



ARTA⁶₇₁

ARTA ⁶₇

SOMMAIRE

CONFRONTATIONS INTERNATIONALES		2
CADRAN		3
ION FRUNZETTI	L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET L'ÉDUCATION PAR L'ART	5
ART ET PUBLICITÉ		
GHEORGHE COSMA ***	L'AFFICHE, AUTREFOIS... ...ET AUJOURD'HUI. DÉBAT SUR L'AFFICHE. PARTICIPANTS: VASILE DRAGUTZ, GABRIELA DUMITRESCU, VINCENTZIU GRIGORESCU, MIHAI POPESCU, AUREL STOICESCU, RADU ȘTEFLEA, NAPOLEON ZAMFIR. ENQUÊTE FAITE PAR HORIA HORȘIA	6
TRIBUNE		
RADU CEZAR	LE LANGAGE DE L'ART ET L'ART DU LANGAGE	17
ANCA ARGHIR	STRUCTURES DU STYLE. BENEDICT GANESCU	18
DUMITRU MATEI	L'ESTHÉTIQUE DE MIKEL DUFRENNE	20
PAGES D'ANTHOLOGIE		
MIKEL DUFRENNE	L'OBJET ESTHÉTIQUE ET L'OBJET TECHNIQUE	21
MIHAI DRISCO	LABORATOIRE. OVIDIU BUBA	25
MIHAI NADIN	HANS EDER	26
VISITES D'ATELIERS IACOB LAZĂR, MIRCEA ȘTEFANESCU		28
SYNTHÈSES, ANALOGIES		
TITUS MOCANU	ABSTRACTION ET CONFIGURATION FANTASTIQUE	32
ALAN BOWNNESS	RODIN VU PAR HENRY MOORE	34
ȘERBAN EPURE	GLOSSAIRE	36
AMELIA PAVEL	L'EXPOSITION D'ART GRAPHIQUE ALLEMAND	37
CIMAISES		38
COUVERTURES		
I CONSTANTIN BRĂNCUȘI: LE BAISER – MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS		
III «CURTEA VECHE». VOÛTES		
IV ȘERBAN EPURE: MOTIF DÉCORATIF		

СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ		2
ЦИФЕРЛАТ		3
ИОН ФРУНЗЕТТИ	ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ ПОСРЕДСТВОМ ИСКУССТВА	5
ИСКУССТВО И ПУБЛИЦИСТИКА		6
ГЕОРГЕ КОСМА ***	ПЕРВАЯ МОЛОДОСТЬ ПЛАКАТА. ЗРЕЛОСТЬ (КОЛЛОКВИУМ) УЧАСТВУЮТ: ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ, ЛАВРИЭГА ДУМИТРЕСКУ, ВИНЧЕНЦИУ ГРИГОРЕСКУ, МИХАЙ ПОПЕСКУ, АУРЕЛ СТОЙЧЕСКУ, РАДУ ȘТЕФЛЕА, НАПОЛЕОН ЗАМФИР. АНКЕТА, ПРОВЕДЕННАЯ ХОРИЕЙ ХОРȘИЯ	8
ТРИБУНА		
РАДУ ЧЕЗАР	ЯЗЫК ИСКУССТВА И ИСКУССТВО РЕЧИ	17
АНКА АРГИР	БЕНЕДИКТ ГĂНЕСКУ	18
ДУМИТРУ МАТЭИ	ЕСТЕТИКА МИКЕЛЬ ДЮФРЕННА	20
СТРАНИЦЫ АНТОЛОГИИ		
МИКЕЛЬ ДЮФРЕНН	ОБЪЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ТЕХНИЧЕСКИЙ	21
МИХАЙ ДРИШКУ	ЛАБОРАТОРИЯ. ОВИДИУ БУБĂ	25
МИХАЙ НАДИН	ГАНС ЕДЕР	26
АТЕЛЬЕ ЛАЗĂР ЯКОБ, МИРЧА ȘТЕФĂНЕСКУ		28
СИНТЕЗЫ, АНАЛОГИИ		
ТИТУС МОКАНУ	АБСТРАКЦИЯ И ФАНТАСТИЧЕСКАЯ КОНФИГУРАЦИЯ	32
ĂЛĂН БОУНЕСС	ГЕНРИ МУР О РОДЕНЕ	34
ȘЕРБАН ЕПУРЕ	ГЛОССАРИЙ	36
АМЕЛИЯ ПАВЕЛ	ВЫСТАВКА «ГЕРМАНСКАЯ ГРАФИКА»	37
ПАННО		38
ОБЛОЖКИ		
I К. БРЫНКУȘ. ПОЦЕЛУЙ. НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ПАРИЖ		
III «КУРТЯ БЕКЕ». СВОД		
IV ȘЕРБАН ЕПУРЕ: ДЕКОРАТИВНЫЙ МОТИВ		

ARTA ⁶/₇₁

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE		2
CADRAN		3
ION FRUNZETTI	EDUCAȚIE ARTISTICĂ ȘI EDUCAȚIE PRIN ARTĂ	5
ARTĂ ȘI PUBLICITATE		
GHEORGHE COSMA	AFIȘELE, ALTĂDATĂ, ...	6
***	... ȘI AZI. (COLOCVIU). PARTICIPĂ: VASILE DRĂGUT, GABRIELA DUMITRESCU, VINCENTIU GRIGORESCU, MIHAI POPESCU, AUREL STOICESCU, RADU ȘTEFLEA, NAPOLEON ZAMFIR, HORIA HORȘIA	8
TRIBUNA		
RADU CEZAR	LIMBAJUL ARTEI ȘI ARTA LIMBAJULUI	17
ANCA ARGHIR	STRUCTURI ALE STILULUI. BENEDICT GĂNESCU	18
DUMITRU MATEI	ESTETICA LUI MIKEL DUFRENNE	20
PAGINI DE ANTOLOGIE		
MIKEL DUFRENNE	OBIECT ESTETIC ȘI OBIECT TEHNIC	21
MIHAI DRIȘCU	LABORATOR. OVIDIU BUBĂ	25
MIHAI NADIN	HANS EDER	26
ATELIER IACOB LAZĂR, MIRCEA ȘTEFĂNESCU		28
SINTEZE ȘI ANALOGII		
TITUS MOCANU	ABSTRACTIE ȘI PROIECTARE FANTASTICĂ	32
ALAN BOWNESS	HENRY MOORE DESPRE RODIN	34
ȘERBAN EPURE	GLOSAR	36
AMELIA PAVEL	EXPOZIȚIA « GRAFICA GERMANĂ » 1910-1930	37
SIMEZE		38
COPERTE	I C. BRÂNCUȘI: SĂRUTUL, MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS III CURTEA VECHIE. BOLȚI IV ȘERBAN EPURE: MOTIV DECORATIV	
COLEGIUL REDACȚIONAL	VASILE DRĂGUT, 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	N. SÂNDULESCU, RADU BRAUN, M. VIDERIU, EUGEN LUPU, CONSTANTIN NICOLAE, OCTAVIAN STĂCESCU	
DIAPOZITIVE ÎN CULORI	N. SÂNDULESCU, RADU BRAUN, ION IVAN	
PREZENTAREA ARTISTICĂ	MAGDA ARDELEANU	
REDACȚIA REVISTEI	STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9, TELEFON 13.75.61, BUCUREȘTI	
ADMINISTRAȚIA	UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16.35.01, BUCUREȘTI	
ABONAMENTE	6 LUNI - 90 LEI, 12 LUNI - 180 LEI	
TIPARUL	ÎNȚREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, BUCUREȘTI, ROMÂNIA	



D'ARS

anno XII n. 53-54 L. 1800

MILANO

Cunoscuta revistă italiană de artă contemporană D'ArS publică, în numărul său din februarie-martie a.c., articolul *Observații asupra picturii moderne românești*, semnat de istoricul și criticul de artă Mircea Popescu.

După o scurtă introducere în care evocă tradițiile picturii românești — de la arta populară și frescele medievale, la Petrașcu și Pallady — autorul caracterizează liniile mari pe care se dezvoltă arta contemporană românească, evoluția ei pe fondul acestor vechi tradiții spre noi modalități de expresie determinate de forme civilizate actuale.

Succintele și pertinentele caracterizări ale unor artiști ca Virgil Almășanu, Corneliu Baba, Sabin Bălașa, Ion Bitzan, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu, Brăduț Covaliu, Dumitru Ghiță, Ion Gheorghiu, Dimitrie Gavrillean, Octav Grigorescu, Pavel Ilie, Henri Mavrodin, M. H. Maxy, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Ion Nicodim, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Paula Ribariu, Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, Ioan Gheorghe Vrăneanțu, stabilesc configurația actuală a peisajului plastic românesc, de o mare diversitate de tendințe și stiluri al căror factor comun — afirmă Mircea Popescu — « este preferința marcată pentru un limbaj laconic, înclinat spre metaforă și simbol, refuzând prolixitatea anecdotică în favoarea unei expresivități nude, aproape elementare ».

Articolul este însoțit de un abundent material ilustrativ care exemplifică în mod concludent prezentarea.



PARIS

În cursul lunii aprilie, la *Galerie Bernier* și la *Galerie Benizet* din Paris au fost prezentate gravuri în culori de Mariana Popa. Printre cele 18 lucrări au figurat *Nocturnă pariziană*, *Ursitoarele*, *Feerie*, *Tandrețe* etc.

BARCELONA

La Barcelona a avut loc în iunie curent a X-a ediție a concursului și expoziției *Premi Internacional de Dibuix Joan Miró* (*Premiul Internațional de desen Joan Miró*), prestigioasa manifestare internațională inițiată în 1962 de către asociația *Arta de Azi*. La ediția din acest an — înregistrând a treia participare românească — *Premiul* (constând într-un desen de Joan Miró) a fost câștigat de Theodora Moisescu Stendl, care a prezentat desenul în tuș *Amazoanele*. *Prima mențiune* i-a revenit, de asemenea, unui român, sculptorul Mircea Spătaru.

Pe lângă cei doi laureați, la actuala ediție a concursului și expoziției au participat Constantin Baci, Ion Bitzan, Maria Constantin, Ioan Donca, Șerban Epure, Gheorghe Filipescu, Jana Gertler, Ion Gheorghiu, Rodica Marinescu, Barbu Nițescu, Paula Ribariu, Nicolae Săftoiu, Dietrich Sayler, Ion Stendl, Theodor Tufan și Clarette Wachtel.



PISTOIA
UDINE
FLORENȚA



Sub auspiciile *Asociației Italia-România* a fost prezentată (6—20 martie), în sala *Ghibellina* a *Muzeului Civic* din Pistoia, expoziția intitulată *Otto artisti romeni contemporanei*. Au expus Traian Brădean (9 desene), Vasile Celmare (6 picturi în ulei), Elena Uță Chelaru (10 picturi în ulei), Anton Eberwein (7 sculpturi în lemn), Lazăr Florian Alexie (o sculptură în ceramică), Elena Greculesi (10 picturi în ulei), Sorin Ionescu (10 lucrări de grafică de șevalet) și Toma Roată (8 picturi în ulei). Primită cu interes de către publicul italian, expoziția a fost organizată, de asemenea, la *Centrul internațional pentru artă și cultură* din Udine.

Lazăr Florian Alexie, Vasile Celmare, Anton Eberwein, Elena Greculesi, Toma Roată și Elena Uță Chelaru au prezentat 25 lucrări la a XX-a ediție a *Bienalei internaționale de la Florența*, găzduită la *Palazo Strozzi*, (8 mai—20 iunie).

Sub titlul *România se prezintă*, s-a desfășurat la Düsseldorf, între 4 și 13 iunie, programul « Zilele economiei și culturii românești », o suită complexă de manifestări organizate sub auspiciile *Camerei de comerț* din România și ale societății vest-germane de târguri și expoziții *Nowea*. Punctul central al programului l-a constituit expoziția economiei naționale românești — cea mai mare manifestare de acest fel organizată de România în Republica Federală a Germaniei, expoziție menită să realizeze o prezentare cuprinzătoare a potențialului economic al țării noastre. Numeroase manifestări culturale — spectacole, conferințe, prezentări de filme, expoziții — au conturat profilul contemporaneității românești pe plan economic, industrial, cultural, artistic. Arta contemporană românească a fost reprezentată în trei expoziții care au suscitât interesul publicului și al presei. La casa-muzeu *CONZEN* au expus pictorii Elena Greculesi, Ion Gheorghiu și Florin Niculiu, precum și sculptorii Ioana Kassargian și Cristian Breazu. Ziarul *Rheinische Post* — într-un articol publicat la 9 iunie — relevă « culorile intense și suculente care înfloresc în centrul tablourilor lui Ion Gheorghiu — transformând impulsii din natură în abstracțiuni picturale fluide ». Același articol subliniază « muzica din peisajele lui Florin Niculiu » și « zonele nuanțate de culoare ale Elenei Greculesi, care tind să extindă spațiul în vibrații ritmice ». Comentând sculptura loanei Kassargian articolul amintește « frumusețea formelor și prețiozitatea masei de marmură », iar la Cristian Breazu observă « figuri arhaizante din calcar cochilifer, care-l arată ca pe cel mai tradiționalist din grupul de artiști ». În localul *Băncii de Comerț* (din Benrather Strasse 25), au expus tablouri în ulei pictorii Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Sultana Maitec, Lia Szasz, Vincențiu Grigorescu și Iacob Lazăr; lucrări de grafică de șevalet — Octav Grigorescu și Ladislau Feszt (primul fiind remarcat și de presă pentru desenele sale acuarelate); într-o vitrină au expus lucrări decorative din sticlă Zoe Băicoianu, Constanța Dogeanu și Dan Băncilă. Obiecte decorative au mai prezentat Ileana Teodorini-Dan și George Filionescu (tapiserie), Constantin Bulat (ceramică) și Dumitru Rădulescu (lemn). La *Pavilionul românesc*, standul de lucrări de artă plastică a fost compus din gravuri (exemplare din tiraj semnate de artist) precum și din lucrări decorative în diverse tehnici. Concomitent a fost prezentată, la *Kunsthalle*, o expoziție de icoane vechi românești, care a cunoscut un deosebit succes de public și de specialiști — fiind prelungită la cerere pînă la 20 iunie a.c. și beneficiind de o atenție specială în presa și la televiziunea locală.

DÜSSELDORF



Splendidelor progrese înregistrate în creația artistică, literară, muzicală, plastică și spectacologică din țara noastră în anii socialismului nu este cu puțință să nu le răspundă o preocupare paralelă de ordinul educației artistice a cetățenilor ce nu vor practica vreodată una din arte, dar spre care creația artistică se îndreaptă, pentru folosul cărora este ea întreprinsă.

În marile epoci culturale, în momentele de apogeu ale culturii diverselor popoare, consensul dintre creator și receptorul de artă, dintre artist și public a fost un fapt. Astăzi, ne complacem a constata existența în bună parte a unui anume divorț între artiști și iubitorii de artă, a cărui vină este pusă invariabil pe seama artiștilor doar, dar nu vrem să vedem existența unui din ce în ce mai îngrijorător divorț între preocupările practice și teoretice ale omului veacului nostru, de o parte, și artă sau preocupare artistică, de cealaltă parte. Avem nevoie mai mult decât oricând de « cultură plastică », de « educație estetică », de un curs general despre elaborările estetice ale umanității în toată istoria ei, de o pregătire pentru înțelegerea vieții și pe plan estetic, pentru a crește un ins permeabil la marile ierarhii spirituale. Educația prin artele plastice nu are numai rolul de a forma un public receptor de artă pe măsura progreselor creației artistice de prestigiu internațional ce s-au marcat în anii socialismului, ci de a contribui efectiv la dezvoltarea armonioasă a personalității tuturor cetățenilor, înzestrându-i cu un fond de cultură umanistă pe care să se grefeze apoi cultura lor de specialitate, de a sluji la cristalizarea concepției armonioase despre lume pe care trebuie să se întemeieze viața și activitatea socială a unui cetățean al patriei noastre.

Cultivarea totală a simțurilor umane, angajate în procesul de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere, nu este posibilă plenar decât prin artă, mod specific de existență în lume a speței umane. Explozia plurisensorialității care se poate aștepta și de la cultivarea simțurilor în școala naturii se produce prin artă disciplinat, integrator. Este necesară găsirea modalității structurării educației artistice pe un termen mai lung, dacă se poate egalând întreaga perioadă de școlarizare care să reproducă, în ontogenie, filogenia, — adică să se refacă în biografia unui ins mersul istoric al afirmării în specie a simțurilor angajate în procesele epistemologice complexe și în cele practice ce decurg din ele. Deschiderea omului spre lume, receptarea ei pe calea cunoașterii și a afectului și angajarea insului în procesul de transformare a lumii se pot urmări paralel prin cunoașterea științifică și educarea artistică.

Polispecializarea pe care o solicită viața modernă este de neconceput doar pe baza educației științifice. Punând de o parte faptul că învățămîntul artelor, înțeles la nivel experimental ca principiul corelării disciplinelor artistice, dezvoltă sistemul nervos al subiecților capabili să reacționeze apoi mai prompt la viteză, la ritmul de viață urbană de azi, la solicitările atenției, motricității și selectivității în expresia gestuală a timpului de replică dat situațiilor noi în care insul e pus; experimentul artistic prin transpoziții interdisciplinare, de la artă la artă, permite descifrarea temperamentelor, descoperirea aptitudinilor înnăscute ori dobândite, depistarea atavismelor și maladiilor, crearea ambianțelor sufletești optime unui colectiv de muncă, capabil astfel de riposta promptă în dirijarea mașinii etc.

Pentru tehnica pusă în slujba oamenilor, dezvoltării lor multilaterale și depline, artele sînt un adjuvant (desenul tehnic și cel artistic în slujba disciplinelor ce promovează progresul tehnic, meloterapia și terapeutica prin luminocromatism în medicină, neurologie și psiho-patologie etc.).

Evident, se pune problema elaborării studiate a unor programe în care acestor principii să li se găsească traduceri practice, modalități de aplicare optime. Învățămîntul artelor, departe de a trebui să fie redus, se cere sporit, plasat pe același plan cu obiectele importante de învățămînt, dotat cu o bază materială, cu cabinete speciale de desen și muzică, cu mobilier, aparate tehnice, — proiectoare, pick-up-uri, diapozitive, reproduceri, albume, cărți de artă etc. Manualele mai vechi folosite și astăzi sînt mediocre, necorespunzătoare, depășite. Cadrele de predare uneori improvizate, ori pregătite insuficient; mijloacele de reciclare a lor lipsesc. Un cabinet central, poate la Institutul de Cercetări Pedagogice, pentru psihologia pedagogiei artistice, ar putea studia și propune modalitățile practice de înfăptuire a colaborării interdisciplinare.

Organizarea temeinică a educației prin artele plastice implică noțiuni de urbanistică, de estetică stradală, de organizare a obiectivelor turistice și expunerilor periodice sau permanente etc. Așa cum a atras atenția secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, într-un discurs recent, prezentarea produselor la un nivel corespunzător este o cerință majoră a comerțului nostru și progresul graficii publicitare, a prezentării artistice a produselor, reclamelor și vitrinelor se impune spre a contribui la progresul economiei țării.

Educația patriotică nu este posibilă fără cunoașterea și îndrăgirea tezaurului artistic național: în educația unui popor, pentru precizarea conștiinței de noi înșine, valorile artistice, care fac să bată la unison inimile tuturor celor ce sînt la fel, au un rol primordial. Arta patriei noastre socialiste este expresia a ceea ce e mai valoros în noi, a ceea ce e specific nouă: tonul unic al prezenței României socialiste în lume.

Luchian, Vermont, Jiquid, Voinescu pentru «cîrciuma artistică» din parcul Bragadiru, inițiată în genul celei de la Tabarin din Paris¹⁰.

O mențiune specială o merită Fr. Șirato, care, ca ucenic tipograf la «Samitca» în Craiova, «dă la iveală un foarte frumos afiș ilustrat» pentru romanul «Cum iubim» de Traian Demetrescu, editat la Tg. Jiu în litografia lui N.D. Miloșescu, în 1897¹¹. Tot la Tg. Jiu se litografiau afișele de librărie semnate de Rola Piekarski, artist care are merituoase inițiative și în promovarea unei concepții noi, specifice în grafica de carte. Afișele lui Piekarski sînt concepute simplu, din elemente decorative, cu vizibila preocupare pentru o linie mai sintetică și modernă. Remarcabile pentru acea vreme mai sînt afișele «Expres-Orient, Ostanda-Constanța»¹² de C. Jiquid sau acel al expoziției societății «Ileana», semnat de Luchian și Artachino. Deși aceste afișe se limitau încă la viziunea de stampă mărită, excepție făcînd doar Rola Piekarski și, pînă la un punct, C. Jiquid, în această etapă se conturează începuturile afișului modern românesc și ale graficii publicitare.

După 1900, creșterea numărului întreprinderilor industriale și comerciale impune o sporire a formelor de reclamă. Presa vremii oglindește cu fidelitate

acest fenomen. «Almanahul ilustrat al ziarului Adevărul», «Calendarul Minervei» sau «Ilustrațiunea română», oferă date convingătoare despre utilizarea reclamei. Remarcăm că în 1900 în România existau 172 de tipografii în 31 de localități, industria grafică deținînd un loc însemnat în ansamblul industriei naționale. Devenite numeroase și perfecționate tehnic, tipografiile favorizează dezvoltarea cărții, tipăriturilor în general, ca și a afișului. Se înregistrează un număr sporit de «afișe ilustrate» ca acelea pentru «Fabrica de hîrtie Letea», «Banca României», «Steaua României», «Mașini agricole», mai realizat fiind afișul pentru «Fabrica Florica» din Craiova¹³. Dintre cele mai pitorești ca viziune de epocă este afișul fabricii de bere «Luther» a fraților Czell din București¹⁴. Într-un spațiu limitat oferă o imagine anecdotic-ilustrativă extrem de aglomerată, dar nelipsită de un anumit farmec. Pe lîngă o vedere de ansamblu a fabricii, plasată aproape central, apar în prim plan o căruță cu butoaie de bere trasă de cai, o femeie cu o halbă de bere în mînă, apoi un bărbat care ciocnește cu Bachus și, împrejur, medaliile și diverse vignete, fără a lăsa vreun colțșor nefolosit. Însă în ciuda acestei supraîncărcări se remarcă o unitate de

atmosferă, de regie a elementelor ca și calitatea de imprimare a atelierelor SOCEC. Foarte asemănător este și afișul-reclamă al «Primei fabrici de liqueururi de lux frații Peciu», din Ploiești¹⁵, care «ilustrează» o scenă cu mai multe personaje în fața magazinului. S-ar mai putea menționa o reclamă pentru «Pivnițele Poenaru»¹⁶ din București, interesantă ca rezolvare grafică și evident influențată de tendințele decorative europene, sau afișul «Expoziției generale române» din 1906¹⁷, cu figura alegorică a unei tinere încoronate și îmbrăcată în veșminte lungi bizantine, cu elemente decorative și stilistice de inspirație din pictura medievală.

Această abundență în domeniul reclamei comerciale nu determină încă o viziune grafică originală, ci o producție de afișe cu un nivel meșteșugăresc conștiințios, dar limitat și local. În schimb, se înregistrează interesul pentru arta reclamei și afișului modern ce vor evolua și în sensul calității după 1920, interes simptomatic deopotrivă pentru evoluția vieții economice și pentru aceea a dezvoltării meșteșugului grafic, dar pilduitor mai ales — și astăzi — prinordonarea spontană a acestor fenomene a căror conjugare ajunge să constituie un document de istorie a civilizației

cu implicații de cultură vizuală aproape metodică și orientată spre eficiență publică.

GHEORGHE COSMA

1. Col. bibl. Muzeului Brukenthal din Sibiu.
2. Cf. Istoria teatrului în România, Edit. Academiei R.S.R., Buc., 1965, p. 175.
3. Mapa nr. 14, Col. «Burada», Secția de manuscrise a Bibl. Academiei R.S.R.
4. Idem.
5. Col. Muzeului de istorie a orașului București, inv. nr. 1363.
6. Mapa nr. 14, Col. «Burada», Secția de manuscrise a Bibl. Acad. R.S.R.
7. Ionescu, D.C., «Un mic istoric asupra tipografiilor din România», în Almanahul grafice române, 1924, p. 101.
8. Iorga N., Ilustrația cărților românești (1820 & 1960), în Almanahul grafice române 1924, p. 28, 29.
9. Consemnat în Adevărul, 1897, decembrie 5.
10. Oprea Petre și Brezianu Barbu, în Studii și cercetări de istoria artei, nr. 1, 1964 p. 139, 140.
11. C.M., Afișele noastre ilustrate, în Adevărul, 1898, ianuarie 2.
12. Informații, în Adevărul, 1897, octombrie 19.
13. Reprodus în Almanahul ilustrat al ziarului Adevărul, 1900, p. 20.
14. Col. Cabinetului de stampe al Bibl. Acad. R.S.R.
15. Idem.
16. Reprodus în Ilustrațiunea română, 1912, octombrie, p. 161.
17. Arhivele statului, București, fond tipărituri, 1906.





Mihai Popescu



Radu Șteflea



Gabriela Dumitrescu



Aurel Stoicescu



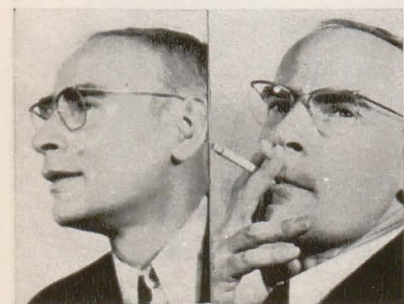
Vincențiu Grigorescu



Napoleon Zamfir



Vasile Drăguț



Horia Horșia

...ȘI AZI

COLOCVIU

HORIA HORȘIA:

Ca orice mass media de acută și mereu sporită actualitate, grafica publicitară, tema colocviului la care ați avut bunăvoința să acceptați participarea, oricât ar părea loc comun, reclamă dezbateri clarificatoare.

Evitând definiții și clasificări de ordin didactic, aș propune totuși să încercăm a contura sfera acestui domeniu de activitate, de la concepție și creație la execuție și difuzare.

În ce măsură afișul, catalogul, prospectul, reclama, firma, vitrina etc., etc., într-un sistem organizatoric-administrativ dat, în care există relații stabilite între comanditar, creator și public, în care există sau ar trebui să existe responsabilități precise, acest complex și divers domeniu al artei aplicate, aparținând unui mod de comportare ce implică deopotrivă funcționalitate și atitudine estetică, își demonstrează practic eficiența? Care sînt interferențele graficii publicitare cu alte ramuri ale artei, cu alte domenii de activitate, extra-estetice și, în legătură strînsă cu aceasta, cum se conturează locul și rolul publicității în societatea contemporană?

VINCENȚIU GRIGORESCU:

Un punct de plecare al discuției noastre: toată lumea știe că a existat în plastica românească contemporană — din ultimele două decenii — cel puțin un moment în care afișul a deținut un loc de frunte în grafică. O serie de artiști — de primă mîină — deopotrivă graficieni și pictori — au semnat atunci afișe remarcabile care, din păcate, încremeneau în stadiu de machetă. Dezamăgiți de faptul că opera lor nu-și afla modalitatea de a deveni eficientă, mulți artiști au părăsit terenul. Dovada posibilităților, a potențialului creator a fost însă demonstrată. Iar astăzi, cînd lipsa de înțelegere de odinioară nu-și mai are locul, și, mai ales, cînd dezvoltarea României socialiste solicită forțele ei creatoare în toate domeniile, expansiunea noastră economică reclamă, ca un firesc corolar, promovarea, la același nivel, a graficii publicitare capabilă să pună în valoare produsele noastre de ordin material și, deopotrivă, spiritual. A discuta despre problemele graficii publicitare mi se pare un act nu numai util dar și necesar. A discuta și a acționa în același timp.

VASILE DRĂGUȚ:

Aș vrea să salut, de aceea, inițiativa revistei «Arta» de a organiza în sfîrșit o dezbateră cu privire la grafica aplicată și publicitară. Spunînd

în sfîrșit, veți înțelege că implic aici un reproș, reproș justificat de locul de cenușăreasă pe care în mod nejustificat îl ocupă grafica aplicată în viața artistică de la noi. Poate să pară paradoxal că azi, în 1971, mai este necesar să se demonstreze valoarea graficii aplicate ca gen artistic, să se argumenteze importanța funcției pe care o îndeplinește în societate. Îndrăznesc să afirm că în secolul nostru grafica aplicată, ca prezentă și funcție socială, este *arta nr. 1*. În spiritul celor afirmate de Vincențiu Grigorescu aș adăuga că posibilitățile graficii publicitare de a interveni în procesul de remodelare a gustului, de educare estetică sînt cu adevărat nelimitate. Cărțile ilustrate ale copiilor, caietele de desenat, jocurile de cuburi, ambalajele biscuiților, bomboanelor, batoanelor de ciocolată și altele și altele — toate acestea formează laolaltă prima treaptă a educării estetice a reținei infantile și, vă rog să observați, toate aparțin ca realizare graficii aplicate și publicitare. Mai tîrziu, pe stradă, în magazine, de asemenea în contactul cu cartea de orice categorie, insul contemporan consumă în permanență grafică aplicată, gustul său suportînd un continuu asalt din partea imaginilor multiplicare prin tipărire sub formă de afiș, de reclamă, de carte ilustrată sau nu (o tipăritură simplă implică un cît de modest proces de creație grafică). Nu spun o noutate afirmînd că grafica aplicată și publicitară are la noi o frumoasă tradiție. România a fost una dintre primele țări europene care a adoptat tiparul, în România s-au realizat primele tipărituri de limbă arabă, din România au plecat primele tipografii și tipografi în Caucaz și Orientul apropiat. Arta tiparului, care este o formă a graficii aplicate, a înregistrat la noi lucrări de aleasă calitate, fiind apreciată ca atare și în străinătate. La timpul său, revista «Artă și tehnică grafică» se impusese pe plan european, demonstrînd resursele graficienilor și tipografilor români în toate domeniile de activitate. În perioada interbelică afișul turistic românesc era situat la cote foarte înalte, Petre Grand, Paul Miracovici, Tache Soroceanu, Ion Gesticone semnînd afișe pe care, cu regret afirm, în zilele noastre O.N.T.-ul nu este capabil să le egaleze. De asemenea nu spun o noutate referindu-mă la tradițiile valoroase și, deopotrivă, la unele valoroase realizări contemporane ale graficii militante — în speță ale afișului politic. De toate acestea trebuie să ținem seama cînd discutăm despre problemele actuale ale publicității, rolul acesteia depășind stricta

eficiență comercială — este mai complex în contextul vieții sociale și în raport cu alte domenii ale artei.

NAPOLEON ZAMFIR:

Între grafica publicitară și celelalte domenii ale artei există un contact direct, un schimb permanent, o neîntreruptă influență reciprocă. Multe orientări estetice, curente, școli etc. își verifică aplicabilitatea și capacitatea de răspândire prin grafica publicitară, care, la rândul ei, contribuie efectiv la promovarea curentelor artistice, adesea îmbogățindu-le și stimulând dezvoltarea lor. O statistică a tuturor mijloacelor de publicitate, a frecvenței cu care mesajele, de la cele minore, aparent neînsemnate, ca lista de bucate a unui restaurant sau ambalajul cutărui sau cutărui produs, la mesajele a căror importanță nimeni nu o mai poate contesta, ca afișul cu conținut social-politic, la care se referea Vasile Drăguț, ne va da tabloul divers și complex al acestei mass media a societății contemporane la realizarea căreia contribuția artistului ar trebui să fie determinantă. Activitatea graficianului este însă condiționată de ceea ce în mod curent numim, poate impropriu, beneficiar. Artistul nu se poate impune singur, ca individ, oricât prestigiu ar avea el și arta sa. Nu a fost suficient ca Salvador Dalí — fac apel la un exemplu celebru — să declare gara Perpignan drept centrul lumii, ci a fost necesar ca un comanditar, Societatea căilor ferate franceze, profitând de această afirmație, să-i solicite seria de remarcabile afișe

am executat trei afișe pentru « Mașin-export », prezentate în expoziție, achiziționate de comisia C.S.C.A., ineficiente însă, pentru că cei de la « Mașinexport » au preferat să tipărească și să lipească pe garduri alte afișe, criticate în presă. Dacă vor citi rîndurile acestea desigur că trei ani nu mă vor mai solicita să le execut grafică publicitară.

VASILE DRĂGUȚ:

Este limpede că, fiind o artă prin excelență socială, grafica aplicată depinde în primul rînd de comanditar, abia în rîndul al doilea de artist. Dacă, așa cum se întâmplă din nefericire frecvent, comanditarul este o persoană străină de artă, cu un gust deformat sau chiar pervertit, el va reuși să impună realizarea unor lucrări de penibilă prezență, care jignesc privirile și alterează peisajul artistic. Cum foarte bine știți, panourile noastre de afișaj sînt scandalos de urîte, în pofida faptului că avem o tradiție frumoasă în materie de afiș, în pofida valorii demonstrate la expozițiile internaționale a afișistilor români. Dar ce folos că la expozițiile de grafică sînt prezentate excelente machete de afiș, dacă nimeni nu comandă tipărirea lor! Exemplele sînt numeroase. În general, afișele de spectacol și afișele de reclamă ar putea contribui la înnobilarea spațiilor urbane dar... în București edilii tratează cu dispreț problema afișajului, desființînd panourile tradiționale, așezîndu-le la locuri dosnice sau la periferie (cred că sîntem singura capitală europeană fără turnuri de afișaj), iar comanditarii

de reclamă acționează ca o importantă pîrghie economică. Sînt încă destul de mulți cei care cred că publicitatea ar fi un lux inutil. Gravă eroare. Ceea ce trebuie denunțat este risipa care se face cu reclama de proastă calitate, care acționează în sens invers, deteriorînd prestigiul unor produse. Dacă în comerțul intern o reclamă proastă nu este neapărat gravă, în comerțul extern ea poate fi catastrofală.

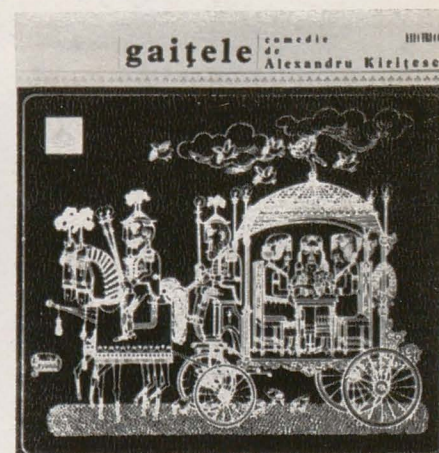
AUREL STOICESCU:

La consfătuirea privind activitatea de comerț exterior, secretarul general al partidului a vorbit, la un moment dat, despre întocmirea și editarea de cataloage, prospecte și alte materiale de propagandă comercială — cerință elementară a promovării mărfurilor românești pe piața externă. Cred, însă, că sîntem datori să extindem această referire la întreaga sferă de activitate a graficii publicitare, îmbunătățirea publicității impunîndu-se cu necesitate, pe plan extern și intern, în toate domeniile — economic, comercial, social, cultural, didactic, turistic etc., etc. Ar fi incorect să pretindem că putem cuprinde, de la început, toate problemele și că putem să le soluționăm la același nivel de calitate. Cerințele sînt imense. Nu există, în prezent, nici utilajele tehnice moderne necesare — studiouri fotografice, tipografii mici specializate sau secții specializate, în cadrul unor întreprinderi poligrafice — și, mai ales, trebuie accentuat, nu sînt mulți beneficiari « calificați ». O bună publicitate solicită, pe de o parte, un beneficiar competent și

Ca să ne îndreptăm cu eficiență spre țelul pe care și-l propune grafica publicitară și pe care este chemată să-l atingă, practic trebuie să acționăm pe mai multe căi.

MIHAI POPESCU:

Mă așteptam să ne confruntăm asupra unor realități ca: de ce am avut cîndva o grafică publicitară de valoare pe care acum nu o avem? Care sînt piedicile ce trebuie înlăturate spre a fi promovată o grafică publicitară de valoare? Ce trebuie făcut spre a împiedica apariția a tot felul de ineptii ce se fac și se difuzează în acest domeniu? Am zis ineptii, ceea ce ar putea să șocheze. Cum apreciați însă dumneavoastră, prea cinstite fețe, faptul că un colectiv de graficieni pentru întreprinderea de comerț exterior « Mașin-export » a făcut un pachet de cărți de joc în care, în locul fireturilor de pe burta Valetului, Rigii și de bună seamă a Damei, într-un rombuleț cît mucul unei țigări, spre a face reclamă, au desenat cîte un strung, cîte o freză, cîte o raboteză și alte mașinării din nomenclatorul de export al acestei întreprinderi? Este aceasta grafică publicitară? Că respectivii erau, unii, membri ai Uniunii Artiștilor Plastici și alții ai Fondului cred că nu este nevoie să precizez. Că respectiva lucrare a trecut pe la comisia de evaluare, că a fost prețuită la tariful « Ilustrație pagină plină » (știți dumneavoastră ce înseamnă asta! că de, erau desenate și damele și valetii, ca și frezele și rabotezele), ce să mai spun?



turistice pe care apoi le-a realizat celebrul pictor. Există însă comanditari și comanditari. De mai bine de două luni — ca să revin la aspectele activității noastre — am predat, de pildă, întreprinderii « Mecano-export » două afișe, dar beneficiarul nici pînă azi nu s-a dumirit dacă-i sînt utile sau nu cele două lucrări. Anul trecut

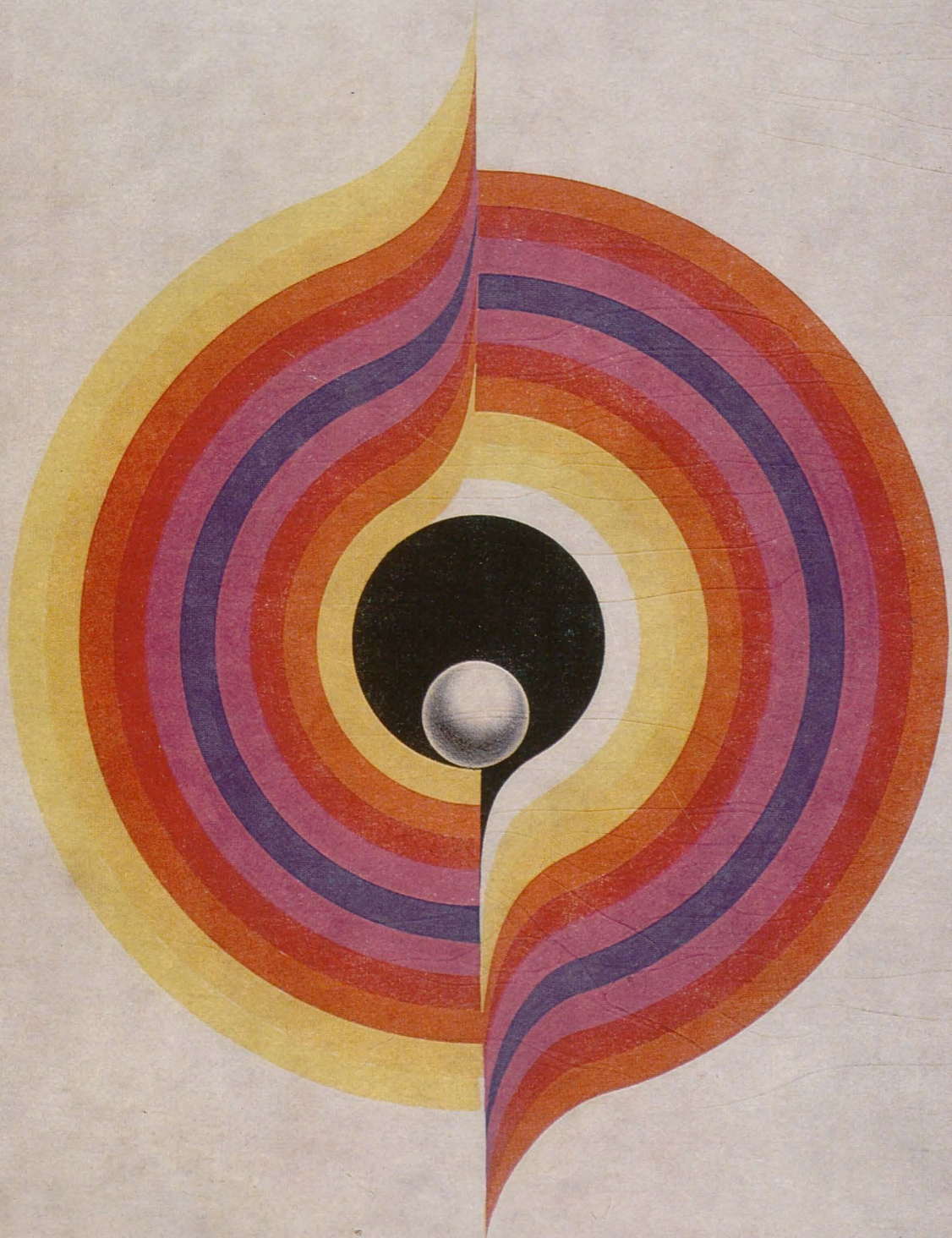
se întrec în a promova afișe urîte. Reclama comercială oferă un pasionant domeniu de activitate. Dincolo de faptul că fiecare prospect, fiecare anunț publicitar, fiecare ambalaj poate deveni un instrument de delectare vizuală și, prin aceasta, poate contribui la afinarea gustului estetic, tot avantajul de manifestări al graficii

interesat de eficiența propagandei publicitare, artiști nu numai talentați dar și direct legați de pulsul vieții sociale contemporane și ferm hotărîți să nu facă nici o concesie prostului gust iar, pe de altă parte, mijloace de realizare artistică, mijloace tehnice de realizare tipografică, mijloace de difuzare adecvate.

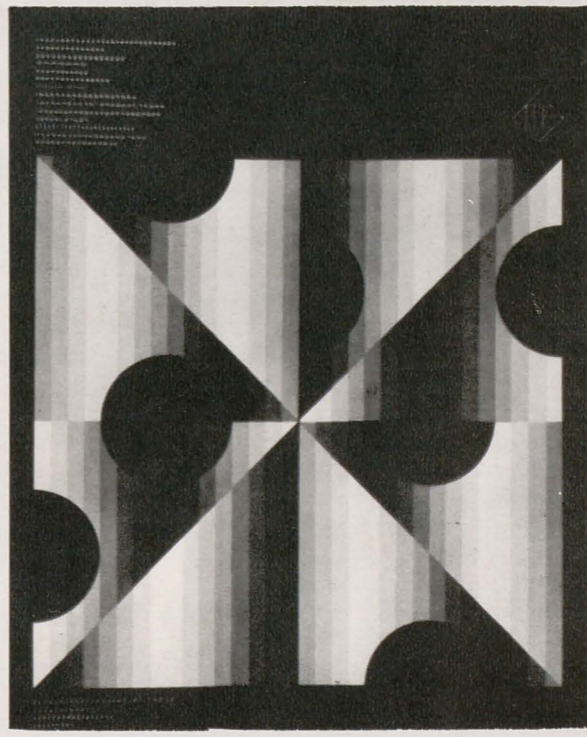
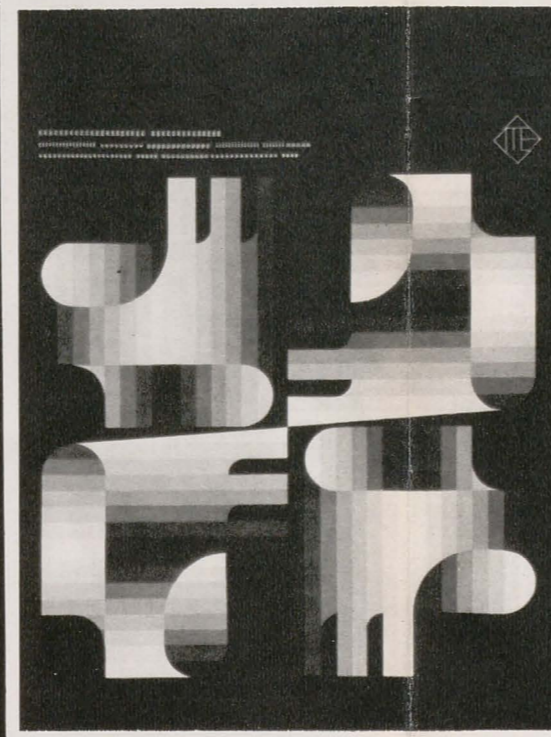
Asta pentru că mă aflu în mijlocul unor distinși artiști plastici și mi se pare normal ca înainte de a vorbi de alții să începem cu cei ce au studii de specialitate, au probitate profesională și depun suflet pentru a-și exercita la nivel major creația lor profesie. Aș spune deci că, dacă ne punem problema unei valoroase

ROMANOEXPORT

FOREIGN TRADE STATE COMPANY
BUCHAREST · ROMANIA

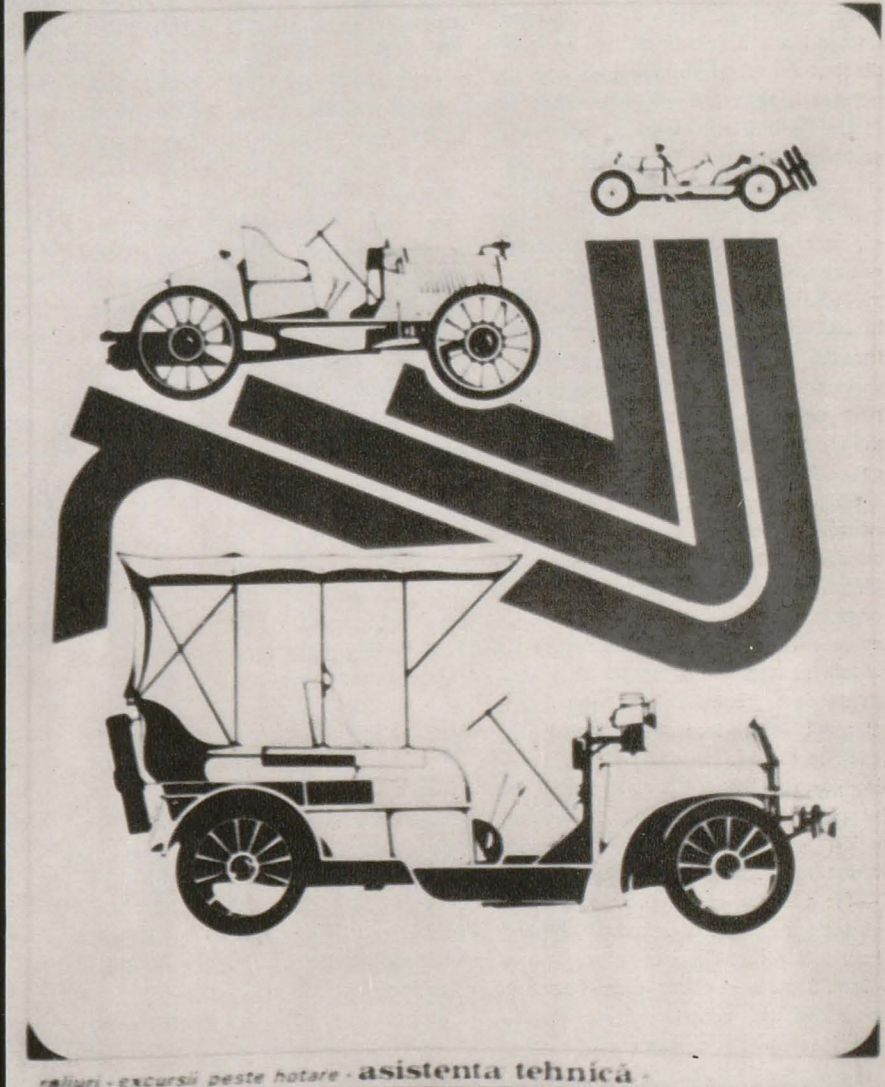


ROMANIAN INDUSTRY PRODUCTS
High Quality Woven and Paper Goods
The Springs, Paper and Paper Goods



AUTOMOBIL CLUBUL ROMAN

afiliat la
FEDERATIA INTERNATIONALA A AUTOMOBILISTILOR
ALIANȚA INTERNATIONALA A TURISMULUI



STUDIO CINEMATOGRAFIC - BUCURESTI - ROMANIA

B'D'

INTRĂ ÎN ACȚIUNE

scenariu Nicolae Tic, Mircea Drăgan
muzica Ion Cristinoiu
decoruri Constantin Simionescu, Filip Dumitriu

actori: Toma Caragiu, S. Păpăian, Puiu Galințescu, D. Rădulescu, Jean Constantin, Iurie Darie, Ioana Drăgan, Dumitru Furdul, Cella Dima, Boris Cărnăț, St. Bănică

HOTUL DE CĂINI
PROFESORUL DE MIMICĂ

romanian

ROLLING STOCK

exports

MAȘINEEXPORT · ROMANIA

RADIO TELEVIZIUNEA ROMANA

FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUZICA USOARA

CERBUL DE AUR

BRASOV · ROMANIA

prietenele "

Scenariu: Iva Hecikova, Ewald Schorm Imaginea: Jan Čurik

Regia: E W A L D S C H O R M

Cu: ANDREA CUNDERCIKOVA, JANA KRUPICKOVA, LUCIE ZULOVA MARTIN, VEDRA, DANA MATEJKOVA.

O PRODUCȚIE A STUDIULUI DIN BARRANDOV

DIRECȚIA REȚELEI CHEMOTRAFICĂ ȘI ÎMPĂLĂRI FILMELOR PREZINTĂ COPRODUCȚIA FRANCO-ALBĂNIA

Regia **COSTA-GAVRAS** Scenariu **JORGE SEMPRUN** și **COSTA-GAVRAS** Dupa ROMANUL LUI VASSILI VASSILIKOS. Musica **MIKIS THEODORAKIS** Imaginea **RAOUL COU-TARD** Montajul **FRANCOISE BONNOT** în distribuție **YVES MONTAND** **IRENE PAPAS** **JEAN-LOUIS TRINTIGNANT** **CHARLES DENNER** **JACQUES PERRIN** **PIERRE DUX** **GEORGES GERET** **FRANÇOIS PERIER** **JULIEN GUICHAR** **BERNARD FRESSON** **MARCEL BOZZUPI** **MAGALI NOEL** **RENATO SALVATORI**



PREMIUL ARRALIA în LIMBAJITATE **PREMIU** PENTRU CE AMĂI BUNA INTENȚIUNE MASCULINA **JEAN-LOUIS TRINTIGNANT** **CANNES** în 1969 **MARELE PREMIU STELELE DE CRISTAL** **ACORDAT DE ACADEMIA DE CHEMATOGRAFIE** în FRANȚA **GLOBUL** în AJUZ PENTRU CEL MAI BUN FILM STRĂIN AL ANULUI 1969 **ACORDAT DE CĂTRE ASOCIAȚIA PRESIEI STRĂINE DIN HOLLYWOOD** **OSCAR 1969** PENTRU CEL MAI BUN FILM STRĂIN AL ANULUI **OSCAR 1969** PENTRU CEL MAI BUN MONTAJ DE FILM LUI **FRANCOISE BONNOT**

ACEST FILM NU ESTE O PLEDOARIE ÎN FAVOAREA UNUI PARTID POLITIC, CI ÎN FAVOAREA UNUI OM ȘI A UNEI IDEI, ÎNAINTE CA ACEST OM SĂ DEVINĂ GUVERN ȘI ACEASTA IDEE GUVERNĂMINT

FIECARE PERSONAJ DIN ACEST FILM A AVUT UN NUME REAL, FIECARE EVENIMENT A AVUT LOC CU ADEVĂRAT. ACEST ORAS ALB A EXISTAT SUB SOARELE PRIMĂVERII PE MALUL UNEI MARI ALBASTRE.



LE DELTA DU DANUBE
VOUS ATTEND...



STATE ENTREPRISE
FOR FOREIGN TRADE

ROMANOEXPORT

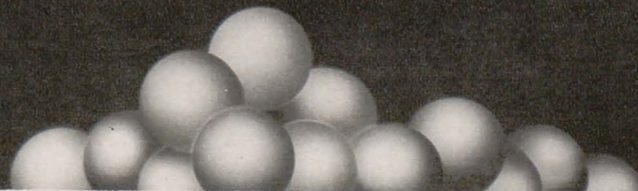
1	2	3	4	5	9	10	11	12
6	7	8	13	14	15	16		

1. NAPOLEON ZAMFIR: Afiș
2. NAPOLEON ZAMFIR: Afiș (machetă)
3. NAPOLEON ZAMFIR: Afiș (machetă)
4. LEONTIN PLOSCA: Afiș
5. LEONTIN PLOSCA: Afiș
6. CONSTANTIN NIȚULESCU: Afiș
7. CONSTANTIN NIȚULESCU: Pagină de reclamă
8. DAN CIOCA: Afiș
9. VASILE SOCOLIUC: Afiș
10. ION STATE: Afiș
11. CONSTANTIN NIȚULESCU: Afiș
12. AUREL STOICESCU: Pagină de reclamă
13. CONSTANTIN PLĂCINTĂ: Pagină de calendar
14. RADU ȘTEFLEA: Afiș
15. D. PETRICĂ: Pagină de reclamă
16. D. PETRICĂ: Pagină de reclamă

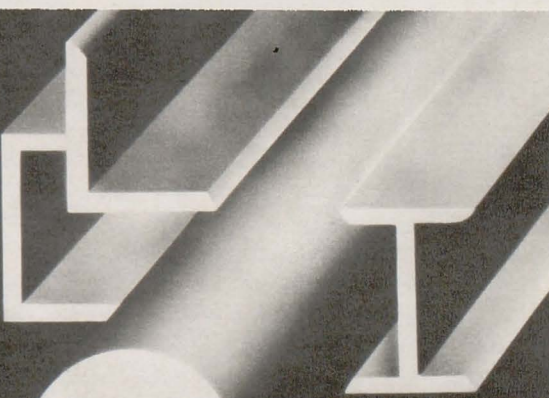
oțeluri
pentru
rulmenți



roller
bearings steels
Kugellagerstähle



profile
grele
heavy
section



schwere
profile

OȚEL · STEEL · STAHL

grafici publicitare, o datorie de prim ordin ar fi strădania de a împiedica anumite concesii ale unora dintre graficieni, în locul dezavuării impostorilor. Ceea ce nu mi se pare imposibil deoarece toate lucrările, într-un fel sau altul, trec pe la dumneavoastră: pe la comisia de repartizare, comisia de evaluare etc. Deci, lucrările proaste în cel mai deplin înțeles al cuvântului ar putea fi oprite, deși poate mai greu ar fi cu filialele dumneavoastră din provincie. Asta, pentru că mi-a fost dat să văd o lucrare pentru un combinat minier făcută și evaluată la Cluj. Niște culori neîmperecheate, niște desene nedesenate, un scris sfîngaci, totul, deși sub orice critică, nu respins ci evaluat — e drept, la Cluj — nu exagerez, la punctul « Ilustrație pagină plină », știți dumneavoastră ce înseamnă asta!

Deci, mi s-ar părea, ca o primă necesitate (să nu uităm că ne-am întrunit spre a dezbate problema promovării unei grafici publicitare de valoare) o exigență și o severitate față de cei ce creează... prost.

În aceeași ordine de idei, tot așa de ascuțit se ridică și problema a ceea ce în termeni uzuali se numește beneficiar. El știe de mic copil ce e frumos și ce nu e frumos, fapt pentru care, lipsit de cel mai elementar bun simț, se pronunță dezinvolt și dă sentința în compoziție, în coloristică, ca și în alte cele. În această ordine de idei, nu erau niște invenții proprii cînd scriam în « Contemporanul » că un director de editură cerea să i se deseneze pe un semn de carte,

sa, cel mai frumos copil din Republica Socialistă Română.

De bună seamă că astfel de beneficiari nu pot decît — uneori chiar interesați — să revendice ceea ce este în concordanță cu ignoranța și cu prostul lor gust. Se impune deci o activitate susținută pentru ecarisarea unor asemenea năravuri. Cum? Prin neevaluarea lucrărilor proaste, prin criticarea acerbă a graficienilor care cedează la atare solicitări, prin sesizarea forurilor superioare ale beneficiarilor respectivi asupra irosirii unor importante fonduri de propagandă. Bunăoară în cazul cărților de joc. Aceasta înseamnă însă, nu o reuniune sporadică ca cea în care ne aflăm acum, ci o muncă susținută a celor ce își pun problema ca într-adevăr să fie promovată o grafică publicitară de valoare.

AUREL STOICESCU:

E de semnalat că beneficiarul nu știe, de foarte multe ori, ce trebuie să se întreprindă pentru o bună publicitate, dar are ideea preconcepută că știe cum trebuie să fie aceasta elaborată.

Există, desigur, și beneficiari, avizați, de bună « calitate ». Citez, pe moment, o mică întreprindere a industriei locale, « Precizia », pentru care am executat un catalog; să mai citez, de asemenea, un recent catalog al lui Constantin Nițulescu pentru « Industria sîrmei » ș.a.m.d. Existența unor lucrări de reală valoare constituie o dovadă că se poate colabora cu beneficiarul. În primul rînd este însă vorba, cred, de « calificarea »

RADU ȘTEFLEA:

Apare evident faptul că un colocviu despre grafica publicitară nu trebuie să se rezume la o discuție de dragul discuției, ci să treacă la reconsiderarea modului de abordare a problemei publicității în întregul său, pentru a putea pune și mai bine în valoare calitatea mesajului artistic. Problema care se pune este aceea a tendinței de a discuta aspecte disparate, dar niciodată ansamblul. Cred că, după părerea mea, ceea ce ar fi necesar de îndeplinit într-o primă etapă este preluarea de către « Artis » a întregii publicități a unui grup de întreprinderi importante.

GABRIELA DUMITRESCU:

Ca unitate specializată, în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, « Artis »-ul are, dar mai ales trebuie să aibă, un rol determinant în grafica publicitară. Nu numai prin execuția lucrărilor, ci începînd încă de la « orientarea » activității în acest domeniu. Agenția ar trebui să aibă autoritatea de a stabili calitatea artistică a graficii publicitare la noi, de a combate prostul gust, de a înlătura publicitatea ineficientă, inexpressivă și lipsită de valoare artistică.

Există însă numeroase obstacole, de ordin diferit, care coboară nivelul multor lucrări executate prin agenția noastră.

HORIA HORȘIA:

Agenția dispune, în sfîrșit, de un consiliu artistic, se pare activ și întreprinzător, cu un « bogat sor-

baze — expresia nu s-a demonizat încă — științifice.

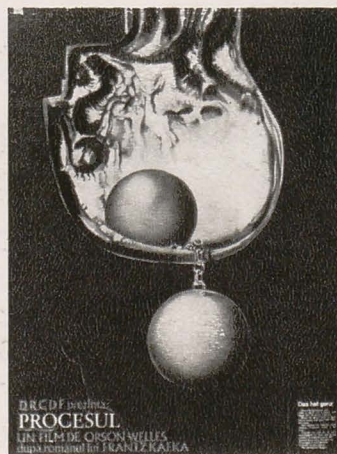
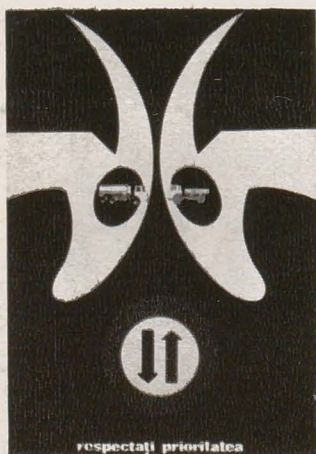
RADU ȘTEFLEA:

Aceasta ar permite agenției să-și desfășoare activitatea pornind de la toate datele obiective pe care le poate oferi o muncă științifică. Realizarea de campanii publicitare, în serviciul lansării de noi produse, impunerea pe piață a unor mărci de fabrică se cer conjugate de către un centru coordonator specializat, cum ar trebui să fie « Artis »-ul.

Așa ar fi posibil ca la agenție să ia ființă un centru de sondare a opiniei publice, mijloc științific obiectiv de cunoaștere a cerințelor și preferințelor publicului larg, care ar permite creatorilor și producătorilor executarea și lansarea produselor în conformitate cu dorințele beneficiarilor. O dată cu începerea activității Asociației române de marketing, introducerea metodelor de prospectare în vederea obținerii elementelor de bază, fără de care publicitatea modernă nici nu se poate concepe, devine de imediată actualitate. Pentru a se înregistra, în cel mai scurt timp, un reviriment în această direcție este necesar în primul rînd ca beneficiarii să fie ajutați. . .

HORIA HORȘIA:

Un « prim ajutor » îl constituie consilieratul. Este absolut necesar, cel puțin în stadiul actual, ca Uniunea Artiștilor Plastici, punctul de vedere al breslei noastre să fie reprezentat și susținut de artiști și critici de prestigiu, în calitate de consilieri



în spațiul unui ban de un leu, o familie surfzătoare citind — sau un mai mare de la o întreprindere de comerț exterior care revendica la o reclamă pentru ciocolată ca ea să se facă fotografic, cu un copil frumos mîncînd ciocolată și că acest copil, neapărat, trebuia să fie fi-su, după declarația

lui. Diversele întreprinderi și, mai ales, cele de export, au a-și stabilit un program de propagandă bazat pe o riguroasă documentare, pe cercetarea la zi a pieții etc. — fără de care tradiția, amintită de Vasile Drăguț, și toate cuceririle pe plan internațional ale publicității rămîn ineficiente.

» de probleme care, așa cum spunea și Aurel Stoicescu, nu pot fi rezolvate decît în timp și pe măsură ce sporesc, deopotrivă, autoritatea și răspunderea cu care Uniunea Artiștilor Plastici a investit acest consiliu. Mai curînd sau mai tîrziu însă, consiliul va fi obligat să ridice, dacă nu să și rezolve, reorganizarea agenției pe

artistici, pe lîngă ministere, edituri, întreprinderi etc. a căror activitate solicită o intensă și permanentă propagandă publicitară. Consilieratul este, desigur, facultativ. Consilierul selecționează, recomandă, propune. Experiența a demonstrat că oriunde opinia consilierului artistic s-a bucurat de audiență, rezultatele

au fost pozitive. Așa se explică, în mare măsură, unele realizări și succese în edituri, la Casa de discursi « Electrecord », la Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor ș.a.m.d. Când funcționa, vă amintiți desigur, consiliul artistic al D.R.C.D.F., prin 1969, comisiei de evaluare a Fondului plastic i se prezentau în mod curent machete de afișe superioare celor realizate astăzi.

RADU ȘTEFLEA :

Vreau să spun, însă, că sprijinul acordat comanditarilor poate deveni din ce în ce mai substanțial, aceștia ajungând să înțeleagă și să fie convinși că între o primă campanie publicitară (fie ea cât de reușită) și rezultatele economice trebuie să existe un anumit interval de timp. Durata acestuia depinde de gradul de introducere a respectivului producător pe piață, de contactul asigurat anterior de el, prin intermediul publicității, cu consumatorii. Dacă, în acest sens, rezultatele înregistrate azi de publicitate sînt nesatisfăcătoare, cauzele trebuie căutate în nepermanențarea publicității ca unic sau, cel puțin, principal agent de legătură între producător și consumator, în aceea că publicul nostru încă nu a fost obișnuit cu maniere de publicitate care să fie caracteristice unor anumite firme sau produse.

Faptul că fiecare firmă apelează la un mare număr de graficieni care diferă de la o comandă la alta este pozitiv din punctul de vedere al varietății de personalități artistice, dar deficitar în ceea ce privește

luăm de pildă încălțăminte. Fără îndoială, printre factorii care au împus marca « Guban » pe piața românească, publicitatea nu a fost unul dintre cei minori, aceeași afirmație putînd fi făcută și pentru produsele Combinatului de confecții și tricotaje « București ». Dar cine poate să spună că la fel de cunoscute publicului consumator sînt mărci de fabrică ca acelea ale fabricilor de încălțăminte « Dîmbovița » sau « Flacăra roșie » ori ale unor mari unități producătoare de confecții proporțional răspîndite pe tot teritoriul țării deși, aceasta trebuie să fie subliniat în mod deosebit, produsele lor nu sînt calitativ inferioare primelor?

VINCENȚIU GRIGORESCU :

Singurul motiv sau principalul motiv îl constituie lipsa de pregătire. Cei în drept nu-și dau seama de rolul graficii publicitare. În alte țări e cunoscută și recunoscută importanța oamenilor care conduc aceste treburi. Majoritatea lor provin din mediul artistic — graficieni, stilisti, designeri etc. — care se formează în școli de specializare, școli de « art director », unde, în afară de estetică, se predau cursuri de psihologie, sociologie, marketing etc., etc. Directorul artistic, prin competența sa, ajunge să hotărască lansarea pe piață a unui nou produs, forma lui industrială care trebuie să răspundă maximei utilități, ambalajul și sloganul care îl însoțește.

RADU ȘTEFLEA :

Ați atins aici un alt aspect al publicității: unitatea dintre aspectul grafic

cu puțință. Reclama noastră nu cunoaște psihologia accentului care poate concentra atenția. Nu mai știm că un afiș dispune de o gamă largă de influențe: convingere, seducție, obsesie. Nu știm să dăm unui panou de afișe diferite nuanțele acestei game: discreția și tapajul vizual, grația și burlescul, mijloacele insinuante și mijloacele autoritare. Nu știm să ne impunem rolul în spectacolul străzii.

Se ocolește un alt imperativ al publicității: operativitatea. Lucrări cu prezentare complexă, solicitînd în execuție o mare varietate de procedee tehnologice, dar în tiraje reduse, nu pot fi realizate decît în limita unor « goluri » de producție, în limita unor spații grafice neprevăzute, ca urmare a revocării de ultimă oră a unor comenzi importante ca valoare. Deci, operativitatea este în permanență sub semnul incertitudinii. Așa se și explică pentru ce, de teamă să nu constituie numai un obiect de portofoliu în tipografie, se realizează uneori cu bună știință texte anodine, dar « etern » valabile.

Desigur, însă, asemenea « soluții » nu au decît rezultate negative. Ceea ce ar mai fi de adăugat este faptul că și prețul de cost crește tocmai din necesitatea de a folosi procedee, materiale și genuri de imprimare mai scumpe, care nu întotdeauna sînt necesare, dar care sînt impuse de la sine de specificul uneia sau alteia din întreprinderile poligrafice în care se realizează respectiva lucrare.

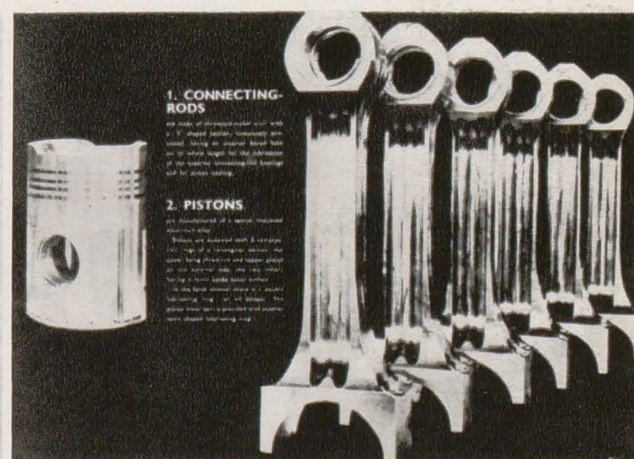
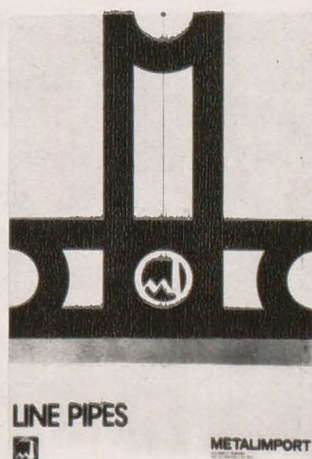
Fototipia, litografia, serigrafia — procedee tehnice și artistice care sînt

ducă la dezvoltarea rodnică a graficii publicitare în țara noastră, crearea unei întreprinderi poligrafice specializate, dotate cu mașini de capacitate medie dar permițînd, prin diversitatea lor, abordarea unui mai mare număr de genuri de imprimare față de cele devenite clasice (tipo, ofset, helio) și-ar dovedi în cel mai scurt timp eficacitatea.

AUREL STOICESCU :

Revine secției de grafică din U.A.P. sarcina de a acționa pentru promovarea unei juste înțelegeri a fenomenului publicitar și de a stimula creația, în sensul strict al cuvîntului, în acest domeniu. Dezbaterei în cadrul secției cu activul de graficieni, atragerea artiștilor cu alte specialități (graficieni de șevalet, gravori, pictori, etc.) în arta publicitară, organizarea de discuții, de tipul seminariilor, cu reprezentanții industriei și comerțului, organizarea de expoziții în București și în centrele importante ale țării, sînt acțiuni necesare pentru ridicarea nivelului graficii noastre publicitare și situării ei la nivelul înțelegerii mondiale — acolo unde ea trebuie să deschidă drumul ideilor și mărfurilor noastre. Din acest punct de vedere Camera de comerț cred că ar fi mai bine să desfășoare o activitate de orientare a beneficiarilor ei în loc să se mulțumească a arunca pe umerii artiștilor răspunderea unor eșecuri care sînt de fapt rezultatul unui mecanism defectuos al serviciilor de propagandă publicitară. De aceea trebuie conjugate eforturile tuturor factorilor implicați în grafica publicitară. Ea este indi-

1. BENEDICT GĂNESCU: Mapă de disc (pag. 9)
2. BENEDICT GĂNESCU: Program de spectacol (pag. 9)
3. BENEDICT GĂNESCU: Mapă de disc (pag. 9)
4. A. NESTORESCU: Afiș (pag. 10)
5. D. PETRICĂ: Pagină de reclamă (pag. 10)
6. AUREL STOICESCU: Pagină de reclamă (pag. 10)
7. NAPOLEON ZAMFIR: Afiș (pag. 10)
8. GEORGE RUSU: Afiș (pag. 10)
9. MIHAI GROSU: Afiș (pag. 15)
10. NAPOLEON ZAMFIR: Pagină de reclamă (pag. 15)
11. Punct de afișaj pe bd. Magheru (pag. 16)



păstrarea individualității « mărcii de fabricație », factor atît de însemnat în țările industriale dezvoltate, dar căreia la noi, deși există și o legislație în acest sens, nu i se acordă încă toată atenția cuvenită. Dacă produsele noastre nu au personalitate, aceasta se datorează într-o mare măsură și lipsei de publicitate sistematică. Să

și text. Desigur, primul contact se stabilește cu elementul plastic al imaginii, dar dacă acesta nu-i susținut de un text satisfăcător, eficiența e redusă. La noi, în general, unui afiș, fluturaș, prospect cu potențial de eficacitate grafică i se alătură de obicei un text plat, cu o valoare informativă limitată, cît mai generală

departe de a-și fi spus ultimul cuvînt și care permit obținerea unor lucrări de calitate superioară la prețuri de cost reduse — nu își găsesc locul în marile tipografii din considerente de capacitate redusă de producție, dar tocmai acestea sînt necesare pentru publicitate în multe cazuri. Iată deci că, în ansamblul măsurilor menite să

solubil legată de destinul comerțului și industriei noastre — dezvoltarea ei nu se poate concepe fără un program prestabilit și urmărit cu competență și pasiune.

VINCENȚIU GRIGORESCU :

Într-adevăr, avem la îndemînă — practica de pînă acum ne oferă — o mul-

time de exemple, fiecare în parte putând constitui « un caz ». Nu discuția « cazurilor » contează, cred, în primul rând, ci, așa cum sublinia Radu Șteflea, abordarea problemei în ansamblu. Să nu uităm că pentru economia noastră nu contează numai calitatea produselor, ci și calitatea popularizării lor. Pe piața externă — și știut este cât se cheltuiește pentru propaganda publicitară în alte țări — suportăm concurența deopotrivă a mărfurilor străine și publicității acestora. Iarși nu trebuie să uităm că, alături de factorul comercial, o importanță deosebită o are cel educativ. În clipa în care grafica publicitară, cu care venim în contact permanent, va atinge — și pe plan intern — nivelul pe care îl pretindem celorlalte domenii ale artei, fenomenul artistic, în general, va avea o sporită audiență la public. De aceea, atenția pe care o acordăm operelor ce intră într-un muzeu trebuie să o acordăm și graficii publicitare. Elementele de bază există — enumerând băbește: artiști avem, beneficiari slavă domnului, U.A.P. are agenția ei de publicitate. Trebuie să eliminăm boabele de nisip care stingheresc mersul acestui angrenaj. În această direcție trebuie îndreptate eforturile noastre utilizând toate canalele — de la creație la execuție și difuzare.

AUREL STOICESCU :

Nu trebuie să neglijăm încă un aspect important al problemei: propaganda

propagandei, efectuată prin expoziții periodice, premii, dezbateri în presă, la radio, la televiziune.

MIHAI POPESCU :

Nu vreau să rețin prea mult această onorabilă masă rotundă. Dacă însă nu este vorba de numai o întâmplătoare reuniune în care fiecare am vorbit ce ne-am priceput, în ceea ce privește importantul domeniu al graficii publicitare aș propune o viitoare activitate susținută cu precizarea și urmărirea unor măsuri organizatorice care să ducă într-adevăr la îmbunătățirea situației în acest domeniu. Bunăoară, să discutăm, spunând lucrurilor pe nume, asupra cauzelor care au făcut ca propaganda economică pentru produsele oferite la export, realizată de Camera de Comerț, afișele pentru filme, realizate de Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor, ca și cămășile de discuri ale Electrecordului să nu mai fie azi la aceeași înălțime ca aceea de acum câțiva ani. Am putea discuta care sînt cauzele și cum pot fi ele eliminate, pentru care Agenția de Publicitate « Artis » nu poate promova o grafică de cea mai bună calitate. Aș mai putea face și alte propuneri. Bunăoară, să discutăm în colaborare cu Asociația artiștilor fotografi ce este de făcut pentru realizarea unor fotografii publicitare artistice atât de necesare în grafica publicitară de valoare. Sau ce este de făcut pentru o reușită reproducere tipografică, cunoscînd că s-au importat

mașini dintre cele mai moderne, chiar electronice, că uneori avem și cerneluri și hîrtie din import și că, cu toate acestea, unele reproduceri tipografice sînt sub orice critică. Acestea sînt numai cîteva din mulțimea importantelor probleme ce sînt de rezolvat pentru promovarea unei grafici publicitare de valoare. Această, însă, nu presupune numai un agreabil schimb de păreri sau preafrumoase enunțări de principii cunoscute ci o strădanie susținută la care, în ceea ce mă privește, fac în public declarația, sînt gata.

VASILE DRĂGUȚ :

Profit de prilejul acesta ca să fac o propunere: secția de grafică a U.A.P. să determine o analiză economică și socială a graficii publicitare, antrenînd în acest sens economiști, sociologi, psihologi, critici de artă. Această analiză cu caracter de simpozion științific va trebui să fie însoțită de o expoziție cu două secțiuni: reclame de calitate și caracude. Va trebui să se demonstreze public cum aruncă unele întreprinderi banii pe fereastră făcînd reclame proaste, va trebui să se demonstreze că problema reclamei comerciale nu este o jucărie pentru incompetenți ci, dimpotrivă, o sarcină de mare răspundere. În ceea ce mă privește, voi încerca să antrenez secția de critică, pentru a acorda întregul ei sprijin acestei acțiuni a cărei importanță mi se pare de o copleșitoare evidență.

NAPOLEON ZAMFIR :

Vorbim despre legătura artei cu masele, legătura artei cu viața, cu realitatea, despre rolul artei în societate. Vorbim despre tradițiile noastre în acest domeniu, și, după cum vedeți, chiar despre valoroasele tradiții ale graficii noastre publicitare. Cred că este cazul să acționăm pe mai multe căi, să folosim toate canalele, vorba lui Vinicențiu Grigorescu, abordînd deopotrivă problemele artistice, organizatorice, tehnice. Să combatem prostul gust, lucrările lipsite de nivel artistic, inexpressivitatea și ineficiența. Să organizăm nu numai dezbateri și expoziții, ci să ne interesăm direct de bunul mers al întregii activități prin comisii învestite cu autoritate, prin consilieri artistici competenți și activi pe lîngă toate întreprinderile și departamentele productive, prin întărirea și dezvoltarea agenției noastre de publicitate, prin mijloace de stimulare a creației etc., etc., care, nu mă îndoiesc, vor determina nașterea sau, mai exact, renașterea graficii publicitare românești.

HORIA HORȘIA :

În loc de concluzii: paginile revistei « Arta » rămîn deschise pentru « propaganda propagandei », pentru susținerea cauzei graficii publicitare: epurarea ei artistică și eficiența ei social-economică.



Evident, azi știm mai mult ca oricând că orizontul gnoseologic uman nu coincide cu hotarul dintre cunoscut și necunoscut, ci se situează dincolo de acesta, acolo unde au pătruns doar ipotezele și interogațiile; și mai știm că certitudinea nu-i totuna cu adevărul, în tezaurul de cunoștințe fiind destulă monedă calpă. Am învățat că regimul de existență a lui *homo theoreticus* nu-i leneșă suficiență, ci neliniștea iscoditoare, foamea perpetuă de informații, dubiul stimulator. În această epocă de rapidă «uzură morală» a cunoștințelor — inclusiv a unor teze și interpretări din perimetrul disciplinelor umaniste — sîntem obsedați de grija de a înlătura grabnic punctele de vedere ce se dovedesc eronate sau nefertile, certitudinile devenite prejudecăți.

Dar uneori e cazul să stopăm înverșunarea negatoare și să contestăm contestația, pentru a apăra aserțiuni care — în conjunctura favorizantă a ascensiunii unor curente de idei — sînt pe punctul să-și confirme calitatea de adevăruri teoretice.

Mă refer la teza că arta este o formă de limbaj.

Ideea că opera artistică semnifică ceva dincolo de propria ei prezență și că prin mijlocirea ei creatorul de frumos comunică cu cei care au răgazul să asculte sau să privească s-a născut odată cu însăși meditația asupra artei. Schița croceeană de istorie a esteticii probează quasi-permanența acestei idei în evoluția «științei frumosului». Totuși cercetarea artei ca univers al unor fapte de limbaj se impune abia în ultimele decenii, prin constituirea și afirmarea esteticii semiotice.

O bună parte din argumentele în acest sens pornesc de la analiza comparativă a structurii faptului de limbaj și a operei artistice. Artă nu are caracterul unui limbaj — susțin S. Langer și M. Dufrenne — deoarece nu are unități morfologice cu semnificație autonomă (analoge monemelor), a căror reunire în sisteme de semne să se facă după norme prestabilite. În artă, adaugă M. Dufrenne, nu înțelnim nici «dubla articulare», nici planul paradigmatic, iar absența regulilor (cu funcție de cod) și faptul că fiecare operă «anulează trecutul» și «afirmă și impune propriile sale norme» fac din ansamblul operelor de artă «o constelație de stele aberante».

Fiecare argument în sine este cel puțin discutabil. Realitatea artistică nu confirmă teza absenței planului paradigmatic, iar aserțiunea că în artă lipsesc normele (și implicit codul), fiecare artist creînd *ab initio* un univers integral nou, este invalidată de prezența și afirmarea stilurilor în istoria artei. Deși Ch. W. Morris, care a dat o definiție (nesatisfăcătoare) a semnului estetic, a susținut apoi că identificarea și definirea unor atari entități morfo-semiologice sînt imposibile în cazul artei, problema rămîne deschisă. Nici în definirea cuvîntului nu există o unanimitate de opinii, ceea ce nu-l împiedică, spune cu justețe R. Jakobson, «să aibă, ca entitate, o realitate concretă și vie». Vom putea, cred, identifica și defini semnul estetic (estemul) dacă vom adopta un punct de vedere strict operațional, așa cum s-a procedat și în elaborarea altor concepte similare: *gestem, vestem, gustem*.

Contestarea, cu argumente de ordin structural, a statutului de limbaj al artei pornește de la confundarea

limbajului cu limba (de altfel, M. Dufrenne folosește termenii «langage» și «langue» fără să facă distincția cuvenită), pretinzîndu-se (nemărturisit) tuturor tipurilor de limbaj să aibă caracteristicile structurale ale limbii. Argumentarea eșuează dintr-o dilemă: sau se ajunge la eliminarea din sfera limbajului a tuturor (sau aproape tuturor) sistemelor de semne cu caracter ne-lingvistic (astfel, gesturile n-ar constitui o formă de limbaj pentru că nu au decît «mono-articulare», dar nici cinematograful, întrucît aici înțelnim «tripla articulare»), sau toată demonstrația este îndreptată împotriva ideii că arta ar fi o formă a limbii, idee pe care nimeni n-a susținut-o. Întrebarea dacă arta are sau nu caracterul unui limbaj nu poate căpăta răspuns decît dacă se acceptă că particularitățile structurale sînt, în acest caz, secundare și că răspunsul trebuie dat pe baza unui criteriu funcțional (aici funcție = rol). Altfel spus, trebuie să ne întrebăm mai întîi dacă opera de artă este capabilă să transmită receptorului semnificațiile a căror nevoie de comunicare a resimțit-o artistul creator. Cu precizările cunoscute referitoare la specificul comunicării artistice (imposibilitatea codificării și modificării exacte a informației estetice, caracterul matricial al canalului etc.), estetica semiotică și cea informațională au reîntărit răspunsul afirmativ pe care îl dă acestei întrebări întreaga istorie a artei. Contestarea tezei că arta este o formă de limbaj promovează — implicit sau explicit — punctul de vedere opus. Simbolul artistic, afirmă S. Langer, nu reprezintă; el se prezintă pe el însuși, este un «presentational symbol». Pentru omul care vorbește, s-a mai spus, cuvintele sînt instrumente, pentru poet nu; poetul nu «ar utiliza» cuvintele ca mijloc de comunicare, ci ar crea din ele «frazeeobiect». «Limbajul» artei se inventează în momentul creației, opinează P. A. Michelis.

Este interesant de observat că atari poziții teoretice se sprijină aproape în exclusivitate pe argumente și exemple furnizate de arta modernă, și — din cîmpul acesteia — cu precădere de muzică, poezie, pictură, sculptură. Faptul denotă o atitudine axiologică implicată, transformarea unor particularități ale artei actuale în criterii estetice de valoare, ignorarea nemărturisită a unor modalități de existență prin care arta s-a manifestat timp de multe secole. Atitudinea poate fi apreciată drept în primul rînd o abdicare de la condiția de sinteză filozofică a demersului teoretico-estetic. Pentru ceea ce ne interesează în prezentul articol ne vom opri asupra unei alte semnificații a acestei situații.

Negarea statutului de limbaj al artei, între altele, un simptom al unor particularități ale vieții artistice contemporane, în speță a binecunoscutelor dificultăți pe care le întîmpină arta actuală în drumul său către consumator, al aspectelor relativului divorț între artă și public. Firește, faptul are explicații multiple și ele nu pot fi dezvăluite decît dacă ne referim concret la o anumită mișcare artistică, la un anumit moment istorico-geografic al comunicării etc. Dar, departe de a infirma teza că arta nu este o formă de

limbaj, ea demonstrează, dimpotrivă, că artistul de azi e conștient că arta este în primul rînd limbaj și că aceasta nu-i doar o teză teoretică, ci și o problemă de creație artistică.

Făurarul de frumos din epoca noastră simte o acută nevoie de originalitate; el vrea să comunice propriul său univers ideatic-afectiv, reacțiile și judecățile sale asupra lumii, vieții, asupra lui însuși. Această intenție se asociază cu conștiința lucidă că ea nu se poate realiza decît operînd în planul expresiei artistice. În acea dublă intenție a stilului — tranzitivă și intranzitivă — de care vorbește Tudor Vianu, creatorul de azi pune cu decizie accentul pe al doilea termen. Temă, subiect, motiv, idee etc. toate sînt, dacă nu eludate, în orice caz subordonate expresiei. Este fals să se considere că pe artistul de azi nu-l interesează *dacă* și ce comunică; el știe însă că la aceste întrebări nu va putea da un răspuns multumitor decît după ce a răspuns la întrebarea *cum* comunică. În acest sens, în creația artistică actuală semnul precede semnificația. Și mai falsă e prejudecata că artistul contemporan desconsideră publicul. Tipul creatorului care-și încredințează mesajul viitorimii mai receptive a dispărut odată cu veacul trecut. Dacă omenirea a suspinat cîndva aflînd că și civilizațiile sînt muritoare, acum acceptăm fără melancolie ideea că majoritatea valorilor sînt efemere. Acceptînd să înlocuiască uneori bronzul și marmura cu hîrtia și chiar ghiața, creatorul a optat implicit pentru *hic et nunc*. Numai că arta actuală nu înțelege să cîștige publicul renunțînd la ceea ce ea consideră drept principalul atribut al valorii sale: expresia înnoitoare.

În epoca noastră are loc o anume reierarhizare a funcțiilor în limbajul artistic. În arta pe care o denumim comod «tradițională» preeminența uneia sau alteia dintre funcțiile limbajului — semantică, expresivă, axiologică sau comunicativă — depinde de ramură artistică, de gen, specie etc. Atenția se concentrează în prezent asupra funcției expresive, ca excelență a structurii semnificanților. Ceea ce s-a petrecut în muzică cu secole în urmă, cînd muzica și-a cucerit independența față de text, dobîndind deci o existență specifică, se petrece de trei sferturi de veac în pictură, sculptură, în film, arte care asemenea se «deliteraturizează»; procesul are loc și în literatură, însă pe alte coordonate. Oricum, în limbajul artei contemporane funcția expresivă a căpătat o poziție regentă, ea prevalînd asupra celorlalte, subordonîndu-se, influențîndu-le și chiar absorbîndu-le.

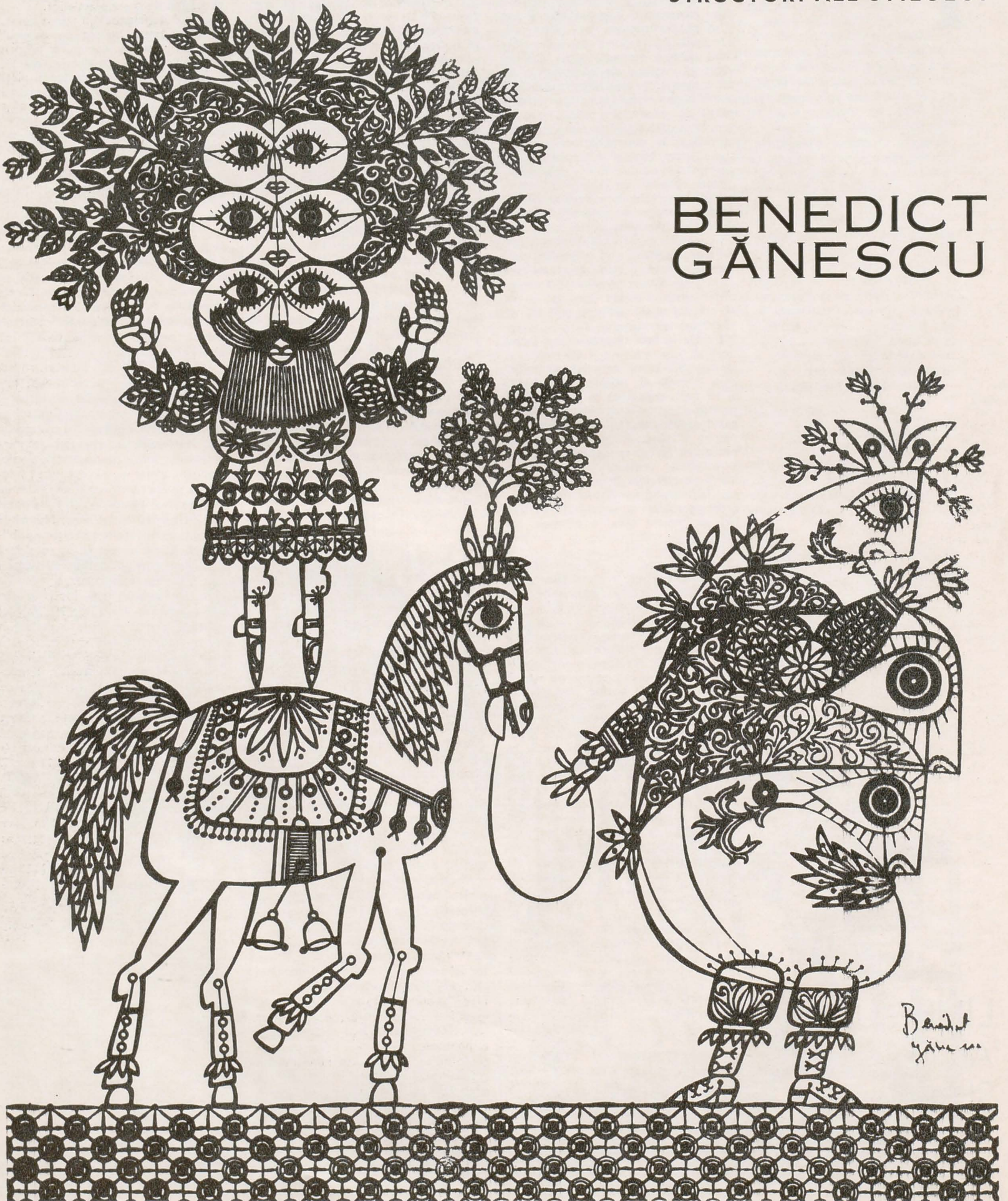
E un cîștig în specificitate, în forța de șoc a imaginii etc. dar în același timp o îngustare a surselor din care se constituie valoarea estetică, o subminare a însuși rostului principal al artei ca formă de limbaj: acela de a comunica.

Negarea statutului de limbaj al artei are ceva comun cu supraaprecierea importanței specificității — realizată în primul rînd prin dimensiunea sa expresivă — a limbajului artistic: sînt manifestări ale unei false conștiințe de sine estetică a timpului nostru.

RADU CEZAR

LIMBAJUL ARTEI ȘI ARTA LIMBAJULUI

BENEDICT
GĂNESCU



CENTAURUL ȘI METROPOLITANUL

« În noua lume a ideilor, categoria de centaur concucrează cu aceea, mai modestă, de metropolitan », scria Camus pe marginea mitologiei civilizației. Benedict Gănescu își instituie opera — iconografie și conotație — în spațiul psihic al acestei geneze a miturilor. Vocația lui pentru locul poetic de la întâlnirea dintre buf și tragic e o consecință generată (pe fondul însușirii misiunii critice a artistului) de ciocnirea obiectivă dintre termenii umanismului clasic și perspectiva cibernetică a vieții moderne. Imageria e deci dominată de « fantasticul hibridării », înregistrează dualismul uman-mecanic drept variantă a perechii spirit-materie. Cum « între imagine și simbol e doar un pas », aceste figuri devin de la sine simboluri cu funcție mitologică. Benedict Gănescu figurează viziunea « hibrid » printr-un limbaj de metodică ambiguitate. În aparatul iconografic profilează un bestiar tehnicizat, feeric sau terific, după cum cere tema, dar, oricum, hotărât să autentifice estetic miraculosul ca linie de start a discursului moral. Schimbul metabolic dintre energia vitală și energia mecanică animă coregrafic-burlesc aceste înființări. Însăși funcția producătoare de mit e practică cu un fel de ceremonioasă bănuială critică.

Artistul proiectează asupra iconografiei atitudini poetice extreme — suavitatea elogiului și ferocitatea mizantropiei explicitate abundent prin semne emblematice dintr-un lexic personal.

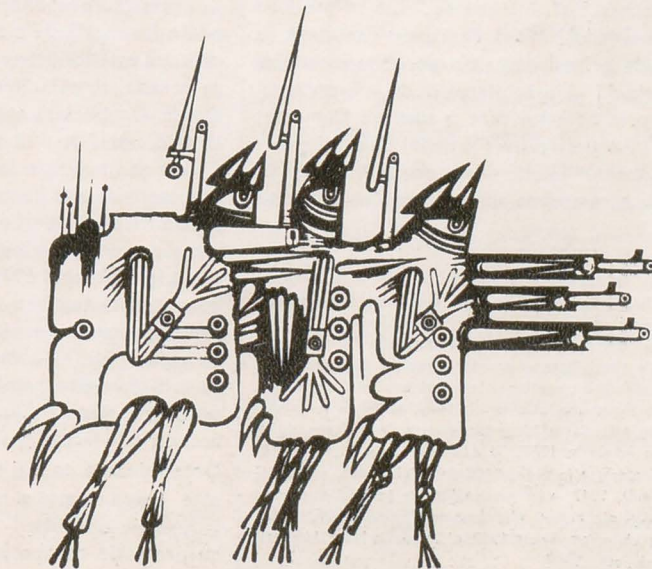
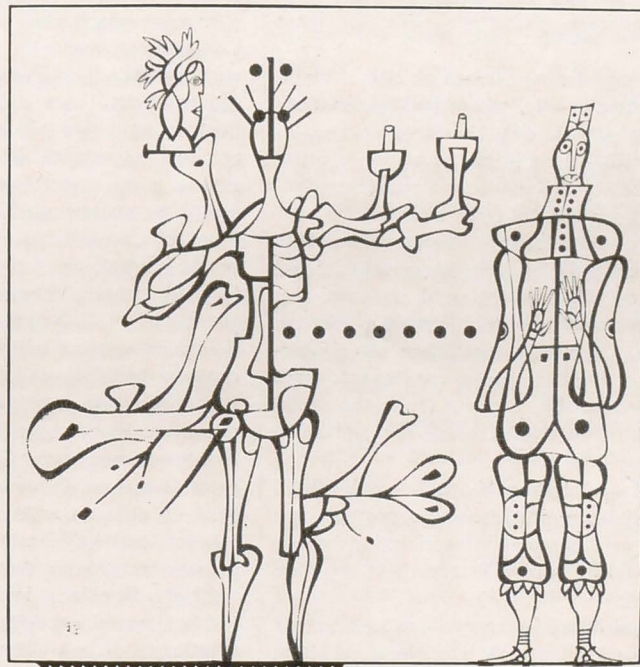
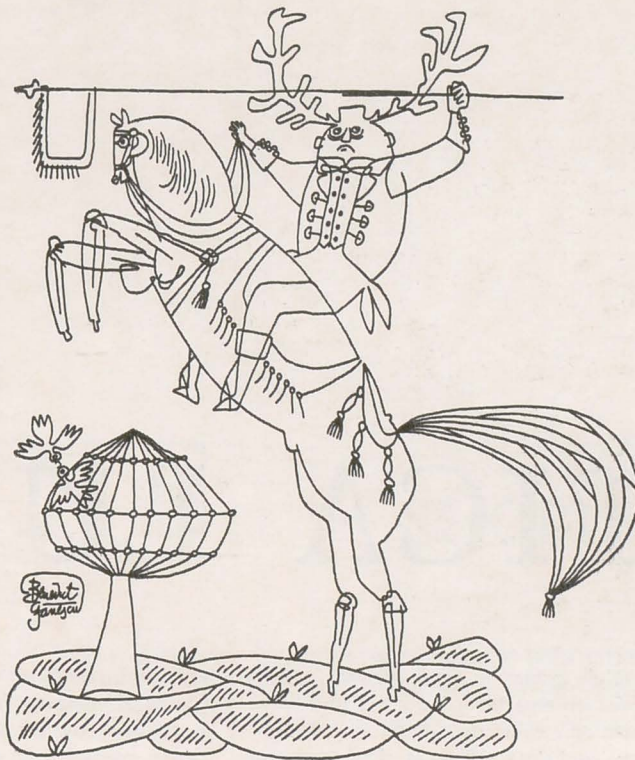
Dacă desenul, în pofida gustului pentru enormitate, nu se lasă calificat drept « caricatură », aceasta se poate explica — folosind un subtil *distinguo* al lui Blaga — prin faptul că imaginea are ca termen de referință absolutul conceptului de umanitate și nu un model imediat, particular.

La nivelul stilului, factorul care realizează acest raport, procurând fantasmelor o legitimare ontologică, e traseul linear, mai expresiv decât însăși forma pe care o articulează. O linie cu duct egal, afectând *mecanicitatea*, dar și subliniind *afectarea*, așa încât ni se spune limpede că insensibilitatea, egalitatea cu sine a gestului grafic e o mască, un rol, nu e realitate. O mască de obiectivitate, agent al convenției într-o narație de ordin brechtian (în care, după Barthes, interesează *desfășurarea*, nu *deznodământul*).

Desfășurarea epică: iată deliciul și asceza acestei lineaturi care acreditează hibridul om-mașină. (Acreditare vizând naivitatea de grad doi a unui ins datat miracolelor, ca în gluma cu barmanul care nu se miră când aude calul cerind whisky ci doar când calul cere două mășline.)

Linia aceasta atât de circumspect obiectivă încât vrea să pară ștanțată își denunță resortul psihic prin însăși programatica despersonalizare; acționează, vădit, resortul *ironiei*, sursă de valoare estetică. (Seria de desene publicate anul acesta în « Săptămâna » e doar o aplicare profesionalizată a acestei ironii, angajată în istoria ideilor, denunțând acrimonios non-sensuri.) Desenator pur-sînge, rasa graficianului se dovedește în vitalitatea și « valoarea de adevăr » pe care linia o transferă imageriei. Traseul pare autonom și automat — reglat conform unui *program de inițiativă*, cibernetică mimată în stil, de fapt inversată: o natură benefică jucându-se condescendent cu artificii. Astfel linia *produce*, așa cum se cuvine unei *mașini de exprimat*, un limbaj al cantității: o prolifică mulțime de semne, un cifru cu valoare obiectivă, o funcție semnificativă/ornamentală, ușor încadrabile fenomenologic în tehnicile de activare a efectului intrinsec scriiturii.

În tot acest proces al formei, Gănescu rămâne un moralist (vezi antropomorfismul constant, principiu de stilizare, metaforă și fabulă), care atacă fixațiunile, « les idées reçues », poncifurile personalității și apără și legitimează miracolul vieții generoase, care adoptă în matricea ei înșeși protezele de civilizație. În conflictul dintre natură și ficțiune, cea dintâi învinge, naturalizând ficțiunea. Persiflajul topit în timbrul liniei indică, buf, cum « progresul rațiunii » nu desființează natura, ci e recuperat de ea, asimilat modelelor cosmice de funcționare. Ironia vizează « categoria metropolitanului », grația vizează « categoria centaurului ».



ANCA ARGHIR

1-4 Ilustrații (desene în tuș)

ESTETICA LUI MIKEL

Analiza operei lui Mikel Dufrenne* dezvăluie pregnant actul angajării sale în efortul cvasi-generalizat de revizie a fundamentelor filozofice ale gândirii estetice și, deopotrivă, permanenta preocupare de a construi și institui — din perspectiva noilor sinteze științifice — un nou mod de a aborda și gândi fenomene estetice în general și fenomenul artistic în special. « *Fenomenologia experienței estetice* » și « *Poeticul* » — lucrări complementare, de altfel — sînt din acest unghi de vedere revelatorii.

Mikel Dufrenne este, mărturisit, fenomenolog, dar nu oficiază pe altarul metafizicii fenomenologice. Suplețea și receptivitatea poziției sale raționalist-umaniste — unanim recunoscute și prețuite — au conlucrat la circumscrierea unui spațiu de cercetare în care omul — ca ființă generică — i s-a impus ca principiu prim. Departate de a se mulțumi cu o judecată globală și facil edulcorată asupra omului Mikel Dufrenne pornește și rămîne în sfera experienței reale a omului. În viziunea filozofului și esteticianului francez experiența reală a omului rămîne însă în stadiul de pură abstracție fără studiul noilor forme prin intermediul cărora omul modern își reglementează relațiile cu sine, cu universul și — mai ales — fără studiul, aprofundat și metodic, al modificărilor de structură — efective și categoriale — generate de aceste forme. Generoasa deschidere către experiența reală a omului — acesta mi se pare a fi « conceptul » care coordonează poziția raționalist-umanistă și civică a gânditorului, motivul său fundamental de reflecție și, neîndoind, cadrul care susține validitatea soluțiilor și sintezelor sale.

Să consemnăm — în această ordine de idei — că îndeosebi studiul « obiectului estetic » și al « experienței estetice » prilejuiește esteticianului o prospecțiune teoretică, hotărît, monumentală. Nu atît prin complexitatea și întinderea de investigație, cît prin fecunditatea perspectivei de la nivelul căreia sînt abordate noțiunile în discuție.

Obiectul estetic se constituie — în viziunea lui Mikel Dufrenne — ca fenomen de relație. Pentru a se produce în lumea oamenilor, notează esteticianul, obiectul estetic trebuie să mobilizeze deopotrivă viața estetică a creatorului și experiența estetică a spectatorului. Punîndu-și, în consecință, întrebarea: cum se produce și cum există obiectul estetic în lumea omului, Mikel Dufrenne consideră că cercetarea trebuie să ia în considerație, în primul rînd, « experiența estetică a spectatorului », pentru că această experiență — în echitatea ei de « experiență perceptivă » — ne impune s-o definim prin obiectul care o susține. Dar acest obiect, la rîndul său, cum poate fi definit? Pentru a repera și defini obiectul experienței estetice a spectatorului — deci *obiectul estetic* — nu poate fi invocată, spune Mikel Dufrenne, opera de artă așa cum aceasta apare la nivelul activității

artistului, pentru că « obiectul estetic nu poate fi definit, el însuși, decît ca un corelat al experienței estetice ». Dar iată un mod circular de a defini noțiunile în discuție: trebuie să definim obiectul estetic prin experiența estetică și experiența estetică prin obiectul estetic. Este, desigur, un cerc acesta — urmează Mikel Dufrenne — dar nimic paradoxal în faptul că tocmai în acest cerc se află « întreaga relație obiect-subiect ». Cum trebuie să interpretăm această relație? Conferindu-i, mai întîi, o întemeiere filozofică și anume: « corelația obiectului cu actul care îl sesizează nu subordonează obiectul acestui act; se poate deci repera obiectul estetic considerînd opera de artă ca un lucru al lumii, independent de actul care îl vizează ». De aici, întemeierea metodologică a demersului analitic: experiența estetică a spectatorului trebuie subordonată obiectului estetic și nu obiectul estetic experienței estetice. Dacă, altfel spus, obiectul estetic nu poate fi gândit decît în legătură cu percepția care apare, el nu poate fi redus la această aparență, întrucît obiectul estetic comportă un *in sine*. Percepția estetică, pe de altă parte, « fondează obiectul estetic dar supunîndu-i-se lui: ea îl încheie, într-un fel, ea nu-l creează ». Ieșim din cercul de mai sus — precizează Mikel Dufrenne — operînd distincția între ceea ce aparține obiectului și ceea ce aparține subiectului: definind mai întîi obiectul ca obiect pentru percepție și percepția ca percepție a acestui obiect.

Iată doar schița principalelor aspecte filozofico-metodologice implicate în definiția noțiunilor la care ne-am referit.

Problema imediat următoare privește relația: operă de artă — obiect estetic. Printr-o rațiune *de fapt* — notează Mikel Dufrenne — opera de artă nu se identifică cu obiectul estetic: opera de artă nu umple întregul cîmp al obiectelor estetice; ea nu definește decît un sector privilegiat, dar restrîns. De asemenea, printr-o rațiune *de drept*: dacă obiectul estetic nu se poate defini decît prin referință, fie chiar și implicită, cu experiența estetică, opera de artă se definește în afara acestei experiențe și ca ceea ce o provoacă. Opera de artă și obiectul estetic pot fi însă identice « în măsura în care experiența estetică vizează și atinge precis obiectul care o provoacă ». Împrejurarea poate fi ușor înțeleasă — urmează Mikel Dufrenne — pentru că opera de artă, așa cum este ea în lume, poate fi sesizată de o percepție care neglijează calitatea estetică. Ce este, deci, obiectul estetic? Este « obiectul esteticește perceput, adică perceput ca estetic ». În aceasta constă diferența între opera de artă și obiectul estetic. « *Obiectul estetic* — subliniază esteticianul francez — este *opera de artă, percepută ca operă de artă, operă de artă care obține percepția pe care ea o solicită și pe care o merită și care se împlinește în conștiința docilă a spectatorului; pe scurt, obiectul estetic este opera de artă percepută* ». E, desigur, subînțeleasă ideea că « singură o percepție estetică adecvată realizează calitatea estetică a obiectului estetic ». De aici și un posibil criteriu al percepției estetice: scopul percepției estetice — observă în acest sens Mikel Dufrenne — « nu este nimic altceva decît dezvăluirea constituantă a obiectului său. Și dacă vrem să definim obiectul estetic trebuie să presupunem că numai o percepție estetică exemplară îl poate face să apară; și nu este arbitrar — adaugă esteticianul — să enunțăm criteriul acestei percepții: ea este percepție prin excelență, percepția pură care nu are alt scop decît propriul său obiect . . . percepția care este provocată de opera de artă așa cum aceasta este făcută și așa cum poate fi ea în mod obiectiv descrisă . . . »

Determinările de mai sus creează însă o dificultate: cum vom determina ceea ce este operă de artă și merită să devină pentru noi obiect estetic? Mikel Dufrenne — trebuie observat — se dispensează, neîndoind, justificat, de orice definiție cu pretenție de absolut a operei de artă: sînt opere de artă — observă el —

* Esteticianul francez Mikel Dufrenne — strălucit reprezentant al gândirii filozofice și estetice contemporane — s-a născut în anul 1910. După absolvirea Școlii Normale Superioare se consacră studiilor filozofice și estetice și, deopotrivă, carierei universitare. Este astăzi profesor de filozofie și estetică la Facultatea de Litere și Științe Umane din Nanterre a Universității din Paris. Alături de Etienne Souriau conduce publicația franceză de specialitate — unanim apreciată *Revue d'esthétique* — și desfășoară o susținută activitate științifică internațională ca membru al Comitetului Internațional de Estetică. Mikel Dufrenne este cunoscut, mai ales, prin cîteva lucrări de larg interes teoretic dintre care cităm, ca fundamentale în materie: « *Phénoménologie de l'expérience esthétique* » în două volume, Paris P.U.F. 1953 (a doua ediție în 1967) și « *Le poétique* », Paris, P.U.F. 1963. Remarcăm, de asemenea, lucrările: « *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence* » en collaboration avec Paul Ricoeur, Paris, Editions du Seuil, 1947; « *La personnalité de base. Un concept sociologique* », Paris, P.U.F. 1953 (2e édition 1966); « *La notion d'apriorisme* » Paris, P.U.F. 1959; « *Language and Philosophy* », Bloomington, Indiana University Press, 1963; « *Jalousie* », de Haye, Nighoff, 1966; « *Esthétique et philosophie* », Paris, Ed. Klincksieck, 1967.

DUFRENNE

acelea care sînt unanim consacrate și care ne conduc în mod sigur la obiectul estetic și la experiența estetică. Fără un criteriu? E de prisos să căutăm un criteriu intrinsec al operei autentice, acel mult și invocat *quid proprium* pentru că acesta nu poate fi decît frumosul. Or, în studiul obiectului estetic ne putem dispensa și de un concept al operei de artă și de un concept al frumosului: nicidec nu definim frumosul, — observă Mikel Dufrenne — ci constatăm ceea ce este obiectul. În orice enunț asupra obiectului estetic frumosul este subînțeles. Mikel Dufrenne invocă însă și alte argumente cum ar fi: marea extensiune a conceptului de frumos, relativismul implicat în definirea acestuia, dacă, de pildă, îl abordăm din perspectivă axiologică sau din perspectiva gustului. Sînt, desigur, argumente hotărîtoare, dar nu sînt singurele, și nici cele mai importante. Faptul ne apare cu deosebire evident în momentul cînd cerem detalierea uneia din propozițiile transcrise mai sus și anume: « obiectul estetic este opera de artă percepută ». Problematika obiectului estetic este scoasă deci din sfera determinărilor filozofice și așezată în ordinea sensibilității: obiectul estetic se dezvăluie ca *natură sensibilă* în primul rînd pentru că « opera de artă percepută » înseamnă mișcarea operei către propriul ei sens. Or, acest sens — observă Mikel Dufrenne — nu apare decît în plenitudinea sensibilului, reclamînd deci « actul comun al celui care simțe și a ceea ce este simțit ». Obiectul estetic — conchide esteticianul francez — este opera de artă așa cum o sesizează experiența estetică. Consecința, în ordine metodologică, va fi formulată astfel: interogîndu-ne asupra operei de artă, descoperim obiectul estetic: pentru a cunoaște opera ea trebuie să fie prezentă ca obiect estetic; în funcție de obiectul estetic vorbim despre operă: « opera de artă — consemnează Mikel Dufrenne — are ca scop obiectul estetic și ea se înțelege prin el ». Problematika — în ordine teoretică și critică — a obiectului estetic, conchide esteticianul, nu poate fi pusă, gîndită și rezolvată decît în și din interiorul metamorfozei pe care o presupune, în mod necesar, relația operă de artă — receptor. Această metamorfoză — adaugă Mikel Dufrenne — « își are temeiul în conștiință, care deși pe cît posibil mai discretă și mai docilă, realizează, totuși, trecerea obiectului de la întuneric la lumină, de la starea de lucru la starea de perceput ». Aceasta nu înseamnă că obiectul estetic se retrage dizolvîndu-se în sfera unei conștiințe pure. Dimpotrivă, actul de transcendență al conștiinței se constituie ca sens în primul rînd la nivelul realității intrinseci a operei și, deopotrivă, la nivelul relației pe care însuși actul de transcendență al conștiinței o construiește — și anume în mod necesar — cu spațiul de sensibilitate estetică și axiologică istoricește dat. Mikel Dufrenne abordează obiectul estetic în semnificația sa cea mai umană. Îl va însoți însă de determinări cît mai exacte în propria sa atmosferă: analiza obiectului estetic ca *sensibil*, ca *obiect reprezentat* și ca *lume exprimată*; analiza percepției estetice ca *prezență*, *reprezentare* și *reflexie*; unitatea și autonomia obiectului estetic; raportul subiect (temă) — expresie la acest nivel; tensiunea dintre percepție și « în sinele » obiectului estetic; noțiunile de « realitate » și « irealitate » la nivelul structurii obiectului estetic; raportul dintre forma operei de artă și forma obiectului estetic; analiza obiectului estetic în raport cu alte tipuri de obiecte ca expresii ale unor alte ipostaze ale creativității umane — iată numai cîteva din coordonatele de investigație care înscru cercetările lui Mikel Dufrenne — din acest domeniu — în rîndul contribuțiilor superioare ale gîndirii estetice contemporane.

DUMITRU MATEI

OBIECT TEHNIC ȘI OBIECT ESTETIC¹

Activitatea tehnică și activitatea estetică sînt două moduri fundamentale ale *praxis*-ului. Discernabile, nu întotdeauna divergente și adesea solidare: olăria neolitică ne dezvăluie, în felul ei, mai înainte chiar de a se fi elaborat conceptele frumosului și utilului, problemele esteticii industriale? În felul ei, deoarece olarul a gîndit vasul așa cum un inginer gîndește un pod sau un automobil? L-a gîndit cum îl gîndește astăzi vizitatorul muzeului? Acest vas este solidar cu intenția care a prezidat producerea sa? Două aspecte se propun, astfel, reflecției: putem examina, pe de o parte, activitățile în ele însele sau produsul lor. Pentru a studia, pe de altă parte, raporturile acestor termeni, putem opera fie o analiză genetică, fie o analiză fenomenologică. Aceste căi nu sînt, de altminteri, cîtuși de puțin exclusive: nu se poate studia o activitate fără ceea ce ea produce, cu atît mai mult cu cît, cum spunea Husserl, analiza noetică a intențiilor nu se poate dispensa de analiza noematică a obiectului. Obiectul tehnic nu se definește ușor; există o distanță de la bastonul de săpat la plug, de la ferăstrău și ciocan la banda de asamblaj. O aceeași intuiție tehnică — conducția asimetrică ce definește dioda, mașina cu vapori — nu numai că nu se naște din nimic, dar declanșează, din momentul cînd este descoperită, o istorie în decursul căreia, pentru a se concretiza, ea nu se manifestă în multiple obiecte. Simondon² distinge printre diversele forme ale obiectului: elementul (supapa), individul (motorul), ansamblul (complexul industrial) — forme cărora li se poate adăuga mediul tehnic în totalitatea sa. Se poate propune însă și o altă distincție: aceea dintre obiectul tehnic și obiectul de uz. Pe de o parte, utilul: mașina, uzina; pe de alta: costumul, mobila, locuința. Aceste două tipuri de obiecte prezintă ca trăsătură comună faptul de a fi fabricate, de a atesta tehnicitatea și de a servi, în același timp, și ca mijloace și ca scopuri. Ceea ce le diferențiază constă în aceea că, în timp ce obiectele secundare constituie deja produse care își găsesc scopul imediat în consumație și bucurie, primele se înscriu în circuitul producției și servesc o acțiune care vizează alte scopuri; aceasta pentru că ele solicită, de asemenea, cunoașterea și complicitatea omului care trebuie să le servească în timp ce ele însele îl servesc: muncitorul trebuie să poată regla și întreține mașina, așa cum cavalerul însuși țesăla și înșăua calul mai înainte de a-l încăleca; ceea ce nu înseamnă însă că el trebuie să devină sclav: această relație inumană pe care tehnicitatea autentică o recuză, chiar dacă ea a fost posibilă la un anumit stadiu al dezvoltării tehnice, n-a fost impusă muncitorului decît prin sistemul social, prin violența capitalistă. (...) Pe de altă parte, obiectul tehnic poate deveni obiect de uz: o navă sau un automobil sînt obiecte tehnice nu numai pentru constructori, dar și pentru marinar și mecanic dacă le cunoaște și le servește tehnic. E lesne de observat că obiectul de uz este acela care poate procura mult mai

¹ «Esthétique et philosophie», Ed. Klincksieck Paris, 1967.

² Gilbert Simondon, *La monde des objets*, Paris.



ANDY WARHOL: Tomato soup (1965)

GEORGE SEGAL: Vitrină de restaurant (1967) ►

KLAPHEK: Supraomul (1962)



ușor plăcerea, adăugînd utilului agreabilul și probabil frumosul, în timp ce obiectul tehnic, riguros aservit exigențelor funcționale în fabricație și în exploatare, nu poate fi frumos decît dincolo de aceste trăsături, deci nu fără premeditare.

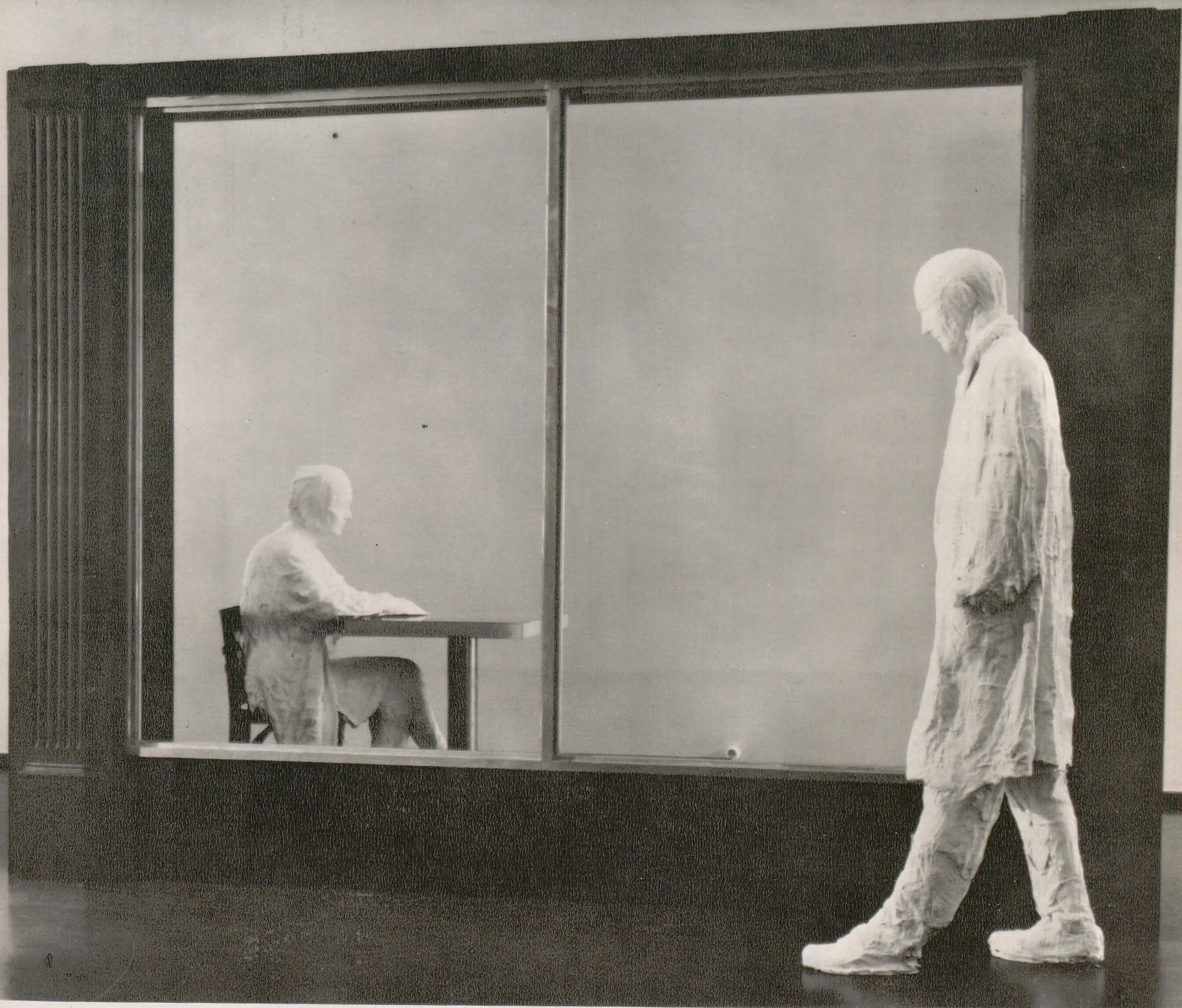
Dar trebuie să distingem obiectul estetic și obiectul frumos. Obiectul estetic este opera de artă care tinde exclusiv la frumusețe și care provoacă percepția estetică la nivelul căreia frumusețea va fi împlinită și consacrată — proces în afara căruia opera nu va fi mai mult decît un obiect oarecare, de exemplu un obiect comercial sau un obiect de lux. Obiectul poate fi frumos fără să vrem, adică în afara procesului de estetizare; poate fi frumos, de asemenea, fără să-și piardă virtuțile — agreabilitatea, funcționalitatea, inteligibilitatea — atunci cînd este estetizat. (...) Pot găsi frumos cîntecul păsării care îmi încîntă auzul și îmi spune ceva în legătură cu spontaneitatea animală; acest cîntec nu este însă frumos în felul în care este frumoasă cutare bucată de Messiaen: aceasta nu este acordată cu albastrul cerului sau cu parfumul pămîntului ca trilurile ciocîrliei; ea închide în sine principiul unei lumi care refuză orice asociație cu alte structuri sensibile; ea nu-și extrage sensul decît din sine însăși. Este evident că obiectul tehnic poate fi frumos fără să se identifice cu un obiect estetic, fără să devină o operă de artă.

Să notăm însă mai întîi diferențele. Obiectul tehnic este la prima vedere anonim și abstract. Anonim chiar dacă el poartă numele unui inventator. Căci nu este același lucru cînd Diesel inventează un nou motor și Van Gogh un nou stil pictural. Înscrierea însăși a obiectului în istorie diferă în ambele cazuri: obiectul estetic se naște într-un moment și într-o modalitate imprevizibilă; nu însă în afara oricărei istorii, căci el fixează fizionomia spirituală a unui popor și a unei epoci după cum o interiorizează artistul care o trăiește; deschide un viitor, el însuși imprevizibil și sinuos, pentru că depinde de întîmpinarea publicului și de reluarea operei în conștiința singulară a altor artiști. Artistul se angajează în întregime în opera sa, și aceasta este condiția datorită căreia opera are un sens și exprimă o lume ce mărturisește despre o lume; frumosul este frumos fără concept, dar el porcede din sentimentul prin care persoana se răsfrînge în celelalte. Obiectul tehnic, dimpotrivă, porcede dintr-un concept; el nu mai este produsul unui *praxis* spontan și nu face apel decît la inteligența inventatorului fără să-i angajeze întreaga persoană. Aceasta pentru că obiectul tehnic se înscrie într-o istorie logică (și prin aceasta mai mult internațională decît națională). Așa cum arată cu profunzime Simondon, geneza obiectului se înscrie în el însuși: « unitatea obiectului tehnic, individualitatea și specificitatea sa sînt caracterile de consistență și de convergență ale genezei sale ». Contingenței momentului istoric singular i se opune, sub vicisitudinile evenimentului, necesitatea unei devenirii logice pe care cultura tehnică n-o poate ignora. Dar obiectul tehnic nu este totuși abstract în două feluri? Mai întîi prin aceea că, asemenea scopului pe care îl servește, norma care îl guvernează îi este exterioară: sensul său nu este necesar, imanent formei sale.

În timp ce obiectul de folos poate să ne spună ceva — un fotoliu ne invită la repaus, o biserică la reculegere — un motor nu spune ignorantului nimic. Dacă el comunică mecanicului, aceasta nu prin apariția sa însăși, ci prin structura sa; obiectul tehnic nu e semn, el este un sistem de semne care trebuie cunoscut înainte semnificației. Obiectul tehnic este abstract, în al doilea rînd, prin aceea că se separă de lume și, pentru a o stăpîni, tinde să o facă prin violență; securea sparge lemnul, automobilul despică spațiul, calea ferată străpunge muntele. Cînd obiectul tehnic servește în mod direct cunoașterea, — luneta, microscopul, contorul Geiger — aceasta este o cunoaștere care vizează ea însăși la stăpînirea lumii și care substituie *naturii naturante* care inspiră pe sfînt sau pe poet, *natura naturată* a celui care o amenajează. (...) Obiectul estetic este concret: el există în mod deplin, definitiv, după o necesitate intrinsecă, în gloria sensibilului. Sensibilul — în cazul obiectului estetic — se produce însă la punctul de convergență, la nivelul relației dintre cel care simte și ceea ce este simțit (au point de convergence du sentant et du senti); obiectul estetic nu se realizează decît în și prin percepția estetică; aceasta nu

este adevărat, de altminteri, pentru orice lucru perceput? Această geneză se va împlini cu atât mai ușor cu cât se produce, cel mai adesea, într-un vas închis. Înseamnă că obiectul estetic trebuie să fie, din acest unghi de vedere, de asemenea abstract? Sartre, într-un limbaj diferit, îl numește *ireal* pentru că obiectul estetic reclamă neutralizarea lumii reale; dar probabil că Sartre este mai atent la subiectul operei decât la materia sa: dacă, de exemplu, Carol al VIII-lea este într-adevăr ireal, portretul său nu este ireal. Dacă obiectul estetic se separă

ne transforme: acest lux nu este nici superflu și nici superficial. Dincolo de avaturile pe care le generează tehnica și în care se desfășoară dialectica omului și a lumii, realizăm o întoarcere la ceea ce constituie fundamentul acestei dialectici, adică la unitatea omului și a lumii, unitate probabil pentru totdeauna pierdută — din moment ce omul recurge la limbaj și din moment ce imaginea se separă de fond — dar mult mai aproape de vârsta magiei și reapropiată de noi prin magia artei. Se poate observa, deci, diferența între tehnic și estetic:



de lume, aceasta întrucât el revendică o atenție exclusivă și pentru că poartă în el o lume care are un sens și un posibil al lumii reale. (...) În orice caz, dacă, pentru a se realiza, obiectul estetic solicită asocierea noastră în scopul de a sesiza gestul și de a pătrunde în lumea creatorului, aceasta pentru că el se adresează sentimentului și nu acțiunii noastre: o bună înțelegere a artei nu suscită o dialectică, și cu atât mai puțin o anti-dialectică, de care vom fi afectați prin rezultatul propriei noastre operații. Relația cu obiectul estetic este o relație fericită pentru că este un lux . . . ; dar ea ne angajează profund și poate să

obiectul tehnic este totodată, în raport cu lumea, separat și separant, și el însuși divizat deasemeni, în timp ce obiectul estetic este unul și ne invită la o nouă unitate cu lumea. Totuși această analiză este parțială. Existența obiectelor intermediare — obiectele uzuale — și apropierea care se face astăzi deliberat între tehnică și artă, ne impune să o reluăm.

Obiectele de uz nu sînt obiecte tehnice; dar producerea lor implică tehnici adesea extrem de elaborate; cuptoarele de oțel, țesăturile, betoanele. Obiectele de uz pot fi însă în mod spontan frumoase, așa cum poate fi frumos un garaj

sau o cuirasă și, deseori, în felul obiectului estetic, cu premeditare cum sînt frumose o catifea, o amforă, sau un palat; se va vorbi atunci de arte minore și chiar, dacă ne referim la arhitectură, majore: în producerea lor care este partea tehnicii și partea artei? Aceeași problemă se pune și pentru obiectul tehnic propriu-zis. Aproximarea obiectului estetic poate fi concepută în două feluri. Mai întîi obiectul estetic tinde să devină obiect tehnic. Or, acest lucru n-ar putea avea loc decît în măsura în care vom defini obiectul tehnic, și anume în mod strict, ca mijloc de acțiune asupra materiei înscrise în circuitul producției. (Dacă ne servim de muzică pentru a îndulci moravurile sau de pictură pentru a descifra diferite boli nervoase, aceasta înseamnă însă numai o folosire marginală a operelor de artă. Tehnicile pedagogice sau psihiatrice nu aparțin, pe de altă parte, tehnicii în sensul precis sub care o înțelegem aici.) Și se înțelege de ce: frumosul, cum spune Kant, este dezinteresat; experiența estetică cere imperios neutralizarea lumii reale și respinge orice acțiune imediată în această lume prin mijlocirea obiectului estetic. Tot ceea ce se poate spune — și aceasta este esențial — se poate rezuma astfel: pentru producerea sa obiectul estetic recurge întotdeauna la mijloacele tehnice. Aș evoca două exemple: arhitectura și muzica concretă — fără să mai luăm în seamă tehnicile de reproducere sau de înregistrare care, nu numai că permit difuzarea operelor, dar le conferă, cîteodată, o nouă viață . . . Muzica experimentală se revendică în primul rînd de la tehnică: aceasta îi furnizează o nouă materie: zgomotele sînt filtrate, convertite în sunete, stocate, și muzicianul lucrează direct asupra lor, în loc să lucreze asupra unui instrument — care este deja el însuși un obiect tehnic — sau chiar, dacă memoria sa auditivă este destul de vie, asupra hîrtiei. Evident, această extindere a spațiului sonor poate conferi o nouă orientare muzicii: un nou vocabular, o nouă sinteză și probabil o nouă semantică. Dar actul creator nu va fi, prin aceasta, radical schimbat: între posibilitățile care se propun, pe măsură ce opera se constituie, gustul este acela care decide în mod suveran și anume în funcție de vocația operei care constă în a fi ea însăși gustată. În ceea ce privește arhitectura, aceasta produce obiecte uzuale care tind să devină obiecte estetice. Pentru producerea obiectelor sale arhitectura utilizează tehnici de fabricație și de manipulare a materialelor din ce în ce mai elaborate, tehnici care impun noi forme și, atunci cînd conștiința acestor posibilități este clară, generează un nou stil, așa cum descoperirea uleiului a generat un nou stil în pictură. Asemănătoare este pretutindeni incidența tehnicii: ea furnizează noi mijloace, dar aceste mijloace, la rîndul lor, generează scopuri și, de asemenea, scopuri estetice. Dezvoltarea tehnicii dezvăluie artei noi orizonturi și nu numai activității artistului care va fi dotat cu noi mijloace de expresie, ci și sensibilității spectatorului care descoperă noi domenii. Avionul sau batiscaful solicită experiența estetică; un oraș sau un peisaj deasupra cărora zburăm, albastrul cerului deasupra norilor pot să ne vorbească mult mai mult decît frumusețile naturale văzute la suprafața pămîntului. Scafandru este capabil « să vadă cîteodată ceea ce omul a crezut că vede ». Tehnica ne deschide larg porțile lumii: voința noastră de putere poate fi satisfăcută prin ea, dar sensibilitatea estetică poate de asemenea să se prevaleze de mijloacele ei. Cu atît mai mult cu cît voința de putere nu apare niciodată singură în problemă: ceea ce suscită efortul tehnic este tot atît de bine vechea amiciție pe care omul o simte în mod originar cu lumea și care se exprimă mai spontan în contemplația estetică și în curiozitatea științifică.

Arta are adesea nevoie de tehnici și tehnicile generează noi cercetări în ordine artistică. Dar problema care trebuie să ne rețină atenția este aceea pe care o pune astăzi estetica industrială, tendința obiectului tehnic de a se oferi ca obiect estetic. Această tendință s-a manifestat totdeauna, de altminteri, în obiectul uzual, așa cum arhitectura o atestă. Dar în ce condiții un obiect oarecare poate fi frumos? Imposibilitatea însăși de a formula un cañon al frumosului ne indică o primă condiție: dacă frumosul poate fi întîlnit și dovedit în afara oricăror norme într-o experiență de fiecare dată singulară, aceasta datorită faptului că el se impune de fiecare dată cu un fel de necesitate. Frumosul este finitul. Si ceea ce ne convinge de această plenitudine și de această finisare, este percepția: necesitatea este sensibilă pentru că ea rezidă în sensibil, în regatul

formelor, culorilor sau sunetelor. Dar care este această necesitate? Este o necesitate în sensibil și nu o necesitate sensibilă ca aceea a faptului brut, sau a vreunei prezențe inerte și opace care se identifică cu pura contingență, și cu atît mai puțin o necesitate logică, a raționamentului care face abstracție de sensibil. Trebuie deci — și aceasta ar fi cea de a doua condiție a frumosului — ca un sens să apară în sensibil, dar totalmente imanent acestuia. Care sens? Ființa însăși a obiectului, esența sa singulară așa cum ea se pune în evidență. Esența obiectului estetic rezidă — atunci cînd el nu deține funcție practică — în mesajul pe care-l transmite, mai puțin prin ceea ce el reprezintă — atunci cînd e vorba de arta figurativă — cît prin ceea ce el exprimă. Dar obiectul uzual sau obiectul tehnic sînt ordonate din perspectiva unor anumite funcții. Ele nu sînt destinate contemplației. Sensul lor va fi acest uzaj: funcția trebuie să se manifeste în structură. Valéry distinge, astfel, printre clădiri, pe cele care nu spun nimic, pe cele care vorbesc și pe cele care cîntă. Dar ce înseamnă a cînta? Cuvîntul sugerează că totul trebuie spus în șoaptă (à demi mot) în apoteoză grațioasă a sensibilului. Elementul de gratuitate poate fi introdus prin ornament, elementul de grație prin măsură. Căci necesitatea, care este prima condiție a frumosului, nu înseamnă de loc că obiectul trebuie redus la necesar: trebuie să acordăm drept de cetate și stilului flamboiant și stilului baroc. Dar justa măsură este dată de omul care percepe: esteticește, cel puțin, omul este măsura tuturor ucrurilor; cîntecul este făcut pentru ureche, o ureche inteligentă se închide proliferării ornamentului. Dar cuvîntul, aici, este pentru om, și de asemenea pentru lume. Relația cu lumea impune o a treia condiție a frumuseții. Chiar dacă obiectul frumos nu are inițiativa acestei relații și nu deschide o lume care să-i fie proprie, trebuie cel puțin să se acorde cu lumea exterioară. Astfel acoperișul de ardezie se acordă cu valul Loarei, templul lui Poseidon cu Capul Sunion. . . Obiectul arhitectural redevine acel loc magic care ordonă căile de pelerinaj și care adună în el, totodată, forța priveliștii și sufletul unei culturi, spațiul geografic și momentul istoric, lumea dată și lumea trăită. Aceasta este lumea care atestă necesitatea obiectului, ca și cum el însuși ar fi generat-o pentru a se explicita și perpetua.

Aceste trei condiții pot fi satisfăcute de obiectul tehnic? Două observații prealabile: obiectul tehnic nu poate, fără a se nega, să se identifice cu obiectul estetic, cu un obiect făgăduit exclusiv contemplației. El nu devine obiect estetic decît devitalizat, privat de funcționalitate, smuls din mediul său: transportarea lui într-un muzeu dezvăluie scopuri de cunoaștere mai mult decît scopuri estetice. El tinde să fie frumos după natura și în legătură cu funcționalitatea sa. (. . .) Simpla cunoaștere a funcțiilor și a funcționării lui nu este cîtuși de puțin suficientă pentru a trezi sentimentul frumuseții. Frumusețea nu este niciodată senzuală, ea este întotdeauna sensibilă; și obiectul tehnic trebuie să vorbească ochiului pentru a fi frumos așa cum el vorbește mîinii pentru a fi util sau inteligenței pentru a fi înțeles. (. . .) Singura diferență care trebuie aici remarcată între obiectul estetic și obiectul tehnic constă în aceea că obiectul estetic exercită un imperialism suveran: neutralizează întregul său mediu pentru a-l estetiza; parcul devine decor pentru statuie așa cum peretele devine fond pentru frescă. Virtutea estetică a obiectului tehnic ține mai mult de lume, atunci cînd se integrează în ea: obiectul tehnic redevine natural și săvîrșit numai în natură și prin natură, în timp ce obiectul estetic, manifestînd această necesitate glorioasă a sensibilului, este imediat natură și mai natură decît natura. . . Raporturile dintre obiectul tehnic și obiectul estetic nu sînt reciproce: obiectul tehnic este acela care tinde să devină estetic. Dar aceasta nu implică nicicum ideea că între ele ar exista o diferență de demnitate și că tehnica ar fi mai puțin nobilă decît arta. Ceea ce trebuie, dimpotrivă, observat este că frumosul nu se poate adăuga eficacității, așa cum tinereții i se poate adăuga floarea sa, decît cu condiția ca obiectul tehnic să se afirme fără umilință după logica propriei sale dezvoltări: el nu se estetizează negîndu-se, ci împlinindu-se.

În românește de DUMITRU MATEI

OVIDIU BUBĂ

Nevoia de firesc este expresia — în deplin acord cu propriile intenții — pe care Ovidiu Bubă a ales-o ca titlu a lucrării lui de diplomă pentru obișnuita « prezentare ». În parcul unei vile, Ovidiu Bubă a distribuit, pe 17 tije metalice de mărimi variate (ce oferă soluții multiple în orientarea « vederilor compoziționale » într-un perimetru spațial) 204 bile din sticlă, de diferite dimensiuni, 3 bile cu diametrul de 34 cm, 36 cu diametrul de 24 cm, 63 cu diametrul de 18 cm, 102 cu diametrul de 13 cm. Asamblaj volumetric, pluridimensional, ambientul astfel realizat introduce câteva din datele unei gândiri artistice de o remarcabilă siguranță și consecvență, la baza căreia stă — nu numai în mod declarat, — *organicismul* (« un pumn de molecule ce tind să ocupe un spațiu organic » încearcă el o sugestivă explicație poetică).

Refuzul inertului se însoțește cu reacția împotriva nivelării artistice datorată producerii de « medii sistematice », de la un anumit punct uniformizatoare de obicei născute din excesele efectelor industrializării artei (desigur, pentru acuratețea execuției seriilor de forme de asamblat, el se folosește din plin de mijloace oferite de industrie) dar și împotriva evidențierii abuzive a efectelor în maniera unui material « ascultător » precum sticla.

Un sigur presentiment al armoniei (dimensiunile sînt măsurate « după »), apelul la forme extrem de simple și la ritmuri elementare (întregul ambient poate fi, oricînd, altfel reasamblat), adăugarea dimensiunii umane prin inserția subtil, discret dirijată a publicului în contextul artistic (funcția ludică fiind direct implicată în « promenadă », în parcurgerea acestui spațiu) toate contribuie la *firesca* integrare a ambientului construit, artificial, într-un cadru natural. Remarcabilă este și capacitatea de folosire a *imaginației anticipatoare*. Încă din perioada schițării ideilor Ovidiu Bubă « știe » efectul final. Macheta (executată în colaborare cu Alexandru Săndulescu) unui alt ambient gândit la aceleași dimensiuni impresionante, de aproximativ 3 m înălțime, în care integrarea în elementul natural se face (se va face) prin perfecta *transparență* a formelor asamblate (aici amintirea îmbinării unor tije vegetale ar putea fi motivația poetică) este o primă probă a acestei afirmații.

Intervenția în peisaj neostentativă în felul naturii pe lângă faptul că reușește să valorifice spectaculos vechea și nobila artă a « sticlarului » este încă o soluție pentru o artă modernă, clară, echilibrată, nesofisticată.

MIHAI DRIȘCU

Asumându-ne misiunea de a-l evoca pe Hans Eder — pictor pe care o posteritate prea ocupată de ea însăși îl consacră într-o galerie a memorabililor epuizați artisticeste după faptul epuizării lor fizice — știm că avem să răspundem (firește, cu argumentele operei celui adus în discuție) aceleiași probleme mai ample (pe care o suscită deopotrivă un Mattis-Teutsch, Fritz Kimm, Czákí Copony și nu puțini alții) privitoare la expresionismul în conștiința artistică românească. Hans Eder s-a născut la Brașov (19 aprilie 1883) și a trăit, ca artist format (după experiențe europene care sînt oarecum tipice epocii) în orașul natal, pînă la moarte (5 noiembrie 1955). Mai mult, pictorul s-a integrat prin trainice relații în viața intelectuală a țării, faptul portretizării unor Ion Minulescu, Al. O. Teodoreanu, Octavian Goga, alături de alți marcați oameni de cultură, de factura prietenului și exegetului său Walter Oscar Cisek, Heinrich Horvath, dr. W. Depner și alții depășind cu evidentă comanda întâmplătoare, pentru că în mai toate aceste împrejurări s-au stabilit relații de un nobil respect reciproc. (Între cei de care a fost legat prin sentimente ce mergeau pînă la prietenie sînt de amintit și un Heinrich Mann, Ștefan Zweig, Franz Blei, Felix Harta, Ervin Rieger, Heinrich Vogeler-Worpswede, Richard Billinger și alții.)

Se formează în climatul premergător efervescenței din München, și anume la Kunstakademie (1903—1908), completînd apoi, prin studii scurte (un an, la «La palette» — Paris, doi la Brugge și unul la Constantinopole), nu atît instruirea, cît contactul cu artiștii epocii¹.

Se naște poate prea tîrziu ca artist pentru a mai vedea lumea prin ochii impresionismului —

totuși acesta va lăsa o puternică impresie asupra lui — și prea devreme pentru a depăși vreodată, în indiferent ce direcție, înfrîurirea unei optici tipică expresionismului, dar care nu se realizează în opera sa ca atare, ci oarecum prin *recul*.

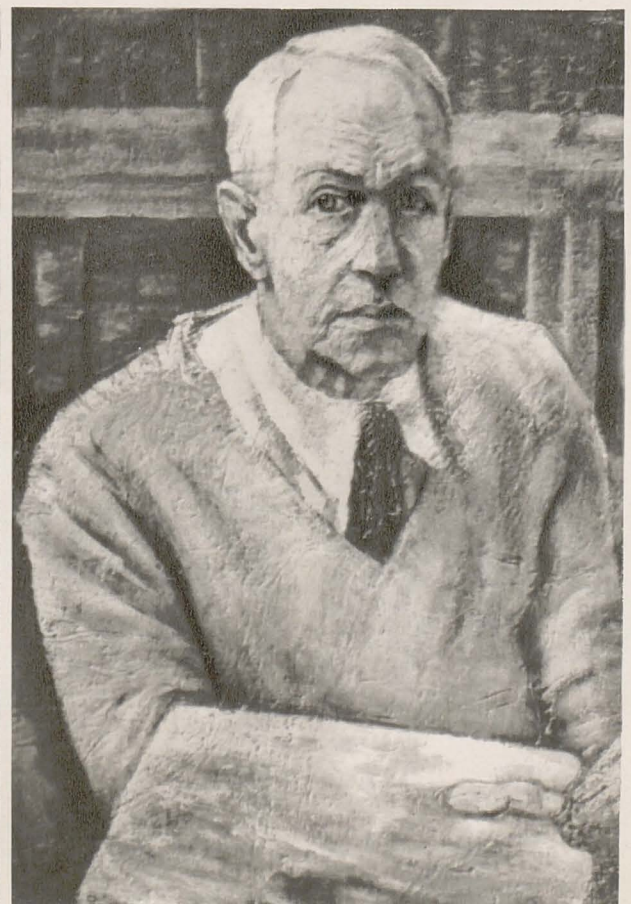
Sînt cîteva împrejurări care afectează definitiv fondul său apercceptiv. În primul rînd — ca, în general, la toți expresioniștii — războiul. Experiența frontului nu-l conduce însă spre degajarea unui tip de umanism teoretic activ, ci-l traumatizează definitiv. Fondul psihologic originar, despre care se poate spune că era deschis, apt unei viziuni tonice, chiar spre un tip de comportament juvenil, ironic (și care se va mai lăsa și ulterior descifrat, în atitudini care aproape frizau boema) este supus acum unor șocuri de o forță cu adevărat extraordinară.

Nu întâmplător, cum rezultă din esul încă inedit asupra autoportretelor lui Hans Eder, O. W. Cisek îl va descoperi pe pictor prin intermediul unei asemenea imagini, sugestiv intitulată *Îngrozitul* (*Der Entsetzte*). Tabloul e depistat într-o revistă din 1919 — și am motive să cred că este vorba de «Ostland» care apărea la Sibiu, și care mai reproduce și *Agonie* (*Der Sterbende*); ambele lucrări amintesc deopotrivă de Ensor și Kokoschka. Ele figurează în expoziția organizată în anul 1919 de o altă revistă, «Das Ziel» din Brașov (alături de lucrări semnate de Mattis-Teutsch), în climatul în care devin publice programele unor cercuri și grupări artistice de atitudine estetică radicală.

Am stăruit asupra momentului, pentru că de aici începînd avem de a face cu Hans Eder-expresionistul, pe care l-a cunoscut apoi și opinia publică românească. El lasă în urmă perioada fecundă a unei *peisagistici de mare rafinament* — cele două peisaje din Brugge (singurele la care am putut ajunge în cercetările noastre) fixînd pentru posteritate «portretul» unei alte condiții existențiale, al unui splendid echilibru. Artistul lucrează în tonuri deschise, inventă o lume de basm și o lasă reflectată în oglinda unei ape; într-unul din aceste peisaje arborii au trunchiuri înalte, toamna pictează în coroane diafane, cu acorduri generoase; doar cele două personaje — o bătrînă ținînd un copil de

¹ Cei care i-au asigurat, cei dintîi, instruirea artistică au fost Ernst Külbrandt, în cursul studiilor generale la Gimnaziul din Brașov, apoi Moricz Heymann și Hugo von Habermann la München, iar Lucien Simon și Anglada — corectura pe durata frecventării cursurilor la Paris. Întors în orașul natal, frecvențează atelierul lui Coulin (proaspăt revenit de la Roma) și al lui Miess, alături de Mattis-Teutsch și E. Morres. Va expune prima dată în anul 1911, la galeria Heinemann din München, apoi în 1913 la Münchener Seession. Războiul, pe care-l trăiește înrolat într-un regiment de artilerie, oprește șirul expozițiilor, reluat însă în 1918 și continuat, cu deosebire la Brașov și București, pînă la moarte.

HANS EDER



mîna — centrează dramatic compoziția, sugerînd acțiunea timpului¹.

Există în aceste tablouri o *narativitate reală* și alta *aparentă*, în echilibru totuși, acel echilibru pe care nu-l va mai atinge nici pictînd la Balcic și nici la Cassis sur Mer (în jurul anului 1935). Războiul face din Eder-artistul un *criispat*. Iar crîsparea devine o componentă a esteticii (implicite) a operelor sale. Revenind la autoportretul amintit *Îngrozitul* (*Der Entsetzte*) (și față de care portretul, de manieră acuzat academică, dar realizat cu mare acuratețe, al soției sale, pare incredibil), să notăm faptul că el este un *sumum* al artei de portretist a lui Hans Eder. Ni se revelează aici felul în care se apropie artistul de subiect, modalitatea particulară de punere în pagină, predilecția spre o anumită teatralitate, știința (și plăcerea) efectelor, subtilitatea asociațiilor care sînt exclusiv plastice.

O posibilă periodizare a creației lui Hans Eder ar trebui să urmeze două axe. Una diacronică — artistul în evoluția sa biografică, artistul față de epoca. Deci, începuturile sub semnul postimpresionismului, ruptura și expresia violentă, deznădăjduită, de factură expresionistă, și manierismul expresionist mergînd pînă la un anumit convenționalism. O alta sincronică: Eder peisagistul (inclusiv autorul de naturi statice), portretistul — gen în care excellează, autorul de compoziții (pe teme predominant religioase). Dar atît într-un caz, cît și în altul, cercetarea nu poate ignora diferențele considerabile de valoare, oscilație între un exemplar excepțional și altul mediocru (de ignorat totuși în configurarea portretului artistului menit perenității).

Succesele expozițiilor ce urmează scurtei sale șederi la Salzburg (1920—1922) — e vorba de cele

¹ Vor fi realizate, tot aici, și alte tablouri, foarte importante în ansamblul operei sale. Așa de pildă, *Cartierul proletar*, virulent, tinzînd spre expresivitatea de gravură, *Azil de bătrîne*, pregnant sub raportul intuiției capacității erozive a timpului, și un istoric *Interior de cafenea* — cel puțin pentru modul în care-l surprinde la o masă pe Heinrich Mann, într-o atitudine cu totul reprezentativă pentru starea lui de spirit din acea epocă (cunoaștem tabloul doar dintr-o reproducere în revista «*Karpathen*», Brașov, 1914).

Peisaj la Cassis sur Mer, 1935

Dublu portret, ulei, 1963
Autoportret, ulei, 1953

din 1923, 1926 și 1929 la București, cu largi ecouri în presă și cu impunerea sa publică într-un chip incontestabil — probează, pe de o parte, integrarea lui Eder în climatul spiritual caracteristic țării noastre, cît și recunoașterea aportului său în arta românească. Potrivit viziunii sale asupra expresionismului, Blaga se va referi în cîteva ocazii (articolele din culegerea *Ferestre colorate*) la Eder și la confluența dintre arta acestuia și spiritul epocii, resimțit în întreaga creație românească.

Pictorul brașovean va fi caracterizat, la un moment dat, drept un «*neoclasic al paletei*», drept «*unul dintre cei mai mari portrețiști ai noștri*»¹; i se vor descoperi filiații, în ce privește cele două mari compoziții cu subiect religios (*Nunta din Cana* și *Cina cea de taină*), cu Dürer («*toți mesenii sînt tăiați parcă în silice, ascetici. . .*») și, deasemeni, reverberații din arta bizantină («*irizare de lumină ca un nimb explosiv*»²). Analizat pe fragmente, văzut prin prisma numeroaselor sale tablouri, Eder favorizează impresia de eteroclit. Ceea ce dă, însă, unitate și, cu adevărat, mărturia personalității sale, este viziunea asupra subiectului plastic. Spînzurătoarea ce-și așteaptă victima (tabloul care descurajase prin expresia sa violentă chiar un colecționar de mare subtilitate), natura moartă cu peștii și roind a sînge, *Kolomeea* (1915) — instantaneul dramatic al unei fabrici pe care războiul a redus-o la nemișcare («*unul dintre cele mai tulburătoare tablouri de război din cîte s-au pictat în lume*» va scrie O. W. Cisek, în 1955) nu fac, în succesiunea lor, corp aparte în raport cu suita de portrete amintite, sau cu naturile statice aparent atît de temperate. Eder s-a aflat într-o epuizantă luptă cu sine, și deseori și-a mîscat — la propriu — chipul, prezentîndu-se cu ochelari și pipă; a lucrat constant pe un fond verde-oliv (semn sigur de recunoaștere a lucrărilor sale) menit să tempereze, să liniștească. Desenul n-a putut fi însă îmblînzit. Florile au lujeri contorsionați, prin ferestre de interior (pe cît de «*comod*», pe atît de încărcat de atmosfera claustrării) se zăresc detalii din orașul

¹ Eugen Jebeleanu, *Pictorii sași din Brașov*, Rampa, 8 iunie 1931.

² cf. *Vreemea*, 11 ianuarie 1931.

natal, cu străzi mai totdeauna pustii, ritmul acoperișurilor în pantă marcînd un descrescendo dramatic.

Suita, excepțională de altfel, a autoportretelor marchează interiorizarea emoției ce se citea pe obrazul tînărului «*Îngrozit*». Ceea ce chiar un atît de exact și subtil comentator ca W. O. Cisek vede doar ca efect, ca reflex de lumină pe obraz sau pe haine (referindu-se la *Studiul de lumină pentru un autoportret*, 1937, sau la ultimul autoportret, cînd Eder ajunsese la 70 de ani), este de fapt același *semn al dorinței de disimulare*. În primul caz, fondul ce tinde spre transparența acuarelei, în contrast cu densitatea culorii ostentative a cămășii, realizează un soi de neutralizare cromatică. Trebuie, însă, să privești ochii, să surprinzi tremurul buzelor, încleștarea. În autoportretul final, în pofida aparentei sale convenționalități, descifrăm aceeași predispoziție spre expresivitatea crîspării.

Ceea ce s-ar putea chema programul său a și fost exprimat ca atare în prospectul școlii de pictură pe care o deschisese la Viena (1912) cu Felix Harta: «*Instruirea noastră vrea să pregătească pictorii, să le asigure o dezvoltare ulterioară potrivit unei tradiții artistice adevărate. O linie care a fost tratată de Rembrandt, Tintoretto, Velazquez, găsindu-și în Goya și Delacroix pe cei care au dezvoltat-o. Impresioniștii au lucrat mai departe în sensul unei puternice accentuări a meșteșugului. Noua lor paletă și forța de expresie a artei celor mai vîrstnici ne arată drumul*». Cîțiva ani mai tîrziu (Kronstädter Gärtner, 1930) Eder adăuga: «*Acest program a fost alcătuit de mine într-o epocă a mișcărilor radicale (Picasso, Kandinsky, Marc). Nu am să-i aduc, nici acum, după aproape 20 de ani, nici o corectură esențială*».

Evocîndu-l aici pe Hans Eder, înțelegem, firește, că este posibil să înlesnim mai eficient contactul său cu publicul (operele sale figurează în muzeul Bruckenthal și în cel din Brașov), proiectul unei expoziții retrospective și o monografie reținîndu-ne mai departe, în acest sens, atenția.

MIHAI NADIN



Pictor. Născut la 18 iunie 1931 la Roman. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1956). Din 1954 participă la expoziții de stat și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1964, 1967 (București). Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1960 — Moscova; 1962 — Viena; 1967 — Paris (Orly), Praga; 1968 — Torino, Tel-Aviv, New-Delhi, Calcutta, Bombay, Frankfurt am Main. Participări la expoziții internaționale: 1968 — Szczecin. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1962 — o frescă pe tema « Sportul », la Hotel Histria, Mamaia; 1968 — o frescă decorativă, la centrul comercial Ploiești-Nord.

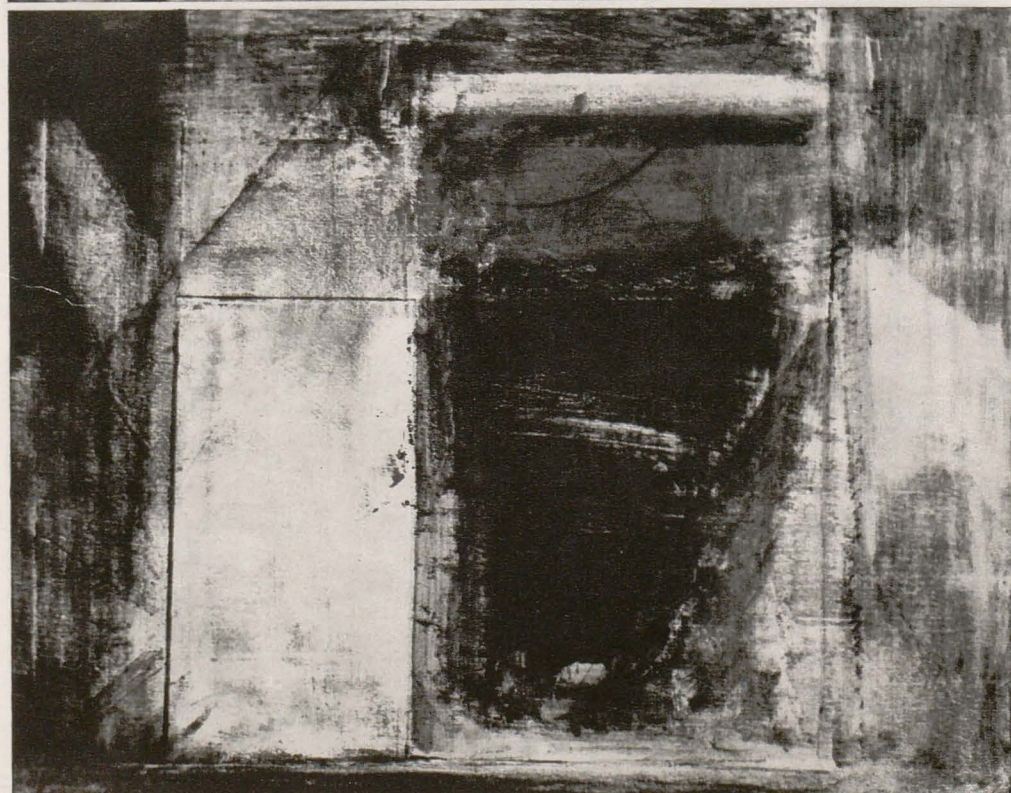
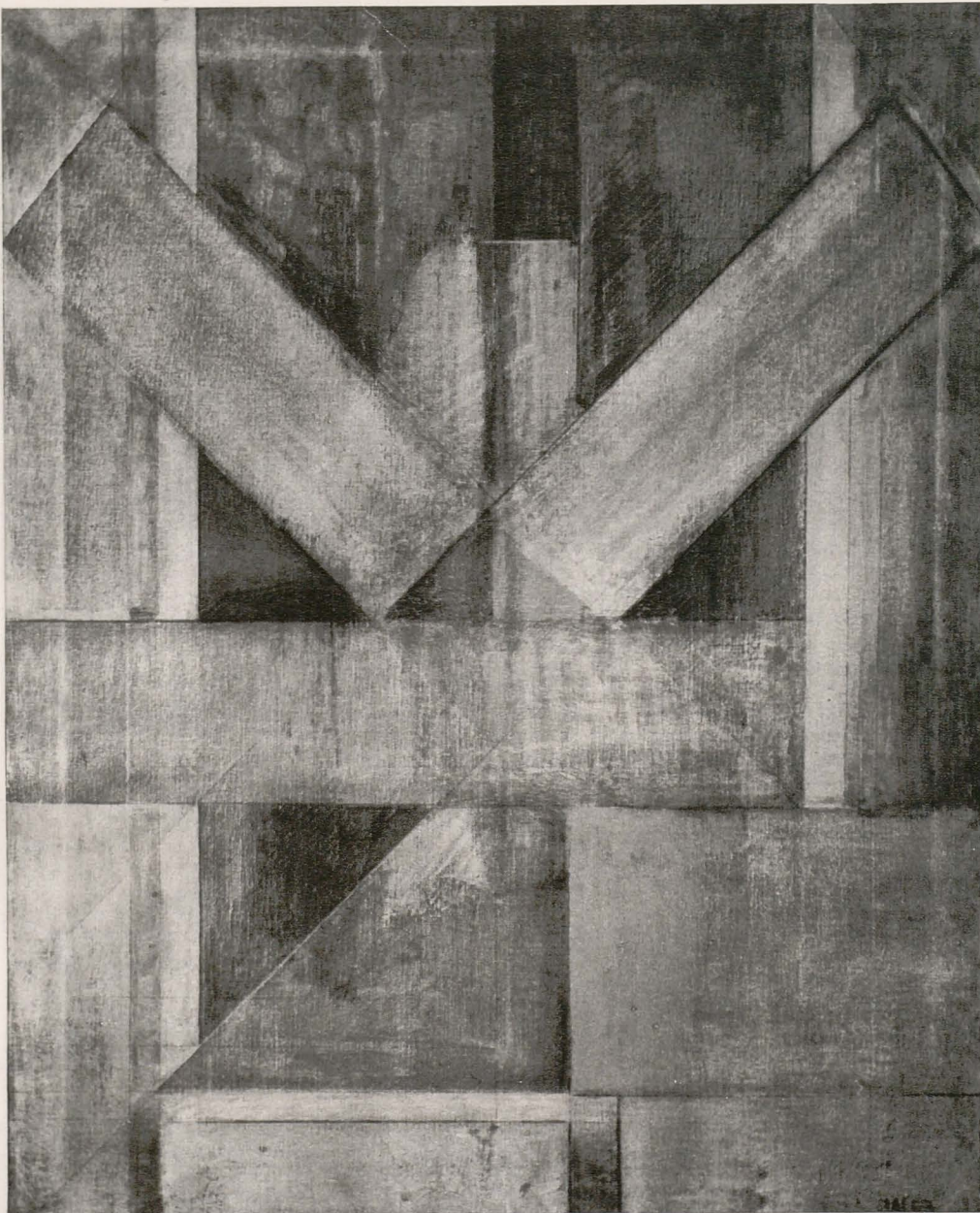
IACOB LAZĂR

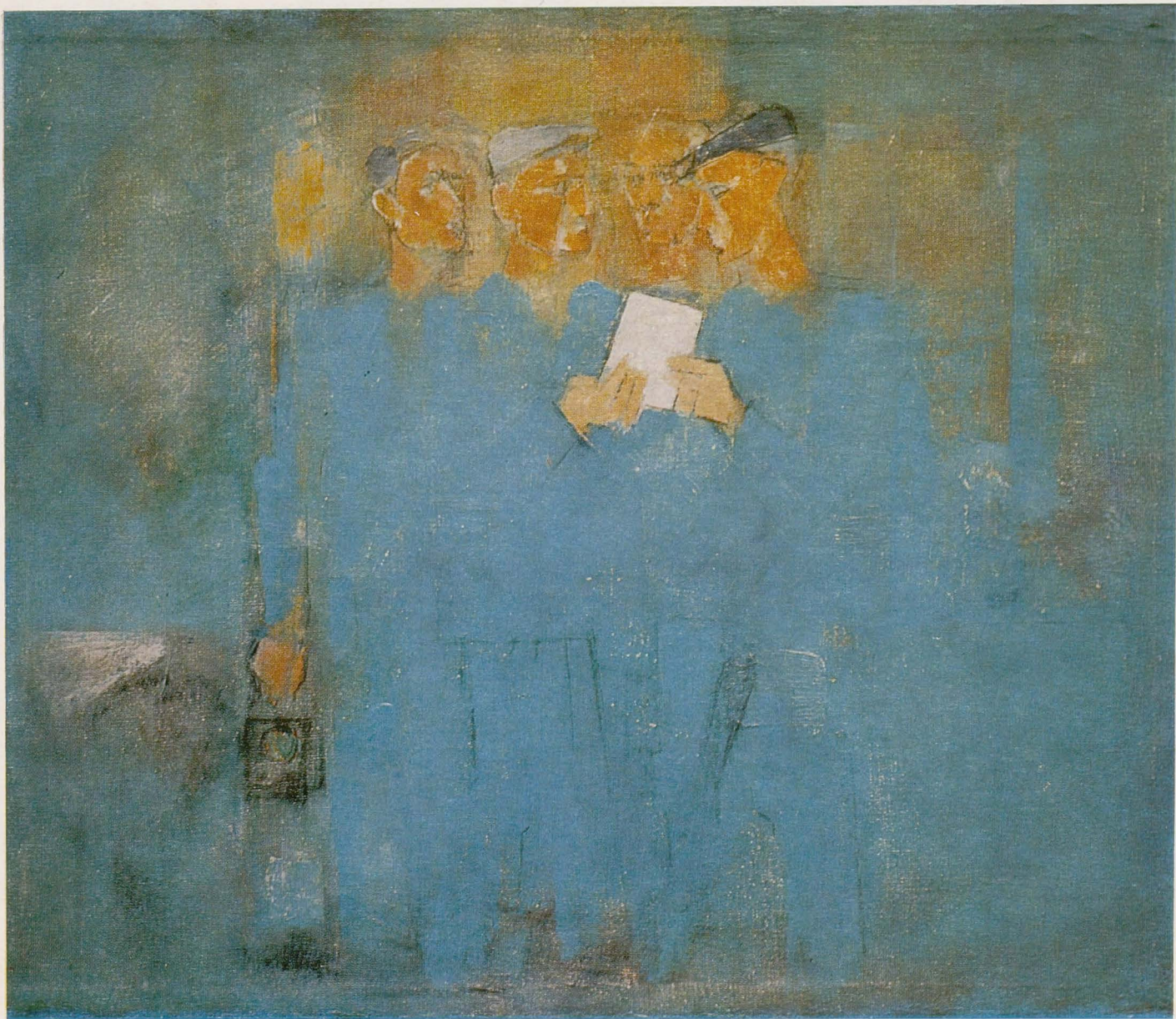
ATELIER



Socotesc decisiv faptul că am avut șansa, în școală, să mă apropiu de una dintre cele mai autentice experiențe artistice din plastica națională contemporană, aceea a profesorului Ciucurencu, și astfel să asimilez de la început legătura organică dintre căutarea novatoare și credința plină de gravitate față de acest domeniu, incompatibilă cu zborul facil de la o încercare la alta, de la o formulă la alta. Ți se cere să ai curajul și consecvența de a merge pînă la capătul fiecărui experiment, fiecărei etape. Numai așa se creează legături interioare între toate momentele și etapele, între reușite și înfrîngeri, te « construiești » și-ți descifrezi treptat « stilul » și începi să-i înțelegi și să-i purifici structura « logică ». În acest sens, prima școală pentru tine, și poate cea mai instructivă, devii tu însuți.

Iacob Lazăr





1	3
2	4 5

1. Construcții
— ulei
2. Fereastra
— ulei
3. Ilegaliștii
— ulei
4. Actor
— ulei
5. Victoria
— ulei

Sculptor. Născut la 19 august 1929, la Oradea.

Studii: Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1948—1952) și « Nicolae Grigorescu » din București (1954).

Expune din 1954.

Expoziții personale: 1971 — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1961 — Moscova; 1968 — Paris (Orly); 1969 — Lüdenscheid.

Participări la expoziții internaționale: 1969 — Budapesta.

Premii: Premiul III pentru sculptură al U.A.P., pe anul 1969; Premiul III pentru sculptură al Orașului București, 1970.

Lucrări de artă monumentală: 1956 — Monumentul docherilor, marmură, Galați; 1957 — Poezia, piatră, Eforie Sud; 1958 — Știința și tehnica, basorelief în marmură, Casa de cultură a tineretului din Iași; 1960 — Cariatidă, piatră, Opera Română din București; 1968 — două basoreliefuri, piatră, sala Unirii din Alba Iulia; 1970 — Centauri, beton, Costinești.

MIRCEA ȘTEFĂNESCU

ATELIER



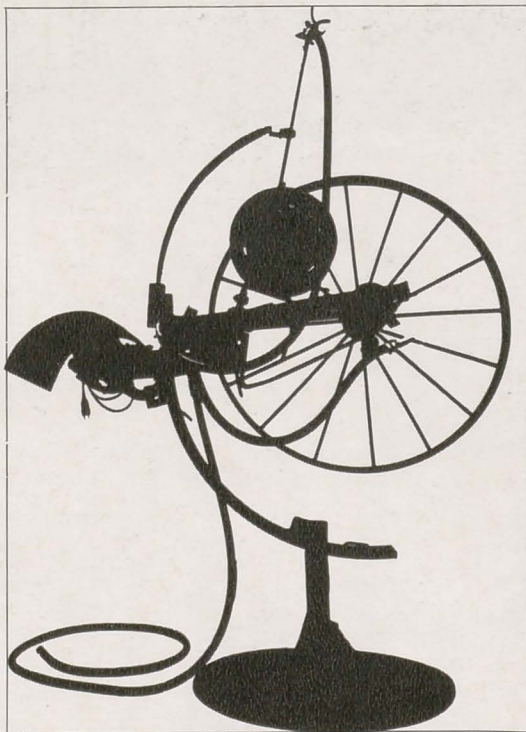
M. Ștefănescu

Pînă la o anumită vîrstă
crezi că ai timp pentru toate și pentru tot...
În sculptură, poate,
ar trebui să fii un doctor Faust permanent. . .
Să reîncepem mereu, mereu. . .
Sau poate să continuăm
un lucru început de cînd este omul pe pămînt
— strădania pentru frumos. . .



1. Domnița — lemn
2. Tors — piatră
3. Toamna — lemn
4. Domnița — lemn
5. Compoziție — lemn
6. Nud — lemn
7. Maternitate — lemn





SINTEZE ȘI ANALOGII

Dacă arta geometrică împreună cu cea serială ne propun o lume a formelor legate de o anumită orientare a sensibilității către spații ideale, arta fantastică solicită vizualitatea noastră într-o direcție contrară. Această direcție presupune existența unei lumi de forme mai degrabă *suprareale* decât ideale, adică o lume a plâsmuirilor de vis și a proiecțiilor subiective ce *deformează* planul realului. Ceea ce ne face să subliniem, în această ordine de idei, un fapt important. În vreme ce analiza formelor *geometrice, seriale și dinamice* (sau *cinetice*) ne obligă să ne situăm, în primul rând, pe pozițiile *înțelegerii științifice* a problemei, studierea tipurilor de forme *alegorice, fantastice, capricioase* și chiar a acelor *obiectuale* ne cere să întreprindem o cercetare precumpănitoare în termenii *meditației estetice*. Lucrul acesta îl vom și urmări de aici înainte. Totul se explică prin faptul că, în timp ce prima categorie de forme — dincolo de orice opoziție între *abstract* și *concret* — se întemeiază pe o anumită componentă *ordonată și științifică* a spiritului, cea de a doua serie de forme își află fundamentele și justificarea într-o structură *mitică și ancestrală* a sensibilității omenești. Apare clară observația că acesta este contextul în care se pune și problema respectării sau depășirii domeniului *realului*. Numai că, folosind termenul de «domeniu al realului» trebuie să facem de îndată precizarea că vom accepta provizoriu o atare expresie în sensul ei tradițional. Așadar vom spune, pentru un moment, că *realul* se poate defini aristotelic ca fiind ansamblul *obiectelor spațializate* care sînt *percepute obișnuit*¹ sub înfățișarea lor *exterioară* și în funcție de gradul lor de *exemplaritate posibilă*.

Precizarea este necesară deoarece știința modernă nu pune în față — prin intermediul instrumentelor de «perfecționare» a mijloacelor de percepție — așezări lăuntrice și dis-

¹ Percepția obișnuită presupune un spațiu euclidian și o relație specifică cu obiectele. Această relație elimină, prin definiție, mijloacele tehnice și științifice de transformare a câmpului vizual.

crete ale obiectelor, așezări care sînt tot atât de reale¹ ca și manifestările *aparente* ale lucrărilor pe care le-am *aprofundat*. Ceea ce ne duce la constatarea obligatorie că domeniul realului este mult mai complex decât se arată la prima vedere. Un astfel de domeniu cuprinde deci — iar aceasta, aproape ca în viziunea fizică a lui Minkowski — un plan al realităților *perceptive* «sitate» în spațiu euclidian și un altul «simetric», al «*invizibilului*» senzorial, așadar un «al doilea plan» *infin*, spre care ne orientăm prin intermediul discursului științific, al examenului experimental, cu ajutorul meditației filozofice și, în epoca noastră, din ce în ce mai mult, prin mijlocirea exprimării artistice. Ceea ce înseamnă în termenii profunzi ai concepției lui Marx o apropiere neconținută și dialectică a gândirii de un adevăr absolut, care e dobîndit mereu provizoriu prin aproximări lucide și succesive. Acceptînd «realul» sub forma lui stratificată și duală rezultă că am adoptat *sensul larg* al conceptului aflat în discuție. În momentul în care ne rezumăm la semnificația aristotelică a cuvîntului, am subscris la *înțelesul restrîns* al aceleiași noțiuni. Adoptarea unei poziții precise în condițiile unei arti alternative este deosebit de importantă. Acest lucru devine limpede în momentul în care ne dăm seama de faptul că dacă vom opta pentru *sensul larg* al termenului înseamnă că, în planul artei, trebuie să facem ipoteze cu privire la alcătuirile *spațiilor posibile* sau *ideale* și la plâsmuirile *entităților fantastice*. Dacă nutrim înclinații către *înțelesul restrîns* al cuvîntului, decurge pentru noi obligația de a reproduce *învelișul* lucrurilor și de a găsi, cel mult, *expresia exemplară* ce se ascunde sub crusta unei asemenea manifestări exterioare. Cea de a doua soluție este specifică artei tradiționale. Prima alternativă caracterizează arta modernă. Desigur, în clipa în care se ajunge aici apare inevitabilă întrebarea obiș-

¹ Asemenea dezvăluirii ale unui «plan secund» și mai adînc al «realului» seamănă, mai repede, cu niște descrieri *abstracte* ale lumii obiective decât cu anumite ilustrări ale realității «*trăite*».

nuită și, cîteodată, apăsătoare: care dintre aceste două moduri de existență a artei este *abstract* și care se manifestă «concret» sau în spirit strict *realist*. De fapt, răspunsul devine acum foarte simplu. Ambele forme de constituire a artei europene sînt, într-un anumit înțeles, *abstracte*. Iar aceasta, în virtutea observației că orice operă de artă este și un univers al *imaginarului*, un univers al *semnelor*, al ambiguității și, mai ales, un domeniu al *esențializării*. Numai că nivelurile celor două moduri de existență a artei europene diferă prin gradul lor de abstractizare. Artă tradițională mult mai «sensibilă» (prin acceptarea conceptului de «percepție habituală») este *abstractizantă* doar prin aceea că *elimină o parte* din *înșuririle* lucrurilor situate în primul «strat» al realului. Totodată, ea se dovedește a fi *abstractă* și prin tentativa de a găsi *expresia exemplară* lăuntrică ce poate caracteriza o *clasă de obiecte*. Artă modernă a Occidentului implică însă un rang secund și mai adînc al abstractizării. Ipotezele ei — atât sensibile cît și raționale — cu privire la un al doilea orizont al *realului*, sau referitoare la o regiune a lumii subzistînd în alternativă, sînt *trimeri* continui către existențe posibile, în devenire. Iar aceasta, prin *eliminarea*, într-o măsură cît mai mare cu putință, a *atributelor*, particulare, ale «lumii concrete» și individualizate. Este interesant să notăm, din acest punct de vedere, disocierea pe care o face Bense între *abstracția ideativă*, specifică artei clasice, și *abstracția formalizantă*, cu rost compozițional, care ar sta la baza artei moderne¹. Fără îndoială, în momentul în care am făcut aceste distincții sîntem siliți de a pune în discuție, cu mai multă atenție, însuși conceptul de *abstractizare*. Din păcate, termenul de *abstract* și corespondentul lui verbal «a abstractiza» sînt echivoci, întrucît ei se explică întotdeauna în raport cu un alt concept opus sau corelativ. Este neîndoieinică însă con-

¹ Abstracția ideativă ar însemna deci surprinderea esenței sau a tipologiei, în timp ce abstracția formalizantă ar urmări pur și simplu invenția de forme.

TITUS MOCANU

ABSTRAȚIE ȘI PROIECTARE FANTASTICĂ



statarea că, în ultimă instanță, singura opoziție justificată, din punct de vedere teoretic, este aceea care se stabilește între termenii corelativi *abstract* și *concret*. Conform semnificației ei originare, latine, noțiunea de *concret* desemnează ideea unei *mari bogății* de însușiri, de calități particulare sau *determinații* « stufoase »¹. În acest caz, termenul de *abstract* denotă tocmai opusul unei atari bogății de fapte caracteristice. El indică schema, străină de orice intenție de exprimare *stufoasă*, a trăsăturilor esențiale ale unui întreg. De asemenea el semnifică ordinea lăuntrică a aspectelor *primordiale* ale unui sistem. Aceasta, după ce sistemul a fost « eliberat de carnația » lui exterioară și de « încărcătura lui stufoasă ». În cazul artelor vizuale, termenul poate arăta, bunăoară, proiectul *simplic* și *esențializat* al unui spațiu considerat ca strictă posibilitate.

Tocmai pentru motivul că reprezintă o năzuință către simplitate și către esențializare, abstractia se bucură de statutul ei privilegiat și nobil în domeniul științei. De același statut nobil s-a bucurat conceptul de *abstract* în viziunea lui Marx. Lucrurile nu stau așa în perspectiva artei. Aici *abstractia* se opune îndeobște fie *realității*, fie la tot ce poate să însemne, în mod vag și nediferențiat, *figurativ*. Dar este limpede că ambele opoziții (abstract-real; abstract-figurativ) sînt neîntemeiate sub raport logic. În primul caz noțiunea de *abstract* se substituie conceptului de *ideal*. Într-adevăr, înțelegem, în sistemul perechii de termeni corelativi *ideal-real*, două forme diferite de *existență*. Prima reprezintă întreaga lume a proiectelor subiective umane sau *mentale*, lume care se orientează către conținuturi *reale* de existență. Privind chestiunea din acest unghi, rezultă că *existența ideală* se caracterizează — așa cum dezvăluia la timpul său

Franz Brentano — prin *intenționalitate*, sau prin tendința de orientare din planul mental către aspecte determinate ale realității. Din acest punct de vedere, întreaga creație artistică este o lume a zămislirilor *ideale*. A doua opoziție (figurativ-abstract) este incorectă chiar și sub raport terminologic. În acest caz ar trebui să citim corect: *figurativ-nefigurativ*.

Mai rămîne de examinat opoziția dintre *abstractie* și *obiectivare sensibilă*¹. Ea a fost formulată de Wilhelm Worringer cu scopul de a contura temeiurile artei europene. Cu toate că și o asemenea antinomie este discutabilă în epoca noastră. Oponind *abstractiei* (îndepărtarea de obiect) starea de *obiectivare sensibilă* (transpunerea în obiect), Worringer a încercat să dea în cuprinsul unui impresionant sistem teoretic un temei specific artei grecești și mediteraneene. Dar arta modernă demonstrează cu prisosință că starea de *transpunere în obiect*, chiar și sub veșmîntul ei *sensibil* dacă o privim, poate să se asocieze cu aspirația către abstractizare. Ceea ce ne conduce la concluzia că, în fond, numai distincția dintre *abstract* și *concret* constituie opoziția care rezistă la o ultimă analiză.

În acest sens, orice tentativă artistică de esențializare a expresiei plastice, prin *îndepărtarea* elementelor de carnație « bogată » a obiectului — iar aceasta în *prima* zonă de existență a *realului* sau în regiunea aparențelor perceptibile — reprezintă o năzuință a spiritului către abstractizare. Dimpotrivă, orientarea către primul « strat » de manifestare a realului și în direcția redării *ansamblului de însușiri* individuale ale lucrurilor — părăsindu-se, în ultimă instanță, pînă și intențiile de a se evoca *atri-*

¹ Starea de *obiectivare sensibilă* (*die Einfühlung*) constituie, la Worringer, temeiul artei mediteraneene. Această stare ar însemna deci *proiectarea sensibilă* în obiect, în așa fel încît ea s-ar asocia întotdeauna cu un sentiment de *împăcare* a ființei umane cu natura, cu un simțămînt al *organului* și al *participării* senine la viață. Dimpotrivă abstractia — ca temei al artei gotice — s-ar împleni cu un sentiment de *teamă* în fața lumii, cu instinctul *anorganicului* sau al *cristalelor* și cu tendința către o *neîmpăcare* implacabilă cu sensurile existenței.

butele exemplare ale faptelor existente în lumea înconjurătoare, intenții ce au caracterizat marea artă tradițională — denotă înclinația contemporană a sensibilității către concretizare. Evident, făcînd o paranteză, vom sublinia că nu acesta este înțelesul dat termenului de *concret* în doctrina hegeliană. Pentru marele filozof german *concretul* reprezintă, dimpotrivă, o *sinteză a abstractelor*. Această sinteză se obține pe calea unui proces neîncetat de devenire. Pe aceeași linie merge Max Bill cînd definește creația lui ca o « artă concretă ». Pentru Bill opera artistică este reprezentarea unor *gînduri abstracte*. Ea tinde să apară deci ca un *obiect concret* cu funcții spirituale. Ceea ce înseamnă transformarea doar *terminologică* a uneia dintre cele mai abstracte arte într-o creație zisă *concretă*.

Pe baza celor arătate pînă aici rezultă că putem spune că atît arta *geometrică* și *serială*, pe de o parte, cît și arta *fantastică*, pe de altă parte, sînt întemeiate, spre deosebire de *arta-pop*, de exemplu, pe două forme distincte ale sensibilității abstractizante. Rămîne însă să vedem acum în ce constau deosebirile dintre aceste două tipuri de abstractizare.

Spre a atinge acest țel ne vedem siliți de a ne instala, pentru o clipă, în mod aproximativ, în sistemul teoretic al unor gînditori ca Oswald Külpe și Alexius von Meinong. Într-o asemenea perspectivă ansamblul lumii *obiectelor* se împarte în trei grade de existență. Pe prima treaptă se situează *obiectele reale*, spațializate, pe care le putem concepe ca făcînd parte, în mod *exclusiv*, din « stratul » perceptiv-habitual al realității sensibile. Al doilea nivel ar fi reprezentat de grupa *obiectelor ideale* (obținute mental prin abstractizare de factură matematică). A treia categorie poate fi constituită de totalitatea posibilă a *obiectelor suprareale* (dobîndite pe calea plămîuirii fantastice). Revizuind o asemenea concepție potrivit exigențelor gîndirii moderne, vom spune că *abstractia geometrică* (sau *ideală*) țintește în artă către al *doilea strat* al realului, sau către zona alcătuirilor posibile (și neperceptive), în așa fel

încît spiritul uman *părăsește contactul* cu prima formă de manifestare a lumii sensibile. Cu alte cuvinte *abstractia estetică* se clădește în acest caz pe un *alt tip* de abstractie și anume pe un act de esențializare de natură geometrică. Din contră, *abstractia fantastică* menține în permanență *legătura* dintre cele două straturi de existență. Și astfel arta fantastică presupune întotdeauna *cantonarea* provizorie a sensibilității în domeniul lumii concrete, pe de o parte, pentru ca, în același timp, ea să implice *transpunerea* sau *proiectarea ilocică* într-un domeniu de existență *răsturnat* față de primul plan al realului. Datorită acestei *ambiguități* de substanță, formele fantastice arată de la început că « *suprarealitățile* » invocate de ele nu pot să subziste, sub nici un motiv, decît, cel mult, în calitate de *exteriorizări* stranii ale ființei umane. Spre a se ajunge la asemenea modalități cu totul diferite de elaborare a formelor plastice, arta geometrică se fundează, în mod precumpănitor, pe actul de *proiecție rațională*. În mod contrariu, arta fantastică se întemeiază pe *modele iraționale*, pe structuri « ireale » ale *visului* și pe sistemul de constituire a demersului *mitologic*. Din această cauză forma « *elementară* », de pregătire a dimensiunii fantastice, a fost reprezentată întotdeauna de operele de artă cu însușiri *alegorice*. În asemenea ordine de idei este semnificativă analiza pe care Erwin Panofsky o face lucrării intitulată *Desfrînarea dezvăluită de timp* a lui Angelo Bronzino¹. Ilustrînd, prin intermediul personificării alegorice, atît ideea desfrîului cît și conceptul timpului revelator — timp care pune în adevărata ei lumină falsitatea — Bronzino pare să fi țintit mai departe decît la redarea unui simplu simbol. În personajul care

¹ Analiza se face pe baza tapiseriei executată de Giovanni Rost (inventariată în anul 1549, sub titlul *Inocența de Bronzino*). Ea a fost executată după un carton original al lui Bronzino. Panofsky contestă părerea că tabloul ar reprezenta personificarea inocenței, după cum el respinge teza că, în compoziție, ar fi întruchipată figura zeiței Venus sărutată de Cupidon.

¹ Să nu uităm că în limba latină termenul de *concretus* nu înseamnă numai calitatea unui corp de a fi bogat în elemente sau în agregate și însușiri, ci și atributul de a fi apăsător, îndesat, greu sau chiar înghețat și obscur.

Întruchipează înșelătoria, Panofsky descoperă prezența sofisticată a primelor elemente subtile de prefigurare a suprarealismului. Astfel, brațul drept al personajului poartă o mână stângă și, invers, mâna dreaptă este legată de brațul stâng al unei făpturi aparent blânde, dar care e stăpînită în fond de o vizibilă perversitate. Ceva mai mult, mâna care ar trebui să fie « bună » (sau mâna dreaptă) este, de fapt, mâna « cea rea » (stînga) și deci ea ascunde în palmă veninul.

În general, arta fantastică modernă are rădăcini adînci, care se întind pînă în cele mai îndepărtate timpuri, ea găsindu-și corespondențe în mentalitatea evului de mijloc și în spiritul Renașterii. Este vorba, în special, de Renașterea din țările germanice. Din acest punct de vedere, Brion are dreptate atunci cînd afirmă că *teama* colectivităților germane de pădurea sălbatică și misterioasă a Nordului a dus la plămădirea unei arte autentice și tulburătoare de esență fantastică. Creațiile lui Albrecht Altdorfer, Wolf Hüber, Caspar David Friedrich și chiar proiecțiile stihiale ale lui Dürer sînt grăitoare în această privință. Evident, spiritul modern a făcut ca formele fantastice să se diversifice foarte mult. Astfel, s-au nuanțat, cu deosebită finețe, vechi motive tainice și iraționale¹ și s-au expus alte teme în întregime noi. În linii mari, se poate spune că, în ansamblul ei, arta modernă de natură fantastică cuprinde, aproximativ în felul cum vede Brion lucrurile, trei modalități specifice de manifestare. În primul rînd, intră în discuție tendința de punere în evidență a fantasticului prin păstrarea nealterată a elementelor componente ce survin din lumea *realului-concret*, pentru a se denatura numai *relațiile* ce se pot stabili între aceste componente.

Mult mai deplin și mai convingător este însă fantasticul « ireal » sau « supranatural ». În substanța lui cea mai adîncă suprarealismul a optat pentru această formă de redare a dimensiunii fantastice. În asemenea optică, realul-concret este alterat în așa măsură, încît el ajunge pînă la cele mai înalte trepte ale *deformării* și ale « irizării » zonelor perceptive. Aceasta este impresia pe care o lasă o lucrare cum este aceea cu temă riguros politică și progresistă ce poartă titlul *Spania* a lui Salvador Dali. Scene verosimile, care se desfășoară undeva pe fundalul compoziției, sînt total anulate de prezența absurdă în prim plan a unui dulăpior mult prea casnic pentru a-și găsi aici locul. Deasupra lui e așezat, în mod ireal, un braț de femeie. Acest braț este desprins parcă dintr-un trup alegoric ce plutește alături. Iar trupul ni se înfățișează transparent și tot atît de puțin stăruitor ca un abur. Pînă la urmă descoperim contrariați că pînă și scena « veridică » de bătălie de ia

orizont, care se petrece exact ca într-un tablou de Leonardo, este « încadrată », de fapt, în conturul misterios al capului, greu de ghicit, al femeii. Fără a deveni în același grad problematică, la fel de ireală și de răstălmăcită, sub raportul ordinii firești a lucrurilor, este imaginea *Femeii care plînge*, imagine tratată în stil cubist de Pablo Picasso.

În sfîrșit, un ultim mod, auster și profund de a expune fantasticul este acela ce caracterizează opera unor artiști care se orientează spre lumea simplă și nemărturisită a *posibilităților*. O astfel de înclinație a sensibilității estetice este specifică — după opinia lui Brion — unor artiști ca Paul Klee, Miró și Yves Tanguy. Interesantă este însă, în această ordine de idei, o altă împrejurare. Într-adevăr, o asemenea formă de exprimare artistică se apropie mai mult de mișcarea spiritului în direcția abstracției geometrice. Ceea ce face ca opera lui Klee, de pildă, să se plaseze, sub un anumit unghi de vedere, într-un teritoriu de graniță.

Constatarea ne conduce către o observație importantă. Prin urmare, dincolo de împărțirea artei fantastice pe cele trei planuri amintite mai sus, o altă diviziune credem că este cu mult mai însemnată. Este vorba de distincția între forme fantastice cu un caracter dominant *senin*, și aproape mitic, ca în opera lui Max Ernst, sau ca în aceea a lui Franz Marc și Chagall, și forme « ireale » stăpînite, în mod precumpănitor, de un sentiment de *spaimă* sau de un aer de adîncă tulburare. Un astfel de sentiment se întrevede în creația lui Ensor. Despărțirea întregului domeniu de existență a formelor fantastice în aceste două familii stilistice este de importanță covârșitoare. Iar aceasta, deoarece ea singură ne explică un fapt esențial. Anume, trecerea — în condițiile de astăzi ale lumii occidentale, cînd arta fantastică a pierdut, în mod explicabil, din vechiul ei teren — a sensibilității cu predispoziții *senine* către abstractizarea optico-geometrică, în vreme ce sensibilitatea orientată spre orizonturi încărcate de *teamă* și în direcția unei lumi dure a concretitudinii se unifică, din ce în ce mai mult, cu felul de a compune al *artei-pop*. Edificatoare sînt în acest sens sculpturile lui David Smith (sculpturi ce trădează o încercare interesantă de sinteză între cotidian, suprareal și geometric).

Este necesar să fie amintite cu acest prilej și tendințele de asociere a motivelor fantastice, de natură suprarealistă sau dadaistă, cu modalități de compunere cinetică, așa cum se întîmplă în opera lui Calder, în aceea a lui Jean Tinguely, sau în concepția estetică a lui Pol Bury.

Ceea ce demonstrează caracterul originar dar și ductil al formelor expresive.

legende (pag. 32 — 33)

1. JEAN TINGUELY: Spirala (1966)
2. ION ȚUCULESCU: Ochii te urmăresc de pretutindeni (fragment)
3. PAUL KLEE: Se face seară (1939)
4. SALVADOR DALI: Spania (1938)
5. Mască — artă eschimosă



ALAN BOWNNESS
HENRY MOORE DESPRE RODIN ÎNTR-UN DIALOG ÎNTR-UN EPOCI

A. B. Se produce de obicei o reacție împotriva oricărui mare artist la scurt timp după moartea lui și, în ce-l privește pe Rodin, lucrul acesta trebuie să fi afectat generația dvs. în chip deosebit.

Am sentimentul că vreme îndelungată, în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului nostru, nimeni nu s-a prea sinchisit de sculptura lui Rodin. Ați trecut și dvs. prin această fază?

H.M. Cred că toți au fost influențați la început de Rodin — chiar și Brâncuși. Dar este adevărat că sculptorii au fost atrași apoi de arta primitivă și acest lucru a transformat profund sculptura. De altfel Rodin însuși, cîndva, în convorbirile sale, s-a referit la o sculptură primitivă, greacă sau chineză, spunînd că de la o asemenea sculptură i-ar plăcea în momentul acela să pornească. Către sfîrșitul vieții ajunsese la acest punct de vedere asupra sculpturii. Este totuși adevărat că în cursul primei mele călătorii la Paris, la începutul deceniului al treilea, nu m-am dus la Muzeul Rodin. Mă interesau mult mai mult Cézanne și Musée de l'Homme. La fel a fost și cu Michelangelo — cînd am obținut bursa Colegiului, am evitat cu tot dinadinsul, în primele două luni petrecute în Italia, să văd opera lui Michelangelo. A.B. Adică exact contrariul față de Rodin, căruia ca tînar sculptor, vizitînd Italia, Michelangelo i-a făcut o impresie copleșitoare — cum se poate vedea din opere ca *Vîrsta de bronz* și *Sf. Ioan Botezătorul*.

H.M. Sînt de acord, nu e nici o îndoială în această privință, Rodin datorează enorm lui Michelangelo. Trebuie să știți însă că, dacă un lucru îți place foarte mult, oricît ai reacționa și ai crede că ești împotriva lui, în adîncul tău nu-l poți da la o parte. E ceea ce mi s-a întîmplat cu Rodin. Treptat am început să-mi dau seama că o mulțime de lucruri pe care le poți folosi sau care te pot influența — sculptura neagră, de exemplu, care-ți oferă un program de lucru simplificat — sînt, în comparație cu Rodin, mult prea facile. Astfel încît, cu trecerea timpului, admirația mea pentru Rodin a crescut continuu.

A.B. *Experiența dvs. personală reflectă într-întîmplarea schimbarea generală care s-a produs în reacția față de Rodin. Nu credeți că este mai ușor pentru noi să-l prețuim pe Rodin decît era acum treizeci de ani?*

H.M. Mă îndoiesc. Poate pentru publicul larg, dar nu știu dacă așa stau lucrurile cu tinerii sculptori. Vedeți, există în opera lui Rodin acea latură literară, picturală pe care o întîlnim și în pictura victoriană. Ea apare cu evidență în lucrările cioplite, nu de mîna lui de altfel, pentru că Rodin nu cioplea el însuși.

A.B. *Puteți defini în ce constă aerul acesta victorian?*

H.M. Ei bine, în tipul de lucrări pe care le asociez cu Victor Hugo, cum să spun, cu exprimarea unei concepții filozofice, morale, universale despre viață.

A.B. *Nu credeți că sculptorii pot fi universalii?*

H.M. O nu, cred că pot, dar nu e nevoie să fie în mod conștient. Iar Rodin este tot atît de universal în fragmentele sale cît

¹ Sînt semnificative, în acest context de idei, reluările moderne ale unor teme cum ar fi: motivul infernului al lui Bosch, tema ispitirii Sf. Anton, expusă, în mod excelent, la timpul său de Grünewald și transformată astăzi de Dali etc.

este în marile figuri, și aceasta pentru că a înțeles atât de bine corpul omenesc. După părerea mea, în aceasta stă măreția lui Rodin, în faptul că s-a putut identifica cu corpul omenesc, că l-a simțit cu atîta forță, că l-a considerat baza sculpturii. Rodin a înțeles atât de bine figura umană și a iubit-o atât de mult încît la el aceasta este calitatea universală. Cu ajutorul corpului omenesc el a obținut admirabile ritmuri sculpturale. Este interesant faptul că Rodin vorbește despre sculptură ca despre arta plinului și golului — tot ce spune despre sculptură pornește de la reacții fizice față de opera sculptată.

A.B. Poate că Rodin nu lua sensurile literare ale sculpturilor sale atât de în serios cum le luau contemporanii săi. El le schimba mereu titlurile, dînd impresia că numele lucrărilor sale nu-l prea preocupau. Ține și aceasta de extraordinara mobilitate interioară a lui Rodin. Făcînd selecția pentru expoziție, am încercat să punem accentul pe Rodin ca sculptor de figuri izolate sau chiar de fragmente de figuri.

H.M. Cred că aveți întru totul dreptate. De exemplu, gruparea finală a *Burghezilor din Calais* este o chestie arbitrară. După cîte știu despre istoricul acestei comenzi, ideea lui Rodin era de a face figuri separate și de a le așeza una cîte una pe drumul pe care au mers Burghezii. Figurile au fost executate toate separat și Rodin le-a pus laolaltă după aceea.

A.B. Dar această punere a lucrurilor laolaltă este una dintre cele mai extraordinare calități ale lui Rodin. El folosește o figură din Porțile iadului o dată într-un context și în clipa următoare într-un cu totul altul. Mai e apoi felul în care îmbină, aproape arbitrar, părți separate ale corpului. Rodin executa mâini și membre pentru o eventuală folosire în ocazii ulterioare. Unele ghipsuri — ca asamblajul *Burghezii din Calais* — ni-l arată realizînd ceva cu totul straniu și original din toate aceste fragmente. Iar în torso-ul care vă aparține, picioarele și trunchiul sînt luate din lucrări total diferite și apoi reasamblate.

H.M. Să vă spun de unde vine acest torso — vine de la Michelangelo, de la un desen din British Museum. Picioarele vin de la un om mergînd — executat după un model. Rodin a transformat acest om mergînd în « Sf. Ioan Botezătorul ». Aici intervine adaosul literar.

A.B. Probabil cei mai mulți dintre noi preferă « Omul mergînd », fără cap și brațe, figurii « Sf. Ioan Botezătorul » tocmai pentru că nu i s-a adăugat această asociere literară de idei.

H.M. Eu da, dar nu știu cîtă dreptate avem procedînd astfel. Este o problemă a zilelor noastre dorința aceasta de a începe cu esența. O mulțime de artiști tineri doresc să pornească de la o supă simplificată, gata preparată, fără să fi avut vreodată de-a face cu oasele și carnea din care s-o pregătească. Nu cred că se poate așa.

A.B. Dar nu s-ar susține că unele dintre lucrările tîrzii, ca « Dansatorii », sînt un fel de Rodin esențial, decantat și epurat de tot ce-i este străin?

H.M. Nu cred că operele foarte tîrzii sînt întotdeauna cele mai bune. Mica figură (care a figurat în expoziție la nr. 83) nu mi se pare a fi la fel de bună ca omul mergînd despre care am vorbit. Acesta din urmă are un fel de tensiune, are și tărie și moli-ciune, simți la el contrastul dintre os, carne și mușchi încordați. Opera cealaltă, tîrzie, este însă mai molție. Îmi dau seama cum a făcut-o: a presat lutul moale între mâini.

A.B. Ca multe desene ale sale, *Dansatorii* și *Omul mergînd* sînt foarte legate de ideea mișcării. Este acesta un lucru de cea mai mare importanță pentru Rodin, un lucru care îl leagă de pictorii impresionisti, după cum alte aspecte ale operei sale îl apropie de sim-boliști, care i-au fost de asemenea contemporani. În ce măsură credeți însă că reprezentarea mișcării este o preocupare specifică a sculpturii?

H.M. Este unul din punctele în care generația mea reacționează împotriva lui Rodin. Una din ideile mele este că sculptura nu trebuie să reprezinte mișcarea fizică propriu-zisă. În ce mă privește n-am năzuit niciodată spre așa ceva. Eu cred că sculptura se face din materie statică, imuabilă.

A.B. Ce credeți atunci despre Balzac? Credeți, ca mulți alții, că este un moment culminant al operei lui Rodin, sau îl găsiți mai puțin interesant, între altele și pentru că e îmbrăcat?

H.M. Nu, pentru că sub haine simți figura nudă, care a fost ulterior îmbrăcată. Același lucru e valabil și pentru *Burghezii*. Ce face din Rodin un mare sculptor este tocmai înțelegerea deplină a structurii interne a corpului, capacitatea sa de a trăi dinăuntru sculptura. Ea este atât de intensă — chiar

opera tîrzie are îndărătul ei toată această observație și cunoaștere a figurii umane. Nu se poate ca Rodin să fi simplificat Balzac-ul său — nu se poate să fi pornit de la ideea unei figuri drapate. Gîndiți-vă la toate studiile pe care a trebuit să le facă mai întîi.

A.B. Este un lucru pe care-l poți aprecia doar dacă vizitezi celălalt muzeu Rodin, de la Meudon, în suburbia sudvestică a Parisului, mai ales dacă ți se arată originalele păstrate încă cu grijă după care s-au turnat bronzurile și copiile în ghips pe care Rodin le făcea în cursul lucrului.

H.M. Da, vizitînd muzeul de la Meudon am înțeles o latură a lui Rodin. În loc de marele muzeu oficial, vezi aici ghipsurile originale și am găsit mici teracote și alte piese mici lucrute de mîna lui, avînd o prospețime pe care unele din bronzurile tîrzii au pierdut-o (...).

A.B. Îmi amintesc că Herbert Read a spus undeva că Rodin a reinventat o artă pierdută. Poate e o afirmație puțin extravagantă, dar mi se pare aproape de adevăr.

H.M. Ei bine, este o exagerare, pentru că dacă o artă este pierdută înseamnă că nimeni n-o prețuiește și nu mai are cum s-o prețuiască. Îmi amintesc însă într-adevăr că, pe cînd eram un sculptor tînăr, am citit o cronică consacrată unei expoziții, al cărei autor scria că nu are intenția să vorbească despre sculptură fiindcă este o artă moartă, ceva de care nu poți decît să te împiedici sau să te lovești cu capul. Acum totul s-a schimbat și așa putea înșira numele a o sută de sculptori, numai în Anglia. S-a întîmplat ceva cu totul remarcabil și lucrul acesta i se datorează în mare măsură lui Rodin.

În românește de MIRCEA POPESCU



RODIN: Studiu de nud, bronz

RODIN: Burghezii din Calais, asamblaj ghips

Redondanță

Componentă a mesajului, care conține nu informație propriu-zisă ci codul de interpretare, precum și elemente ce asigură stabilitatea transmisiei. Dacă H este cantitatea reală de informație a unui mesaj și H_0 cantitatea maximă de informație pe care o poate debita sursa de semnale, atunci redondanța va fi:

$$R = H_0 - H, \text{ sau, în procente, } R = \frac{H_0 - H}{H_0} \%$$

Deoarece redondanța este o informație stocată (memorizată), ea este, după A. Moles, considerată sinonimă cu cultura și se poate vorbi de o redondanță individuală (cultura individuală) și de o redondanță colectivă (cultura unei societăți).

Să redăm următoarea experiență (citată de Edmond Nicolau). « Să presupunem că, dintr-un text, pe care nu-l vedem, un prieten ne citește o singură literă a unui cuvânt, urmînd ca noi să ghicim pe următoarea. Dacă nu putem, el ne va citi litera pe care n-am ghicit-o și noi va trebui s-o spunem pe următoarea, și așa mai departe ». Vom observa că nu este greu să „ghicim” un cuvînt întreg, cunos-

G L O S A R

cînd numai un grup din literele lui »: cîți nu sînt învățătorii care spun: « în lecția de azi ne vom ocupa, în continuare de ma-mi. . . pentru ca elevii să încheie, . . . fere ».

La alcătuirea textelor, scrise sau vorbite, acționează numeroase legi, unele gramaticale, și chiar dacă fiecare autor are anumite preferințe pentru unele construcții de frază, independent de acestea vor exista întotdeauna anumite terminații de vorbe, anumite particule foarte frecvente care nu pot fi evitate. Toate acestea reprezintă în bună parte un adaos, un « balast » pentru comunicații. Rostul acestui adaos este de a asigura inteligibilitatea mesajelor, și mai ales să le ferim de diferite perturbări ce apar în comunicare. Mesajul se « încarcă » cu o cantitate de semne menite să asigure o comunicare sigură, « stabilă ». Dar redondanța nu cuprinde doar termenii care măresc stabilitatea comunicării, ci și o serie întregă de coduri, pe care noi trebuie să le știm pentru a putea descifra construcția mesajului.

Generalizînd, redondanța este acea parte a mesajului care nu conține informația propriu-zisă. Într-o figură simetrică, jumătate din ea aparține redondanței, căci informației propriu-zise îi este suficientă cealaltă jumătate. Un element decorativ compus dintr-un singur element floral repetat prin translație este redondant începînd cu prima repetare a motivului inițial. Un mesaj optic, perturbat de ceață sau de o rețea de găuri care i se suprapune, va trebui întărit prin operații redondante pentru ca perceperea lui să fie corespunzătoare; în pictură, de pildă, definirea unei forme, într-un context de elemente picturale, se face precizînd linii, accentuînd valori, « descriindu-l » cu elemente suplimentare sau dimpotrivă, reducînd la maximum aceste elemente împingem forma în zona ambiguității, zonă în care ea poate fi « citită » în mai multe feluri, îmbogățind-o astfel cu sensuri variate. Calculul practic al redondanței se face astfel: un alfabet oarecare de simboluri ne permite transmiterea unei cantități maxime H_0 de informație. Analizînd procesul concret de comunicare, vom vedea că informația reală transmisă este H , mai mică decît potențialul H_0 al alfabetului. Restul, adică pierderea $H_0 - H$ este datorată redondanței. Astfel pentru operele lui Eminescu și Argezi rezultă o redondanță medie de 10,6%.

Banal

Atribut al unui obiect purtător de informație nulă, adică o proprietate previzibilă, redondanța este maximă ($H = 0$ și deci $R = 100\%$).

Auzim, de pildă o frază muzicală cu totul nouă. De cele mai multe ori vom reuși s-o reproducem numai cu un oarecare efort cerut de operația de analiză și învățare, ceea ce este de fapt « consumul » informației. Mai departe, o vom cînta cu plăcere un timp pentru ca la sfîrșit s-o cîntăm mecanic și s-o uităm: a devenit banală.

Astfel prin banale se desemnează mesajele care au circulat suficient pentru a deveni previzibile, adică lipsite de informație. În această situație ele sînt purtătoare numai de elemente redondante. Pe de altă parte, în teoria semnificației un mesaj devine semnificativ numai dacă a fost « golit » de informație, deci banalizat în cadrul teoriei informației.

Original

Atribut al unui obiect purtător de informație maximă, adică eveniment neinteligibil prin ineditul său, redondanța este nulă ($H = H_0$ și deci $R = 0\%$).

Comunicare

Eveniment prin care un subiect intră în posesia informațiilor.

Orice proces de comunicare cuprinde, pe lîngă emițătorul și receptorul de semnale, un canal de comunicație, prin care sînt vehiculate mesajele.

Zgomot

Totalitatea cauzelor care deformează sau maschează un mesaj, făcînd imposibilă perceperea lui. Recepționarea unui mesaj, într-un proces de comunicație, se face în condiții optime, dacă nivelul semnalului este suficient de mare față de nivelul zgomotelor, adică dacă raportul semnal/zgomot este mult mai mare decît 1.

$$\frac{S}{Z} > 1 \quad \begin{array}{l} S = \text{nivelul semnalului} \\ Z = \text{nivelul zgomotelor} \end{array}$$

Orice canal de comunicație este supus acțiunii unor fenomene perturbatoare, zgomote: o convorbire telefonică este alterată de fîșitul cablurilor, o imagine de televiziune este deformată de puncte reprezentînd paraziți, tonul unei culori este deteriorat de prezența unor pete din altă culoare, vorbirea « păsărească » folosită de copii în jocurile lor este o « parazitare » voită a limbajului obișnuit cu grupări de litere străine etc. Pe măsură ce intensitatea zgomotelor este mai mare, comunicarea devine confuză și instabilă. De aceea se recurge la stabilizarea acesteia, fie mărirea intensitatea semnalelor utile, fie prin elemente redondante. Pe de altă parte, însă, faptul că un mesaj devine neinteligibil sub acțiunea zgomotelor, deci mai puțin previzibil, echivalează cu o mărire artificială a informației. Pe această cale s-a elaborat o metodă estetică, care constă în esență în distrugerea voită și prin zgomot a unui mesaj. Astfel se distruge de pildă suportul lui material prin

secvențări (utilizat frecvent în grafică), distorsionări (ex. imagini pe oglinzi curbe), parazitări. Tot așa se acționează asupra părții redondante (codul de « citire » a mesajului) prin inversări în spațiu sau inversări ai timpilor de « lectură » (o bandă de magnetofon audiată de la sfîrșit spre început sau pe o viteză schimbată).

Acest procedeu este mai ales o deformare a modului nostru obișnuit de a percepe.

În fine, se utilizează un mod de organizare structurală propriei unui canal de comunicație, ca model în alt canal, cum a făcut Xenakis traducînd fraze muzicale în forme de arhitectură.

Incertitudine

Limita inferioară a percepției, datorată zgomotelor. Au fost definite în fizică două principii de incertitudine (Heisenberg). Ulterior ele au fost extinse și în alte domenii.

Cu cît se cunoaște mai îndeaproape aspectul static (poziția) unui sistem, cu atît se cunoaște mai puțin tendința lui dinamică (viteza), și invers. După A. Moles ele se pot formula astfel:

a) incertitudinea asupra semnalului perceptibil este invers proporțională cu incertitudinea asupra frecvenței sale de apariție.

b) incertitudinea asupra semnalului perceptibil este invers proporțională cu incertitudinea asupra duratei sale.

Primul leagă percepția de potențialul nostru senzitiv și de o cunoaștere apriorică ce avem despre calitatea evenimentului urmărit, iar al doilea arată că pentru a avea certitudinea recepției unui semnal, durata acestuia în timp nu poate fi mai mică decît o anumită valoare limită.

ȘERBAN EPURE

BIBLIOGRAFIE

1. Apostol, Pavel — Cibernetică, cunoaștere, acțiune Editura Politică.
2. Bense, Max — Einführung in die Informationsästhetik. Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehungstagungen, Recklinghausen 1965—1966—1967.
3. Baudrillard, Jean — La morale des objets. Communication nr. 13 / 1969, Seuil.
4. Ducrocq, Albert — Le roman de la matière.
5. Dictionnaire de la langue philosophique — Presses universitaires de France — Paris 1968.
6. Floru, R. (sub. red.) — Psihofiziologia activității de orientare Editura Academiei R.S.R., 1968.
7. Günzenhäuser, Rul — Aesthetische Mass Birkhoffs in Informationästhetischen Sicht. Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehungstagungen, Recklinghausen 1965—1966—1967.
8. van Lier, Henri — Objets et esthétique.
9. Moles, A. Abraham — Théorie de la complexité et civilisation industrielle. Communication nr. 13/1969, Seuil.
10. Moles, A. Abraham; Wahl, E. — Kitsch et objets. Communication nr. 13/1969 Seuil.
11. Nemoianu, Virgil — Structuralismul, ELU 1967.
12. Piaget, Jean — Le structuralisme Presses universitaires de France — Paris 1968.
13. Riedel, Harold — Einführung in die Informationspsychologie. Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehungstagungen, Recklinghausen 1965—1966—1967.



Imaginea fotografică a unui trunchi de arbore. Aceeași imagine după ce a suferit efecte ale « zgomotului » în procesul de fotografiere.

Expoziția «Grafica Germană» 1910—1930

De fapt este o expoziție de grafică expresionistă; o adevărată retrospectivă a momentului expresionist în grafica germană. Artă expresionismului este în general foarte puțin cunoscută la noi în țară. În muzee exemplarele se pot număra pe degete, iar expoziții consacrate acestei mișcări nu au fost organizate la noi nici în vremea eflorescenței ei în istorie, și nici mai târziu, prin expuneri personale reprezentative. Interesul actualei prezentări de la Muzeul de Artă al Republicii a fost deci, pentru publicul nostru, cel al unei experiențe a confruntării cu o viziune despre lume și o concepție asupra expresiei plastice al căror ecou în cultura modernă se dovedește astăzi a fi fost mai intens și mai durabil decât s-a crezut multă vreme.

Faptul că expoziția nu ne prezintă decât grafică nu modifică sensurile principale ale experienței de care vorbeam. Oricât de important ar fi fost rolul culorii în expresionism — după părerea multora definitiv sub aspectul inovației caracteristice acestui tip de viziune — concluziile unor cercetări actuale multilaterale nu pot decât să acorde o atenție cel puțin egală graficii, desenului ca scriere și ca modalitate de a încarna o nouă gândire și experiență afectivă despre raporturile dintre om și spațiu, dintre om și obiect, dintre existență și artă. O pot face pe deplin pentru expresionismul german și cu multe șanse pentru alte manifestări ale mișcării.

Este evident că într-o mentalitate a cărei axă spirituală este eul — afirmarea lui, salvarea forțelor lui regeneratoare — actul « scrierii », gestul trăsăturii capătă dimensiuni noi, ca instrumente mijlocitoare ale expresiei celei mai autentice, ale înscrierii personalității în univers prin mărturisiri cu neputință să fie contrafăcute sau măcar ascunse. Nu este o simplă coincidență faptul că, exact în anii de vîrf ai răspîndirii spiritului expresionist în Europa, adică în primul și al doilea deceniu al secolului nostru, au apărut lucrări fundamentale în domeniul grafologiei — în primul rînd cea a lui Ludwig Klages.

Această obsesie a autenticității expresiei se leagă de ideea forței cu care expresia spontană smulge din adîncimile conștiinței adevăruri și realități necunoscute. Metafora « cheii cu care artistul descuie orga propriului său suflet » are în cuvintele lui Jawlensky un tîlc valabil pentru toate modalitățile și experiențele care, într-o formă sau alta, au urmărit în expresionism descoperirea tainei, a esenței lucrurilor.

Gravurile și desenele expuse ne lăsău să întrezărim cîte ceva din aceste stranii eforturi, care au în același timp luciditatea și poate cruzimea unui demers științific și caracterul hipnotic al unei incantații vrăjitoarești. Dintre reprezentanții primei faze organizate a expresionismului german — faza grupării « Die Brücke » — sînt prezenți Ernst Ludwig Kirchner, a cărui personalitate complexă a imprimat grupului trăsăturile fundamentale ale problematicii sale, Karl Schmidt-Rottluff și Erich Heckel. Gravurile semnate de ei și expuse datează dintr-un moment în care gruparea « Die Brücke » se dizolvase de mult, dar căile diferite luate de fiecare dintre componenții ei în pictură nu i-au împiedicat să rămîna, în domeniul graficii, fideli unității de concepție din tinerețe. Dincolo de asprimea nemiloasă a lui Heckel, de pasiunea concentrată a lui Schmidt-Rottluff și gravitatea ceva mai reticentă a simbolurilor lui Kirchner persistă o viziune unitară asupra figurii umane și asupra elementelor personificabile din natură ca mediu expresiv propice, ca teren de desfășurare a explorărilor în adîncurile conștiinței și a tensiunilor dramatic susținute. Cu reprezentanții fazei a doua, a « Călarețului albastru » (« Der Blaue Reiter »), reprezentarea este mai puțin simptomatică. O singură lucrare de Kandinsky, datînd din 1922, o mică litografie în culori, intitulată « Compoziție albastră », este un ecou discret al experiențelor expresioniste ale artistului, iar din August Macke — expresionismul « suav » — o lucrare; în schimb din Franz Marc, alături de xilogravura caracteristică « Tigrul », o « Păstoriță dormind », evocatoare a ilustrațiilor lui Maillol.

Un prilej de considerații asupra impreciziei delimitărilor care se pot face între curente, îl aflăm în fața lucrărilor lui Max Pechstein — inteligentul și amarnicul, i-am putea spune fără ezitare naturalist — ale melancolicului Otto Müller, în a cărui operă întîlnim mereu reluat motivul țiganilor îndrăgostiți (unele din lucrările pe această temă au fost lucrate la noi în țară), în fața rafinatelor și puțin misterioaselor peisaje urbane ale lui Lyonel Feininger, sau a viziunilor suprarealist-expresioniste ale lui Alfred Kubin. Locuri speciale, numeric vorbind, le-au fost acordate lui Max Beckmann, Otto Dix, Ernst Barlach, Georg Grosz și Käthe Kollwitz. Tot atîtea moduri diferite de a înțelege și vedea integrarea în problematica socială. Umanismul exprimat cu mijloace simultaneiste și cu iz cinematografic de Beckmann contrastează cu modurile protestului individual din imaginile de mare intensitate ale lui Käthe Kollwitz sau din cele ale lui Georg Grosz de un grotesc dureros, încarnat puțin sadic într-o scriere fină, gingașă aproape.

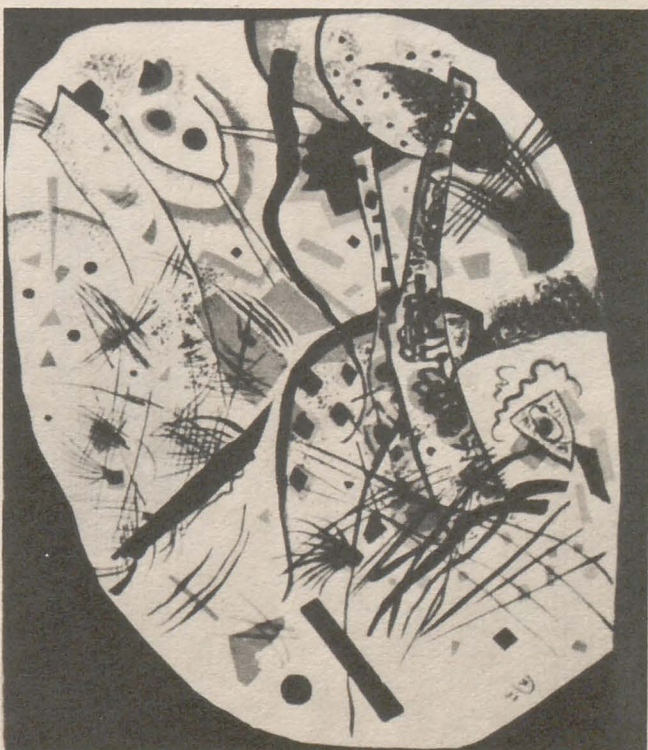
O expoziție prin care reușim chiar și numai fragmentar să facem unele incursiuni în regiunile de altitudine mai aspre ale culturii artistice a începutului de veac, regiuni identificate cîndva de Herwarth Walden ca un simbol al spiritului contemporan cu imensele lui zăcăminte de energie.

AMELIA PAVEL



LOVIS CORINTH: O viziune

H. CAMPENDONK: Figură în peisaj
W. KANDINSKY: Compoziție abstractă



agenda



● La 27 mai a.c. a avut loc, într-un cadru festiv, dezvelirea monumentelor *Karl Marx* și *Friedrich Engels*. Amplasate în Bucureștii Noi — unul din cartierele cu tradiții muncitorești — în piața care poartă numele celor doi întemeietori ai socialismului științific, busturile monumentale ale lui Marx și Engels sînt opera sculptorului Alexandru Deaculalomița.



● În zilele de 4 și 5 mai a avut loc, la sediul U.A.P., plenara *Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici*, consacrată aniversării semicentenarului Partidului Comunist Român.

În ședințele de lucru au fost, de asemenea, discutate și aprobate darea de seamă a activității pe exercițiul 1970—71 și planul de activitate pe exercițiul 1971—72.

● La a treia ediție a *Congresului de afișe pe teme de circulație*, organizat de *Direcția Circulației — Inspectoratul General al Miliției*, juriul a acordat următoarele distincții, pentru cele mai izbutite lucrări selecționate din 64 afișe prezentate: *premiul I* — Al. Sturdza și Dan Hayon; *premiul II* — Iosif Molnar și Alexandru Andrei; *mențiuni* — Aurel Predescu, Nicolae Claudiu, Alexandru Banu, Al. Sturdza și Dan Hayon.

● În cursul lunii aprilie, *Academia de Științe Sociale și Politice* a R. S. România a organizat, în colaborare cu *Comitetul Internațional pentru Studii de Estetică*, o reuniune de lucru — cu participarea unor personalități de seamă din țară și străinătate — în vederea pregătirii celui de al VII-lea *Congres Internațional de Estetică* ce va avea loc la București în august 1972. Cu acest prilej, președintele de onoare al *Comitetului Internațional pentru Studii de Estetică* (cu sediul la Paris), Etienne Sourriau, membru al *Academiei de Științe Morale și Politice a Institutului Franței*, și președintele *Comitetului Internațional pentru Studii de Estetică* (cu sediul la Basel), prof. univ. Joseph Gantner, au fost, între 16 și 20 aprilie, oaspeții *Uniunii Artiștilor Plastici*.

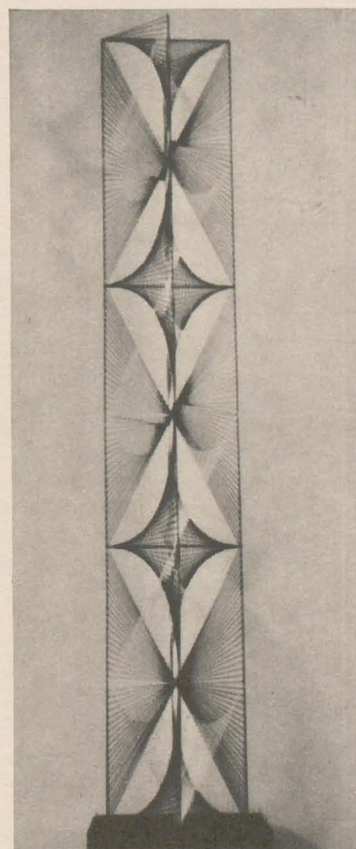
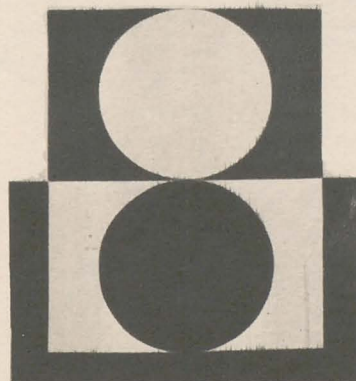
● Cu prilejul semnării *Înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din România și Ungaria, între 1 și 25 aprilie a.c. ne-au vizitat țara pictorii Lajos Luszika și Erwin Thomas, membri în comitetul de conducere al U.A.P. din Ungaria. *Înțelegerea de colaborare* pe anii 1971—1972, semnată de pictorul Ion Pacea, din partea română, și de pictorul Lajos Luszika, din partea ungară, prevede schimburi de delegați, informații reciproce de ordin artistic, material publicistic etc.

În timpul vizitei, delegația ungară a întreprins o călătorie în țară, la Brașov, Miercurea Ciuc și Cluj.

● Richard Demarco, directorul cunoscutei galerii de artă din Edinburgh, a întreprins, la invitația U.A.P., o vizită în București, între 27 aprilie și 3 mai a.c. Cu acest prilej a fost discutat și perfectat contractul de colaborare dintre *Uniunea Artiștilor Plastici* și *Galeria Demarco* privind organizarea participării unui grup de artiști români la ediția din acest an a *Festivalului internațional de la Edinburgh* (21 august — 21 septembrie).

● *Uniunea Artiștilor Plastici* a organizat la 20 mai a.c. la sediul uniunii, în colaborare cu *Comitetul național pentru apărarea păcii* și *Institutul român pentru relațiile culturale cu străinătatea*, o manifestare consacrată comemorării lui Albrecht Dürer, în cadrul căreia a conferențiat criticul de artă Adina Nanu.

● La invitația *Comitetului național al A.I.A.P.*, între 20 și 27 mai a.c. ne-au vizitat sculptorul Johan Galster, președinte al *Comitetului național danez al A.I.A.P.*, pictorul Kurt Ullberger, președinte al *Comitetului național suedez al A.I.A.P.*, pictorița Yngve Teigen, președinte al *Comitetului național norvegian al A.I.A.P.*, și pictorul danez Viktor Brockdorff. Vizita a prilejuit un fructuos schimb de informații cu privire la activitatea comitetelor naționale ale A.I.A.P., concretizat în cuprinsul unui *protocol*, semnat de către Brăduț Covaliu, președinte al *Comitetului național român al A.I.A.P.*, din partea română, și de către președinții oaspeți, din partea comitetelor naționale din cele trei țări scandinave. Protocolul prevede, de asemenea, întâlniri bilaterale periodice, schimburi de delegați, schimburi reciproce de materiale informative, expoziții etc. În timpul șederii în țară oaspeții au vizitat Suceava și litoralul Mării Negre.



EXPOZIȚIE DE GRUP

GRAFICĂ, PICTURĂ, SCULPTURĂ

Galeriile de artă Apollo. Aprilie-mai. Au expus: Ladislau Feszt (11 lucrări de grafică, în diverse tehnici), Vincențiu Grigorescu (9 lucrări de pictură în ulei), George Pârjol (7 construcții spațiale).

R É S U M É

STRUCTURES DU STYLE. BENEDICT GĂNESCU

Le critique d'art Anca Arghir aborde l'œuvre de Benedict Gănescu, dessinateur et scénographe réputé de Bucarest en donnant à son article le sous-titre: «Le centaure et le métropolitain» — emprunté à un texte de Camus.

Benedict Gănescu met son oeuvre sous le signe de la création du mythe. Sa vocation pour le lieu poétique qui marque la rencontre du burlesque et du tragique se fait sentir dans l'invention iconographique des monstres féériques ainsi que dans la tendance baroque de ses compositions. Son dessin est précis et égal, feignant la mécanisation du geste, mais la linéature s'avère chargée d'une grande énergie psychique, nullement mécanisée, et qui semble mue par un programme d'invention prolifique.

Tandis que sur le plan de l'image nous voyons apparaître des figures hybrides, douées à la fois d'une grâce végétale et d'une rudesse mécanique, sur le plan du discours graphique cette ambiguïté — lucidité et ironie — est réalisée par un mélange méthodique de d'objectivité et de lyrisme. Malgré son goût pour l'énorme son dessin refuse le qualificatif de « caricatural », parce que — selon un subtil distinguo fait par Lucian Blaga — l'image prend comme terme référentiel l'absolu, le concept d'humanité, et non pas un modèle donné, particulier.

Dans le processus de l'apparition de l'image, Gănescu a le comportement ironique d'un moraliste, visant les poncifs du mimétisme et défendant le miracle de la vie, qui adopte dans sa typologie les projets d'une fantaisie technique. Dans le conflit de l'homme et des choses inanimées c'est l'homme qui triomphe en tant que nature. L'ironie vise « la catégorie du métropolitain », la grâce vise « la catégorie du centaure ».

OVIDIU BUBA

« La soif de naturel » est le titre choisi — en parfait accord avec ses intentions — par Ovidiu Buba pour son sujet de diplôme de fin d'études: un environnement, réalisé dans le parc d'une villa, comportant 17 tiges métalliques de différentes grandeurs, sur lesquelles sont distribuées 204 boules de verre de dimensions variables et qui offrent des solutions multiples de composition.

L'appel aux formes extrêmement simples et aux rythmes élémentaires, l'implication subtile, discrètement dirigée, du public dans le contexte artistique contribuent à l'intégration de cet environnement dans la nature.

Remarquable est aussi la capacité de son imagination d'anticiper sur l'effet final, « connu » par l'artiste dès la conception de l'œuvre, ce dont témoigne aussi la maquette (exécutée avec la collaboration d'Alexandru Săndulescu) d'un autre environnement — conçu comme un vaste ensemble — où l'intégration dans l'élément naturel découle de la parfaite transparence des formes assemblées qui rappellent des tiges végétales.

L'intervention dans le paysage, dépourvue d'ostentation, faite dans le sens de la nature, outre qu'elle réussit à mettre en valeur d'une manière spectaculaire l'ancien et noble art du « verrier » représente une solution de plus pour un art moderne, clair, équilibré, sans affectation.

ABSTRACTION ET ART FANTASTIQUE

Cherchant à donner à l'art fantastique un fondement théorique, le professeur Titus Mocanu met en rapport la capacité d'abstraction de l'esprit avec la force de celui-ci de créer des images oniriques où le monde réel apparaît déformé. Dans ce but l'auteur analyse l'abstraction et ses rapports avec les différentes notions corrélatives auxquelles elle peut être associée. C'est ainsi qu'il traite des rapports entre l'abstraction et la réalité, entre l'abstraction et la non-figuration, et entre l'abstraction et l'objectivation sensible, pour aboutir à la conclusion que la seule distinction authentique est celle qui s'établit entre l'abstraction et le concret.

À son tour l'abstraction est considérée comme ayant deux degrés d'existence; selon le prof. Titus Mocanu, le premier degré serait celui qui vise le niveau du réel immédiat (ou le niveau perceptible). Le second degré de l'abstraction — niveau spécifique de l'art moderne — suppose la tendance de proposer de nouvelles formes qui visent le second plan du réel (au niveau du réel qui n'est pas perceptible). De cette sorte est créé un monde plastique sans contact avec la première couche du réel. Au contraire, la projection du fantastique maintient en permanence, en un certain sens, la liaison entre les deux niveaux du réel en produisant des formes ambiguës, insolites, formes qui représentent toujours un dialogue étrange entre le réel et l'imaginaire.

