



ARTA³₇₁

SOMMAIRE

CONFRONTATIONS INTERNATIONALES	2
CADRAN	3
* * *	LES ARTISTES ACCUEILLENТ LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE
OLGA BUŞNEAG	UN MUSÉE AU PROGRAMME MONOGRAPHIQUE
MIHAI DRISCO	STRUCTURES DU STYLE. OVIDIU MAÎTEC
MARINA PREUTU	L'EXPOSITION D'ART SOVIÉTIQUE
ANCA RĂUTU	LES JALONS D'UNE DISCUSSION SUR L'ART ET LE PUBLIC
SYNTHÈSES, ANALOGIES	
TITUS MOCANU	LA TENTATION D'UN ART SÉRIEL
POÉSIE ET ART PLASTIQUE: POÈTES AMÉRICAINS	
VASILE VARGA	RENCONTRE AVEC ANDREESCU
M.D.	RÉTROSPECTIVES. MARGARETA STERIAN
VISITES D'ATELIERS: IOAN DONCA, MIHAI RUSU	
ANNA MICINSKA	LE DÉMON VICTORIEUX DE L'IMAGINATION
ŞERBAN EPURE	GLOSSAIRE
CIMAISES	37
COUVERTURES	I G. D. ANGHEL: NICOLAE BĂLCESCU—BRONZE III VUE DE LA TRIENNALE DE SCÉNOGRAPHIE (SALLE DALLES) IV PATRICIU MATEESCU: RÉVOLTE—CÉRAMIQUE

СОДЕРЖАНИЕ

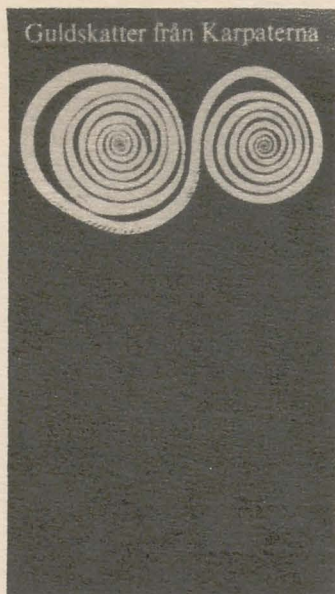
МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ	2
ЦИФЕРБЛАТ	3
* * *	ХУДОЖНИКИ ВСТРЕЧАЮТ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ
ОЛЬГА БУШНЯГ	МУЗЕЙ МОНОГРАФИЧЕСКОГО ПРОГРАМА
МИХАЙ ДРИШКУ	СТРУКТУРЫ СТИЛЯ. ОВИДИУ МАЙТЕК
МАРИНА ПРЕУТУ	ВЫСТАВКА СОВЕТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
АНКА РЭУТУ	ВЕХИ ОДНОЙ ДИСКУССИИ ОБ ИСКУССТВЕ И О ПУБЛИКЕ
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	
ТИТУС МОКАНУ	СОБЛАЗН СЕРИАЛЬНОСТИ
* * *	АМЕРИКАНСКИЕ ПОЭТЫ
ВАСИЛЕ ВАРГА	ВСТРЕЧА С АНДРЕЕСКУ
М. Д.	РЕТРОСПЕКЦИИ. МАРГАРЕТА СТЕРИАН
АТЕЛЬЕ: ИОАН ДОНКА, МИХАЙ РУСУ	
АННА МИЧИНСКА	ПОБЕЖДАЮЩИЙ ДЕМОН ВООБРАЖЕНИЯ
ШЕРБАН ЕПУРЕ	ГЛОССАРИЙ
ПАННО	37
ОБЛОЖКИ	I Г. Д. АНГЕЛ: НИКОЛАЕ БАЛЧЕСКУ—БРОНЗА III ВИД ТРЕХГОДИЧНОЙ ВЫСТАВКИ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕКО- РАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ. ЗАЛ ДАЛЛЕС IV ПАТРИЦИУ МАТЕЕСКУ: КЕРАМИКА

ARTA³₇₁

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE	2
CADRAN	3
* * * ARTIȘTII ÎNTÎMPINĂ A 50-A ANIVERSARE	5
ARTA ÎN MUZEU	
OLGA BUȘNEAG UN MUZEU CU PROGRAM MONOGRAFIC	10
MIHAI DRIȘCU STRUCTURI ALE STILULUI. OVIDIU MAITEC	16
MARINA PREUTU EXPOZIȚIA DE ARTĂ SOVIETICĂ	19
TRIBUNA	
ANCA RĂUTU JALOANE ÎNTR-O DISCUȚIE DESPRE ARTĂ ȘI PUBLIC	21
SINTEZE, ANALOGII	
TITUS MOCANU TENTAȚIA SERIALIZĂRII	22
POEZIE ȘI PLASTICĂ: POETI AMERICANI	24
VASILE VARGA ÎNTÎLNIRE CU ANDREESCU	26
M.D. RETROSPECTIVE. MARGARETA STERIAN	28
ATELIER: ION DONCA, MIHAI RUSU	30
ALBUM	
ANNA MICINSKA DEMONUL VICTORIOS AL IMAGINAȚIEI	34
ȘERBAN EPURE GLOSAR	36
SIMEZE	37
COPERTE	I G. D. ANGHEL: NICOLAE BĂLCESCU – BRONZ III ASPECT DIN TRIENALA DE SCENOGRAFIE – DALLES IV PATRICIU MATEESCU REVOLTĂ – GRESIE
COLEGIUL REDACȚIONAL	VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MĂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACȚIONAL	REDACTOR ȘEF: ANATOL MĂNDRESCU REDACTOR ȘEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE: IOAN HORGA REDACTORI: OLGA BUȘNEAG, MIHAI DRIȘCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORȘIA CORECTOR: INGRID GEORGESCU PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII	RADU BRAUN, M. VIDERIU, EUGEN LUPU, CONSTANTIN NICOLAE, OCTAVIAN STĂCESCU
DIAPOZITIVE ÎN CULORI	RADU BRAUN, ION IVAN
PREZENTAREA ARTISTICĂ	MAGDA ARDELEANU
REDACȚIA REVISTEI	STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9 TELEFON 13.75.61
ADMINISTRAȚIA	UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16.35.01, BUCUREȘTI
ABONAMENTE	6 LUNI – 90 LEI, 12 LUNI – 180 LEI
TIPARUL	ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, BUCUREȘTI, ROMÂNIA



STOCKHOLM
GÖTEBORG
LONDRA

Expoziția *Comori de artă veche din România* — care a constituit unul din evenimentele vieții artistice pariziene a anului trecut — a fost, ulterior, organizată la Stockholm și Göteborg. Continuându-și cu succes itinerarul european, expoziția s-a deschis la 29 ianuarie la Londra, într-un cadru festiv, în sălile prestigiosului *British Museum*. «Este una dintre cele mai frumoase expoziții de tezaure văzută vreodată la Londra» — se menționează în cotidianul englez *Times*. «Într-un moment când tot mai multe comori — arată cronicarul ziarului — sînt îndepărtate din muzee, din colecții particulare și din saloanele de antichități ca false sau dubioase, fiecare din piesele acestor tezaure expuse are o autenticitate imaculată».

TEL AVIV

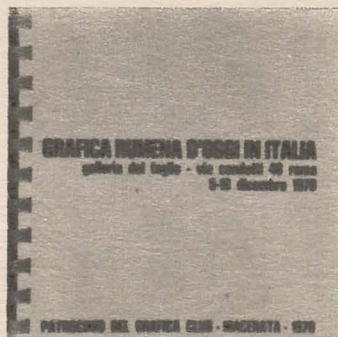
În cursul lunii martie pictorița Tia Peltz a deschis o expoziție de pictură și grafică de șevalet în Israel. Expoziția a fost găzduită în sălile *Federației Naționale a Ziaristilor* din Tel Aviv.

Tia Peltz a prezentat 12 lucrări de pictură în ulei, precum și 38 lucrări de grafică de șevalet executate în tehnici diferite.

La invitația domnului Eugen Davilla, directorul Muzeului *Herzlia* din Tel Aviv, pictorul Ștefan Constantinescu a prezentat o expoziție în sălile muzeului în cursul lunii aprilie. Au fost expuse 58 lucrări (20 picturi în ulei, 28 guașe și 10 acuarele) reprezentînd, în cea mai mare parte, nuduri și peisaje.

ROMA

Grafica Club din Macerata a prezentat în decembrie trecut o expoziție de gravură contemporană românească la *Galleria del foglio* din Roma. Au fost expuse lucrări de Ana Maria Andronescu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Florin Ciubotaru, Ioan Donca, Vintilă Făcăianu, Valentin Th. Ionescu, Ileana Micodiu, Teodora Moiescu Stendl, Corneliu Petrescu, Damian Petrescu, Vasile Pinte, Nicolae Săftoiu și Ion Stendl. Intitulată *Grafica rumena d'oggi in Italia*, expoziția — după cum menționează domnul Elverio Maurizi în catalog — prima de acest fel, inaugurează cu succes seria de manifestări organizate de *Grafica Club* în colaborare cu grupuri și asociații artistice din alte țări, în scopul cunoașterii reciproce și al popularizării diverselor orientări din mișcarea artistică internațională.



NEW DELHI

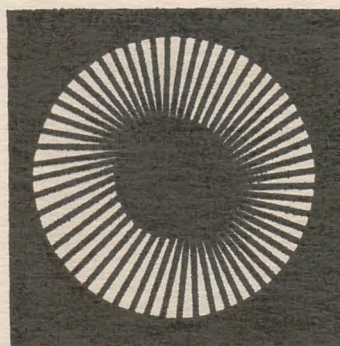
La 31 ianuarie s-a deschis la New Delhi a doua ediție a *Triennalei internaționale de artă contemporană*, organizată sub auspiciile *Academiei Naționale de Artă a Indiei (Lalit Kala Akademi)*. Artă românească a fost reprezentată la această manifestare prin lucrări de Ladislau Feszty (șapte gravuri pe metal), Dimitrie Gavrillean (șapte picturi în ulei) și Ovidiu Maitec (șapte sculpturi în lemn — în ilustrație *Coloană*).



exposición de grabados rumanos contemporáneos

LIMA

În perioada ianuarie-februarie a. c. a fost organizată la Lima o expoziție cu gravuri și desene contemporane românești. Au fost expuse 79 lucrări semnate de Nicolae Apostol, Corina Beiu Angheluță, Geta Brătescu, Marcel Chirnoagă, Cik Damadian, Vasile Dobrian, Ioan Donca, Vintilă Făcăianu, Șerban Gabrea, Vincențiu Grigorescu, Harry Guttman, Ana Iliuț, Vasile Kazar, Hortensia Masichievici, Natalia Matei Teodorescu, Tiberiu Nicorescu, Vasile Paulovics, Anton Perussi, Mariana Petrașcu, Vasile Pinte, Constantin Plăcintă, Nicolae Săftoiu, Ion State, Ion Stendl și Victor Rusu Ciobanu.



PARIS

Biblioteca Națională din Paris — care, prin grija doamnei Françoise Wojmant, își sporește cu regularitate colecția de gravuri cu lucrări noi, contemporane — a primit recent o selecție de gravuri din ciclurile executate în 1970 de pictorul român Mircea Milcovici. Grupate în ciclul *Metafenomene* (și imprimate de *Editions de la Tortue*), aceste gravuri reprezintă preocupările actuale ale pictorului, vizînd, după expresia criticului A. Geneau, «transpoziția artei optice pe plan spiritual». O serie de *Metafenomene* a constituit obiectul unei expoziții itinerante, organizată recent în trenul *Mistral* (pe ruta Paris—Marsilia).

Activitatea grupului « Zebra », fondat la Hamburg în 1965 de Dietmar Ulbrich, Dieter Asmus, Peter Nagel și Nikolaus Störtenbecker ocupă un loc important în viața artistică din R.F.G.

Continuând tradițiile așa-numitei « Neue Sachlichkeit » — Noua obiectivitate din Germania anului 1920 — (Otto Dix, Franz Radziwill, Georg Schmidt etc.) grupul s-a constituit ca expresie a reacției « noilor realiști » față de arta « evazionistă ». Artă preconizată de grupul « Zebra » presupune un « act » de aparentă supunere față de realitate. Aparentă, pentru că în reproducerea mimetică a realității



este implicat dezacordul față de această realitate, opoziția față de tirania lucrurilor, refuzul reificării umanului.

Institutul de Artă Contemporană din Londra a organizat în lunile ianuarie-februarie o expoziție care-și propune să evidențieze actualitatea, accesibilitatea și popularitatea benzii desenate, calitățile estetice reale ale acestei arte comerciale precum și efectul produs de transferul unor imagini din domeniul expresiv al benzilor desenate în cadrul limbajului artei așa-zis «majore».

Retrospectivele benzii desenate americane și europene au constituit cele două secțiuni ale expoziției. Expoziția a mai oferit prilejul unui experiment interesant: câțiva dintre celebrii creatori de benzi desenate, printre care Tomm Philipps, Bruce Lacey, Glyn Williams, Ralph Steadman, Adrian Henri au urmărit în cadrul unui atelier atașat expoziției activitatea unor copii între 12 și 15 ani, creatori de benzi desenate destinate colegilor lor de generație. Michael Kustow, organizatorul expoziției, a întocmit și un chestionar despre banda desenată adresată copiilor.

De curind a apărut în editura Gallimard un volum al lui Max Ernst intitulat « Écritures », care pe parcursul a 448 de pagini reunește texte scrise între 1921 și 1969, poeme, interviuri, explicări de colaje, acompaniate de aproape 200 de imagini.

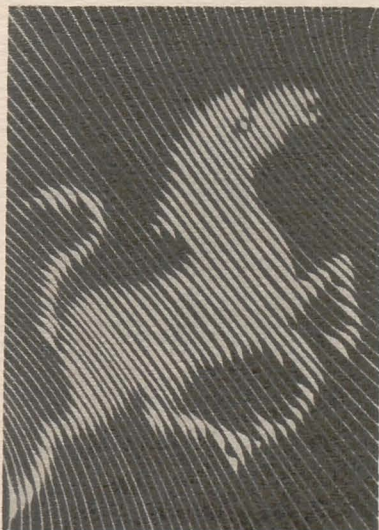
Cartea a provocat interes în mediile artistice din Franța demonstrând profunzimea gândirii unuia din cei care, împreună cu Dali, este printre ultimii supraviețuitori (printre cei încă vii,



după expresia lui Gilbert Lascault) ai
revoltei suprarealiste.

La Paris, în Jardin d'Acclimatation din Bois de Boulogne, se amenajează un nou local al Muzeului de Arte și Tradiții Populare, într-un edificiu construit după proiectul arhitecților Jean Dubuisson și Michel Jousserand. Planul amenajării ține seama de concepția muzeografică a lui Georges-Henri Rivière. Va fi un muzeu «laborator», care va avea, alături de atribuțiile tradiționale, de conservare și prezentare a patrimoniului artistic și funcții sociale, privind animarea culturală, cercetarea și învățămîntul. Specialiștii de la Centrul Național al Cercetării Științifice își vor desfășura aici activitatea etnologică. Arhitectura localului corespunde complexității funcțiilor: o aripă a construcției adăpostește colecțiile și galeriile deschise publicului, un edificiu de 8 nivele include serviciile de conservare și cercetare și este deschis doar specialiștilor. Aici se află laboratoarele de restaurare, iconoteca, fototeca, cinematoca, sala de citit, fonoteca, o cantină și o cafenea precum și un auditoriu pentru conferințele prevăzute în activitatea acestei complexe instituții.

La Gordes (departamentul Vaucluse),
în castelul Renaissance amenajat în



acest scop a fost inaugurat recent Muzeul Vasarely.

A vorbi despre pace, fără a pronunța un cuvânt dar simbolizînd ideea în imagini, iată ce-și propun doi americani, S. Globus și R. Globus, creînd «Muzeul mijloacelor de comunicare» (The Museum of the media). Muzeul nu-și

CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ●



propune să efectueze o trecere în revistă a apariției mijloacelor de comunicare, ci, transgredind destul de clasic al muzeelor, se vrea un factor social activ de educație prin imagini a maselor. Situat la întretaieri străzilor a 14-a cu a 5-a din New York, muzeul este alcătuit dintr-o sală așezată la demisol, în care pe un ecran imens, prin intermediul



mai multor proiectoare se emit imagini filmate, fotografiate etc.; toate acestea sînt programate de un aparat electronic inventat de frații Globus. Proiectarea continuă a unor aspecte din realitățile epocii noastre, din care nu lipsesc imagini din Vietnam și Cambodgia, încearcă să sugereze necesitatea imperioasă a concentrării sentimentelor omului în sensul principiului coexistenței pașnice în pofida a tot ce mai constituie surse de neînțelegeri tragice.

Glosind pe marginea expoziției deschisă sub egida Institutului de Artă Brută și alcătuită din lucrări datorate unor inși din afara sferei culturale general acceptate și a influențelor ei, Jean Dubuffet declară în numele asociației « La Compagnie de l'Art Brut » că această selecție se întemeiază pe ideea după care intenția de a crea este comună tuturor. În căutarea unui tip de artă care să reprezinte creația spontană, selecția se îndreaptă — deși nu exclusiv — către lucrări create de inadptabili, dezechilibrați mental, categorii atinse de bolile personalității. Dubuffet contestă caracterul patologic al acestor lucrări (dintre care unele, arată el, dovedesc o remarcabilă inventivitate, luciditate și metodă), apreciind inițiativa acestei demonstrații drept un nou prilej de critică și de reconsiderare a validității tablei de valori convenționale, acreditate în prejudecățile care determină valutățile curente în cultura tradițională.



A black and white photograph of a person jumping over a low wall or fence. The person is in mid-air, with their arms outstretched and legs bent. The background features a large, dark, leafy tree on the right side and a bright, hazy sky. The overall mood is one of freedom and movement.

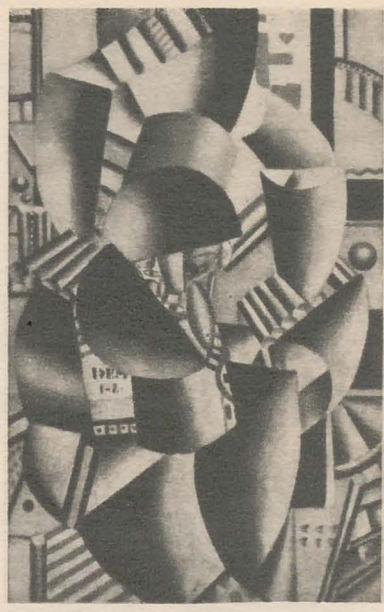
Cu prilejul centenarului cărții poștale
ilustrate engleze au fost organizate



o serie de expoziții. La începutul acestui an *Victoria and Albert Museum* a consacrat o expoziție evoluției «genului» în primii 50 de ani ai dezvoltării sale (începînd cu anul 1895). Colecția muzeului cuprinde 10.000 de ilustrate dintre care au fost selecționate pentru expoziție exemplarele care prezintă veritabile calități estetice (prototipurile create de Mucha de pildă) și cele în care se încercau noi efecte, forme inedite, materiale pitorești și surprinzătoare. S-a expus o ilustrată tăiată din fibra lemnoasă a unui stejar plantat de Sir Walter Scott și altele incluzînd flori presate, portrete ale destinatarului etc. Galeria Angelei Flowers din Londra a proiectat, pe aceeași temă a cărții poștale ilustrate, o expoziție de machete, comandate unor artiști cunoscuți și care urmează a fi executate în serie și difuzate. Printre participanți: Ștefan Wewerke, Tom Phillips, Leslie Evans, Angela Flowers contează de asemenea pe participarea lui Hockney, Patrick Hughes, Joseph Benys, Richard Hamilton. Pentru acesta din urmă



La Tate Gallery a avut loc expoziția «Léger și Parisul puriștilor» organi-



zată de John Golding și Christopher Green. Expoziția a evidențiat unitatea și forța operei artistului, indicând în același timp întrepătrunderile și influențele reciproce dintre opera lui F. Léger și cea a contemporanilor lui, între anii 1918—1929. Catalogul subliniază influența pe care au avut-o futuristii italieni, mișcarea De Stijl și purismul (Ozenfant și Le Corbusier) în constituirea atitudinii lui Léger față de obiectul mecanic, pe care îl învestește cu valoare pozitivă de simbol al progresului, al viitorului.

O interesantă retrospectivă consacrată vestigiilor artei cretane a fost de curând deschisă la *Museum für Kunst und Gewerbe* din Hamburg. Intitulată *Arta dedalică din Creta* (termenul a fost introdus de arheologul englez R.J.H. Jenkins pentru a desemna ultima perioadă de înflorire artistică a insulei precum și începuturile artei arhaice grecești de influență cretană), expoziția a reunit pentru prima dată, pe această temă, un ansamblu reprezentativ (statuete din bronz și teracotă, amfore, arme, vase pictate și decorate în relief etc.). Organizată de Herbert Hoffman, expoziția a cuprins lucrări de artă aparținând unor colecții din Anglia, Franța, Italia, Japonia, Elveția și S.U.A.

Institutul elvețian de studii asupra artei
își celebrează anul acesta a XX-a
aniversare, organizînd două manifestări:
o expoziție itinerantă *Desenul suedez în
secolul al XX-lea* și o expoziție ilustrînd
activitatea institutului și a secției sale
de restaurări.

Societatea de design publicitar fondată în anul 1964 ca organizație profesională, grupind peste 400 de creatori și firme, își propune să ridice nivelul meșteșugului editorial. În acest scop, societatea organizează concursuri anuale cu premii. Rezolvările cele mai reușite fac obiectul unei expoziții. Se acordă o mare importanță funcției designerului în editare; acesta este investit cu responsabilități care-i depășesc uneori rolul, ajungând să acopere deficiențe de conținut și redactare ale publicațiilor, pentru obținerea succurselor de public.

inlocuirea și rotarea rapidă a designurilor este simptomatică în acest sens. *Societatea de design publicitar* tinde să asigure acestui sector un nivel stabil al calității.

Expoziția dedicată aniversării Partidului înseamnă, cum e și firesc, o solicitare deosebit de puternică a gândirii artistice. A realiza, dincolo de narație și reprezentare, « ceea ce într-un poem nu se poate rezuma », a da lucrării această aură estetică e idealul și problema continuu dezbătută interior a creatorului. Vorbind despre elaborarea lucrărilor pentru expoziția festivă, unii dintre artiștii prin ale căror ateliere a trecut acest « raid » de reporter au găsit de cuviință să relateze nu numai intențiile lor traducibile în cuvinte, ci să-și exprime speranțele legate de ambiția de a realiza valoarea poetică, patosul, aderența lirică la teme, acea convingătoare nuanță care asigură elocvența unui mesaj artistic.

— GEZA VIDA, sînteți unul din creatorii care de la început și-au legat arta de idealul social, de lupta pentru o umanitate liberă.

Vă amintiți de împrejurările din 1939 cînd ați executat primele dumneavoastră gravuri?

— Sînt împrejurări care nu se pot uita: eram în lagăr, în sudul Franței. Am primit o bucată de linoleum și am început să zgîriu cu un cuțit. Un invalid căruia i se permitea să ia contact cu lumea din afară scotea gravurile, care erau expediate la Paris și difuzate.

— Ele n-au fost, însă, primele dumneavoastră lucrări militante, angajate, inspirate din lupta poporului.

— E adevărat: primele lucrări le-am executat în 1936, înainte de a pleca în Spania. Erau niște scînduri sculptate — o serie de reliefuri reprezentînd răscoale țărănești, un iobag în fața judecătorului, o scenă cu mineri... Le-am expus, poliția a dat dispoziție să fie distruse, au fost tăiate în bucăți și arse. Am putut salva două bucăți. Una se află într-o colecție particulară din Cluj, cealaltă este la mine la Baia Mare, amintindu-mi de vremuri de demult.

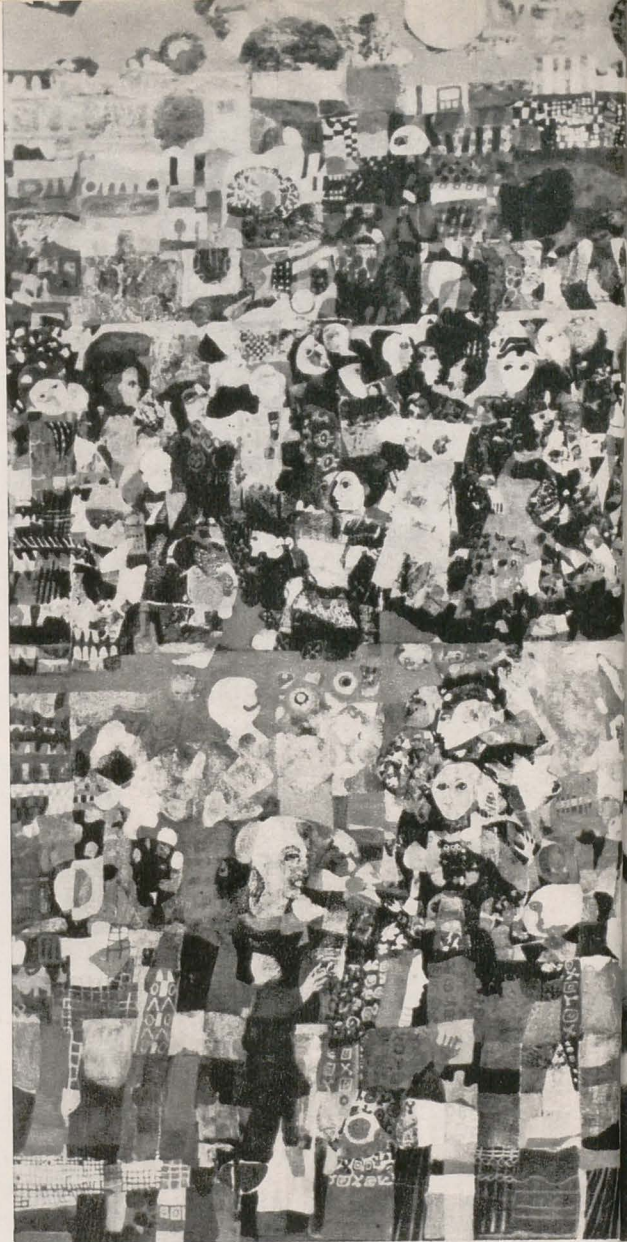
— Astăzi?

— Cioplesc mai departe... Un grup, vreau să-i pun titlul *Sfatul bătrînilor*; sînt cinci bușteni. Figuri simplificate mult, așezate pe o grindă de vreo trei metri și jumătate. Mă gîndesc că pot să vorbească despre înțelepciunea poporului. Buștenii sînt cinci la număr, cinci sînt și deceniile de existență a partidului, pe care le sărbătorim.

Despre pregătirile sale pentru expoziția semicentenarului partidului GHEORGHE IVANCENCO ne spune:

— Pentru o expoziție cu program — una dintre cele mai importante în ultimul timp — e drept ca artistul să depună un efort substanțial sporit. Mă străduiesc să depun acest efort ca să realizez pe de o parte o gravură de valoare plastică corespunzătoare dezvoltării mele actuale, ca să corespund, pe de altă parte, scopului expoziției. În alte împrejurări pot fi valabile, în măsura în care sînt totuși remarcabile, experimentele, încercările, căutările. De data aceasta înțietatea revine, după părerea mea, certitudinilor. Acestea trebuie să se înscrie în programul expoziției, liber acceptat de artist. De aceea efortul este mai mare, pe toate planurile, al intelectului, al sensibilității, al meșteșugului etc. De aceea și responsabilitatea artistului este accentuată la maximum. Programul expoziției este generos și vast, ca însuși programul partidului legat de construirea istoriei noastre contemporane. Mi-am propus să realizez trei gravuri, încercînd să sintetizez în imagini momente de mare însemnătate din viața noastră: *Victoria* (simbolul ei sugerînd un parcurs — ceea ce a precedat și ceea ce îi urmează momentului victoriei), *Electrificarea și Reconstrucția*. Primele probe ale celei dintîi gravuri sînt imprimate constituind, deocamdată, o confruntare cu mine însumi, în atelier. Proprietățile expresive ale tehnicilor de acvaforte și acvatinta îmi dau curaj, ca în atîtea alte dăți, să merg mai departe.

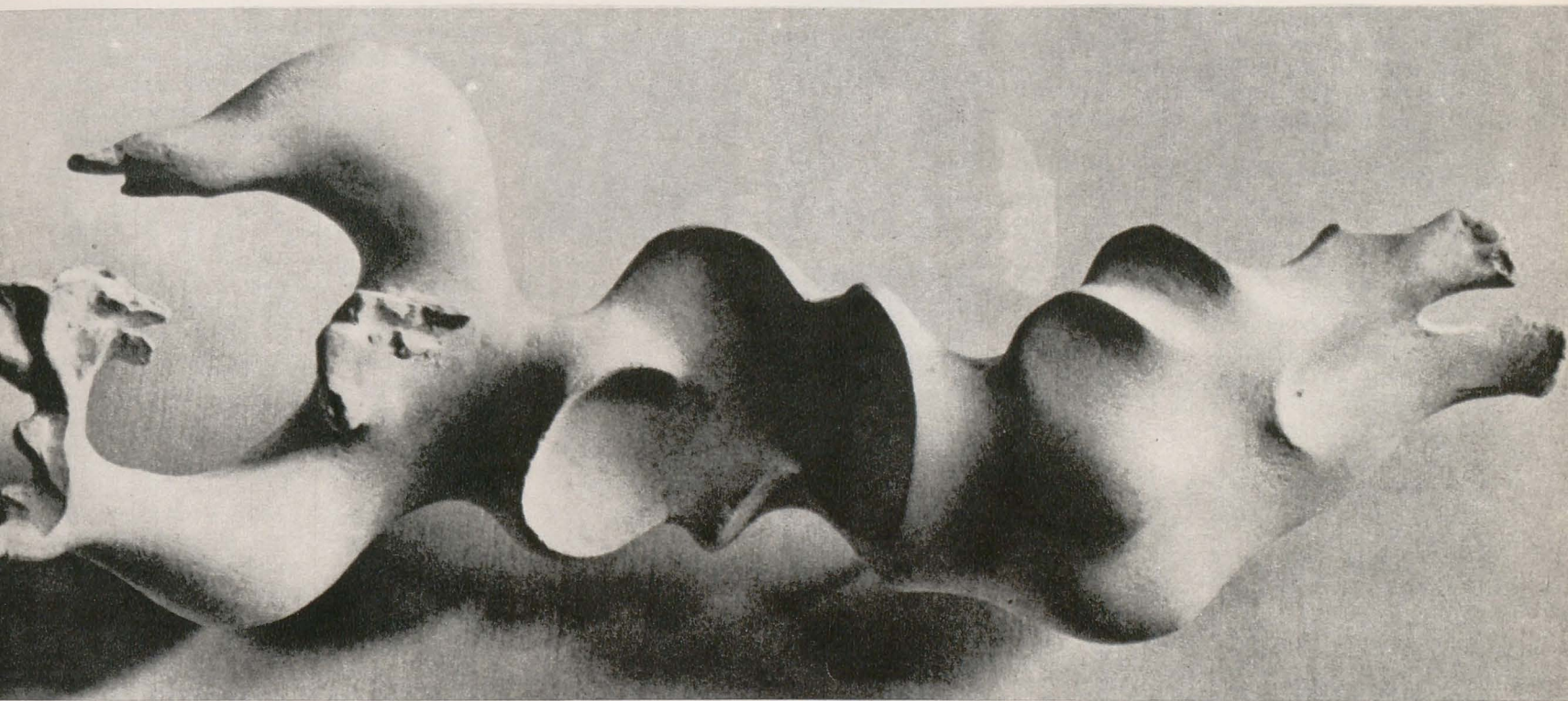
— Se știe, GEORGETA NĂPĂRUȘ, că sînteți o consecventă practicantă a picturii figurative adaptate la planul fantasticului: aptitudinea la metaforă a acestui stil întreține actualitatea narativismului. Care este argumentul opțiunii dv. pentru acest tip de imagine?



ȘANTIER

1	2	3
		4 5

1. SILVIA RADU: Oameni și steaguri — travertin
2. GEORGETA NĂPĂRUȘ GRI-GORESCU: 1 Mai — ulei (fragment)
3. IOANA KASSARGIAN: Prometeu — ghips
4. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Grivița '33 — ulei
5. GHEORGHE IVANCENCO: Victorie — acvaforte și acvatinta



— A descrie, a povesti, a reprezenta poate fi specific picturii — sau și picturii. Am libertatea alegerii mijloacelor și le aleg pe acelea care-mi corespund, prin care pot să mă exprim cu sinceritate. Nimic din ceea ce înregistrez într-un tablou nu trebuie să fie, pe nici un plan, gratuit. Mi-era dor, de pildă, să pictez un peisaj cu floricele. Am început să lucrez. Tabloul a devenit — cum cel mai adesea picturile mele sînt populate de mulțimea figurilor umane — un fel de petrecere la iarbă verde. Mi-am imaginat, în felul acesta un week-end. Tabloul este aproape terminat. Tonicitatea lui m-a stimulat să dezvolt o variantă pe aceeași temă, păstrînd același sentiment. A devenit însă cu totul altceva. O nouă organizare compozițională, o nouă dispunere a personajelor, alte raporturi de forme și culori au dat cu totul alte semnificații. Imaginea s-a constituit într-o sărbătoare de 1 Mai, o sărbătoare populară desfășurată în peisaj primăvăratec. Tema mi s-a părut atrăgătoare, parcă n-ar mai fi fost de multă vreme pictată. ... Lucrez mult, cîte trei-patru luni la o compoziție și mereu am sentimentul că s-ar putea realiza altă și altă variantă, cum nenumărate sînt înfățișările lumii și sursele bucuriei de a trăi.

— Ce lucrări pregătiți, CONSTANTIN PILIUȚĂ, în întîmpinarea semicentenarului partidului?

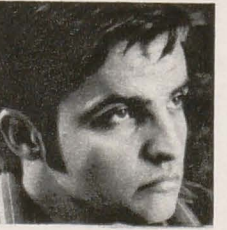
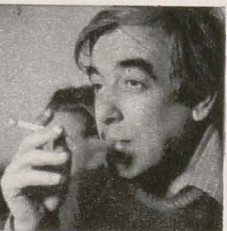
— Două tablouri în ulei, intitulate *Grivița '33* și *Tipografie ilegală*.

— Nu sînteți la primele dumneavoastră lucrări de substanță declarat social-politică. Se poate vorbi deci despre continuitate și evoluție pe acest plan?

— Eu mă mișc numai în cadrul meu. Iar dacă mă înnoiesc, nu mă înnoiesc în curtea vecinului, ci la mine acasă. Sper să se întîmple mereu, de la o lucrare la alta: trebuie să te înobilezi în meserie. Evenimentul pe care îl întîmpinăm este atît de important, încît în afară de faptul că aş vrea cu acest prilej să fiu, să devin un pictor puţin mai bun, mă gîndesc că am posibilitatea să iau și eu parte la visul și gospodărirea neamului nostru.

— SILVIA RADU, în sculptura dv. «de-a lungul anilor, deși forma e variată în ceea ce privește concepția despre relația dintre volum și spațiu, întrezăresc o permanență, ca o certitudine».

— Nimic nu mi se pare mai firesc decît o continuitate de preocupări. Nu mă gîndesc numai la cazul meu, cînd o asemenea trăsătură ar fi poate reclamată de tendința sculpturilor de a se organiza într-un anumit spațiu exterior, dîndu-i acestuia o anumită identitate. Această continuitate poate fi determinată de faptul că o lucrare, deși împlinită, nu epuizează tot ceea ce ai de spus — sau, poate, ea însăși determină desfășurarea firului propriei gîndiri. Ideea sau ideile cred că primează și nu materialul (nu sînt adepta unui singur material și nici nu înțeleg să mă supun lui: forțez piatra, de pildă, ca să-mi dăruiască ceea ce vreau eu, să-mi răspundă



ȘANTIER

ȘANTIER

ideii). Pentru sculptura pe care o proiectez — proiectul este abia în lut — oscilez încă între piatră și bronz. Deocamdată poartă titlul *Omagiu partidului*. Aparține, să spunem, unei «constelații», care a început a se alcătui cu proiectul în ghips *Grivița '33*, cu care am participat la concursul pentru monumentul C.F.R. De la acesta pornind, am cioplit apoi în piatră *Oameni și steaguri* și, nu de mult, am turnat în beton o altă lucrare, despre tinerețe, prevăzută a fi amplasată la Costinești. *Omagiu partidului* are același punct de plecare. Opera se clarifică pe parcursul elaborării ei. Sper să ajungă să exprime cu claritate ideea. Aceasta se va întîmpla însă numai cînd formele vor putea să se justifice în sine, să aibă o existență autonomă, să fie încadrate firesc în spațiu.

Tabloul la care l-am găsit lucrînd în atelier pe CONSTANTIN ILEA, *Elevi la culesul porumbului*, ne-a amintit, ca mod de repartizare a suprafețelor și, poate, ca gamă cromatică, un *Peisaj* al artistului și un *Interior* pictate cu vreo doi ani în urmă. Observația noastră ne este confirmată de către autor, cu anumite precizări de rigoare:

— Numai din acest punct de vedere este posibilă asociația între cele trei lucrări. Vreo asemănare de alt ordin nu există. *Interiorul* și *Peisajul* sînt concepute ca niște construcții cromatice stabile. Aceeași gamă cromatică o utilizez de data aceasta ca să surprind, simplificînd reprezentarea la datele ei esențiale, un grup de personaje în acțiune. Mă interesează problemele de ritm ale acestei compoziții care sper să concretizeze în imagine picturală un «aspect» de viață ce-mi este familiar din raporturile dintre profesor și elevi în activitățile noastre extrașcolare comune. Un moment de activitate capabil în sine să exprime o atitudine de tonică și senină încredere în viață. Subtextul trebuie să se confunde cu pictura însăși. Aceasta este de fapt problema tabloului pe care sper să o soluționez pînă în momentul predării pentru expoziția care ne preocupă pe toți în aceeași măsură.

— Cealtă lucrare?

— A doua pictură destinată aceleiași manifestări se află, de asemenea, într-un stadiu de lucru avansat. Are un caracter simbolic mai declarat. Oricît ar părea de pretențios și uzat, vreau să o intitulez *Citori ai vremii noi*. Compoziția e concentrată în jurul unui grup de personaje gravitînd, ca într-un fel de simili-montaj realizat prin procedee strict personale, aluzii la agricultură, industrie, construcții ș.a.m.d. Ele au rostul de a scoate în evidență grupul central care aş vrea să comunice cu anume discreție dar și cu anume precizie o stare sau un sentiment de eroism, ca mesaj emoțional.

Discutînd cu pictorul VASILE CELMARE ne-am adus aminte de unul dintre tablourile sale intitulat *Unirea face puterea*, inspirat de vremea intrată, se poate spune, în legendă.

— Legende noastre — ne spune pictorul — sînt atît de des legate de luptele noastre, de idealul de libertate națională și socială înfăptuit pe deplin în anii atît de mult ai noștri, încît dacă n-ar fi atît de greu să ne detașăm de propria noastră vreme, am putea, cred, realiza dimensiunile de legendă ale acestei epoci istorice. Iar cînd ne alegem din trecut subiectele, ele devin metafore în care ne referim la timpul nostru. Cînd am pictat tabloul *Unirea face puterea* — mi-a venit ideea să dezvolt o suită pe această temă generoasă a «eroilor și legendelor», o suită despre un «timp» și «spațiu» românesc, în care proiecția în «ideal» șterge granița dintre trecut și prezent. Numai «faptul» care declanșează imaginea, devenind sursa de inspirație sau subiectul ei, are caracter istoric; sensul radiază dincolo de moment. Constructorul Porților de Fier se poate confunda, la drept vorbind, cu Meșterul Manole. În compoziția mea, pe fundalul divers colorat se desfășoară evenimintele, în centrul lor conturîndu-se eroii — cunoscuți sau anonimi. Realizarea acestei suite este înscrisă în programul meu și nimic nu mi se pare mai firesc decît a participa, cu ceea ce ai izbutit să înfăptuiești definitiv din propriul tău program, la expoziția semicentenarului partidului.

Pictorul MARIN GHERASIM își formulează crezul: vorbește despre conștiință și calitate.

— Nu există, cred, omagiu mai autentic, mai deplin, acum la o jumătate de veac de existență a partidului, decît *calitatea* fapturii noastre.

Trăim un moment de salt al cantitativului în calitate, vizibil pe plan social-politic și, deopotrivă, pe planul conștiinței individuale. Creația, ca formă de sublimare a eului nostru, trebuie să exprime tot mai fidel acest salt.

Crezul nostru umanist, cred că înseamnă astăzi triumful calității, noblețea existenței și faptele noastre.

Am ajuns, în sfîrșit, pe un drum firesc adăugînd la ce reprezentăm, pe *cum* reprezentăm. Nu mai este de conceput o ruptură de calitate între acești ce și *cum*.

Am ajuns să se înțeleagă că forma plastică pe care o îmbracă ideile noastre, limbajul specific de exprimare, poate să anuleze sau dimpotrivă să ridice la un înalt nivel valoric mesajul nostru uman: limbajul este investit, pe lîngă funcții estetice, și cu o funcție etică. Numai așa înțelegînd-o, arta poate acționa modelator asupra conștiinței. Între frumos, adevăr și calitate aș pune semnul egalității.

Lucrarea pe care o pregătesc pentru expoziția semicentenarului partidului este un omagiu adus muncii constructive din industrie. Doresc ca tabloul să transcende pura descriere, anecdota. Să ajungă la simbol.

Și în atelierul lui MIHAIL MEIU am întîlnit simbolul ca mod de comunicare mediată, dobîndind astfel un sens larg, așa cum artistul însuși afirmă:

— Aș vrea să se poată recepta sentimentul patriotic profund care susține tema aleasă: *Avîntul României Socialiste*. Recurg firește la alegorie și simbol. În prima sa variantă, formele și însuși modelajul trădează un sentiment romantic. Pe parcurs am renunțat la această viziune, — ceea ce nu înseamnă că nu o voi mai relua. Mă interesează, îmi dă satisfacții și poate oricînd să fie un punct de plecare pentru o viitoare sculptură. Deocamdată am optat pentru a doua variantă a proiectului. Formele sînt mult simplificate. Rigoarea și austeritatea lor se vor accentua cînd proiectul va fi mărit la dimensiunile reale ale lucrării, 1,52 m, și cînd aceasta va fi turnată în bronz. Fandarea personajului feminin echilibrată de faldurile draperiei curbate, ținuta verticală fermă a torsului și brațul drept ridicat purtînd însemnele simbolice ale proletariatului, secera și ciocanul, sper să exprime metaforic sensul temei. Sper să obțin un acord deplin între armonia formei și ideea de lumină morală, un acord «kalos kagatos» și, în acest scop, am optat pentru un spirit clasic.

— EDITH ORLOWSKI, ce gînduri aveți în ajunul expoziției festive?

— Creatorul trebuie să găsească punctul fericit de intersecție dintre comanda socială, disponibilitatea publicului și propriul său crez artistic. Nu este vorba despre concesiile, de nici o parte, pentru că opera trebuie să fie sinceră și să aibă eficiența de noi toți dorită. În aceasta constă dificultatea. Pe care încercăm să o depășim. Lucrînd. Proiectez o sculptură, de peste 1,30 m, avînd ca temă *Eliberarea*. Materialul pentru care am optat — și care mă interesează mai intens în ultimii ani — este fonta. Vreau să obțin o formă vibrantă — solicitată de interpretarea ce o dau temei — de o anumită duritate, proprie fontei, fără să recurg la șlefuit și polisări. Vreau să obțin o structură expresivă din fontă care să fie în același timp și întruchiparea simbolului ales — un marinar. Reprezentarea statuară trebuie să fie, în ultimă instanță, o semnificativă ipostază a acestei structuri. Mă gîndesc mereu la recepția privitorului căruia sculptura aș vrea să-i comunice — deși căile sînt diferite — tot așa cum îi comunică un poem ori o simfonie. Nu mă refer la temă, la subiect, nici la epocă, stil, curent etc., ci propriu-zis la recepția ca atare a operei, la starea sufletească pe care contemplarea ei ți-o procură.

— Vorbiți-mi, IOANA KASSARGIAN, despre semnificația sculpturilor pe care le văd în stadiu de proiect.

— Am terminat o compoziție mai amplă născută din teribila întîlnire a omului cu apele din vara anului trecut... Există întîmplări cu adevărat zguduitoare, care ne obligă la o nouă conștiință a dimensiunii lucrurilor. Firesc, ele nu pot trece pe lîngă noi, ci, în mod fatal, prin sufletul nostru, iar urma pe care o lasă în conștiința fiecăruia poate însemna, uneori, o teribilă nevoie

de comunicare, de mărturisire... Dezvolt schița unei lucrări pe care o gîndesc în piatră: *Vestitorii Soarelui*. Închipuie metaforic vestirea unei epoci noi pe care poporul nostru o trăiește. Acești vestitori, ai mei, sînt trîmbițașii zorilor, într-o alegorie a libertății. În altă sculptură, proiectată pentru aceeași expoziție, recurg la figura simbolică *Prometeu* întotdeauna actual și dînd întotdeauna actualității o perspectivă spre viitor.

Am înregistrat în pictura lui NICOLAE GH. IORGA din ultimii ani constituirea unei suite a *Cetăților*, născută din contactul cu ambianța, cu atmosfera pregnantă a burgului Sibiului. Cu două dintre ele, acum în lucru, cărora li se adaugă, de asemenea o compoziție mai amplă, pic-

ANIVERSAREA

50

PARTIDULUI

torul intenționează să participe la expoziția semicentenarului partidului:

— Mi se pare firesc să mă înfățișez la expoziția semicentenarului cu lucrări caracteristice preocupărilor mele de limbaj din ultimii ani, cu atît mai mult cu cît ele implică în aceeași măsură și preocupările tematice. Mă gîndesc la suita *Cetăților* din care fac parte *Cetatea chimiei* și *Peisajul nocturn*, viziuni, îndrăznesc să afirm, moderne ale unor «cetăți» ale vieții noastre contemporane. Al treilea tablou este de fapt o variantă a *Procesiunii* prezentată cu doi ani în urmă într-un triptic. Subiectul, ca și titlul de altfel, sînt aceleași și se referă la dramaticul act final al grevelor din 1929. Este vorba despre un grup de personaje, mame și copii, la marginea mormîntului greviștilor executați. Fiecare personaj, se transformă — amintind *stîlpul de suflet* din cimitirul din Loman de pe valea Sebeșului — într-un fel de stîlp de foc, ai jertfei și în același timp ai protestului. Față de precedentă versiune, cea actuală sper să fie îmbunătățită — o concentrare și în același timp o dezvoltare a imaginii de ansamblu îmi este impusă de faptul că ea devine independentă, nu mai face parte dintr-un triptic, are deci alte posibilități și solicită alte soluții. Vreau să obțin însă, în primul rînd, o accentuare a caracterului monumental al imaginii, prin opoziția aceluiași roșu incandescent, de la închis la deschis pentru fundal și invers, de la deschis spre întunecat pentru grupul de personaje conceput monolitic. Îmi propun folosirea, pe cît cu putință, a unor metafore, mai puțin de ordin literar, cît plastic, încercînd să transcriu omagial, în pictură, evocarea trecutului de luptă.

Raid-anchetă de HORIA HORȘIA

Arta
în
muzeu



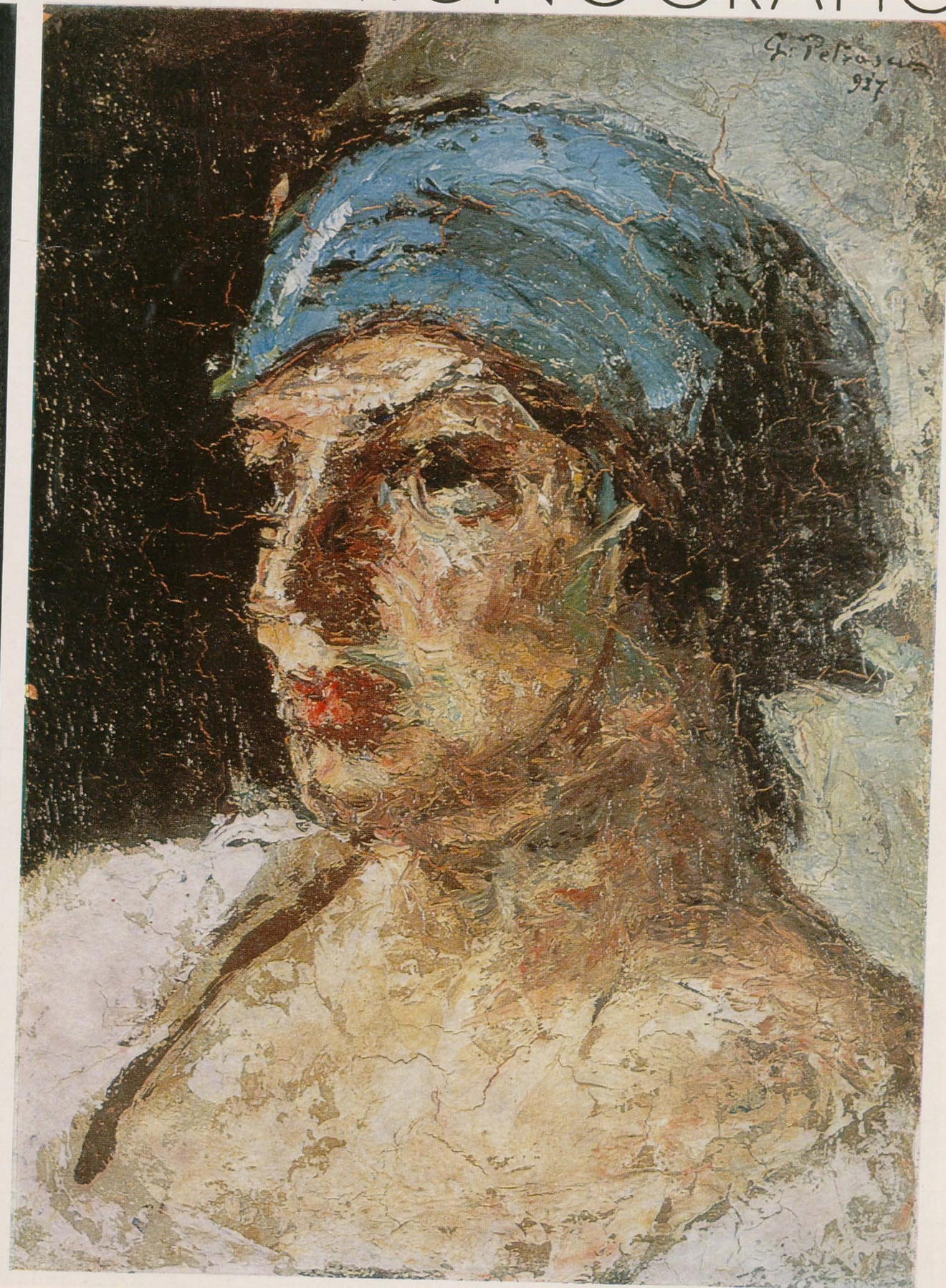
MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA

UN MUZEU CU PROGRAM MONOGRAFIC

*Paradoxală întâlnire
între minuni independente
dar adverse
și cu atât mai mult
dușmănindu-se între ele
cu cât se aseamănă
mai mult...*

PAUL VALÉRY
(„Problema muzeelor”).

ANONIM, sec. XVIII:
Frescă de la biserica din Crețești
GHEORGHE PETRAȘCU:
Portretul soției artistului — ulei



La răscruce de veacuri — între anii 1899 și 1907 — arhitectul francez Paul Goutereau construia în vechea bănie a Craiovei o somptuoasă rezidență în stil baroc (unele elemente de decoratie interioară mărturisind un balans între baroc și rococo) pentru unul din marii moșieri olteni — Dinu Mihail. Proprietarul însuși — om cu gust ales — a vegheat cu intransigență la realizarea celor mai înfime detalii, ca nimic să nu știrbească frumusețea întregului. Faima acestui superb palat ce se ridica în Craiova a stîrnit și interesul artiștilor epocii care nu întîrzie să « oferteze ». O asemenea ofertă, datată 9 august 1901, vine din partea pictorului Luchian. Precizînd că a executat « pînă acum o mulțime de lucrări de zugrăveală și pictură artistică atît pentru particulari cît și pentru stat și în timpul din urmă pictura caselor domnului Victor Antonescu din București de la care aș putea avea cele mai bune recomandățiuni către domnia voastră, îndată ce s-ar întoarce din voiajul din Suedia, . . . » artistul solicită un extras din devizul pentru lucrările de decoratie interioară.

Nici cu gîndul nu gîndea la 1900 « Dini » Mihail (cum îi spuneau localnicii), care sancționa cu strășnicie abaterile de la indicațiile lui ambițioase întru ridicarea unei rezidențe « nemaivăzute », că în 1954 se va inaugura aici Muzeul de artă din Craiova.

Instituția era astfel instalată într-o clădire cît de cît « pe potriva » caracterului ei cultural (multe din frumoasele case craiovene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului XX au rămas de izbeliște și s-au degradat, prin afectarea lor unor secții Aprozar, O.C.L., I.L.L. etc.). După cîțiva ani, direcția muzeului a fost încredințată unor oameni care au făcut din problema organizării unui muzeu modern propria lor cauză*.

Patrimoniul muzeal (inițial foarte modest alcătuit din reunirea mai multor colecții craiovene, printre care Pinacoteca Aman, Colecția Mihail, operele lui Brîncuși din colecția Popp, și din lucrări provenite din fondul central al statului) s-a dezvoltat pe parcurs de un deceniu, printr-un inteligent program de achiziții alimentat din aria colecțiilor particulare**. În cadrul unei largi cuprinderi a valorilor artistice și documentare, acest program era totuși orientat spre achiziționarea de lucrări ale celor mai de seamă creatori români, cu preferințe de gust din care interesul pentru artiștii legați de Oltenia nu lipsea.

Atare politică s-a întemeiat pe o anumită concepție asupra istoriei artei (făcîndu-se așadar distincție între creație și producție) și, corelativ, pe o anumită viziune asupra unor funcții ale muzeului. Structura expunerii s-a axat nu pe « clasică » formulă muzeistică a prezentării unui cît mai mare număr de artiști, ci pe reliefarea unor centre de interes, a unor personalități de excepție ale artei românești interbelice și contemporane. Într-o asemenea perspectivă, structura expunerii nu a urmărit reprezentarea unei cronologii a creației respectivului artist, ci realizarea unei imagini esențiale și cît mai complexe a acesteia; nu o imagine a evoluției sale ci (unde a fost cu putință) momentele de vîrf din activitatea lui creatoare. S-a realizat astfel o panoramă abreviată a momentului plastic interbelic și, într-o oarecare măsură, contemporan, care include selecții din opera unor: Brîncuși, Anghel, Pallady, Țuculescu, Ghiță (de remarcat: în afară de Pallady, ceilalți artiști sînt toți porniți de pe meleagurile Olteniei). Lucrările fiecăruia dintre artiștii amintiți sînt grupate în cîte o sală special amenajată. Criteriul monografic al achiziției s-a convertit în criteriul expunerii.

Spațiul Brîncuși

Cele cinci lucrări de Brîncuși, *Vitellius*, *Orgoliu*, *Cap de băiat*, *Sărutul*, *Coapsă****, (datînd din perioada 1905—1908), ilustrează perioada de tinerețe a marelui sculptor. În afară de acestea — prezente în expunere — muzeul mai posedă și o copie după *Ecorșeu*. Sala Brîncuși, proiectată după criterii moderne, încearcă să sugereze un spațiu de meditație și taină, un clar-obscur în care operele sînt accente de lumină.

Ca « un făcut », oricine merge să salute ansamblul Brîncuși de la Tîrgu-Jiu — încoronare a epocii sale mature — trebuie să poposească, fiindu-i în drum, la Muzeul de artă din Craiova; și astfel poate accede la cunoașterea operei brîncușiene în chipul cel mai firesc: cu începuturile. . .

Momentul Anghel

La parterul muzeului, în vecinătatea cabinetului Brîncuși, se deschide un hall generos, din a cărui latură stîngă pornește scara de onoare, elegant ornamentată, către etaj. Aici a fost amplasată cea mai semnificativă și bogată selecție de bronzuri Anghel din România. În centrul hall-ului, de o parte și de alta a statuii lui Pallady**** (figurat ca mare senior al artei românești), străju-



* Din 1957—1962 lui Anatol Măndrescu, iar în continuare, pînă în 1970, lui Nicole Bortez.

** Colecțiile Dr. Mircea Iliescu, Dr. Ștefan Jianu, Dr. Maria Țuculescu, Al. Bălintescu ș. a. În afară de piesele valoroase achiziționate din colecțiile amintite, deținătorii lor au făcut substanțiale donații Muzeului de artă din Craiova.

*** Lucrări provenite din colecția lui Victor N. Popp.

**** Lucrarea, în ghips, a fost donată de sculptorul Anghel Muzeului de artă din Craiova, care a turnat-o în bronz.

ION ȚUCULESCU: Priviri — ulei pe pânză
DUMITRU GHIAȚĂ: Natură moartă cu pești — ulei pe pânză
AL. CIUCURENCU: Trei nuduri — ulei pe pânză



iesc portretele lui Bălcescu și Eminescu. O trinitate a nobleței de spirit, într-o elevată echivalență plastică, întâmpină chiar de la intrare, în chip de amfitrioni «absoluți», publicul. În același cadru, plasate mai lăturalnic, un portret de femeie și două compoziții statuare — *Ecolu* și *Maternitate**; acestea două din urmă au o tratare ușor barocă față de aerul de bizantină austeritate al țărăncii ce întrușipează *Victoria*, amplasată într-un punct mai înalt al scării interioare, acolo unde ea se bifurcă. O anumită regie a spațiului, realizată prin accente de culoare și dirijare a luminii, imprimă o solemnitate calmă «momentului» Anghel.

Galeria Pallady

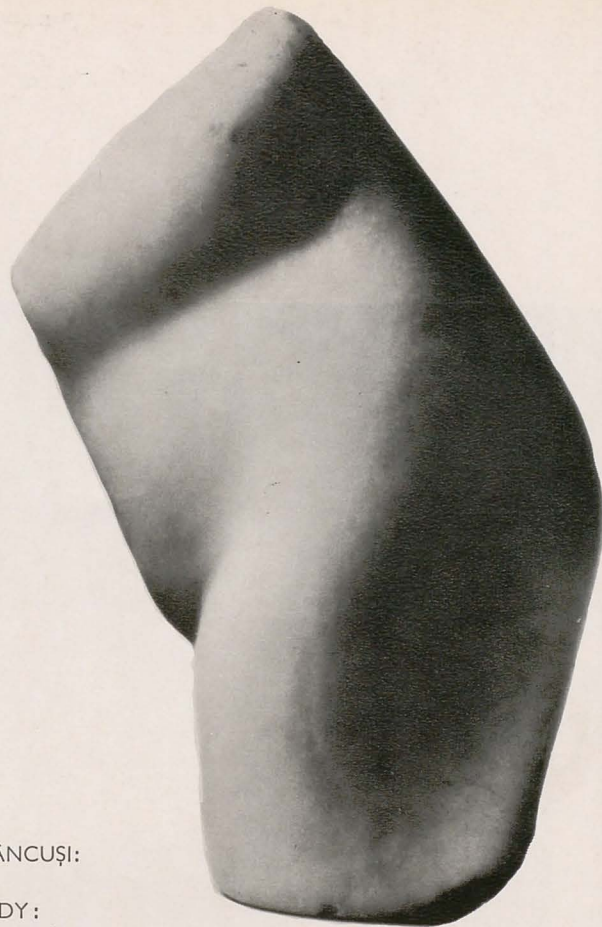
Pentru cine vrea să-l cunoască profund pe Pallady, un pelerinaj la muzeul din Craiova se impune. Nici o instituție similară din țară nu-l egalează în privința *calității colecției de Pallady*. Căci în afară de nuduri, naturi statice, peisaje și desene, lucrările din *Donația Dr. Marieta și Ștefan Jianu*, situată într-o sală învecinată, sporesc cu piese de primă importanță «zestrea» Pallady. Din acest ansamblu de lucrări, *Nud în fotoliu*** se impune ca o piesă capitală, prin prestigiul desăvârșirii și monumentalității sale. Glorificând voluptăți ce transcend carnalul, tabloul evocă aerul unei vechi fresce (la prețiozitatea imaginii concură parcă crachelurile uleiului pe hîrtie).

* Aceste două lucrări au fost realizate de Anghel la Pasărea, în ultimul an de viață; ghipsurile au fost preluate și turnate în bronz de Muzeul de artă din Craiova care le-a expus în premieră acum doi ani.

** Această lucrare de Th. Pallady, precum și *Pod peste Sena* și *Fată cu lalele* de același autor, ca și *Natură moartă cu pești*, *Uliță de sat* de Dumitru Ghiță, de asemenea și alte piese, de pildă *Ruine la Tirgoviște* de Gh. Petrașcu, provin din fosta *Colecție dr. Mircea Iliescu*. Încă una din colecțiile risipite din cauza indeciziei, ineficacității și lipsei de intuiție a valorilor de care au dat dovadă unii din administratorii culturii noastre. Nevenindu-se în întâmpinarea (la momentul oportun) gestului generos al donatorului, această colecție, una dintre cele mai reprezentative în ce privește ilustrarea momentului plastic interbelic, s-a destrămat, iar multor lucrări li s-a pierdut urma. Ținem să amintim, în semn de omagiu adus omului de cultură și cunosătorului inimos care este dr. M. Iliescu, dorința sa (exprimată în momentele grele în care colecția a început să se dezintegreze) ca unele din cele mai prețioase piese să fie recuperate de Muzeul de artă din Craiova, contribuind astfel la geneza frumoaselor galerii Pallady și Ghiță.

CONSTANTIN BRÂNCUȘI:
Coapsă — marmură

THEODOR PALLADY:
Cleopatra — ulei pe carton





1. ANONIM, prima jumătate a sec. XIX: Fe-mei în albas-tru — ulei
2. TH. AMAN: Lectura — ulei
3. N. TONITZA: Portret — ulei
4. D. GHIAȚĂ: La târg — ulei
5. ISER: Arlechi-nadă — ulei
6. RODICA MA-NIU: Spălăto-rese — ulei



Donația dr. Marieta și Ștefan Jianu — 1969

Gestul doctorului Ștefan Jianu* și al soției sale dr. Marieta Jianu, care în 1969 dăruiau muzeului o remarcabilă colecție (Pallady, Tonitza, Corneliu Mihăilescu, Ciucurencu etc.), încheie magnific dialogul fertil purtat pe parcurs de zece ani între colecționari și directoarea muzeului, Nicole Borteș. Din cadrul acestei colecții muzeul a achiziționat în decursul anilor 1960—1970 câteva din cele mai de faimă piese ale sale: uleiuri de Tonitza, Pallady, Corneliu Mihăilescu, Vasile Popescu, Dărăscu, Ressu, Țuculescu, o colecție de icoane pe sticlă și pe lemn etc. Va veni, cred, un moment în care vom putea reconstitui pe larg profilul și valoarea acestei colecții. Deocamdată, chiar și simpla înșiruire a artiștilor care alcătuiesc donația (amintiți mai înainte) vorbește despre personalitatea, despre siguranța și direcția gustului aceluși fervent și fin « connaisseur » care a fost doctorul Ștefan Jianu.

Deși este greu de precizat care ar fi piesa fundamentală a donației, balanța înclină parcă spre *Cleopatra*, unul dintre cele mai luminoase și somptuoase nuduri din câte a semnat Pallady (atîrnă greu în cumpănă și *Flori albe în vas galben*, de același artist). Ar intra în competiție poate și cele trei evanescente nuduri roz de Ciucurencu (unul din cele mai frumoase uleiuri din producția deceniului al patrulea), și *Un înger s-a înălțat la cer* de Corneliu Mihăilescu**.

Scurtă monografie Ghiață

Tablourile marelui Ghiață, « zugravul » cel atât de plin de har al satului oltenesc, reface rezumativ tematica și istoria spirituală ale creației acestui incomparabil rapsod. Este una din cele mai concludente colecții care învederează puternic adevărata dimensiune a operei lui Ghiață. *Iarna la Cernădie*, *Uliță de sat*, *Bolta lui Ilieș*, *În pădure la Baia de Aramă*, *Țărani la târg*, *Tîrg de oale*, *Pești*, *Natură statică cu mere*, *Trandafiri*, *Iarnă în București* ar putea figura cu justificată mîndrie în orice mare muzeu al lumii.

„Ambianța” Țuculescu

Ansamblul de piese Țuculescu*** nu reprezintă o simplă sală de expunere. Ele se constituie într-o ambianță, într-un climat « Țuculescu », anume înche-gat din fluidele emanate de pictură, de cele două preafrumoase și vechi scoarte oltenesti (elemente din fostul atelier Țuculescu) și de efigia în bronz a artistului (de Adina Țuculescu). Piese din acest prețios mănunchi sînt doar o selecție de uleiuri din perioada folclorică și totemică (în depozit figurînd și alte lucrări din perioadele amintite, cum și din cea naturistă). O selecție fără rival valoric, care însumează, printre altele, lucrări precum *Noaptea Sălcîmilor*, *Iarnă în mahala*, *Priviri*, *Copac în soare*, *Lacul Brănești*.

* Fragment din actul de donație: «... această donație Muzeului de artă al Municipiului Craiova cu mulțumirea că în afară de legăturile sufletești care ne leagă de orașul natal, lucrările vor fi expuse într-unul din muzeele care a știut să colecționeze tot ce este mai reprezentativ din arta noastră... »

** Tot din colecția Jianu provin și alte două valoroase uleiuri de Corneliu Mihăilescu: *Sfînta Maria, patroana marinarilor* și *Floare de lotus*.

*** Unele piese din această sală reprezintă donația dr. Maria Țuculescu; sînt reflexul dorinței sale vii de a înzestra cît mai semnificativ Muzeul de artă din Craiova și atât de mult discutată « pe plan local » *Casă memorială Ion Țuculescu*, dorință reconfirmată și consemnată în ultimele zile de viață.

În afară de aceste spații organizate monografic, muzeul din Craiova prezintă în două săli icoane și fragmente de frescă (secolul XVII și XVIII) provenite tot din acel mare « muzeu fără pereți » care este întreaga Oltenie (aș aminti dintre exponate sfșnicul în lemn sculptat, provenit din mînăstirea Jitianu, secolul XVII și ale cărui capete de înger se aseamănă izbitor cu *Cumîntenia pămîntului*). O altă sală este rezervată unei selecții de lucrări semnate de Luchian, Tonitza, Petrașcu (ultimii doi cu lucrări de primă mînă).

Fără să cuprindă lucrări de mari maeștri, *Galeria de artă străină* merită atenție. Se remarcă piese interesante din Școala italiană (d. p. Sf. *Apolonia* a bolonezului Chiodarolo Giovanni Maria (sec. XVI) și lucrări de Bassano (Leandro da Ponte) (sec. XVII), Bernardo Strozzi; din Școala olandeză (d. p. peisajul lui Jan Wijnants, lucrări atribuite lui Albert Cuyp, Nicolaes Maes ș. a.); din Școala flamandă (d. p. *Sfînta implorată*, provenind din atelierul lui Rubens).

Depozitele muzeului, veritabilă visterie și nu « beci » cu sinistre lesturi, conțin, în afară de o variată colecție de icoane din secolul XVIII (unele cu pronunțat caracter popular), piese definitorii pentru structura sensibilității unor străluciți pictori interbelici, precum Tonitza, Iser, Corneliu Mihăilescu, Dărăscu, Ressu, Lucian Grigorescu, și a unora dintre contemporani, precum H. Catargi, Ciucurencu etc., câteva interesante sculpturi semnate mai ales de artiști în viață, și o colecție de grafică (în care se remarcă un bogat ansamblu Drăguțescu*). Într-un cuvînt, un muzeu potențial. Programul de achiziții a fost consecvent: un număr restrîns de artiști reprezentați prin cît mai multe lucrări revelatoare.

Insertia în realitatea vie

Neconcepînd muzeul ca un « cimitir de opere », ci ca un organism viu, un agent de intervenție în mediu, direcția lui a urmărit să facă din el o instituție care să marcheze viața spirituală a cetății de vechi tradiții culturale și cu largă deschidere spre viitor care este Craiova. Astfel, alături de activitatea permanentă consacrată valorificării nucleului « clasic », s-au inițiat periodic expoziții menite să prezinte diversitatea faptului plastic contemporan (retrospectiva Ghiață, două expoziții Țuculescu**). Acțiunea de cultivare a gustului estetic, de realizare a osmozei muzeu-public, s-a desfășurat și prin organizare de concerte, conferințe, discuții cu publicul.

Expresie a unei concepții moderne, pentru care muzeul nu este doar o instituție de conservare a operelor trecutului, ci una viu interesată de realitatea vie a unei arte în continuă mișcare, este și continuarea în aer liber a muzeului (începutul a fost făcut, plasîndu-se cîteva valoroase sculpturi în parcul din jurul clădirii), și, în ultimii ani, proiectarea unei galerii-pilot de artă contemporană, care urma să fie construită în chiar parcul muzeului. Această galerie era menită integrării artei actuale în muzeu, prezentării și promovării experimentului artistic, într-un cuvînt, extinderii muzeului dincolo de zidurile sacrosancte, transformării lui, pentru a deveni ceea ce numește René Berger, un « instrument al unei noi maieutici ».

OLGA BUȘNEAG

* Din acest fond, în 1971 va fi organizată în cadrul muzeului o amplă expoziție Drăguțescu.

** Dintre care ultima a fost expoziția de pasteluri, acuarelă și desen Țuculescu, în premieră pe țară.



OVIDIU MAITEC

FUNCȚIONALITATE SIMBOLICĂ

«Concretul înseamnă abstractul pe care l-am învățat, abstractul cu care ne-am obișnuit».

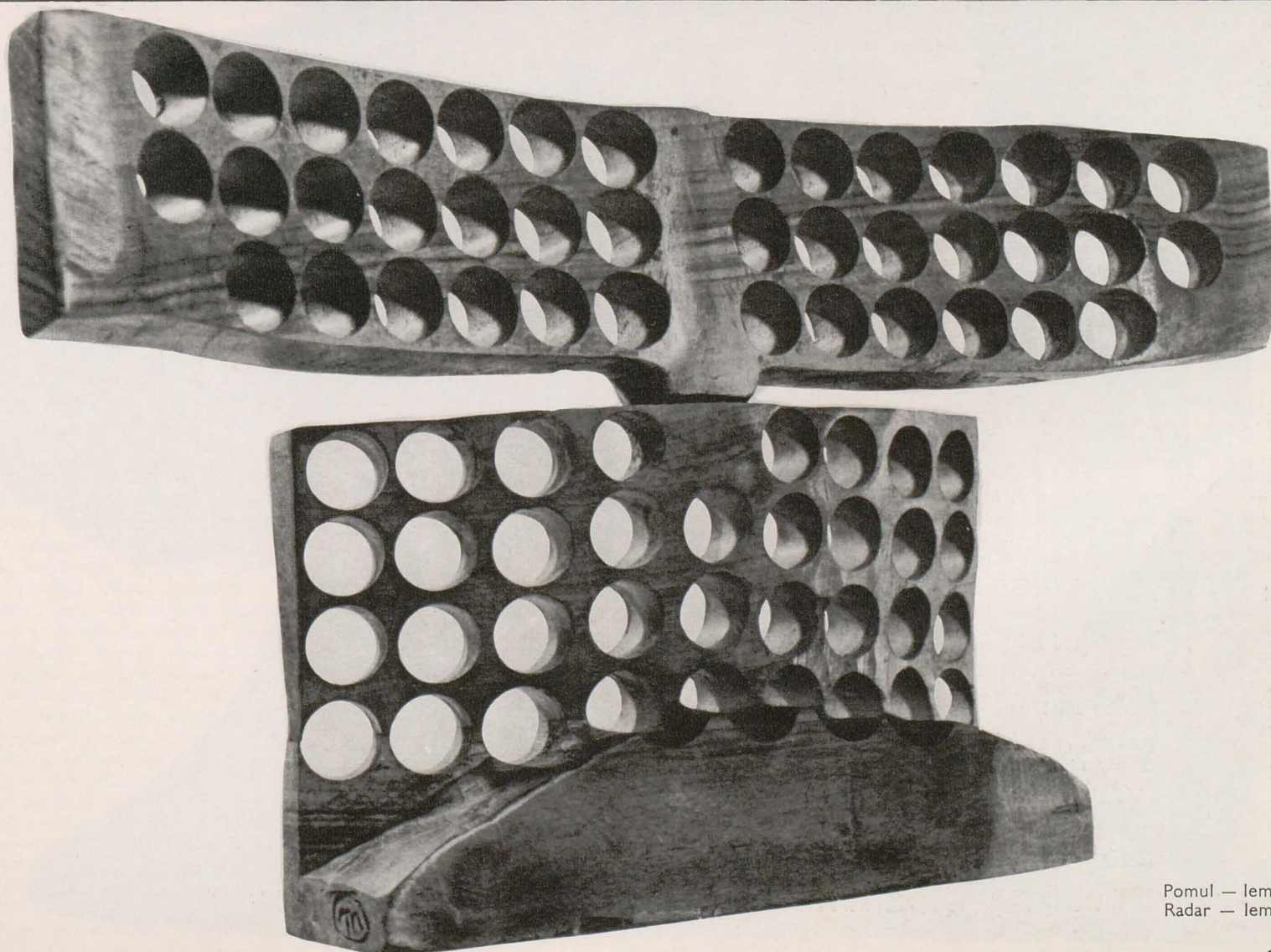
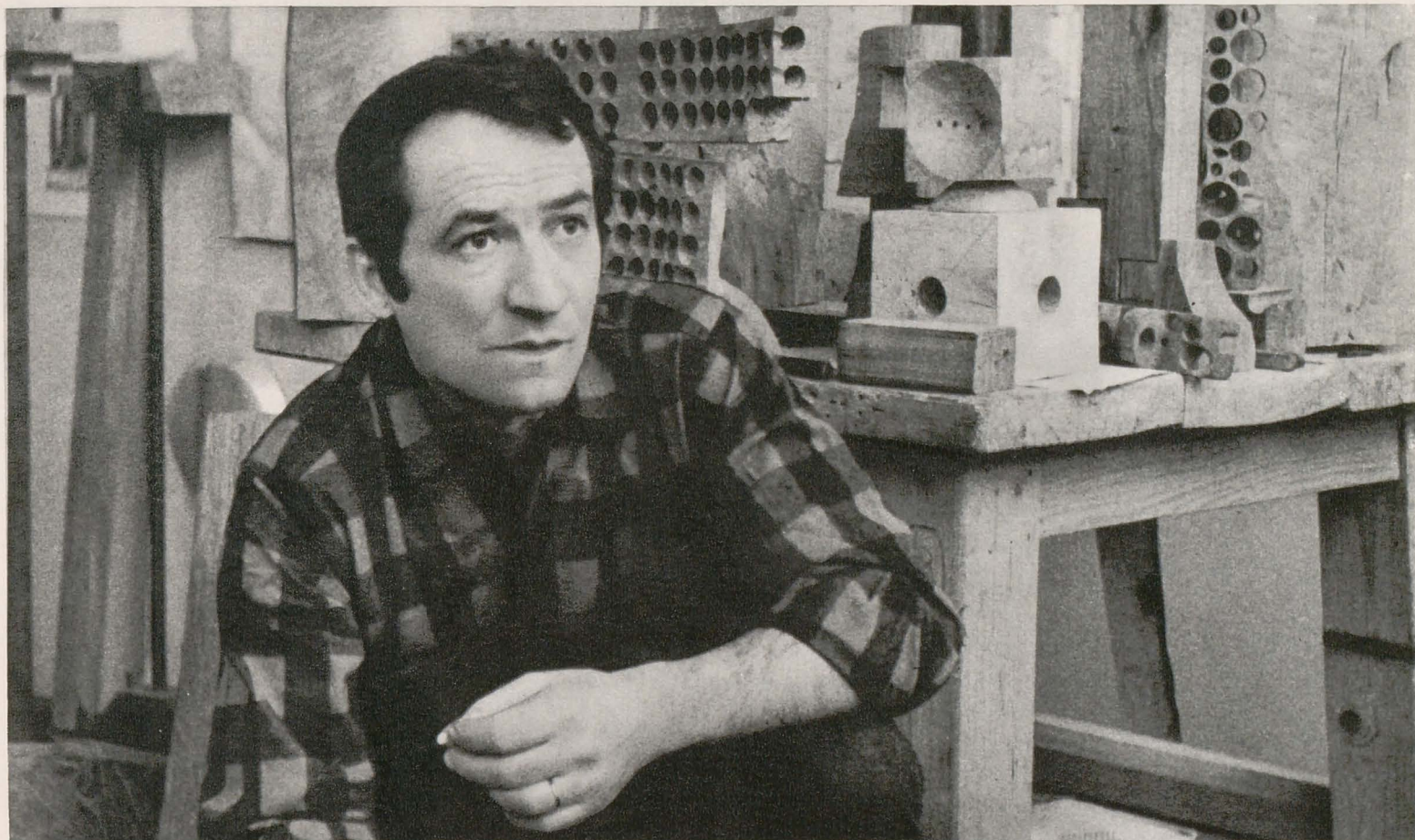
LANGEVIN

Sculptura, arta-unui-spațiu-uman-nelo-cuibil se găsește astăzi, ca de altfel în-tregul fenomen artistic, în fața unui evantai de atitudini posibile în ceea ce privește *atenția la tehnică* (Robert Klein); nu este vorba doar de simpla opțiune pro sau contra tehnică. Trecerea de la artă la știință și chiar punctul terminus al identificării artei cu știința își au tot mai mulți partizani (de la considerațiile lui Goethe asupra acestei teme, pînă la, să spunem, generalizarea einsteineană «arta și știința simplifică»), ceea ce explică și atît de numeroasele exemple ale osmozei sculptură-design. Angajarea pe cuprinzătorul teren al unei asemenea atitudini estetice — care presupune și o detașare, e drept niciodată completă, în legătură cu de ce-ul produsului ei — este, pentru Ovidiu Maitec, nu interesul unui neofit în elogiarea erei tehnologice și a obiectului industrial (din descendența lozincilor futuriste ce glorificau «viața contemporană neconținut și tumultuos transformată de tehnică»), ci vine dintr-un *realism operatoriu*, din constatarea unui spațiu relativ clar și socializat al geometriei vieții practice.

Sculpturile lui sînt nu atît «simboluri contemporane» pentru un climat obsedat de termeni «magici» precum eficacitate și funcționalitate, cît urmărirea unor *raporturi funcționale ale muncii* (ca acele atinse uneori de arhitectura în lemn), ale «fabricării», ale trecerii în repertoriul material — se poate vorbi despre un fel de funcționalitate fără obiect — și verificarea triplului aspect estetic — tehnic-temporal al *finitului*, al interesului pentru «terminarea» perfectă. Depărtarea de la formele organice — respectîndu-le rolurile funcționale — se face pe calea unei *matematizări a empiricului* (Michel Foucault). În gîndirea sa artistică se poate distinge atracția spre ceea ce Descartes a numit *mathesis universalis*, «un fel de știință generală care să explice tot ce se poate cerceta privitor la *ordine și măsură*» (s.n.).

Continuînd dispersia conotațiilor, se poate constata că procedeele *canonice* folosite de Ovidiu Maitec introduc în situațiile spațiale propuse ritmul și simetria (condiții ale armoniei și constante ale plăcerii estetice).

Revenirea unor elemente egale la intervale egale (*ritmul este periodicitatea percepută* spunea Pius Servien) poate să anuleze obișnuita distincție «arte temporale» «arte spațiale», implicîndu-le deopotrivă.



Pomul — lemn
Radar — lemn

Fenomenul cantitativ, structurile de repetiție contribuie la impresia de «logică vizuală», avînd în formulare claritatea și simplitatea unei axiome euclidiene. Suprafețe limpezi sînt animate de «ochiuri de spațiu», de ceea ce în spațialism se numește *semnul-orificiu*. Dacă la Moore categoria spațială a vidului are funcție expresivă, modalitatea lui Ovidiu Maitec este mai apropiată de utilizarea golului inert, specific formelor de sculptură nepatetizante.

În cazul «esteticilor lacunei» utilizarea spațiului pasiv, a suprafețelor «perforate» («a utiliza spațiul ca element de bază» cere Nicolas Schöffer) implică și invitația la *deschiderea operei*, la mișcarea efectivă, ce orientează spațiul prin intervenția spectatorului (e în aceasta o rădăcină a cinetismului) interesat, «furat» de instabilitatea, mobilitatea, semi-mobilitatea obiectului. Unele dintre sculpturile lui Ovidiu Maitec sînt robuste «mașini de joc» a căror cantitate de complexitate este în relație directă cu cantitatea de vederi prospecționale

ale interiorului lor, cu mutarea «constelațiilor». «Plăcerea jocului» scrie Henri Delacroix «creează forța care îl utilizează».

Nedispensîndu-se de judecata intuitivă a «forme valabile» și nici de șansele iconicității antropomorfe, Ovidiu Maitec, în deplasarea sa tot mai evidentă de la artizanal (patină, «modelare») la industrial (formă netă, realizată cu mijloace mecanice), păstrează o severă conștiință a meseriei «tradiționale»; voința perfecției este pentru el o condiție spirituală.

«Căldura» materialului nobil-tradițional, lemnul, face ca obiectele lui să nu se supună preconcepției industrie=contra-natură.

Lucrările recente ale lui Ovidiu Maitec arată că în cîmpul de posibilități alegerea a fost făcută: condiția democratică a artei, convingerea că există o «nevoie fizică de plasticitate generalizată, echilibrantă, stimulăntă, factor de fericire și bucurie» (Vasarely).

MIHAI DRIȘCU

Coloana — lemn
Cub — lemn

EXPOZIȚIA DE ARTĂ SOVIETICĂ

În sala Dalles a avut loc în luna ianuarie o expoziție de artă plastică sovietică alcătuită din lucrări care au figurat în manifestarea festivă la Moscova, cu prilejul centenarului nașterii lui Lenin.

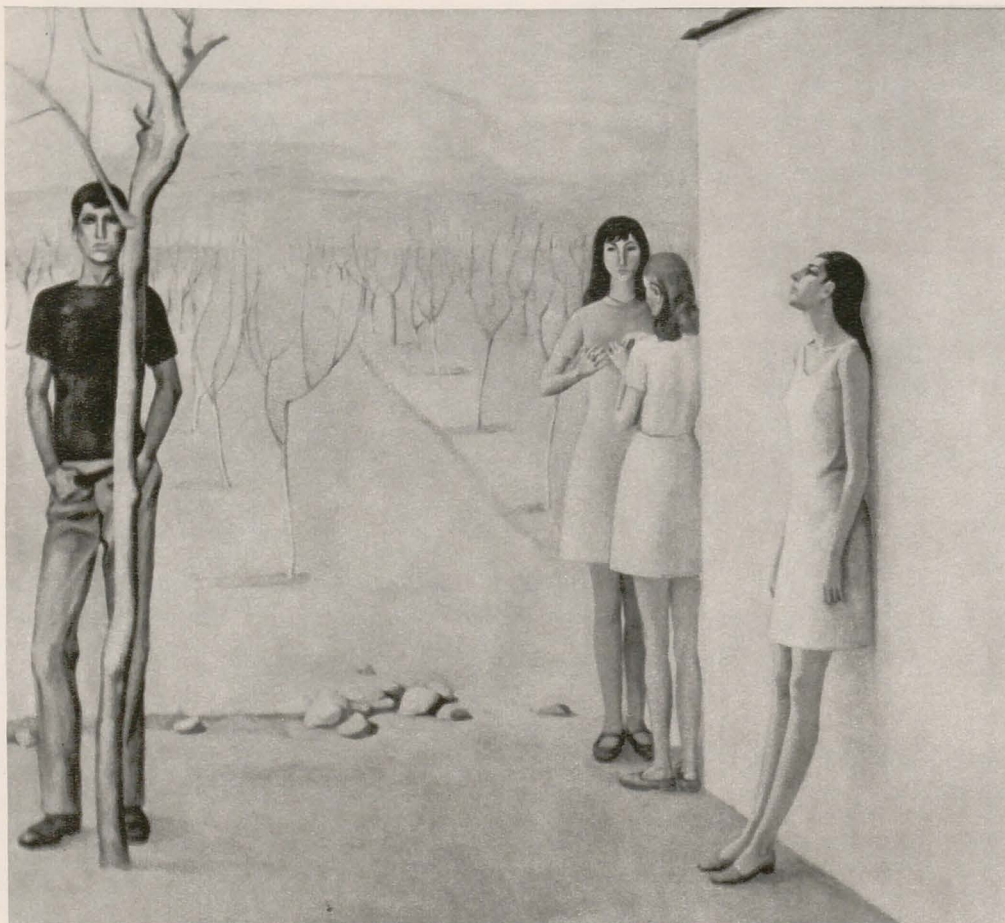
Partizanatul exprimat în literatura imaginii și în tonul ei de imn, amplexarea epică a temelor și a desfășurării lor pe mari dimensiuni, calculate ca pentru a concretiza adresa lor de for, au constituit și constituie programul artiștilor sovietici. Concepția figurativă, disciplina reprezentării obiectului devin în aceste condiții mijloacele unui limbaj declarat propagandist, politic angajat.

Lucrul artistic e condus de intenția de a da construcției obiective finalitate etică, de a chezașui efectul emoțional al expunerii temei prin circumstanțe istorice. Veridicitatea detaliilor creează un relief epic bine conturat. Formula compozițională scoate imaginea din domeniul purei narații și din sfera unei picturalități strict imitative, spre a accede la funcții alegorice. Momente ale Revoluției din Octombrie, ale Marelui război pentru apărarea patriei, ale reconstrucției țării, sînt prezentate nu numai ca o sumă de realități, cu valoare de simbol. Ele tind să constituie un act de prezență al conștiinței unui popor care se privește în propriul drum istoric; sînt menite să creeze un spațiu spiritual care să consemneze trăirea la unison a acțiunilor, gîndurilor, sentimentelor. Plasticienii sovietici optează pentru moda-



NIKOLAI MARTÎNOVICI KOTKO: Pămînt — aramă
ȘOTA GHEORGHEVICI HOLUAȘVILI: Ianuarie 1924 — ulei





SARKIS MURADIAN MAMBREEVICI: Mlădițe — ulei
TAIR SALAHOV: O nouă mare — ulei



lități de expresie care să fie un reflex direct al participării lor la viața socială, la marile momente ale istoriei. Imaginea monumentală desfășurată pe spații vaste care realizează în unele tablouri o integrare a narativului într-o sinteză consistentă, dinamica foarte accentuată în unele așezări în pagină, dinamica maselor de materie colorată, în câteva mari compoziții — care par să irumpă din cadrul, datorită unui «decupaj» cinematografic și care realizează de fapt o depășire, o dilatare a spațiului concret reprezentabil — sînt tot atîtea mijloace de a proiecta o realitate de ordin afectiv. Lucrări ca cele semnate de Piotr Stepanovici Bortnov, Konstantin Vladimirovici Filatov, Vațlovas Grajena, Edgar Karlovici Iltner, Izzat Nazarovici Klîcev, Piotr Vasilievici Pavlov, Ghivi Vahtangovici Toidze aduc astfel, dincolo de document, tensiunea unei trăiri.

Căci pînza dobîndește uneori surprinzătoare posibilități de sugestie. Insistența, minuția cu care unele lucrări (*Familia* pictorului Cernîșev de Dimitri Dimitrievici Jilinski sau *Mlădițe* de Sarkis Mambreevici Murarian) se apleacă asupra spațiului obiectiv prezentat, deschid căi inedite fanteziei, se asociază spațiului mental compenetrîndu-se cu acesta. Realitatea locurilor este stăpînită natural, spontan, dar concentrîndu-și în același timp capacitatea de a fabula în interiorul realului. Elementele imaginii, cîrmuite cu luciditate, precis delimitate, prind în conturile lor o lume închegată și articulată pe deplin, un univers propriu și neașteptat, asemănător realului dar perfect distinct prin decupajul operat de artist și accentuat prin efecte de minuție și de perspectivă. Grijă pentru finisare, efectele de acuratețe tehnică se adaugă limbajului ca un plus de solemnizare a actului expresiv.

Grafica din expoziție se apropie, mai mult decît pictura, de eposul popular rus reinterpretat în direcția sensurilor lui simbolice. Elementele decorativului folcloric aplicate construcției compoziționale delimitează arta unor ținuturi cu profil etnografic specific, colorate și nuanțate divers. Cromatica ilustrațiilor la *Povestiri populare uzebe* (Telman laminovici Muhamedov) de o violență fastuoasă, caracterul decorativ, liniile sintetice, rezumative ale ciclului *Poezii lituanieni despre Revoluție* (Aldo Aldona, Prano Skirutite) sau grafica sobră a *Ceaihanalei* (Evgheni Matveevici) — pentru a da cîteva exemple — marchează spații stilistice precis recognoscibile, recompun o geografie fabuloasă și totuși specifică tradițiilor de pe teritoriul Uniunii Sovietice, o viziune care pare a pătrunde către adîncurile istorice și mitologice ale artei populare.

Sculptura prezentată în cadrul expoziției de la Dalles se orientează spre același domeniu al figurativului simbolic. Statuara oscilează între trăsături de monumentalitate, proslăvînd vigoarea și eroismul luptei, acțiunii, avîntului și lucrări corespunzînd «scenei de gen», concepute tematic și formal pentru dimensiuni de interior dar ridicate la scară monumentală.

În ansamblu, această semnificativă expoziție, la care au participat creatori din toate republicile unionale, a oglindit consecvența unei concepții militante despre artă, întemeiată pe estetica marxist-leninistă.

MARINA PREUTU

TAșa cum se prezintă cel mai adesea, relația public-artă se petrece în primul rând la nivelul percepției. Este oare un asemenea tip de relație o bază suficientă în sensul unei posibile eficiențe educative a artei? După părerea unor teoreticieni, contactul perceptual poate îndeplini o funcție cu valoare integratoare, pentru privitor, sub multiple aspecte. «În momente de intensă experiență estetică, prilejuită de contactul cu o operă de artă, susține Koestler, nu vedem numai cu ochii, ci cu întregul corp. Ochiul vizualizează, cortexul gândește, există contracții musculare și înervări ale organelor de pipăit, senzații de greutate și temperatură, reacții viscerale, senzații de ritm și mișcare, toate integrate». Opera de artă pretinde adaptări la aspecte variate ale obiectului (spontane sau deliberate) și deschiderea tuturor canalelor de reminiscență, asociație, mobilizarea unor cunoștințe istorice și tehnice, rechemarea unor rezonanțe emoționale și a unor senzații, în măsura în care ele pot servi la proiectarea unui sens adecvat asupra obiectului, în direcțiile predeterminate de artist. Această adaptare implică de asemenea o eliminare a tuturor gândurilor irelevante, selecția de asociații și suprimarea dispozițiilor nefolositoare, a intereselor pur personale sau a reminiscențelor care distrag atenția de la obiect, distrug unitatea aprecierii. Atare «adaptare» necesită însă o practică îndelungată. Ne putem întreba dacă factorii educației estetice care acționează la nivelul societății favorizează de la sine dezvoltarea aptitudinii de a *privi adecvat* opera de artă. S-a contat în această privință, multă vreme, pe «simțul estetic înăscut» al publicului, s-a considerat suficientă deschiderea de muzee și galerii pentru a face publicul sensibil la artă. Dar chiar și la o observație superficială, lucrurile sînt departe de a fi atât de simple. Un spectator neavizat va fi sensibil în primul rând la elemente extra-estetice, va aplica operei de artă criterii inadecvate, și aceasta va bloca receptivitatea față de ea. Organizarea de pînă acum a muzeelor nu izbuște să influențeze acest proces de greșită receptare a operei. Panourile explicative, comentariile înregistrate și filmate au constituit un efort de intervenție în mentalitatea privitorului, dar încep să cedeze

locul mesajelor non-verbale și unei concepții noi de expunere, depășind-o pe aceea adesea academică, care face din muzee «un manual universitar tridimensional». Puține sînt însă muzeele în lume care să realizeze în practică o asemenea concepție, permițînd o mai mare deschidere culturală, o comunicare mai strînsă cu publicul, care să constituie organisme vii, care să tindă să degaje sensul evenimentului artistic, să desprindă semnificațiile unor mișcări artistice, pentru a le integra unui sistem general de valori. «Ceea ce se întîmplă în muzee, galerii, ateliere, nu are decît o importanță mărginită, atîta timp cît arta e ținută departe de un ansamblu social, suferind de o lipsă de cultură senzorială. Artă nu poate avea sens decît dacă e manifestarea supremă a unei culturi total impregnate de gândire vizuală creatoare» spune Arnheim.

În configurarea acelei «culturi senzoriale» a societății contemporane, de care vorbește Arnheim, o pondere din ce în ce mai mare o capătă astăzi cartea și ilustrația de artă. Virtuțile lor, reale, au fost scoase în valoare, așa cum se știe, de Malraux. De astfel de probleme se ocupă apoi, cu mare pătrundere, criticul american Harold Rosenberg. După părerea sa, arta în cartea de artă apare ca o colecție de imagini substitute, mai accesibilă decît o deplasare pentru contactul direct cu opera, și de aceea avînd tendința să o înlocuiască în mintea publicului. Pe de altă parte, există în epoca noastră, după părerea lui Rosenberg, un apetit de cunoaștere pe care cartea de artă îl satisface mai bine decît opera autentică. În carte opera de artă apare «într-un context de cunoaștere. Nu numai că vezi Piranesi, Leonardo etc., dar îi și plasezi o dată pentru totdeauna într-o ierarhie valorică — cineva îi plasează pentru tine». În acest fel opera de artă devine treptat o parte din «limbaj»; conținutul ei pare în întregime acoperit prin acela al textului care vorbește despre ea și e din ce în ce mai dificil să o detașezi de contextul literar și teoretic în care apare. Anume pictură începe să aparțină unei cărți. Aceasta se întîmplă cu atît mai mult cu cît pentru spectatorul neavizat arta modernă necesită explicații. O expoziție a început să devină incompletă

fără un catalog cu «gîndurile artistului»; astfel, spune Rosenberg, expoziția începe să capete și ea treptat chipul unei cărți de artă. Imaginile ajung să servească pentru a scoate în valoare un concept cultural. Cartea de artă și anumite aspecte ale culturii determinate de ea ne pot apare astfel ca fenomene ale «conversiunii moderne a artei într-un aspect al culturii intelectuale accesibil tuturor». Dacă pentru Rosenberg ambele aceste opinii nu pot fi decît parțial valabile, și, după părerea lui, fenomenul trebuie interpretat ca indiciu al unei noi relații ce se stabilește între artă și societate, cu repercusiuni poate încă nevăzute de adînci asupra caracterului artei înseși, Gillo Dorfles se arată destul de categoric, afirmînd că ilustrația de artă a fost creată pentru a fi unicat. Poziția lui Rosenberg pare a fi mai aproape de adevăr. Dacă este adevărat că noile mijloace ale răspîndirii artei, care sînt cartea și ilustrația de artă, pot aduce după sine o parțială falsificare a mesajului operei, că un asemenea transfer este adesea însoțit de o parțială pierdere a mesajului, e susceptibil de a încuraja o abordare intelectualistă în pofida spontaneității, și că la adăpostul unui asemenea tip de cultură artistică se pot naște prejudecăți la fel de dăunătoare ca lipsa de cultură, nu cred că trebuie pierdute din vedere imensele servicii pe care astfel de mijloace de educație artistică le aduc în răspîndirea culturii, asigurînd, în cazurile fericite, o mai bună orientare a publicului în fenomenele artistice.

Și din alt punct de vedere un contact strict contemplativ este considerat astăzi din ce în ce mai categoric drept insuficient.

S-a accentuat, în deceniile din urmă, o tendință de atenuare, cel puțin teoretică, a distanței între creație și contemplare. În limbajul critic această tendință s-a manifestat prin introducerea termenului de «recreare»; se afirmă deci că spectatorul «recrează» opera în momentul contactului cu ea. Acest lucru este parțial adevărat, mai ales în ce privește o anumită artă modernă, în măsura în care practică un tip de creație care lasă descoperită structura intimă a operei de artă și obligă pe spectator să refacă drumul creației. Aceasta se întîmplă și în arta abstractă, dar, mai ales, în diversele tipuri de happening care urmăresc în mod conștient să anga-

jeze pe spectator cel puțin într-una din fazele creației. Este aici vorba de o recreare «secundă», care nu coincide decît parțial cu opera și care, după părerea unor teoreticieni, nu este valabilă în termeni estetici, întrucît finalitatea este diferită la creator și spectator. Primul receptează și reacționează în serviciul unei viitoare utilizări în termeni de comunicare estetică; al doilea receptează și reacționează, în serviciul propriei sale sfere de interese. În genere, se poate spune că acest proces de «recreare» rămîne la nivelul incomunicabilității. Educarea gustului și formarea virtualității creatoare au fost pînă acum tratate ca distincte în educația estetică, pornindu-se de la presupunerea că gustul se poate forma în afara unei implicări creative directe, fără verificări practice. Această opinie pare să fie excrescența vechilor prejudecăți în legătură cu aleșii (intelectualii) care trebuie să știe să gîndească fără să știe să facă, și de care numai literatura a fost scutită, limbajul fiind considerat «nobil» pentru că nu este un fapt manual. Teoreticieni și practicieni ai educației artistice se exprimă astăzi, cu tot mai multă convingere, în favoarea unei implicări creative directe, fără de care o experiență estetică nu poate fi niciodată completă; o astfel de implicare ar contribui și la formarea unor criterii mai autentice de judecată estetică. «Catarsisul în artă nu este al publicului, ci al actorului; cine nu participă direct la el nu se poate bucura de descărcare. Distanța critică nu are virtuți modificatoare asupra spiritului, sufletului, comportamentului, ea nu e terapeutică și deci nu e educativă», spune Moreno. Ideal ar fi atunci capacitatea de a asuma ambele atitudini, de a fi în același timp creator și spectator, «înăuntru» și «înafară». Sîntem astăzi încă foarte departe, în ansamblul atmosferei și mentalității noastre culturale, de a asuma această atitudine față de artă. Acest lucru nu o face mai puțin demnă de luat în seamă. Într-un sens mai practic, ea ne poate determina să vedem într-o lumină nouă întreaga concepție a educației estetice, ca o «disciplină de graniță», în care accentul se mută astăzi, deocamdată îndeosebi în teorie, de la simplul contact cu opera de artă la o educație a spiritului creativ.

ANCA RĂUTU

Ține de specificul epocii noastre faptul că formele geometrice pure să fie gândite nu numai în calitate de entități plastice separate, ci și ca elemente ce fac parte dintr-o mulțime. Ori de câte ori, în arta contemporană, simțim în situația de a contempla o « colecție » sau un « grup » de o asemenea factură, spunem, pe bună dreptate, că ne aflăm în fața unei *compoziții seriale*. Evident, o operă plastică serializată presupune, pe lângă această însușire esențială — de a se manifesta, deci, ca o colecție de elemente — și o altă trăsătură importantă. Este vorba de împerecherea că orice elaborare de acest fel implică, în mod necesar, o *schemă* interioară și un anumit grad de *omogenitate* a elementelor. Ceea ce nu înseamnă însă că în ansamblul plastic respectiv nu s-ar citi *variații* însemnate în ce privește ordinea, așezarea elementelor, jocul de valori și de tonuri sau « vibrația reliefului ». Dimpotrivă, o alcătuire serială propriu-zisă obligă mai degrabă la variații de acest gen decât la o tratare în spirit tradițional, pe baza folosirii metodei consacrate și simple a repetării. De altfel, deosebirea fundamentală între arta modernă cu aspect serial și orice altă compoziție relativ asemănătoare din cuprinsul artei tradiționale rezidă tocmai în acest fapt: construcția modernă este aproape întotdeauna rodul unui proces complicat de algoritmare lucidă, cu scopul de a se obține « efectul de joc » și de variație plastică, în vreme ce opera tradițională se întemeiază îndeosebi pe ideea repetării elementelor, sau, în cel mai bun caz, ea se bazează pe tehnica succesiunii însoțită și de o « descreștere proiectivă ». Având în vedere această distincție putem să și spunem că plastica serială constituie una dintre cele mai originale și mai profunde cuceriri ale lumii contemporane.

Desigur, nu toți comentatorii s-au împăcat repede cu gândul de a aproba o asemenea tentativă estetică neobișnuită. De aici au decurs cele două acuze principale ce i s-au adus noii orientări. Prima incriminare viza însăși substanța estetică a operei seriale. I se imputa deci că ea se transformă într-o manifestare decorativă. A doua acuzație era de natură filozofică. Compoziția serială începea să fie considerată ca un rod înstrăinat al demersului matematic.

Cu timpul, ambele rezerve s-au dovedit a fi nejustificate. Compoziția serială — atunci când este creație de artă și nu un simplu exercițiu formal — te pune în situația limită a *uimirii* artistice și în condițiile revelatorii ale *interogației ultime* cu privire la fundamentele lumii și ale existenței umane. Și acesta este înțelesul real al meditației estetice în fața oricărei opere de artă neîndoelnic. Totodată s-a putut constata că eforturile de a se realiza o sinteză între știință și artă (în zilele noastre afirmându-se chiar necesitatea de a se ajunge la o unificare relativă a artei cu tehnologia) constituie singurele alternative posibile în sistemul deschis al civilizației moderne.

Numai că, în momentul în care am ajuns aici descoperim dintr-odată că, în ciuda tuturor aparențelor, o compoziție serială nu este ușor de elaborat. Ea cere în același timp cultură, inteligență, un gust desăvârșit al nuanțelor însoțit de o mare sensibilitate și, înainte de toate, ea presupune o cunoaștere temeinică a lumii contemporane.

Iar dacă, ținând spre toate acestea, ne vom pune întrebări cu privire la bazele « tehnicii seriale », ne vom găsi de îndată în fața complicatei probleme a analizei de tip structural. Aceasta pentru că, în ultimă instanță, conceptul de *serie* se reduce la acela de *structură*. Lucrurile se complică în momentul în care ne dăm seama că însăși ideea de *structură* nu este definită în așa fel încât sensul ei să fie unanim acceptat. Și mai explicit vom spune că știința și arta zilelor noastre lucrează cu noțiunea de *structură* fără a avea un model absolut al acestei categorii.

Prima ambiguitate se ivește încă de la început, și anume în clipa când termenul de *structură* este pus în legătură cu ideea de *sistem*. Unii disting clar cele două concepte — în așa fel, încât, unul (*structura*) este considerat ca fiind substanța invariantă a celuilalt (*sistemul*) — alții le identifică.

Și totuși, pentru predilecțiile mai puțin rigide ale vizualității, o limpezire a problemei este cu putință. În acest sens vom spune că în domeniul plasticii contemporane se înțelege prin *structură* o *succesiune* sau o « gamă » de *elemente ordonate*, alese în așa fel, încât toate aceste elemente au cel puțin o trăsătură comună și *invariabilă* (de pildă, forma și, evident, mărimea acestei forme), restul de însușiri (bunăoară poziția, culoarea, tonurile de culoare, « gradientele » de lumină etc.) putându-se manifesta *variabil*. Rezultă de aici că *forma obiectului plastic* de tip serial este rodul unui *mecanism* care o generează nemijlocit. Iar mecanismul reprezintă, de fapt, însăși constelația raporturilor dintre factorii variabili și cei invariabili ai structurii. El este, așadar, principiul de organizare. La rândul lui, *sistemul*, (sau obiectul plastic) constituie sinteza dintre *structură* și *forma propriu-zisă*. Este clar acum faptul că o *structură* include, ca și în lingvistică, un ansamblu (de obicei finit) de *elemente* caracteristice ce pot fi *inventariate* (Ricoeur), *algoritmi de construcție* sau reguli de « așezare » (reguli după care se electuează *schimbările* ordinii naturale sau inițiale a elementelor) și un *model* al întregului mecanism — un model ce reprezintă însăși *semiotica*** întregului ce parcă « pulsează ». Evident, dacă o asemenea *serie* sau *gamă fundamentală* o schimbăm în interiorul ei (de exemplu, modificăm poziția elementelor în sensul că primul component va sta alături de ultimul, în timp ce al doilea element din « scara naturală » va figura în vecinătatea penultimului element ș.a.m.d.) vom spune că am obținut o *serie derivată****. În momentul în care se așază, după un anumit *model*, mai multe asemenea *șiruri*, fiecare șir constituind o modificare nouă a gamei inițiale, vom afirma convențional că am realizat o *compoziție serială*. Desigur, se poate ajunge la așezări seriale și fără o modificare « neîntreruptă » a gamei de bază.

Un asemenea procedeu, caracteristic și pentru unele lucrări cibernetice, reprezintă un alt caz, limită, al tehnicii seriale. Adeseori Max Bill compune în acest fel. El folosește mai degrabă serii invariabile sau *monotone*, decât *schimbate*, și introduce o modificare doar într-un singur punct al cîmpului vizual. În acest mod, unele lucrări ale lui dobîndesc austeritate și o

deosebită adîncime. Vasarely, în schimb, preferă modificările continui și înclină chiar către *game deosebite* care sînt împletite și alternate*.

Este neîndoelnic faptul că primele compoziții cu adevărat seriale s-au realizat în deceniul al treilea al secolului nostru. Printre cei dintîi pictori serialiști se numără Josef Albers. Asemenea multor artiști mari ai epocii contemporane și Albers a oscilat între opere cu aspect geometric pur și elaborări seriale. În unele lucrări ale sale din acea vreme ghicim un gust desăvârșit al dispunerii elementelor componente ale unui întreg în șiruri succesive cu totul elocvente. Astfel, în compoziția intitulată *Oraș* (1928) el folosește mai multe game distincte dar invariabile, care sînt împletite, « etajate » și alternate ca într-o « diagramă » de computer. Pînă la urmă compoziția dobîndește o eleganță la care nu pot ajunge decît marii înzestrați ai expresiei plastice dintotdeauna. Și este interesant să facem observația că un asemenea mod de compunere este astăzi, după atîta scurgere de vreme, mult mai aproape, într-un anumit înțeles, de viziunea estetică informațională decît se află universul expresiv, subtil dar mai încărcat, al lui Vasarely. De altfel, spre a se elibera parcă de tentația prea marii « încărcături seriale », Karl Gerstner ne propune, teoretic, în zilele noastre o doctrină care oscilează între *rigoarea* unor compoziții simple obținute prin combinarea a două game de aceeași natură (pătratul cu 16 elemente, rezultînd din împletirea a două serii identice de cîte opt valori, situate între alb și negru), sau prin asocierea a opt game de același fel (pătratul cu 64 de elemente) și *capriciul* unei grupări la întîmplare potrivit « legii șansei » sau a *aruncării zarului*. În general, depășirea intenției de a se compune prin *permutări* strict matematice se fundează pe o constatare simplă. O singură gamă de opt elemente bunăoară (o serie de bază de tipul « structurii » lui Gerstner) presupune un număr așa de mare de *permutări* posibile, încît o aplicare severă a calculului matematic devine cu neputință**. De aceea se recomandă, mai ales pentru exercițiu de atelier și în școală, procedee ingenioase dar « empirice », cum ar fi gruparea în formă de « *balama* », în manieră de *spirală* mergînd spre interior, în *diagonală*, în stil de « *progresie* » prin *salturi* etc.

În prezent, modalitatea de tratare serială a formelor expresive ia înfățișări din ce în ce mai diverse. Acest proces de îmbogățire a modurilor de comunicare artistică a ideilor se petrece și sub influența gândirii cibernetice, după cum el se datorează înrîurii exercitate de ceea ce am putea numi « tehnologia modernă a luminii » și tehnica « polizării » suprafețelor. Stăruim aici asupra faptului că sînt interesante, din acest punct de vedere, experimentele ce tind la « transformarea în serie a suprafețelor de relief » — cum ar fi acelea ale lui Efraim Arazi — sau încercările de « *jucare* » a luminii pe asemenea suprafețe, cum se întîmplă în felul de a lucra al lui Robert Dick.

Sîntem în măsură de a spune că, în esență, toate eforturile *artei seriale* — o artă prin excelență optică și abstractă — aspiră către o redare aproape nemijlocită a *mișcării*. Aceasta se petrece

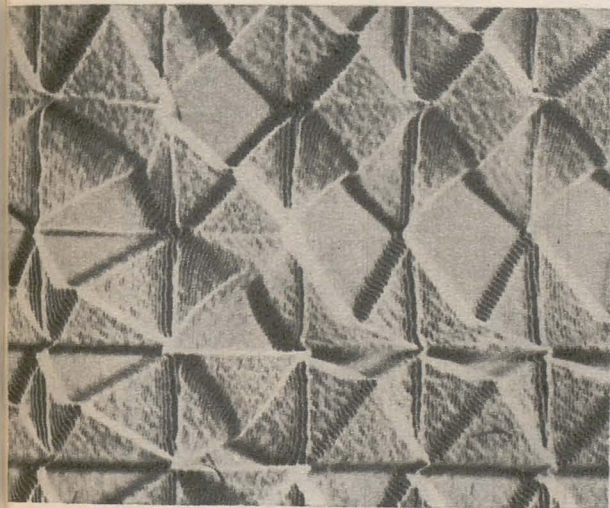
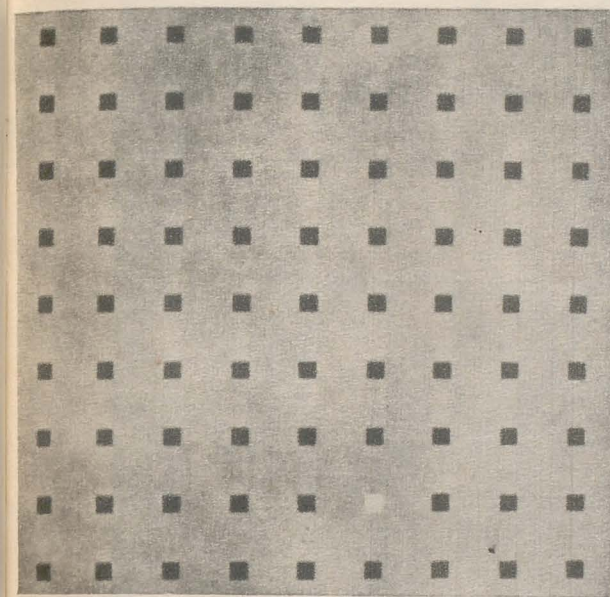
* Precizăm că, referindu-se la conceptele de *existență*, *sistem*, *formă* și *structură*, Leo Gabriel consideră, în lucrarea intitulată « *Integrale Logik* », că însuși existentul se manifestă ca *formă*, pe de o parte, și ca *structură*, pe de altă parte. Ar rezulta că, în plastică, *sistemul* este echivalent cu existentul (sau opera, care este, de fapt, o « corealitate » în viziunea lui Bense). El are o *formă*, sau un mod de manifestare și o *structură*, sau mecanismul și schema acestei manifestări. Într-o operă strict serială *mecanismul* devine clar, nu mai este ascuns ca în operele tradiționale și el duce la o expresie formală limpezită, potrivit acestei *urlinduri* lăuntrice declarate. Acesta ar corespunde și cu vederile lui Wolfgang Wieser și cu acelea ale lui Wolfgang Metzger (structura ca « tectonică ») exprimate în știință.

** Conceptul de *semiotică* este luat aici numai parțial în sensul lui Peirce sau Morris. Înțelegem, în acest context, prin *semiotică* și un model de investigație (Ricoeur) dar și o teorie a semnelor, sau, în mod deosebit, o *sintaxă*, adică un tabel de reguli privind raporturile dintre *semne*, tabel după care ne conducem în elaborarea operei ca atare.

*** În realitate, fiecare *serie derivată* constituie un alt sistem. Potrivit vederilor lui Stafford Beer (exprimate în domeniul teoriei generale cibernetice), fiecare sistem este cuprins în altul și mai mare. Din acest unghi privind chestiunea, o *serie* este un *lanț* de sisteme supraordonate, iar o « *serie supraordonată* » poate deveni, la rîndul ei, sub-sistem înăuntrul unui alt lanț « și mai cuprinzător ». Observația este într-un total valabilă și pe tărîm plastic. Iar aceasta ca și cum ar fi nevoie să se confirme concepțiile lui Weizsäcker și Karl Steinbuch — concepții ce pledează pentru ideea unității gândirii, sau pentru o « *gîndire integrală* » cibernetică.

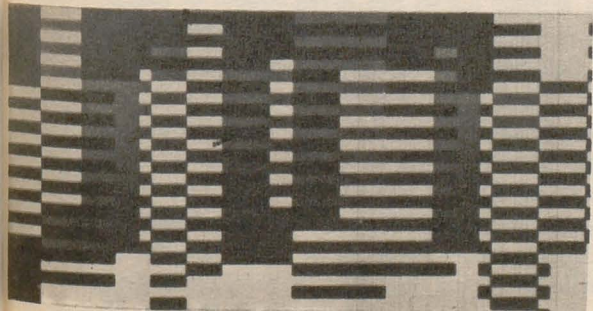
* Notăm, cu acest prilej, că Vasarely folosește bunăoară o gamă de felul: un pătrat roșu în care e înscris un cerc verde. Aceasta e luată împreună cu o serie de natură inversă (un pătrat verde în care este înscris un cerc roșu). Elementele (confectionate ca niște tipare și ținute în sertare numerotate) sînt așezate după un model așternut pe hîrtie în prealabil. În acest sens, elementele sînt alternate fie pe linie, fie pe coloanele unui pătrat mare (cadru semiotic), fie pe diagonală acestuia din urmă.

** Subliniem că pentru opt elemente numărul total de permutări posibile este de aproximativ 4.10⁴. În mod exact obținem: $P_8 = 8! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 = 40\,320$ permutări.



SINTEZE, ANALOGII

1. MAX BILL: Pătrat alb, 1946
2. EFRAIM ARAZI: Suprafață în relief transformată
3. JOSEF ALBERS: Oraș, 1928



nu numai prin intermediul succesiunii elementelor, ci și prin expunerea efectelor luminoase ce pot fi dobândite pe o anumită suprafață.

Trebuie precizat însă că *arta cinetică* merge și mai departe în direcția ilustrării ideii de succesiune, prin folosirea directă a « mișcării tangibile » (Katharine Kuh). În acest sens este îndreptățită observația că dacă *impresioniștii* au făcut un mit din realitatea lumii atmosferice, *suprerealiiștii* — din realitatea visului și a inconștientului, *constructiviștii* — din existența materialelor și a structurilor, *cubiștii și futuriștii* — din faptul experienței simultane, *expresioniștii* — din ordinea și, mai ales, din dezordinea și tensiunea stărilor interioare, *cinetismul* a ridicat la rangul de idol ideea succesiunii « palpabile » sau a « mișcării reale ».

Din punctul de vedere al lui George Rickey, *cinetismul* s-a manifestat în întreg cuprinsul istoriei sale nu în mod unitar, ci sub înfățișarea a șase stiluri distincte.

Pe un prim plan Rickey înregistrează direcția care se orientează către obținerea « efectelor cinetice » prin intermediul *fenomenelor optice*. În acest caz mișcarea *aparentă* sau *reală* a obiectelor (și, adeseori, a observatorului) produce o senzație puternică, deoarece se schimbă în mod neașteptat « stimulul optic de iradiere », sau « fasciculul iradiant » (James Gibson). Pentru obținerea unor astfel de efecte optice se folosesc, îndeobște, plăci de sticlă riglată care se rotesc lent. În acest chip se produce o « metamorfoză » plină de vioiciune a obiectului estetic respectiv. De asemenea, se pot utiliza bucăți de sticlă transparentă ce par să se deplaseze una față de alta când observatorul își schimbă poziția. În sfârșit, se întrebuintează plăci strălucitoare care au fost « învelite » într-un strat subțire polizat.

Către o asemenea formă specifică a *mișcării* tinde și *arta serială* și anume exact în punctul în care *plastica structurală* se *încrucșează* cu *cinetismul*. Această modalitate a expresiei plastice moderne, ce se situează parcă între două « lumi » ale gândirii artistice contemporane, este ilustrată, prin excelență, de pictura *optică* a lui Vasarely.

În concepția acestuia, configurațiile *seriale* sînt guvernate fie de o *mișcare aparentă*, rezultînd din efectele vizuale obținute prin « strălucirile » materialului, fie de o *pulsatie* mereu schimbată, decurgînd din iluminarea compoziției propriu-zise. O atare specie, bine determinată, a *artei optice* constituie ultima prelungire logică a *serialismului* și, în același timp, ea reprezintă prima manifestare a *cinetismului*, sub forma « nemecanică » a existenței acestuia: *cinetismul*, ca o consecință a utilizării *fenomenelor optice* pline de ciudățenii. Ajunși aici trebuie să ne întrebăm, pe bună dreptate, de ce a fost necesară această trecere. Lămurirea problemei este imperioasă dacă vrem să înțelegem menirea reală a *cinetismului* * de factură cibernetică, care se dezvoltă în epoca actuală.

Vom începe prin a preciza că *arta serială* moștenește direct virtuțile *constructivismului* clasic. Prin urmare, cultul *materialului* și al *structurilor* rămîne un bun cîștigat pentru mentalitatea artistului *serialist* din zilele noastre. Totodată, gustul pentru *multiplicarea* operei create, în vederea înlesnirii *consumului* de masă,

se afirmă de pe poziții chiar și mai radicale. Și totuși, ceva se schimbă fundamental. Năzuința către *abstracția pură geometrică* se transformă în aspirație către *abstracția serială*. Ceea ce înseamnă că acum se caută nu atît descrierea unei *configurații simple și structurate* (un fel de « tectonică » cu scheletajul parcă în afară), cît stăpînirea, așa cum am văzut, a unui *mechanism* sau a unui *sistem de reguli* constructive în așa fel încît actul de creație să presupună, înainte de toate, o *ordonare a elementelor* într-o mulțime riguroasă definită. În cadrul acestei tentative se elaborează cele două înțelesuri ale conceptului modern de structură în domeniul plastic: un sens restrîns și un altul cu mult mai larg. Primul înțeles este acela pe care l-a redat, cu exactitate, Manfred Kiemle. « Structura » este o *ordine de elemente*. Ea se manifestă, în același timp, ca un *sistem de reguli*, iar acest sistem indică modul în care pot fi *legate elementele* *. Dar din punctul de vedere al lui Wolfgang Metzger, de pildă, structura este o « tectonică » **. Acesta este înțelesul larg al conceptului. Rezultă din ultima definiție a noțiunii că « structura » este *configurația interioară* oarecum *finită* sau *schema* lăuntrică a unei opere *seriale conturate*. Și într-un caz și în celălalt chestiunea care se pune este aceea a relației timpului și a mișcării cu însăși existența « structurii » plastice.

Evident, subzistă o prejudecată adînc înrădăcinată în gîndirea teoretică, potrivit căreia *structura* elimină, în mod absolut și prin definiție, *timpul*. Aici se confundă îndeobște *analiza* de tip structural (care este *obligată* să facă abstracție de timp) cu *obiectul plastic serial*, în cuprinsul căruia *timpul* este implicat cu necesitate. Numai că, în opera *serială* fără caracter cinetic, « tectonica » unei compoziții pare să fi « consumat » *timpul*. Mișcarea devine, în acest chip, un fel de atribut exclusiv al *actului* de creație.

Tocmai în acest moment apare nevoia trecerii spre *cinetism*. S-a intuit faptul că pentru orice operă de artă *timpul* reprezintă o condiție strictă de existență și o însușire fundamentală. Și totuși, trebuie să subliniem că în noua sa formă optică *serializarea* de tip cinetic dezvăluie *timpul* numai sub înfățișarea lui « *tangibilă* » sau elementar *fizicală*. Pentru artă însă, ceaaltă formă a *timpului* este esențială. Intră aici în discuție *timpul existențial*. Acesta « nu are durată »; sau, dacă ne este permis să ne exprimăm metaforic, el nu are « extensiune », ci se manifestă ca *intensitate*. O singură « clipă » a *timpului* poate fi, existențial vorbind, mult mai hotărîtoare pentru făptura omenească decît orice scurgere impresionantă în lumea înconjurătoare. Iar *timpul existențial* poate fi atît elan sau stare de incantație, cît și cădere sau dramă umană. Către acest timp existențial se îndreaptă noile forme ale *artei cinetice*; ceea ce înseamnă un alt plan al opțiunilor metafizice și o altă orientare către *timpul trăit*, ca dimensiune de viață.

TITUS MOCANU

* « Prin « structură » se înțelege, în general, o ordine de elemente — scrie Kiemle. Există o clasă de elemente și un sistem de reguli care indică felul cum se pot lega elementele. Toate combinațiile (seriale — n.ns.) care pot fi formate din elementele date și cu aceste reguli de legare au aceeași structură » (subl.ns.).

** La limită, structura devine în acest caz modelul invariant (omeomorfic) al unei clase de forme, sau tiparul lăuntric constant pe care se clădesc imagini exterioare variabile (cf. Siegl; v. și Götz).

* Intrucît vom încerca să analizăm *arta cinetică* cu alt prilej, aici ne vom referi numai la aspectele « cinetice » legate de *pictura optică serială*.



Irving Layton (n. 1912)

REMBRANDT

Mi-am repezit în spațiu luminos-mi ochi
Și — o, miracol ! — s-a prefăcut în soare
Mi l-am aruncat și pe celălalt tot într-acolo
Și-n lună gălbuie se prefăcu.

Orășenii care acum se zgîie
La lună și la soare
Spun că parcă mi-i fața o dărăpănătură.
Da, am un chip slut.

Și totuși capul țeștos al flăcăului
Și carnea cea mai pietroasă
Trebuie să coboare-n țărîină.
Fecioara va să zacă alături de peștișorul ei roșu.

Un Isac al unei raze de soare
Joacă în juru-mi și-l bate vîntul
Iar eu binecuvîntez
Vederea de mîine.

Richard Wilbur (n. 1921)

PIESA DE MUZEU

De colo pînă colo, cenușii, se plimbă prin săli
Cu tălpi de burete, bunii paznici ai artei.
Protectori fără părtinire, deși
Bănuielnici pare-se în privința lui Toulouse.

Aici în apropiere, pe-un scaun funerar,
Unul moțâie rezemat de pereți.
Deasupra cărării părului său, face
Piruetă o dansatoare de Degas.

Iat-o cum se-nvîrtește ! E-n ea o grație
Care n-ascunde însă-ncordarea.
Lui Degas îi erau deopotrivă de dragi —
Energie și frumusețe.

Odată a cumpărat Edgar Degas
Un splendid El Greco, pe care-l ținea
Rezemat de peretele de lîngă pat,
Ca să-și atîrne-n el pantalonii cînd dormea.



POEȚI AMERICANI

Dacă — din motive de nerepetat — unele zone literare, așa cum este cea franceză, sînt cît de cît, la noi, totuși bine cunoscute publicului pasiunii cît și celui numeric; dacă, iarăși, despre unii, ba chiar despre mulți poate dintre marii poeți ai veacului (îndeosebi nume dintre flăcărilor celor două războaie) se știu lucruri importante, în schimb alte literaturi continuă să rămîină încă nefamiliare cititorilor noștri și continuă să nu se răspîndească ori comenteze destui dintre scriitorii afirmați în ultimul sfert de veac. Asta ne-a și îndemnat (în continuarea relevării acelor clipe de intimitate și transferuri de tentații cu care artele,

dincolo de gelozia lor — căci fiecare se vrea mai frumoasă — își răspund; asta ne-a și îndemnat, spunem, ca să ilustrăm azi dialogul poeziei cu pictura alegînd bucăți din patru poeți de limbă engleză (un american: Richard Wilbur și trei canadieni: John Glassco, John Robert Colombo și Irving Layton), afirmați în ultimele 2—3 decenii. În plus, Irving Layton se întîmplă să fie și originar din România, de unde — copil — a plecat înainte de 1914 și unde uneori se gîndește să se întoarcă, fiindcă iată ce ne scria chiar anul trecut în mai: « Cine știe? Poate, dacă sună mai bine în acea limbă decît în engleză, (n.n. era vorba de cîteva poeme de-ale sale traduse de noi în românește...), s-ar putea să-mi împachetez lucrurile și să mă înapoiez în țara unde sînt născut și să devin un poet român » — (Who knows? Perhaps if



John Robert Colombo (n. 1936)

PABLO PICASSO : „DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON”

A despuiat cinci din femeile noastre
cu ochii deschiși cît oracolele

trei le-a frînt pe paturile geometriei
două le-a așezat în față să nu fie cu fața la fiare

delirul magic l-a dezlegat și calculii
spre-a ne pîngări conștiința

ici ne-a-ncercuit într-o știință
dincolo ne-a așezat într-o sălbătecie.

În românește de ION CARAION

John Glassco (n. 1909)

LUMEA LUI UTRILLO

Deasupra-i, sta, privind-o cum se retrage,
O lume a iubirii topindu-se-n spații goale,
Străzi fără siluete, siluete fără chipuri,
De bună voie pustii și tăgăduielnice de ne-voie.
Dar zăplazurile plîng, obloanele ard și sîngeră;
Culori de răstignire, gingășii pe moarte
Împroașcă locurile astea mohorîte și se lipesc de ele.
Unde-i cel prea iubit? Străzile duc unde?

Nici un prea iubit nu-i. Absoluta frică
Tăgăduie dragostea. Iar străzile continuă pururi
Să binecuvînteze nimicirea, să urce-n tăcere
Spre propria-le contopire-n strălucitoarele cerului puncte
Însemnătate are lumea, neîncetată-nfrigurare,
Și suferința, care-i singura și adevărata ei țintă.



they sounded better in that tongue than they do in English, I might
pack up my things and return to the country where I was born and
become a Romanian poet).

Olandezul Rembrandt, de la a cărui moarte s-au sărbătorit
recent trei secole, un pictor al Spaniei de talia lui Picasso și doi
frânzuși (Degas și Utrillo), toți patru — cel puțin pînă azi,
căci urcușurile lui Picasso n-au curmat încă — numărînd la-
laltă 307 ani, servesc de pretext imaginației a patru poeți care
n-au precupețit nici savoarea, nici ironia, nici cruzimea și nici
reflexiunea cînd și-au ales ca subiect închipuirii asemenea atleți
meniți (cum ar fi spus Valéry) să redozeze «conflictele poemului
cu poetul. »

ION CARAION

POEZIE ȘI PLASTICĂ



ÎNTÎLNIRE CU ANDREESCU

Apariția unei lucrări despre Ion Andreescu, de felul aceleia semnată de Radu Bogdan*, este mai mult decât salutară: ea vine să umple unul din marile goluri din literatura noastră de specialitate. Concepția de ansamblu a cărții, armătura de note și anexe ale aparatului critic, bateria de ilustrații, reproduceri de tablouri, desene, scrisori și fotografii, locul unde acestea sînt plasate pentru a ușura lectura cărții și studiul operei precum și felul cum sînt repartizate denotă talentul și pasiunea, bunul gust și strădania autorului de a face accesibilă unui cititor mai larg cerc de cititori bogăția de simțăminte și de gânduri pe care arta lui Andreescu le poate genera într-o conștiință și într-o sensibilitate modernă.

Faptul că a fost nevoie de un volum de muncă anevoie de imaginat (care a durat mai bine de un deceniu și jumătate) pentru a aduna, verifica și sistematiza datele și informațiile privitoare la viața și pictura lui Andreescu nu face decât să crească respectul nostru pentru această capacitate de investigație, rară în domeniul în care se manifestă (și care rimează cu activitatea similară privind opera lui Grigorescu și Luchian, pe care, de mulți ani, o desfășoară și alți cercetători eminenți ai Institutului de Istoria Artei) și, bineînțeles, pentru rezultatele acesteia, — monumentală lucrare în trei tomuri, cuprinzînd, în sfîrșit, catalogul complet al operei picturale și desenate a lui Ion Andreescu. Față de perfecțiunea tehnică a acestei monografii nu avem decât o singură obiecție: aceea privitoare la calitatea execuției tehnice a unor (destul de multe) reproduceri în culori, foarte departe chiar și de unele din cele existente în carte (cum este cea a *Pădurii de fagi*) și care umbresc lucrarea în acel punct prin care ea putea deveni accesibilă unor cititori de limbă străină.

Un aspect de interes deosebit este și relevarea, din ansamblul picturii lui Andreescu, a unor experiențe extreme prin care artistul verifică soliditatea și utilitatea unor principii de estetică și de tehnică picturală — cum este cazul cu lucrările intitulate *Alee în pădure* și *Nud sezînd** — și care contribuie la cunoașterea mai completă a preocupărilor sale artistice, prea adesea puse sub egida, exclusiv, a Școlii de la Barbizon.

Întîlnim un număr destul de mare de aprecieri inspirate argumentate, avansate ca înțelegeri și îndrăznețe ca formulare, cum este, de pildă, cea de la pagina 52, unde se afirmă că lucrările lui Andreescu «își atrag o prețuire înaltă indiferent de perioada lor de apariție și dincolo de perfecțiune» (s.n.). Întregă această pagină 52 (cu care se încheie capitolul «Debutul») este grea de înțelesuri, precum și filele în care este caracterizată Școala de la Barbizon și raportul stilistic al lui Andreescu cu maestrul acestei școli, sau observațiile privind expresia spațiului în pictura acestuia. Cele de mai sus nu au pretenția să sublinieze toate calitățile, numeroase și variate, ale lucrării lui Radu Bogdan, nici să semnaleze toate aspectele prin a căror aprofundare cartea ar fi avut, eventual, de cîștigat, ci doar pe acelea care se pot reține după o primă lectură a unei asemenea ample lucrări.

Ceea ce ne propunem este să desprindem propria idee a autorului despre pictura lui Andreescu, locul pe care i-l atribuie în mișcarea de idei artistice ale timpului, apropierea pe

care le face de anumite focare de idei sau personalități artistice, gradul de autonomie estetică și originalitate de viziune a picturii lui Andreescu; de asemenea, punctul în care se situează Radu Bogdan față de ideile existente asupra artei lui Andreescu sau atitudinea sa față de măsura și felul în care este cunoscut acesta în străinătate. Cu alte cuvinte, aportul acestui studiu la o mai bună cunoaștere nu numai a detaliilor legate de opera artistică a lui Andreescu, dar mai ales la o mai completă identificare stilistică și de conținut plastic al acesteia.

Trebuie spus din capul locului că aportul acesta există și că el nu este neglijabil. Risipirea unor incertitudini cu privire la un număr de fapte și de date, precizarea unor detalii de viață și formație artistică, examinarea minuțioasă a întregului patrimoniu cunoscut și considerat ca aparținînd lui Andreescu, pentru a deosebi, prin criterii proprii, pe cele autentice de cele considerate dubioase sau doar atribuite, toate acestea ar fi de ajuns pentru a face din lucrare un instrument de bază pentru cunoașterea lui Andreescu. Autorul ambiționează însă mai mult, cum era și de așteptat. Și aici încep să apară cu adevărat meritele deosebite ale interpretării critice pe care o oferă Radu Bogdan asupra lui Andreescu. Meritele și, inevitabil la o întreprindere de asemenea anvergură, aspectele nu îndeajuns de scoase în relief, după cit ni se pare.

Unele din neajunsuri provin, credem, din faptul că în lucrarea lui Radu Bogdan subiectul cărții pare să fie mai mult viața lui Andreescu (al cărei studiu comportă cinci capitole, primul fiind «Școala» și ultimul «Sfîrșitul»). Ca urmare, apare riscul de a privi opera plastică prea mult prin prisma biografiei artistului, iar problemele specifice legate de interesul artistic al operei lui Andreescu (cum ar fi aportul său eventual la problematica plastică a timpului, modul și măsura deosebirii picturii sale de cea a maestrilor Școlii de la Barbizon sau de a celorlalți colegi de generație din diferite regiuni ale continentului atrași de renumele acelor locuri), deși nu sînt uitate, nu apar suficient de diferențiate de amănuntele biografice de un interes mai mult documentar și istoric. Ele se interferează și, uneori, se stînjnesc reciproc, aducînd cartea mai aproape de o biografie decât de un studiu de specialitate. Problemele acestea, de cel mai mare interes pentru situarea în epocă a lui Andreescu, sînt tratate pe parcurs în funcție de evenimentele biografice cu care se întrepătrund și cu care se și explică reciproc, e drept, cîteodată, dar studiul lor nefiind sistematizat pe criterii de problematică plastică, cititorului îi este greu să discearnă care sînt ideile de bază și aportul critic al autorului cu privire la valoarea picturii lui Andreescu. Amestecul acesta de comentarii, adesea admirabile, asupra vieții și operei, ni se pare că dăunează intenției principale a autorului: individualizarea, definirea, dezvăluirea identității stilistice a picturii lui Andreescu, relevarea interesului și valorii realizărilor sale artistice, cum și a tendințelor pe care acestea le exprimă.

În sfîrșit, spre deosebire de opinia îndeobște acreditată cu privire la apartenența stilistică a artei lui Andreescu (aceea de adept român puțin întîrziat al Școlii de la Barbizon, prezent în Franța în timpul celei mai mari efervescențe a ideilor artistice ale timpului, fără ca acestea să-i trezească interesul) Radu Bogdan vede în Andreescu un artist care, deși venit la Barbizon pentru a picta «locuri îndrăgite odinioară de

Diaz și Rousseau, pe care pictorul nostru le străbatea cu emoție alegîndu-și motivele», tratează aceste motive cu o sensibilitate diferită de aceea a acestor maeștri. Și tocmai această sensibilitate este cea care îl conduce într-o zonă de preocupări aflată în vecinătatea impresionismului. O astfel de constatare ni se pare cu atît mai prețioasă cu cît această evoluție izvoră din forța propriei sale experiențe plastice și nu dintr-un interes deosebit pentru impresionism.

În urmărirea ideii sale despre Andreescu, Radu Bogdan face o apropiere sugestivă între pictura lui și perioada de început a lui Pissarro; referindu-se la lucrarea acestuia *Bac pe riul Varenne** și chiar la lucrări mai tîrzii (cum sînt *Strada Ermitajului la Pontoise* și *Livada înflorită*), el remarcă «o similitudine de motiv și de construcție». Dacă la acestea adăugăm citarea favorabilă a părerii lui J. Lassaigne (care face o referire la Utrillo) am epuizat avanposturile atitudinii lui Radu Bogdan față de Andreescu.

Sintetizînd, după lectură, profitul de contribuție nouă la care ne puteam aștepta, trebuie să facem constatarea că, sub raportul interpretării exhaustive a picturii lui Andreescu, Radu Bogdan (cu tot aportul arătat) se mulțumește să facă operă de completare a unui edificiu al cărui plan a fost în general trasat înăuntrul ultimelor patru decenii, edificiu căruia îi aduce o sumă de corectări ingineresti, necesare poate, dar prea puțin argumentate tehnic. Dispoziții unui Busuioceanu, foarte înclinat să facă din Andreescu un «impresionist» român, Bogdan îi aduce cîteva corectări în numele probității critice, dar nu argumentează în ce constă rațiunea rezervelor sale. «Aprecieri evidente exagerate», spune Bogdan în cuprinsul notei 138 (pag. 318), «și care presupune o cunoaștere defectuoasă a ceea ce înseamnă tehnica impresionismului». Dacă impresionismul nu ar fi fost decât o tehnică, cum adesea s-a putut afirma, Bogdan ar fi fost îndreptățit să formuleze această rezervă. Dar se mai poate crede astăzi că impresionismul nu a însemnat în pictură altceva decât o sumă de procedee tehnice? Ni se pare evident că Busuioceanu nu se referea la tehnica impresionistă, ci la sentimentul pe care această tehnică încearcă să-l exprime. După cît ni se pare, astăzi este îndeobște admis că impresionismul a existat ca stare de spirit și ca modalitate a sensibilității cu mult înainte de apariția și de erijarea în sistem a tehnicii sale.

Nici față de entuziasmul lui Zambaccian, Radu Bogdan nu se arată mai binevoitor. Cu toată exagerarea ei, afirmația acestuia după care «Andreescu rămîne un fel de Cézanne al nostru» (citată de Bogdan la nota 140) s-ar fi pretat la o discuție mai amănunțită, puțînd ocazional unele considerații revelatoare asupra picturii lui Andreescu. Oricît de globală și de neargumentată, afirmația lui Zambaccian, fundată exclusiv pe intuiție și sensibilitate (adesea mai clarvăzătoare — chiar dacă nu în detalii — decât o pregătire științifică temeinică, dar rece) cuprinde un grăunte de adevăr extrem de prețios care ar fi putut să dea de gîndit criticului Radu Bogdan. În jurul ei, chiar negînd-o, s-ar fi putut țese o sumă de considerații definitorii asupra picturii lui Andreescu, capabile să arunce o lumină nouă asupra acesteia, dacă ar fi întîrziat puțin asupra ei, în loc să o expedieze ca inacceptabilă.

În ceea ce privește aprecierea lui Lassaigne, după care *Iarna la Barbizon* pare să anticipeze

* Radu Bogdan; *Andreescu*, vol. I, Artistul în epocă, Editura Meridiane: București, 1969.

** Folosim aici titlurile date de Radu Bogdan pe care vrînd-nevrînd, trebuie să le socotim definitive.

* Titlatură după Radu Bogdan.

«cel mai bun Utrillo» (pe care Bogdan o reține și care constituie unul din punctele avansate ale poziției sale), nici pe aceasta nu simte nevoia să o argumenteze, mulțumindu-se să o citeze sub aceeași formă de enunț cum o formulase autorul ei, deși în legătură cu perioada zisă albă din pictura lui Utrillo s-ar fi putut face instructive analogii. Astfel că tot ceea ce ar fi putut ocaziona substanța unei discuții cu trecutul interpretării critice a lui Andreescu a rămas prea puțin în atenția autorului, lucrarea mulțumindu-se să verifice și să statornicească restrictiv o interpretare care, cum spuneam, în linii mari exista deja, și căreia îi adăuga doar constatarea (autorizată de cantitatea de timp scursă de la începuturile exegezei lui Andreescu pînă azi și de volumul de muncă depusă pentru a umple lacunele de informație cu privire la detaliile vieții artistului) că Andreescu nu este numai un adept al picturii de la Barbizon pur și simplu. Ceea ce, trebuie s-o recunoaștem, reprezintă ceva, dat fiind seriozitatea și amploarea lucrării, dar rămîne încă departe de ceea ce ar fi putut realiza chiar Radu Bogdan, dacă marea sa încredere în suficiența armelor rațiunii ar fi fost stimulată de o încredere similară în instinctul său de iubitor sensibil al frumosului.

La pagina 317 (ca ilustrare a notei 137) sînt reproduse, alături, *Autoportretul* din 1882 al lui Andreescu și *Portretul lui Clemenceau* de Manet. După datele cunoscute și după cele presupuse ca posibile, Bogdan exclude posibilitatea ca Andreescu să fi cunoscut această lucrare și trage de aici concluzia firească după care ideea unui portret astfel compus — în speță *Autoportretul* — a avut-o Andreescu prin sine și nu inspirat de Manet. Este vorba, deci, de o coincidență mergînd pînă la detalii în ce privește asemănarea celor două imagini și punerea lor în pagină. Coincidența este ușurată de faptul că imaginea nu este expresia unei idei compoziționale anevoie de găsit, neașteptată sau excentrică, ci una foarte la îndemînă, inspirată de contactul cotidian cu natura. Cu această supoziție ajungem, însă, la izvorul însuși al unei înrudiri de tip de artist, comportînd modalități asemănătoare de reacție în fața realității. Cu alte cuvinte, afinități de viziune. Ca și Manet, Andreescu era înclinat să se lase inspirat de șocul produs asupra lui de acele aspecte din natură care corespundeau latențelor personalității sale artistice. Este vorba, deci, pe deasupra deosebirilor de expresie la nivelul individualității artistice, de același tip de sensibilitate estetică, în consonanță cu ceea ce era mai avansat în epocă și radical diferit (indiferent de calitatea talentului) de tipul de artist tradiționalist în materie de peisaj, care mai apărea încă în epocă.

Or, dacă aceste caractere ale artei lor îi arată atât de apropiați, de ce să ne mirăm că cineva, forțînd puțin nota, îl considera pe Andreescu un pictor «impresionist»? Oare Manet nu este și el considerat un impresionist, deși în tehnică și viziune a continuat să rămînă atașat unei articulare mai complete a limbajului, în ciuda conciziei exprimării? Desigur, Manet se integrează în mișcarea impresionistă prin altceva decît prin elementele semnalate mai sus, dar nici Zambaccian nu a pretins că Andreescu ar fi fost un pictor impresionist întru totul. Se încerca numai definirea unui sentiment. Chiar și față de Manet, inclus numai pe jumătate în impresionism, Andreescu ne apare mult mai legat de tradiția exprimării caligrafice, dacă ne gîndim la factură. Dar față de Courbet, spre a

nu mai vorbi de Th. Rousseau sau Millet, el ne apare mai modern și, în orice caz, prezentînd, față de pictorii tradiționaliști, un spor de modernitate, un aport de ordin plastic la problematica artistică a vremii. Acest aport constă în reprezentarea prin culoare a spațiului — în cazul său prin griuri colorate —, în eliminarea procedeei tradițional de exprimare a volumelor prin contrast de valori, în evitarea distrugerii bidimensionalității suprafeței tabloului, în sugerarea dimensiunii a treia prin treceri (de o mare subtilitate în cazul său) de la o calitate de nuanță cromatică la alta, în lăuntru unei tonalități fundamentale. Cîștiguri prețioase, la care a ajuns în afara oricărui influențe, la mare distanță de estetica și tehnica școlii de la Barbizon și a adepților ei francezi sau străini. Am putea chiar susține, și nu credem că exagerăm, că puține sînt operele impresioniste care să se fi ridicat pînă la nivelul calității artistice, al rafinamentului de gust și al subtilității de rețină la care s-a ridicat el. Multe din acele opere impresioniste (ne avem decît să privim, printre altele, *Catedrala din Rouen* de Sisley — și credem că Busuioceanu îi făcea o favoare asemuindu-l cu Andreescu) ne apar astăzi a fi mult exterioare, expresii ale unei tehnici prodigioase, e drept, ieșite din niște intuiții de geniu se poate spune, servite de niște sensibilități de o promptitudine, de o finețe și de o acuitate cu totul excepționale, dar totuși oarecum exterioare. Cu toate aceste calități neobișnuite (abstracție făcînd de Pissarro), prin operele acestea fulgurante, care, după cum s-a spus «au dat strălucire unei epoci», ne aflăm mai puțin în prezența tulburătoare a unui mister al artei și al omului decît în opera unui Chardin, Corot, Cézanne și, îndrăznim să credem, în pofida poziției sale estetice moderate, decît în aceea a unui Andreescu. La aceasta, poate, se va fi gîndit Zambaccian cînd a făcut apropierea, ce părea atît de hazardată, atît de sever expediată de Bogdan. Pînă la urmă, dincolo de diferențele spectaculare ale îndrăznelilor de concepție, aceasta este ceea ce poate interesa cel mai mult, ca prilej de meditație asupra misterului condiției și devenirii spirituale a omului. Și, din acest punct de vedere, Andreescu se află printre cei mai mari.

Apropierea de Utrillo pe care a făcut-o Laszaigne (mai ales dacă avem în vedere perioada de început a acestuia) nu ni se pare nici ea grațioasă; credem însă că trebuie văzută mai mult în planul materialității prin culoare și mai puțin în ce privește culoarea însăși sau caracterul motivelor, foarte diferite de cele ale lui Utrillo chiar și atunci cînd Andreescu pictează străzi și case. În privința culorii propriu-zise, oricît de pretins instinctual ar fi fost Utrillo ca pictor, pictura sa, chiar și aceea de început, se resimte în mod vădit de flăcările și scrumurile impresionismului.

În sfîrșit, nu știm care va fi fost atmosfera la Academia liberă Julian la 1879. Poate că elevii erau lăsați să picteze liber, corecturile profesorilor mulțumindu-se să intervină în lăuntru viziunii fiecăruia. În orice caz, aici pare să fi executat Andreescu unul din punctele cele mai avansate ale experiențelor sale plastice, și anume *Nudul șezînd*; lucrarea aceasta dovedește fie că el ajunsese singur la ideea impresionistă a interpretării cromatice a formei prin disocierea culorii-lumină, fie că ideea aparținînd impresionismului circula prin ateliere și vor fi fost remarcate de frecventatorii Academiei Julian, printre care și Andreescu. Fapt e că prin acest tablou, sumar tratat și neterminat în partea de

jos, Andreescu va fi încercat să vadă cum ar fi o operă tradițională interpretată prin prisma ideilor despre culoarea-lumină a impresionistilor. Asistăm, cu toată modestia lucrării, la punerea în lucru a unei idei inverse decît cea a lui Cézanne, care dorise să dea impresionismului «soliditatea picturii din muzee». Atașat și el de soliditatea marilor exemple ale tradiției, Andreescu pare să fi voit, prin interpretarea amintită, să dea mai multă strălucire picturii tradiționale. Spunem «pare», deoarece nu dorim să-i atribuim lui Andreescu nici o intenție deliberată și programatică. Este o simplă presupunere, ocazionată de constatarea că, la 1879, Andreescu cunoștea, indiferent cum, fie și fragmentar, posibilitatea impresionistă (erijată în principiu suveran de Cézanne) de a interpreta forma în felul acesta. Dacă în lucrările de mai tîrziu Andreescu nu a mai aplicat-o niciodată atît de clar, a fost, poate, pentru că el va fi optat definitiv pentru reprezentarea formei prin culoarea locală, după procedee tradiționale. De asemenea, creдем că nu greșim presupunînd că Andreescu nu putea adopta procedeul impresionist, pentru care lumina era factorul primordial; acesta ar fi schimbat ordinea importanței elementelor constitutive ale limbajului său plastic, în care materialitatea deținea locul principal. Este însă instructiv de remarcat, odată mai mult, alături de alte dovezi aduse de Bogdan, că pictura lui Andreescu a fost expresia urmărită lucid, cu sacrificii de ordin conceptual (și în deplină cunoștință de cauză) a unei viziuni proprii; neaderarea lui la descoperirile impresionismului îi era dictată de cauze structurale profunde, cu tot riscul de a rămîne la periferia unei mișcări care reprezenta avangarda artistică a timpului.

Între aceste interpretări posibile, mai mult sau mai puțin justificate, mai mult sau mai puțin hazardate, lucrarea lui Radu Bogdan are meritul de a se situa pe un teren sigur, scoțînd-l pe Andreescu de sub destînul de «pictor barbizonist» unde îl plasase o exegetică de aproximații — situîndu-l în conștiința publică în vecinătatea impresionismului, fără a se tace din Andreescu un pictor preimpresionist (de tipul lui Boudin sau Jonckind) care ar fi pregătit sau ar fi contribuit cu ceva la apariția impresionismului, prin el marcîndu-se doar o tendință periferică spre această orientare. Contemporan cu impresionismul francez, dar atașat de soliditatea picturii tradiționale, el poate fi considerat, cel mult, un pictor semi-impresionist, dacă termenul ar fi îndeajuns de acreditat pentru a-l putea folosi în sensul acesta. Și încă, numai pentru noi, și numai pentru un anume moment al sensibilității plastice. Un semi-impresionist, din preajmă imediată a impresionismului, atașat de integritatea formei, de articulația cultă a limbajului, de limpezimea și elevația exprimării, de coerența caligrafică a imaginii. Un conservator prin concepție și un modern prin sensibilitate. Iată constatarea care poate rămîne întipărită în amintirea cititorului după lectura cărții, cu toate cele amintite. Și dacă, după cum singur autorul recunoaște în concluziile acestui prim volum, aceasta nu este tot ce se putea face în legătură cu definirea exhaustivă a artei lui Andreescu, aportul său reprezintă tocmai ceea ce lipsea unei mai îndrăznețe interpretări a artei acestuia: completarea construcției interpretative cu date și elemente vital necesare, de la nivelul cărora să se poată avea o mai completă viziune a valorii sale în viitor.

VASILE VARGA



Retrospective

MARGARETA STERIAN

Fără îndoială că între Parisul anilor de sudii (1926—1928) și Parisul din recente d-voastră « Evocări de călătorie » există mari deosebiri.

Am fost invitată de profesorul Gusti să însoțesc echipele monografice în calitate de pictor. Eu am fost numai la Drăguș.

la Grupul nostru și, în 1932, la gruparea Arta nouă, ați fost membră a grupurilor « ieșite de sub manta » Contimporanului: Criterion



În anii de studii, Parisul nu însemna pentru mine decât un traseu pentru a merge la școală. Și la muzee, desigur.

(Margareta Sterian vorbește, cu plăcere aproape, de zilele de « austeritate » care s-au materializat într-un vraf de reproduceri fotografice după lucrurile îndrăgite, catedralele Franței, « Doamna cu unicornul ».)

Am urmat academia Ranson, cu Bissière și cu Amédée de la Patellière, un curs de istoria sculpturii catedralelor Franței cu Paul Vitry la École du Louvre și cursul de istoria artei la Sorbona. Bissière era un fel de apostol, un mag. Te puteai încrede în vorbele lui, de o amabilitate distantă, dar binevoitoare.

Cu ultima călătorie, din 1968, am avut pretenția să confrunt munca mea cu Parisul studenției. Lucrările mele au plăcut atât oficialităților cât și unor colecționari exigenți precum Katia Granoff.

Prima d-voastră expoziție personală, din 1929, s-a bucurat de succes; a fost premiată. Tot pe atunci ați participat la campania monografică a profesorului Gusti.

Mai erau Mac Constantinescu, Marcela Focșa, Traian Herseni. Profesorul Gusti era un îndrumător predestinat, conducea toate activitățile. Am trăit printre țărani; nu se odihneau aproape de loc, erau, cum se spune « una cu pământul »; această simbioză mă uimea; apoi cumsecădenia lor, cuvântul lor. Cotrobăiam prin poduri de biserici și cu emoție descopeream hrisoave, icoane.

Ați pictat icoane pe sticlă? Prin 1941 Petre Antonescu a inițiat chiar un concurs de icoane pe sticlă.

Parcă e și păcat să faci icoane. Niciodată nu vei putea să le însuși rigoarea și grația lor. Probabil e plăcut să faci icoane, dar știu că nu așa avea vibrația și mijloacele iconarilor. Am pictat în schimb acei oameni și aici mă consider un deschizător de drum. Nu m-a interesat pitorescul, ci am luat în considerare frumusețea, curățenia, sănătatea lor. Nu m-a interesat faptul că sînt de la țară, ci faptul că sînt dotați cu niște rezistențe diferite decât cele ale noastre.

În afară de participarea d-voastră ca membru fondator la cele mai cunoscute grupuri artistice:

în 1933 — care în anul următor se transformă în Grupul plastic 1934. Cum vi se par, astăzi, aceste « faceri » și « desfaceri »?

Era o vreme de camaraderie, fără rivalități, expozițiile erau sărbători. Aveam cu cine vorbi despre arta noastră. Atmosfera era mai puțin riguroasă, mai fructuoasă. De pe urma acestor discuții și admirații mutuale, oamenii deveneau mai îndrăzneți, se desfășurau cu mai multă ușurință. Criticii erau cu noi. Comarnescu, de exemplu. Și apoi cine nu era critic? Toți prietenii erau critici. Ion Minulescu era un mare prieten al artiștilor. Aceste configurații instabile, aproape după cum se întâmpla, contează mai puțin. Importanți erau componenții, munca lor, prestigiul lor. Întotdeauna se avea în vedere ca expozițiile să fie adevărate reușite. Nimeni nu se simțea cumva legat. Criteriul cel mai valabil era valoarea expoziției. Un deziderat era și acela să nu ieșim « în pagubă », nu era statul care să intervină în vreun fel. Acum se trece prin expoziții ca pe patine. E drept, sînt mult mai multe expoziții. Cel care face o expoziție este într-o stare febrilă, altfel decât în restul timbului, este descurajat sau impulsivat.



lele. Ca mare iubitoare de poezie, vrînd să mi-o însușesc mai mult, mai temeinic, am tradus poezia în limba maternă. Cît despre Whitman, el e ca Biblia, dar mai există încă și alte cărți.

Despre «accidentul autobiografic», impuls al unor stări concretizate în poezia și pictura d-voastră (Margareta Sterian este autoarea a două volume de «Poezii» — 1945 și «Poeme» — 1969).

Amintiri, impresii, senzații, au venit, parcă nechemate. N-am făcut, cum se spune, exprès. Nu cred că au venit prea multe, prea puternice, dar mie mi-au creat prezențe de care are nevoie oricine. În pictură admir pe Picasso, de aceea am călătorit pe unde a trecut el. Admir spiritul lui atît de evident. Lipsită de entuziasm pentru cubism, nu sînt lipsită de antene pentru tumultul și extraordinara lui măiestrie și pentru ferestrele care ți le dă spre viața lui. De mult, cînd am descins la Paris, am rămas vrăjită de Goya. De cîte ori m-am verificat, mi s-a părut că rezistă. Van Gogh iluminează cu intensitate, generozitate și profunzime. Picasso rămîne un fenomen de viață, aproape halucinant.

Critica a remarcat — și aplaudat — «aerul fabulos», «viziunea de vis» a picturii d-voastră.

Aceasta vine din dorința de a ieși din cotidian, din lucrurile care nu-mi convin sufletește, din

fac un lucru în momentul cînd aș dori să fac altceva.

Ați făcut și frescă.

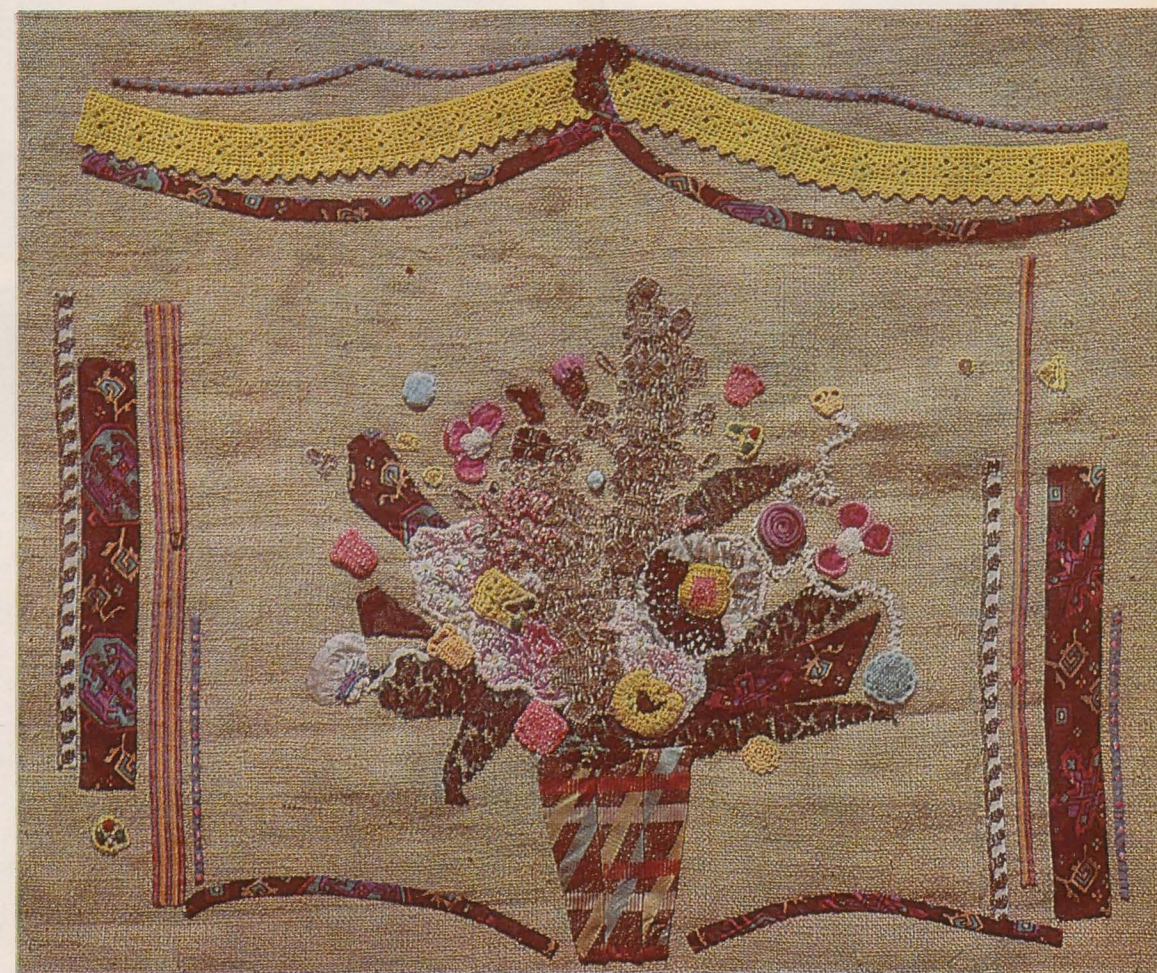
Cu Marcel Iancu, — un talent copleșitor și un om atrăgător — am pictat interioare, terase, la casele construite de el. Cunoștea la perfecție toate tehnicile. Milița Petrașcu îi lucra ceramica. Tot el m-a îndemnat să fac și eu ceramică. Nu mă subjugă formele monumentale, perfecte. Aș face un fel de ceramică apropiată de orfvererie.

Faceți și foarte personale tapiserii.

În 1967, mi s-a recomandat ca, o vreme, să nu umblu cu culorile. Îmi place să cos, să brodez, probabil o moștenire de la bunica, de la mama. Găsesc că este minunat ca să repari ceva cu un firicel de ață, să scoți dintr-un impas, să fii de ajutor.

Dacă vrei să înobilezi acul, poți face lucruri frumoase de tot,

Elogiul muncii practice. Atunci cum rămîne cu elogiul bibliotecii? Scriați d-voastră în 1945: Cărților, cărților ierbar de leac/ Mierea voastră și toate răspunsurile vracilor sînt ale mele/ Dar răspunsurile, de cînd lumea, răspunsuri



În 1934 a apărut Antologia poezilor tineri, a lui Zaharia Stancu, cu 55 portrete semnate de d-voastră. V-au pozat mulți poeți?

Nu, majoritatea desenelor au fost făcute după fotografii. Mulți nu puteau veni. Țin minte că mi-au pozat Dan Botta, Eugen Ionescu, Maria Banuș, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu.

Știu că ați făcut și costume și decoruri pentru balet, decoruri de teatru.

Făcusem o copertă cu o scenă care a inspirat-o pe Floria Căpsali pentru un dans deosebit, cu o atitudine hieratică. I-am făcut și un portret, care nu știu dacă mai există. Am făcut decoruri pentru Din jale se întrupează Electra de O'Neill, piesă pe care am tradus-o.

«Impuls vital și culoare», cuvintele lui Walt Whitman, pe care l-ați tradus în 1945, ar fi o bună introducere și pentru pictura d-voastră. Care sînt motivele «alegerii» în activitatea d-voastră de traducător, a poeziei irlandeze de exemplu?

Această poezie are în substrat multe legături cu poezia noastră populară: prospețime, imagini colorate, viguroase, e implicată natura cu anima-

[3] 1. Scene de familie — tempera și tuș, 1936 2. Eugen Ionescu — tuș, 1934 3. Grup de 1|2|4|5 femei — ceramică, 1969 4. Taraf la Moși — ulei, 1933 5. Buchet decorativ — tapiserie, 1968

constrîngerii. Îmi creez un decor, îmi fac filmele pe care mi-ar place să le văd.

Este ceea ce s-a numit «funcția compensatorie» a artei. Înseamnă că acestea sînt lucruri făcute în primul rînd pentru folosință personală.

Absolut adevărat. Totdeauna lucrez în mai multe domenii, ca să nu fiu niciodată silită să

n-au fost, ci tot întrebare/ Despre lucrurile adevărate, otrăvurile de preț/ Despre: Tinerețe, iubire, Har, Frumuseți.

Dar cărțile, cele bune, crezi că au fost scrise în bibliotecă?

M. D.

Grafician. Născut la 5 ianuarie 1938, la Seini (județul Maramureș).

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», clasa prof. Vasile Kazar (1965).

Din 1967 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Cracovia; 1969 — Torino, Praga, Santiago de Chile; 1970 — Haga, Milano, Regensburg, Sao Paulo, Lodz, Stuttgart.

Participări la expoziții internaționale: 1968 — Florența, Linz; 1970 — Rijeka, Barcelona.

IOAN DONCA



ATELIER

● O dată m-am găsit într-un vers de Geo Dumitrescu: ... «omule nou — cap de nucă — în creierul meu se învîrte o Americă întreagă de gânduri și eu încă mai stau cîte o dată de vorbă cu o ulucă» ...

● Mi-a rămas sufletul prins undeva ca un păiajen pe un gard de nuiele.

● Nu pot face abstracție de ceea ce am trăit intens cîndva: am crescut într-o ambianță pregnant folclorică, plină de fabulos...

● Îmi place poezia cel mai mult și doresc ca lucrările mele să semene cu poeziile; să aibă o mare zonă de liber și o mare doză de incert. Privitorul să se bucure citind imaginea (să se vadă prospețimea, optimismul, sensul durabil al lucrărilor).

● «Edenul» pe care-l invoc aproape ca pe o permanență a preocupărilor mele actuale reprezintă un act deliberat, poziția, crezul.

● Pentru mine, exprimarea spontană este un gest sincer, lucrul contrafăcut nu emoționează. Am senzația că destăinuindu-mă în imagini săvîrșesc un joc, un ritual nepretențios dar în care atribui recuzitei alese — gardul, fîntîna, păsările, pomii, stîlpii, porțile — sensurile pe care le doresc eu. Uneori încerc să creez atmosfere de tip simbolic, alteori povestesc.

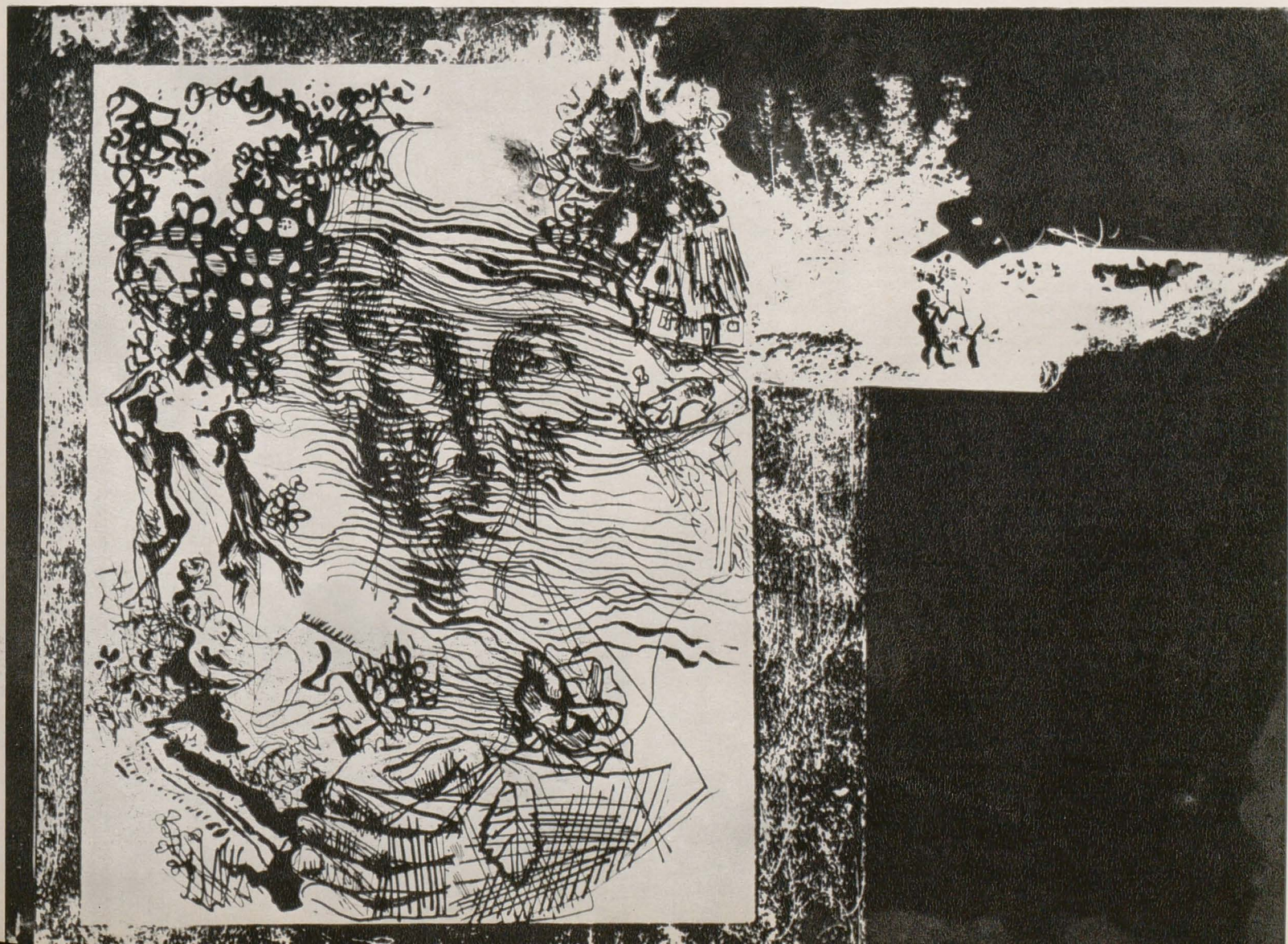
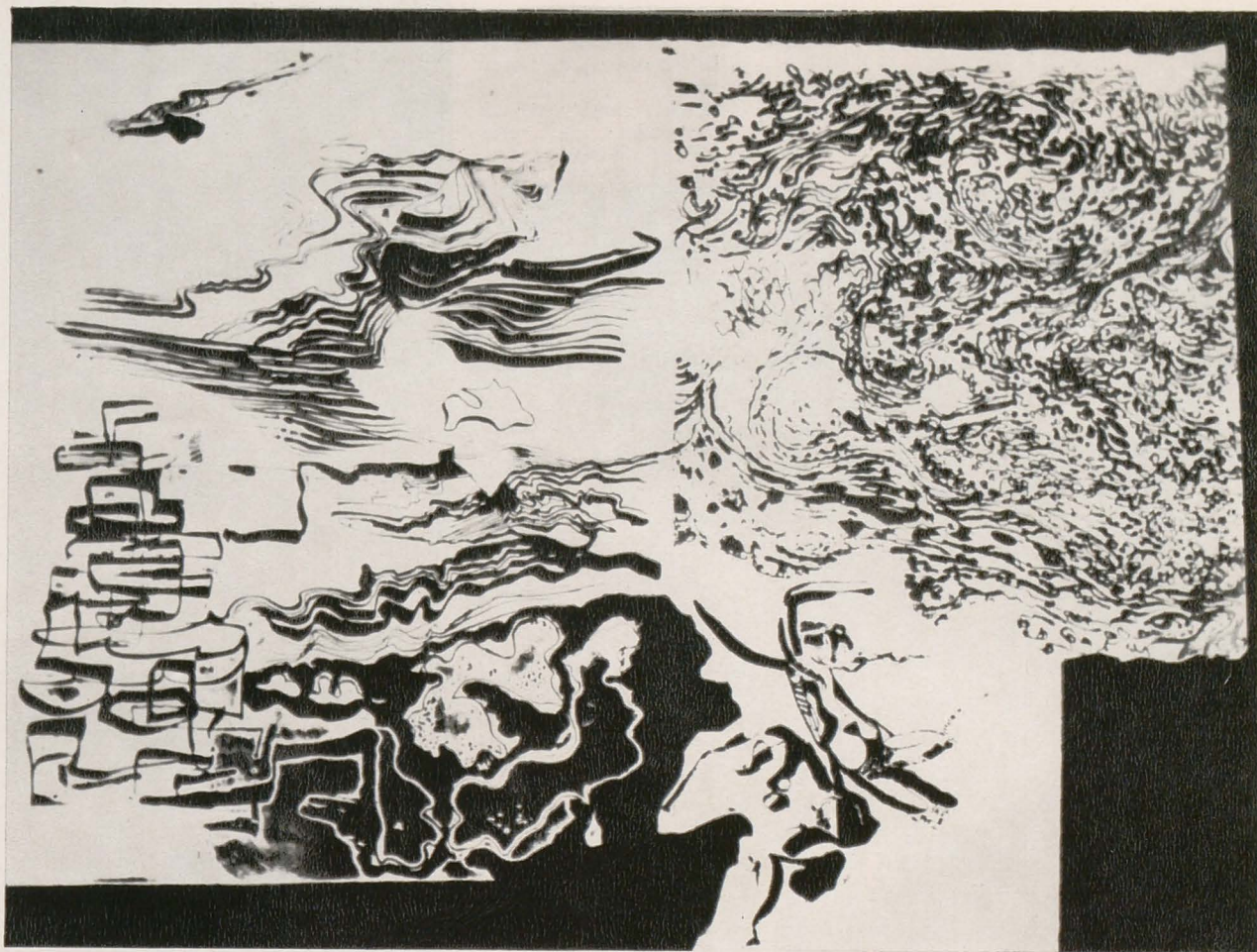
● Mă obsedează figura tatălui meu care iubea nespuse de mult florile și cînta frumos din frunză. Intenționez să re-creez un «Eden» simplu în care orice faun să se simtă în largul lui. Oamenii iubesc mai degrabă așa ceva decît imagini crispate, dramatice.

7. Donca



1. Prometeu rău înlănțuit
— gravură
2. Revelația lui Prometeu
— gravură
3. Eden IV (Fuga în câmp)
— gravură
4. Eden I (În grădina noastră)
— gravură

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



Pictor. Născut în 4 septembrie 1925, la Vorona (jud. Botoșani).

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1953). Lector la catedra de desen-pictură, facultatea de arte plastice a Institutului pedagogic din București.

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

Expoziții personale: 1965 și 1969 — București.

Participări la expoziții românești peste hotare: 1962 — Praga, Bratislava, Berlin (R.D.G.); 1967 — Torino; 1968 — Frankfurt am Main, Torino; 1970 — Varșovia, Torino.

Participări la expoziții internaționale: 1969 — bienala de artă constructivistă de la Nürnberg.

MIHAI RUSU

Artistul plastic contemporan nu se poate limita numai la redarea anumitor aspecte ale realității, înregistrând fapte și situații, rolul acesta fiind preluat de alte modalități ale vizualului — cinematografia, televiziunea etc. Menirea sa este de a fi un factor activ în înfrumusețarea lumii înconjurătoare, inclusiv a omului. El răspunde unei cerințe calitativ noi a spiritului contemporan și totodată își propune și o prospectare în viitor.

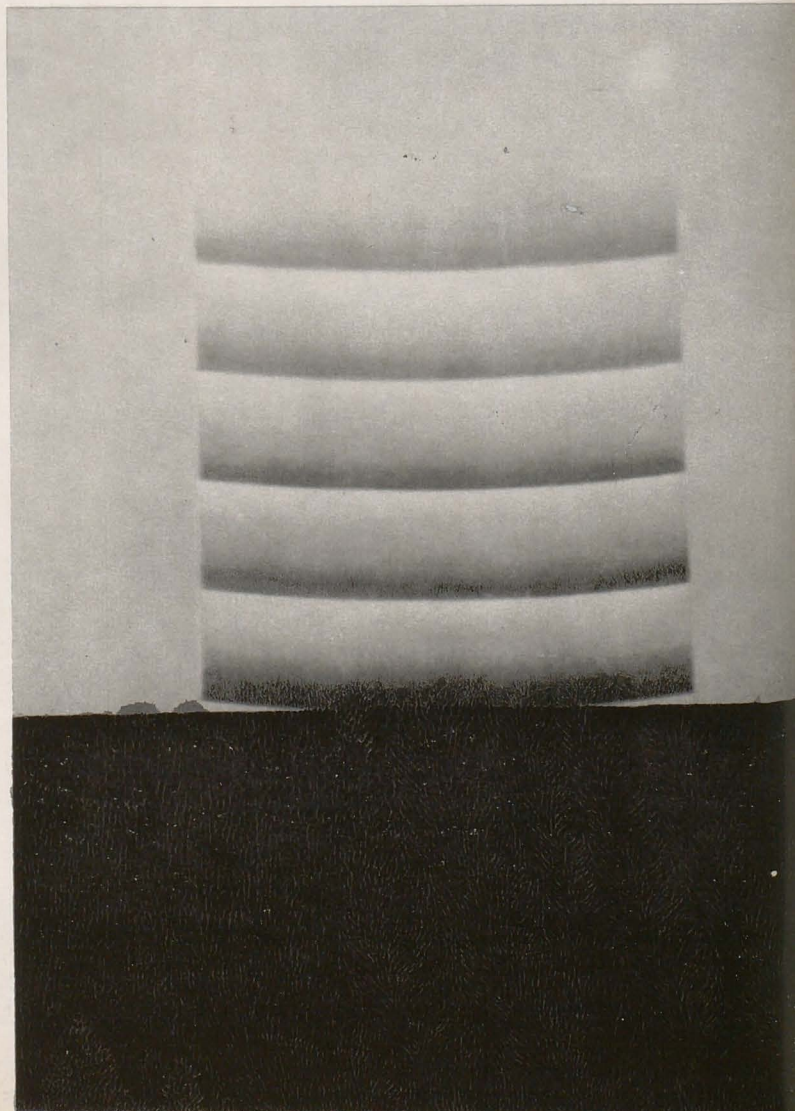
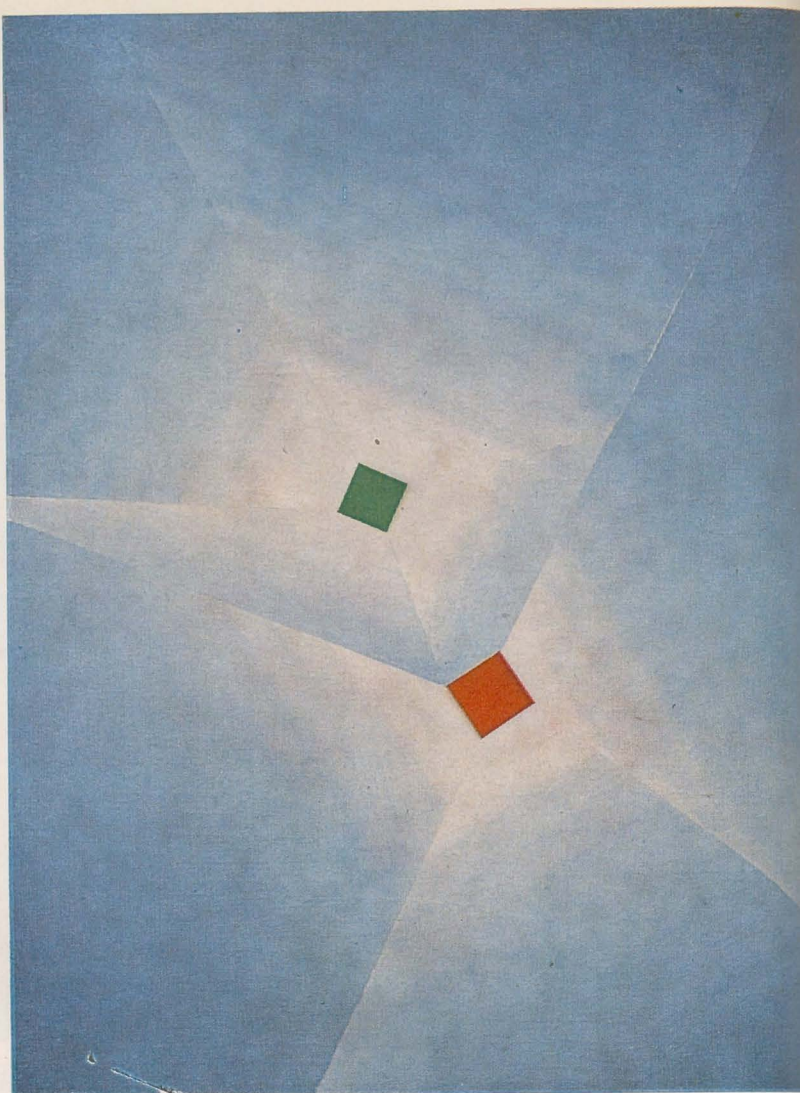
De mai bine de cincizeci de ani trăim o perioadă foarte agitată în artă. Artiștii experimentează, descoperă și impun valori noi care răstoarnă pe cele tradiționale în fața unui public derutat adesea de șocul noului pe care-l acceptă uneori de teama de a nu fi considerat depășit.

Libertatea absolută pe care o revendică artistul, fiecare creîndu-și lumea și sistemul său propriu, se pare că a produs o oarecare confuzie în lume. În momentul de față se simte nevoia unei organizări orientate spre colectivitate, lucru ce se vede în mod special în programul artei constructiviste, program ce pornește de la necesitatea socială de a înnoi mediul înconjurător. Constructivismul se bazează pe o strînsă colaborare cu știința — fizica, geometria, matematica — și cu arhitectura. Arta optică, cinetică sau cibernetică sînt arte ale viitorului, ele răspund unor necesități ale omului de mîine, atît prin caracterul lor de largă răspîndire și chiar de multiplicare, cît și prin obiectivitatea și accesibilitatea lor. Constructivismul invită omul de pe stradă să colaboreze cu artistul.

Desigur că alături vor coexista și alte forme de artă — figurativă sau nefigurativă — care vor aduce un plus de poezie și de surpriză artei contemporane.

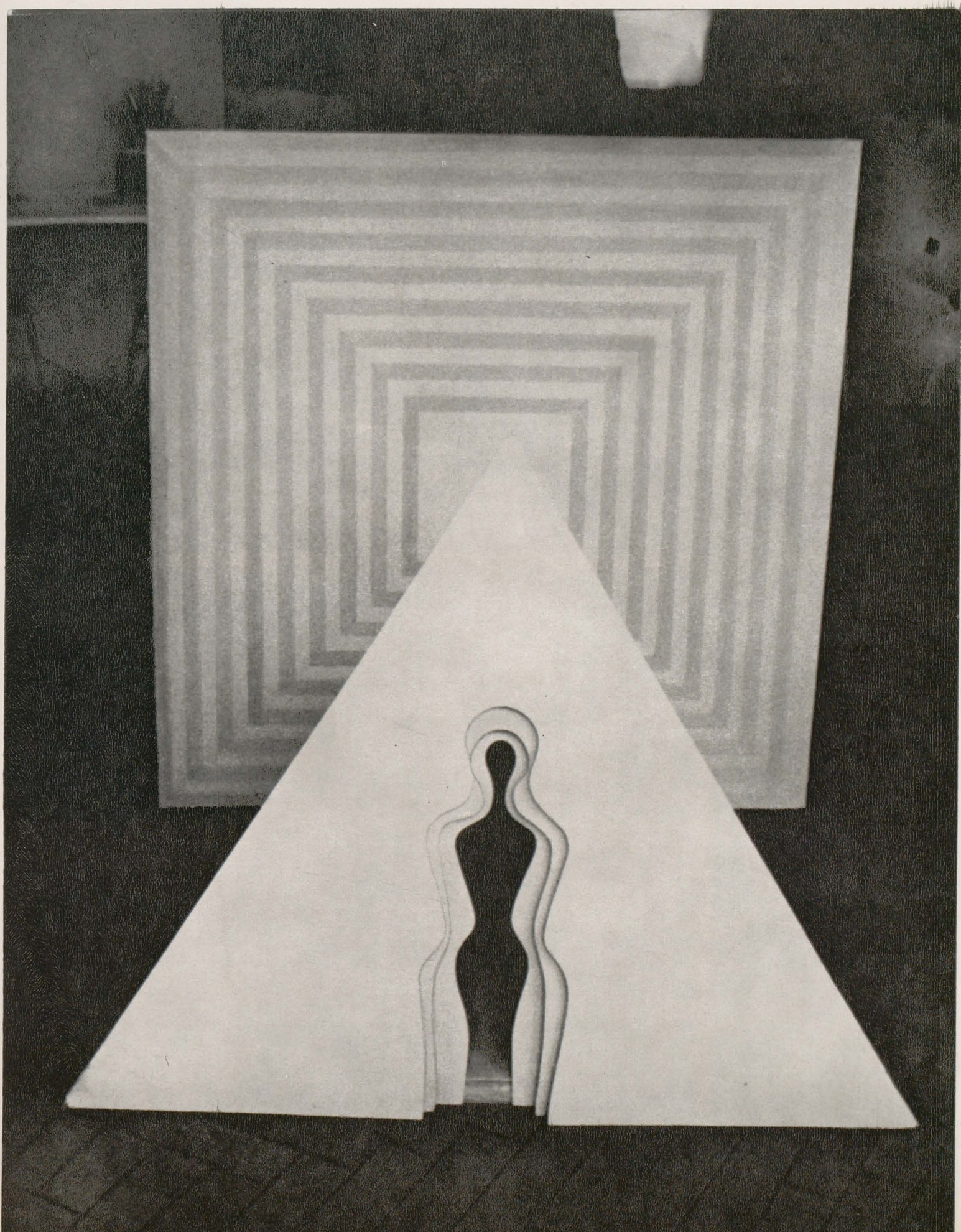


ATELIER



M. Rusu

1. Dialog spațial — ulei
2. Contactul cu tăcerea — ulei
3. Obiecte — ulei pe pânză și lemn



DEMONUL VICTORIOS AL IMAGINAȚIEI

Cînd vezi în vestibulul atelierului materia primă a viitoarelor lucrări ale artistului și se pare ușor să scrii un articol despre acesta. Figurine de bîlci alături de fiare vechi, damigene și acvarii lîngă recuzită de pompe funebre și obiecte de cult, petice lucitoare și rame mari aurite, un pian stricat plin cu jucării stricate; fotografii decupate din reviste zac pe jos — Gioconda și Hemingway, Madona de Kruzlowa și Ursula Andress. O vioară spartă, rezistențe electrice, luminări pentru pomul de iarnă...

Scos din pod sau din cufărul bunicii, din odaia copiilor sau din magazia unui teatru, de la bîlci sau direct din raftul prăvăliei — fiecare obiect definește o arie de înțelesuri. Dacă le privești ca pe o materie primă menită să dea naștere unor opere de artă te găsești în fața unui fel de cod: este de ajuns să-ți imaginezi că artistul va alege cuvintele-lucruri, cuvintele-semnificație, cuvintele-substantiv, asociindu-le în așa fel încît le vei citi ca pe un poem, o proclamație, ca pe un mesaj...

Numele și creația lui Władysław Hasior — care locuiește în Zakopane de mulți ani — sînt cunoscute în Polonia și în străinătate datorită numeroaselor expoziții și articole despre ele, ca și celebrității legate de diverse forme de activitate: ca monumentalist, scenograf de teatru și film. Este greu să răspunzi la întrebarea: de fapt ce este Władysław Hasior? Care sînt sursele și principiile creației sale, și, în sfîrșit, ce loc ocupă arta sa, care scapă oricărei definiții și etichetări, în contextul artei poloneze și, în genere, al artei contemporane? Faptele biografice răspund prea puțin.

S-a născut la Nowy Sącz în 1928. Copil fiind, asista la ceremoniile religioase și ritualurile fastuoase și viu colorate care se desfășurau în regiunea sa; în duminica floriilor ducea la biserică ramuri verzi, alerga prin bîlciuri și urma procesiunile, împregnîndu-se cu artă populară autentică și cu versiunea ei de bîlci. Ca adolescent, în timpul războiului a văzut frontul trecînd prin regiunea sa; făcea naveta între casa părintească și ghetto-ul din Nowy Sącz, unde părinții lui îl trimeteau cu coșuri de pîine și cartofi; nu-i fură crutele deci cele mai crude impresii și experiențe ale acelor ani. În 1947 Hasior plecă la Zakopane, la Liceul de arte plastice numit «Școala din Kęwar». Aii petrecuți la școală au purtat pecetea personalității îndrăgîtului profesor Antoni Kenar.

1952—1957 au fost ani de studii la Academia de Arte frumoase din Varșovia sub îndrumarea profesorului Marian Wnuk. Făcu apoi o lungă călătorie prin Europa, care se termină în atelierul lui Ossip Zadkin. Artist consacrat, reveni la Zakopane, în școala «sa». Rămase acolo pînă în 1968. Fondă Galeria «Pegas», deveni președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Zakopane.

Să încercăm să definim viziunea lui Hasior, motivele artistice, ideologice și filozofice ale artei sale, mesajul ei pătrunzător. Ar fi mult prea simplu să spunem că este un umanist adînc angajat în contemporaneitate. Orientîndu-ne după analizele

celor mai pătrunzători critici ai lui, să abordăm lumea impulsurilor, intențiilor, emoțiilor și... concluziilor sale.

Temperament de militant, de tribun. Ardoare, spirit analitic, inteligență, pasiune. O profundă nevoie de ingerință ideologică și morală în existență, participare sentimentală și intelectuală la viața omului modern — iată fondul caracterului lui Hasior.

Omul față de realități și față de el însuși. Victoria asupra lui însuși. Războiul. Cruzimea. Suferința fizică, lupta, distrugerea, exterminarea. Obsesii dar și vise, aspirație către pace și ordine. Amintiri de fapte și extaze care-l apropie de infinit. Necesitatea unei aprecieri pe plan moral. Afirmarea — iată problemele pe care Hasior încearcă să le rezolve pe planul creației.

Concepția vocației sacre a artistului, a apostolatului său artistic. A atrage, a veni în întîmpinare. A agita, a emoționa, a trezi. A răni și a vindeca. A avertiza, a arăta, a instrui. Depunînd mărturie dar exprimînd și propriul adevăr — «deoarece nu primim norme, trebuie căutate continuu, prin muncă» — acesta este crezul artistic al lui Hasior. El însuși spune mai simplu: mi-ar place să pot agăța deasupra porții mele plăcuța pe care în Polonia o au meșterii artizani: «Aici se execută servicii pentru populație».

Ce fel de «profesionist» s-ar ascunde îndărătul unei firme de acest fel? Sculptor? Pictor? Scenograf? Regizor? Actor? Poet? Moralist? Filozof? Un artist proteic, care se mișcă prin toate sferile expresiei plastice și paraplastice? Un vrăjitor poate? Sau un magician? Un prestidigitator? Un jongler? — Un lucrător și un meșter în același timp?

Sau pur și simplu — un Artist. Un artist al secolului XX, deosebit de talentat și a cărui activitate creatoare are ca scop — cum s-a spus foarte adevărat odată — «proiectarea sau mai degrabă materializarea conștiinței omului contemporan, condiționată atît de modele din istoria culturală și politică, cît și de viața cotidiană a fiecăruia dintre noi...»

★

Ceea ce atrage atenția în mod special în creația lui Hasior este o putere de imaginație imensă în folosirea materialelor care n-au nimic comun cu sculptura și cu pictura «clasică»; e aici o conștiință artistică a creatorului, care, ca sculptor și pictor dar și ca regizor, manevrează arsenalul de sensuri și asociații poetice — își organizează materialul și creează valori noi, opere de o densitate surprinzătoare, sugestive și capabile să se împună imaginației spectatorului. Dar, cu toate că imaginația sa este îndreptată spre viitor, Hasior nu renunță cîtuși de puțin la trecut, la tradiția artistică — el explorează arhetipurile capabile să vehiculeze azi propriile sale concepții, face apel la experiența epocilor și a poeticilor trecute. Profunzimea barocă, simbolismul, «montajul» de stiluri, literatura titlurilor, colorația picturală, spațiul sculptural, intenția teatrală de a institui opoziții și de a crea

o dramaturgie a obiectului, introducerea elementelor sonore și mobile în formele plastice statice, «naturalismul» — dacă se poate numi naturalism spiritul ascuțit de observație a lumii înconjurătoare și capacitatea de a o valorifica, și un expresionism specific — iată, cu titlu de exemple, componentele creației sale, organic legate de tradiție.

★

Oare de la Paris a venit el cu ideea acestor combinări? El neagă. Vorbește de necesitatea interioară a unei tehnici noi, capabilă să-l satisfacă. De altfel nu-l preocupă să afle un nume acestor căutări. Solitar, închis în atelierul său, el se apără împotriva etichetelor nepotrivite ca «pop-art» sau «happening».

În cîțiva ani, Hasior a realizat trei monumente cărora le adaugă apa, focul și sunetul. Machetele și proiectele se înmulțesc în atelierul său. Seria de monumente în sticlă face înconjurul expozițiilor, înfruntînd prejudecățile și schemele.

În 1970, Simpozionul național de critică, reunit la Wrocław, decide realizarea «Monumentului Victoriei».

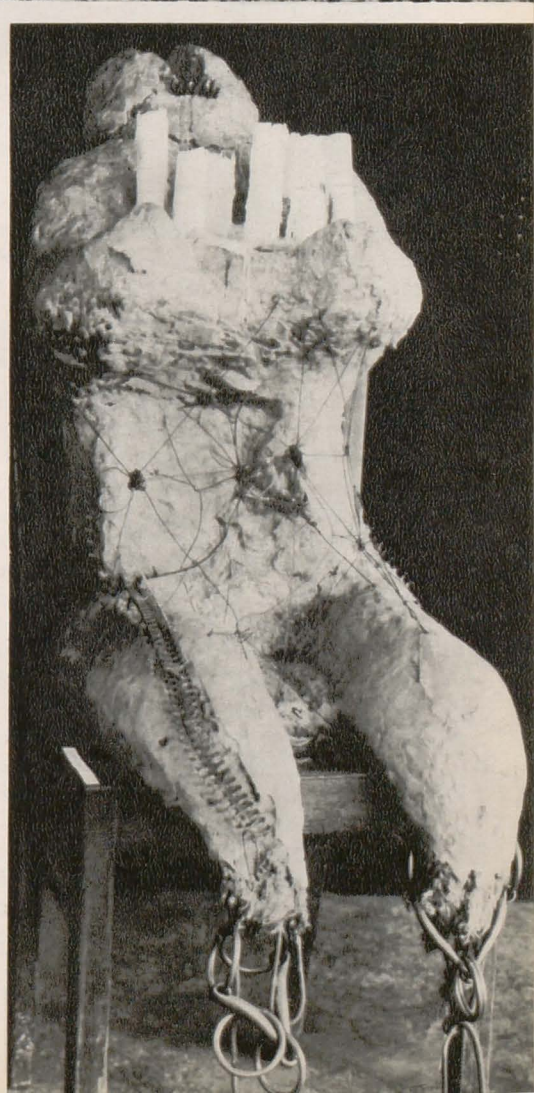
Atelierul artistului se umple de opere de o factură nouă: ireverențioasele sale «Drapele» solicită în același timp pictura și tapiseria. Născute dintr-o tradiție istorică esențialmente poloneză — poate tapiserii din Wawel, drapele de luptă sau chiar din acelea care sînt purtate cu pompă în procesiuni — saturate de culoare, patetice și grotești totodată — ele constituie o etapă în căutările lui Hasior, o nouă valoare artistică. Luînd cunoștință de această etapă, un critic scria: «Arta puternică și distructivă a lui Hasior implică o mare „amenințare”: este un artist «condamnat» la o dezvoltare continuă, la o depășire de sine, la o cursă a fantaziei sale creatoare...»

... Și iată că Hasior smulge pămîntului o nouă transformare. Betonul așternut pe o osatură de fier este o sfidare a sculptorului care, în vulcanica lui dăruire, a simțit nevoia unei imagini ascetice și univoce. Ciclul «Sebastienilor» — monumentul cu personaje numeroase ridicat în memoria ostacilor împușcați la Nowy Sącz — reprezenta arta poloneză la prima Bială de sculptură în aer liber de la Montevideo în 1969, și «Împotriva războiului» sclipa în fața pavilionului polonez la a 35-a Bială de la Veneția.

Sîntem îndreptățiți oare să vedem preludiul unei «noi etape» în prima scenografie «reală» pe care Hasior a proiectat-o la Wrocław pentru «Don Juan» de Molière? Sau în formele cvasisculpturale în lemn care par a proveni dintr-un mister medieval — inspirat din arta populară — destinate filmului lui W. Solarz?

Viitorul va răspunde la această întrebare. Pentru moment — «să privim și să admirăm ceea ce creează azi — înainte de a păși pe căi noi, condus de demonul victorios al imaginației sale...»

ANNA MICINSKA



Informația

Element de cunoaștere, relativ la un subiect mai mult sau mai puțin cunoscut.

Informația are, pentru un sistem, o anume semnificație și participă la elaborarea unui anume comportament al acestuia.

a) Unii autori consideră informația ca un eveniment material, datorită implicării și participării ei la interacțiuni între sisteme materiale (P. Apostol).

b) Alți autori o consideră imaterială și independentă de purtătorul său material (A.A.Moles, L. Couffignal, G. Klaus etc.).

Distingem în compoziția mesajului doi termeni și anume:

a) Purtătorul material, adică obiecte

G L O S A R

care au o semnificație în cadrul unei simbolistici cuvenite, și

b) Informația propriu-zisă, exprimată de complexitatea cu care sînt organizate aceste simboluri. Ea este infinită în posibilități, inedită și surprinzătoare.

Proprietate fundamentală:

O informație este, prin însăși natura ei, și într-o anumită proporție, «dinainte necunoscută».

Alte proprietăți:

a) O informație este independentă de sursă, destinație și sens.

b) Informația reduce gradul de incertitudine al unui sistem, în ce privește o situație sau o decizie comportamentală. De aceea, ca măsură a cantității de informație se utilizează quantumul de incertitudine înlăturat. Unitatea de măsură este bit-ul. Un bit este egal cu cantitatea de informație necesară pentru a decide în cazul a două posibilități echiprobabile.

Omul în general și artistul în particular, recepționează mereu date noi: evenimente, descoperiri, obiecte etc. Fiecare element auzit, văzut, simțit reprezintă o informație, o noutate.

Valoarea însă, a fiecărei informații este diferită, după cum cunoștințele unui artist sînt mai bogate sau mai sărace. De pildă, pentru unii, cunoașterea operelor lui Sotro este o noutate completă, pentru alții este parțială sau nu este de loc o noutate.

De fapt comunicarea între oameni se realizează prin vehicularea unor obiecte: pete de culori, linii, figuri geometrice, hîrtie tipărită, pete de lumină pe ecranul televizorului etc. Toate acestea, privite ca atare, sînt niște alfabete compuse din simboluri elementare atașate unor purtători materiali. Ele sînt cunoscute de toți și nu prezintă prea mult interes în forma lor disociată. Ceea ce însă ne surprinde de fiecare dată este mesajul, felul în care aceste elemente sînt asamblate, adică, mai precis, complexitatea mesajului, cum ar fi de pildă efectele multiple și deosebite ce rezultă din compunerea aceluiași culori, aceluiași 30 de semne ale alfabetului, aceluiași șapte sunete muzicale etc.

Pe de altă parte, cunoașterea, descifrarea unui fenomen o facem cu atît mai ușor cu cît stocul nostru de informații este mai bogat, cu el putem face ipoteze, corelații, interpretări mai variate. Certitudinea noastră în fața necunoscutului crește, odată cu ceea ce știm, iar o nouă informație duce la sporirea acestei certitudini.

De aceea se spune că informația este egală cu «cantitatea de incertitudine» pe care ea o înlătură.

Semnificația a informației

Un grup de semne au semnificație într-un proces de comunicare dacă el aparține atît repertoriului de «semne cu semnificație» al emițătorului (R_E) cît și repertoriului de «semne cu semnificație» al receptorului (R_R). Prin urmare, acest grup de semne trebuie să fie cuprins, cel puțin într-o zonă comună a celor două repertorii, notată cu «intersecția» lor (fig. 1). Semnificația se raportează la noțiuni invariante, cuprinse în repertoriile de noțiuni ale partenerilor actului de comunicare.

Semnificația unui mesaj este un atribut al procesului de comunicare (prin actul de raportare la invarianți) și nu al informației (care există indiferent de semnificația ce o are pentru un anumit subiect).

Între informație și valoarea ei există o situație conflictuală (A.A.Moles).

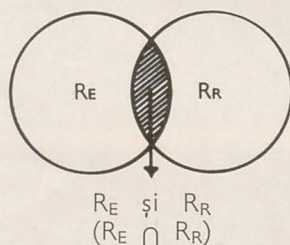


Fig. 1

Cantitatea de informație are două extreme: «Informație maximă», situație în care aceasta este total necunoscută și surprinzătoare, dar lipsită de semnificație prin faptul că nu există fondul de convenții și reguli de interpretare și «informație minimă», reflectînd banalitatea totală, ca urmare a faptului că prin excesivă repetare ea își pierde sensul (devine previzibilă). Și, în al doilea caz, ea nu mai are semnificație.

Semnificația unui mesaj crește odată cu constituirea codului de interpretare, ceea ce însă implică deja o diminuare (devalorizare) parțială a informației, prin vehicularea ei. Graficul alăturat (fig. 2) ilustrează relația informație-semnificație, observîndu-se că maximumul de informație (originalitate) nu îi corespunde maximumul de valoare.

Am arătat, în linii foarte generale, ce înseamnă o informație și am arătat că valoarea ei depinde de cantitatea și categoria cunoștințelor noastre.

Asta înseamnă că un mesaj are semnificație pentru noi dacă el este necesar și poate fi raportat la cunoștințele noastre. Astfel, o poezie scrisă într-o limbă pe care nu o

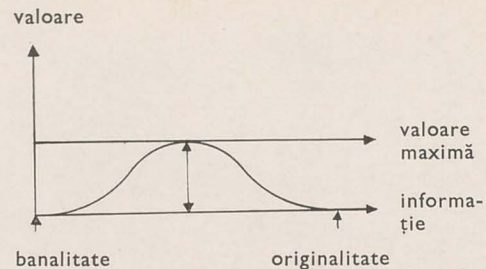


Fig. 2

cunoaștem nu are nici o semnificație pentru noi. Mesajele sînt concepute în cadrul anumitor sfere de valori: așa sînt cîntecele, dansurile, monedele, obiectele de cult etc. Semnificațiile lor, însă, au diferit pe parcursul istoriei, după cum categoriile de valori cuprinse în cultura individului sau societății s-au amplificat ori s-au estompat. Semnificația comercială a unei monede grecești este azi foarte redusă în raport cu cea istorică sau artistică, la fel semnificația rituală a călușarilor este neglijabilă etc.

Cultura noastră se grupează în jurul unor categorii invariante (cel puțin pe anumite intervale de timp). De la ele pornesc, sau la ele se reduc aprecierile noastre și de aceea spunem că semnificația există numai dacă «repertoriul nostru de invarianți» conține elemente comune cu grupul de invarianți de la care s-a construit mesajul.

Înțelegem de ce un obiect artistic total nou (care corespunde informației maxime, nu a putut fi prevăzut și este surprinzător) nu are semnificație, este de neînțeles, căci nu avem încă la ce îl raporta: el ne lasă indiferenți sau ne revoltă și îl respingem (vezi cazul avangardelor). Odată însă cu circulația mesajului artistic, noutatea lui scade, se uzează și devine previzibil, căci treptat în cultură se organizează grupul de reguli prin care semnificația lui începe să crească. Așa se face că informației maxime îi corespunde o semnificație foarte redusă. La rîndul ei semnificația crește odată cu golirea mesajului de conținutul său informațional.

Sensibilitatea

Capacitate a unui sistem de „a vibra“, a fi receptiv la un mesaj.

Un subiect este insensibil la un mesaj dacă nu-i poate atribui o anume semnificație. Se disting două tipuri de sensibilitate (A. A. Moles):

a) Senzorială (legată de funcționarea simțurilor).

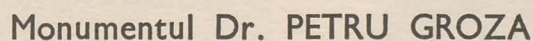
b) Semantică (culturală: legată de capacitatea de a atribui semnificații sau a opera cu acestea).

Sensibilitatea senzorială se dezvoltă lent, odată cu specia umană.

Sensibilitatea semantică are o evoluție rapidă pe parcursul istoriei, deoarece se constituie și reprezintă modul de a gândi în cadrul unei societăți. Ea reflectă capacitatea de a avea resimțiri estetice ca urmare a actului de gîndire.

Sensibilitatea „activă“ conține amîndouă tipurile.

ȘERBAN EPURE



La 6 martie a.c. a avut loc, într-un cadru festiv, dezvelirea monumentului Dr. Petru Groza. Monumentul — amplasat la intersecția bulevardelor Eroilor și Dr. Petru Groza din București — este opera sculptorului Romul Ladea.

Retrospectiva

LUCIA
DEM.
BĂLĂCESCU



Sala Dalles a prezentat în perioada ianuarie-februarie 1971 retrospectiva Lucia Dem. Bălăcescu, organizată sub auspiciile C.S.C.A. Expoziția a cuprins 192 lucrări (pictură în ulei, acuarelă, guașă, pastel, ceracolor, desene în cărbune, tuș, creioane colorate, xilogravură, litografie, monotip). Selecționate din colecția artistei, din patrimoniul Muzeului de artă al Republicii, Muzeului A. Simu, Colecției Dr. N. și Elena Dona, muzeelor din Oradea, Rîmnicu Sărat, Academiei R.S.R., precum și din colecții particulare, lucrările au ilustrat activitatea pictoriței între anii 1916—1970.

SIMEZE SIMEZE SIMEZE SIMEZE SIMEZE



VIRGIL MIU

PICTURĂ, DESEN

Galeriile de artă Orizont. Decembrie 1970. A doua expoziție personală. 24 lucrări de pictură în ulei, 3 acuarele și 3 desene.



MARIA
BEKE

ARTĂ
DECORATIVĂ

Galeriile de artă din Oradea.
Noiembrie-decembrie 1970.
Prima expoziție personală, cu
9 lucrări de artă decorativă
— covoare executate în lână,
viscoză, cîlți etc., draperii și
stofe.

ETELKA
P. EMÖDI

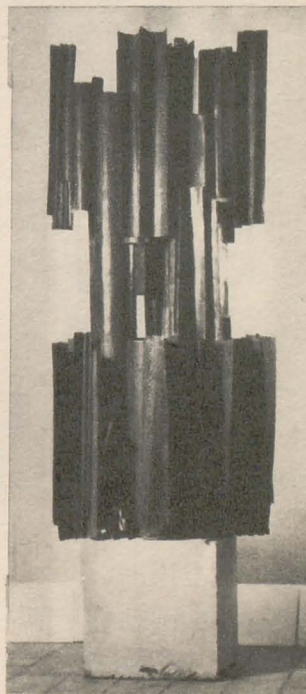
CERAMICĂ

Galeriile de artă din Oradea.
Noiembrie—decembrie 1970.
Prima expoziție personală cu
16 lucrări de ceramică (forme
spațiale, piese decorative,
servicii de vin, ceai etc.).

VLADIMIR
STRELET

PICTURĂ

Galeriile de artă din Timișoara.
ianuarie 1971. A treia expoziție
personală, cu 21 lucrări de
pictură în ulei.



LEHEL
DOMOKOS

SCULPTURĂ

Galeriile de artă Amfora.
ianuarie-februarie 1971. Prima
expoziție personală, cu 15
lucrări de sculptură în metal,
piatră, lemn.

DAN
NEMTEANU

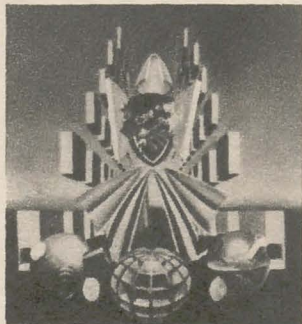
DESEN

Teatrul de Comedie. Noiembrie-decembrie 1970. Expoziția a cuprins o serie de desene grupate sub titlul « Prin grădina lui Urmuz ».

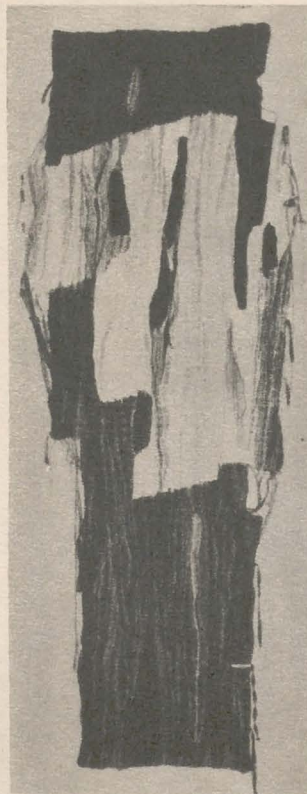


MIHAI MEIU
DAN NEGOESCU
NICOLAE SĂFTOIU

PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAVURĂ, DESEN



Galeriile de artă Apollo.
Decembrie 1970 — ianuarie
1971. Au expus: Mihail Meiu
— 9 sculpturi în piatră, mar-
mură, beton și 9 desene; Dan
Negoescu — 8 lucrări de
pictură în ulei și 3 desene; Nicolae Săftoiu — 3 litografii,
13 desene și 13 gravuri pe
metal din ciclurile « Împotriva
distrugerii », « Contemporane », « Organic », « Mlaștina ».



TAPISERIE, SCULPTURĂ, GRAVURĂ, DESEN



ILEANA BALOTĂ
ANTON PERUSSI
MIRCEA
ȘTEFĂNESCU



Galeriile de artă Apollo.
Ianuarie 1971. Au expus:
Ileana Balotă (9 tapiserii în
tehnici diferite și 3 proiecte
de tapiserie), Anton Perussi
(9 xilografuri) și Mircea Ștefă-
nescu (14 sculpturi în lemn
și 9 desene).



VASILE
PAULOVICS
GRAVURĂ, DESEN

Casa de cultură « Petőfi San-
dor ». Noiembrie 1970. A XII-a
expoziție personală. 8 gravuri
și 14 desene în tuș.

TIBOR
ERDÖS

PICTURĂ

Galeriile de artă din Cluj.
Decembrie 1970. A doua expo-
ziție personală cu 26 lucrări
de pictură executată cu pigmenți
de porțelan pe plăci de gresie
(compoziții figurale, portrete,
peisaje etc.).

DAISY
KALLEDER

ARTĂ DECORATIVĂ

Galeriile de artă din Craiova.
Noiembrie 1970. Expoziția a
cuprins 26 lucrări de artă
decorativă — tapiserie, sticlă,
metal sudat, lemn etc.



NICOLAE
DRĂGUȘIN

PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza.
Ianuarie-februarie 1971. A doua
expoziție personală, cu 32
lucrări de pictură în ulei.



MARIA
CONSTANTIN

PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza.
Ianuarie 1971. A cincea expo-
ziție personală cu 100 lucrări
în acuarelă, guașă, tempera,
etc.

R É S U M É

UN MUSÉE AU PROGRAMME MONOGRAPHIQUE

Dans son article consacré au Musée d'art de Craïova — aménagé dans une demeure somptueuse en style baroque — le critique Olga Buşneag analyse la conception qui a présidé au programme des acquisitions ainsi qu'à la structure de l'organisation de ce musée. Témoignant d'une évidente prédilection pour les artistes roumains les plus marquants ainsi que pour ceux ayant des attaches avec l'Olténie (région dont Craïova est le centre économique et culturel), le programme des acquisitions revêt un caractère en quelque sorte «monographique» qui agit ultérieurement sur le mode de présentation. «La structure de l'exposition des œuvres ne consiste point dans la présentation chronologique de la création de l'artiste respectif — observe l'auteur de l'article — mais bien dans la réalisation de l'image essentielle de son œuvre dans toute sa complexité»; cherchant à mettre en relief les moments culminants de l'activité créatrice de l'artiste et non pas son évolution, on a réalisé «un panorama abrégé de la vie artistique de l'entre-deux-guerres et, dans une certaine mesure, de la vie artistique contemporaine»; un choix d'œuvres d'artistes tels que Brancusi, Anghel, Pallady, Petraşcu, Țuculescu, Ghiaţă, Ciucurencu ont été groupées séparément dans des salles spécialement aménagées.

Ayant une vision précise quant au rôle du musée et cherchant à l'intégrer dans le contexte d'un art en continu mouvement, à le transformer en «instrument d'une nouvelle maïeutique» (selon le vœu de M. René Berger), la direction du musée envisage la construction d'une galerie-pilote dans le vaste parc qui entoure l'édifice.

STRUCTURES DU STYLE. OVIDIU MAÎTEC

Le cycle «Structures du style dans l'art roumain contemporain» se poursuit avec l'article de Mihai Drisco consacré au sculpteur Ovidiu Maïtec. Comme la plupart des artistes contemporains, Ovidiu Maïtec est «attentif à la technique mais — observe l'auteur — il ne s'agit point ici d'un éloge apporté à l'ère technologique et à l'objet industriel par un néophyte mais bien d'un réalisme opérateur, de la recherche de certains rapports fonctionnels du travail (auxquels sont parvenues parfois les architectures en bois), d'une sorte de fonction sans objet». Le phénomène quantitatif, les structures de répétition contribuent à l'impression de «logique visuelle» et de clarté. Des surfaces nettes sont animées par des «œils-d'espace», de ce que dans le *spatialisme* on nomme signe-orifice. Ovidiu Maïtec utilise le vide inerte, caractéristique pour les formes de la sculpture non-pathétique. Le spectacle est intéressant, «emporté» par l'instabilité, par la mobilité, par la demi-mobilité des objets. Quelques-unes de ses sculptures sont de robustes «machines à jouer» dont la quantité de complexité est en directe relation avec la quantité de vues prospectives de leur intérieur, avec le changement des «constellations».

LA TENTATION D'UN ART SÉRIEL

En commençant par élucider le concept moderne de structure, le professeur Titus Mocanu esquisse dans son article les caractères généraux de l'art plastique sériel en montrant que dans tous les domaines de l'activité humaine la notion de structure comporte deux acceptions — l'une restreinte, l'autre plus large. Dans l'acception restreinte la «structure» représente l'ordonnance des éléments et suppose implicitement un système de règles de construction qui indiquent le mode d'agencer les éléments. En partant donc d'une *gamme* de base comprenant une rangée d'éléments et en utilisant les règles de construction inhérentes à la rangée initiale, on peut obtenir des séries dérivées qui se constituent finalement en un tout ayant un caractère nettement sériel. Dans son acception large, la structure représente une «tectonique»; elle caractérise par conséquent la constitution d'un tout. Dans les deux cas le problème se pose quant au rapport entre la structure plastique donnée et la réalité temporelle. L'art plastique sériel en appelle au temps surtout lorsqu'il s'agit de l'acte de création artistique; d'où la nécessité d'élaborer un art cinétique qui «contienne» d'une manière évidente le temps «tangible» dans la texture présente de l'objet respectif. Mais le temps «tangible» est purement physique; d'où la nécessité pour l'art plastique sériel et pour l'art cinétique contemporain d'aspirer vers l'existant en tant que direction d'une dimension fondamentale de l'humain.

