înțelegere pentru schimonoseli, respirație pentru ironie, ritm pentru onomatopeile genezei, colorînd Paradisul, cu o « nerușinată » : femeia și pămîntul cu un naiv : poetul.

A venit apoi pentru el (« Nu mai întreb ce vremuri bat afară ») clipa îndepărtării de zgomote și aparențe. Nu-l mai interesau — dacă îl interesaseră vre-odată — nici mercurialul, nici vremea probabilă, nici fabula, nici prețul tuturor la un loc sau al fiecăreia în parte. Totul se plătește aici, pe pămînt vorba lui Goethe, și totul se plătește în întregime, scump, cumplit și uneori tîrziu. Îl revăd privind în el, dincolo de iluzoriul care acoperă și de puținul care hrănește, cu ochii departe — echilibrat, lăuntric, senin ca tragedia ori ca un tăiș — cum

își mătura templul (gîndise la lenea cea vie) de metafore lenevitoare, iar înfrînările de orgoliul de a și le ști.

Visul îi era trezie și rezimat stoic « în condei ca în toiag », visa că visase alchimii din care — cu un dar al sintezei relegat apoi de butoanele poeziei discursive — a scos arhetipuri pentru catedrala ce n-avea, bineînțeles, să se mai construiască.

Dintr-o operă cu poteci pe care încă nu se umblă, am ales trei portrete . . .

ION CARAION

Adam și Eva în rai — frescă, Biserica din Filipeștii de Pădure

#### PETEC DE VECHE FRESCĂ

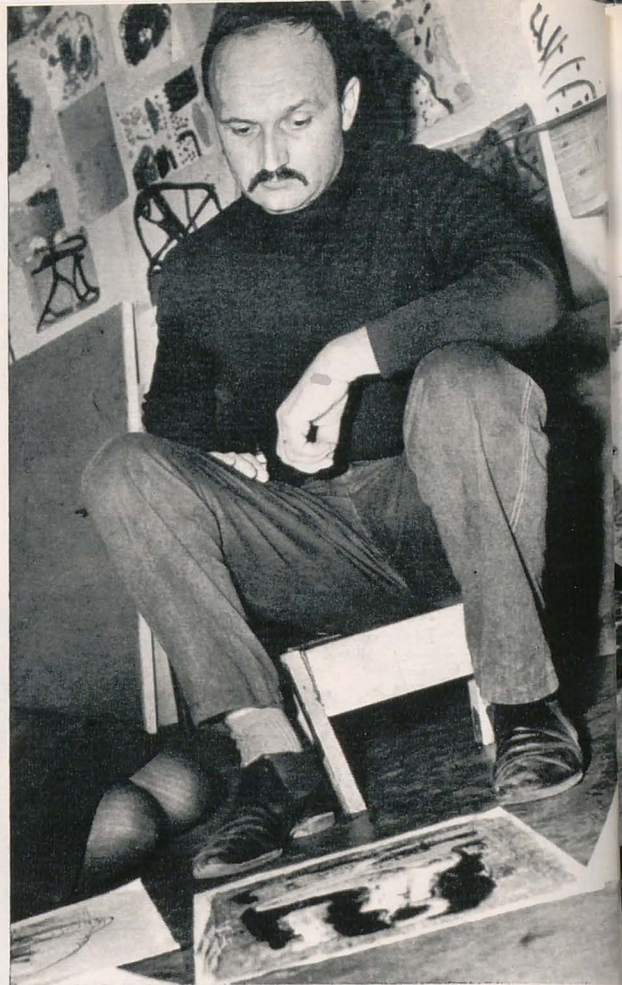
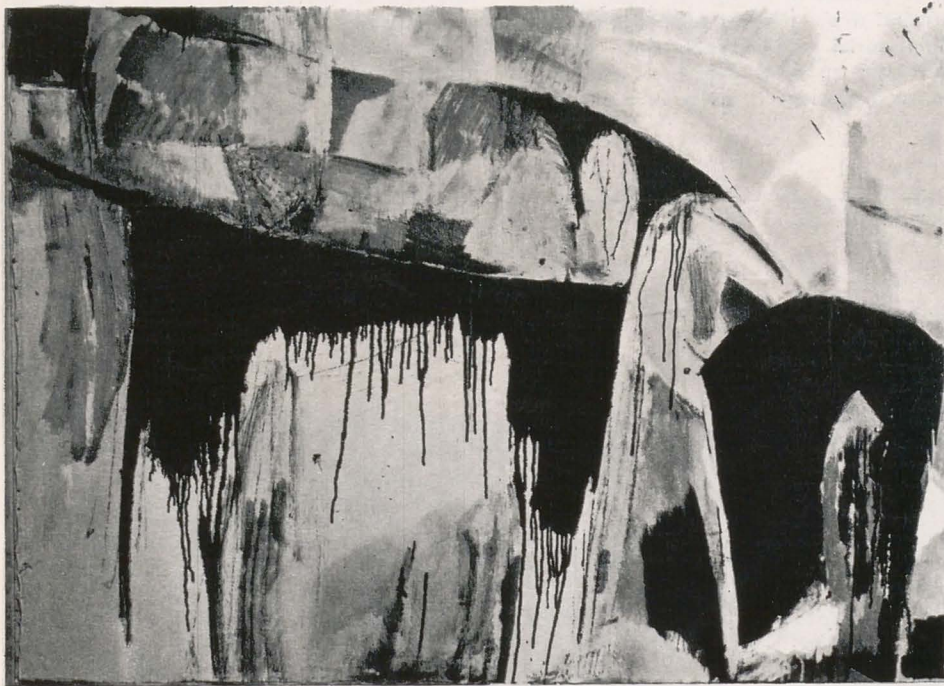
Raiul, gătit, sta mort : ornic nentors  
 Lei lungi lîncezeau lîngă miori,  
 Tigri și gazele moșiau în flori,  
 Inorogul părea din cîlți tors,  
 Caii de cauciuc, taurii tînjitori,  
 Cîinii blegi nu ziceau ham,  
 La umbră dormea dus un maimuțoi —  
 Adam ?

Sătul de-această lume nemișcată,  
 Domnul însuși tînjea de alt dor  
 Și-l zămisli într-o făptură smălțată,  
 Cu flori, cu fragi, cu mere toată,  
 Șuie, arzuie,  
 Tulburătoare,

Cu gheare de petale la mîini și la picioare,  
 Cu nou și fraged iz de păcat.  
 Lei s-au oprit din căscat.  
 Fiarele săriră deodată,  
 Alai cu ea în mijlocul lor,  
 Centaurii galopau s-o vadă, și iată,  
 Îngerii se coborau ceată  
 Să-i cînte laude-n cor.  
 Albă, goală, nerușinată,  
 Eva zîmbea galeșă tuturor;  
 Inima paradisului începea să bată.







## A T E L I E R

### SÁNDOR ZOLCSÁK

Pictor. Născut la 14 iunie 1934, la Nisipeni (județul Satu Mare).

Studii: Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1958).

Din 1959 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

1	3
2	4

1. Compoziție — ulei

2. Requiem — ulei

3. Camping — ulei

4. Scena — ulei





Sînt consolată că pămîntul este rotund și că nu pot să zbor. Dacă aș încerca totuși, mai degrabă m-aș prăbuși decît m-aș înălța. De aceea, tablourile mele sînt puțin grele, gîndurile mai aproape de pămînt. Ele urmăresc linia orizontului.

Lucrez mult și aș vrea ca de lucrările mele să aibă cineva nevoie, să mă bată și pe mine cu nuiua papă Iuliu al II-lea ca să nu mă pot odihni — acesta-i programul meu. Nu e așa că e de înțeles?!

SÁNDOR ZOLCSÁK





A T E L I E R

CRISTIAN  
BREAZU



Sculptor: Născut la 18 februarie 1943, la Adâncata (județul Ilfov).

Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1966).

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

Participă la expoziția de artă românească organizată la Torino — 1969.





Încerc să ajung să cioplesc o ordine a volumelor în spațiu — dispuse, proporționate după legi anumite. Simt aceste legi, am convingerea că le știu și totuși îmi pare că le descopăr — sau le redescopăr — de fiecare dată în procesul de creație, prin care ele se dezvoltă, se explicitează.

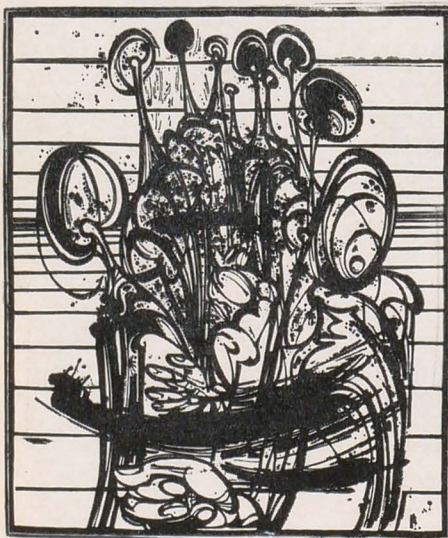
Mă gândesc la contemporanii mei, uneori, aproape cu teamă. Dincolo de faptul că trăim acum, purtăm în noi structuri ale altor civilizații. Cu atât mai complex îmi pare omul modern, omul tehnicii, al mașinilor — pe care încerc să-l descopăr și să-l înțeleg prin artă, în ordinea volumelor în spațiu.

CRISTIAN BREAZU

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

1. Portret — piatră
2. Compoziție — piatră
3. Visare — piatră
4. Compoziție — ghips





## A T E L I E R

### MIRCEA DUMITRESCU

Grafician. Născut la 3 iulie 1941, la Căscioarele (județul Ilfov).

Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1965), clasa prof. Vasile Kazar.

Din 1966 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: München — 1967, Cracovia — 1968, Praga — 1969, Düsseldorf, Regensburg — 1970.

Participări la expoziții internaționale: Expoziția internațională a xilografiei — Florența; Trienala internațională a xilografiei contemporane de la Carpi — 1969



$\frac{1}{2} \mid 3 \mid \frac{4}{5}$

1. Iluzii — xilogravură
2. Roua cerului — xilogravură
3. Existență — xilogravură
4. Banchetul — xilogravură
5. Studiu — xilogravură





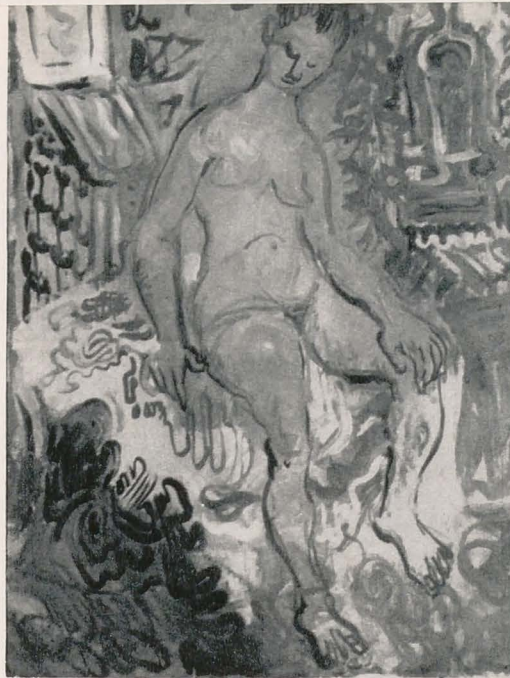
Îmi place să desenez și să gravez oameni. Iubesc visele, dar mă fascinează mai mult realitatea transpusă în parabolă. Cred într-o imagine manifest, care să nu-mi procure senzația contrafăcutului, o imagine a cărei realizare să se bazeze pe un limbaj alfabet.

Aș dori să am cititori, oameni care să nu observe numai execuția. Meșteșugului nu-i acord decît rolul meseriei individuale pe care trebuie să o cunoști din ce în ce mai bine (nu apreciez pe analfabeți decît cînd sînt copii).

Aș dori să cred într-o artă ce m-ar putea lămuri asupra sensului lumii.

MIRCEA DUMITRESCU

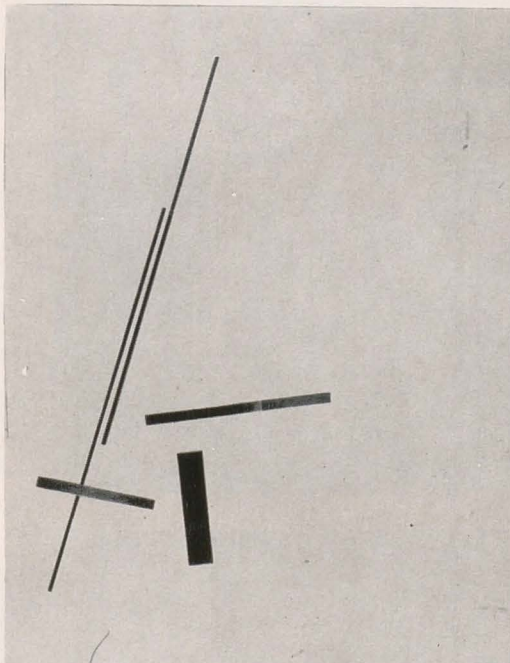




1. NUNI DONA: Covor — ulei
2. DIET SAYLER: Construcții aritmetice — tehnică combinată
3. HENRY MAVRODIN: Tentații — ulei
4. LIA SZASZ: Elan — ulei
5. BARBU NIȚESCU: Stare definitivă — ulei

În aceste trei luni panoramicul expozițiilor de pictură s-a caracterizat printr-un dozaj imparțial al modurilor de artă. Întimplare sau program, absența unei dominante care să modeleze spectacolul expozițiilor interzice posibilitatea unei coerențe critice aplicată fenomenului artistic și incită comentarii în legătură mai ales cu posibilitatea și eficiența acestui echilibru atât de stabil încât seamănă cu stagnarea.

Acest « sistem al diversității », un de-toate-pentru-toți, oferă deci un substitut de unitate, întregul fiind, în speță, o sumă culturală: prezența la apel a diferitelor orientări și gusturi. Pe plan intrinsec al artei, asincronia stilistică anulează interesul definițiilor estetice. Dacă a constata o manifestare stilistică aparține « judecării de existență », cronicarului îi incumbă analiza axiologică privind nivelul de situare al artistului în cadrul stilului.



## CRONICĂ TRIMESTRIALĂ

În această dublă perspectivă, s-a putut distinge clar alternativa elementară între orientarea perceptivă către immanent și orientarea vizionară către o funcție transcendentală a imaginii. Relația lor e asemănătoare cu aceea clasică dintre fizic și metafizic: primează nu situația antitetică a termenilor, de felul dicotomiei realist — nerealist, senzorial — cerebral, ci o pereche de complementare. Ea tinde către instituționalizare, prin formula pragmatică a unui organicism estetic în care fiecare mod își extrage, din complexul culturii, funcția estetică, rațiunea-de-a-fi socială, motivarea istorică și firește, publicul. Atare modus vivendi, îngăduie conservarea tuturor tiparelor de artă. Obiectiv însă nu se petrece o conservare fidelă. Priza operei și-a lărgit spectrul, experiența critică dispune de un cimp asociativ mai larg și reacționează la sensul implicat, mai mult decât la cel decla-

rat, al limbajului. Pictura de factură strict senzorială ca aceea expusă de Nuni Dona e destinată să perpetueze un intimism linifant, dar impactul nostru asupra-i e de un ordin al lucidității, care se explică prin propriul nostru cod de lectură mai mult decât prin codul de expresie al artei. Ea servește tenacitatea estetică a picturii de senzație. Noi însă observăm că în această pictură după motiv, motivul nu-i obiectul-natură ci obiectul-pictură: Dufy, Bonnard, Laurencin. Faptul nu se confundă cu pastșa, savoarea lui proprie e în sensul unei bovarice transsubstanțieri, loc roz al conștiinței estetice. La Miracovici, glosa stilistică a intimismului consacrat, de la Braque la Tönitz a are un sens preponderent decorativ, operând în slujba mesajului calofil, de armonie stimulată. Ștefan Constantinescu reflectă asupra lucrurilor un parti-pris senzual, imaginea se conformează unei poetici a voluptății. Iconogra-







6. ȘTEFAN CÂLȚIA: Alaiul regilor — pictură pe lemn

fia hedonistă e consolidată de un sistem plastic care densifică spațiul perceptual, activează reacția sinestezică, procedează simbolistic într-o tehnică fie cézanniană, fie bonnardescă.

Delicata poezie descriptivă a Sabine Negulescu Florian, realismul eterat al lui Aurel Nedel, decorativul sfios al lui Aurel Vlad, simili-expresionismul lui Angheluță, piro-tehniile lui Vinătoru, schematismul lejer al lui Piliuță, academismul fauve al Cocăi Meșianu, gravitează în sfera stilului consacrat al lirismului declarat, hrănit din datele precepției comune.

Pictura imanenței nu-i însă fatal legată de mimesis; se poate chiar afirma că de abia cînd se emancipează devine în stare să se manifeste ca vocație, deosebindu-se de educația obedienței optice, și liberă să proclame primatul senzației și să mărturisească fascinația aparenței.

Naturism astfel discret e pictura abstractă pe care a expus-o Toma Roată, festivizare a cunoașterii materiale, precum și impresionismul vespéral, literar, al lui Bandac. Viziuni de acest tip se constituie la periferia cercului de reverberații ale văzutului, lăsat să germineze în adîncul memoriei perceptuale. Iar la Sălișteanu, spiritul de finețe transfera organic senzorul în planul imaginat, tatona esențele cu un gest pictural ce-și are obîrșia în arta după natură, spre a realiza un mimesis disimulat, submergent, peisaj potențial, încifrat geometric și cromatic; limbaj de segmente articulate purist, nefigurativ, replicînd agrest la urbanismul mondrianesc.

Conduita transcendentă a pictorului vine adesea nu dintr-un ideal motrice, dar din simpla subțiere a gustului pentru arta de senzație. Uzură morală a acelei categorii, dar și impulsul speculativ într-o vreme cînd creația e contaminată de filosofie, ponderînd tendința simetric opusă a artei contaminată de producție industrială. Artistul « metafizic » are acuta conștiință a limbajului, a funcției informative, a actului de recodificare a vizualului. Imaginea se comportă ca o pictogramă, aparențele obiective sînt integrate cu semnul schimbat, din reprezentare în fabulă. Astfel în imageria criptică a lui Mavrodin, am văzut cum cînele semnifica o condiție conflictuală, artistul (autoportret) o situație umană, clovnul o categorie psihologică etc. Discursul alegoric disociază structura plastică de structura logică, pentru a scoate în relief raportul lor semnificativ. La alt artist de tip suprarealist cum e Dan Negoescu, acest conceptualism e simulat; simbolurile-măști (armura, urechea lui Paracelsus, infanta) nu ascund sensuri ci exorcisează sensuri virtuale, presupuse. Apologul metafizic nu revelează, ci postulează enigma obiectivă a lumii. Viziunea e pură disponibilitate, mitologie fără mituri, act transcendentă vid. Și mai tînărul Câlția evocă suav-sarcastic o

genealogie a picturii sufletului său, Cranach, Rembrandt, parafraze la opera lor devin sintagme decupate ale unei noi convenții stilistice, moduli ready-made ai spiritualității omologate. Cei trei artiști vin dintr-o « școală Baba », întemeiată pe cultul și cultura sacralității picturii, de care tinerii se distanțează, estetist, prin tandru și reverențios scepticism. Desăvîrșirea tehnică spre care tind e un exercițiu ascetic, perfecțiunea concepută ca instrument faustic, cheie care deschide universul lăuntric.

Astfel își face loc un metafizicism sportiv, atitudine romantică a lucidității, ambiție a comprehensiunii.

Adesea însă gestul rămîne veleitar, priza lui e strict mondenă. Mogoș citînd semnul « ou », clișeu al « esențialismului » plastic, Cioca așteptînd de la mecanica gestualistă dirijată un sens aposteriori justificator, Stoicoviciu exaltînd iluzionismul formulei op'art, pop'arta scenografică și absurdismul infantil în expoziția Schweg-Stürmer, exhibînd gustul misterului o dată cu persiflajul lui, platonismul coregrafic din pictura lui George Paul Mihail, s-au ivit dintr-un zel speculativ, insuficient servit de meșteșug, dar care divulgă cu atît mai elocvent inapetența pentru arta de senzație și apetența pentru arta de idee filosofică. De cîte ori se manifestă această transcendență fără adresă, această excitație cerebrală inoperantă, se constată fenomenul unei spiritualități de compensație, alibi pentru hipotensiunea vizuală a vocației.

Discernămintul propriei naturi face parte, liminar, din această vocație. Pictura lui Mărginean, în ce avea mai sever, mai pur, mai percutant, crea un spațiu paradisiac derivat din viziunea mioritică. Dar erijată în concepție poetică despre transferul simbolic al lucrurilor reale, eșua în poncif idilic. Pictura lui Brana da la iveală o inadvertență similară între talent și conștiință de sine. Naturile moarte și unele peisaje de un sentiment chtonic izbucnit în plasticitatea bolovănoasă, în purismul aspru al materiei brute, în intuiția stihiei materiei, schifau etosul rustic implicat de această energie spirituală primară, sugerau corespondențe cu expresionismul imploziv al lui Van Gogh din anii de la Borinage. Confundîndu-se cu un bard semănătorist, pictorul a diluat această forță fecundă într-un descriptivism festiv-hesiodic, trădîndu-și șansa rară de a poseda instinctul spiritualității.

Întîlnim și o producție artistică pentru care metafizicul are adresă introspectivă, vizînd stratul tulbure al ființei. Concentrată într-o obsesie a eului-pe-dinăuntru, pictura Liei Szasz produce imaginea expresionistă a viscerelor teatralizate, o tensiune laocoonică imaginată ca ecorșeu; convulsia patetică, în culori sanguinare, chiamă un catarsis incert. Duda Voievozeanu face asemănătoare gesturi de teroare și evaziune din granițele ființei, agitînd naiv clișee suprarealiste din un sim-

bolism sepulcral, mai mult material de psiha-naliză decît de analiză estetică.

Altă semnificație are la Nițescu și Marin Gherasim investigația posibilităților de comunicare ideistică a picturii: vocația picturii materiale, instinctul imanenței, este frînat voluntar, refuzat și această atitudine e însuși mesajul picturii, comunicat în semne care scriu cenzura: bare negre, zone albe, conflicte acute de tonuri acordate fov, dramatizează negația. Deși mai frumoase decît altă dată — sau tocmai de aceea — compozițiile expuse de data aceasta conțineau, o dată cu furia, antidotul ei soporific — grația decorativă.

Harry Guttman, Krijanovschi figurau proiecția omului în planul dramei existențiale. Guttman cu o tehnică a umbrelor dramatizînd stări de conștiință nudă, convulsivă și cavernoasă, Krijanovschi cu o tehnică a dezchilibrului retoric de tonuri, linii, forme. În atari soluții de comunicare, narcisismul triumfă împotriva intenției de obiectivare, imaginea e o confesiune.

Dar în jurul acestei veșnice dileme: obiectivizarea, prin expresie, a eului, apare posibilitatea unei ecuații a limbajului care echivalează tensiunile catartice și principiile informației.

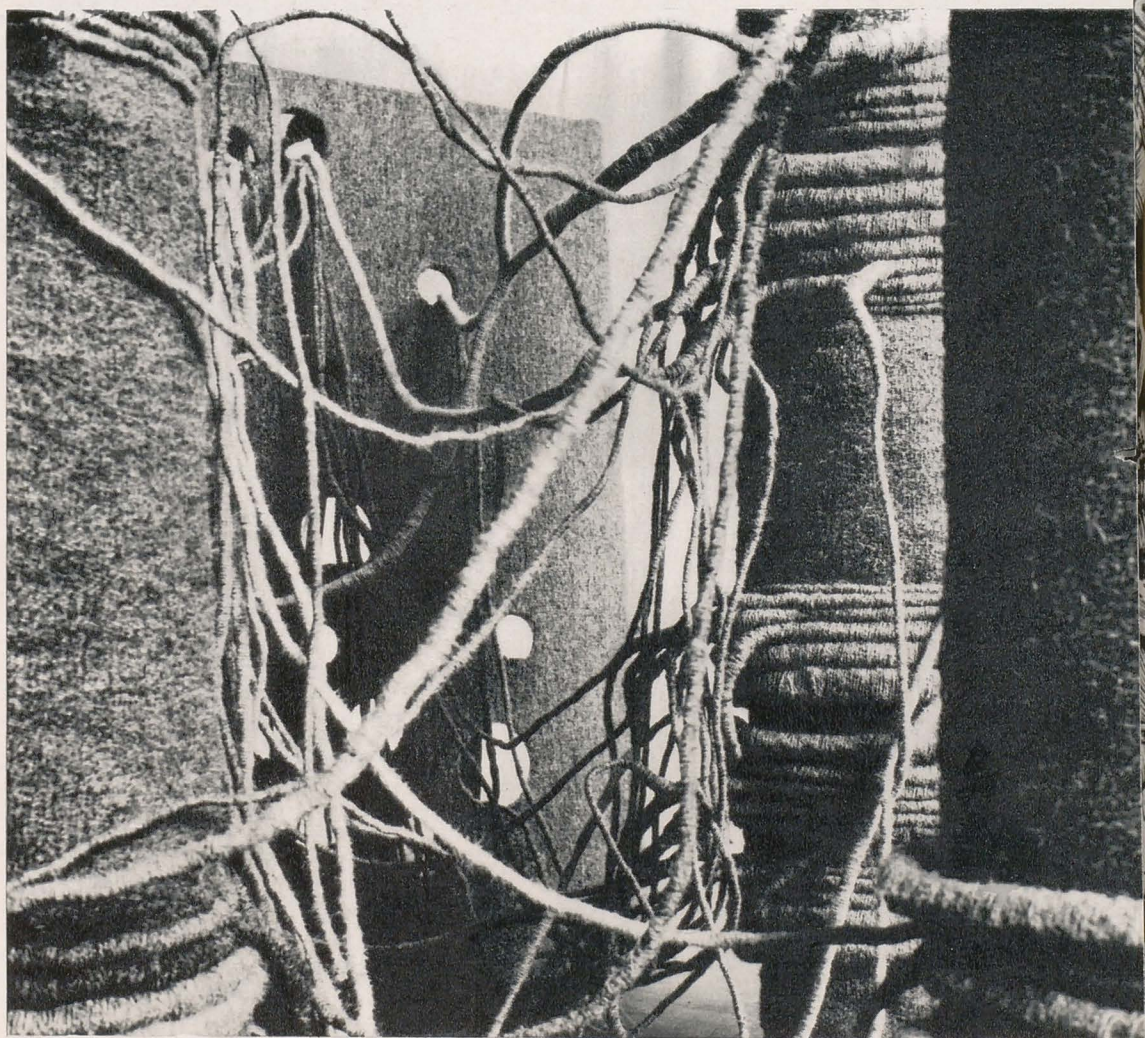
Cu atît mai perceptibilă e raționalitatea limbajului formalizat propus de Sayler și Epure, simulînd precizia cibernetică a comunicării. Sistemul dreptelor cu un principiu algoritmic de variație (Sayler) și sistemul structurilor cromatice cu un principiu aleatoric de variație (Epure) înseamnă o experiență severă în limbaj, cu repercusiuni asupra « semnificatului ». Mesajul, sau însuși codul e o ireductibilă informație, conduce emoții intelectualizate sau pur și simplu conștiința stărilor afective tipice, adică reduce la un esențial formalizabil care poate fi însăși socialitatea vieții interioare. Serigrafiele lor sînt poetice de laborator care experimentează elasticitatea limbajului, întemeiată pe o infinită posibilitate combinatorie care anulează riscul epuizării și ucide fantoma poncifului. Sîntem în fața inteligenței care-și constituie estetica. În această zonă a transcendenței matematice, se naște și o șansă a ingenuității: jocurile op-art și cinetice ale lui Ghinea, prezentau în gratuitatea lor euforică, o specie naivă a limbajului cibernetic, un paradis în care nu cresc mere, ci cuburi... Riscul e același; dar autorul e, încă, un candid, care se joacă de-a Vasarely.

Am descris aici un moment anodin din devenirea alternativei artei între similitudină și antinatură. Dacă exploziile limbajului artistic dau spectacolul unei incompatibilități acute între aceste categorii, în schimb, viața curentă a artei dă iluzia unei adaptări reciproce între categoriile opuse ale experienței. Nu mai putem privi conflictul acesta ca o concurență a modurilor de expresie; concret-abstract este o dicotomie practic unificată: miza cercetării nu-i pe terenul tehnicii comunicării, ci pe terenul umanist al semnificațiilor, al talentului, al conștiinței artistice.



# Sculpturile textile ale “echipei” **IACOBI**

Convorbire în atelier



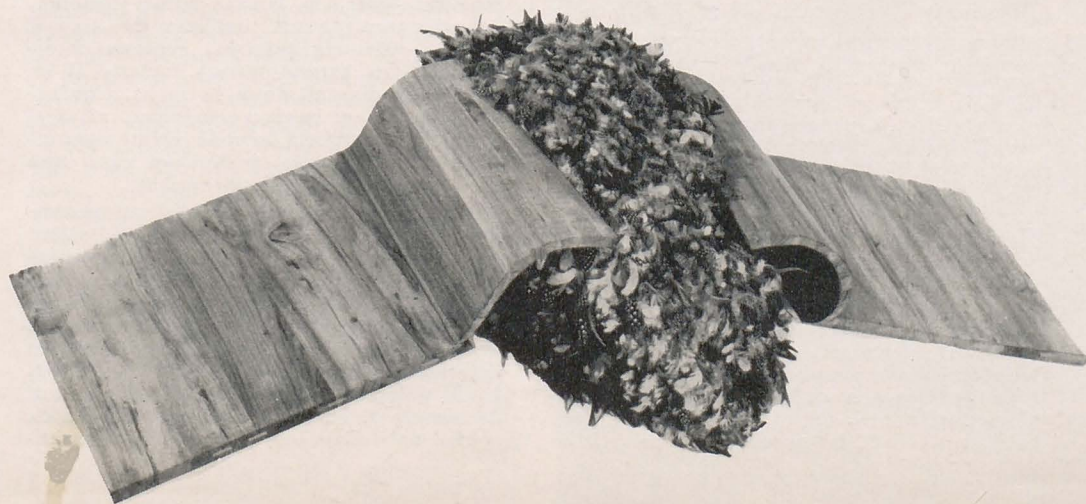
**RED.:** Soluția unificatoare adoptată pentru această serie de sculpturi textile indică distanțarea față de conceptul tradițional de tapiserie (formă bidimensională, un patruleter «lipit» de perete) și în egală măsură, față de unele «reguli» ale sculpturii. Cum a decurs, din ambele sensuri, această modificare progresivă?

**RIȚI IACOBI:** În ceea ce privește tapiseria, gândirea practică, procesul de concretizare, căutarea de suprafețe m-au condus — încă în lucrări mai vechi — la diferențele de suprafață și la folosirea cablurilor textile. Structura materialului se mai transformă și în funcție de sursele de lumină, dispuse astfel încât să scoată în evidență diferențele.

**PETER IACOBI:** E în aceasta un început de volumetrie. Deci racordarea la problematica sculpturii, la ocuparea spațiului concret — prin volum — s-a produs firesc.

**R. I.:** O etapă de tranziție a fost expunerea de sculpturi — ca cele din seria de «torsuri drapate» — având în spatele lor tapiserii.

**P. I.:** Acestea însă nu aveau funcția de fundal, de element secundar, ajutător; erau gândite ca răspunsuri la aceleași probleme,





colaborau. Tapiserii și sculpturi, începeau să se constituie ca ansamblu.

Călătoriile noastre de informare în străinătate au însemnat un prilej de confirmare, de verificare și de încurajare. Credem că vechile și numeroasele «arte» vor evolua către «environment» și vor conlucra pentru asemenea soluție deschisă, ce oferă un repertoriu foarte întins de posibilități. Obiectele noastre, «environment-uri textile» sînt o urmare a convingerii că viitorul aparține artei ambientale și nu pornesc din vreo dorință minoră de a fi mereu «à la page».

RED.: În condițiile esteticii experimentale, artistul este deplasat — cum spune A Moles — în funcția de *metteur en œuvre*, de programator de situații artistice, de suite de situații artistice; absoluta necesitatea a imaginației experimentale este evidentă. La rîndul său, spectatorul nu e numai spectator — invitația mai mult sau mai puțin directă a artistului se adresează omului ca sistem reactiv, pentru participarea lui la amenajarea, provizorie, a unui fragment de «lume».

P.I.: Artistul — ca și omul de știință — și nu spun nici o noutate, este un fabricator de forme noi. Produsele sale nu sînt cu totul utile, dar înclină, tot mai hotărît spre utilitate. Ceea ce facem noi, de exemplu, ar putea conține sugestii și pentru munca arhitectului, decoratorului.

Team-work, travaux d'équipe, oricum am numi-o, activitatea colectivă — cu noul ei tip de anonim artistic, renunțarea la orgoliul de autor unic al unei «opere» irepetabile — și multiplicabilitatea, seriarea, «ediția» de exemplare artistice — altă abordare ironică, demitizatoare, a noțiunii de artist — sînt dovezi sau poate repercusiuni ale unei atitudini bazată pe o înțelegere cu adevărat democratică a posibilității artei.

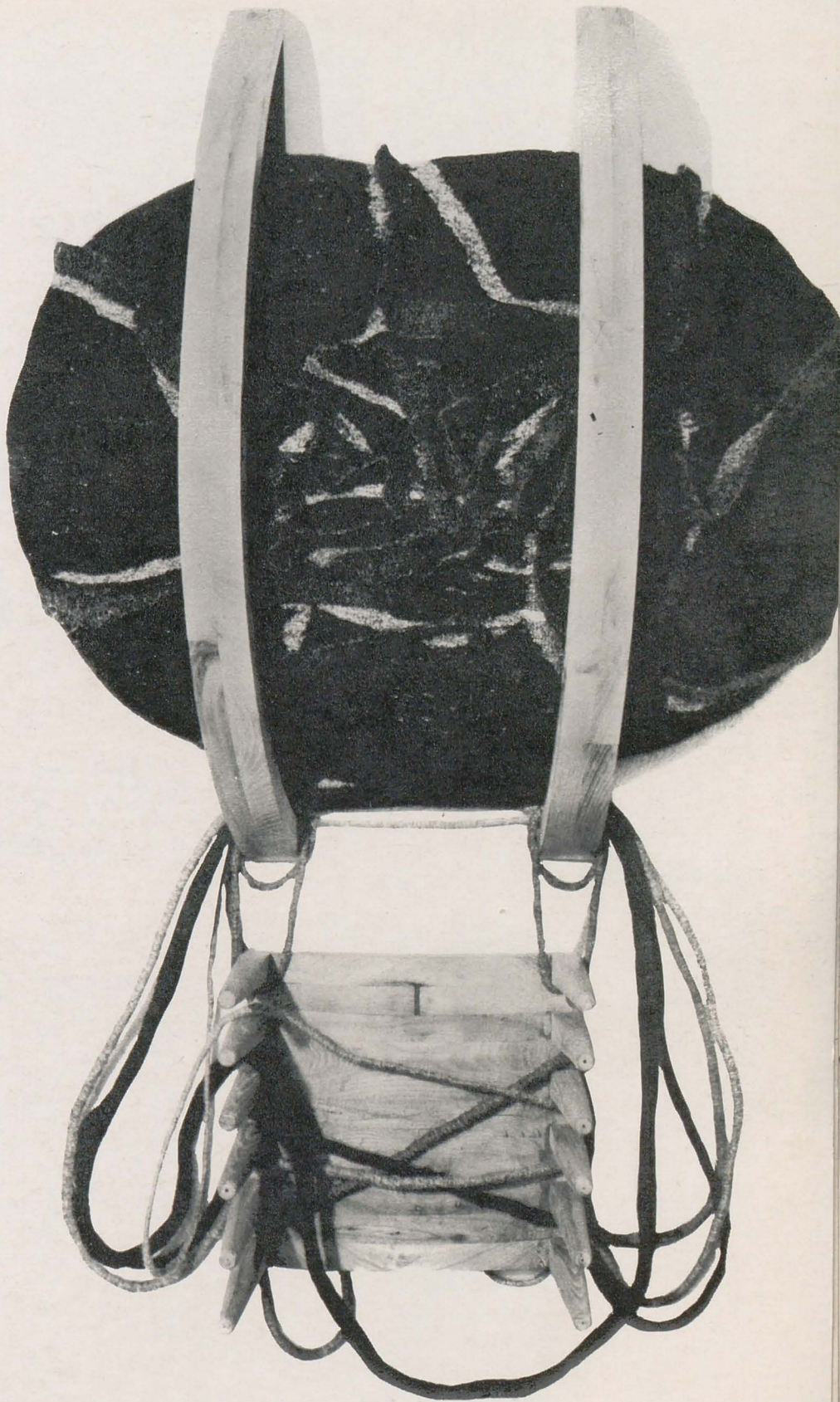
R.I.: Se înțelege că obiectele — mai ales aceste «boîtes pour jouer» — sînt gîndite ca — deocamdată prezumtive — «multiples.» Există, desigur, constrîngerile, aproape legile, materialului, apoi necesitățile și posibilitățile economice care acționează ca un filtru ce reține ideile prea «înfierbîntate» dar — și acum vorbesc din punctul de vedere al practicianului, al cercetătorului, — multiplicarea trebuie să aibă o bază cu adevărat industrială.

RED.: Trecînd peste cantitatea de noutate a unor asemenea obiecte, este remarcabilă calitatea execuției, supunerea la un cod de «valori» profesionale E în aceasta moștenirea educației, a formației artistice?

P.I.: În «meserie», în lucrul «bine făcut», încap întotdeauna un «și mai bine»; dacă e moștenire, atunci e una foarte prețioasă. Însă mai importantă este atitudinea artistică. Nu înțelegem arta ca o încruntare maximală, ca o scrutare permanentă, concentrată a realității; realitate în accepția cea mai largă posibilă. Pentru noi contează și latura de «homo ludens» (nu însă jocul repetat — manierismul jocului și neseriozitatea), perspectiva ca obiectul artistic să fie folositor prin capacitatea lui de a produce descongestionarea, relaxarea — pentru artist și «receptor» — în actul complex de co-realizare.

R.I.: Aceasta este și explicația pentru folosirea, în aceeași lucrare a unor amestecuri destul de insolite de materiale: lemn, textile, aluminiu, chiar pene. Dar, în general, folosim părul de capră natural, fără culoare sau în culori cvasi-neutre, pentru a nu concura parazitara forma, volumul.

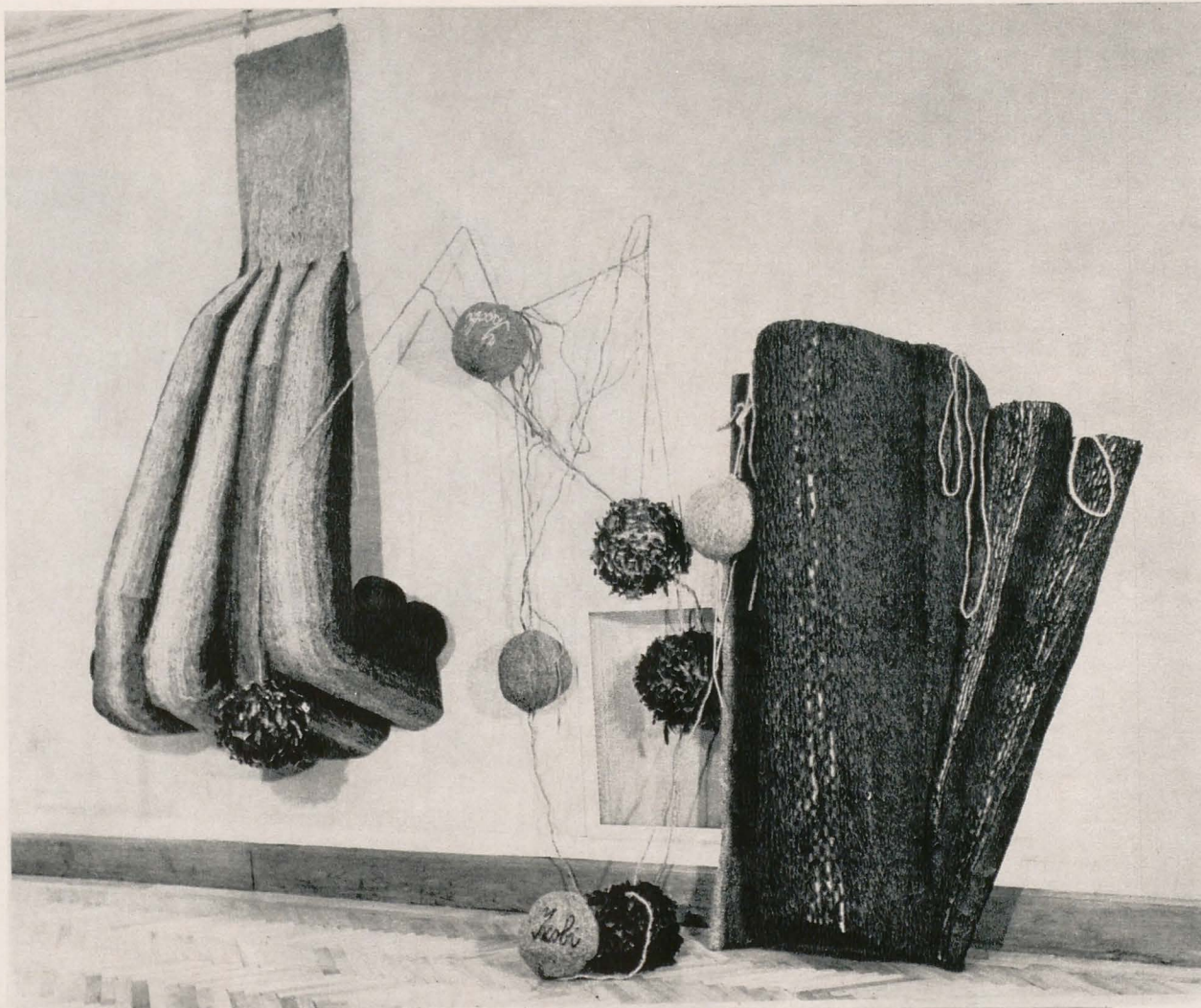
P.I.: De altfel, vechiul meșteșug țărănesc (în primul rînd modul de tratare a materialelor — determinînd anume trăsături expresive) este pentru noi un constant termen de referință. Am căutat să nu ne desprindem de atmosfera specifică ariei noastre de cultură și obiectele pe care le-am făcut să nu fie străine de un «spirit al locului».



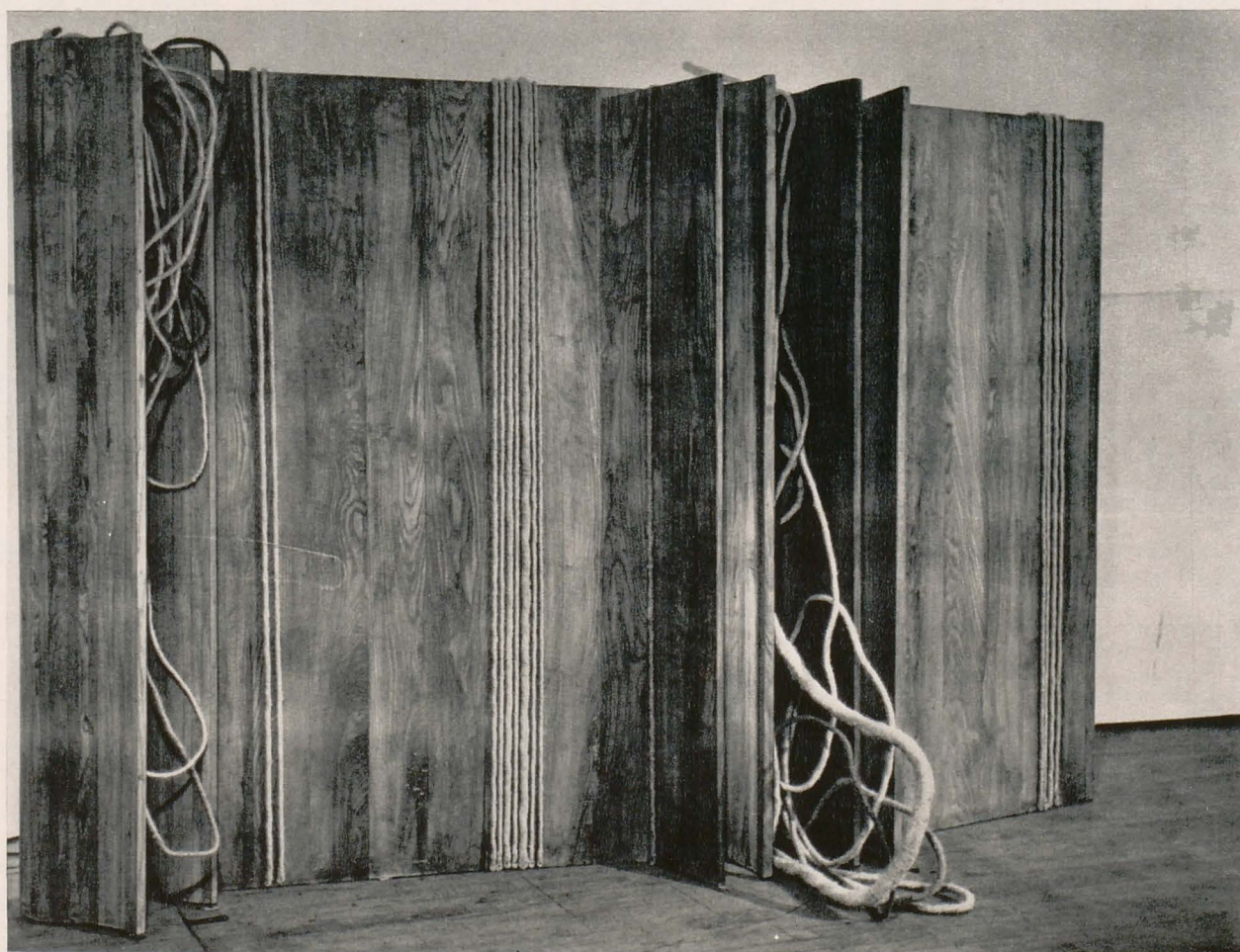
1. Environment textil (fragment)
2. Environment
3. Compoziție variabilă

$\frac{1}{2} \Big|_3$





Environment textil  
Environment





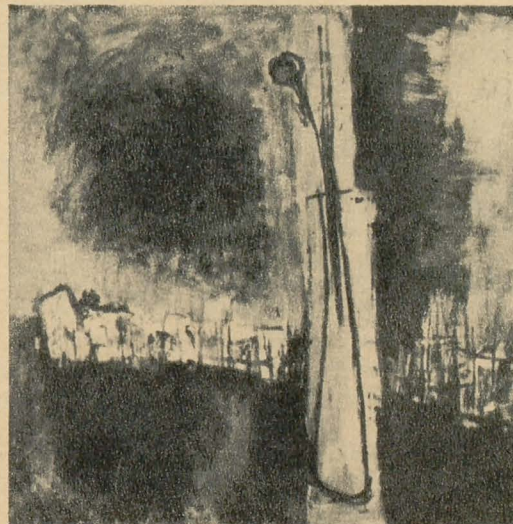
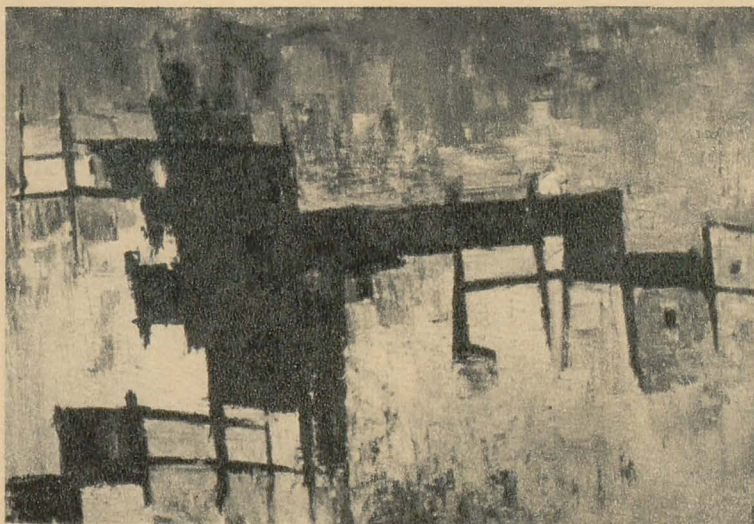


## DECIKO UZUNOV

Sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă* și cu concursul *Comitetului pentru prietenie și relații culturale cu străinătatea* din Sofia, a fost organizată în sălile Dalles (perioada martie-aprilie) expoziția pictorului Deciko Uzunov. Personalitate marcantă a vieții artistice din Bulgaria, pictorul Deciko Uzunov, profesor și rector al *Academiei de artă* din Sofia, este de asemeni cunoscut în străinătate, deopotrivă prin participări la expoziții și diverse manifestări artistice (la Paris, Praga, Budapesta, Viena, Berlin, Veneția, Moscova, Pekin, Belgrad, Atena etc.) și prin lucrările sale aparținând unor muzee sau colecții de stat și particulare (din Franța, S.U.A., U.R.S.S., Italia, Turcia, Japonia, Mexic, Iugoslavia etc.).

Expoziția bucureșteană a cuprins o selecție de 28 lucrări de pictură în ulei și zece acuarele — reprezentative pentru permanentele căutări ale unui spirit sagace preocupat să sporească de-a lungul evoluției artei sale forța expresivă a imaginii. O experiență îndelungată de viață și de activitate creatoare — Uzunov a împlinit de curând 71 de ani — imprimă picturii sale siguranța propriei maturități și, deopotrivă, vitalității tinerești. «Compozițiile sale — spune Bogomil Rainov în catalogul expoziției — structura lor plastică, armonia culorilor sînt eliberate de ori ce manierism, de ori ce exces de detalii. . . Ultimele lucrări ale lui Deciko Uzunov respiră același elan tineresc din primele sale creații, cu singura deosebire că acest elan este acum mai profund gândit și exprimat cu o imensă forță de convingere». (În ilustrație — tablourile *Femeie tracă* și *Ginduri*).

## SIMEZE



## H. A. GADE

Muzeul Simu a găzduit în luna martie expoziția pictorului indian H. A. Gade, organizată sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*.

Pictor cu o intensă activitate în patria sa (a deschis în India 20 de expoziții personale și a participat la numeroase alte manifestări printre care cele ale *Grupului artiștilor progresiști* și ale *Grupului din Bombay*, în calitate de membru fondator), Gade a reprezentat adeseori arta modernă indiană în străinătate — la bienalele de la Veneția, Sao Paulo, Tokio etc.

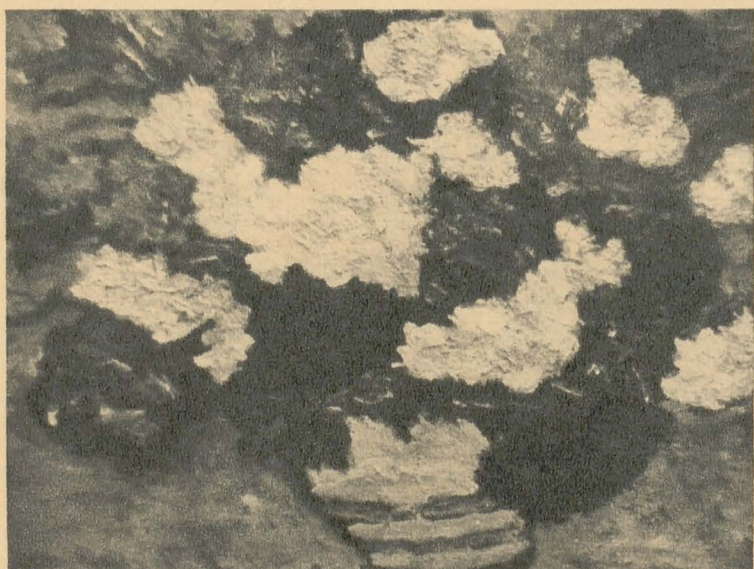
Recenta expoziție de la Muzeul Simu a cuprins o selecție de 18 lucrări de pictură în ulei grupate în seria *Casa I-XII* și seria *Naturii moarte I-VI*. Caracterizate prin eleganța liniei, simplitatea formelor geometrizzante și vibrația

materiei picturale, lucrările expuse ilustrau o perioadă relativ recentă (au fost executate între 1963 și 1968) din evoluția acestui artist a cărui viziune realizează o sinteză personală între tradițiile decorativismului vechii artei indiene, unele elemente de pictură infantilă și unele tendințe spre abstracționism. (În ilustrație — tablourile *Casa XI* și *Natură moartă II*).

H.H.



## PAUL MIRACOVICI



Pictor de șevalet, grafician și muralist, profesor de artă monumentală și teoretician în același timp — cu o prezență destul de activă în cronică artistică din perioada interbelică — Paul Miracovici a debutat la *Salonul oficial* în 1926.

A expus cu regularitate — semnalat fiind cu interes de către critica de artă, printre alții de către N.N. Tonitza — și s-a afirmat pe linia dezvoltării unei picturi senzoriale celebrând spectacolul naturii și al vieții.

Paul Miracovici a prezentat la *Dalles*, în perioada februarie-martie, o expoziție amplă, cu 88 lucrări de pictură — peisaje, compoziții plastice, portrete, naturi moarte, flori. Ansamblul, reprezentând o selecție din creația ultimilor douăzeci de ani a primit, astfel, un caracter quasi-retrospectiv. Prilejuind o trecere în revistă a preocupărilor artistice pe o perioadă destul de îndelungată, expoziția a pus în evidență paleta luminoasă a pictorului, interesul său pentru decorativitatea imaginii, modalități utilizate de Paul Miracovici pentru structurarea unui univers poetic, solar, bazat, în ultimă instanță, pe aspectele frumoase ale realității. După propria-i mărturisire, creația pare a fi pentru artist rezultatul unui « minunat voiaj prin realitate », concentrat și tradus de armoniile imaginii plastice. (În ilustrație — tablourile *Mangalia* și *Flori*).

H.H.



NICOLAE  
BRANA

Debutând la *Salonul oficial* din 1931 și deschizându-și prima expoziție personală, la Cluj, în anul următor, Nicolae Brana « face parte din grupul de ardeleni crescuți într-o atmosferă de optimism, după primul război mondial, artiști care au dat plasticii românești un nou avânt, aducând suflul unei inspirații proaspete și o viziune cu adânci rezonanțe populare » (Ion Vlasie). Artistul se afirmă, încă din primii ani de activitate, deopotrivă în pictură și gravură. Expoziția deschisă la București în 1937 atrage atenția criticii de artă. George Oprescu vorbește, cu acest prilej, despre personalitatea neliniștită a pictorului, natura sa mai aspră și mai voluntară, despre înțelesul adânc al subiectelor picturii sale, ca și despre paleta întunecată și tușa largă și energică modelând obiectele.

Pornind de la realitățile sociale și istorice ale « spațiului rural transilvănean », Brana încorporează universului său agrest balada Mioriței și legenda Meșterului Manole ori episoadele luptei pentru libertate ale unor Horia, Cloșca, Crișan. Acest univers are adeseori interferențe cu proza lui Slavici sau poezia lui Coșbuc. Procedeele plastice ale pictorului ca și ale gravorului vădese însă o predilecție spre expresionism. Numeroase peisaje, naturi moarte și unele compoziții plastice de dimensiuni mai reduse, integrate ansamblului ultimei expoziții (*Dalles*, februarie-martie), a XXI-a personală, veneau să confirme atașamentul funciar al artistului pentru acest univers cu care se confundă ateic. O lume aspră, primară, însuflețită de forța materiei în continuă devenire, care prinde, câteodată, străluciri cromatice dense — vegetale ori minerale. Hrănită de aceeași substanță, existența umană pare a fi ea însăși o ipostază a acestei forțe materiale declarate.

Desfășurându-se amplu — 404 lucrări de pictură și 51 gravuri — expoziția a pus accentul, în primul rând, pe dezvăluirea activității fecunde a artistului, câtă vreme o autoselecție mai riguroasă ar fi scos mai mult în evidență valoarea artei lui Brana. Retrospectiva a fost însă concludentă pentru ilustrarea unei activități de aproape patru decenii. (În ilustrație — lucrările *Compoziție* și *Culesul merelor*).

H.H.



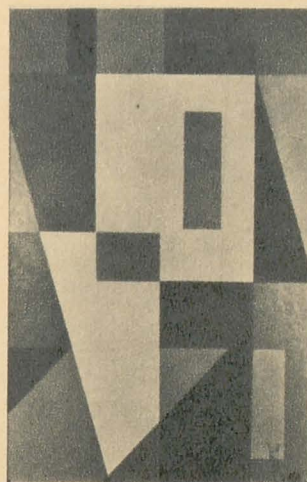
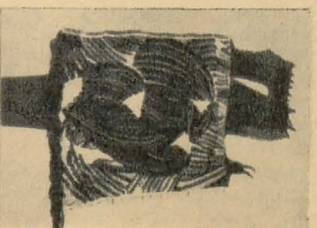
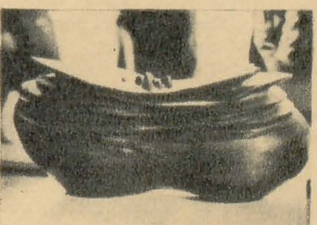
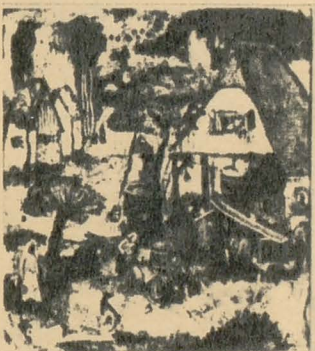


## EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ, SCULPTURĂ, TA-  
PISERIE, GRAVURĂ ȘI CERA-  
MICĂ

Galeriile de artă « Apollo ». Martie-aprilie. Au expus artiști deținători ai premiilor U.A.P., pe anul 1969: Octav Grigorescu (6 lucrări de pictură în acuarelă și laviu), Wanda Sache-  
larie-Vladimirescu (6 lucrări

de pictură în ulei), Ioan Gh. Vranceanu (5 lucrări de pictură în ulei), Naum Corcescu (3 sculpturi în lemn, piatră, bronz), Mircea Spătaru (7 sculpturi în bronz, ghips, lemn), Ethel Lucaci-Bălaș (4 xilografuri), Costel Badea (4 lucrări de ceramică — sculpturi și obiecte) și Ana Lupaș (două tapiserii).



### VASILE DOBRIAN

COLAJE

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Martie-aprilie. Intitulată « Vă recomand acest alfabet », a XVI-a expoziție personală a cuprins 30 colaje, 4 reliefuri și 2 tapiserii.



### VICTOR PAPA

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Martie-aprilie. Prima expoziție personală, cu 26 lucrări de sculptură și desen.



### ADRIAN NICULA

GRAVURĂ

Galeriile de artă « Amfora ». Martie-aprilie. A doua expoziție personală, cu 12 lucrări de gravură.



### JOZSEF HALLER

GRAFICĂ

Studioul Institutului de Teatru din Tîrgu Mureș. Februarie. Expoziția a cuprins 31 lucrări de grafică în tehnici diferite.



### ȘTEFAN HOTNOG

ACUARELĂ

Sala « Victoria » din Iași. Aprilie. A patra expoziție personală, cu 80 lucrări de pictură în acuarelă, reprezentînd peisaje și flori.



### ALEXANDRU MOHI

PICTURĂ

Galeriile de artă din Cluj. Aprilie. Expoziția a cuprins o serie de 14 portrete.



## R É S U M É

### L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN. STRUCTURES DU STYLE. OCTAV GRIGORESCU

En continuation de la série d'articles intitulée « Structures du style », dont le premier a été publié dans le numéro précédent de notre revue, le critique d'art Olga Buşneag présente la création artistique d'Octav Grigoresco — un artiste fécond dont les œuvres furent remarquées à l'occasion de la Biennale de Venise, et détenteur du Grand Prix de l'Union des Arts Plastiques, en 1969.

Des éléments de la réalité, des apparitions fantomatiques, des signes abstraits s'interpénètrent — observe l'auteur — d'une manière chaotique en apparence, qui constitue en fait la substance d'une figuration cryptographique malaisément déchiffrable mais d'une irrésistible force poétique. Nous assistons à de véritables éruptions d'images qui s'enchaînent selon la logique intérieure du trait, en efflorescences d'une finesse arachnéenne.

Cette « écriture » faite d'impulsions sensibles, fines et mystérieuses — graphie d'un tourment secret — cette efflorescence étrange constitue l'empreinte morphologique et en même temps le pouvoir de séduction de l'art d'Octav Grigoresco.

Chez cet artiste, l'image est à la fois *discours continu* (les tableaux étant les séquences, les fragments d'une structure en train de s'accomplir), et *pulvérisation continue* (une confrontation et en même temps une réduction des événements) afin d'observer ce qui résiste, afin d'en trouver les

raisons ultimes. L'investigation se fait dans les zones sous-liminales — *ad inferos*, sous la ligne d'horizon, tandis que les yeux regardent au-dessus — *ad superos*, afin de surprendre les essences, les idées d'où émanent les ombres entrevues. L'exploration de certains états, l'immersion dans la nuit des mythes, nous conduisent vers un monde évanescant où tout accent vital tend à s'estomper.

### LE STRUCTURALISME ET L'ŒUVRE D'ART. PIERRE FRANCASTEL

Sous ce titre, le critique d'art Mihai Drişco présente quelques-unes des idées principales de la pensée du grand historien et théoricien de l'art. L'octroi d'un statut autonome à l'activité artistique est essentiel pour Pierre Francastel. L'activité artistique se révèle en tant que forme majeure de la pensée en acte productrice de preuves strictement originales; l'œuvre d'art est un « faire, avant tout, autre chose ». L'aspect protéiforme et déconcertant de l'évolution du fait artistique ne peut être fixé en un « modèle total ». La mobilité des configurations ne supprime point les autres dimensions de la recherche, au contraire, elle impose la coordination des disciplines et l'on ne saurait omettre le fait que la méthode dialectique et le structuralisme on en commun le fait de distinguer les apparences empiriques des structures internes, dissimulées (Lucien Sève).

Le structuralisme de Pierre Francastel s'inscrit parmi ceux que Jean Piaget considère comme étant « une méthode et non point une doctrine ».

« Le structuralisme — con-

clue Pierre Francastel, lui-même, dans son article « Art, forme, structure », dont nous publions quelques fragments dans le présent numéro de notre revue — ne deviendra donc une discipline majeure que s'il cesse de vouloir réduire des phénomènes au plus grand dénominateur commun pour mettre au contraire en lumière la merveilleuse richesse et l'irréductibilité de tout fait humain. »

### LES SCULPTURES TEXTILES DE L'ÉQUIPE IACOBI

Auteurs de pièces d'environnement textile, Ritzl et Peter Iacobi font partie du groupe d'artistes qui représenteront la Roumanie à la XXXVe Biennale de Venise. Une visite à leur atelier peuplé de sculptures textiles a fourni l'occasion d'un entretien concernant cette catégorie d'objets. La solution de s'écarter de la tapisserie traditionnelle et de se raccorder en même temps à une problématique de la sculpture a permis la création d'ensembles modifiables donnant de possibilités nombreuses autant au *metteur en œuvre* (selon le terme de A. Moles), programmeur de suites de situations artistiques, qu'au spectateur invité d'apporter sa contribution à l'aménagement provisoire d'un fragment « de monde ». Ces objets conçus pour être multipliés, introduisent un coefficient ludique, visible aussi dans l'association assez insolite des matériaux — aluminium et plumes par exemple. Réalisées avec un respect absolu du métier, les sculptures textiles des époux Iacobi recèlent en même temps une atmosphère spécifique, un esprit « du terroir ».



## SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>		
<i>Cadrans</i>		
GH. STROIA	La permanence des idées léninistes	5
AMELIA PAVEL	L'Exposition d'Art Graphique Militant	8
EDGAR PAPU	Le réel dans l'art (I)	11
OLGA BUSNEAG	L'art contemporain roumain. Structures du style. Octav Grigoresco	16
<i>Courants, orientations</i>		
MIHAI DRISCO	Le structuralisme et l'œuvre d'art: Pierre Francastel	19
<i>Anthologie</i>		
PIERRE FRANCASTEL	Art, forme, structure (extraits).	20
<i>Poésie et Art plastique</i>		
V. VOICULESCO	Trois portraits	24
<i>Visites d'ateliers:</i>	S. Zolcsak, Cristian Breazu, Mircea Dumitresco	26
ANCA ARGHIR	Chronique trimestrielle	32
M.D.	Les sculptures textiles de l'équipe Iacobi	34
<i>Cimaises</i>		37

## СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2
4	<i>Циферблат</i>	4
5	Г. СТРОЙА	Постоянство ленинских идей
8	АМЕЛИЯ ПАВЕЛ	Выставка воинствующей графики
11	ЭДГАР ПАПУ	Реальное в искусстве (I)
16	ОЛЬГА БУШНЯГ	Современное румынское искусство. Структуры стиля Октава Григореску
	<i>Течения, ориентации</i>	
19	МИХАЙ ДРИШКУ	Структурализм и произведения искусства: Пьер Франкастель
	<i>Антология</i>	
20	ПЬЕР ФРАНКАСТЕЛЬ	Искусство, форма, структура-отрывки
	<i>Поэзия и изобразительное искусство</i>	
24	В. ВОЙКУЛЕСКУ	Три портрета
	<i>Ателье</i>	
26	АНКА АРГИР	С. Золчак, Кристиан Брязу, Мирча Думитреску
32		Трехмесячная ретроспективная выставка
34	М.Д.	Текстильные скульптуры группы Якоби
37	Панно	

Couverture I — CONELIU BABA — Nature morte — huile

На первой странице обложки: Корнелиу Баба. Натюрморт. Масло

Couverture II — Musée d'art de Mogosoia (intérieur)

На второй странице обложки: Музей искусства эпохи Брынковяну, Могошоя. Внутренний вид

Couverture IV — ION DONCA — Univers — gravure.

На четвертой странице обложки: Ион Донка. Вселенная. Гравюра.

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



