

ARTA

6
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 6—1970

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

Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		4
MIHAI DRIȘCU	Structuri ale stilului. Suprarealiștii	5
N. ARGINTESCU-AMZA	Salonul de grafică 1970	8
V. D. PETRU COMARNESCU	Magdalena Rădulescu	10
ANDRÉ VERLON	Marea punte	12
TITUS MOCANU	Ambiguitatea sensibilității estetice	15
<i>Poezie și plastică</i>	René Char	20
<i>Atelier</i>	Gheorghe Vinătoru, Gabriela Manole Adoc, Marcel Chirnoagă	22
<i>Laborator</i>	Diet Saylor	28
OLGA BUȘNEAG	Ceramica în civilizația contemporană (convorbire cu Patriciu Mateescu)	29
JEAN TESSIER	Artizanatului în societatea modernă	33
AUREL D. BROȘTEANU	Cuvînt la un Salon de primăvară	35
<i>Simeze</i>		37

Coperta I — Ceramică de Cucuteni, Muzeul Național de Antichități

Coperta II — Aspect din Expoziția Constantin Brâncuși — de la Muzeul de Artă al Republicii.

Coperta IV — FRANÇOIS PAMFIL: *Formă închisă* — gravură

Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, FLORIN DRAGU, OCTAVIAN STĂCESCU,
ION IVAN, CONSTANTIN NICOLAE

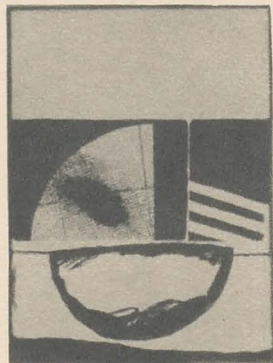
Diapozitive în culori: Radu BRAUN, ION IVAN, ELENA ZLOTEA

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSKI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI



Cracovia



În luna mai s-a deschis la Cracovia cea de a treia ediție a *Bienalei internaționale de gravură*. Din țara noastră au participat Ana Maria Andronescu, Ion Bițan, Marcel Chirnoagă, Mircea Dumitrescu, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Valentin T. Ionescu, Ethel Lucaci Băiaș, Ileana Micodin și Ion Stendl.

Juriul internațional al *Bienalei* a acordat lui Valentin T. Ionescu premiul IV, la secția « cu temă », pentru gravura *Drumul* din ciclul *Plăcerile vieții*, iar lui Ion Stendl i-a acordat *Medalia Bienalei*, pentru gravura *Luna IV*, la secția « fără temă » (în ilustrație).

Malmö

În cadrul unei expoziții personale organizată la Malmö, ca răspuns la invitația municipalității, Constantin Piliuță, a prezentat 15

lucrări de pictură. Expoziția a fost deschisă în cursul lunii mai.

Lódź



În cadrul schimburilor dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, a fost organizată la Lódź, în luna martie, o expoziție de gravură contemporană românească, cuprinzând 77 lucrări (xilografură, linografură, gravură pe metal, acvaforte, monotipie, tehnici mixte etc.). Au expus: Ion Bițan, Emilia Boboia, Irina Borovski, Marcel Chirnoagă, Florin Ciubotaru, Ion Donca, Imre Drocsay, Mircea Dumitrescu (în ilustrație — gravura *Miraj*), Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Theodora Moisescu-Stendl, Anton Perussi, Ion Stendl, Julius Șuteu și Frederich Walter.

Florența



La *Palazzo Strozzi* din Florența a fost găzduită (între 30 aprilie și 21 iunie) a doua ediție a *Bienalei internaționale de grafică*. Or-

ganizată anul acesta în cadrul tradiționalei manifestări « *Maggio Musicale Fiorentino* », bienala a avut un caracter antologic, cuprinzând, alături de lucrări recente, câteva concentrate retrospective. Desenul și gravura românească au fost reprezentate prin lucrări de Vasile Dobrian, invitat al *Comitetului de organizare a Bienalei*, prin 20 gravuri de Ala Jalea Popa, Lidia Mihăescu, Ileana Micodin (în ilustrație) și Elvira Micoș, precum și printr-o selecție reprezentativă din grafica de șevalet a lui Aurel Jiquidi, cuprinzând 22 desene și guașe.

Geneva Düsseldorf

La *Club Oecuménique et Culturel de Genève* a fost găzduită în a doua parte a lunii mai, o expoziție cu 18 picturi în acuarelă de Marianne Simtion Ambrosi. În continuare, pictorița a prezentat aceeași expoziție la una din galeriile de artă din Düsseldorf (*Bismarckstrasse*).

Legnano-Castelanza



Organizată din inițiativa și sub auspiciile *Fundației Pagani* din Mi-

ano, a șasea ediție a *Expoziției internaționale de sculptură în aer liber de la Legnano-Castelanza* s-a inaugurat la 31 mai la muzeul în aer liber al domnului Enzo Pagani. Sculptura românească este reprezentată pentru a treia oară la această manifestare. Expun Alexandru Călinescu Arghira (două lucrări în metal — *Maria și Măsură oprită*), Șerban Crețoiu (*Meta-morfoză* — lemn), Ingo Glass (*Catedrală gotică* — metal) și Mihai Meiu (două lucrări în beton, *Cariatidă* — în ilustrație — și *Reverie*).

Viena

În perioada mai-iunie *Galeriile «Artis»* din Viena au găzduit o expoziție cu picturi de Traian Goga. Au fost prezentate 20 tablouri în ulei, printre care *Nunțași*, *Mireasă*, *Sărbătoare*, *Tîrg*, *Călușei*, peisaje, flori, naturi moarte.

Frechen



Între 15 mai și 7 iunie a fost deschisă la *Kolpingsaal* din Frechen (în apropiere de Köln) prima expoziție *Internationale Graphik und Illustration 1970*, organizată de *Kunstverein zu Frechen*. Expoziția — care, după cum menționează comentatorii din presa vest-germană, a dovedit la un înalt nivel

artistic interesul larg pentru gravură — a cuprins 400 de lucrări ale unui număr de 85 artiști din 27 țări. Conform regulamentului, s-a participat exclusiv în baza invitațiilor personale lansate de societatea organizatoare. Printre cele mai cunoscute personalități ale gravurii contemporane care au figurat în expoziție se numără Hans Hartung, Gustave Singier, Pierre Soulages, Zao Wou Ki, Kumi Sugai, Lea Grundig, Kenji Yoshida, Josef Kucera ș.a. Din țara noastră a participat Fred Micoș, care a prezentat lucrările *Poarta soarelui*, *Focul* (în ilustrație), *Elegie*, *Vinătoare* și *Spațiu înaripat* — gravuri colorate realizate în acvatinta, acvaforte, incizie profundă și colografie.

Tel Aviv

În cursul lunii mai, Petru Virgil Petrescu a prezentat o expoziție la Tel Aviv. Au fost expuse 56 lucrări de gravură în culori.

Torino



În cadrul programului de manifestări intitulat *Giornate romana*, la 16 mai a avut loc la Torino un triplu vernisaj: la *Palazzo della Societa Promotrice degli arti* — o expoziție de pictură, sculptură, și gravură contemporană; la *Circolo*

degli artisti, Palazzo Bugini — o expoziție de artă veche; iar la sala *Bolaffi* — o expoziție de artă populară românească.

Organizate în baza colaborării dintre *Municipalitatea torineză* și *Institutul român pentru relațiile culturale cu străinătatea*, expozițiile au fost primite cu interes de către public și s-au bucurat de favorabile ecouri de presă. Ele au constituit, după opinia cronicarului ziarului *La Stampa*, «o adevărată sărbătoare culturală». Comentînd expoziția de artă contemporană — care a cuprins lucrări ale unui număr de 71 pictori, sculptori și gravori reprezentativi pentru evoluția actuală a plasticii românești — cronicarul ziarului *Stampa Sera* spune printre altele: «selecția de artă contemporană reconfirmă libertatea creatoare a pictorilor și sculptorilor români într-o varietate de tendințe care, pe de o parte, pot implica anumite ascendențe folclorice, iar pe de altă parte vădesc cea mai actuală căutare figurală, cu rădăcini pop și suprarealiste, cum s-a mai evidențiat, de altfel, și la precedenta expoziție românească de acum doi ani». Autorul remarcă de asemenea varietatea și bogăția artei noastre populare reprezentată de piese executate și astăzi după vechile tradiții — covoare, costume populare, ceramică, obiecte de uz casnic, ș.a. În ceea ce privește colecția de artă veche, se subliniază amploarea și importanța ei: «e vorba de vreo 80 de icoane din secolele XVI—XIX, cu ajutorul cărora putem urmări evoluția artistică... surprinzînd o serie de trăsături caracteristice datorate fie varietății mijloacelor de expresie, fie personalității meșterilor». Autorul remarcă «statuarul modelat al figurilor amplu drapate» ca și armoniile cromatice «în măsură să rivalizeze cu smalțurile și policromia covoarelor orientale».

Expozițiile au fost deschise pînă la începutul lunii iunie.

Vasto

Între 27 iunie și 19 iulie a.c. a avut loc în orașul italian Vasto expoziția internațională de caricatură *Ippocampo 1970*. Organizată de *Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Vasto*, expoziția s-a bucurat de participarea a 25 artiști din Cehoslovacia, Elveția, Franța, Italia, Iugoslavia, România, Turcia și Ungaria. Caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări de Claudiu Nicolae (*Ghidul*, *Pauza*, *Fără cuvinte*) și Iosif Teodorescu (*Vacanță!* și *Vacanțe*). Juriul expoziției i-a acordat lui Claudiu Nicolae pentru lucrarea *Ghidul*, premiul *ex-aequo Ippocampo d'argento*.

EXPOZIȚII

● La Moderna Museet din Stockholm a fost inaugurată o expoziție interesantă cu titlul «Surrealism?» (semnul întrebării urmărind să indice permanenta întrebare, absența dogmei și a răspunsului definitiv, ca trăsături permanente ale suprarealismului).

Organizatorii expoziției (criticul francez José Pierre și Ragnar van Hulst) au căutat o dis-



punere originală a lucrărilor. Acestea sînt re-partizate în interiorul a 11 cuburi cu latura de cca 3 metri fiecare, purtînd pe ele una din cele 10 litere ale cuvîntului surrealism (și bineînțeles și semnul întrebării). Fiecare cub poartă un titlu și o deviză incluzînd fraze poetice. Primul dintre cuburi purtînd titlul «Clair de Terre» are ca deviză «Liberté couleur d'homme» și este un omagiu lui André Breton. Expoziția întrunește lucrări de Arp, Chirico, Duchamp, Ernst, Miro, Niki de Saint Phalle, Man Ray dar și ale unor «precursori» mai apropiați sau îndepărtați ai suprarealismului: Arcimboldo, Heinrich Füssli, Gustave Moreau. De asemenea au fost incluse lucrări recente ale unor artiști cu convingeri ce nu aparțin în mod declarat concepției suprarealiste. Etapele următoare ale expoziției, după Stockholm, sînt Göteborg, Sundsvall, Malmö.

● Retrospectiva din primăvara acestui an de la Tate Gallery întrunind lucrări din ultimii 20 de ani (150 de picturi, reliefuri, colaje, desene precum și diagrame și planuri) ale artistului Richard Hamilton s-a bucurat de comentariul favorabil al criticilor. Considerat a fi unul dintre primii reprezentanți ai artei pop în Anglia, Richard Hamilton este creatorul unei opere care conține explicit sau implicit o atitudine ironică specific nuanțată față de unele



aspecte aberante ale societății de consum. ○ Lucrare ca cea intitulată «She» (Ea) — grafiă titlului este laconică și semnificativă — sau seria Fashion Plate (Planșă de modă) lucrate cu materiale diverse — vopsele, decupaje din revista Vogue, lac de unghii, ruj de buze — sînt trimiteri la o interpretare parodică, uneori crudă, a viselor consumatorului așa cum sînt ele concepute de reclamă.

Itinerarul expoziției prevede în etapele următoare Olanda și Elveția.

S. A.

SALONUL INTERNAȚIONAL AL GALERIILOR PILOT 1970

● Cea de-a treia ediție a Salonului Internațional al Galerieilor Pilot s-a deschis în 19 iunie la Muzeul Cantonal de Artă de la Lausanne, care îi va fi gazdă pînă la 4 octombrie. După această dată, salonul va fi prezentat la Muzeul de Artă Modernă al Orașului Paris — program care atestă interesul deosebit acordat acestei manifestări în lumea contemporană a artelor. Iau parte, conform Statului Salonului, 16 galerii de renume mondial, din S.U.A., Canada, Suedia, Olanda, Iugoslavia, Franța, R.F.G., Italia, Polonia, Elveția, prezentînd artiști din 24 de țări.

Galeriile sînt invitate la recomandarea unei comisii compusă din peste 100 de membri, iar selecția este operată după criteriile acreditate pe o largă arie internațională. Galeriele indicate sînt cele ale căror acțiuni de promovare a invenției artistice au fost validate în etapa parcursă, prin succesul operelor și orientărilor propuse. «Salonul» e deci și o competiție de gir critic, nu numai o competiție de artiști, ceea ce extinde semnificația culturală a manifestării dincolo de limitele creației. Această manifestare, inițiată în 1963 de criticul René Berger, actualul președinte al AICA, are un caracter prospectiv științific: ea urmărește să confrunte, în diferite etape, tendințele reprezentative și

inovatoare din cîmpul creației artistice, pentru a alcătui o imagine de ansamblu cît se poate de fidelă a artei care se face în vremea noastră.

Profilul galeriilor e foarte divers, în cadrul preocupării de a promova și promova concepții ivite din viața contemporană. La al treilea salon, cîmpul experimental e ocupat de environment, de «arta săracă», de conceptualism — forme artistice aflate în plin proces de elaborare.

«CAPODOPERA NECUNOSCUTĂ»

● Ultima lucrare a lui Marcel Duchamp «Etant donnés: La chute d'eau et le gaz d'éclairage» expusă la muzeul din Philadelphia constituie o caracteristică mărturie finală a enigmaticei personalități a pictorului.

Într-unul din ultimele sale numere, revista l'Oeil consacră un articol acestei lucrări; dintre ilustrațiile care îl însoțesc cea care reprezintă «interiorul» lucrării a fost obținută prin înfrîngerea interdicției oficiale a muzeului privind fotografierea acestuia și reproduce imaginea furnizată de «infractor» (Les Levine) revistei «The Art Gallery». Pentru a contempla interiorul acestei «capodopere necunoscute», Duchamp impune privitorilor o atitudine și îi obligă la un efort optic: acest interior apare numai prin mijlocirea celor două perforații practicate în ușa masivă din lemn care constituie exteriorul lucrării. Poate fi întrezărit astfel un prim plan ocupat de un nud feminin tratat în ronde-bosse iluzionist, care ține într-una din mîini un bec Auer; fondul este de asemenea compus iluzionist în maniera



dioramelor și cuprinde un peisaj «à la Courbet» în care funcționează o cascadă acționată de un motor electric plasat în culise (și care servește și la alimentația becului Auer). Lucrarea a cărei punere la punct a cerut 20 de ani (1946—1966) contrazice legendele în legătură cu inactivitatea lui Marcel Duchamp.

S. AGALID

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Structuri ale stilului: suprarealiștii

MIHAI DRIȘCU

« Nu mai este o școală, dar subzistă o stare de spirit. Nimeni nu mai aparține acestei mișcări și toată lumea simte că ar putea face parte din ea. Suprarealismul a dispărut? Nu mai e aici sau acolo; este pretutindeni. E o fantomă, o strălucitoare obsesie. La rîndu-i, metamorfoză meritată, a devenit supreal ». Cele două decenii și mai bine de cînd Maurice Blanchot a scris aceste rînduri, nu le-au modificat prea mult adevărul.

Cartografie a inconștientului, limbaj al sufletului în absența oricărui aparat logic — indiferent cum a fost sau va mai fi numit demersul suprarealist—valoarea estetică a mesajului, a « ceea ce se transmite », nu ocupă un loc privilegiat (dimpotrivă, dintr-o perspectivă tradițională ce presupune adevărea la un model, nu o singură dată s-a vorbit de prostul-gust suprarealist).

Cu un material de origine nu numai psihică, suprasaturat de semnificații, apelîndu-se la extrapolări asociative — înțelegînd aici și « contagiunea mentală » a receptorului — (« spiritul — scria André Breton — este de o minunată promptitudine în a sesiza cel mai slab raport ce poate exista între două obiecte luate la întîmplare ») se ajunge la ansambluri de relații mereu deschise, la totalități provizorii. Spre deosebire de aproape toate direcțiile artei moderne, pictura suprarealistă este, de obicei, ghidată de o atitudine academică (se consideră creație academică cea în care semnificatul precede și determină semnificantul, altfel spus *quod e hotărîtor în relația cu quomodo*).

Încercăm în continuare un grupaj — și altele sînt posibile — de pictori a căror creație demonstrează diversitatea drumurilor suprarealismului — drumuri străbătute cu consecvență sau numai „poteci” urmate întîmplător — astăzi.

„Lumea în splendoare”: Sabin Bălașa

Aceste cuvinte ale pictorului închid « credo »-ul său artistic. Iubitor de certitudini, de adevăruri limpezi, Sabin Bălașa a imaginat un sistem pornit de la cîteva termeni ai « dogmaticii » suprarealiste. Pictura — pe care și-o numește neorenaștere — pare considerată operație de încîntare; tablourile sînt răspunsuri la o temă apriorică a purității. S-ar putea spune că pornesc de la o « rețetă » (aforismul aparține lui Blaga) de poezie pură — O femeie frumoasă dizolvată în acidul azurului. Mixturii i se îngăduie apoi să devină cristal ». În tabela de valori suprarealiste, femeia ocupă locul unui Dumnezeu. « Femeie — scrie Aragon în « Le paysan de Paris » — tu iei totuși locul oricărei forme . . . Încîntătoare înlocuitoare, tu ești rezumatul unei lumi minunate (s.n.), a lumii naturale și tu ești aceea care, atunci cînd închid ochii, renaști. « Persoana colectivă a femeii este o « Eva nouă », femeia-copil (ca și pentru André Breton) semn al eternității, femeia-cheie, chiar imagi-

nea secretului, a unuia din marele secrete ale naturii ».

La Sabin Bălașa imaginea este feerică și — spune Roger Caillois — « feeria exclude misterul pentru că e feerie ». Frumusețea nu este, ca în celebra definiție baudelaireană « ceva cam vag, lăsînd cîmp deschis presupunerii » ci o frumusețe imaginară clară, canonică și în care se suprapun, printr-un fel de transparență a memoriei artistice, mai multe tipuri de grație. (Botticelli, art nouveau-ul, stilul jurnalelor de modă, cu acea « fotogenie » a gesticii suspendate, ar fi cîteva repere posibile). Pentru Sabin Bălașa a privi înseamnă a elimina « concupiscenta ochiului », înseamnă ținere la distanță, renunțare la sugestia fizico-senzuală, decantare. Materia colorată — și nu materia picturală care ar angaja poli-senzorial — dă formă unor corpuri și unor distanțe între corpuri printr-un fel de mineral inexistent, abstract, luminos.

Dovezi ale unui recurs la idealitate (și prin aceasta se poate justifica denumirea de neorenaștere), locuri imaginare (sau apropiate de « aerul atmosferic » de o « calitate cristalină » al lui Novalis) în care sînt fixate personaje atinse de litomorfism (solidificare, aici prin gest, a timpului) — ambiție sau presupunere a eter-

nității — tablourile lui Sabin Bălașa sînt teritorii interzise pentru soluția antinomică — pentru « negrea secretă a laptelui » (Audiberti) — a putății.

„Mundus

est

fabula”:

Henri Mavrodin

« Suprarealismul — se poate citi în primul manifest, din 1924 — nu permite celor care i se dedică să-i întoarcă spatele după bunul lor plac ». Devenită pentru Henri Mavrodin, « stare de necesitate » atitudinea suprarealistă acționează ca blestemul regelui Midas (căruia, de loc întîmplător, i-a făcut un ipotetic portret): orice porțiune a realității ar avea în vedere, atingerea penelului său o transformă în « suprarealism », într-un « naturalism-suprarealist » provenit din — cum spune Dali — « materializarea cu cea mai imperi-alistă furie de precizie ».

Este evident că suprarealismul lui Henri Mavrodin aparține metalimbajului, adică investigația sa este întreprinsă pe un material cu necesitate arti-

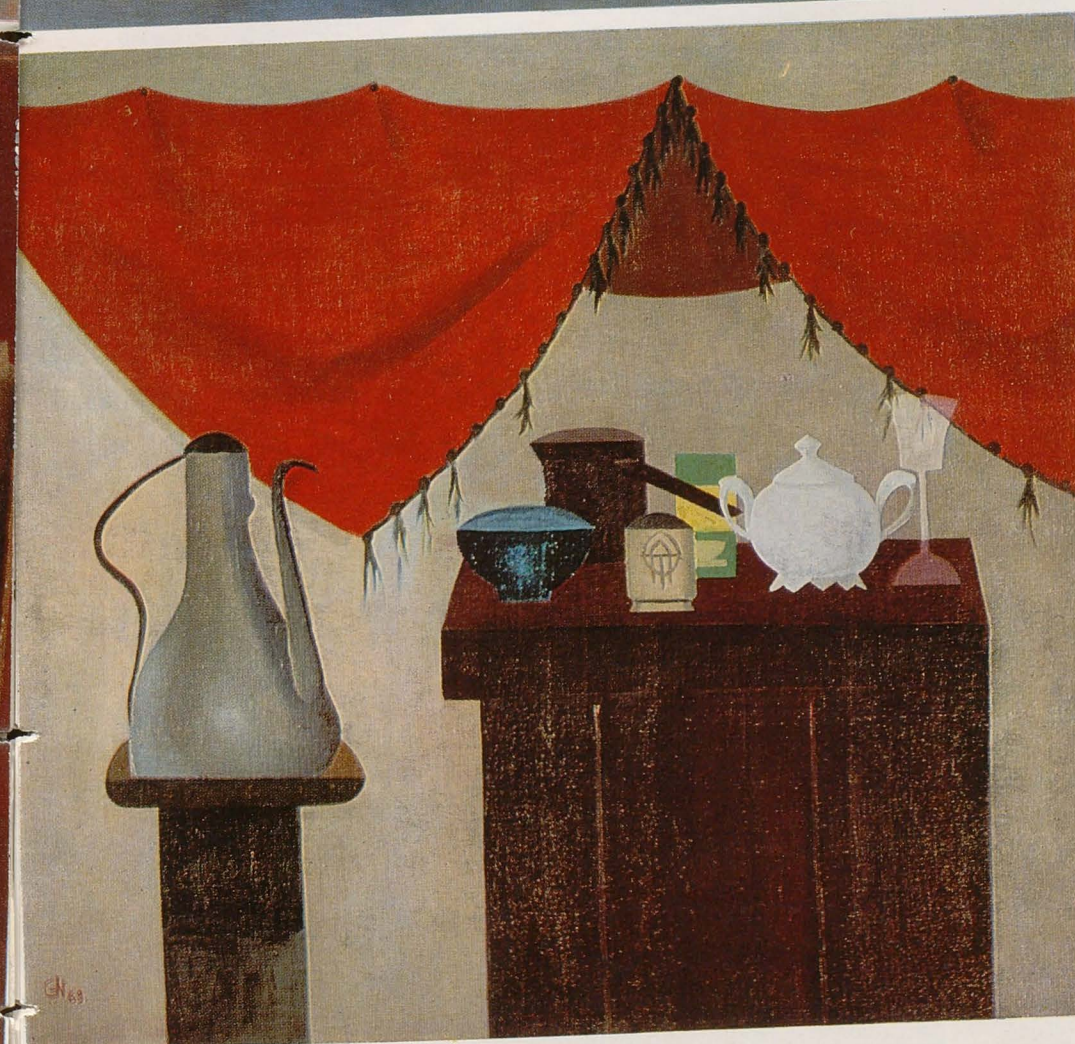
ficial, provenit prin recuperarea sau travestirea, cînd agresivă, cînd ironic-admirativă (sau chiar sincer admirativă) a unor moșteniri culturale. Deschiderea simbolică a semnului astfel recuperat este de mare întindere și permite nenumărate asociații interpretative. Piticul — ce revine insistent în tablourile sale — nu mai e în acest caz o « amintire » din Velazquez, ci un monstru minim (monstru înseamnă, în general, o dizlocare, o încercare de conciliere a contrariilor, din care rezultă o interanatomie aberantă) și nu o alterare, numai, a scării umane. Arhitecturi italiene sau olandeze și chiar Turnul Babel, instrumente de geometru sau de muzician, costume de epocă, îngeri, obiecte din recuzita pictorilor de « vanitas »-uri, toate sînt semne recuperate într-un calambur de istorie și geografie fictivă, a căruia dimensiune principală e trecutul. Sudarea incongruențelor — dezbănuite pentru a « intensifica iritabilitatea facultăților spiritului » — se face printr-un fetișism, un « delir tehnic » ce conține, pe lîngă narcisismul (obișnuit) al gestului de a picta și o doză de excentricitate, de dandysm superior. O strălucită tehnică de « plesiozaur » al picturii într-o vreme de academizare a modernismelor născute din goana

după «altceva» îi asigură, oricum, singularizarea. Când presară într-o galaxie a absurdului — ce i se pare a fi câmpul artistic-asemenea «cuie mimetice», atitudinea lui Henri Mavrodin este și mai adânc suprarrealistă. Ea vine în întâmpinarea a ceea ce André Breton denumea «libertate, culoarea omului».

**„Structura muzicală a peisajului mental”:
Florin Niculiu**

Soluțiile imaginare la care apelează Florin Niculiu nu pot fi urmărite fără a introduce noțiunea de ritm, cu dialectica ei interioară (structura turnată în periodicitate și periodicitatea organizată de structuri, după expresia lui Paul Fraisse). Tentativa suprarrealistă de «a vedea ce nu e vizibil» se complică prin prezentarea nu atât a unui peisaj mental — în întregime imaginat sau cu puncte de reper în realitate exterioară — cât a modificărilor, a mișcării lui. Ipoteze, suite de ipoteze, zone de eroare, teritorii de derivă între ordine și dezordine, această «magie a nesiguranței» întreține caracterul ezoteric, cu presupuse ascendențe ermetice.

Diferențele de mediu (cristalin, viscos, fluid etc.) absolut imaginat sau chiar cu justificare în realitate, măresc o cantitate de miraculos latent. Vibrația cromatică — deoarece Florin Niculiu nu pune în paranteză, ca majoritatea suprarrealiștilor, calitățile strict coloristice — se adaugă sumei de aluzii la o ultra și infrarealitate. Deși momentele de ambiguitate persistă în imaginile constituite în timpul în care se pictează, dezordinea nu e posibilă. Tema heracliteană a naturii căreia îi place să se ascundă, — cu toată eterogenitatea suprarrealistă, de la «fluiditatea obiectului asimilat de dorință» (Dali), pînă la un construcționism geometric — este disciplinată de «modelul interior» condus de structuri ritmice, de esență muzicală. imaginile unor obiecte muzicale implantate în multe din peisajele sale mentale au cel mult un rol de ghid suplimentar.



1. SABIN BĂLAȘA: Mirajul toamnei 1 | 3
2. HENRI MAVRODIN: 84 Decembrie 2 | 4
3. FLORIN NICULIU: Plaja
4. GIL NICOLESCU: Obiecte cu draperie roșie

**„Mirabilul, față a obișnuitului”:
Gil Niclesco**

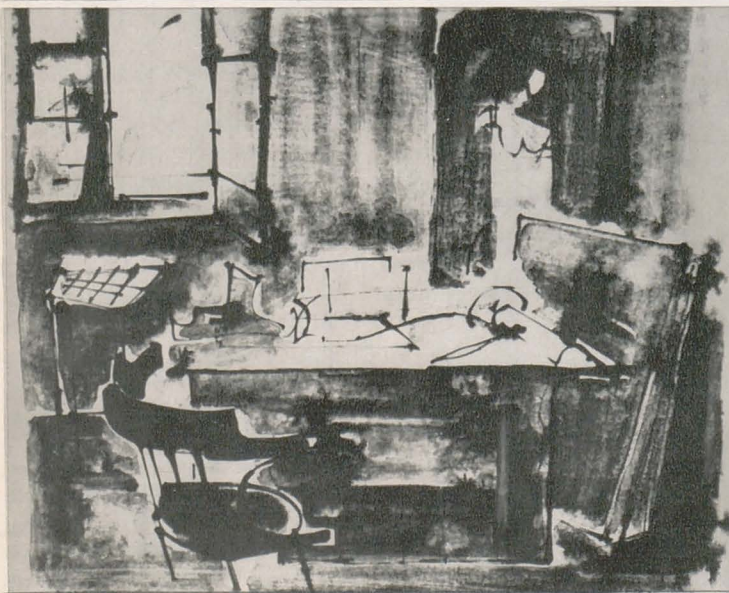
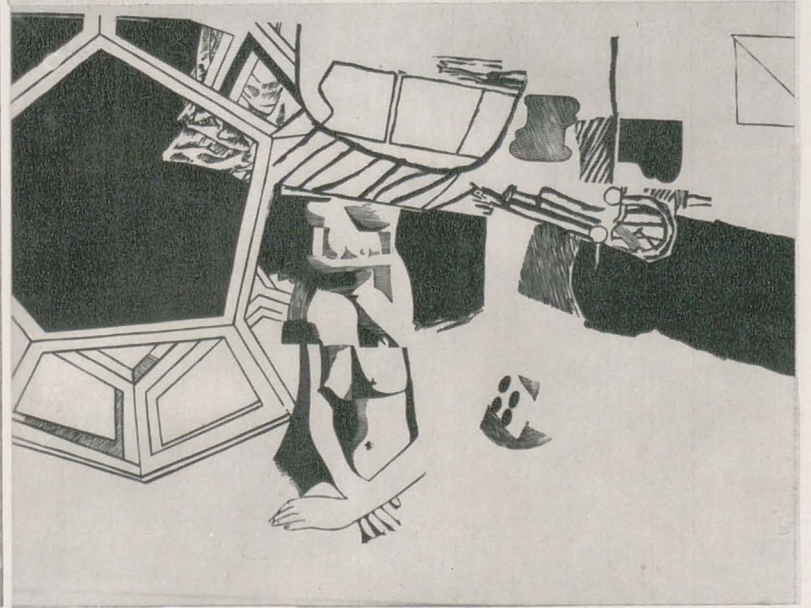
Expresia de mai sus aparține lui Massimo Bontempelli, întemeietor, în literatură, al realismului magic. Misterul, latura magică, spune scriitorul italian, pot fi întâlnite în realitatea cea mai imediată. «Pictura de obiecte», obișnuita «natură statică» i-a oferit lui Gil Niclesco o asemenea posibilitate, fără recursul la metoda suprarrealistă a «cuplării a două elemente în aparență de neîmpăcat pe un plan care în aparență nu e convenabil pentru ele» (Max Ernst), fără a miza pe faptul că — altă idee tipică suprarrealistă — orice obiect e susceptibil să figureze orice și fără deosebite învații de cadraj.

Dacă în general e incontestabilă o anumită putere magică a figurației, există o conștiință poetică a obiectelor (un dulap cu sertare înseamnă un obiect «de deschis»). Naturile statice ale lui Gil Niclesco se bazează mai ales pe observarea prezenței obiectelor, chiar a celor mai banale, în fixitate, în precizie, dincolo de conspectul într-un fel «impresionist» al ochiului; astfel ele primesc o încărcătură de un sens nou, paralogic. Echilibrul de mase și culori, o spațialitate înclinând mai curînd spre bidimensional, ce evită deci «trompe l'oeil»-ul, pe scurt, o bună «școală a decorativului» îi sînt suficiente pentru ca, în asemenea limite autoimpuse, să instaureze — sau numai să insinueze — un fantastic senin, mediteranean.

Între granițele suprarrealismului, dar spre periferia lui — desigur nu cea valorică — această modalitate a lui Gil Niclesco pare a echivala în pictură ceea ce în teritoriul literelor a fost denumit «fantasticul de amiază».

N. ARGINTESCU-AMZA

SALONUL DE DESEN ȘI GRAVURĂ 1970



Salonul de desen și gravură din lunile mai—iunie merita acest nume de distincție desuetă, deoarece păstra un anumit nivel de decență aproximativ festivă (nu excesiv). Îi lipsea fără îndoială nervul, tensiunea inovatoare în același timp captivantă și convingătoare. Dar o surpriză de certe autenticități inedite implică o mare forță creatoare, și o asemenea forță creatoare, în chip firesc, nu este curentă și depășește performanța talentelor obișnuite. În schimb lucrările foarte slabe erau foarte rare. Așa că faimoasa « aurea mediocritas » putea fi înțeleasă în sensul ei inițial care era pozitiv: media de aur.

Mai neliniștitor se vădea faptul că talente remarcabile, dublate de o certă conștiință artistică, tot mai susținut menținute « sub obroc », erau reprezentate printr-o singură lucrare, maximal de discret expusă. Am rosti numele valoroasei graficiene Geta Brătescu. Aproape tot atât de discret erau expuse și cele trei excelente lucrări de o savuroasă cumpănire tehnică și de subtilă sensibilitate ale lui Traian Brădean. În acest ciclu intitulat « Pe teme populare » descoperim o transpunere aproape melodioasă a folclorului, cu o stranie delicatețe parcă feminină, însă ritmurile păstrează vigoari renaștentiste, ca și punerea în pagină atât de pregnantă.

Dimpotrivă, complezența susținută în « temperamental » e tot mai puțin convingătoare la Wanda Sachelarie-Vladimirescu, în viziunea căreia procesul de evoluție se face prin sărăcirea sensibilității și prin cerebralizare fără sevă reală. Și mai accentuată este cerebralizarea fără vibrație la Theodora Moisescu Stendl. În cele 3 lucrări expuse se poate urmări alunecarea într-un « compozit » de șoc dizarmonic, aș spune aproape publicitar, de o certă rezumare plastică. Complezența în șoc cu vagi brutalități afone poate fi semnalată și la Ethel Lucaci Băiaș.

În excesul contrar cad sensibilitățile cu substrat literar, fie vag expresionist ca la Silvia Cambir, (neizbutind să-și adâncească viziunea fără repetire) fie vag epigonic tradiționaliste ca la Adrian Podoleanu de la Iași și C-tin Găvenea din Tulcea, posedând și talent, onest și meșteșug valabil, dar insuficienți ca intuiție plastică, și mai ales ca superioară cultură plastică.

În capitolul abilității tehnice relativ surprinzătoare, deși masiv tributară trecutului îndepărtat (deci dincolo de moda actuală) sînt de menționat graficieni virtuozii « demonizînd » ca Valentin Popa, cu riscul cursivității caligrafice, epigonizînd în stilul desenelor încărcate și stranii ale lui Baldung Grien și Altdörfer. « Tehnicitatea » e încărcată și la Vasile Pintea, însă Spiritul mitului și Memoria miturilor sînt bine echilibrate, poate prea puțin aerate. Tot nivel tehnic vădesc lucrările semnate de Agnes Lazăr, cu prea puțin inedit. Simona Runcan posedă un plus de ingeniozitate, dar tehnica suferă de insuficiență culturală plastică organică, mai ales în « Soldații de plumb », unde se recurge la un fel de infantilism nicodimist.

Evoluție interesantă afirmă Ion Stendl, cu o viziune coerentă, mai ales în « Prolog 1970 » — dar excesul maselor de negru acceptă sugestii exterioare. Dumitru Cionca, din Galați, expune trei lucrări care ne duc către un dramatism promițător, încă neconcludent. Dramatismul alunecă în straniu, teratologic la tînăra Wanda Mihuleac, cu interesante obsesii de sensibilitate. Sensibilitatea se cumițește excesiv la excelentul grafician Ladislau Feszt, cu o reală noblețe de rafinament în lucrarea « Înserare ». La antipod, V. Rusu-Ciobanu păstrează în « Himera tentației » gustul unei candori savuroasă plastic. Resturi de savoare captivantă și în « Fete gătindu-se » a lui Constantin Baciu.

Excesiv rafinament, cu eclecticisme ingenioase, aproape manieriste și efecte de broderie ajurată la Iosif Teodorescu. Tensiune autentică într-un postexpresionism oniric suprarealist la Ileana Micodin. Tiberiu Nicorescu, într-o, nouă fază, sugestivă, care ar cere însă un surplus de control cromatic.

Printre tinerele talente care merită să fie urmărite: Nicolae Iacobovics (deși complezența într-un suprarealism incoerent sărăcește viziunea), și Ioan Donca, al cărui dramatism discursiv este însă aproape retoric; numai în « Purim » imaginea « acidă » e mai adunată. Agreeabilă în sensul bun este vitalitatea op'artistă la Silviu Băiaș, care își dozează în chip totuși matur cromatismele, ca și Toma Roată, de apreciable nivel tehnic, dar fără suficient mesaj estetic. Într-un inedit intim se menține Barbu Nițescu, mai reținut ca de obicei în autoflagelare. (vezi Baudelaire: « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère »).

Încă și mai reținut printre vîrstnicii masiv consacrați, Fred Micoș, la care însă plusul de tensiune nervoasă ar oferi un surplus de vitalitate, căci prețiosul refuz al ostentației nu trebuie să accepte o delicatețe prea inhibată. Dar lipsa de inhibiție, excesivă poate la Mariana Pătrașcu, atât de talentată, este în faza actuală legată de o ușoară incoerență, slăbind forța de plasticitate intimă.

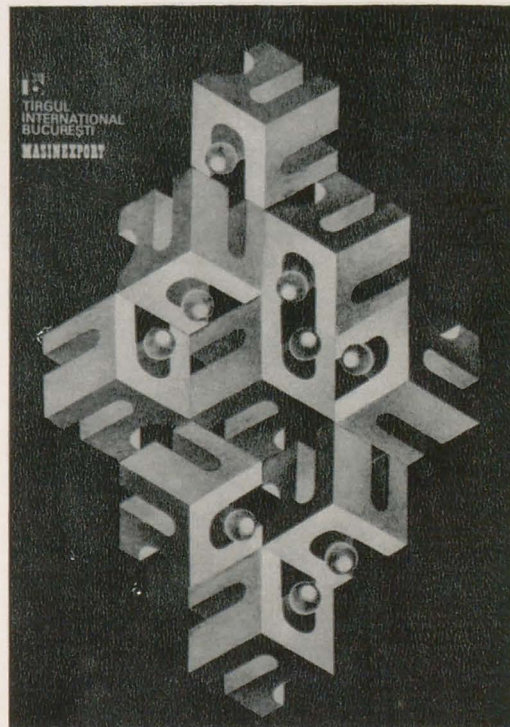
Tot prin non-inhibare se afirmă în chip susținut temperamentalul — uneori prea dezinvolt — Vinčențiu Grigorescu, care în cele trei afișe expuse izbutește să ajungă la un hiper-rafinament dansant ce implică forță și realizează fără șoc tensiunea necesară.

La afișele lui Napoleon Zamfir jocul de lumini are substanță dramatică, iar efectele de negru și ocruri sînt frumos susținute.

Ar mai trebui semnalate lucrări depășind nivelul mediu al expoziției, dar care, în lipsa unui termen mai precis analitic pot fi caracterizate prin termenul global de neconcludente. Deci ar fi de citat cele două lucrări de V. Feodorov, în cadrele unui post-expresionism mai mult ori mai puțin oniric; Mircea Dumitrescu la care tensiunea coboară în discursivități aproape ostentativ fiziologice, prea puțin transfigurate; grafica semnată de Călinescu Alex. Arghira, a cărei « Caria-tidă » dovedește în chip real « un stil posibil »,

dar care exagerează complezența în morbid, auto-contrariindu-și nevoia de echilibru static — Florin Niculiu încercînd să reabiliteze un pitoresc subtil dar excesiv, parcă, nepuținându-se debarasa de resturi manieriste, și Adrian Nicula și Clara Surugiu (Petroșani) a căror evoluție promițătoare s-ar cere urmărită cu atenție.

Și în concluzie se cuvine să fie amintită din nou nevoia unei mai circumspecte, mai cumpănite, mai puțin precipitate (vezi și sensul chimic al proceselor de « precipitare ») comentări publicistice în cronicile de artă, cînd prea dezinvolt părtinitoare, cînd prea blazate. Și mai năstrușnic e faptul că uneori tocmai amestecul de blazare (cu secrete nuanțe cinice) și de dezinvoltură (cu mai puțin secrete nuanțe cinice) ajunge la un rezultat foarte hibrid, derutant și ceea ce este mai grav demobilizator, prin substratul său toxic. Nu se poate repeta îndeajuns: creația artistică are nevoie de o solitudine plină de fervoare reală, așa cum plantele, mai ales tinere, au nevoie de lumină și de căldură.



1	2	5
3	4	

1. TRAIAN BRĂDEAN: Fluieraș,
2. ION STENDL: Prolog 1970
3. GETA BRĂTESCU: Atelier cu fereastră și scară
4. WANDA MIHULEAC: Intr-o zi
5. NAPOLEON ZAMFIR: Tîrgul internațional București

În tihna voită a Coastei de Azur, Magdalena Rădulescu nu încetează să creeze, să însăileze visuri și doruri pe pânză, lemn, carton sau pe galeții șlefuiți de valurile Mării Mediterane, pe care îi transformă în somptuoase imagini.

Privind lumea cu ochii mirați ai unui copil și descriind-o cu grația subtilă a unui zugrav mănăstiresc de odinioară, artista creează, pe suprafețe mai mari sau mai mici, un basm sau un turnir, în care se regăsesc tulburător motivele folclorului nostru.

În compozițiile sale apar datinile, dansurile și dorurile străbune, iar mișcărilor sugestive ale personajelor alcătuiesc un straniu balet. Uneori, ele dezvăluie un puternic suflu barbar, o incantație magică, o amintire a mult îndepărtatelor noastre legături cu Orientul; alteori, se aseamnă cu involburatele scene din «Chansons de geste» sau cu savanta ordonanțare a prețioaselor miniaturi medievale (și ne gândim la acele «Très riches heures» ale lui Estienne Chevalier) sau cu noblețea tapiseriilor pe fond de aur, dar mai adesea reprezintă — într-o formă personală — autentice motive românești.

Deși ancorată în tradiție, pictura ei este modernă prin căutările sale: puternică mutație valorică a elementelor arhaice, decantate printr-un spirit ales, sinteză insolită între rafinamentul unei principese bizantine și gingașia unei țărănci române, plămădire a noi acorduri cromatice și ritmuri interioare. Temperamentul năvalnic al artistei se împletește cu generozitatea viziunii, într-o respirație amplă; monumentalitatea scenelor se înrudește adesea cu cea a frescelor greco-romane sau moldovenești; ritmul compozițional — frenetic sau molatec — trădează zbulciul sau împăcarea cu viața.

Coloritul est pur și strălucitor ca un smalt de Oboga, iar catifelarea tentei amintește de aceea a cojocului bănățean. Paleta — rezumată la câteva culori — vibrează: fondul de aur al străvechilor mozaicuri, albastrul de Voroneț, roșul de roibă, galbenul de șofran, verdele lemnului de prun fascinează prin strălucirea lor, amintind pe cele folosite de meșterii Orientului sau de glăjarii din Transilvania.

Dar farmecul picturilor expuse la începutul acestei veri în București * are și o altă explicație: poeme ale dragostei pentru om, contopire a vizibilului cu invizibilul, ele sînt legate de creația primordială, independent de stadiul civilizației noastre, fără limită între trecut și viitor. Magia halucinantă a obiceiurilor păgîne, armonioasa desfășurare a nedeeilor, sărbătorirea anotimpurilor sau chemarea lazarinelor și paparudelor — iată temele preferate ale Magdalenei Rădulescu.

Dorind să iasă din sfera preocupărilor mărunte, artista se îndreaptă către poezia pură, evadînd din lumea rațională în altă lume în care se suprapun amintirilor strămoșești somptuoasele legende orientale și tezaurele folclorului românesc. Poezia intensă cu care învăluie creațiile sale le ridică la rangul de poem — poem al luminii, al dragostei, al vieții. Iată scrisorile ei de noblețe.

V.D.

* Expoziția a avut loc în lunile iunie-iulie, în rotunda Ateneului Român,



Dans — ulei pe pânză, 1957

Dresură — ulei pe carton aurit, 1943





După perioada de formație și după participări la saloanele din Paris, Magdalena Rădulescu a avut în 1936 o expoziție la Galeria Zak. Comentariile criticii franceze i-au fost elogioase. H. Frédéric Polleches scria: «pictura ei este cu totul națională. Prin aceasta, ea este excepțională. Nu-și vor da seama de aceasta decât numai aceia care au văzut și au simțit România». Alți critici au vorbit de calitatea de a fi fixat prin colorit atmosfera tipic românească, de timbrul izbitor al coloritului, de reverberațiile ca de frescă ale unora dintre tablouri.

Magdalena Rădulescu s-a înfățișat străină-tății cu ceea ce era specific patriei ei, iar în patrie — unde a avut numeroase expoziții în anii 1939—1945 și apoi în 1956 — ea s-a dovedit în multe privințe o premergătoare.

Artiști legați de tradiție și redând viața oamenilor din popor am avut numeroși, de la Grigorescu și Luchian la Șirato, Iser, Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, D. Ghiață, dar adâncirea folclorului și transfigurarea lui în viziuni fantastice, în planuri de vis și basm, într-o dinamică expresionistă, acestea Magdalena Rădulescu le-a săvârșit prima la noi.

A tratat asemenea teme cu simplificări și stilizări, cu o dinamică modernă, comunicând bucuria vieții, cîntînd-o cu chiote de mișcare și culoare, de gesticulație și ritmică. Vitalitatea poporului și bogata lui imaginație și-au găsit o autentică interpretă.

Așa cum am consemnat în monografia ce i-am dedicat-o în 1946, «totul e preamărire a existenței, e ritual înflăcărat (...) Românitatea unor asemenea compoziții nu constă atîta în subiect, ci în felul în care sînt tratate de către pictoriță, prin ritmica și mișcarea lor, prin formele ce se prelungesc în spațiu, prin contrastele de alb și negru, de solar și de pămîntesc, aici artista depășind naivitatea și simplitatea folclorului, pentru a ajunge la stilizări mai dinamice, mai vii, mai complexe, așa cum procedează toată arta cultă, inspirată de folclor, păstrînd armonia, dar dîndu-i o vigoare dramatică și o accentuare de tipică psihologie socială».

Pictura ei a fost de la început foarte bogată, inspirîndu-se și din basmele Indiei și Persiei sau din miturile greco-romane și din galanteria Evului Mediu. Ca portretistă, ea pătrundea adîncul psihologiei individuale și înfrumuseța umanul.

Prin transfigurările de vis și basm s-a apropiat de suprarealism, prin unele scene stranii, cu personaje grotești, a avut afinități cu expresionismul. Dar, în totul, chiar și cele mai dramatice scene, încărcate uneori de obsesii freudiene, chiar și cele mai grotești apariții nu cădeau în stridențe compo-nistice și nici nu urîteau existența. Năzuința spre frumos și spre un fantastic de poveste i-au fost și credem că și azi îi sînt caracteristice Magdalenei Rădulescu, iubitoarea de viață, pictoriță vitalistă, continuatoarea și valorificatoarea luminoasă a tradițiilor din patria ei.



- 1 Compoziție — ulei pe pînză
- 2 Idilă — desen în tuș, 1943
- 3 Cai — ulei pe pînză, 1969

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

PETRU COMARNESCU

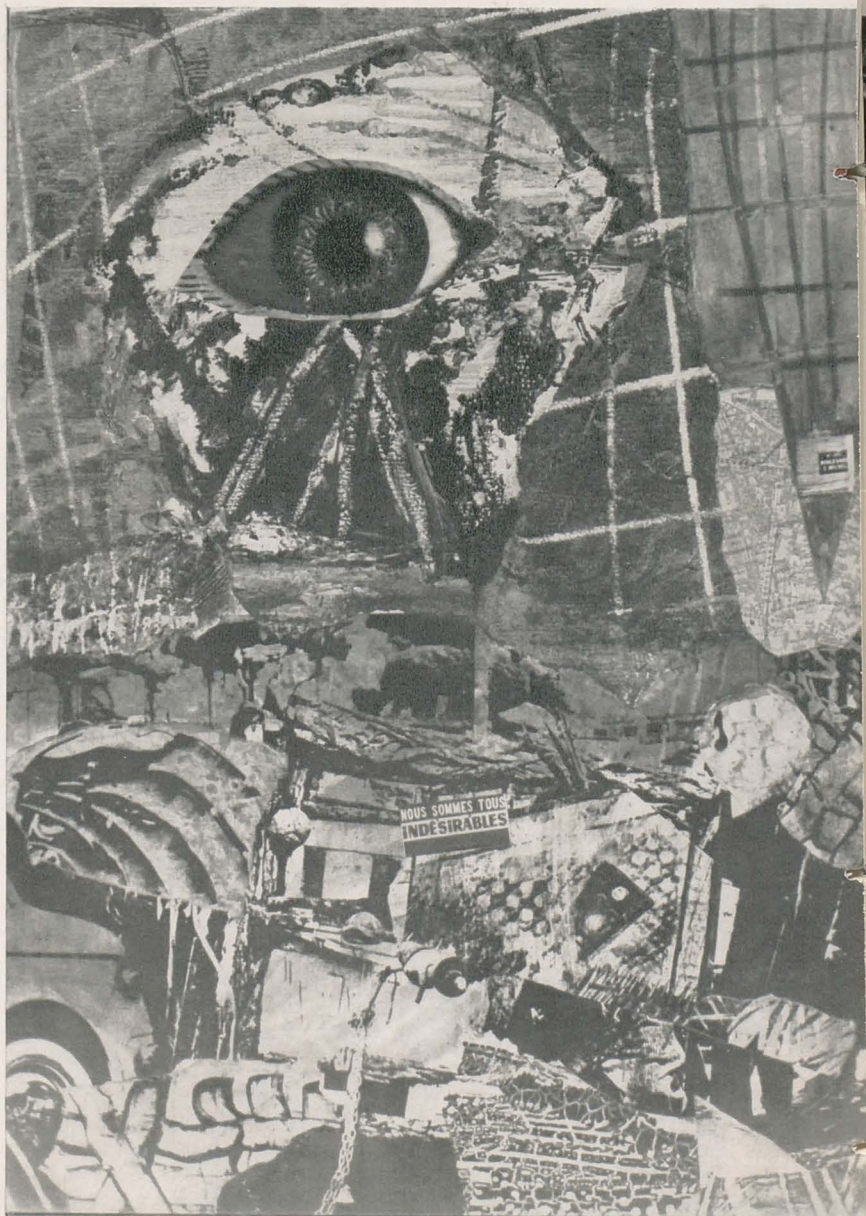
Sînt în același timp necesitatea și dorința de a căuta contactul cu ceilalți, de a stîrni un dialog între « eu », « tu » și « noi », de a îndemna pe cel ce îmi privește operele să gîndească și să ia cunoștință despre el și despre caracteristicile epocii sale. Deoarece prăpastia care despărțea arta modernă de public s-a adîncit în decursul ultimei sute de ani din cauza răsturnării formelor, nimeni nu-mi va reproșa că sînt preocupat în mod deosebit de lipsa de comunicare și de cercetarea cauzelor ei și că, în legătură cu asta îmi pun mie însumi aceste întrebări: unde sînt? Ce mă străduiesc oare să ating? Sînt pe punte sau la sfîrșitul unei perioade artistice? Fără nici o pretenție, voi încerca să aflu răspunsurile.

Trăim într-o epocă de zguduiri, de prăbușiri și de răsturnări, de deznădejde și de încredere. Știința și tehnica sînt factorii care în epoca actuală determină în mod hotărîtor existența noastră; în același timp constatăm o diviziune crescîndă a muncii, o însingurare crescîndă a omului din marile centre urbane o și mai vie neîncredere în valorile interioare și idealurile umane.

Epoca în care trăim, este martoră la nașterea unor orînduiri noi; se reorganizează întregi continente — și totuși un număr considerabil de oameni mor prematur secerați de foamete sau război. Neglijăm mereu problemele planetei noastre, îndreptîndu-ne privirile spre cosmos, cu toate că nimic nu garantează securitatea actualei civilizații care practică formele cele mai viclene și cele mai crude ale sclaviei, torturii și exterminării.

În același timp avem conștiința că civilizația noastră poartă în sînul ei forțe explozive încă și mai puternice, în stare să distrugă orice fel de viață. Viitorul nostru este mai nesigur decît oricînd: o mină ne oferă bunuri materiale, cealaltă ne amenință cu exterminarea.

André Verlon:
MAREA PUNTE



1. Cu toții sîntem nedoriți (1968)
2. Spre viitor (1968)
3. Rugăciune pentru pace (1968)

Această perspectivă ne obligă să nu mai acceptăm cu ochii închiși ecuația moștenită din secolul XIX: tehnică=progres, deoarece tehnica devine din ce în ce mai mult propria ei finalitate și uităm prea deseori că ea ar trebui să fie în serviciul omului pentru care a fost creată. Se uită că folosirea rațională a tuturor cunoștințelor noastre tehnice ne-ar da posibilitatea să creem o lume mai dreaptă. Astfel, vedem viitorul apropiindu-se de noi sub dublul aspect — al luminii și al tenebrelor. Și tocmai aci se ivește o altă întrebare: în această epocă, ce responsabilitate îmi revine mie ca om și ca artist?

Acum zece ani scriam în monografia mea despre Dada: «Dada a fost o explozie de deznădejde a artistului care simțea că prăpastia dintre el, societate și timpul său, cristalizată într-un absurd măcel, devenea din ce în ce mai adâncă. Să urli realitatea, să distrugi formele depășite, să smulgi măștile — în manifestările și în publicațiile dadaiste, toate acestea constituiau un protest intelectual care, într-un fel afectiv, sesiza bine evenimentele, fără însă a vedea just întotdeauna cauzele și circumstanțele lor istorice».

Astăzi însă, la cincizeci de ani după apariția dadaismului la Zürich, știm mai mult despre cauze și despre circumstanțe; responsabilitatea noastră este de aceea, cu atât mai mare. Dar cum se prezintă ea în arta modernă actuală?

Mulți dintre noi renunțăm la comunicare adeseori de teamă ca inteligibilitatea să nu fie interpretată ca o întoarcere la perioadele artistice ale trecutului.

Ne mulțumim cu monologul și am ajuns pînă la sfîrșit la un fel de artă clandestină care nici măcar nu țintește să fie înțeleasă.

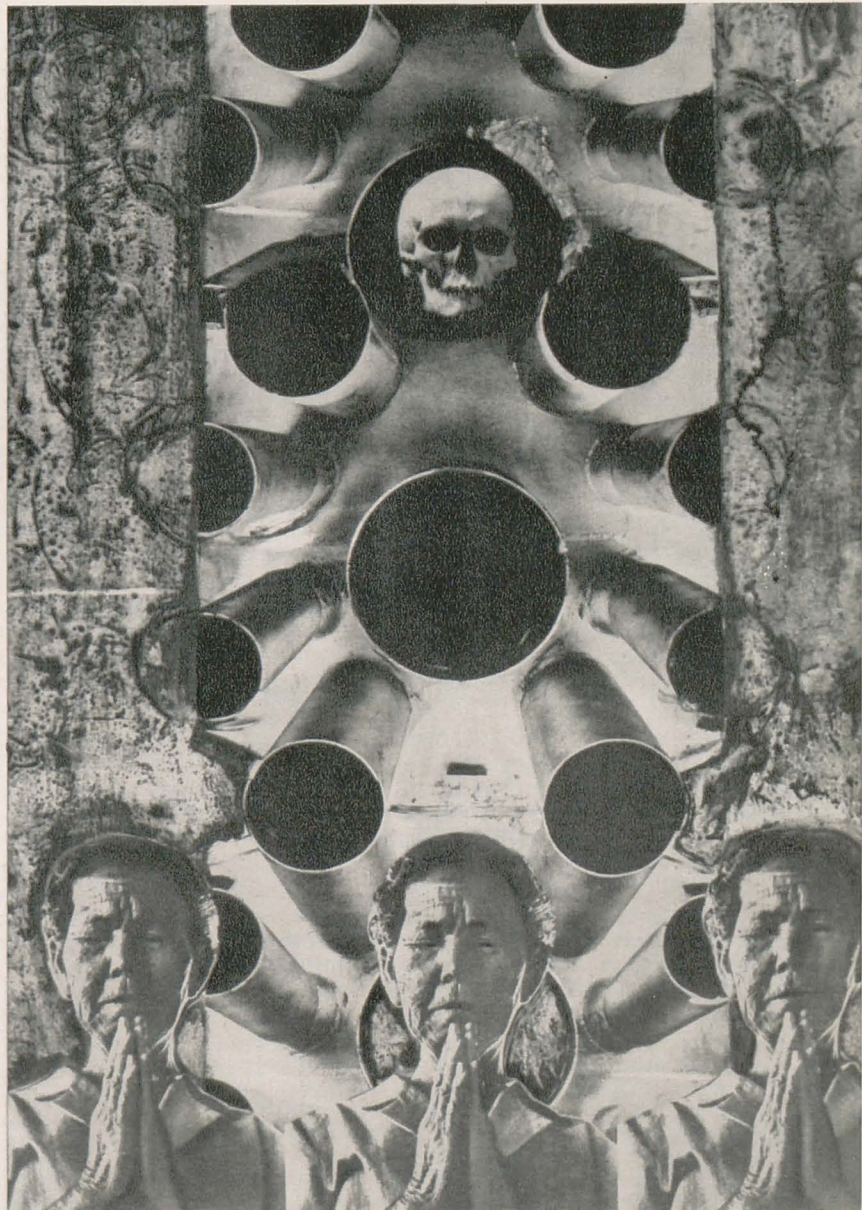
În același timp, practica artistică a atins un punct în care mijloacele au devenit scop. Nemaivînd grija comunicării, ne-am aruncat cu orice preț în brațele unei originalități deșănțate.

Pictura noastră provine înainte de toate din nevoia lăuntrică de a fi de acord cu noi înșine. Ocolim problemele mai vaste și mai importante ale umanității. Răspundem tot mai mult unei nevoi crescînde de senzații și coborîm Arta la nivelul unei excitații senzoriale de proastă calitate, la abstracțiuni și figuri goale de conținut, (la un neant monocrom), adăugînd peste excitațiile auditive și vizuale cu care universul tehnic ne bombardează fără milă, pe ale noastre proprii, tot atât de lipsite de suflet.

Și totuși știm bine că nici chiar cea mai singulară bizarerie nu ne poate salva dacă sub masca noului nu ascundem decît vidul interior. Șiretlicurile noastre tehnice și înșelătoriile noastre se epuizează și se repetă. Originalitatea degenerază în modă.

Ascundem lipsa noastră de responsabilitate față de semenii și față de noi înșine în spatele unei virtuozități tehnice și încercăm cu disperare să rivalizăm cu universul tehnicii dînd o și mai mare intensitate excitațiilor; împrumutăm din acest univers și din cel al științei și izbutim în cel mai bun caz să fabricăm în lanț o singurătate febrilă, fals strălucitoare, pătrată, triunghiulară, rotundă, prelinsă, haotică, gestuală, impotentă.

Disprețul față de tot ce e uman constituie un factor al reușitei sociale fiindcă el se conjugă cu instinctul care tinde sub diferite forme să întunece în mod misterios propria noastră existență. Conferim o mult mai mare importanță faptului de a atinge obiective formale decît împlinirii nevoilor omenești, chiar și a celor spirituale, iar tendința aceasta contaminează în egală măsură arhitectura și formele industriale. Și cu cît non-semnificația cîștigă teren în artă, cu atât omul devine mai străin de Artă.



În această societate candidată la sinucidere noi am devenit niște măscărci, am căutat refugiu în dogmatismul formal, în umflarea cantitativă a neantului, a gestului gol și impulsiv și ne închipuim că sîntem avangardiști și non-conformiști grație celui « don't play the game », cu toate că ne afundăm neconștienți în acest joc. Ne complacem într-un etern dezgust, în morbiditate, în noroi, în putregai, în murdărie și în mușgai și am devenit maimușoi triști și comici ai epocii, dînd din mîini și din picioare în mod absurd.

Nu era atunci inevitabil ca arta contemporană văduvită de orice raporturi cu omul, în cursa ei nebună să se piardă în nisipuri, în neant? Sfirșitul artei? Sfirșitul picturii?

Pe vremea cînd oamenii nu cunoșteau scrisul, pictura era mijlocul de exprimare a gîndului. Apariția scrisului a transmis literaturii sarcini care erau rezervate înainte exclusiv picturii. Fotografia și filmul au suprimat și alte funcțiuni ale picturii, iar minunatele efecte de lumină și culoare pe care universul tehnic le creează pe zi ce trece mai mult răpesc și ele din efectele picturii. Să fie oare sfirșitul? Nu cred!

În ciuda pierderii unor funcțiuni, în primul rînd imitative, pictura rămîne o artă potențială, iar influența ei asupra celorlalte arte este totuși foarte mare. Prin revoluțiile formale pe care le-a făcut în decursul ultimelor zece decenii, pictura a contribuit fără îndoială mai mult decît oricare altă artă la alienare și la dezumanizare, dar tocmai pentru că pictura a străbătut deja vîrtejurile formale cele mai sălbatice — care au condus-o pînă în neant chiar — ea este astăzi, mai mult decît oricare altă artă, în măsură să pornească — plecînd de la gradul zero atins — spre un nou tel. Faptul de a fi adus în conștiințe simptomele epocii noastre, interesul pentru viață, dragostea față de om, nădejdea într-o lume mai umană, insurecția permanentă și protestul împotriva a tot ceea ce face din semenul nostru o simplă marionetă în mîinile destinului, căutarea constantă a lui « TU » și a lui « NOI », vor fi, socotesc eu, caracteristicile noului drum.

În acest context, problema realismului rămîne în centrul dezbaterilor estetice. Dar cuvîntul « realism » mai înseamnă oare astăzi același lucru ca în secolul al XIX-lea sau mai înainte chiar? Mai este oare o noțiune utilă, în măsură să poate fi folosită și astăzi?

Cuvîntul « realism », în sensul lui actual, a început să fie întrebuințat către mijlocul secolului al XIX-lea, atunci cînd, odată cu modificarea raporturilor dintre societate și artă, s-a conturat o concepție nouă a raportului artă-realitate. Dar în artele plastice a existat întotdeauna un realism, începînd cu picturile preistorice din peșteri; da, într-adevăr, fiecare epocă își are practic realismul ei.

Atitudinea pe care o adoptăm în fața vieții, atitudine care evoluează perpetuu, este adevărata bază a realismului. Bineînțeles, simpla reflecție a vieții, a realității, este departe de a fi realism, după cum nu este realism nici fuga în universul fantastic și mistic, chiar dacă imaginația joacă un rol foarte important ca element creator.

Toate teoriile estetice, toate controversele artistice pot fi în cele din urmă reduse la două probleme fundamentale: Raportul artă — viață și raportul conținut — formă.

Dar aci ridicăm în egală măsură și problema de a ști dacă realismul contemporan și-a dezvoltat îndeajuns mijloacele pentru a putea da formă multiplelor probleme puse de realitatea noastră, de conținutul și de chintesența ei, pe de altă parte dacă sîntem în stare să transmitem impresia conștientă a tuturor supunerilor și legăturilor dintre tehnică, profit, angoasă, exterminare și Marea Speranță? La asta se mai adaugă faptul că fiecare realitate, organizîndu-se într-o anumită ordine, are tendința să ascundă propriile ei contradicții și să se străduiască să facă să « dăinuie » o situație momentan cîștigată.

Pentru a exprima esențialul, pentru a putea impulsiona căutarea adevărului lăuntric, ar trebui să fim în stare, în calitate de artist, să te situezi în și deasupra epocii tale, căci dacă vedem numai suprafața fenomenelor particulare ale vieții, atunci ne lipsește mina care le « ordonează » și sîntem incapabili să dominăm cu privire masa materialelor pe care ni le aduce viața, incapabili să rînduim aceste materiale după un criteriu umanist și să le dăm o formă de artă prin mijlocul tehnicilor estetice ale vremii noastre.

O specializare din ce în ce mai mare caracterizează arta, după cum caracterizează știința ori tehnica, ceea ce ne împiedică pe zi ce trece mai mult să dominăm și să unim într-o utilizare rațională eforturile cunoașterii care țintesc la binele întregii societăți.

Atelierele în care se zămislește arta de astăzi amintesc întrucîtva de laboratoarele atomice, fiind tot atît de izolate de viață; ele stau în aceeași ceață care le desparte de societate, iar utilizarea de noi mijloace formale în tratarea marilor probleme ale epocii noastre rămîne din nefericire un lucru foarte rar. Însă fără înțelegerea forțelor motrice ale veacului nostru, ne este aproape imposibil să reunim particularitățile — corect percepute — într-un ansamblu, într-o imagine universală, care mai mult decît oricînd ne lipsește cumplit.

Dialogul, pe care acum cîțiva ani Antonio Berni a încercat să-l aibă cu mine asupra acestor chestiuni, a fost începutul unei discuții vii la care s-au alăturat de atunci și alți pictori, poeți și critici. Schimbul de opinii care a avut loc era, înainte de toate, degajat de predominanța unor anumite principii formale, de dogme pretențioase și de jargonul mandarinilor artei. Acest dialog universal nu este decît un început și vreau să sper că el va fi continuat și lărgit.

În cursul acelor schimburi de vederi ne-a apărut din ce în ce mai limpede faptul că nu aveam dreptul să reducem acest REALISM PERMANENT, așa cum ne apare el astăzi la o tendință, la o metodă sau la un stil și că aceste directive nu ar duce decît la rezultate contrarii.

În acel grup internațional de discuții — IMAGO — sînt reprezentăți artiști care exprimă în moduri diferite raporturile lor cu realitatea; ceea ce le este însă comun tuturor, înaintea căutării conștiente a comunicării, e voința de a trezi, în sensul ei individual și istoric cel mai larg, conștiința responsabilității umane.

Au fost epoci în care oamenii îl considerau pe artist un soi de prooroc sau mag, înzestrat cu un har special pentru a explora căile destinului. Astăzi nu mai credem în vreo proorocie artistică de origine supra-terestră, dar știm bine că artistul, capabil să arunce o lumină asupra realului sesizîndu-l în esența lui, poate fi în stare să prevadă și evoluția viitoare, luînd astfel parte la transformarea realității. Capacitatea aceasta se cultivă printr-o mai bună cunoaștere a evenimentelor sociale, a forțelor lor motrice, ceea ce presupune însă o diminuare a preocupărilor pentru propriile noastre experiențe — adesea neînsemnate.

Ne căzîm să legăm achizițiile formale ale timpului nostru de puterile omenești căci pentru noi simpla reușită formală nu poate reprezenta o justificare suficientă a condiției noastre de artiști. Desigur că sînt importante pentru noi mijloacele formale datorită cărora ne exprimăm năzuințele, dar credem că aceste mijloace se nasc dintr-o sinteză a experienței, a cunoașterii perioadelor artistice din trecut și a propriilor noastre căutări formale permanente. Trebuie să iscodim noi înșine și să inventăm mijloacele de expresie care să corespundă epocii noastre.

Căci formele artei nu sînt fixate o dată pentru totdeauna. Ele se transformă și evoluează precum totul pe lume. Orice încercări de stabilire a unor legi și reguli ce ar dirija practicarea artei nu pot decît să avorteze în fața dezvoltării vii care modifică nu numai conținutul, dar și formele artei. Insistăm asupra importanței formei în inovările formale din ultima sută de ani, dar atragem totodată atenția că formele noi nu devin o achiziție durabilă decît în momentul cînd au un conținut umanist și nu cînd reprezintă o finalitate în sine.

Știm de asemenea că operele de artă insuficiente din punctul de vedere al exigențelor formale ale epocii noastre sînt în cea mai mare parte incapabile să exprime idei vii, un conținut actual. Este evident că operele nu trăiesc prin ismele, ci ismele sînt acelea care trăiesc prin operele lor și că o operă poate sta mărturie pentru ismul ei dar niciodată prin ismul ei.

Dar știm în același timp că destinația sociologică și formală a creației artistice întîlnește undeva o limită superioară și că în artă există ceva ce nu poate fi definit. De aci și eșecul oricăror tentative de a conferi artei, printr-o definiție totală, vreo justificare rațională. Această limitare a voinței de a găsi un scop precis artei, o face să se deosebească de politică și de știință care, amîndouă, se supun unor asemenea norme.

Dar, în acest context, cred că cercetarea cauzelor caracterului antiuman al artei moderne contemporane trebuie să se întoarcă neconștient la problema nevoii de comunicare a artistului, această mare punte dintre Oamenii.

Pentru a fi însă posibilă, comunicarea trebuie să corespundă în mod natural nevoii de comunicare. Dacă astăzi am pierdut această nevoie, faptul nu provine din complexitatea tehnică a formelor noi și a mijloacelor, dimpotrivă, ele sînt singurele care ne dau posibilitatea de a exprima existența noastră în aparențele ei multiple.

Noul limbaj al formelor nu ridică nicicum bariere de netrecut între arta modernă contemporană și om. Dacă am căuta într-adevăr ca acel ce contemplă operele noastre să reacționeze în fața lor așa cum înțelegem noi, atunci ar trebui să avem intenția sinceră de a căuta permanent contactul cu Tu și cu Noi. Fără îndoială, limbajul formelor noastre ar putea părea la început ininteligibil, deconcertant, dar un limbaj se poate învăța. Atît timp cît dorim comunicarea în ciuda caracterului neobișnuit și nou al mijloacelor noastre de exprimare, avem dreptul moral de a aștepta ca graiul nostru să fie învățat pentru a putea fi înțeles.

Arta va fi un limbaj, un mijloc de comunicare, altfel ea nu va fi decît aparență goală, o simplă umplutură în universul fără de suflet al societății de consum.

În românește de
IRINA FORTUNESCU

AMBIGUITATEA SENSIBILITĂȚII ESTETICE

Tipuri de sensibilitate în structura artei moderne

TITUS MOCANU

Subzistă, după toate aparențele, o prejudecată, suficient de încetățenită în câmpul discuțiilor estetice și în acela al analizei critice, în privința substratului subiectiv, uman, pe temeiul căruia se constituie actul de participare la opera de artă. Mai exact spus, se constată că acest suport, ce este definit, în general, prin expresia de sensibilitate estetică, se confundă, îndeobște, cu afectivitatea.

Desigur, elementul afectiv intră, într-un sens profund, în constituția intimă a sensibilității estetice. Dar este absolut limpede faptul că ideea despre o sensibilitate concepută ca o structură estetică specifică alcătuirii ființei umane — și anume, o structură aptă de a lua act, pe căi diverse, de existența, extrem de variată, a frumosului — are o sferă mult mai largă decât domeniul în care înțelegem că se poate manifesta senzorialitatea sau sistemul câmpului perceptiv și, în orice caz, ea are un orizont mai amplu decât acela al afectivității. Observația este deosebit de importantă. Iar obligația de a face distincții precise, în perspectiva ei, devine o sarcină fundamentală a teoriei estetice contemporane. În același timp — așa după cum susțin mulți gânditori eminenți ai epocii noastre — ea devine o bază explicativă, de prim ordin, pentru înțelegerea artei moderne ca atare.

Evident, atita vreme cât a dăinuit marea viziune romantică în artă — viziune dezvăluită de Hegel și înțeleasă în așa fel, încât ea ar fi reprezentat acea modalitate de manifestare a spiritului, care s-a definit, în opoziție cu structura lăuntrică, extrem de echilibrată a artei clasice de factură grecească, ca o expansiune a subiectivității — așadar, atita timp, cât o atare optică a fost întrutotul

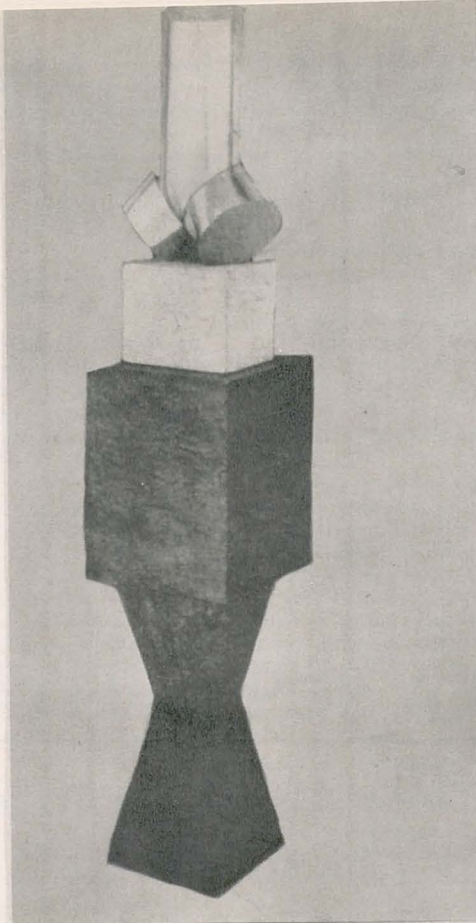
viabilă, teza afectivității trebuia să fie dominantă.

Secolul nostru a adus însă schimbări radicale în această perspectivă. Mutațiile intervenite la nivelul structurilor civilizației și, implicit, modificările survenite în substanța tehnologiei, odată cu transformările impresionante ce s-au ivit în planul științei — au avut neîndoielnice înrîuriri asupra fenomenului de cultură. Dar nu numai atât. O serie întreagă de gânditori, de certă autoritate — cum ar fi, în primul rând, Max Bense — semnalează apariția unor schimbări, de acest ordin, în însuși cuprinsul sensibilității estetice. Mai exact spus, se constată în această privință un fapt extrem de semnificativ. Prin urmare, în virtutea mentalității lui Bense, în funcție de marile transfigurări ontologice ce s-au instaurat, și, mai ales, datorită modificărilor esențiale petrecute în domeniul de existență al factorilor reali, sau de civilizație, și în sfera științei, în planul sensibilității artistice, se suspendă, parcă, pentru întia oară de la Renaștere încoace, primatul absolut al postulatului afectivității. Ceea ce reprezintă deci o suprimare, măcar parțială, a idolatriei perfecte a chemării emoționale. O asemenea stare de lucruri înseamnă, cu alte cuvinte, o creștere corespunzătoare a gradului de implicație rațională în cuprinsul sensibilității, proces care ar avea loc datorită controlului lucid exercitat asupra tensiunilor vieții, precum și din cauza îngrădirii progresive a afectului; acestuia i se interzice, astfel, o participare prea înrădăcinată la actul de oficiere artistică. Faptul n-ar aduce după sine o denaturare a spiritualității, ci, dimpotrivă, o asemenea modalitate de orientare spre lumea artei ar constitui cea mai deplină și, probabil,

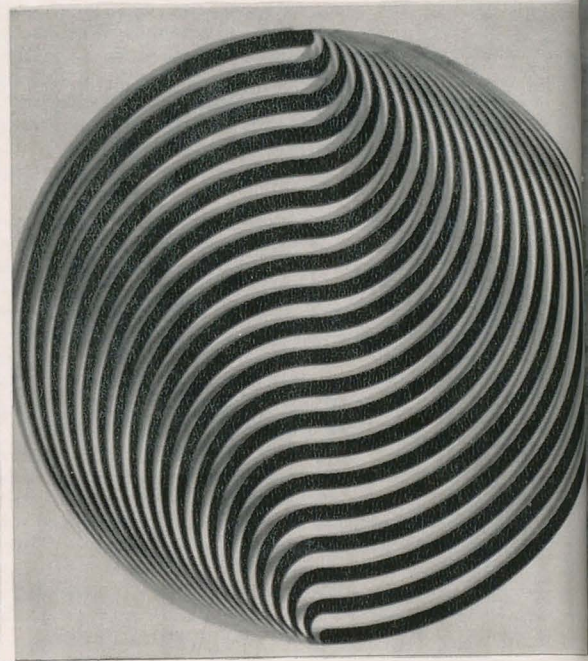
cea mai nouă formă a spiritualității autentice. Aici, în gândurile marelui estetician german, o boare metafizică vine să învăluie parcă intenția lui pozitivă și înclinațiile către un orizont original și exclusiv al lucidității. Dar, dincolo de această concesie făcută parcă spiritualității, rămîne, în modul cum se elaborează doctrina, un fel de invocație ultimativă. Așadar, în arta de factură modernă și mai cu seamă în aceea ce se va institui mîine — ultragierea sensibilității nu mai poate veni pe calea invaziei raționale, ci, în mod invers, excesul de afectivitate difuză, sau, mai exact formulat, efluviile mult prea exagerate și nestăpinite ale domeniului emoțional sînt acelea ce pot altera puritatea desăvîrșită a spiritualității.

Fără îndoială, deși punem, cel puțin provizoriu, între paranteze această observație cu un caracter puțin prea decisiv, un fapt rămîne incontestabil. Este vorba de însuși modul în care se mișcă, astăzi, sub privirile noastre, câteodată nedumerite, arta modernă. Se observă, în țesătura fină a acestei desfășurări, anumite hiatusuri, unele legături stranii dar fundamentale, cu planul rațional și cu știința în genere, și, mai cu seamă, se ghicesc multiple relații cu nevoia de incantație tehnologică, iar, înainte de toate, se surprind anumite intenții evidente de vizare arhitecturală. În ansamblul lor, asemenea imperative, au, fără îndoială, o motivație strictă și la nivelul sensibilității.

Din această cauză, se pare că astăzi, orice discuție corectă și sistematică ce ar tinde să dezvăluie unele aspecte esențiale, ale complicației — și nu arareori dramaticei — arte moderne, trebuie să plece de la o teorie cât mai completă cu puțință asupra sensibilității estetice ca atare. Iar cînd vorbim de studiu analitic și



CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Tors de băiat 1924



MARINA APOLLONIO: Dinamică circulară 5 H,
1965 – 1967

sistematic al acestei probleme, înseamnă că sîntem puși în situația de a ne gândi, în mod obligatoriu, la trei cerințe importante. Se impune, în primul rînd, necesitatea de a descifra structura intimă a acestui sistem complex constituit — un sistem ce se definește prin termenul de sensibilitate și care reprezintă, în fond, una dintre virtuțile de bază ale înzestrării spirituale a ființei omenești. În al doilea rînd, se cere explicarea mișcării posibile a accentului, în cadrul acestui sistem deschis, în perspectiva ademenitoare și largă a timpului.

În sfîrșit, în al treilea rînd, este necesară lămurirea tipurilor de sensibilitate — tipuri ce se cristalizează tocmai ca un fel de consecință a mutării predilecte a accentului, de la un element component al sistemului, către un altul. Această problemă, a tipologiilor are desigur sensuri individuale în ultimă instanță. În baza analizei se pot dezvălui deci înclinațiile sensibile firești ale unei ființe anumite, iar asemenea predispoziții vor justifica întotdeauna opțiunile stilistice pe care le vom înregistra, fie în actul de creație fie în acela al contemplării; dar, înainte de toate, în această ordine de idei, ne vor interesa, pe un plan mai înalt, tipurile colective și fundamentale de sensibilitate care operează profund în întreg cuprinsul artei moderne.

Trecînd la primul punct care se pune aici în discuție, vom semnala, de la început, faptul că sensibilitatea estetică intră, ca parte integrantă, în cîmpul mai larg al deciziilor de valoare, prin urmare, ea se încadrează în domeniul sensibilității, mai generale, axiologice. Orizontul ultim al acestei structuri esențiale a conștiinței omenești este reprezentat, în primul rînd, de sfera, multă vreme

sacralizată, a valorilor spirituale. Resortul ascuns al unui atare domeniu este dat de capacitatea de opțiune și deci, de posibilitatea de orientare preferențială către o porțiune pe cît de vastă, pe atît de inefabilă a existenței. Dimpotrivă, cel de al doilea factor component al conștiinței umane în genere, și anume, gîndirea dianoetică* sau rațiunea discursivă are drept orizont specific lumea cît mai concentrată și mai determinabilă a faptelor reale. De aceea, primul element de structură al conștiinței globale — sau sensibilitatea spiritualizată și estetică în mod aparte — reprezintă fondul pe care se alcătuieste și se ilustrează edificiul culturii, și, mai exact, pe această bază se cristalizează lumea valorilor morale și estetice, în timp ce pe temeiul gîndirii dianoetice se consfințește, în legătură și cu acțiunea omenească, teritoriul științei și, mai presus de toate, acela al tehnologiei.

La temelia ambelor structuri stă, fără îndoială, substratul psihologic. Acesta se compune din sistemul percepției, din acela al voinței și, într-un chip deosebit, el presupune, atunci cînd ne referim la morală și la artă, sistemul afectivității. La rîndul ei, sensibilitatea estetică este, ea însăși configurată pe mai multe planuri. Un prim nivel este acela al sensibilității estetice propriu-zise. El implică intuiția — sau capacitatea de surprindere rapidă și profundă a succesiunilor firești — apoi

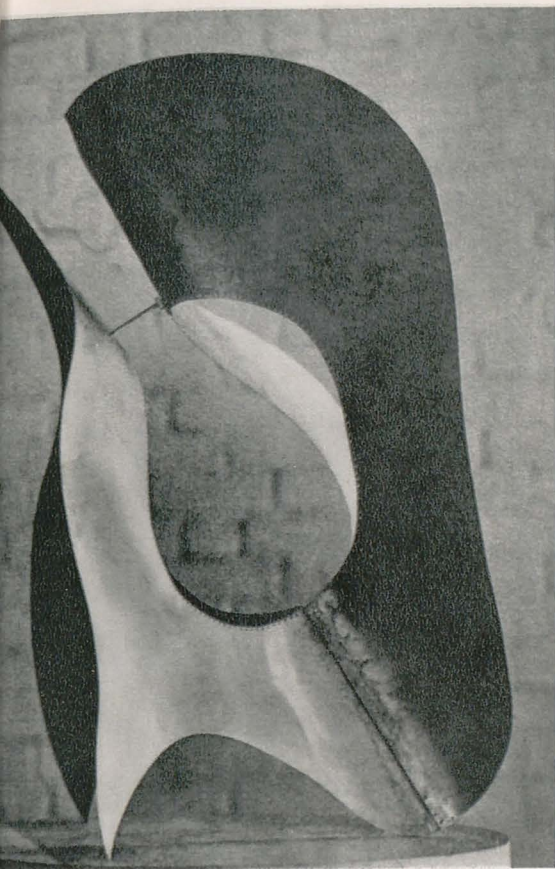
* În spiritul grecescului diánoia, inteligență, dar în sensul adoptat de Platon; prin urmare inteligență discursivă, neutră față de orice opțiune în domeniul mai gingaș al valorilor pure de natură spirituală. Drept urmare ea va apare întotdeauna ca o gîndire științifică limitată (diferită de aceea definită prin termenul de episteme), și anume, ca o inteligență suficientă sie însăși, care nu va nutri niciodată tentative către planuri mai ample axiologice.

fantezia — sau posibilitatea nemărturisită de a răsturna aceste succesiuni — și, în sfîrșit, expresivitatea sau înzestrarea ființei omenești cu puterea de a expune roadele complexe ale sintezei dintre intuiție și fantezie. Aceasta se realizează într-un mod cît mai evocator, pe baza folosirii unui sistem de semne și a unor reguli de compunere și construcție care au fost în prealabil decantate în « memoria sensibilității ».

Al doilea nivel poate fi definit într-o formă mult mai neașteptată. Prin urmare, el reprezintă acea porțiune de raționalitate care — trecînd din cîmpul gîndirii discursive în acela al sensibilității estetice, ca într-un act de punere reciprocă în stare de tensiune și de ciudat dialog — constituie fondul de luciditate al faptului de creație sau de participare artistică fiind, totodată atît resortul algoritmărilor și al aspirațiilor constructive, cît și criteriul suveran al jocului perpetuu de intrare deliberată, în epoca noastră, în sfera simbolului și a mitului și, în același timp, de ieșire din cuprinsul acestei zone de transfigurare poetică.

Nivelul al treilea al comportării estetice este format, în sfîrșit, din sistemul elementelor de spiritualitate colectivă ce au fost convertite în planul sensibilității individuale. Intră, în lăuntru al acestui înveliș suprem al sensibilității, idealuri perene, general umane, idealuri zonale, consacrate în prealabil sau contemporane — cum ar fi, de pildă, elanurile spirituale greco-germanice, ale mentalității europene în cazul culturii bazinului Mediteranei — și proiectele specifice prin care se definesc năzuințele intime ale unei colectivități naționale bine determinate.

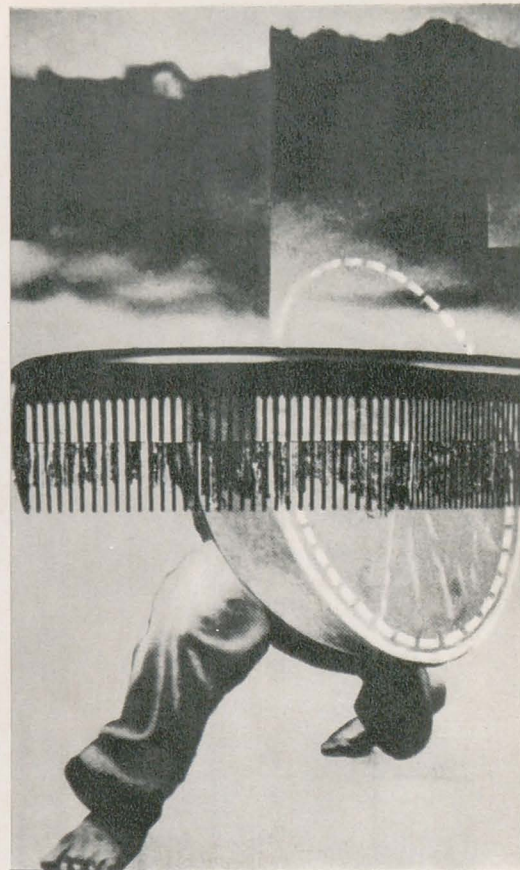
În ansamblul ei, sensibilitatea estetică funcționează dinamic, implicînd organic toate



NAUM GABO: Arc nr. 2, 1960



MAX BILL: Cimp din șase culori care se întrepătrund, 1966-67



JAMES ROSENQUIST: Dimineața devreme, 1963

aceste însușiri de o factură esențială. Dar organicitatea funcțională nu presupune, într-un asemenea caz, o acțiune lipsită de accente preferențiale. Dimpotrivă, se constată în mod absolut limpede că în funcție de epoca istorică dată și în raport cu cerințele mai profunde ale demersului tehnologic și industrial — și mai clar spus, în raport cu profilul la care s-a ajuns în consfințirea faptului de civilizație — în lăuntrul sensibilității estetice accentul se mută mereu, trecînd de la un element de structură către un altul, pentru ca acesta din urmă să devină astfel un factor privilegiat. Așadar, a doua sarcină importantă a analizei critice și a creației filozofice și estetice este — așa după cum s-a schițat mai înainte — aceea de a dezvălui secretul accentului și de a depista, în acest fel, sensul mișcării lui viitoare. În această ordine de idei, deplasarea accentului, din domeniul afectivității în acela al cîmpului de influență controlat de momentul rațional al sensibilității, pare să reprezinte, într-adevăr, una dintre însușirile distincte ale epocii noastre. Numai că o asemenea modificare de accent sensibil are consecințe importante și pe un alt plan. Așa deci, punerea, chiar și în mod provizoriu, între paranteze a afectivității sau, poate mai precis exprimat, blocarea relativă a căilor de acces ale acesteia către regiunile sensibilității estetice propriu-zise, are drept urmare consacarea unui alt tip de relație preferențială, care se instituie între sistemul percepției și acela al sensibilității. Ca atare, se poate spune că, în timp ce în cuprinsul unei atitudini sensibile, în care se presimte hegemonia fondului psihologic afectiv, percepția este angajată, într-un chip corespunzător prin stimulii ei proximali — stimuli concreți,

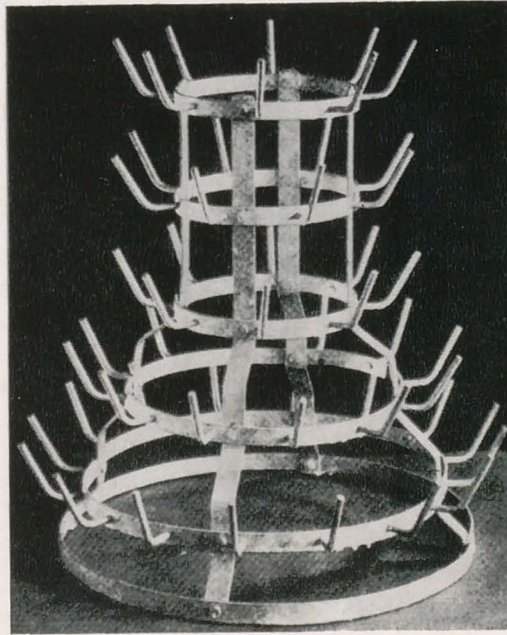
variabili și de apropiere, potrivit viziunii moderne a lui James Gibson — în condițiile suspendării sau chiar ale abolirii acestei hegemonii afective, percepția este implicată prin stimulii ei distanți, stimuli dispuși la un mai mare grad de abstractizare și care lasă loc liber dominației austere a percepției interioare — o percepție care are, de această dată, un sens foarte clar orientativ. Iar orientarea percepției interioare se petrece, într-un asemenea caz, sub influența directă a substratului rațional. «Memoria raționalității» creează, în acest sens, o lume proprie a sensibilității, o lume de configurație, nu arareori abstractă și îndrăzneată, cu proiectări de spații vizuale posibile și nu reale, așadar o lume a unor raporturi pure, în care gradul de transcendență, către zone ultime de invocare spirituală, nu este dat de un concept moral, religios sau social, ci de unul originar ontologic sau, chiar de o idolatrie a formei constructive. Se abilitază, astfel, un fel de nouă metafizică a structurilor, a spațiilor și a formei; iar acesta este, probabil, semnificația observației lui Herbert Read cu privire la Naum Gabo — observație în virtutea căreia marele eretic al sculpturii moderne, alături de Brâncuși, a fost un platonician, în măsură în care n-a copiat forme perceptiv de rang secund, ci a vizat structurile ultime ale realului, sau arhetipurile lui fundamentale.

Dar, în ciuda faptului, că o asemenea metafizică a spațiului originar constructiv este cuceritoare, o nedumerire se schițează de îndată. Se pune deci întrebarea legitimă, dacă nu cumva, optînd limpede pentru «memoria orientativă» și rațională a sensibilității și deci pentru percepția interioară și prin stimuli distanți precumpănitori, percepția imediată

și concretă nu este oare denaturată în constituția ei intimă, pentru a se transforma, astfel, într-o sursă continuă de intoleranță estetică și de protest autoritar. Cu alte cuvinte, se ridică problema dacă asimilarea, în proporții de masă, a fenomenului artistic mai este posibilă, sau dacă o asemenea artă nu comportă cumva dimensiuni preferate unei formule de castă.

Răspunsul la o atare chestiune, extrem de importantă, nu poate fi dat cu prea multă ușurință. Un fapt este însă absolut limpede. Orizontul ultim al trăirii estetice nu pare să fie constituit din stări exclusive de înțelegere mimetică și de punere în situație emoțională. Din contra, acest orizont ultim al fenomenului artistic apare definit mai degrabă prin faptul uimirii. Uimirea înseamnă și angajare supremă spirituală și decizie rațională și intuiție sau fantezie; ceea ce nu-i interzice să semnifice, de asemenea, și percepție de o anumită natură, asociată cu o doză substanțială de afectivitate. Dar este clar faptul că, din acest punct de vedere, creația artistică, bunăoară, de nuanță optică-spațială poate fi un prilej tonic de declanșare a participării și a uimirii, în forme și în gradații diferite, pentru oricine. Pe această observație implicită se bazează probabil Vasarely, atunci cînd, în loc să accepte ideea caracterului eventual inaccesibil al artei-op, îi acordă acesteia unica șansă de a deveni «folclor planetar» sau de a nutri speranțe către acea modalitate a expresiei, care se întemeiază prin excelență pe actul de participare umană deplină.

Dincolo de asemenea obiecții și constatări, un alt prilej de înțială se ivește în momentul în care analizăm riguros și prudent destinul și structura artei moderne. Este vorba de o



MARCEL DUCHAMP: Uscător pentru sticle, 1914



JOAN MIRÓ: Bărbat și femeie, 1956-61

împrejurare tot atât de importantă ca și aceea schițată mai înainte. Adică, ne vom întreba, pe bună dreptate, dacă expansiunea momentului rațional și fenomenele de coroană legate de acest proces — cum ar fi de pildă orientarea abstractizantă cu dezvoltarea coeficientului orientativ în câmpul sensibilității — reprezintă unicul atribut specific al fenomenului artistic contemporan sau, din contra, dacă nu cumva, alături de această formă predilectă de manifestare a sensibilității creatoare mai subzistă, în epoca noastră, și altceva. Ceea ce înseamnă, în alți termeni, de a trece de la discuția privitoare la accentul instaurat în plan sensibil, la aceea referitoare la tipurile propriu-zise de sensibilitate artistică. Sub acest raport se poate spune, cu suficient temei, că dacă ne raportăm, cu o privire deschisă, la întreaga creație artistică actuală, pînă și observația lui Max Bense devine parțială. De altfel, examinînd problema într-o asemenea optică, lipsită de prejudecăți, constatăm că, de fapt, Bense apelează, pentru a-și funda concepția, pe exemple cu totul selective și unilaterale. El va analiza, deci, de preferință, opera lui Max Bill, sau pe aceea a lui Wols sau Mack, dar va ocoli cazuri mai dificile, din punctul său de vedere, cum ar fi acelea ale lui Rauschenberg, de pildă, sau Roy Lichtenstein. În realitate, Max Bill și Roy Lichtenstein — ca să rămînem în cazul strict al exemplificării — sînt reprezentări excelenți a două tendințe; dar, fără doar și poate, niște tendințe care semnifică două familii spirituale, sau două tipuri fundamentale de sensibilitate estetică, și nu numai o simplă diferențiere stilistică.

Pentru a desprinde însă înțelesul profund al unei atari dualități este necesar să facem apel la teoria constituită. Drept urmare, ne

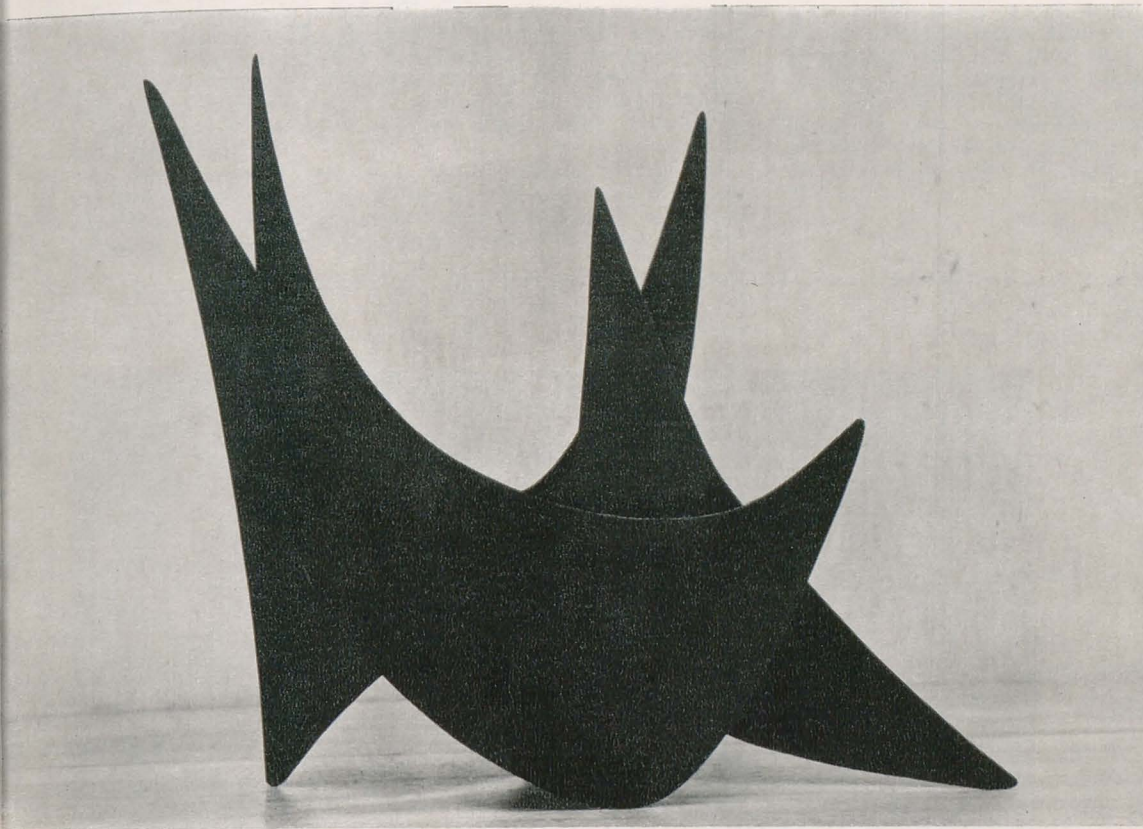
vom gândi, în mod obligatoriu, la doctrina lui Worringer referitoare la tipologiile sensibilității. În viziunea acestuia, caracterul ambiguu al atitudinii sensibile se manifestă într-un plan de disocieri extreme; pe de o parte stă tipul contemplativ clasic, dispus la zone depline de lumină și la virtuți raționale suverane, pe de altă parte subzistă tipul de sensibilitate expresiv, înclinat către zone de penumbră, către exagerarea formei, și în direcția efluviiilor subiective, pline de tentații nestăpînite, către alegorie și vis. Primul tip sensibil ar fi caracteristic culturilor din sudul Europei, sau spiritualității mediteraneene propriu-zise; a doua modalitate ar defni, în mod specific, culturile nordului Europei, sau spiritualitatea de factură anglo-germanică.

Deși o astfel de tratare a problemei pare să pătrundă la niște implicații spirituale ale culturii, cu totul fundamentale, ea păcătuiește, totuși, prin excesul de fixare geografică. În fond, mișcarea actuală a artei moderne contestă această instituire pe linii verticale, și într-un chip prea absolut, a tipurilor de sensibilitate estetică, întrucît ea demonstrează tocmai difuzarea în planuri orizontale a formelor sensibilității; iar aceasta se întîmplă în așa fel, încît, culturile apar străbătute, ele însele și încă într-o mare măsură, de structuri ale comportării estetice, de o factură aproape polară. Desigur, anumite distribuiri geografice predilecte și dominante persistă. Dar, înăuntrul acestor cîmpuri de guvernare selectivă a sensibilității de un anumit gen se întrevide pătrunderea efectivă și a celeilalte atitudini estetice fundamentale. Și este evident că procesul amintit se explică prin expansiunea oarecum neutră a fenomenului de civilizație.

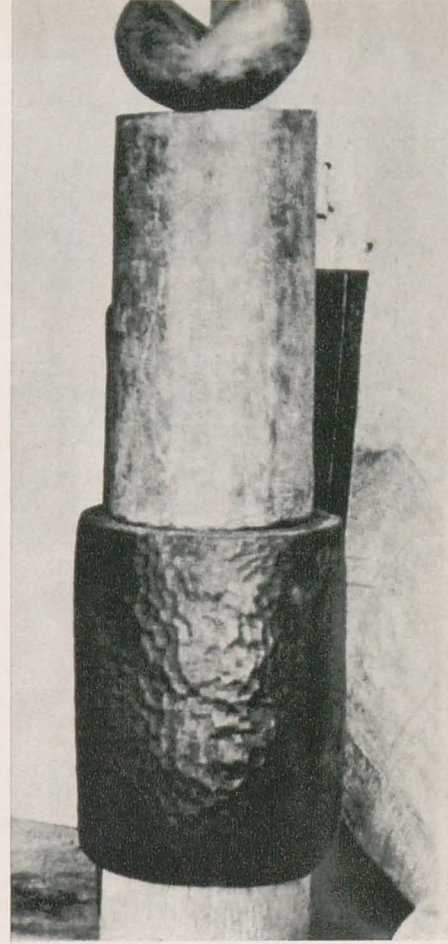
În afara acestei precizări, se poate constata că, în structura artei moderne, doctrina dualității evocată de Worringer și care amintește într-un anumit înțeles, de ideea ceva mai veche a antinomiei dintre apolinic și dionisiac, și, într-un alt sens, de disocierea mai nouă, a lui Eugenio d'Ors, între geometric și natural, nu mai are o acoperire perfectă. Tipul de sensibilitate în cuprinsul căreia tensiunea dintre rațional și afectiv, pe de o parte, și dintre intuiția plămuitoare de spații primordiale și percepția exterioară, pe de altă parte, s-a rezolvat în favoarea raționalității, a intuiției abstractizante, a fanteziei orientative și a percepției interne coordonate, are un orizont, într-un anumit sens, aparte. El devine, în sferile de manifestare ale artei contemporane, sensibilitatea fanatică*. Aceasta înseamnă înclinație către regiuni de lumină, este adevărat, dar o asemenea înclinație încît, în cadrul ei, contează, în primul rînd, disponibilitatea către o privire absolut abstractă a formelor și a familiilor de forme, și o aplicare spre ritmuri algoritmice ale « mișcării tangibile » și în direcția efectelor optice aproape misterioase.

Sub un atare unghi de vedere, arta-op, în general, sau arta constructivă, precum și arta elaborată în spiritul auster al unor anumite stiluri legate de cinetism se sprijină, în ansamblu, pe sensibilitatea fanatică — sau pe atitudinea estetică aplecată cu precădere, spre construcții spațiale abstracte, perfect geometrice, spre constelații seriale și către ritmuri psihologice orientative cît mai neașteptate în esența lor intimă. În acest sens, constructivismul lui

* De la grecescul faino (fano), a face să se vadă, a revela, a pune în lumină; și a lumina sau a răspîndi lumina.



ALEXANDER CALDER: Cactus, 1959



WILLIAM TURNBULL: Oedip, 1962

Gabo sau Albrecht, vocația optică a lui Mondrian sau Malevici, a lui Max Bill sau Mack, ca și aceea a lui Victor Pasmore sau Gerstner, precum și cinetismul optic-luminos al lui Le Parc, Schöffer sau Flavin reprezintă tot atâtea atitudini fanice care ținesc, deopotrivă, la elaborarea abstractă a spațiului posibil, sau la dezvăluirea unor structuri pure ale lumii, structuri abia ghicite dar limpezele ulterior, precum și la eliberarea percepției de sub tutela desăvârșită a concretitudinii.

La polul opus se manifestă tipul de sensibilitate nictică*. Aceasta resimte nostalgia cotidianului și adoptă o atitudine specifică în fața zonelor de înnoptare a vieții, pentru a face, totodată, elogiul concretului, pe care îl bănuiește, nu arareori, într-o formă, aproape înspăimântătoare. Iar spaimele ce pot fi presimțite în multiple creații ținând de domeniul artei-pop, sau de acela al artei care se joacă cu obiecte «găsite» și cotidiene — o artă ce derivă, integral din tipul de sensibilitate nictică, întrucât manifestă predispoziții spre teritoriile de întunecare ale lumii — sînt înseși temerile, de natura marilor întrebări despre destinele firii, pe care le ridică uimitoarea dar și obsesiva, într-un anumit sens, civilizație modernă a Occidentului. Într-o stare optică, creațiile obiectuale, începînd cu acelea ale lui Marcel Duchamp, Braque și Picasso și terminînd cu operele ce vizează oglindirea directă a cotidianului, cum apar, în mod evident, lucrările lui Rauschenberg — din prima lui perioadă — sau ale lui Jasper Johns, James Rosenquist, Roy Lichten-

stein, precum și acelea ale lui George Segal, de pildă, nu sînt altceva decît modalități stilistice deosebite, prin care însă, pe direcții aproape comune, se exprimă elocvent sensibilitatea nictică, sau, într-un sens ceva mai larg, prin care se ilustrează atitudinea estetică concretizantă. De unde rezultă că forma nictică a acestei sensibilități — sau tendința de orientare critică spre orizonturi de întunecare a vieții — nu constituie decît cazul limită, sau extrem, al unei atitudini artistice mult mai generale, și anume, aceea care, spre deosebire de contemplația abstractizantă, pare dispusă, cu prioritate, să se îndrepte către domeniul concretitudinii.

Și astfel, în structura artei contemporane, două tipuri fundamentale de sensibilitate estetică intră în dialog. Ele stau, îndeobște, pe poziții strict antinomice, dezvăluindu-și fiecare, la rîndu-i, implicațiile paradoxale. Și totuși uneori, ele lasă cîmp liber, în zone intermediare, unui joc ce se dovedește a fi, pînă la urmă, pe cît de straniu alcătuit din ambiguități neașteptate, pe atît de interesant, în măsura în care se încearcă o curioasă sinteză. În același timp, nu trebuie uitat însă faptul că, în sistemul atitudinii sensibile cu disponibilități abstracte sau fanice, primează, ca niciodată pînă acum în istoria umanității și a artei, relația dintre aspirațiile geometrice, ideale, situate la nivelul suprem al spiritualității și planul orientativ rațional — ca și legătura cu percepția interioară, dirijată, sau percepția prin stimuli distanți — în vreme ce, în constituția sensibilității concretizante, sau chiar nictice, au precădere raportul dintre elanurile vitale ale spiritualității și intuiția imediată, care vizează mereu «tangibilul», precum și conexiunea dintre actul percepției efective

și faptele lumii exterioare. Desigur, în acest de al doilea caz, afectivitatea se vrea mult mai deplin angajată. Numai că această angajare se realizează, adeseori, pe linii mai mult negative, decît pozitive. Adică, se ghicește un fel de participare ciudată a trăirii emoționale; și anume, exact în clipa în care ea a fost privată de orice sens posibil al înălțării spirituale se schițează tendința de a se accepta ultragiurarea secretă a sensibilității sau chiar violentarea fățișă a ei.

În esență, ambele tipuri de sensibilitate estetică se îndreaptă astăzi — și am spune, din fericire — către lumea, în continuă creștere, a obiectelor estetice — și anume, fie a obiectelor artistice, fie a celor tehnice, definite destul de riguros de Oskar Berker — iar această tentativă ambientală, de popularizare a mediilor asociate omului cu realități spirituale și materiale, înstituite de ființa rațională, constituie elementul comun al celor mai diverse proiecte și edificări plastice contemporane.

Și totuși, valoarea de adevăr estetic nu poate fi dată numai de atît. Toate deciziile viitoare de care depinde în fond destinul artei în general sînt condiționate de un criteriu unic, mult mai înalt. Se pune așadar, problema cum se va desfășura spiritualitatea umană în noua lume de lucruri, ambițios croită, în virtutea unor năzuințe îndrăznețe, care s-au conturat în arii mult mai terestre și mai lucid controlate, după ce omenirea s-a eliberat, parcă, de durerea și spaima păcatului originar.

Este o întrebare esențială, la care sensibilitatea artistică contemporană trebuie să ne dea un răspuns, în termeni într-adevăr austeri, de o autentică și totală spiritualitate.

* De la grecescul *nictos*, timpul inserării, sau perioada de întunecare situată înainte de căderea nopții, precum și în timpul nopții, pur și simplu.

Poezie și plastică

LASCAUX

CERBII NEGRI

Apele vorbeau la urechea cerului.
Cerbilor, voi ați biruit spațiul milenar,
De la-ntunecimile stîncii pîn-la
dezmierdările aerului.

Vînătorul ce vă stîrnește, spiritul care vă
vede,
Ce dragă mi-i înflăcărarea lor, din largul
țărmlui unde-s !
Dar dacă, în clipa cînd sper, aș avea
aceiași ochi?



JIVINA FĂRĂ NUME

Ca un ciclop caraghios, jivina fără nume calcă în
urma turmei grațioase.
Opt glume proaste i-s podoaba și-i împart nebunia.
Cu smerenie, jivina rîgîie-n aerul rustic.
Pîntecu-i bolovănos și greu i-atîrnă a durere,
goli-se-va de sarcină.
De la copită pîn-la colții ei vani, încotoșmănată-i
în duhoare.
Așa mi-apare, fantastic deghezată, în friza de la
Lascaux, mama
Înțelepciunea cu ochii plini de lacrimi.

În românește de ION CARAION

Mă impresionează la Char (pare din stirpea șarpelui său: « prinț al contrasensului ») că încercat — nu numai odată și nu ușor — de durere, ea l-a întors în solitudine și meditație, unde cunoscând « economia bucuriei », « linia care unește lumina cu frica » și gustul morții (« Pe lira mea o mie de ani apasă mai puțin decât un mort »), l-a iubit pe Camus, înțelege din Nietzsche că — bolnav — pusese totul în artă și-mi place că trăiește sub aura unui Hölderlin al său, lângă temple indefinibile, printre neverosimili zei, laolaltă cu himere la care nu mai vin modernii, el — care e un modern reclamat de câteva poetici.

Mă impresionează că scrie despre lacrimi, nebunie, lămpi și natură. Natura e pictură. Desigur, nu numai atât, însă toate soneriile naturii răspund ochiului, dansează, absorb călătorie. Într-o țară în care natura a dispărut din poezie, ea n-a dispărut din poezia lui René Char.

« Nu eram în ziua aceea decât două picioare care merg » — spune undeva Char — și picioarele lui au tot mers prin atelierul tentațiilor. Natura e într-atîta pictură, încît cel care încă n-a consumat iubirea de a o iubi firește că nu se va depărta nici de curtezanii ei statornici, meșterii culorilor, nici de ecurile ce ea li le-a stîrnit năvălindu-le pe pînză ori intrînd în fantezia celor ce în copilăria omenirii au avut copilărie și răgaz să zgîrie pe obraji de caverne.

« Ramurile sînt slobode să n-aibă fructe », Char o știe, e o nuanță de libertate, libertatea aceasta, însă deasupra fructelor de excitație cromatică el se apleacă vibrînd. Sau, cu propriile-i vorbe (cităm dintr-o operă întregă): « Mulțumesc, și Moartea se miră ».

ION CARAION

COURBET:

SPĂRGĂTORII DE PIATRĂ

Nisipul, paiele au o dulce viață, vinul nu
aici se sparge.

Din columbar strîng penele,
De la jgheab au lacomă limbă.

Întîrzie degetul de la piciorul fetelor

Ale căror crisalide le străpung:

Sîngele îndurat cade-n snoava ușurății lor.

Cel mai bine te simți pe drumuri dărăpănate.

Acolo aerul vine-n crespusul cu tomatele
grădinilor,

Cu uitarea nezăbavnicilor răutăți a
nevestelor,

Cu acreala setei grămădite în genunchi.

La noapte, fiule, trudele de pulberi

Ni se vor zări în cer:

A și înviat uleiul plumbului.

1. LASCAUX: Cerb

2. LASCAUX: Licornul

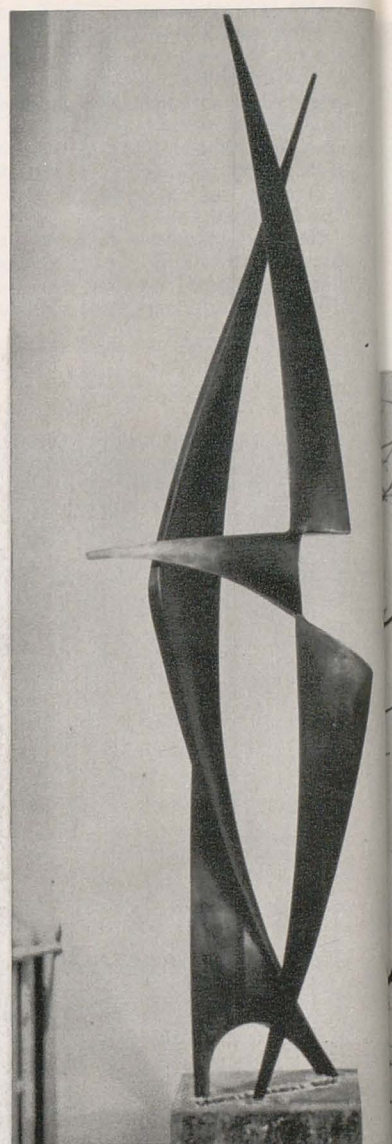
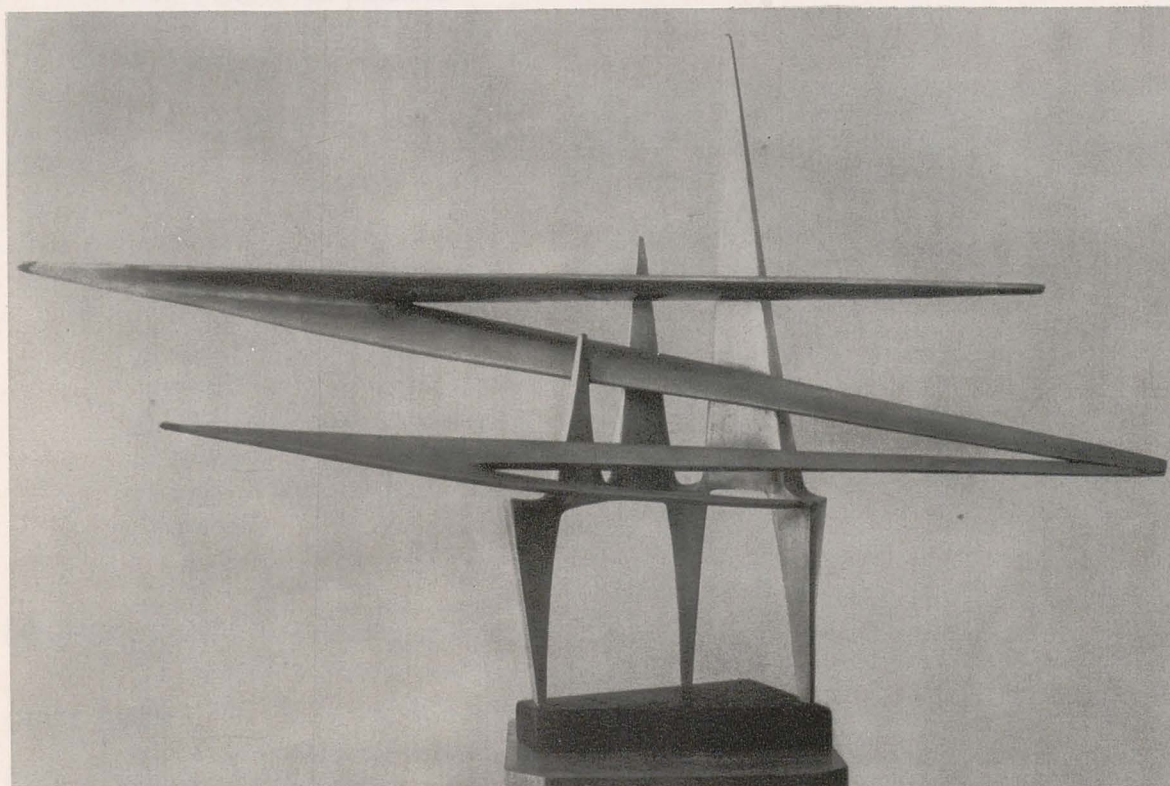
3. COURBET: Spărgătorii de piatră

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

În stîncosul pămînt mistuim ciurma focului
cenușiu

Cînd se iscă-n comună urzeli





A T E L I E R

GABRIELA
MANOLE-ADOC

Sculptor. Născut la 14 noiembrie 1926, la Pleșani (județul Botoșani).

Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1953).

Din 1954 participă la expozițiile de stat și alte manifestări.

Expoziție personală: București — 1968.

Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Helsinki — 1957; Viena — 1959; Moscova, Lenin-grad — 1961-62; Berlin (R.D.G.) — 1964; Paris, Frankfurt-am-Main, New-Delhi — 1968; Lüdenscheid, Moscova, Talin — 1969; Stuttgart — 1970.

Participări la expoziții internaționale: Berlin (R.D.G.) — 1963; Milano (Fondazione Pagani) — 1967; Nepal — 1970.

Lucrări de artă monumentală: Pescăruși — parcul Herăstrău București (1965—66); Lăstunul și vîntul — Ploiești (1968—69).





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

1. Dinamică spațială — metal
2. Tors — lemn de pfernam-buc
3. Lăstunul și vîntul — metal
4. Pescăruși — metal

Sculptura? Am început ca orice sculptor, prin a modela lutul și a turna în ghips. Am cioplit lemnul și piatra. Am descoperit apoi, pentru mine — sînt cinci ani de atunci — oțelul inoxidabil: materialul și tehnica pe care azi le simt cele mai proprii exprimării gîndurilor mele.

Gîndurile mele despre sculptură? Îmi plac volumele care închid în ele forme simple, clare, armonioase, delimitate de linii suple și elansate în spațiu, ce urmăresc racordări și desene precise — armonii rezultate din compunerea elementelor în jurul unor axe reale, concrete sau imaginare.

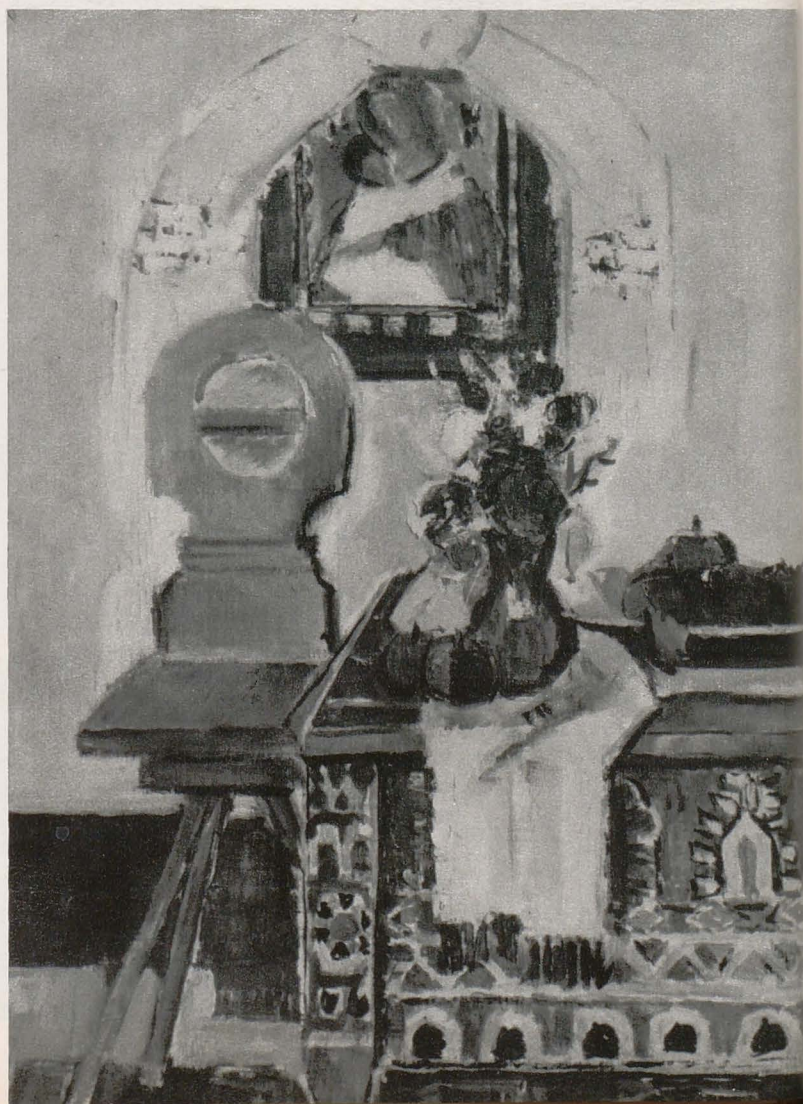
Chiar cînd sculptorul nu operează cu reprezentări figurative, ci evoluează în decorativ ori abstract, volumele — exprimînd sau nu simboluri ori metafore — pot comunica sau genera sentimente aidoma vechilor sculpturi grecești.

Îmi place sculptura monumentală, această realizare a aspirațiilor de integrare activă a artistului în spațiul arhitectural modern, corespunzînd — prin tot ceea ce exprimă și cum exprimă — vieții contemporane și problematicii ei complexe.

MM
G₇₀A

A T E L I E R

G.N.G. VĂNĂTORU



Pictor: Născut la 19 aprilie 1908, la Oltenița.

Studii: absolvă Academia liberă de pictură — de sub direcția lui C. Vlădescu, avînd ca profesori pe Gh. Petrașcu, Francisc Șirato și N. N. Tonitza — (1934).

Expoziții personale: la București — 1933, 1937, 1938, 1947, 1954, 1957, 1964, 1970.

Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Zürich — 1943, Budapesta — 1947, Tel-Aviv, Beirut — 1969

Participă la Bienala de la Veneția — 1943.

Premii: Premiul Municipiului București — 1934, Premiul Ministerului Cultelor și Artelor — 1937, 1939.

Pictura — un dialog activ al pictorului cu natura. În esență — o luptă. Nimic nu ți se dă gratuit. Trebuie să faci eforturi peste puterile tale și să exiști cu mintea și sufletul tău, două lucruri de sprijin fără de care actul creației nu înseamnă nimic sau nici nu există.

Sînt mereu copleșitoare emoțiile încercate cu ceea ce vezi nou în natură, în forfota oamenilor pe stradă, în sălile muzeelor. Esențialul te interesează în primul rînd și în cel mai înalt grad. Cu mijloacele ce le ai la îndemînă cutezi să vorbești în graiul tău despre ceea ce vezi și simți. Lucrurilor știute, așezate în amintire, lucrurilor neștiute, țesute de fantezie, le adaugi emoția întîlnirii ori a reîntîlnirii, a contactului direct. Apelul emoțional la ceea ce ai strîns în tine operează salvator, tocmai în clipa în care te crezi pierdut.

N-am uitat o clipă cît sîntem de atașați gîndirii plastice a țaranului român care a repartizat în spațiile obiectului artă ritmica ornamentală într-o desăvîrșită compoziție de goluri-plinuri și într-o originală cromatică. N-am uitat cît datorăm icoanelor pe sticlă, ceramicii, costumului popular. La adăpostul lor aplic cu prudență literatura talentului biblic, trudind din răputeri să-l înmulțesc.

Eng. Văcărescu

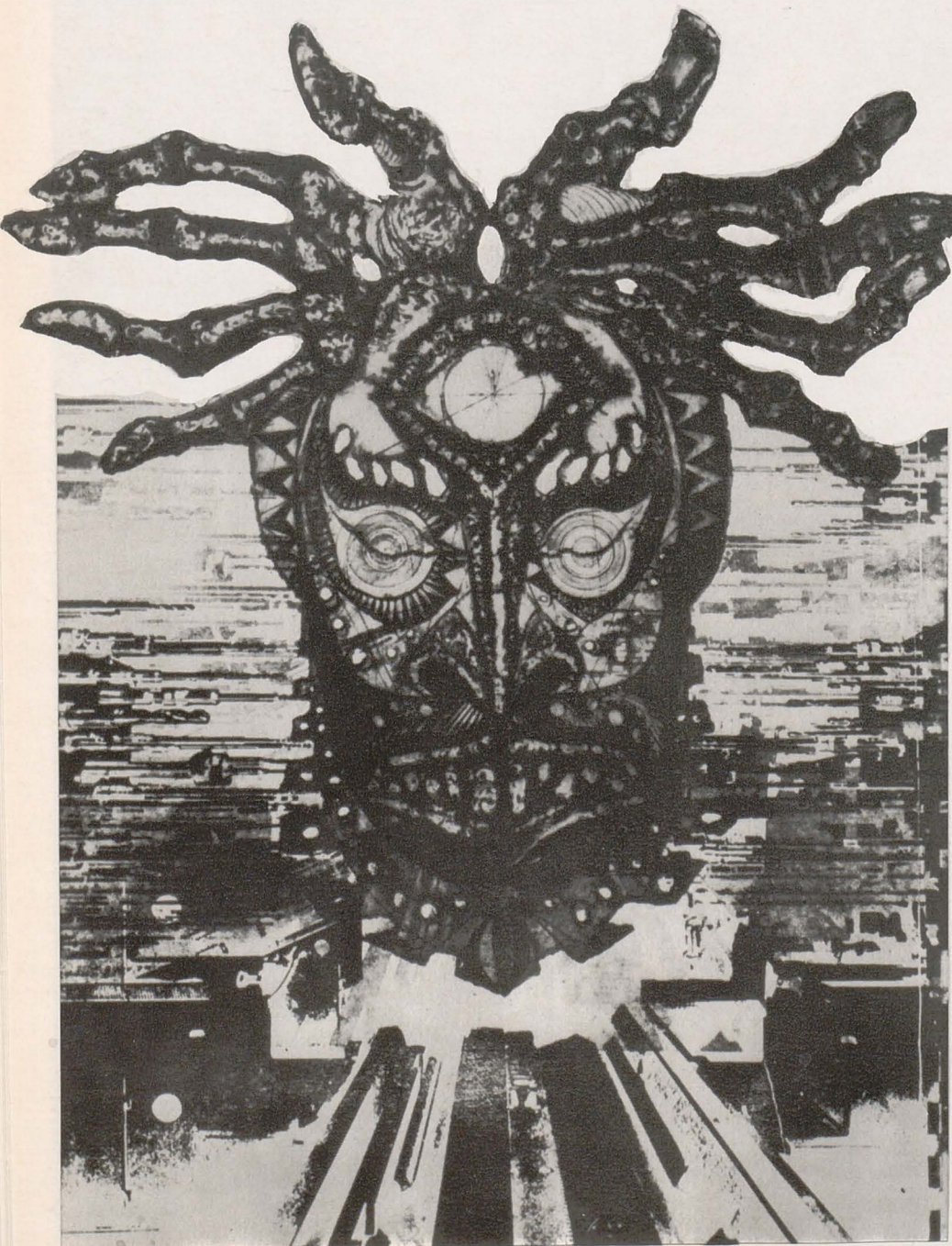


$\frac{1}{2} \frac{3}{4}$

1. Natură moartă cu ulcior — ulei
2. Colț românesc — ulei
3. Lectură — ulei
4. Pe țărmlul bulgar — ulei

ATELIER

MARCEL
CHIRNOAGĂ



Gravor. Născut la 17 august 1930, la Bușteni (județul Prahova).

Studii: absolvent al Facultății de Matematici și Fizică a Universității din București (1962). Studii libere de sculptură și gravură.

Din 1953 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.

Expoziții personale: la București — 1955, 1958, 1960, 1962, 1965; la Cluj — 1960.

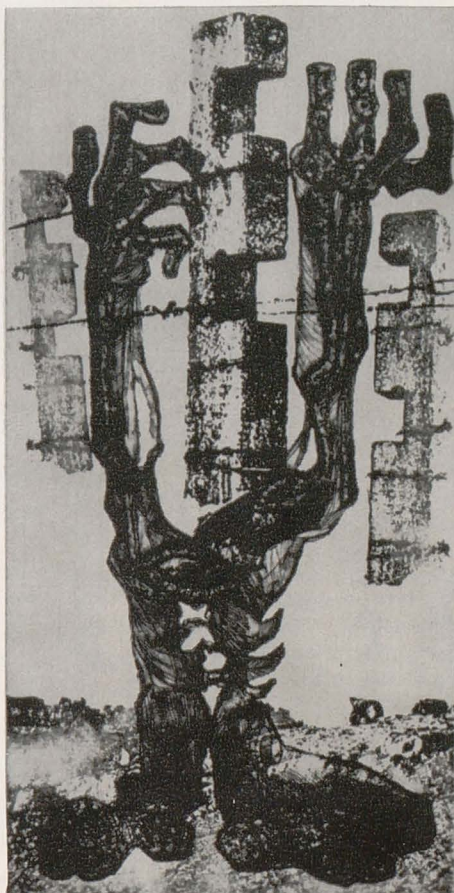
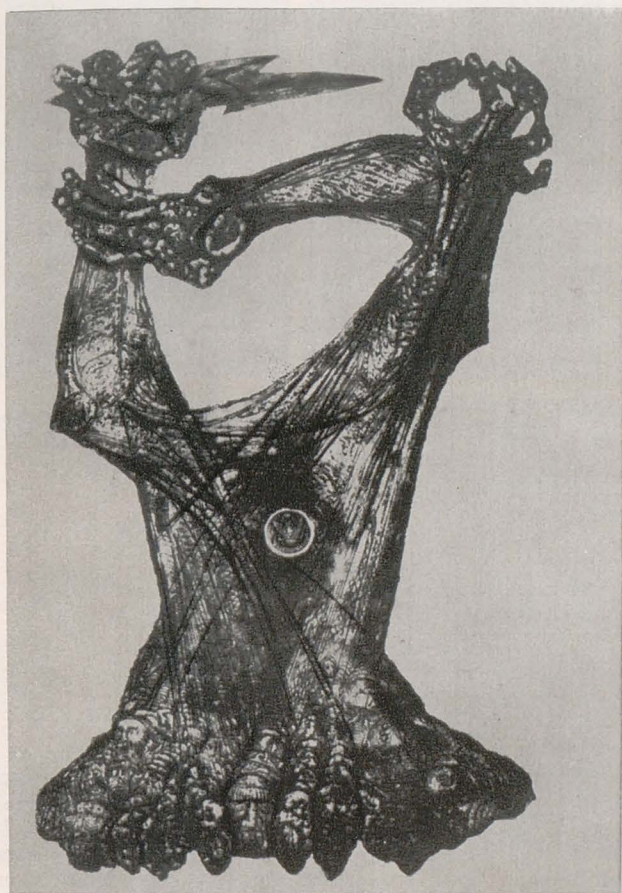
Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Stockholm, Belgrad, Riga, Budapesta — 1959; Praga, Berlin, Bratislava, Helsinki, Bagdad, Moscova, Cairo, Budapesta, Buenos Aires — 1960; Geneva, Damasc, Alexandria, Moscova, Dresda — 1963; Roma, Milano, Pekin — 1964; Sofia, Londra, Berlin — 1966; Tokyo — 1967; Montevideo, New York, Köln, Tel Aviv, Paris, Helsinki — 1968; Torino, Santiago de Chile, Alexandria, Tunis, Padova, Beirut, Lüdenscheid, Moscova — 1969; Düsseldorf, Milano — 1970.

Participări la expoziții internaționale: Moscova — 1958; Leipzig — 1959; Veneția — 1960; Tokyo — 1964; Berlin, Ljubljana — 1965; Viena, Linz — 1966; Berlin — 1967; Cracovia — 1968; Ljubljana — 1969; New York — 1970.

Premii: Premiul tineretului pentru grafică al Uniunii Artiștilor Plastici — 1965; Medalia « Käthe Kollwitz » — expoziția « Intergrafik » Berlin (R.D.G.) 1967; Premiul ex aequo — a II-a biennială internațională de gravură de la Cracovia — 1968.

Citez cuvintele criticului canadian Guy Robert: « Opera nu este artistul, ea constituie mai curînd lucrul de care acesta se leapădă. . . Artistul smulge astfel dintr-însul o parte de viață, se eliberează de obsesie transferînd-o în materia operei și dă aripi fantasmelor oferindu-le neatenției noastre în chip de provocare ».

Marcel Chirnoagă



1	2	3	4
	5		

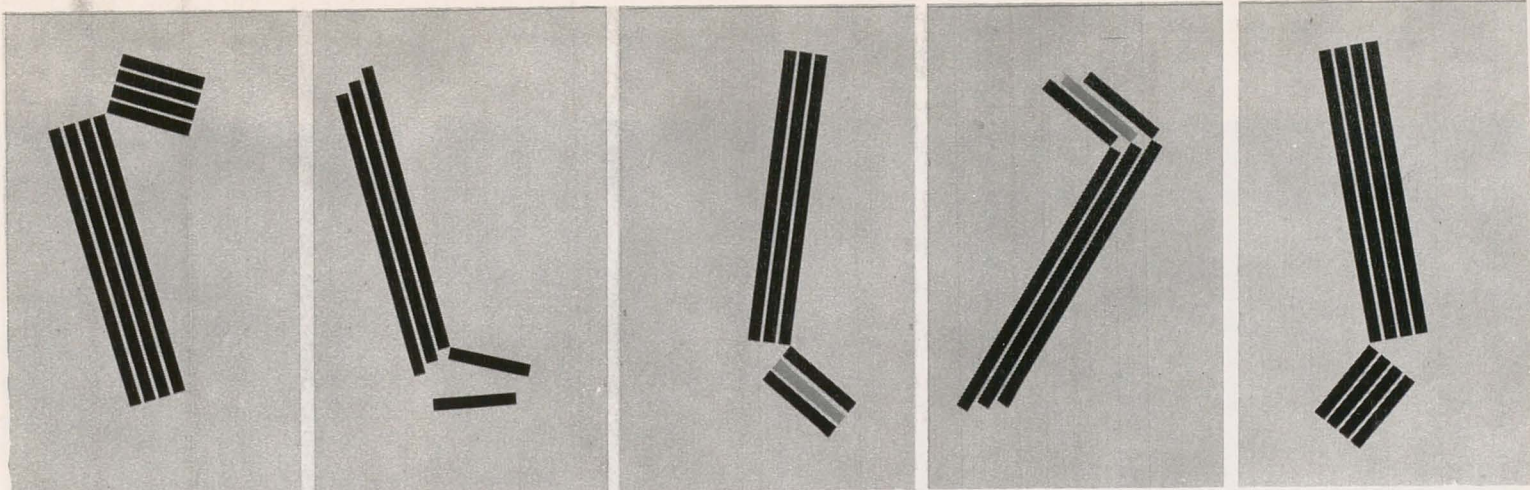
1. Din ciclul « Răul » — gravură pe metal

2. Din ciclul « Violența » — gravură pe metal

3. Din ciclul « Răul » — gravură pe metal

4. Din ciclul « Sperietori » — gravură pe metal

5. Din ciclul « Răul » — gravură pe metal



LABORATOR

Diet Sayler

« Singurele fapte demne de atenția noastră sînt cele care introduc ordine în această complexitate a lumii și o fac astfel accesibilă ».

H. POINCARÉ

Înapoi la Malevici, ar putea suna, în situația unei lecturi grăbite a producțiilor abstract-geometrice ale lui Diet Sayler, o concluzie neapărat « asociativă ». De fapt, suprematismul (« lumea nonreprezentării », « supremația absolută a sensibilității pure în artele plastice » în care « lumea conceptelor obiective devine invizibilă ») are prea puțini termeni de legătură și nu dintre cei de primă importanță, cu modalitatea de gândire concretizată în grafica neoconstructivistă a lui Diet Sayler. Pentru suprematism, locul artei e « un pustiu pătruns de sensibilitatea non-obiectivă care îl umple complet » cu (titlurile compozițiilor lui Malevici evidențiază un demers particularizator, idealist, de extremă subiectivitate) senzații de mișcare și rezistență, cu senzații de sunete metalice etc. Dimpotrivă, artist lucid în alt mod, Diet Sayler și-a construit un sistem de gândire de tip rațional, sceptic (înțelegînd aici căutarea unor zone cît mai obiective, ca o atitudine foarte puțin favorabilă concepțiilor în general numite « romantice »: inspirația egocentrică, artistul păstrător al ideii că « face mai mult decît face, spune mai mult decît spune »). Pentru el, arta se constituie și ca un antidot împotriva subiectivismului ce pulverizează șansele de comunicare interumană.

Formația științifică, inginerească nu este un accident sau o paranteză, un detaliu oarecare din biografia personală; este tocmai

componenta esențială care îi modelează toate aptitudinile creatoare.

« Rămîne un loc imens — scria Klee în 1928 — pentru experimentarea riguroasă (s.n.) în domeniul artei ». Preocuparea lui Sayler este să experimenteze cu rigoare, între limitele abstracției reci, ale asepsiei, purismului plastic. Înțelegînd că e mult prea simplistă dispunerea antinomică muncă științifică = obiectivitate, producție artistică = subiectivitate și că arta nu se supune clasicei alternative rațiune sau nonrațiune, Diet Sayler este printre cei care — după expresia lui Vasarely — consideră că artistul « contemplator inspirat » începe să cedeze locul « participantului rațional, capabil să opereze sinteze ».

Zona obiectivă pe care o are în vedere poate fi atinsă pe calea unei intransigente deparțializări (apropiată ca înțeles de acea denaturalizare profesată de Mondrian).

Doza de naivitate romantică a tuturor atitudinilor încrezătoare în efectul adevărilor « bune de înghițit », gata interpretate, venite pe calea « trăirilor », a « sentimentelor », a « stărilor » este suprimată prin neparticularizare, prin depersonalizare, prin absența acestor « stări » de transfer din spațiul psihic și prin căutarea unor lucruri cu domenii întinse de valabilitate, adevărate pentru toți oamenii, tocmai pentru că evită elementul capriciu personal, întâmplătorul. În sistemul dipol executor-lector se stabilește astfel o relație de egalitate deplină; puținele forme folosite sînt coordonate posibile pentru meditația la orice. Dogma acestor lucrări care nu vor să transmită nici un mesaj romantic — lucrări dintre cele care se numesc opere mute (N. Mounoud) — le transportă direct pe terenul maximei libertăți. Legată de noțiunile de frumos și de confort, analiza s-ar dovedi inoperantă; Diet Sayler subliniază hotărît rolul complementar al artei, producătoare — după expresia lui A. Moles — de obiecte de gîndit.

În momentul actual, în care accentul axiologic este dat de tehnologie (G. C. Argan) arta — dacă nu se îndreaptă spre numeroasele formule posibile de evaziune și de protest față de această situație — îndeplinește și ea o funcție verificatoare, experimentatoare. Ca și practicianul științelor, artistul este un constructor de modele bazate pe legi directe, făcînd să varieze compozantele apriorice, urmărind numărul de posibilități interne ale modelului, ceea ce Lévi-Strauss a numit funcția posibilizantă. Este evident rolul esențial prospectiv și euristic al modelului.

Aparținînd, nu numai prin biografia autorului, vremii imaginate de Apollinaire — « Si les machines se mettaient enfin à penser » — (cibernetica, prin modul în care contoposte demersul experimental și teoretic devine, la rîndul ei, model pentru demersul artistic), concepția lui Diet Sayler se înscrie printre « esteticile structuraliste ».

Arta sa este bazată pe un cod ce stabilește un repertoriu de forme, de elemente invariante, de celule formale închise, structurate după un algoritm combinatoriu dat de artist — în termeni de teorie a informației — responsabil de algoritm.

La Diet Sayler « atomul » structurii este dreptunghiul; găsirea tiparului pentru « cel mai bun dreptunghi » este singura imixtiune empirică în această metodă de exemplară rigoare operațională, dar tocmai aceasta împiedică reducerea fenomenului estetic la un fenomen algebric.

Pentru înțelegerea « construcțiilor aritmetice » ale lui Diet Sayler (e poate locul să se amintească, fără a găsi de loc în aceasta vreo filiație și faptul că una dintre legile budismului zen este evitarea repetiției, a statucului, a simetriei) trebuie introdusă noțiunea de grup de transformare; obligatoriu, lectura lor se face pe serii, nu pe « bucăți ».

M. D.

Ceramica — artă prin excelență «umană», intim legată de destinul unor civilizații multimilenare (extrem-orientale, din zona Eufratului sau europene) — trăiește astăzi, în contextul unei tehnologii și al unei societăți anti-naturale, un moment de acută confruntare. Cum poate fi ea integrată actualei structuri plastice mondiale, în ce direcții și în ce modalități s-ar putea dezvolta ea — constituie obiectivele convorbirii noastre cu Patriciu Mateescu.

REDACTOR: Ați participat în ultimii ani la cele mai semnificative colocvii și simpozioane internaționale de ceramică la Cava dei Tireni, 1969 (Italia), la Bechyne, 1969 (Cehoslovacia), iar recent, în aprilie 1970, la «Feria Monografica de Ceramica, Vidrio y Elementos Decorativos» de la Valencia (Spania). Ați putea contura principalele probleme dezbătute la aceste întâlniri, perspectivele care se deschid ceramicii în contextul civilizației moderne?

PATRICIU MATEESCU: Discuțiile din cadrul acestor colocvii au relevat preocupările și direcțiile cele mai caracteristice ale «gîndirii ceramice» contemporane. De pildă, idea-pivot a confruntărilor teoretice de la Bechyne a fost aceea a sensului artizanatului în societatea modernă, necesitatea ca ceramica să-și delimiteze autonomia, pornind de la originalitatea tehnicii și de la particularitatea materiei sale. Probleme de o deosebită actualitate au fost atinse în comunicările făcute anul trecut la Cava dei Tireni și anul acesta la Valencia, în legătură cu utilizarea ceramicii în arhitectură. Îndesebi concludentă mi s-a părut convorbirea pe care am avut-o recent, la Valencia, cu arhitectul Rafael Leoz de la Fuente (care conduce un centru de experimentări în domeniul arhitecturii moderne la Madrid) asupra perspectivelor ceramicii în condițiile arhitecturii contemporane. «Dacă catedralele gotice sînt opere de artizanat la modul absolut — îmi spunea el — noi trebuie să ajungem să construim catedralele timpului nostru cu mijloacele tehnologiei moderne. Spre deosebire de evul mediu, cînd unitatea de concepție era asigurată de trinitatea arhitect-sculptor-pictor, însumată de una și aceeași persoană, în epoca modernă artele s-au disociat. De aceea, numai prin solidaritatea, prin efortul conjugat al arhitecților și plasticienilor, prin integrarea artelor vom putea accede la superbia catedralelor gotice de odinioară».

R.: Cum se pot realiza «disponibilitățile» specifice ale ceramicii, valorile ei expresive, ca element funcțional de arhitectură?

P. M.: Ceramica-element de construcție (a cărei eficiență practică în ce privește garanțiile de durabilitate și avantajele de întreținere este unanim recunoscută) își valorifică admirabil posibilitățile expresive sub forma acelor «rivestimenti murali», care înobilează și umanizează spațiile exterioare sau interioare ale arhitecturii funcționale. Prin elemente multiplicabile industrial (avînd la bază forme geometrice elementare aplicate în diferite combinații repetitive) se poate «sensibiliza» un perete, se poate rupe senzația de uniformizare pe care o generează suprafețele nevibrate ale marilor edificii de serie. Aș cita aici căutările sculptorului italian Nino Caruso (care lucrează în cadrul unei fabrici de plăci ceramice) în direcția realizării unor îmbrăcămîți murale din elemente ceramice prefabricate, cu reliefuri puternice, atent finisate, și o cromatică plăcută. Față de alte elemente de construcție, acestea au avantajul unei anume prețiozități, al valorilor emoționale intrinseci materialului. Căci culoarea și calitatea superficiei unui perete nu sînt elemente neglijabile în determinarea expresivității ambientale.

R.: Exemplul lui Caruso mi se pare pilduitor nu numai pentru felul cum poate fi asociată ceramica arhitecturii, ci și pentru eficiența intervenției unui artist în zona industriei, a design-ului.

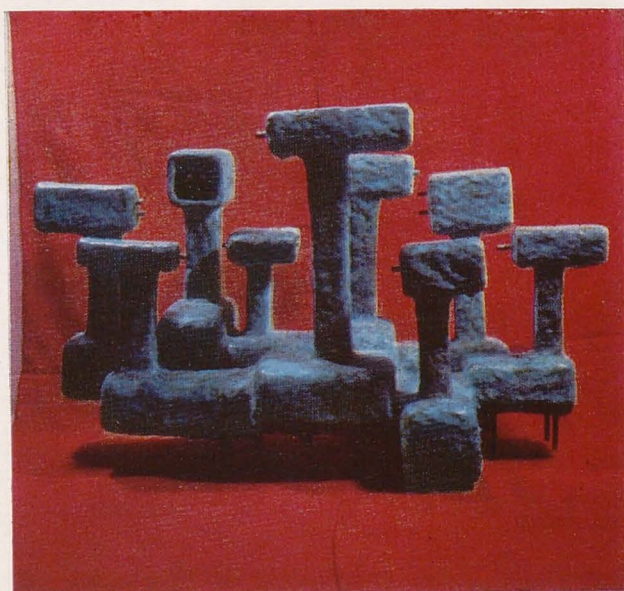
P. M.: Și nu este singurul. În Franța, la Paris, grupul de designer-i «L'Oeuf» se preocupă, de asemenea, de a găsi modalități industriale, în serii mai restrînse, pentru îmbrăcămîți murale ca și pentru «Innendekoration». În toate marile industrii de elemente ceramice de construcție din R. F. a Germaniei, Elveția, etc., există o strînsă colaborare cu artistul plastic, în vederea producerii, pe lîngă serii mari, a unor serii restrînse de plăci ceramice murale sau pavimentare. Se vine astfel în întîmpinarea dorinței constructorilor de a diversifica, de a sparge monotonia seriilor interminabile. Nu mai vorbesc de Italia unde, în materie de «rivestimenti murali», s-a creat o adevărată tradiție. Există aici puzderie de fabrici și fabricuțe care produc asemenea articole în game uluitoare de modele. Chiar în cadrul Colocviului de la Cava dei Tireni a avut loc și un concurs de «serigrafie pentru plăci ceramice», modelele fiind executate tot de artiști. Au fost premiate motive decorative mai simple (în contrast cu încărcătura abuzivă a unor modele vechi), care dau constructorilor posibilitatea să creeze, prin repetarea și alternarea elementelor modulate, o infinitate de structuri ornamentale.

R.: Cum explicați gama atât de săracă a elementelor ceramice de construcție produse la noi în țară?

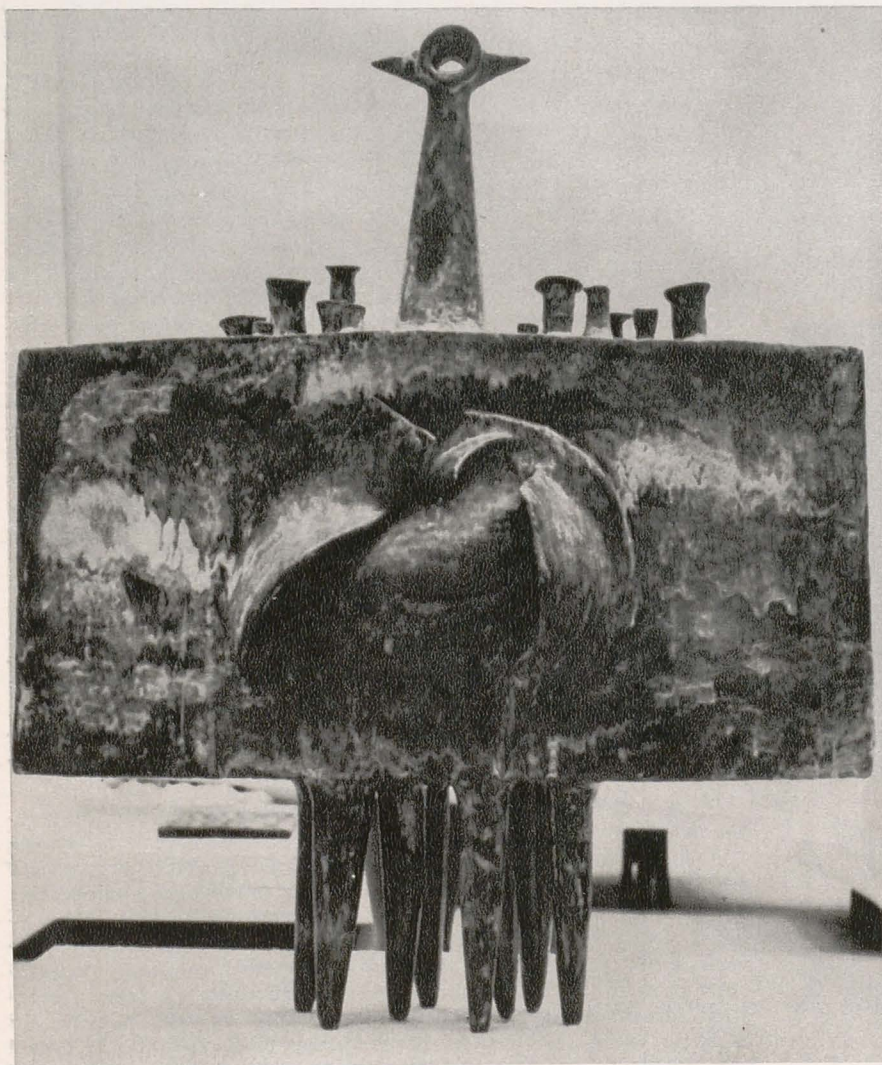


CERAMICA ÎN CIVILIZAȚIA CONTEMPORANĂ

convorbire cu Patriciu Mateescu



PATRICIU MATEESCU: Animale fantastice



1. COSTEL BADEA: Cloșca — ceramică
2. FLAVIU DRAGOMIR: Vas — gresie

P.M.: Prin inerția fabricilor și lipsa de interes (dublată de lipsa unei pregătiri adecvate) a artiștilor. O dualitate căreia îi datorăm penuria în acest important sector al industriei ceramice. Deși din punct de vedere tehnic sîntem perfect utilizați, deși modelele importate s-au perimat, fabricile se arată refractare creării unor modele noi, competitive.

Ne-am propus ca în cadrul viitorului Combinat ceramic al Fondului Plastic să lansăm pe piață o serie de plăci serigrafiate. În felul acesta realizăm o împropătare a vechilor modele (care între timp s-au mai și, împușinat) și poate că industria, ea însăși va fi în cele din urmă « tentată » să preia câteva din ele.

R.: Sînt, oare, posibilitățile de a asocia ceramica la arhitectură limitate la scara edificiului sau pot fi gîndite și în dimensiune urbană la scara « cetății », ca altădată în lumea asiro-caldeeană sau islamică (în cadrul cărora valențele de mister și poezie ale acestui material și-au aflat o desăvîrșită împlinire), sau ca în visata cetate policromă a lui Vasarely?

P.M.: În dezbaterile de la Cava dei Tirenî s-a vorbit despre posibila intervenție a elementelor ceramice de-a lungul fronturilor stradale, în sensul unor mozaicuri, sau ca indicatoare de circulație. Sînt doar indicii premonitorii ai unor proiecte de anvergură de felul celor inițiate de arhitectul Alvar Aalto cu edificiul Municipiului din Seinajoki (Finlanda); după cît se pare, culoarea va deveni unul dintre elementele determinante ale unui nou și complex limbaj plastic.

R.: Prin sondaje de « marketing » s-a observat că și în sectorul obiectelor de menaj omul manifestă aceeași nevoie de diversitate, fiind interesat mai ales de produsele industriale cu aspect artizanal, în care excelează, de pildă, industria ceramică scandinavă.

P.M.: Sînt de menționat în acest domeniu eforturile desfășurate în Europa de diferitele grupuri de designer-i în vederea creării unei « școli europene » Design. În fața concurenței pe care o prezintă design-ul japonez și american, se încearcă realizarea unei unități largi de vederi, sub emblemă europeană. O expresie a dorinței de a stimula un design cu timbru european este și concursul-design inițiat în mai 1970, la Hamburg, de « Grupul 21 » (care reunește cele mai renumite firme de porțelan și sticlărie ca: Rosenthal, Arabia etc.), în intenția de a obține « idei noi » pentru obiecte uzuale de masă.

O altă acțiune semnificativă este aceea desfășurată actualmente la Manufactura Națională de la Sèvres (această manufactură care, cum se remarcă malițios într-un articol, fabrică « multipli » de două secole, deși ei au venit la modă de-abia acum). La sugestia d-lui Gauthier, directorul manufacturii, Serviciul de creație artistică din Ministerul Culturii a invitat pictorii, sculptorii, gravorii « să se exprime într-o materie rafinată, care le este nouă și care le îngăduie să păstreze o măturie inalterabilă despre arta lor ». Căutările acestor artiști și colaborarea lor cu personalul manufacturii vor înscrie, fără îndoială, o etapă nouă în istoria porțelanului francez, permanentizînd, prin chiar acest fapt, glorioasa lui tradiție. Și astfel, Hajdu a fost solicitat să decoreze o serie de vase de grădină, Mathieu să creeze decorul unor servicii de masă, Arp să lanseze forme noi, Piza, basorelieful în biscuit. . .

R.: Inițiativa aceasta — de a se adresa direct artistului în vederea « determinării » formelor și decorului contemporan — pare un răspuns la criticile vehemente formulate cu cîtva timp în urmă de Francastel, preluate ulterior de Mathieu, asupra erorilor comise de unii practicanți ai esteticii industriale; eroarea acestora constă în a « considera arta drept o valoare transcendentă care se adaugă automat celorlalte valori

1,2	3	4	5
	6	7	

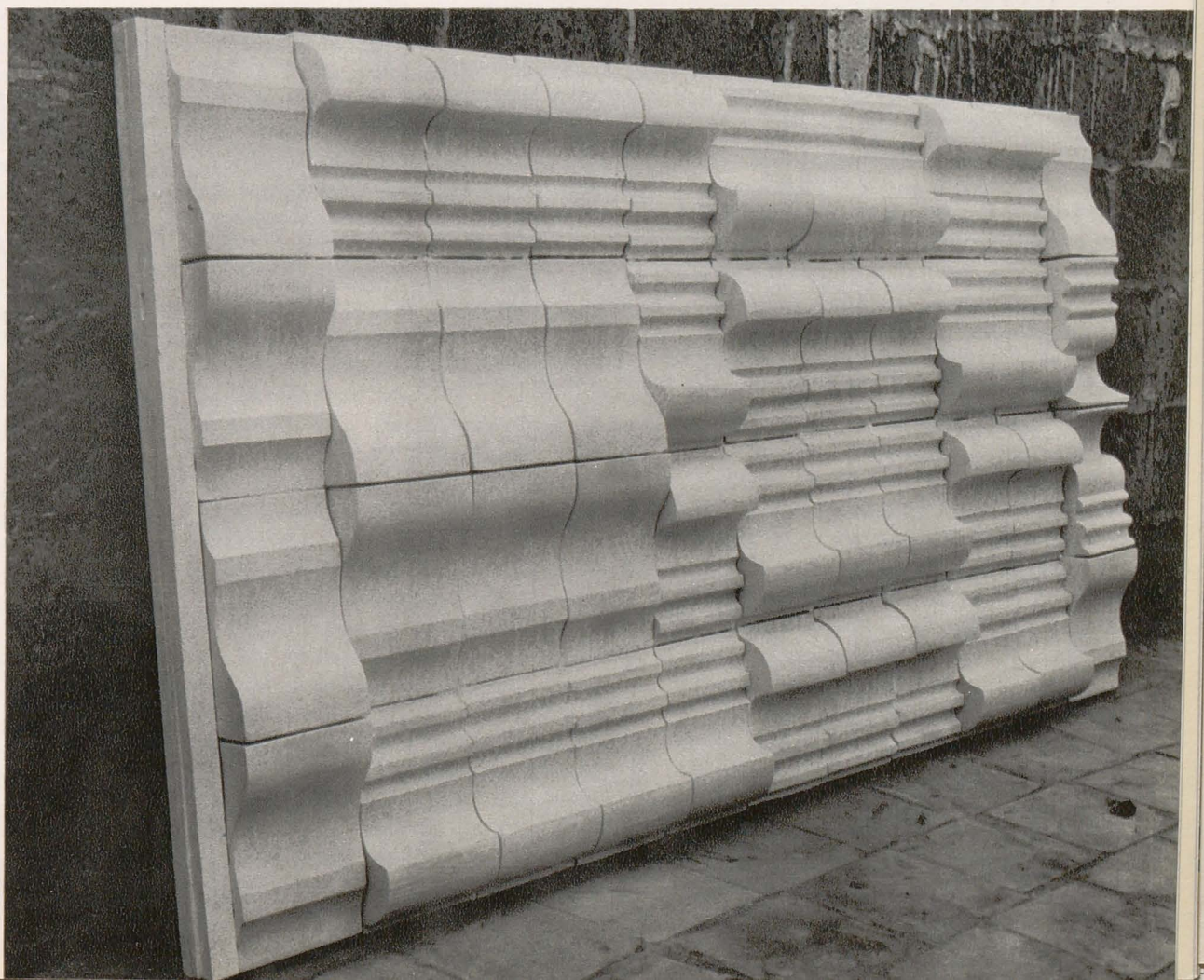
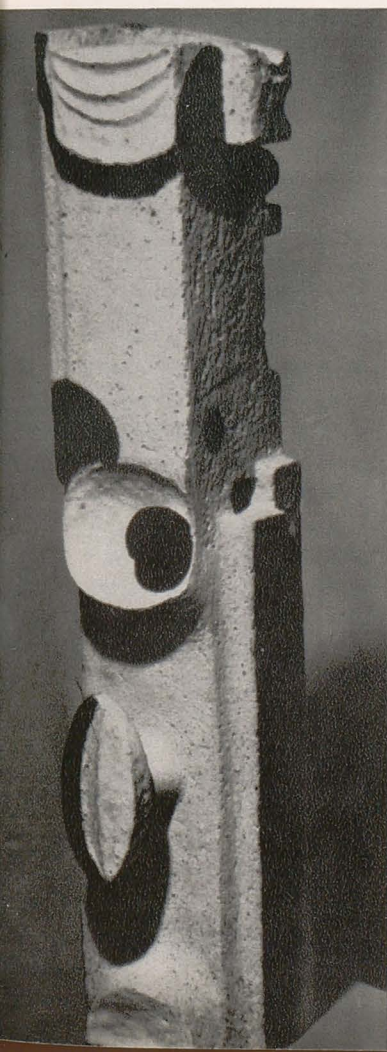
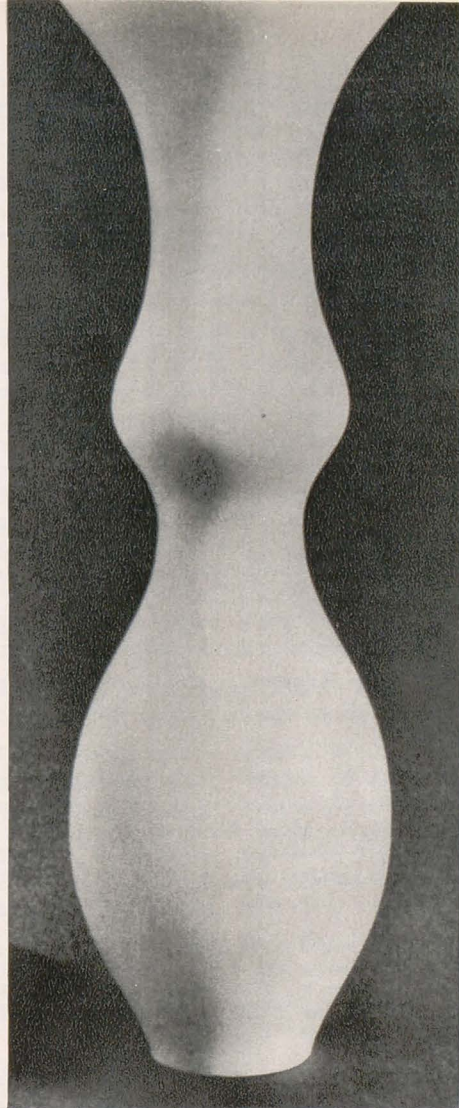
3. ARP: Vas — porțelan

4. TEODORA KIȚULESCU:
Țărană din Oboga —
ceramică

5. SLAVOJ BANZET: Sculp-
tură ceramică

6. ROBERT STULTIENS:
Sculptură ceramică

7. NINO CARUSO: Moduli
pentru «rivestimenti mu-
rali» — majolică smălțuită



tehnice și semnificative», incapabili fiind să înțeleagă « adevărata raționalitate » a operei de artă moderne.

S-ar putea organiza și în industria noastră de obiecte uzuale de menaj asemenea fericite acțiuni. Dar aici, ca și în producția elementelor ceramice de construcție, înregistrăm aceeași inerție și aceeași politică comodă a contractărilor. În afară de acești factori, trebuie să recunoaștem sincer — împreună cu Eugenio Carmi — că « il famoso gusto del pubblico non esiste ! ». Gustul se creează. Și atunci, de ce nu se apelează la artiștii noștri cu renume ?

P.M.: Ar fi un « start » de bun augur. Modelele create de ei ar fi editate apoi în serii restrânse, de zece exemplare, să zicem. Un început ambițios, dar de o rentabilitate compensatorie, dat fiind girul unor atare personalități.

Industria noastră de porțelan ar putea, de asemenea, să se arate mai interesată și de problema rafinării materialului, ca și de crearea unor forme originale. Firme străine de prestigiu, Rosenthal de pildă, investesc sume mari pentru proiectarea unor modele noi (pe care le schimbă repede, pentru a păstra intactă fama fabricii) și deopotrivă în experimente destinate obținerii unor « amestecuri » mai fine (porțelanuri negre, porțelanuri neglazurate — biscuit). Fabricile românești de obiecte de menaj nu apelează la artiști dintr-o mentalitate rutinieră, căreia îi repugnă noile experimente, având impresia că ele ar « deranja » productivitatea, rentabilitatea. Cererea pieții fiind mai mare decât posibilitățile lor de producție, piața absoarbe tot ce i se oferă. Și atunci monstruoasele modele vechi se perpetuează... ad infinitum, căci nu există nevoia ca un obiect să te cucerească, iar gustul publicului, așa cum spuneai... .

R.: În cazul acesta ar trebui să intervină mai îndrăzneți designer-ii din industrie.

P.M.: Ar trebui, dar nu există. Așteptăm primii absolvenți ai secției Design de la Institutul de arte plastice. Până atunci, avem promisiunea Ministerului Industriei Ușoare de a deschide porțile fabricilor pentru artiști în vederea expoziției republicane cu tema « Artă și industrie » din 1971. În sfârșit, sperăm că vor fi create condiții ca artistul să poată lucra în fabrică, și, implicit, ca producția să se îmbunătățească și diversifice prin prototipurile propuse de artiști.

R.: În acest sistem complex, în care totul se serializează, în care ceramica este integrată în spațiul social, pe de o parte prin arhitectură, pe de alta prin industrie, care este « destinul » unicatului, — al poteriei și sculpturii ceramice: Nu vi se pare că în zona aceasta se manifestă la noi o deplasare a interesului către sculptura ceramică ?

P.M.: Cu totul adevărat. Ceramica sculpturală este o direcție care « câștigă teren », în special în rîndurile tinerei generații. De altfel, ea are strămoși în străvechea tradiție neolitică a culturilor Hamangia, Cîrna, Cucuteni, Monteoru. În schimb, din păcate, în România, poteria artistică propriu-zisă a decăzut. O cauză ar fi continuitatea olăriei în mediul rural și cooperatist, olăria țărănească câștigîndu-și azi (pe plan național și internațional) o funcționalitate nouă, estetic-decorativă. Adevărata vină o poartă însă structura învățămîntului ceramic și lipsa unor ateliere modern utilizate. La Institut nu se învață (sau se trece « în fugă ») « roata ». Nu cunosc ceramicist străin care să nu știe să dea la roată. Eu însumi așa mi-am început ucenia. « Simțul ceramic » nu ți-l dă decît roata, chiar atunci cînd faci sculptură ceramică. Sînt ortodoxi în materie (printre care italieni, englezi, nordici), care susțin că ceramica nu este decît « roată ». Un supporter al acestei cauze este și francezul Tessier, pe care l-am întîlnit cu ocazia colocviului de la Bechyně.

Trebuie să recunoaștem că, în pofida calităților pastei și a rafinamentului smalțurilor pe care le oferă temperaturile înalte, din punct de vedere al inventivității formelor constatăm în poterie o oarecare stagnare. Și pe plan mondial chiar. Toate acestea nu scuză întru nimic coloratura atît de palidă a poteriei românești. În afară de Flaviu Dragoș, în ale cărui creații descoperi cu emoție o cantitate imensă de muncă pasională, nu mai cunosc nici un alt ceramicist român ale cărui lucrări să transmită măcar un sfert din subtila lui pricepere și pasiune.

R.: Cum vedeți « ieșirea din impas » a poteriei românești ?

P.M.: Sper să reînviuăm acest sector, care nu trebuie să fie umbrat de sculptură, odată cu intrarea în funcțiune a Combinatului ceramic al Fondului Plastic, ca și prin înființarea, la Constanța, a Fundației Ceramice « Hamangia », profilată special pentru poterie; în cadrul acesteia vor avea loc simpozioane pe diferite teme, în care timp vor funcționa aici (pe o perioadă de 2—3 luni) un fel de șantier internațional de ceramică. În sfârșit, un stimul (și de loc secundar) trebuie să pornească din partea artiștilor înșiși, care trebuie « să-și dubleze » inspirația, să renunțe la terracotă (lăsînd-o pe seama artiștilor populari) și să prospecteze calitățile unor materiale de temperaturi înalte, ca gresia și porțelanul, să descopere noi formule de amestec pentru o pastă cît mai fină. O condiție sine-qua-non în vederea înzestrării cu noi forțe a poteriei rămîne restructurarea învățămîntului de specialitate.

R.: Ați afirmat mai înainte că în ce privește invenția formală, drumul apare oarecum « închis » în acest domeniu... .

P.M.: Și aceasta a determinat mulți artiști să se pasioneze de ceramica cu caracter sculptural. Cu atît mai mult, cu cît sculptura propriu-zisă, gravitînd o vreme în zodia esteticii deșului, a abuzat de materiale perisabile și inexpressive. Materia ceramică conferă obiectului sculptural nu numai prețiozitate, dar și însemnele muncii pasionale incluse; atribute care fac accesibile cele mai de avangardă idei. Un smalț bine găsit devine pentru public un impuls al receptării.

R.: « Cum » ne înscriem noi pe drumul sculpturii ceramice ?

P.M.: Foarte bine. Aș putea menționa aici numele lui Costel Badea, Florian Alexe, Constantin Bulat, Ioana Șetran, Lucia Teodorescu-Maftei.

R.: După cîte îmi amintesc, Henry Moore afirma că sculptura n-ar avea prea mult de cîștigat în preajma noii arhitecturi, aceasta din urmă fiind prea « invadatoare ». Ea s-ar « acomoda » mai firesc în marile spații verzi ale parcurilor sau în cadrul naturii decît într-un « environnement » arhitectural. Afirmatia s-ar putea extinde și asupra formelor ceramice cu sensuri sculpturale... .

P.M.: Da și nu. Dacă în ce privește obiectul sculptural-ceramic situația e mai complexă și rămîne de analizat, panourile monumentale în relief se inserează sugestiv în ambient. În special elvețienii, italienii, spaniolii, iar la noi tînăra generație sînt cei care « cultivă » acest gen de ceramică sculpturală. O ilustrare a decorativității acestui procedeu, a capacității lui de a face să vibreze fațada unui edificiu — întîlnim la UNESCO. Amintesc că Badea Costel și Ioana Șetran au proiectat două asemenea panouri ceramice, cu suprafețe reliefate sculptural pentru Năvodari. Cred că în această direcție, ca și în aceea a sculpturii ceramice, căile inovației, modalitățile de a răspunde la exigențele spirituale și expresive ale civilizației moderne sînt nelimitate.

Convorbire realizată de
OLGA BUȘNEAG

ARTIZANATUL ÎN SOCIETATEA MODERNĂ

În loc de a încerca să examinez¹ care ar putea fi cea mai desăvârșită modalitate de exprimare în ceramică, aș dori ca, într-un spirit mai pesimist, să analizez dacă nu cumva, după atâtea milenii de existență, meșteșugul nostru este pe cale de dispariție.

Ceramica a caracterizat toate civilizațiile (desigur nu în egală măsură), ea reprezentând unul din elementele cele mai naturale ale vieții. Dar, pentru că ne aflăm în pragul unei epoci care negreșit va fi anti-naturală, cum va putea oare ceramica, atât de trainic legată de istoria omului, să nu dispară odată cu imaginea a ceea ce noi numim o lume «umană»?

În lumea modernă, excepție făcând formele sale cele mai primitive, ceramica este în mod particular vulnerabilă. Ceramistul riscă să nu mai găsească produsele ce-i sînt necesare activității. Teribilul fenomen economic denumit «acumulare» face să scadă, cu fiecare an, numărul produselor naturale de bază, proprii societăților cu economii diversificate. Fie că este vorba de caolin, de feldspat, dar mai ales de minerale mai complexe, în viitor vor rămîne deschise numai exploatarea carierelor destinate superuzinelor, care vor domina piața.

Dar rarefierea produselor nu este singura primejdie ce amenință viitorul activității noastre. În majoritatea cazurilor, ceramiștii lucrează singuri sau în grup restrîns. Ne-am putea închipui, desigur, o societate de uzine, în care unele ateliere să fie rezervate exclusiv artiștilor scutiți de orice griji materiale și lăsați astfel cu totul în voia imaginației lor creatoare. Fără îndoială, s-ar putea obține rezultate excelente prin această metodă. Dar o ceramică practică numai de specialiști ce lucrează în echipe, nu riscă, oare, să cadă în acel exces al jocurilor olimpice, care a falsificat total natura sportului?

Eu cred că destinul artistic nu poate fi decît individual și iată de ce pledez cauza «atelierului restrîns» pe care necesitățile economice moderne vor să-l suprimă. Una din trăsăturile fundamentale ale lumii moderne constă în faptul că nimeni nu poate subzista dacă societatea nu și-a exprimat voința fermă de a-l sprijini să trăiască sau cel puțin de a-i permite să trăiască.

În societățile în curs de schimbare, ca societatea franceză, toate libertățile de antrepriză sînt menținute... dar exercitarea unei profesii este aservită atîtor activități birocratice anexe, încît poate ar fi mai cinstit să se declare că antrepriza individuală este interzisă. Și dacă susțin această teză a micului atelier individual de două sau trei persoane, este numai pentru că, excepție făcînd «speculația» de înaltă ținută artistică, în măsură să permită unui om să trăiască din venitul cîtorva piese realizate lunar, mi se pare imposibil ca cineva să practice singur meseria de ceramist, avînd în vedere cîmpul de activitate mult prea vast al procesului de fabricație: prepararea amestecului inițial și obținerea pasteii, modelarea ei, compoziția smaltului, uscarea și arderea în cuptoare și toate operațiunile manuale, multe și felurite, privind diversele faze de elaborare a produselor.

La ce bun un simpozion de ceramică, dacă societățile moderne caută să sporească mereu greutatea sarcinilor legate de munca omului, ceramica fiind, fără îndoială, una din activitățile care include cel mai mare coeficient de mîna de lucru? În acest sens, exemplul Franței este frapant: s-ar putea crede, de exemplu, că toate inovațiile secolului nostru în favoarea ajutorului social, a șomajului, a pensiilor, a perioadei de ucenicie și a luptei contra oricăror adversități sînt finanțate de cealaltă mare invenție a secolului XX—mașina. Or, în țara noastră, — și asta, fără îndoială, ca urmare a faptului că proprietarii mașinilor sînt în același

timp și legiuitorii, — producția mecanică este în întregime scutită de impozit social, a cărui greutate cade asupra orei de lucru, considerată baza întregului impozit afectat progresului social. Dacă prin salariu real se înțelege suma afectată ca plată a muncii prestate, putem spune că în Franța muncitorul nu primește decît 2/3 din salariul său și că 1/3 (care rămîne) este preluată de stat, cu titlul de ajutor social!

În acest timp, cîteva mari industrii apasă greu asupra vieții economice a țării, datorită unor subvenții deghizate: unele nu plătesc curentul electric (mai ales dacă-l folosesc din belșug), altele sînd scutite de plata transportului (mai ales dacă produsele lor sînt grele), sustrăgîndu-se chiar și de la plata impozitului social (mai ales dacă au un mare număr de muncitori). Și astea sînt tocmai ceea ce se cheamă industriile de frunte ale Franței.

Cum să nu se transforme o muncă excesiv impozitată în activitate paramecanică, într-o societate de tipul acesta? Și cum ar putea ceramica, care implică în toate stadiile de fabricație mîna omului, să reziste, prin prețul său ridicat, concurenței produselor sintetice, care costă mai nimic și ne invadează tot spațiul?

În fața desființării sistematice a sectorului meșteșugurilor în țara mea, trebuie să recunosc că nici o altă națiune, în afară de Franța, nu a înregistrat în ultimii ani un asemenea «progres» în mediocrizarea artelor (fie că este vorba de arhitectură sau de artele aplicate), în sărăcia de noi produse, în pierderea oricărei cunoștințe meșteșugărești și poate chiar în eșecul întregii culturi.

O țară care se lasă pradă influenței publicității nu poate fi socotită o țară de cultură; or, ceea ce a caracterizat mai mult transformarea Franței în ultimii ani a fost o ofensivă publicitară amenințătoare, care a invadat și ecranele televiziunii.

¹ Expunere făcută în cadrul Simpozionului de la Bechyně (Cehoslovacia), 1969.

Dacă în societățile moderne ceramica (și alte forme de artizanat) își vede reduse posibilitățile materiale de existență ca celulă de producție, dacă activitatea sa este grevată de un impozit social exagerat și dacă nu se mai poate sprijini pe cultură pentru a putea atinge o expresie mai prețioasă și mai rară, înseamnă că ea nu are șanse de a supraviețui.

În al doilea rând, aș vrea să pledez în favoarea libertății de fapt a celor care înțeleg să trăiască din produsul mâinilor lor, lucrând singuri sau în cadrul unei celule de producție restrânse, astfel ca societatea să nu mai intervină tot timpul, paralizându-le efortul de creație și astfel ca activitatea manuală să nu mai fie grevată de sarcini sociale, în mod inevitabil mereu crescînde, în timp ce efortul uman cotidian nu poate spori în aceeași proporție.

Cea mai mare revoluție culturală modernă ar fi aceea care i-ar acorda omului libertatea de a munci pentru a-și câștiga cele necesare traiului (hrană, locuință), eliberîndu-i munca de orice impozit și lăsînd pe seama mașinii (și a beneficiilor rezultate din operațiunile comerciale) sarcina de a subvenționa fondul pentru nevoile sociale (ajutoare de boală și accidente, ajutor pentru șomaj, pensii).

În felul acesta și omul din societățile înaintate ar diferi mai puțin de fratele său din societățile mai slab dezvoltate tehnic. Și unul și celălalt și-ar putea câștiga în primul rând « pîinea »; societatea celui dintîi ar avea de satisfăcut nevoi sociale mai complexe, a căror extensie ea însăși a dezvoltat-o; totodată ar fi mai ușor să-i apreciem și conduita morală și am putea vedea dacă ea înțelege să satisfacă numai nevoile sociale ale membrilor săi sau oferă ajutor și altor societăți, pentru simplul fapt că toți locuitorii pămîntului au, fără îndoială, dreptul la toate bogățiile planetei.

Ca o primă urgență ar trebui să proclamăm recunoașterea dreptului la

meșteșug, în pofida tuturor teoriilor care susțin lucrul la bandă. Această măsură se impune pentru că formele de viață și de muncă cele mai umane și mai naturale sînt distruse, pentru că tineretul se desolidarizează de societățile moderne. Meșteșugul este singura armă de luptă împotriva automatizării, este marea Demnitate a omului.

Sînt atît de conștient de criticile ce se pot aduce filozofiei meșteșugului, încît aș vrea să merg în întîmpinarea celei mai importante dintre ele. Am pronunțat în mai multe împrejurări cuvîntul « individual » și nu doresc să-l utilizez pentru a-l opune celor care văd realizarea destinului uman numai în colectiv, ci, din contra, pentru a le spune că acest adjectiv poate fi integrat în cadrul colectiv al istoriei; dacă comportamentul individual de consumator poate acționa împotriva interesului colectivității, nu putem afirma același lucru despre comportamentul individual creativ: sînt convins că un om care își dedică întreaga viață muncii și dezvoltării artei sale individuale, se înalță, prin aceasta chiar, la nivelul de conștiință al colectivității, devenindu-i cel mai devotat slujitor.

În al treilea rând, și ținînd seama de necesitatea amintită mai înainte, de a ne putea funda munca pe cultură, aș atrage atenția asupra necesității de a iniția un public cît mai larg în arta ceramice, artă care se bucură de o audiență diferențiată, după țară.

Cehoslovacia are onoarea să illustreze nu numai în cel mai înalt grad exercitarea profesiei noastre, dar și faptul de a-i fi dat o faimă care s-a răspîndit peste hotare.

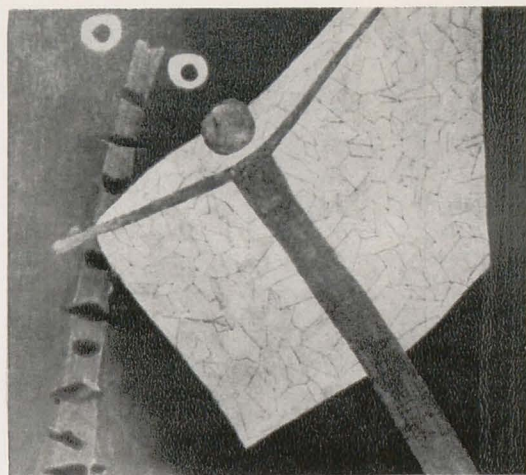
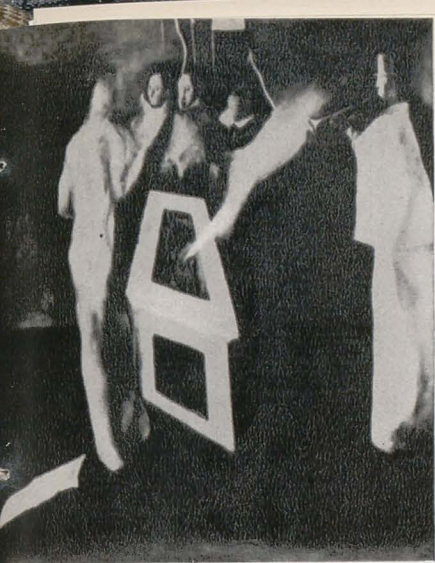
Țările nordice au știut de asemenea să acorde locul cuvenit ceramicii printre celelalte arte. În multe alte țări însă, (din păcate și în Franța), ceramica este socotită « artă minoră », ca și sculptura; astfel, cu prilejul organizării saloanelor pariziene, este frapant să vezi cum pictorii își instalează

pînzele pe simeze pe îndelete, mult timp înaintea deschiderii, pe cînd sculpturile și ceramica așteaptă « la ușă » momentul în care, cu cîteva minute înaintea vernisajului, să fie așezate în cea mai mare grabă, ici-colo, de-a lungul sălilor, ca elemente de « decorație ». . . împreună cu plantele verzi!

Aș aminti un pasaj dintr-un dialog platonice, în care Socrate povestește despre strania idilă care se înfiripase, în timpul unui banchet, între Penia, sărăcia (această sărăcie care amenință lumea noastră modernă) și Poros, zeul utilului, al expedientului, cel care în afară de Invenție pe care o moștenise de la mamă-sa (ce de descoperiri sterile nu facem noi, pe toate meleagurile), știa să găsească exact ceea ce-i era de trebuință omului, avînd puterea de a-i asigura pe dată fericirea; fericirea imediată, mica și sărmana sa fericire cotidiană, și nu imaginea unei fericiri ipotetice, care avea să vină! Știți care a fost fructul acestei idile și cum s-a numit fiul sărăciei și al expedientului? Acest copil s-a numit Amor.

Și pentru că noi toți căutăm o anume formă de iubire care să ne facă fericiți, și pentru că această lume plină de sărăcie nu poate ea singură să ne mulțumească așteptările (în ciuda promisiunilor făcute de Inventatori) să ni se redea dreptul la meșteșug, care înseamnă pentru noi « expedientul cotidian », permițîndu-ne să trăim. Veți vedea atunci toți Porosii pămîntului (cei care nu mai îndrăznesc să spere nimic de la ei înșiși, cei care distrug sau se ruinează), veți vedea toți acești Porosi, regăsînd, dincolo de monstroasa șarlatanie a Epocii de aur, dragostea pentru prezent, dragostea de viață. Și veți avea chiar surpriza de a descoperi că ei nu mai fac nici o diferență între Destinul omenirii și propriul lor destin. Numai cu prețul acesta vom putea regăsi un cuvînt pierdut: Speranța.

În românește de LUCIA SIMIONESCU



1	2	3
4	5	

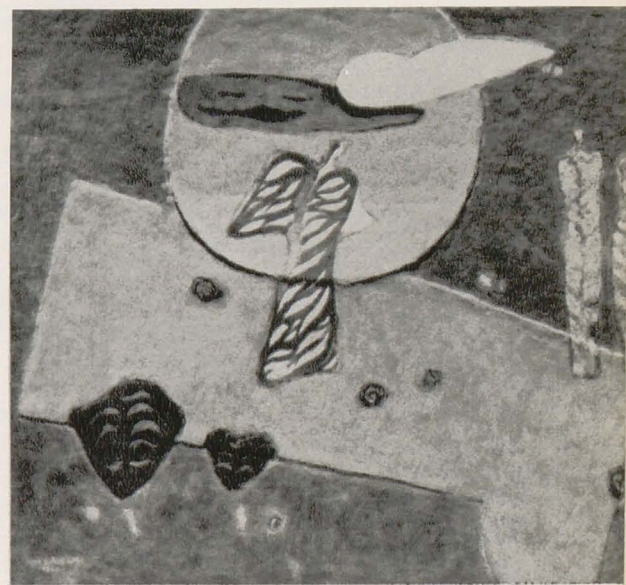
1. VLADIMIR ZAMFIRESCU: Imblinzitul de cavaleri

2. LILIANA LĂZEANU: Cumpăna

3. ION HOEFFLICH: Odaliscă

4. NICOLAE BĂLAJ: Plantă

5. ION LĂZEANU: Întâlnire în timp



CUVÎNT LA UN SALON DE PRIMĂVARĂ Ploiești — Cîmpina

În general, în teoria artei, ca sistematizare a experienței milenare înregistrate de-a lungul istoriei artei, se poate vorbi, și se vorbește chiar, de trei tipuri atitudinale fundamentale: tipul impresiv sau senzorial-optic, tipul expresiv sau psihic, și tipul constructiv sau intelectual-simbolic. Practic, ele nu apar decît rareori în stare pură, ci — cum și este de dorit — în sinteze cu dozări diferite.

Veacul nostru, atît de frămîntat, în care concepțiile se ciocnesc uneori violent, cunoaște și în cîmpul artelor plastice o ferventă confruntare de poziții. Cele trei atitudini fundamentale, pe care le-am enunțat, precum și întreaga gamă de nuanțe atitudinale rezultate din întrețierea lor formează un adevărat evantai de poziții, în care cu greu s-ar putea orienta cineva fără un fir conducător.

Întrucît aceste poziții contradictorii se reflectă și în creația artiștilor reprezentați în expoziția de față, îmi propun pentru o prezentare metodică și succintă a expoziției să folosesc firul conducător al clasificării în cele trei tipuri atitudinale de bază, cu mențiunea — pe care înțeleg să o subliniez — că eventuala stăruire asupra operei unui artist sau a altuia, se face nu în raport cu valoarea artistică intrinsecă a respectivei opere, ci în raport cu aptitudinea ei de a ilustra unul sau altul din tipurile atitudinale în discuție, chit că, ici și colo, se va sublinia și valoarea vreuncea din opere.

Să ne oprim cîteva clipe la primul grup, al artiștilor de tip impresiv. Aparțin acestui tip, enumerați în ordine alfabetică: Otto Barabas, Margareta Barteș, Mariana Băbușanu, Maria Dumitrescu, Ion Hoefflich, Mihail Menzopol, Nicolae Polidor, Nicolae Vasilescu și Aurelia Vasilescu-Kinsburg. Numitorul lor comun este atitudinea receptivă față de realitatea externă, de care, prin mijlocirea aparatului senzorial-optic, se lasă impresionați. De aici, denumirea de impresiv a tipului. Unele copiază — cu decență, dar rece, — motivul din natură. Exemplu: Mihail Menzopol. Altele transmit participarea afectivă a artistului la motivul din natură. Exemple: Mariana Băbușanu și Nicolae Polidor. În sfîrșit, alții interpretează motivul din natură, valorificîndu-l pe planul emoțiilor pur picturale. Exemple: Ion Hoefflich și Nicolae Vasilescu. Explicația acestor diferențe trebuie căutată, desigur, în varietatea vocațiilor, care la rîndul lor determină varietatea orientărilor în cuprinsul curentelor artistice. Dar, undeva, se pune și problema valorii artistice. Fiindcă, una este să reproduci cu aplicație lucrurile, așa cum ți se prezintă, și alta este să le metamorfozezi printr-un travaliu de elaborare complexă într-o simfonie de culori, cu nesfîrșite timbre orchestrale, corespunzînd celor mai diferențiate nuanțe afective.

Trec la prezentarea grupului de artiști de tip expresiv. Aparțin acestui tip, enumerați în ordine alfabetică: Ion Lăzeanu, Petru Popovici, și Vladimir Zamfirescu. Tangențial, voi prezenta aici și un alt artist, Vintilă Făcăianu, deși el aparține unui alt grup, sau mai bine zis unuia din subgrupurile de care mă voi ocupa în final. Artiștii de tip expresiv au un punct de plecare diametral opus artiștilor de tip impresiv. Ei pleacă dinăuntru spre în afară. Ei nu se impresionează, ci expresionează: exprimă diferite sentimente, pasiuni sau obsesii de care sînt stăpîniți, ca în cazul curentului expresionist, ori anumite intuiții, viziuni sau trăiri, izvorîte din zonele subliminare ale psihicului uman, ca în cazul curentului suprarealist. Popovici bunăoară, exprimă în « Portret » conștiința bună a artistului, iar în « Clown », conștiința lui cea rea. În fiecare artist, există o conștiință bună, pe care o polarizează, ca în cazul fetei cu teorbă (un instrument muzical vechi), idealul de artă căruia se dedică, și o conștiință rea, histrionică, polarizată de stragemele inerente practicării artei, de urmărirea efectelor de șoc. Această dedublare are o semnificație general umană: fiecare om o trăiește în relațiile lui cu semenii. Ea poate fi rezumată în formula: « omul și masca ». Este semnificativ cît de multe măști apar în arta modernă — mai ales în expresionism: de la Edvard Munch și James Ensor pînă la Emil Nolde și Paul Klee. Nu alta este semnificația compoziției lui Zamfirescu: « Îmblînzitorul de cavaleri ». Masca acestora o constituie costumele de aparat și diferitele însemne ale rangului pe care-l poartă în lume, iar omul — potrivit viziunii pesimiste a artistului — este cel pe care îl revelează sortilegiile lui Mefisto, cu complicitatea complezentă a trîmbișului. Nu « omul și masca », ci « omul și travestiul » pot servi de epigraf « Portretul compozițional » al lui Vintilă Făcăianu, nu numai pentru că portretul lui Mihai Viteazul travestește — așa cum oricine își poate da seama — autoportretul pictorului, ci și pentru că prin vocație și poate și datorită celei de a doua profesii a sale, legată de lumea teatrului, Făcăianu este înclinat să travestească în feerie chiar și aspectele cele mai anodine ale realității. Doar cu « Întîlnire în timp » a lui Ion Lăzeanu masca este înlăturată și dedublarea încetează. Această emoționantă compoziție, de un simbolism transparent și care evocă eterna problemă a cuplului, cu anumite implicații filozofice majore ale ei — predestinare, moarte, analogii cosmice — este, socotesc, o pagină foarte valoroasă a poeziei erotice.

Iată-ne ajunși în sfîrșit, la grupul artiștilor de tip constructiv. Aparțin acestui tip, enumerați în ordine alfabetică: Nicolae Bălaj, Irina Borovschi, Victor Munteanu, Sergiu Rugină, Dan Strâmbu, Lucia Ștefănescu și Nicolae Toma. Ultimul este un constructiv formal, preocupat de încadrarea într-o disciplină plastică, urmărind problemele de compoziție și de formă, dar și cele ale culorii ca parte integrantă a sintezei formă-culoare. Ceilalți, deși urmăresc și ei aceste probleme, sînt angajați mai ales în construcția spirituală. De aici, interesul lor pentru om (Munteanu, Rugină), pentru mediul lui cosmic (Bălaj, Borovschi, Rugină, Strâmbu), pentru canon și stilizare. Construcția spirituală înseamnă o construcție de realitate înlăuntrul realității date,

mai esențială decît aceasta în măsura în care poartă reflexul universalității spiritului care i-a dat naștere. « Planta » lui Nicolae Bălaj, de exemplu, e altceva decît imaginea unei plante oarecare. Bălaj nu a copiat dinafară un model oferit de natură, ci a construit el însuși dinăuntru prin concentrarea spiritului un model cu valoare de mit. Prezența mitului în arta lui Bălaj certifică descinderea ei din arta populară. Mai citez printre miturile cosmice, pe cel solar al « Păunilor » din grafica Irinei Borovschi (unul dintre numeroșii păuni din expoziție, alături de « Cocoșii » și « Curcanul » Luciei Ștefănescu), mitul constituit al centaurului din grafica lui Strîmbu, pentru a trece la mitul uman creat de Rugină în a sa « Țărancă », simbol monumental al permanenței din străvechi timpuri pe pămîntul patriei noastre a unui nobil tip antropologic. « Țărancă » lui Rugină este nu un portret, ci sinteza portretistică a trăsăturilor morale ale unui întreg popor. Cu compoziția « Tinere fete », Victor Munteanu depășește izolarea spațiului mitic în care Rugină și-a imobilizat « Țărancă » și creează un spațiu activ, un spațiu social, care crește o dată cu formele celor trei figuri și este activizat de ele în măsura în care ele sînt angrenate în acțiuni conturate. Acțiunea tinerelor fete este o acțiune de dăruire: una oferă solemn un buchet de flori, următoarea, cu sfilă, o casetă, a treia, cu totală detașare, pur și simplu imaginea desăvîrșitei armonii a făpturii sale. Tot actul dăruirii îl celebrează cealaltă compoziție a lui Munteanu, « Sărbătoare » dar dăruire tumultoasă, dionisiacă, spre deosebire de cea senină, apolinică din « Tinere fete ». Energia transfiguratoare atinge aici limita la care formele lucrurilor se transformă în linii de forță ce-și iau asupra lor sarcina traducerii nemijlocite a intuițiilor fulgurante de care este dominat artistul.

Regret că spațiul limitat nu îmi permite să prezint subgrupul constructiv-impresiv, din care fac parte în ordine alfabetică artiștii: Tatiana Brandsdörfer, Vasile Ganea, Ovidiu Paștina și Constantin Postelnicu. Nu îmi este posibil însă a omite prezentarea unicului exponent al subgrupului constructiv-expresiv, pictorița Liliana Lăzeanu, cu compoziția « Cumpăna ». Titlul acestei lucrări nefigurative a putut fi sugerat de principalul ei semn, care aduce cu o cumpănă. Dar justificarea lui mai adîncă trebuie căutată în cumpăna compoziției, în echilibrul dintre elementele ei. Un fulger verde, ca un emisar al vieții, brăzdează în diagonală compoziția, imprimîndu-i elan și voieșie. El străbate o zonă de radioase griuri argintii, repartizate într-un mozaic capricios, apoi o zonă de brun compact, pentru a desface în cele din urmă în două brațe de cumpănă, sau, poate, de crampon. Elanul a fost frînt, o mișcare retractilă i-a luat locul. De undeva, din josul pînzei, pe vastul fond de brun sumbru, un filament neliniștitor — negru și violet — se furișează în mișcare zvicnită. El ține sau este ținut în cumpănă de verdele săgetat de-a curmezișul pînzei, așa cum fondul sumbru al pînzei, ține sau este ținut în cumpănă de zona radioaselor griuri argintii. Astfel se încheagă un echilibru, care nu este doar al forme artistice, ci și al unor subînțelesuri existențiale, pe care limbajul criptic le ascunde, dar le și revelează.

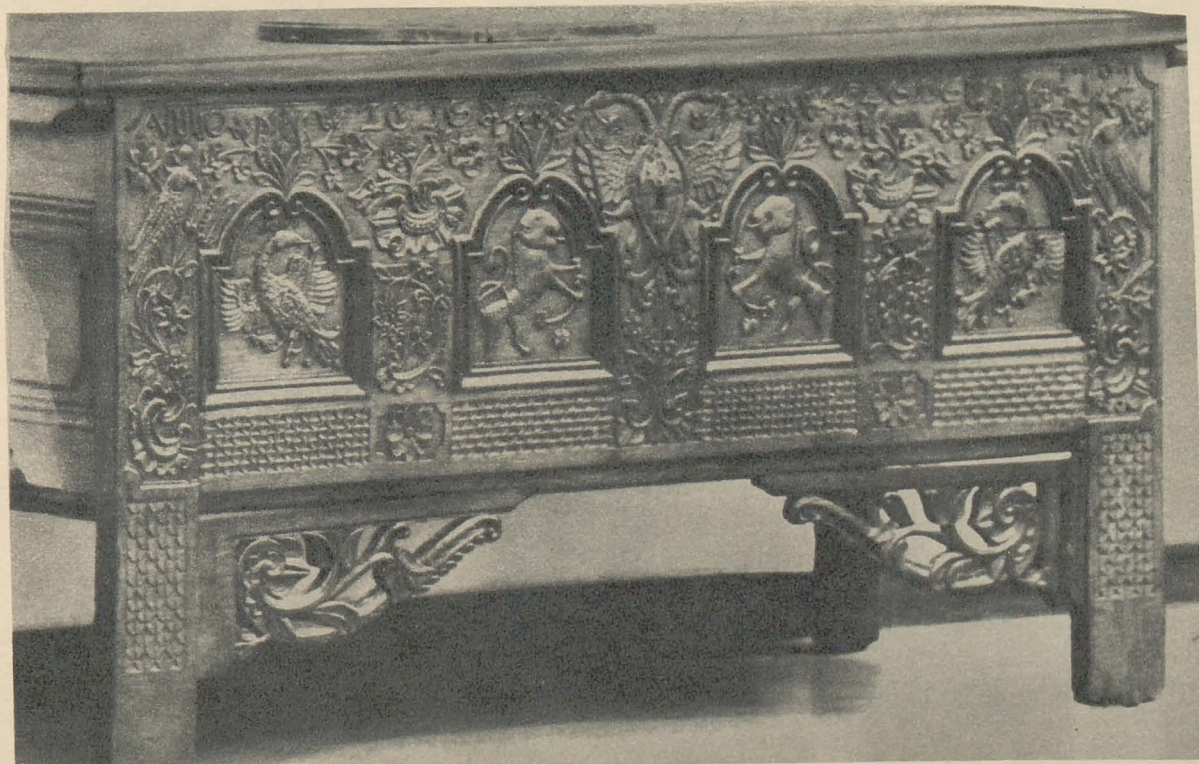
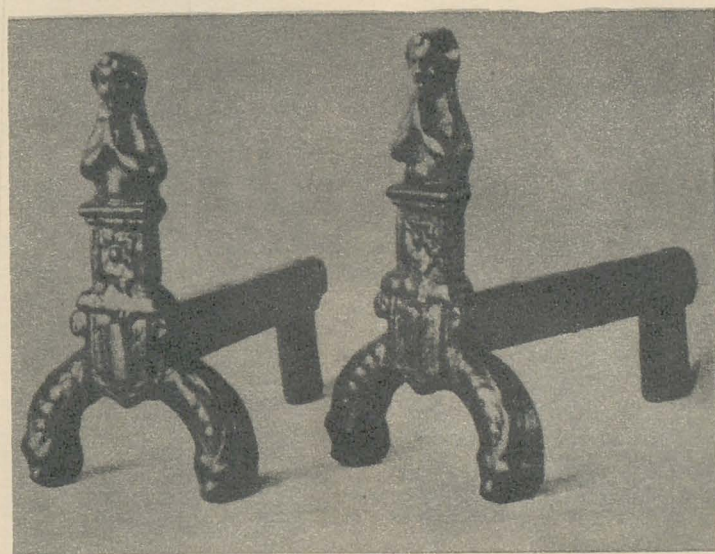
AUREL D. BROȘTEANU

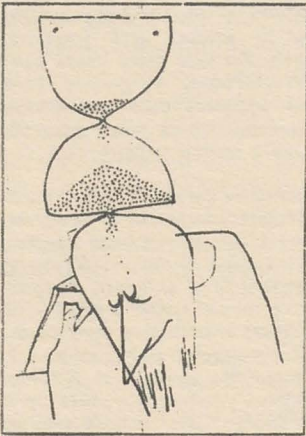
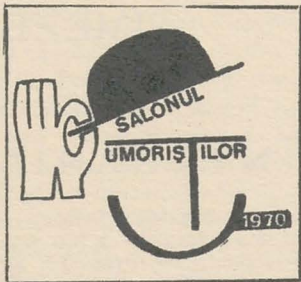
ARTĂ POPULARĂ DIN RENANIA

O cuprinzătoare colecție de artă populară din Republica Federală a Germaniei — din ținutul de pe malurile germane ale Rinului — a fost prezentată în cursul lunilor mai și iunie la Muzeul Satului din București, iar ulterior, la Iași, Sibiu și Cluj. Colecția aparține Muzeului etnografic renan în aer liber de la Kommern, al cărui director, dr. Adelhart Zippelius, a organizat-o și însoțit-o în țara noastră alcătuiind și un admirabil catalog ce poate servi drept pertinentă introducere în această artă populară. Ca și casele din muzeul în aer liber care provin din cele patru mari zone etnografice ale Renaniei — Eifel-Hunsrück, Westerwald, Bergisches Land și Niederrhein —, obiectele colecției de artă populară ilustrează creația țărănească și meșteșugărească din aceste zone deosebite ca peisaj geografic și în care se face simțită și influența unor mari centre urbane cum sînt Köln, Aachen, Bonn, Koblenz, Düsseldorf.

O pondere deosebită a fost acordată în expoziție ceramicii, lucru explicabil prin bogăția cu totul remarcabilă a colecțiilor muzeului în acest domeniu. Au fost prezentate producțiile cîtorva centre renumite specializate în diverse ramuri ale artei modelării și arderii argilelor: Siegburg, Raeren și Langerwebe pentru gresie, Köln pentru lutul smălțuit, Poppelsdorf și Köln pentru faianță. Vasele de diferite forme atestă tradiții străvechi, obiectele expuse provenind și din săpături arheologice care au dat la iveală oale, căni și străchini intacte datînd din secolul al XII-lea pînă în cel al XVII-lea, colecția completîndu-se cu piese din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Alături de ceramică au fost expuse produse din sticlă de la Stolberg care au circulat, de altfel, în toată Europa. Deși lemnul este un material puțin folosit în arta populară renană, există un capitol al acestuia în care perfecțiunea execuției este uimitoare. Ne referim la numeroasele forme în care se turnau untul și marțipanul în legătură cu datinile sărbătorilor Crăciunului și Anului Nou. Din metal, — fier și fontă — se confecționau atît forme pentru prăjituri cît și plăci mari de cămin. Acestea din urmă reprezintă un domeniu special, legat fiind de tradiția metalurgiei din Renania. Din secolul al XV-lea pînă în secolul al XIX-lea eceste plăci, uneori de dimensiuni mari, reproduc într-o manieră populară istoria stilurilor europene de la ornamentica gotică la cea renascentistă și de la baroc la Biedermeier. Textilele și costumul nu au fost niciodată reprezentative pentru arta populară renană și acest lucru s-a reflectat în expoziție, unde figurau doar cîteva broderii, semănînd perfect cu cele săsești din Transilvania, și cîteva bonete femeiești. În sfîrșit, cîteva piese de mobilier și ustensile casnice, precum și cîteva tablouri și obiecte de artă populară religioasă întregeau imaginea unei arte populare încărcate de lungă istorie a unor ținuturi aflate la confluența a două mari arii de cultură; cea germană și cea franceză, ambele dezvoltate pe fondul comun al marelui simbioză dintre lumile celtică, romană, și germanică.

PAUL PETRESCU





SALONUL UMORIȘILOR

Ateneul Român. Aprilie. Au expus: Octavian Andronic, Nicolae Asciu, Matty Aslan, Anton Avram, Octavian Bour, Constantin Cazacu, Gheorghe Chiriac, Constantin Ciosu, C. Ciuvetescu-Styx, Alexandru Clenciu, Nell Cobar, Octavian Covaci, V. Crăiță—Mândră, Victor Crișan, Cik Damadian (în ilustrație), Ion Dogar Marinescu, Anton Dragoș, Fred Ghenădescu, I. Grad. Mihai Grosu, Dan Hayon, Silvan Ionescu, Adrian Lucaci, Dumitru Negrea-Gan (în ilustrație), Claudiu Nicolae, Corneliu Nicolae, Albert Poch, Theodor Pall, Dumitru Petrică, Mihai Pânzaru, Pompiliu Dumitrescu, Valentin Popa, Florin Pucă, Iosif Ross, Eugen Taru, Iosif Teodorescu, Valentin Vasiliu.



VERA VESLOVSKI NIȚESCU

PICTURĂ

Aula Bibliotecii Centrale Universitare, Aprilie. A opta expoziție personală. Au fost expuse 60 picturi în ulei — portrete, flori, naturi moarte.



DRAGOȘ GĂNESCU

CERAMICĂ

Galeria de artă « Amfora ». Aprilie. Prima expoziție personală, cuprinzând 10 lucrări de dimensiuni mari, o serie de obiecte decorative și diverse servicii — executate în ceramică și faianță.



LILIANA TUDORACHE

PICTURĂ și CERAMICĂ

Galeriile de artă « Amfora ». Aprilie. A doua expoziție personală, cuprinzând 12 lucrări de pictură în ulei și 3 piese de ceramică.



TONI AVRAM

PICTURĂ și GRAFICĂ

Galeria de artă « Galateea ». Aprilie-mai. Prima expoziție personală, cuprinzând 18 lucrări — compoziții plastice figurative, executate în tempera și în tuș.



DUMITRU GHIĂȚĂ-COLIBAȘI

PICTURA

Fundația Dalles, Holul Universității populare. Aprilie-mai.

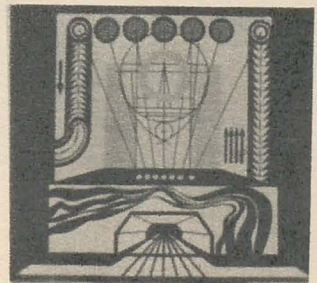
Expoziția — organizată cu prilejul împlinirii a 70 de ani — a cuprins 55 lucrări de pictură (peisaje, flori, portrete etc.).



NICOLAE VASILESCU

PICTURĂ

Palatul Culturii din Ploiești. Aprilie-mai. A treia expoziție personală, cu 75 lucrări de pictură în ulei, reprezentând peisaje, portrete, flori, compoziții plastice.



RADU STOICA

GRAVURĂ

Sala I.R.R.C.S. Mai. Prima expoziție personală, cuprinzând 7 gravuri din seria « Echilibru prin transfuzie ».



CONSTANȚA IOANID-PETRESCU

SCULPTURĂ, ACUARELĂ
Galeriile de artă Amfora. Mai. Au fost expuse 18 sculpturi

— portrete, compoziții — și 29 picturi în acuarelă reprezentând peisaje, interioare.



RADU DRĂDOMIRESCU

GRAVURĂ

Sala I.R.R.C.S. Mai. Prima expoziție personală, cuprinzând 7 gravuri grupate în seria « *Transpuneri continue* ».



DEM. IORDACHE

PICTURĂ

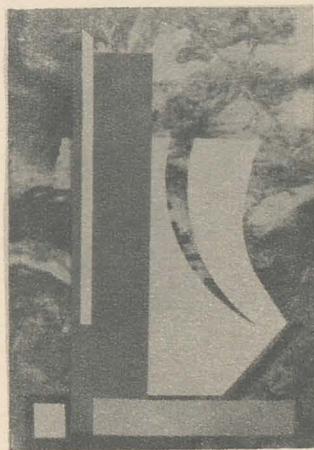
Aula Bibliotecii Centrale Universitare. Mai. Au fost expuse 50 lucrări de pictură în ulei — peisaje, portrete, naturi moarte, flori.



ADRIAN PODOLEANU

PICTURĂ

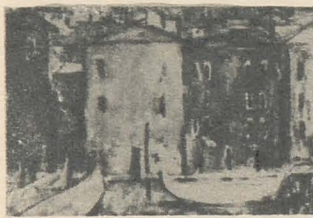
Galeriile de artă din Iași. Mai. A șasea expoziție personală, cuprinzând 24 lucrări de pictură în ulei — peisaje, naturi moarte, flori.



GRIGORE ZINCOVSKI

PICTURĂ, COLAJ, METALOPLASTIE

Sala « *Arta* » Brașov. Mai. Au fost expuse 23 lucrări de pictură în ulei și cerapastel, 4 colaje și 6 reliefuri metaloplastie.



LEONID ELAȘ

PICTURĂ

Galeria mică de artă din Cluj. Mai. Expoziția a cuprins 16 lucrări de pictură, reprezentând peisaje din Italia.



ZOICA GAVRILESCU

PICTURĂ, DESEN

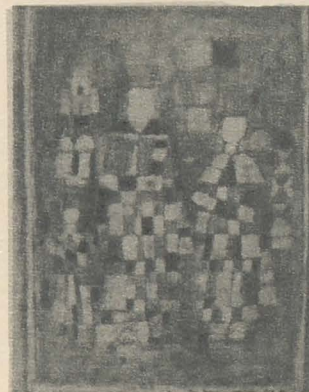
Sala « *Arta* » Brașov. Mai. Au fost expuse 33 lucrări — peisaje, portrete, flori, naturi moarte etc., executate în ulei, acuarelă, tuș.

EXPOZIȚII DE GRUP

PICTURĂ, SCULPTURĂ, MONOTIP, OBIECTE, DESEN

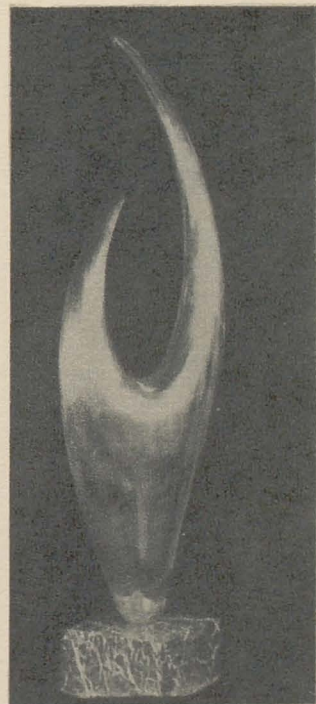
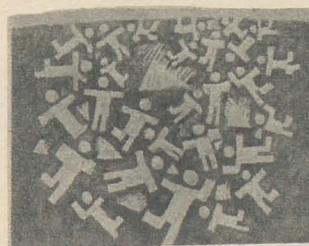
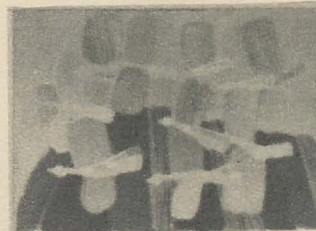
Galeriile de artă Apollo. Aprilie-mai. Au expus: Gheorghe Șaru (13 compoziții

plastice în ulei și două obiecte), Corneliu Petrescu (12 compoziții plastice — monotip) și Ioana Kassargian (13 sculpturi în bronz, piatră, marmură, lemn și un ciclu de desene).



PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ

Galeriile de artă Apollo. Mai. Au expus: Vasile Celmare (7 compoziții în ulei) Ileana Dumitriu-Cojan (11 picturi în ulei — portret, peisaj, compoziții), Gheorghe Anghel (10 picturi în ulei — compoziții) și Iulian Olariu (3 sculpturi în bronz, piatră, ghips și 12 compoziții grafice decorative).



R É S U M É

STRUCTURES DU STYLE. LES SURREALISTES

Sous la rubrique « Structures du style », le critique Mihai Drisco présente un groupe de quatre peintres qui illustrent actuellement les diverses voies possibles du surréalisme. Après quelques considérations générales sur l'attitude surréaliste, l'auteur consacre à chaque artiste un bref chapitre: *Le monde en splendeur* (Sabin Bălașa), *Mundus est fabula* (Henri Mavrodin), *La structure musicale du paysage mental* (Florin Niculiu), *Le mirable, visage de l'ordinaire* (Gil Nicolesco). La peinture de Sabin Bălașa est considérée comme une opération d'enchantement, ses tableaux étant la réponse au thème apriorique de la pureté dont le personnage principal est la femme — « le résumé d'un monde merveilleux » (Aragon). Le « naturalisme-surréaliste » de Henri Mavrodin appartient au méta-langage et provient de la récupération ou du travestissement de certains « héritages » culturels. Les paysages mentaux de Florin Niculiu se fondent sur des hypothèses, sur des suites d'hypothèses, territoires à la dérive entre l'ordre et le désordre; cette magie de l'incertitude » entretient une atmosphère ésotérique. L'une des solutions à laquelle recourt Gil Nicolesco est la « peinture d'objets », la « nature statique » où il réussit un équivalent convenable du « réalisme magique ».

L'AMBIGUÏTÉ DE LA SENSIBILITÉ ESTHÉTIQUE.

En se proposant d'analyser le terme de sensibilité esthétique envisagé en tant que structure spécifique de l'être humain, Titus Mocanu précise que la sphère de cette sensibilité est beaucoup plus grande que le domaine où se manifeste le système du champ perceptif, et son horizon plus large que celui de l'affectivité.

Les mutations survenues au niveau des structures de la civilisation et, implicitement, les modifications dans la substance de la technologie, en même temps que les impressionnantes transformations dans

le domaine des sciences ont influencé le phénomène de la culture et la nature même de la sensibilité esthétique. Ainsi donc, sur le plan de la sensibilité, la primauté absolue du postulat de l'affectivité semble, pour la première fois depuis la Renaissance, céder le pas au rationnel; le déplacement de l'accent, du domaine de l'affectivité dans celui du rationnel, paraît être par ailleurs l'une des caractéristiques de notre époque.

En considérant ensuite les types fondamentaux de sensibilité esthétique, l'auteur affirme, qu'étant donné ces modifications complexes, la doctrine de la dualité évoquée par Worringer et, plus récemment, la dissociation faite par Eugenio D'Ors entre le géométrique et le naturel sont aujourd'hui valables jusqu'à une certaine limite. Titus Mocanu propose deux types nouveaux de sensibilité: le type de *sensibilité phanique* ou la tension existentielle entre le rationnel et l'affectivité est résolue en faveur du rationnel et, au pôle opposé, le type de *sensibilité nictique* ayant la tendance de s'orienter vers les zones obscures de la vie. Si le premier type de sensibilité manifeste une tendance à l'abstraction, le second semble se diriger vers le concret. Situés généralement sur des positions strictement antinomiques, ces deux types fondamentaux de sensibilité esthétique dialoguent pourtant; parfois, dans les zones intermédiaires, elles donnent libre champ à un jeu étrange fait d'ambiguïtés inattendues, où, néanmoins, une synthèse insolite est tentée.

LA CÉRAMIQUE DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

Les tendances les plus caractéristiques du concept moderne de la céramique, les perspectives qui s'ouvrent à cet art dans le contexte de la civilisation actuelle constituent le sujet de l'entretien de Patriciu Mateesco, secrétaire de la section des arts décoratifs de l'Union des Arts Plastiques, avec le critique d'art Olga Bușneag.

En considérant les problèmes débattus lors des derniers colloques et symposiums

internationaux auxquels il a pris part, Patriciu Mateesco se montre préoccupé en premier lieu par la question de l'intégration de la céramique dans l'espace social, dans le cadre de la société industrielle moderne. Les interlocuteurs examinent les diverses modalités de réalisation des valeurs expressives de la céramique en tant qu'élément fonctionnel de l'architecture, l'efficacité de l'intervention de l'artiste dans le domaine du design dans le but de « déterminer » les formes et le décor contemporain, les possibilités d'associer la céramique non seulement à l'architecture mais aussi à l'urbanisme, ainsi que l'avenir de l'exemplaire unique dans la poterie et la sculpture en céramique.

DIET SAYLER

L'expérimentation rigoureuse entre les limites de l'abstraction froide, entre les limites du purisme plastique, constitue la préoccupation majeure de Diet Sayler. Sa formation de polytechnicien n'est pas un simple détail accidentel dans sa biographie; au contraire elle est la composante essentielle qui modèle sa pensée. Extrêmement circonspect à l'égard du « message romantique » des « sentiments » et des « sensations » individuels, Diet Sayler cherche à atteindre une zone parfaitement objective en suivant la voie de la plus intransigeante *départicularisation*, en proposant de véritables « objets pour penser » (A. Moles). Ses *Constructions arythmiques* s'appuient sur un code qui établit un répertoire de formes, d'éléments *invariants* — (chez Diet Sayler, des rectangles — la découverture du moule « pour le meilleur rectangle » étant la seule immixtion empirique dans cette méthode d'une extrême rigueur opérationnelle) — structurés suivant un algorithme combinatoire donné par l'artiste responsable de l'algorithme. Son constructivisme s'inscrit parmi les solutions caractéristiques de notre époque où — selon Vasarely — l'artiste « contemplateur inspiré » cède de plus en plus la place au « participant » à l'esprit rationnel, capable d'opérer des synthèses.

SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
MIHAI DRISCO	Structures du style. Les surréalistes
N. ARGINTESCO-AMZA	Le Salon d'Art Graphique 1970
V.D. PETRU COMARNESCO	Magdalena Rădulesco
ANDRÉ VERLON	Le Grand Pont
TITUS MOCANU	L'ambiguïté de la sensibilité esthétique
<i>Poésie et art plastique</i>	René Char
<i>Visites d'ateliers</i>	G. N. G. Vânătoru, Gabriela Manole— Adoc, Marcel Chirnoagă
<i>Laboratoire</i>	Diet Saylor
OLGA BUȘNEAG	L'art de la céramique dans la civilisation contemporaine (entretien avec Patriciu Mateesco)
JEAN TESSIER	L'artisanat d'art dans la société moderne
AUREL BROȘTEANU	Un Salon du Printemps
<i>Cimaises</i>	

СОДЕРЖАНИЕ

2	Международные соревнования	2
4	Циферблат	4
5	МИХАЙ ДРИШКУ	Структуры стиля. Суперреалисты
8	Н. АРДЖИНТЕСКУ— АМЗА	Салон графики 1970
10	В. Д. ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ	Магдалена Рэдулеску
12	АНДРЭ ВЕРЛОН	Большой мост
15	ТИТУС МОКАНУ	Двойственность эстетического вос- приятия
20	<i>Поэзия и изобразительное искусство</i>	Рене Шар
22	<i>Ателье</i>	Г.Н.Г. Вынэторул, Габриела Маноле— Адок, Марчел Кирноага
28	<i>Лаборатория</i>	Дит Сейлер
29	ОЛЬГА БУШНЯГ	Керамика в современной цивилиза- ции (беседа с мастером керамики Патрициу Матеску)
33	ЖАН ТЕССИЕ	Значение кустарно-художественного творчества в современном обществе
35	АУРЕЛ Д. БРОȘТЯНУ	Весенний салон в Кымпине
37	<i>Панно</i>	37

Couverture I: Céramique de Cucuteni (Musée National des Antiquités)

Couverture II: Vue de l'exposition Brancusi — ouverte à Bucarest au
Musée d'art de la République

Couverture IV: FRANÇOIS PAMFIL: Forme fermée — gravure

На первой странице обложки: Кукутенская керамика. Националь-
ный музей древностей

На второй странице обложки: Вид выставки Брынкуша

На четвертой странице обложки: Франсуа Памфил: Закрытая форма
— 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

