

ARTA 



ARTA ⁹₇₁

SOMMAIRE

CONFRONTATIONS INTERNATIONALES		2
CADRAN		4
EDITORIAL		5
PROFIL		
VIRGIL MOCANU	CORNELIU BABA	6
MIHAI DRIȘCU	LE MUSÉE, AUJOURD'HUI	10
RADU VARIA	L'ART MODERNE ET LE GRAND PUBLIC	14
MIHAI DRIȘCU	RETROSPECTIVE. MAC CONSTANTINESCU	16
R.A.	L'EXPÉRIENCE « LES PORTES DE FER »	18
SYNTHÈSES ET ANALOGIES		
TITUS MOCANU	FORMES ET ATTITUDES ESTHÉTIQUES	19
VISITES D'ATELIERS		
PETER BALOGH, EMILIA BOBOIA, EUGEN CRĂCIUN, DAN CIOCA		21
DUMITRU MATEI	ERNST H. GOMBRICH	29
PAGES D'ANTHOLOGIE		
ERNST H. GOMBRICH	UN ART EXPÉRIMENTAL	29
ELEONORA COSTESCU	NINA ARBORE	32
OLGA BUȘNEAG	BRAȘOV: VIE ARTISTIQUE	34
A.A.	LE SALON D'AUTOMNE	37
CIMAISES		
COUVERTURES		38
I MIHAI MIHAI : CHAT-HUANT — PIERRE, SYMPOSIUM DE SCULPTURE DE MĂGURA-BUZĂU, 1971 (PHOTO — EUGEN LUPU)		
III MARIANA PETRAȘCU : PAGES D'UN CÂHIER D'ESQUISSES, LE CHANTIER DES PORTES DE FER, 1971.		
IV SOCLE DE STÈLE FUNÉRAIRE, PIERRE — ZONE ETNOGRAPHIQUE DE BUZĂU (PHOTO — NICOLAE SÂNDULESCU)		

СОДЕРЖАНИЕ

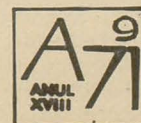
МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ		2
ЦИФЕРБЛАТ		4
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ		5
ПРОФИЛИ		
ВИРДЖИЛ МОКАНУ	КОРНЕЛИУ БАБА	6
МИХАЙ ДРИȘКУ	СЕГОДНЯШНИЙ МУЗЕЙ	10
РАДУ ВАРИЯ	СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ШИРОКАЯ ПУБЛИКА	14
МИХАЙ ДРИȘКУ	РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА. МАК КОНСТАНТИНЕСКУ	16
Р. А.	ОПЫТ «ЖЕЛЕЗНЫЕ ВОРОТА»	18
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ		
ТИТУС МОКАНУ	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ПОДХОДЫ	19
АТЕЛЬЕ		
ПЕТЕР БАЛОГ, ЭМИЛИЯ БОБОИА, ЕУДЖЕН КРĂЧУН, ПАН ЧОКА		21
ДУМИТРУ МАТЕЙ	ЭРНСТ Х. ГОМБРИХ	29
СТРАНИЦЫ АНТОЛОГИИ		
ЭРНСТ Х. ГОМБРИХ	ИСКУССТВО ЭКСПЕРИМЕНТА	29
ЭЛЕОНОРА КОСТЕСКУ	НИНА АРБОРЕ	32
ОЛЬГА БУȘНЯГ	БРАȘОВ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ	34
А. А.	ОСЕННИЙ САЛОН	37
ПАННО		
ОБЛОЖКИ:		
I МИХАЙ МИХАЙ: СОВА — КАМЕНЬ, ЛАГЕРЬ СКУЛЬПТОРОВ МĂГУРА-БУЗĂУ, 1971 (ФОТОСНИМОК — ЕУДЖЕНА ЛУПУ)		
III МАРИАНА ПЕТРАȘКУ: СТРАНИЦА ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ. РИСУНКИ, СТРОЙКА ЖЕЛЕЗНЫХ ВОРОТ, 1971		
IV ЦОКОЛЬ НАДГРОБНОГО ПАМЯТНИКА, КАМЕНЬ — ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗОНА БУЗĂУ (ФОТОСНИМОК НИКОЛАЕ СĂНДУЛЕСКУ)		

ARTA ⁹₇

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE		2
CADRAN		4
EDITORIAL		5
PROFIL		
VIRGIL MOCANU	CORNELIU BABA	6
MIHAI DRIȘCU	MUZEUL – AZI	10
RADU VARIA	ARTA MODERNĂ ȘI MARELE PUBLIC	14
MIHAI DRIȘCU	RETROSPECTIVĂ. MAC CONSTANTINESCU	16
R.A.	EXPERIENȚA « PORTILE DE FIER »	18
SINTEZE ȘI ANALOGII		
TITUS MOCANU	FORME ȘI ATITUDINI ESTETICE	19
ATELIER		
	PETER BALOGH, EMILIA BOBOIA, EUGEN CRĂCIUN, DAN CIOCA	21
DUMITRU MATEI	ERNST H. GOMBRICH	29
PAGINI DE ANTOLOGIE		
ERNST H. GOMBRICH	O ARTĂ DE EXPERIMENT	29
ELEONORA COSTESCU	NINA ARBORE	31
OLGA BUȘNEAG	BRAȘOVUL: VIAȚA ARTISTICĂ	34
A.A.	SALONUL DE TOAMNĂ	37
SIMEZE		38
COPERTE	I MIHAI MIHAI: CIUHA —, PIATRĂ, TABĂRA DE SCULPTURĂ MĂGURA-BUZĂU, 1971 (FOTOGRAFIA — EUGEN LUPU) III MARIANA PETRAȘCU: FILĂ DE CARNET — DESENE, ȘANTIERUL PORTILE DE FIER, 1971 IV SOCLU DE STELĂ FUNERARĂ, PIATRĂ — ZONA ETNOGRAFICĂ BUZĂU (FOTOGRAFIA — NICOLAE SÂNDULESCU)	
COLEGIUL REDACȚIONAL	VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU	
COLECTIVUL REDACȚIONAL	REDACTOR ȘEF: ANATOL MÂNDRESCU 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	NICOLAE SÂNDULESCU, EUGEN LUPU, ION IVAN, CONSTANTIN NICOLAE, IRINA GHIDALI	
DIAPOZITIVE ÎN CULORI	ION IVAN, EUGEN LUPU, NICOLAE SÂNDULESCU, RADU BRAUN	
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	ÎNTPREINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, BUCUREȘTI, ROMÂNIA	



CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

LEIPZIG

La ediția 1971 a tradiționalei I.B.A. (*Internationale Buch-Ausstellung*) din Leipzig, arta românească a cărții a obținut un important număr de distincții, în cadrul concursurilor expoziției. Juriul internațional, prezidat de prof. Bruno Kaiser, a acordat următoarele distincții: *Medalia de aur* — Ioan Andreescu, vol. I, de Radu Bogdan; *Medalii de argint* — Brâncuși, album cu fotografii de Dan Eremia Grigorescu; *Soarele și Luna*, antologie de literatură populară, cu ilustrații de Val Munteanu; *Ubu rege* de Alfred Jarry, prezentare grafică de Romulus Vulpescu; *Medalii de bronz* — *Din istoria mecanicii* de Șt. Bălan și I. Ivanov, prezentare grafică de Gh. Popovici, coperta de Val Munteanu; *Cuhulin, viteazul din Ulster*, ilustrații de Val Munteanu; *Din lirica japoneză*, ilustrații de Emil Chendea; *Icoane pe sticlă* de Gh. Focșa și C. Irimie, prezentare grafică de Aurel Stoicescu; colecția *Idei contemporane*; *Diplome* — *Panorama timpului meu* de Ion Bănuță, ilustrații de Petre Vulcănescu; *Le Quadripole Electric* de C. Sora; albumele *Paris*, cu fotografii de Dan Eremia Grigorescu, și *Portul popular românesc*, cu desene de Al. Enăchescu; colecțiile *Biblioteca pentru toți* și *Dicționare tehnice*.

În cadrul concursului *Cartea frumoasă pentru copii*, *Gargantua și Pantagruel*, ilustrații de Val Munteanu, a obținut *Medalia de aur*, iar cărțile *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, ilustrații de Ileana Ceaușu-Pandele, *Til Buhoglindă*, ilustrații de Val Munteanu, și *Mustățile fără pereche* de V. Colin, ilustrații de Iacob Dezideriu, au fost distinse cu *Diplome*.

În cadrul concursului pentru ilustrații, ciclul de ilustrații realizat de Dan Petrescu Mogoș pentru *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale a fost distins cu *Medalia de aur*, ciclul de ilustrații realizat de Dumitru Verdeș pentru *Poezii populare*, *Medalia de bronz*, iar ciclul de ilustrații al lui Mircea Dumitrescu, pentru *Povești* de Ion Creangă, *Diplomă*.

Au fost acordate, de asemenea, o *Medalie de bronz* și o *Diplomă* în cadrul concursului de machetare artistică.



FAENZA

Sub auspiciile *Municipalității* s-a deschis, la 25 iulie, a XXIX-a ediție a expoziției *Concursului internațional de ceramică artistică* de la Faenza. Ceramica românească a fost reprezentată de Costel Badea (3 lucrări), Elena Istrate-Dimofache (3 lucrări), Maria Lăzărescu (2 lucrări) și Tereza Panelli (3 lucrări).

Expoziția, găzduită la *Palazzo delle Esposizioni* a rămas deschisă pînă la 10 octombrie a.c.

SALERNO PESARO

Deschisă inițial la *Accademia di Romania* din Roma, în cursul lunii iulie, expoziția de artă decorativă românească (tapiserie, ceramică, sticlă, metal și bijuterii — din colecțiile de stat și din colecțiile artiștilor expozanți) a fost prezentată în continuare, în luna iulie, la Salerno și apoi la Pesaro. A fost expusă, de asemenea, o colecție de artă naivă (66 lucrări de pictură și sculptură selecționate din expoziția organizată la București în primăvara anului curent de *Casa Centrală a Creației Populare*).

MÉRIGNAC

Sub auspiciile *Societății «Les amis des arts plastiques»*, între 7 și 30 mai a.c. a avut loc a treia ediție a *Bienalei internaționale de artă plastică* de la Méribnac. Din țara noastră au participat Constantin Baci, Maria Constantin, Miron Constantinescu, Ion Gheorghiu, Tiberiu Nicorescu și Marianne Simtion Ambrosi.

VARAZZE

Galeria de artă *Dell'Orizzonte* din Varazze (Italia) a prezentat, în cursul lunii iulie, o expoziție a pictorului Theodor Moraru. Au fost expuse 29 lucrări de pictură în ulei.

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

SCHWERIN
DRESDA

Expoziția artiștilor clujeni Maria Ciupe (tapiserie) și Aurel Ciupe (pictură), deschisă în cursul lunii februarie la Karl Marx Stadt, a fost prezentată, în continuare, la Schwerin și Dresdă.

CUNEO

**SALONE DELLE ESPOSIZIONI
PALAZZO DELLA PROVINCIA
CUNEO 18/8 31/8 1971**

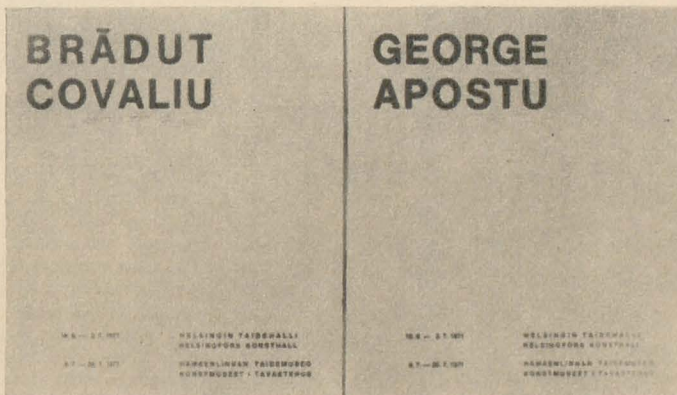
Salonul de expoziții de la *Pallazzo della Provincia Cuneo* (Italia), a găzduit în cursul lunii august o expoziție a artiștilor români Nicolae Spirescu și Dumitru Cionca. Nicolae Spirescu a expus 11 picturi în ulei (*Peisaje și Flori*), iar Dumitru Cionca 16 gravuri în metal, printre care *Pagini de istorie*, *Retragerea apelor*, *Ape mari* ș.a.

RUSE



Galeria de artă din Ruse a prezentat, în perioada iulie-august, o expoziție a pictorului Spiru Vergulescu. Au fost expuse 45 desene și 40 picturi în ulei. (În ilustrație — portretul soției artistului.)

HELSINKI, HÄMEENLINNA



Între 16 iunie și 2 iulie, la *Taidehalli* din Helsinki, iar între 9 iulie și 25 iulie, la *Taidemuseo* din Hämeenlinna, a fost prezentată o expoziție cu lucrări de pictură de Brăduț Covaliu și cu lucrări de sculptură de George Apostu. Brăduț Covaliu a expus 50 tablouri în ulei, selecționate, în cea mai mare parte, din ultima expoziție bucureșteană a pictorului, iar George Apostu a expus 26 sculpturi, în cea mai mare parte executate în lemn, alături de care au figurat câteva piese turnate în bronz.

Primită cu interes, expoziția a fost comentată favorabil în numeroase ziare și reviste finlandeze, ca *Hesa*, *Nya pressen*, *Ilta Sanomat*, *Etelä Suomen Sanomat* ș. a.

**Savez likovnih
umetnika
Socijalističke
Republike Rumunije**

**izložba
— moderno
bukureštansko
slikarstvo —**

Citadelna i Galerija Kulturnog Centra Beograda
6—18 jula 71

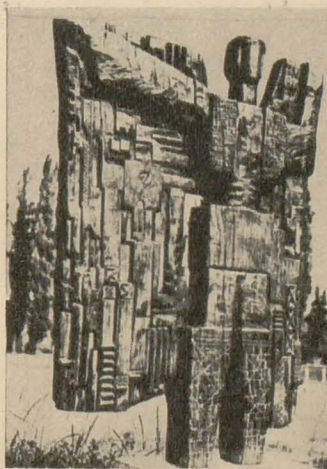
BELGRAD

La Belgrad a fost prezentată, între 6 și 18 iulie, o expoziție de pictură contemporană românească. Au fost expuse 36 lucrări de Vasile Brătulescu, Alexandru Ciucurencu, Pavel Codiță, Virgil Demetrescu Duval, Marin Gherasim, Elena Greculesi, Mircea Ionescu, Sever Mermeze, Ion Nicodim, Ion Pacea, Gabriela Pătulea Drăguț, Mihai Rusu, Ion Sălișteanu, Ștefan Sevastre, Dorian Szasz, Mimi Șaraga Maxy, Gheorghe Șaru, Simona Vasiliu Chintilă și Ion Țuculescu.

MORGES

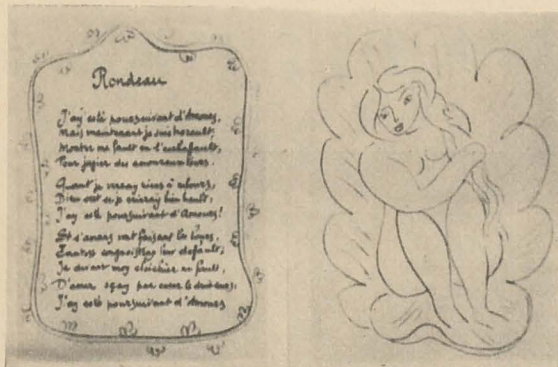


La invitația municipalității orașului elvețian Morges, artiștii timișoreni Xenia Eraclide-Vreme, Victor Gaga și Leon Vreme au expus, între 21 iulie și 28 august, la *Galeria St. Louis* din Morges. Expoziția a cuprins lucrări de gravură, sculptură și pictură.



EXPOZIȚII

La Leipzig, în cadrul ediției din acest an a tradiționalului concurs internațional al cărții, a fost organizată expoziția *Figura*, consacrată ilustrației de carte. Expoziția a reunit lucrări ale unui număr de 101 artiști din 21 țări (Republica Democrată Germană, Republica Federală a Germaniei, U.R.S.S., S.U.A., Anglia, Franța, Japonia, Brazilia, România etc., etc.). Nume de prestigiu — Matisse, Lurçat, Chagall, Picasso, Kokoschka, Zadkin, Giaco-



metti, Campigli, Masereel, Vedova, Henry Moore ș.a.m.d. — s-au întâlnit pe simeza expoziției. Din țara noastră



au figurat lucrări de Geta Brătescu, Marcel Chirnoagă, Mircea Dumitrescu și Anton Perussi. (În ilustrație: Matisse, Fritz Cremer.)

MUZEE

Într-o clădire originală, decorată cu picturi murale și traforuri, la 18 km la Smolensk, s-a deschis o filială a Muzeului regional de arte plastice. Numele clădirii, *Teremok*, sugerează căsuțele din basmele populare. Colecția expusă la *Teremok* își are originea la sfârșitul secolului trecut când Maria Tenișeva, proprietara casei, iubitoare și cunosătoare a artei, a început să cumpere din diferite regiuni ale țării articole de artizanat, sculptură în lemn, metal bătut, emailuri, veșminte cusute la țară, icoane vechi datorate zugravilor din Moscova și Novgorod. În același timp Tenișeva a înființat o serie de ateliere unde copiii învățau, sub îndrumarea unor artiști cunoscuți, să lucreze broderie și ceramică (expuse de asemenea în muzeu). În casa Tenișevei au stat și au pictat temporar: N. Rerih, A. Benois, I. Repin, M. Vrubel, S. Maliutin. Acestuia din urmă i se datorează și schițele pentru casa *Teremok*.

La Tokyo, în pasajul subteran de 170 m care leagă Ginza de Hibiya, s-a des-

chis Muzeul de artă al copiilor, exclusiv destinat lucrărilor executate de copii. Muzeul a fost creat cu concursul eforturilor depuse de directorii școlilor primare din toată țara. Este primul muzeu de acest fel din Japonia. Aglomerarea lucrărilor e atât de mare încât expunerea este schimbată din zece în zece zile. Referindu-se la această producție cu implicit caracter artistic, cunoscutul pictor Taro Okamoto, custode onorific al muzeului, spune: «Cred că adulții au mult de învățat de la expresia liberă și omenească a copiilor. Astfel, Muzeul de artă al copiilor este cu adevărat important, nu numai pentru copii, ci mai ales pentru adulți».

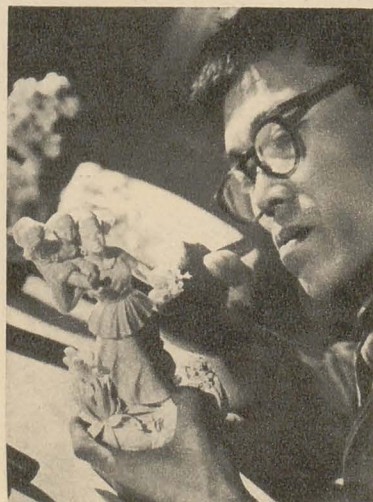
PICASSO NONAGENAR
Consiliul municipal al Parisului a decis în unanimitate să-i acorde lui Picasso, cu prilejul aniversării a 90 de ani, titlul de «cetățean de onoare al Parisului». Pictor, sculptor, ceramist, gra-



vor, artistul fără îndoială cel mai celebru al timpurilor noastre — cum obișnuiesc să menționeze în mod curent enciclopediile — Picasso, originar din Malaga Spaniei, s-a stabilit din 1900 la Paris, unde, acum 70 de ani, cunoscutul colecționar Ambroise Vollard i-a expus prima selecție impozantă de 75 tablouri. Titlul de cetățean de onoare al Orașului Lumină îi revine lui Pablo Ruiz Picasso după șapte decenii de neîntreruptă activitate legată de viața artistică franceză, în cadrele internaționale ale școlii de la Paris.

ARTIZANAT

Orientați de linia revoluționară imprimată artei de președintele Mao, arti-



zianii chinezi reflectă în opera lor revoluția și construcția socialistă. Scoțind în relief politica proletară, proslăvind înțelepciunea poporului și apelând la tradiție spre a crea noul, străvechile meșteșuguri chinezești capătă o strălucire proaspătă.

ARTA EDITORIALĂ

Cu prilejul *Lunii Cărții* care s-a desfășurat anul acesta în Cehoslovacia a fost organizat un concurs pentru cea mai frumoasă carte a anului. Concursul a fost patronat de Ministerul Ceh al Culturii, de Centrul de Cultură al Cărții Slovace, de Memorialul Literaturii Naționale și de Uniunea Culturală Slovacă. Juriul a avut în vedere criteriile stricte privind calitatea tehnică, culorile, legătura, ansamblul aspectului artistic. Cărțile premiate vor fi incluse într-o expoziție prezentată în diferite centre ale Cehoslovaciei ca și la târguri internaționale de carte din alte țări. Cei 20 de membri ai juriului prezidat de pictorul A. Padrlík au apreciat 64 dintre cele 231 de titluri trimise. Dintre publicațiile cu imagini au fost apreciate aceea a lui A. Born (caricaturi și desen), o monografie slovacă de R. Matuščík «Apocalipsa lui Dürer» și monografia lui J. Suchy consacrată lui J. Slitr. Au fost de asemenea apreciate o serie de alte lucrări: literatură, documentare, bibliofilie, literatură pentru copii. Premiile acordate de Ministerul Ceh al Culturii au fost atribuite ilustratorilor Vladimír Tesar și Miloslav Troup, desenatorilor Oldřich Hlavsa și Jaroslav Sváb și editurii Pragapress. Premiile Centrului de Cultură al Cărții Slovace au fost obținute de ilustratorul Albin Brunovschi, desenatorul Lubomír Kratky și editura *Mlade Peta* din Bratislava. Au fost acordate de asemenea și o serie de mențiuni.

FOTOGRAFIA

Din ce în ce mai frecvent utilizată de către artiști în cadrul tendințelor de accentuare a conceptului de comunicare, fotografia se arată a fi un procedeu deosebit de convenabil prin posibilitățile largi de difuzare și accesibilitate a tehnicii. Dintre artiștii care au folosit printre primii fotografia într-o atare accepție pot fi citați: Michel Snow, Bruce Nauman (holograme), Lamel Douglas Huebler. Între anii 1967 și 1968 reprezentanții Land-artei sistematizează folosirea fotografiei. Pieșele lui Heizer, Oppenheim, Long, De Maria, Dibbets, Smithson sînt comunicate prin intermediul fotografiilor, expuse în galerie sau publicate în reviste. Piesa propriu-zisă este în general de mari proporții și situată într-un peisaj inaccesibil și impunător, care o distruge progresiv (de exemplu *Dublu negativ* de Heizer în Nevada, 1969). Oppenheim, Long accentuează caracterul efemer al piesei (urme pe zăpadă, braze, flori tăiate). Fotografia este în toate aceste cazuri mai mult decît o reproducere, ea îndeplinește funcția de document și reportaj. Opus ca tendință artiștilor menționați, care modifică peisajul creînd forme, Haacke folosește fotografia conform cu preocuparea sa pentru forma creată de înseși procesele naturale (vînt, zăpadă). O altă manieră de a utiliza fotografia este cea în serii descriînd etapele unei transformări în curs. Fotografiile sînt puncte de reper, documente ale unor procese temporale: schimbări intervenite în mediu sau în cadrul unor structuri alterabile (Robert Morris). Fotografiile fac sensibil în aceste cazuri modificări care nu ar putea fi aprehendate în totalitate de senzoriul uman. Caracteristic funcției noi cu care este învestită fotografia de către acești artiști este accentuarea calității ei de mijloc și de document al unui proces în cadrul unui raport specific de recep-tare.

CADRAN

«Doresc ca de la această înaltă tribună să adresez creatorilor de artă chemarea: Redați în artă mărețele transformări socialiste ale țării, munca clocotitoare a mili-oanelor de oameni; veți găsi și contradicții și conflicte reale, nu închipuite, și fapte mărețe emoționante, demne de numele de om!

Redați și frumosul și iubirea în înțelesul lor măreț!

Folosiți arma umorului, satirizați defectele care se manifestă în societate și la oameni! Faceți din arta voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omu-lui, de afirmare a dreptății și echității sociale, a modului de muncă și viață socia-listă și comunistă!

Aveți în fața voastră o perspectivă largă; puneți talentul și măiestria de care dis-puneți în slujba unei arte închinată poporului, cauzei socialismului și comunismului în patria noastră!

Sînt convins că cea mai mare parte a creatorilor vor răspunde cu noi și noi opere care să ridice pe culmi superioare arta românească! »

A răspunde acestei chemări pe care secretarul general al partidului nostru, Nicolae Ceaușescu, a adresat-o oamenilor de artă înseamnă a acționa — idee și faptă, deopotrivă — în spiritul idealurilor revoluționare marxist-leniniste de transformare a lumii.

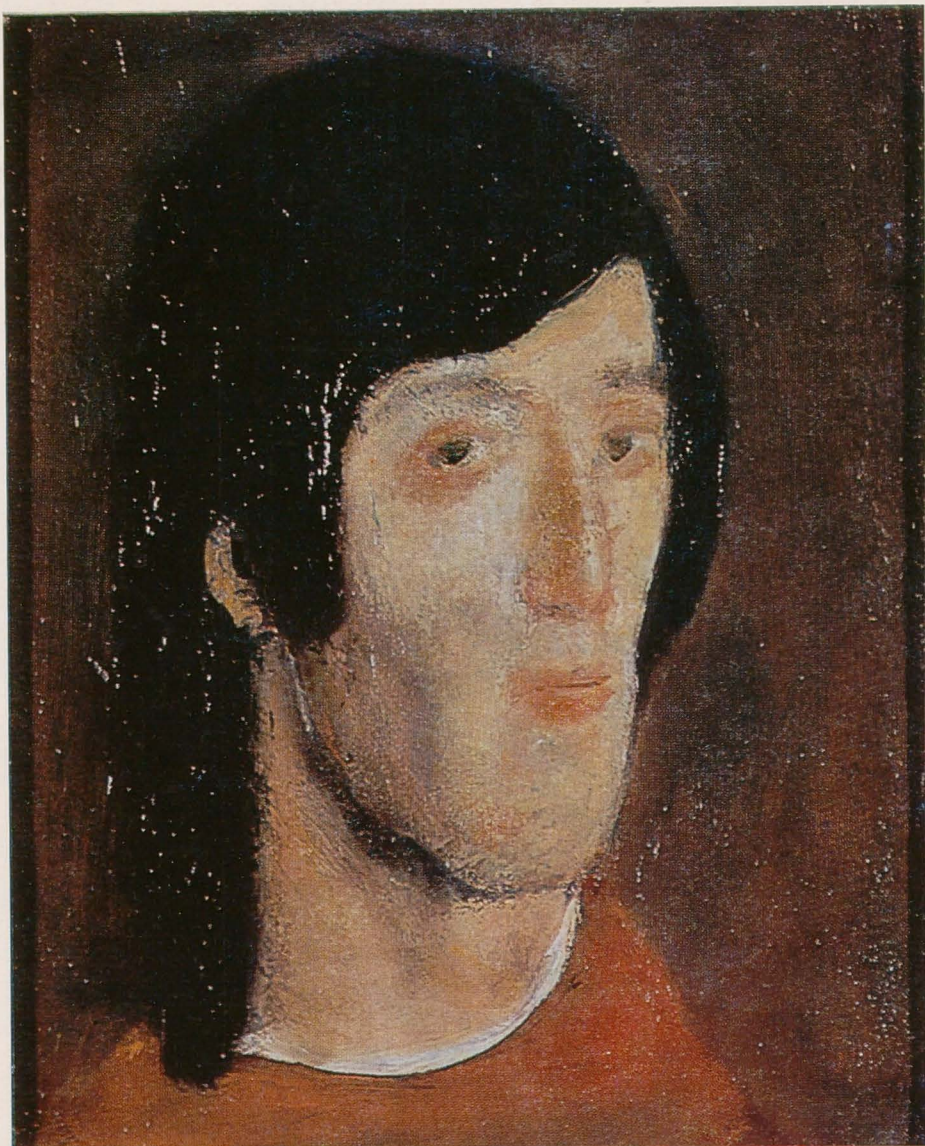
A răspunde acestei chemări înseamnă a acționa în direcția obiectivă pe care o cere istoria epocii noastre, a face să coincidă dinamica subiectivă a creativității cu dinamica obiectivă a istoriei.

Pentru a răspunde acestei chemări, pentru a se angaja, pentru a fi, așadar, în istorie este nevoie — după părerea noastră — de un mai energic și mai coerent efort de gândire și acțiune colectivă. Este nevoie de acest efort pentru a situa arta românească — viața artistică, viața ideilor — în cîmpul marilor tensiuni ale epocii, al marilor dezbateri contemporane. Este necesar un astfel de efort pentru ca identitatea noastră culturală, construită treaptă cu treaptă de înain-tași, să dobîndească dimensiunea actualității, dimensiunea dată de revoluția socia-listă și de revoluția tehnico-științifică.

«Numai înțelegerea și cunoașterea marilor descoperiri ale omului, însușirea noilor cuceriri ale științei — care, în epoca actuală, a revoluției tehnico-științifice, trans-formă radical întreaga omenire, modul de a înțelege diferitele fenomene sociale — vor putea să dea omului înaintat orizontul de care avem noi nevoie, o conștiință comunistă. Eu aș putea spune că aceasta este o cerință generală pentru toate sectoarele, inclusiv pentru cele ale creației literar-artistice. Numai înțelegerea implicațiilor mari ale revoluției tehnico-științifice asupra dezvoltării sociale va putea să dea omului de artă, de literatură, de muzică, dimensiunea nouă, perspectiva nouă a viitorului și îl va putea pune în condiția de a crea corespun-zător epocii în care trăiește, cerințelor viitorului spre care se îndreaptă omenirea ».

Este o subliniere pe care secretarul general o face cu deplin temei: fiindcă dezvoltarea societății în direcția progresului și revoluția tehnico-științifică alcă-tuiesc — în condițiile socialismului — un sistem coerent de realizare a libertății umane. Pentru artist aceasta înseamnă a vedea lumea — nu cu instrumentele progresului, care duc la schimbări radicale în raporturile omului cu realitatea, ci prin obiectivul și în orizontul noii conștiințe a creatorului acestor instrumente. În esență, pentru artist, aceasta înseamnă a fi credincios menirii sale fundamen-tale, permanente — de constructor al calității umane.

ARTA



PROFIL

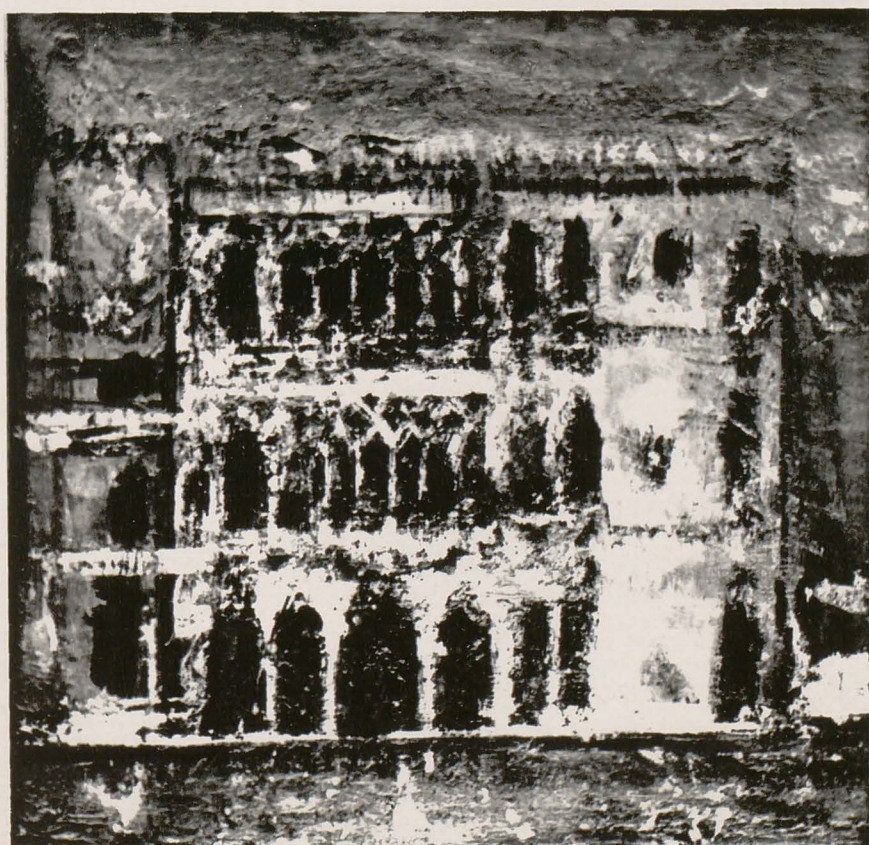
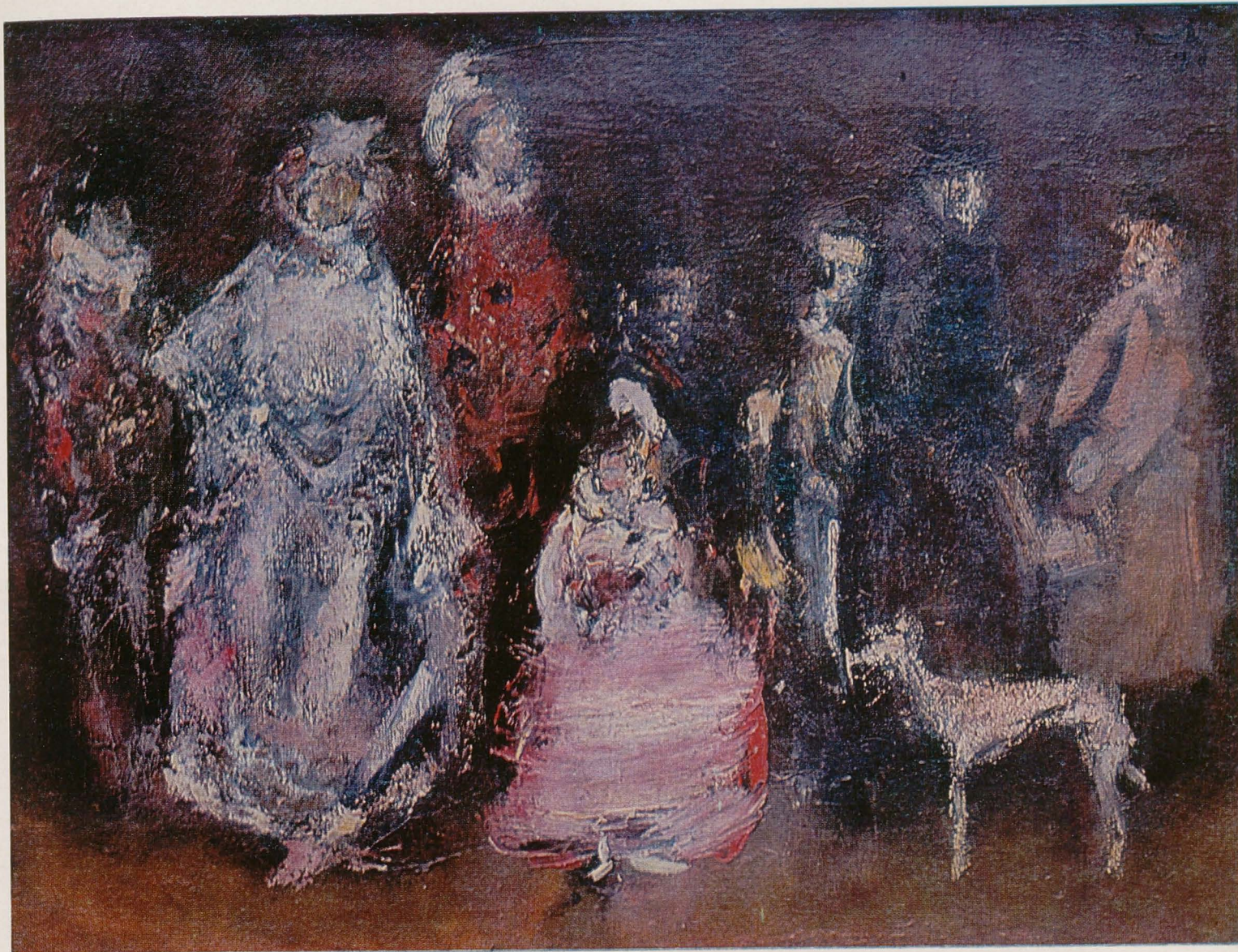
CORNELIU BABA

MONOLOG SENTIMENTAL



Muzica se dizolvă uneori pînă la pragul unei liniști vibrante, apoi aprinde brusc enorme scîpîri sonore în atmosfera atelierului plină de culoarea sunetelor și de muzicalitatea adînc acordată a culorilor ce se insinuează atotstăpînitoare în penumbra zilei care pleacă. Acordate printr-o tacită convenție imaterială dar sigur existentă, muzica și pictura invită la involuntare reflecții asociative, completîndu-se, dialogînd astfel încît descifrarea actului creator, oprit în pragul seriei pentru a fi reluat cu aceeași emoție a primului gest, devine mai ușoară. Din luminile și umbrele tablourilor orînduite după o riguroasă și interioară logică, ochiul reconstituie o lume deschisă întrebărilor, un univers plin de neliniști în ciuda siguranței cu care largi tușe de culoare, dense și viguros țesute, structurează existențe plastice, volume ce se impun atmosferei pentru a i se integra într-un acord dramatic. Ghicești sub fermitatea gestului îndelungi căutări, rodul și scopul unei existențe orînduite pe o neclintită și unică direcție: aflarea punctului în care totul se transformă în posibil obiect al picturii, depășind anecdoticul poate explicativ dar nu totdeauna bogat în adevăruri esențiale, ca și gratuitatea atractivă a jocului de forme și culori.

Privesc tablourile, într-un atent proces analitic ce gravitează inconștient și firesc în jurul personalității artistului, și involuntar mă gîndesc la o posibilă definire pe care o sugera Vianu, vorbind despre autoportretele expresive: « Este chipul unui condottiere, al unui erou al vieții omenеști? » Desigur, dacă termenul vrea să însemne un om care și-a închinat voința, puterea, talentul, unui singur ideal suprem, atunci Corneliu Baba este un condottier. Un condottier care luptă mereu și deschis, acceptînd riscul și trecătoarea înfrîngere care conduce cu fiecare zi la victoria omului asupra propriilor îndoieli, la victoria artistului asupra materiei transfigurate în desen, culoare, în ceea ce înseamnă pictură. Căci în traiectoria artei lui Baba, limbaj uman ce se oferă deopotrivă rațiunii și afectului, descoperim dubla încercare de autodefinire ca om și artist, dar și aspirația spre cucerirea marilor adevăruri care permit exprimarea concisă, plină de semnificații și de valori autentice picturale.



1. Portret de tînăr — ulei
2. Veneția — ulei
3. Paradă — ulei
4. Ca d'Oro — ulei
5. Arlechin — ulei
- 6 — 7. Studii — desen





Efortul de autodefinire poate fi întâlnit pretutindeni și nedismulțat, de la autoportretul introspectiv, încercare de limitare și integrare în univers dar și prilej de comparații veșnic minate de nemulțumire, pînă la cele mai fugare prilejuri de a structura un dialog între realitatea fizică și cea artistică, între materia concretă și cea pictural transfigurată. Este Baba un orgolios, așa cum la o grăbită și rutinieră analiză poate apărea celor ce se lasă înșelați de aerul de « condotier » cu care își investește deliberat prezența picturală? Cred că este cu adevărat, dar în altă accepțiune a termenului, căci fiecărui artist autentic îi este necesară doza de orgoliu care îi permite să se angajeze într-o luptă cu finalitate incertă, nutrirind convieșterea victoriei asupra sa în primul rînd și apoi asupra succesiunii de obstacole pe care orice crez ferm le ridică tocmai pentru a defini învingătorul. Este orgoliul celui care își recunoaște cinstit maeștrii, care mărturisește prin tot ce face un punct de plecare și intenția unei traiectorii ce duce la adevărata pictură, cea care a mai fost făcută și care se va face mereu. Fără acest orgoliu, paradoxal controlat de o permanentă și ascunsă timiditate, ca și de o luciditate nu lipsită de maliție, nu se poate concepe un creator autentic.

În căutarea adevărului pictural, prelungind prin firești cîștiguri un drum început de mult, artistul aduce o experiență umană și una artistică de neseplat în actul creator, rezultatul unor profunde meditații ce depășesc limitele universului plastic, în extensii existențiale descifrabile în lumea de semne logic organizate și totuși scăpînd logicii superficiale. De la construcția fermă, subordonată subiectului, definită printr-un clar-obscur dominat de brunuri și care materializa existențe concrete și transmitea conținuturi emoționale, evoluția limbajului atinge punctul în care culoarea devine unica modalitate de expresie, supunîndu-se ideilor și transmițîndu-le, conferind materialitate volumelor, fără a pulveriza forma ci doar integrînd-o în atmosfera vibrantă. Modelată prelung, cu minuție și delicii de bijutier, în suprapuneri ce fac să dispară sclipiri neașteptate fără a lăsa să se ghicească efortul constant către maxima elocvență cromatică și afectivă, ea condensează un univers a cărui lege supremă pare să fie cosubstanțialitatea omului cu mediul fizic, într-un enorm semn de întrebare adresat tuturor și nimănui. Dacă în noțiunea de « expresionism » descoperim o constantă umană în care sînt difuz răspîndite adevăruri esențiale ce-și caută drum către exterior, către oameni, atunci arta lui Baba poate fi considerată expresionistă, căci ea se deduce din analizele operate asupra realității, asupra destinului oamenilor și a relațiilor dintre ei, dincolo de aparențe și cu o profundă gravitate ce se traduce prin privirile încărcate de speranțe și neliniști. Privesc portretele, reale sau posibile, figuri ce țîșnesc asemeni unor iluminări din jocul umbrelor îndelung țesute, portrete din care te fixează ochi dilatați ce vorbesc în locul gurilor condamnate la tăcere prin moartea lentă a verbului de mult golit de sensuri, portrete cu detalii fizionomice care lovesc privirea și o rețin, conținînd o întreagă existență (poate cea proprie, poate a noastră, a celor ce privim) și revenind obsedant, ca un simbol al umanului demiurgic, mîinile, înzestrate cu o viață a lor. Culoarea se supune intențiilor, contaminîndu-se și contribuind la instaurarea sentimentului general pe care îl naște contemplarea picturii. Alternanțe simfonice de roșuri grele, de brunuri și albastruri de otrăvă ce se topec totdeauna în gravitatea colorată a negrului, izbucnirea unui mic soare de aur greu, galben subtil modelat, alb imaculat al unui detaliu, ca o mărturie a veșnicei aspirații către puritatea care există în noi, în jurul nostru, culori ce se topec pentru a dezvălui nu simple suprafețe ci stări de spirit, — acesta este universul cromatic al picturii lui Baba. Temele preferențiale ce revin acum — arlechinul devenit recipient al aspirației către dedublare, peisajul citadin grav și niciodată pitoresc, natura statică plină de vitalitate și cu certe aluzii la perisabilitatea materiei, scena de gen cu personaje ce s-au constituit în arhetipuri, ipostaze ale unor structuri umane, — se transformă în tot atîtea posibilități de a executa variațiuni tipologice sau cromatice pentru a obține o piesă unică, a cărei densitate rezultată din sinteze laborioase justifică tot șirul răbdătoarelor reluări. În fond, putem descoperi printre sursele acestei pasiuni pentru lucrul bine făcut, îndelung elaborat și mereu deschis ameliorărilor, respectul față de marii maeștri — sau chiar mai mult — o programatică opțiune pentru același arbore genealogic — fie că este vorba de maeștrii picturii sau de cei ai gîndirii, de titanii muzicii sau de cei ai științei. Și, lucru extrem de important, accesul la acest tip de ideal, ca și dificila evoluție spre descoperirea unui limbaj propriu, nu sînt rezultatul unei atitudini livrești, de supunere la nivelul mijloacelor picturale, ci consecința unei opțiuni fundamentale dedusă temperamental și cerebral din autoanaliză. Cred că numai astfel putem aborda lucid și obiectiv universul picturii lui Baba, pentru a-l supune unei analize complexe din care să deducem, dincolo de faptul imediat, esența unei existențe umane și artistice de cea mai autentică valoare.

VIRGIL MOCANU

Muzeul azi



M u z e u l ,

«Procesul» intentat muzeului de tip tradițional are o vechime de cel puțin o jumătate de secol.

De la notațiile utopic-paradoxe ale lui Le Corbusier («Adevăratul muzeu este cel care conține totul, care va putea informa asupra totului când secolele vor trece. Acesta ar fi muzeul loial și cinstit, ar fi bun căci ar permite alegerea, aprobarea sau negarea; ar permite să se înțeleagă rațiunea lucrurilor și ar incita la perfecționare.

Acest muzeu nu există încă». *Arta decorativă de azi*, 1925) pînă la celebra «Problemă a muzeelor» datorată elegantului contestatar Paul Valéry, de aici pînă la concepția lui Willem Sandberg, fostul director de la Stedelijk Museum din Amsterdam, ce preconizează «un mare atelier al zilei de astăzi, în care viitorul se simte acasă», realizat prin eliminarea a ceea ce nu este actual, «căci altfel în curînd va deveni oricum muzeu», rîndurile argumentelor critice au sporit spectaculos. Reținem, pentru sagacitatea lor, pe cele furnizate odinioară de Nicolae Iorga: «Prin urmare — spune el într-o conferință ținută la Iași, în 1938 — muzeul este o adunare de obiecte fixate odată pentru totdeauna în anumite odăi la care se pot adăuga și altele. Muzeul, înțeles astfel este neschimbat: catalogul dintr-un an poate fi întrebuițat după nu știu cîtă vreme. [...] Sînt lucrări *alături* de cultura vie — fiindcă noi trăim într-o cultură moartă — foarte închisă pe lîngă care ici și colo se strecoară o cultură vie. [...]

Noi auzim de muzeul de la Alexandria dar Museion era o sală de conferință de Universitate: acolo era un templu al Museilor, dar nici vorbă să se gîndească pe vremea aceea, cineva, la un muzeu ca ale noastre. Voiți să vedeți museele de atunci? Pofțiți în piața publică din Atena și Roma; numai cît muzeul acesta era viu în legătură cu nevoile societății. [...]

Ce avem noi în muzee sînt lucruri rupte de o realitate ce a fost vie. Ce ar fi fost dacă s-ar fi păstrat în viață frumoasa Cleopatra și apoi ar fi venit un anatomist și ar fi spus: ce păcat că înfățișarea Cleopatrei noastre nu se poate studia și atunci deosebibilele elemente care formau frumusețea ei ar fi fost desfăcute de el și prinse toate în cuie și apoi, ca să nu fie ea singură, ar fi fost aduse și alte nasuri așezate lîngă nasul ei, creîndu-se secția nasurilor de persoane frumoase iar în altă sală secția celor cu păr foarte frumos ș.a.m.d.

Ce avem noi în muzee ca lucruri desfăcute sînt elemente care au făcut parte dintr-un ansamblu. [...]

De cînd sînt museele? De la începutul secolului al XIX-lea, din epoca lui Napoleon care bătea din picior și cînd zicea să fie

o Universitate, se făcea, cînd zicea să fie o Academie se făcea, cînd zicea să fie un muzeu se făcea. [...]

Noi nu avem voie să cumpărăm pentru o clasă cultura care e dreptul unei societăți întregi».

Am întîrziat în transcrierea cuvintelor sale deoarece într-un fel ele rezumă «capetele de acuzare» ale amintitului proces.

Puțină istorie

Definit încă de Vitruviu drept locul unde se conservau operele de artă, muzeul debutează ca o colecție particulară (colecțiile ducilor de Bourgogne și de Berry sînt deja semne ale viitoarei Renașteri; e cunoscut faptul că familia Medici a încredințat lui Vasari sistematizarea colecțiilor ei, ca un «cabinet» în care — spune G. C. Argan — erau «tablouri precum cărțile în bibliotecă». Nu trebuie uitate nici colecțiile-tezaur de dinastice (Filip al II-lea, Rudolf al II-lea, Carol I), faze ale unor viitoare muzee naționale. Urmează «primul timp» al muzeului propriu-zis, deschiderea pentru un public restrîns a colecțiilor private; 1683 Muzeul Ashmole la Oxford; 1737 colecțiile Medici sînt trecute statului; 1759 muzeul lui Sir Hans Sloane, mai tîrziu British Museum; Colecțiile Vaticanului devin accesibile în 1734, apoi în 1749 și 1772; în 1750 sînt expuse la Palais du Luxembourg 110 tablouri din colecțiile regale; în 1768, la Dresda, studentul Goethe aștepta nerăbdător ora deschiderii; la 27 iulie 1793 are loc crearea, prin decret, la Louvre, a Muzeului Republicii.

Această incursiune cronologică vine să dovedească o evoluție istorică foarte scurtă, dacă se acceptă că istoria «colecționismului» are 3000 ani (cf. articolul lui Carlo Bassi în *Musei—architettura—tecnica*, Milano 1962).

«Muzeul», scrie G. C. Argan, (Muzeul de artă modernă, în *Metro* nr. 14, iunie 1968) e locul în care opera e privată de orice eventual reziduu al existenței ei istorice și e prezentată în pura, permanentă, absolută ei artisticitate», capătă un fel de «imunitate istorică» și un grad maximal de «exponibilitate». Muzeul tradițional, de tip patrimoniu, de atîtea ori numit templu, cimitir, mormînt, necropolă, ghetou, impune publicului o atitudine de sacralizare; acesta pășește într-o «incintă sacră în care se înmulțesc represiunile și interdicțiile: arhitectură solemnă, port, comportament constrîns și recules, atitudine de contemplare devotă, ținută vestimentară, interdicție de a atinge, mers și itinerariu, șușoteli și tăcere...» (J. Cl. Lebensteyn).

Se încearcă desființarea acestor bariere; veritabila empatie cu obiectul artistic, trans-

formarea muzeului în centru de iradiație de cultură.

Intenția spontaneistă — opera de artă-ofrandă — și muzeul «refugiul vieții contemplative» (E. H. Gombrich) nu sînt suficiente. De la *muzeul deschis*, chiar în sensul propriu al cuvîntului — căci e o mare distanță între programul unui muzeu cum era Toma Stelian (deschis marți, joi, duminică și sărbătorile între 10—13 și 15—17) și cel al muzeului propus de Bruno Alfieri, (deschis de la 9—24, cu intrare liberă) — și pînă la numeroasele forme de animare culturală, scopul este același: *muzeul ca instrument al culturii de masă*. Publicul de diverse nuanțe — nu numai elita de cunoscători și amatori, ci mai ales «rezerva de cîștigat», «publicul potențial» sau «noul public» (Paul Gaudibert, «Muzeul de artă modernă, animare și contestație» în *Revue d'Esthétique* nr. 4/1970) trebuie pus în posesia unui cod cu totul diferit de cel al limbajului verbal (în care, în principal, și-au făcut educația în școală), trebuie obișnuit și inițiat cu limbajele plastice ale timpului nostru.

«Comunicarea — scrie G.C. Argan — nu trebuie să fie virtuală și facultativă, ci reală și sinceră. Muzeul nu trebuie să fie un «self-service», ci locul în care se actualizează pozitiv raportul între artistul ce apreciază și masa care consumă și care, la rigoare, nu consumă produsul operației estetice opera de artă ci însăși operația». În dilemele actuale ale muzeului-acțiune, experimental, (actualitate — lipsă de actualitate, funcționalitate — nefuncționalitate) un lucru este limpede: «Muzeul de artă modernă nu mai poate fi o extensiune cronologică sau o conjugare la prezent a muzeului de artă veche».

Muzeul elastic: preventiv pentru obsolescență

Aici e locul să inserăm opiniile directorului muzeului Stedelijk din Amsterdam, dl. de Vilde, cu care a discutat, la București, criticul de artă Anca Arghir.

— Ce anume conține muzeul dv.?

— Încerc să scap de balastul care-mi ocupă sălile. Balast de lux: Van Gogh, Cézanne. Mă împiedică să realizez tipul de muzeu de artă contemporană care, evident, trebuie să fie un muzeu elastic: fără încetare împrăpat, mereu contemporan.

— De cînd începe contemporaneitatea?

— De la momentele de artă încă incomplet asimilate în muzeul imaginar al publicului meu (care e format în cea mai mare parte din oameni de vîrstă tînră și medie); în speță, după observațiile noastre, de la cubism.

— Așadar, în clipa cînd un mod de artă

a z i

Soluția de «actualizare a muzeului.» nu poate veni din polemica iconoclaștilor cu iconoclazii.

Muzeu contemporan e acela care poartă amprenta gândirii contemporane despre arta de totdeauna.

Muzeul viu se face cu obiectivitate și pasiune.

a intrat în bagajul cultural al unui public, a devenit artă a trecutului?

— Da, și din punctul meu de vedere, devine obiectul unui alt muzeu, cu profil de istorie a artei.

— Presupuneți deci că aveți un tip de public stabil — martor al uzurii unei categorii artistice și al continuii înlocuirii a ei. Dar publicul, în realitate, este fluctuant și inegal dezvoltat, ce este azi pentru o pătură a publicului fond artistic așezat e încă avangardă neacceptată în ochii altei pături. Cum stabiliți ritmul obsolescenței?

— În principiu, după ce și-a făcut stagiul, de o perioadă variabilă, ca artă contemporană, o generație de lucrări trebuie să treacă în muzeul istoric...

— Unde determină o structură muzeală fixă, întreținând un public care vine să regăsească, nu să găsească o operă, fiindcă această motivare contemplativă există, nu-i așa?

— Da, există un public specializat, care are nevoie să revadă un lucru tocmai fiindcă îl cunoaște bine. Ceea ce eu numesc însă «marele public» e interesat de noutate, nu numai în sensul ineditului senzațional, dar și în sensul modernității. Muzeul de artă contemporană e locul unde pulsul publicului înregistrează ritmul vital al creatorului, care e ritmul epocii și care îl captivează pe privitor — în măsura în care îl provoacă să-și descopere propria sensibilitate, să se cunoască într-un fel surprinzător. De aceea expun și artă care ține de eveniment, de pildă Beuys, Spoerri.

Facem diferite experiențe pe care un anume public le acceptă spre a-și exersa și largi spectrul imaginației și satisfacției estetice. Personal, nu cred în funcția didactică a muzeului — cred că vizita la muzeu trebuie să fie prilejul de plăcere, nu de instruire.

— Vă referiți la o singură categorie de vizitatori.

— Ceilalți, v-am spus, constituie un public specializat. Artiști, critici, oameni de cultură pe care opera de artă îi interesează ca document de un fel sau altul, nu ca moment din viață.

— Ce filtru al valorii aveți?

— Expun opera care mi se pare că are o acoperire convingătoare în gândirea artistului despre viață. Sau opera pe care unul ori altul din conservatori mi-o propun cu atare recomandare. Am făcut astfel cu mare succes o expoziție de afișe din Cuba, foarte spectaculoase, enorme și de o puternică expresivitate; o creație agitatorică a realismului artei lor revoluționare.

— Așadar coerența «muzeului elastic» e în «deschidere», în contradicție perpetuă, în autonegare dialectică?

— Da, orice fixare preferențială ar anula calitatea de «contemporan», care e prin

definiție mobilă, istorie în curs, nu sediment istoric.

Să interogăm acum câmpul muzeelor noastre.

Sondajul — instrument

După o succintă prezentare a «stadiului problemei», despre formele de educație în muzeu practicate în cadrul Muzeului de artă al R.S.R. ne informează Petre Oprea, șeful secției de popularizare, studii și documentare.

— Sînt mai multe forme de organizare. De exemplu în Anglia există sectorul publicației și sectorul educativ. Din suma alocată sectorului publicității, 1/4 este destinată lucrărilor științifice, 3/4 fiind destinate editării publicațiilor de popularizare (plicuri, cărți poștale, ghiduri mici, ghiduri mari, cataloage simple). În sectorul educativ primează acțiunile cu tineretul. Serile muzeale, ce urmăresc «înfrățirea între arte», au drept scop înlocuirea cluburilor; desigur, uneori există cluburi chiar în cadrul muzeului. Pentru tineret se organizează — e adevărat că nu în prea multe locuri în lume — cursuri de desen propriu-zis, începînd cu cei mici, de la 5 ani pînă la 16 ani; o altă formă sînt lecțiile de istoria artelor. Publicul matur este atras la muzeu de conferințele ținute de mari personalități, de expozițiile de mare anvergură. Am urmărit cu deosebită atenție ancheta întreprinsă la Toronto pe un public eterogen din punct de vedere sociologic și artistic. În momentul de față, personalul nostru lucrează la o anchetă în care centrul de interes este deplasat spre psihologic-artistic. Dorim să aflăm, nu în legătură cu cunoștințe de istoria artei, receptivitatea omului față de arta modernă, pornind de la un public oarecum avizat: sînt testați elevi ai clasei a X-a generală, urmărim înclinația către culoare sau către desen. Vom afla încă un lucru: în ce măsură gustul femeilor e diferit de cel al bărbaților. Încă un lucru, nu lipsit de importanță, anchetatorii sînt specialiști. De trei ani, din sector de îndrumare, sectorul acesta a devenit sector de propagandă. Am organizat, pentru prima dată, lectoratul pentru clasa a X-a generală, cu un curs de istoria artei de la Renaștere încoace, cuprinzînd 5 lecții de artă românească, 7 de artă străină. Lecțiile durează cam 45 minute și, în măsura posibilităților, se desfășoară în fața obiectului de artă. La fiecare 2—3 lecții sînt programate filme de artă. Cursul angrenează 1050 de elevi, de la 25 de școli. Dar să nu uităm că în București sînt 65 școli generale și, din păcate, după clasa a X-a nu se mai întreprinde nimic în acest domeniu. Personalul nostru, cu colaborarea C.C. al U.T.C., ține în școli din țară același ciclu de lecții sau conferințe pe subiecte — la Tîrgoviște, Slatina, Caracal,

Tg. Mureș, Reșița, Focșani, Miercurea Ciuc, în stațiunile balneo-climaterice. Anual primim 2-3000 publicații din străinătate. De doi ani și jumătate, de două ori pe lună, programăm filme de artă, românești și străine. Avem o fonotecă ce, deocamdată, cuprinde 40 de înregistrări, în care artiștii spun ce au gândit despre lucrările lor aflate în muzeu — sînt și exemple de spectaculoase renegări — și își prezintă lucrările publicului. Facem în colaborare filme, cu ocazia serilor muzeale, a spectacolelor în primă audiere. Anul viitor, o parte din lecțiile de istoria artei vor fi filmate.

A organiza

A existat o eterogenă și încropită pinacotecă a Municipiului București, înființată în 1933, a existat Muzeul Simu, deschis în 1910. Din catalogul editat în 1937 aflăm că, sub direcția pictorului Marius Bunescu, pentru achizițiile muzeului erau consultați și Gh. Petrașcu, directorul pinacotecii statului și J. Al. Steriadi, directorul muzeului Kalinderu. Ce se poate face cu «zestrea» actuală a fostului muzeu Simu, intitulat al Municipiului București? (Zestre precară, ținînd seama de faptul că mai toate piesele importante din fondul Simu au intrat de mult în patrimoniul Muzeului de Artă al Republicii.) Cum ar trebui să arate un «muzeu viu» al Municipiului București și nu numai al acestuia? Întrebările adresate directorului muzeului, Nicole Borteș, au primit răspunsuri telegrafice, adevărate «idei directorale».

— Un muzeu viabil se formează istoricește, nu prin acte birocratice. De ce e neapărat necesară improvizarea unui muzeu de artă plastică la Calafat?

— Arta implică, în continuare, pelerinajul.

— Muzeul trebuie conceput ca o casa a culturii, ca un complex ce include relația artă-public, artist-consumator.

— Problema confruntării și consacării; confruntarea trebuie să fie imediată; altfel se pierde momentul cînd artistul poate fi surprins ca devansator, ca anticipator. Pentru oamenii «de muzeu» nu există alt risc decît acela al dezinformării.

Trebuie revizuită și noțiunea de consacrare. Nu trebuie așteptat o jumătate de secol.

— Un muzeu trebuie să lucreze «la zi». Aceasta nu răstoarnă vechea noțiune, muzeul are o parte de tezaur. Consider o greșeală confundarea muzeului de artă plastică cu un muzeu de arheologie, înțeles ca preluare a vestigiilor culturii artistice.

— A-ți păstra discernămîntul, conștiința «rațiunii de a fi», în plin fenomen al muzeificării. Ne «muzeificăm» pe zi ce trece. La Paris există muzeul pînii.

— Muzeul — lucru de inițiativă personală, totală, întreagă, nu a impune, ci a demonstra.

— Muzeul-dicționar trebuie să existe; rămân mai interesante celelalte.

— Cît mai multe tipărituri ale muzeelor.
— Metodă de lucru: nu Muzeul Simu în reconstituire « așa cum a fost », aceasta ar însemna punerea discernămîntului, a gîndirii, între paranteze.

— Propuneri: burse pentru artiști acordate de primărie; multe expoziții personale; în locul întîmplătorului și sporadicului, continuitate în achiziții — muzeele să fie direct responsabile în aceste operațiuni; — implicarea muzeelor în viața artei contemporane; — imagine a artei locale (nu neapărat, ci numai unde condițiile o impun).

Pionierat

Felul în care *Muzeul de artă modernă și contemporană românească* din Galați își poate onora, în momentul de față, titulatura (unică în țară, deocamdată), a fost mobilul convorbirii avute cu directorul acestui muzeu, Nicolae Ițu. Trebuie totuși observat că lîngă bunele intenții, servite de idei judicioase, se alătură, prea des, baricadarea între locuri comune și optimisme de ședință, « hamletizarea » în probleme de multă vreme rezolvate, indecizia neangajantă ce poate trece, uneori, drept înțeleaptă prudență în tatonarea pe un teren nesigur, ca acela al artei « în curs de a se face », dar în special evidentele carențe de gust — amenajarea secției de artă decorativă este de o jenantă prețiozitate — date nu dintre cele mai potrivite unei activități de veritabil pionierat, termen sub semnul căruia a debutat discuția. Dăm cuvîntul interlocutorului nostru:

— Să transformi arta actuală în exponat cu caracter muzeistic este mult mai complicat. Ești nevoit să consacri chiar pe un începător, care nu a trecut prin « probele focului ». Încercăm să surprindem toată mișcarea artistică actuală. Am pornit de la considerentul că trebuie să semnalăm o serie de lucrări, pe care le expunem, chiar dacă n-au întrunit sufragiile tuturor criticilor.

Neavînd un precedent în materie de organizare a unor asemenea muzee cădem într-un păcat de care nu ne putem debarasa. Trebuie totuși să se delimiteze granița între o expo-

ziție de artă contemporană și un muzeu de artă contemporană. Există apoi o tendință de regionalizare a muzeului; se expune artă bucureșteană și lucrări ale artiștilor din Galați. Muzeul trebuie să surprindă și aspecte din restul țării.

Din punct de vedere al prezentării lucrărilor, putem spune că avem unele reușite, comparativ cu alții. Aceasta a fost și părerea directorului muzeelor din Haga, care, de altfel, nu este un adept al artei contemporane în muzeu. Stă în intenția noastră mărirea și îmbunătățirea secției de artă decorativă, unde mai există și lucrări din 1955. Trebuie să acordăm o pondere corespunzătoare acestei expoziții permanente, deoarece, cred eu, arta decorativă va aduce cele mai mari servicii artei contemporane. Ne interesează și un muzeu în aer liber; există oarecare documentare în această privință. E o altă posibilitate de a atrage publicul, mai maleabilă. Dar cu ce? În 1970, am primit din « necropola » de sculptură din material definitiv, de la București, lucrări care, teoretic, însumează 2 milioane de lei, dar în majoritate nu corespund, nu reprezintă fenomenul artei contemporane. Anual, 100.000 lei sînt destinați cumpărării lucrărilor, dar lucrări de artiști care nu mai sînt în viață. Facem muzeu de artă contemporană cu ce am căpătat de la C.S.C.A., de la Comitetul județean de cultură și artă, care a cumpărat aproape întotdeauna lucrările artiștilor din județ. Există același cont pentru achiziții, în general pentru mobilier, lipici, agrafe, opere de artă, dar nu asta e important. Există o tendință de a pune piedici în calea achizițiilor, nu prin organele specializate, ci prin organe administrative.

Începem să ne transformăm în depozitar de artă, începem să ne sufocăm. Cum la nivel județean nu există depozite de lucrări de artă, dacă se cumpără, de exemplu, machetele cine știe cărui concurs de artă monumentală, acestea ajung să ocupe mulți metri pătrați din depozitele noastre de sculptură. Lucrări achiziționate la nivel județean, destinate instituțiilor din subordinea consiliilor populare, deseori refuzate de acestea, tot aici ajung.

Să avem dreptul la inițiativă, chiar cu riscul de a greși. O comisie de achiziții bine pregătită, de care dispunem, ar putea face achiziții de artă contemporană mult mai mici, dar cu mult mai mari servicii. Cu toate aceste poticneli, treaba merge înainte. Dacă în 1967, la deschiderea muzeului, publicul a venit, să spunem din curiozitate, în 1968, publicul a crescut, mai ales prin acțiuni realizate în afara muzeului. În primul rînd expoziții personale ale artiștilor gălățeni — Ingo Glass, Simion Mărculescu — în locuri de mare aflus, la teatre; această formă a fost « radiată »; susținem să facem aceste expoziții în continuare, ele atrag atenția asupra muzeului, ca și expozițiile cu caracter itinerant.

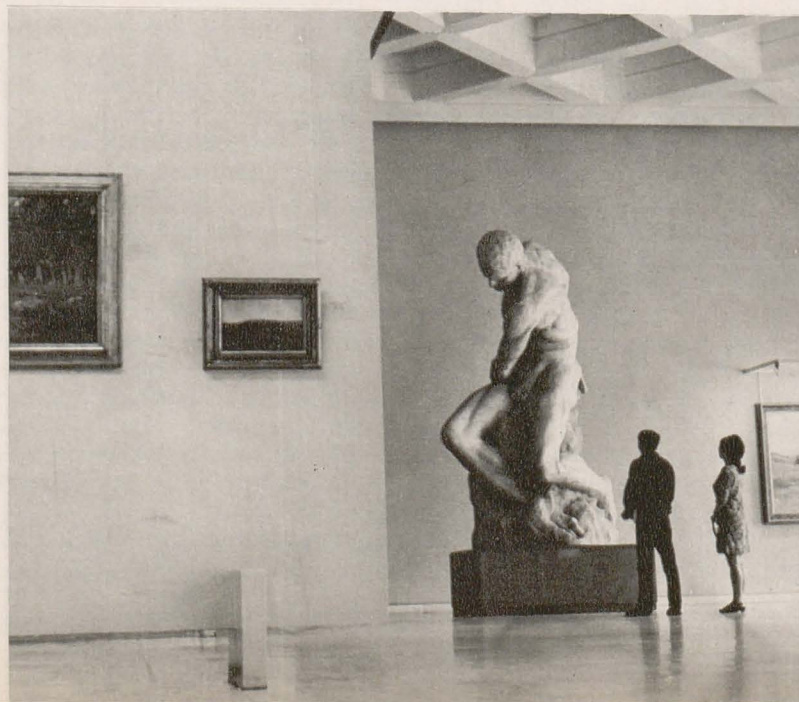
Publicul

În relațiile cu publicul, unele activități au devenit un fel de tradiție, aici se adaugă o oarecare undă de provincialism. Altele sînt noi: microconcerte cu ocazia diverselor vernisaje — muzică franceză la expoziția de tapiserie franceză, muzică românească la expoziția Nicolae Mantu etc. — recitaluri de poezie. Pentru școlari am inițiat teme care, la orele de dirigenție, se țin în muzeu — recent, lecția, cu proiecții, despre grafica militantă. Din toamna anului trecut am inițiat « colocviile de miercuri », discuții între oameni de artă — artiști plastici, muzicieni, scriitori, actori — pe teme ca libertatea artistului, expresionismul în artă, estetica industrială. Ar mai fi de propus schimburi de expoziții cu alte muzee, expoziții de mare anvergură (s-a reușit ca annuala de grafică să se deschidă anul acesta la Galați), un colocviu de sculptură.

Încă un punct de vedere

Pictorul Simion Mărculescu, muzeograf la același muzeu, observă politica nediferențiată față de singurul muzeu de artă contemporană în raport cu celelalte muzee din țară și propune unele soluții:

Muzeul de artă al R.S.R. « bagă la depozit » producția artistică actuală; pentru expozițiile în străinătate, Oficiul de expoziții are un alt depozit.



Una dintre problemele esențiale, vitale pentru muzeul nostru: de ce lucrările valoroase de artă contemporană sînt blocate în diverse depozite și nu pot figura în acel muzeu care le este destinat? Nu repartiții forțate; comisiile de repartizare nu cunosc nevoile muzeului, în funcție de lucrările din patrimoniu, de altfel nici nu-și pun această problemă, mai curînd practică un mărunț împăciuitorism. După lucrările achiziționate de către U.T.C., de către sindicate, după Oficiul de expoziții, după Muzeul de artă R.S.R., urmează «loteria», de multe ori penibilă, cu celelalte muzee. Pe viitor se impune un sprijin eficient din partea organelor de resort în acordarea unui regim preferențial de selecționare a lucrărilor ce urmează a fi acordate muzeului de artă contemporană românească din Galați, chiar și numai pentru faptul că acesta beneficiază, pînă acum, de cel mai vast spațiu de expunere pentru arta contemporană. Este nevoie de o conducere activă, dinamică — dinamism în concepția structurii muzeului și dinamism în acoperirea cu promptitudine a valenței «actualitate» — și în același timp competentă, care să cunoască pulsul artei de azi și a celei «pe cale de a se face», care să fie în măsură să răspundă cerinței de maturizare și creștere valorică a reprezentării — și a prezentării — în cea mai mare instituție cu acest profil din țară.

Argumente

Sorin Ilfoveanu — bursier al Uniunii Artiștilor Plastici pe anul 1971 — muzeograf la muzeul județean Pitești și colegul său muzeograful Virgil Poleac observă că viciul fundamental al muzeelor județene este ambiția de a fi «rezumate» — slabe prin forța împrejurărilor — ale Muzeului de artă al R.S.R. Criteriul cronologic — după Tattarescu urmează, invariabil, Aman, după acesta, Grigorescu — duce la obligația ca, în «politica de achiziții» atenția să fie îndreptată spre nume, și nu, cum ar fi normal, spre calitate. Astfel, numeroase lucrări, de un interes cel mult documentar, își află locul în muzeele de artă județene, numai pentru a «umple» locul unui nume, dictat de amintitul criteriu. Muzeul — urmare a unei

idei — cum ar fi tema «dezvoltarea colorismului în pictura românească» (este ceea ce se încearcă la Pitești) — orientează achizițiile spre anume lucrări, termenii unei demonstrații (dacă nu e prea forțată comparația). Arta de cea mai deplină actualitate este — și urmează a fi — acoperită prin donațiile artiștilor (desigur numai la solicitarea organizatorilor); aceasta, atîta vreme cît nu va fi reglementată pozitiv chestiunea achizițiilor de la artiști în viață. Expozițiile periodice propuse urmăresc și ele un program: «Desenul sculptorilor» etc. Podul încăpător al muzeului ar putea fi, în visele optimiste ale tinerilor organizatori, o foarte potrivită și insolită galerie de artă afectată expozițiilor personale.

Muzeu al pietății

Mai există și tipul demuzeu girat de un artist: un muzeu al pietății. Iată cum se înfățișează acesta, în impresiile criticului V. Drăguț: De cîteva luni, itinerariile artistice ale României s-au îmbogățit cu un nou și important obiectiv: secția de artă a muzeului «Țării Crișurilor» din Oradea. În fapt, această secție este ea singură un autentic muzeu care ocupă în întregime etajul întîi al așa-numitului «palat baroc», operă de căpătîi a arhitecturii transilvănene din secolul al XVIII-lea. Vizitatorul neavizat al acestui muzeu va fi surprins să descopere aici o admirabilă selecție de pictură românească modernă și contemporană; de asemenea o impresionantă galerie de lucrări de ceramică și tapiserii contemporane, acestea din urmă formînd nucleul primului muzeu de artă decorativă autohtonă. Vorbind despre pictură, trebuie precizat că grupajele de tablouri semnate de Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Francisc Șirato, Nicolae Dărăscu, Nicolae Tonitza, Lucian Grigorescu, Catul Bogdan, Alexandru Ciucurencu și alți maeștri ai penelului românesc sînt atît de exigent întocmite încît, de azi înainte, prezentarea monografică a acestora nu mai poate fi concepută fără invocarea muzeului din Oradea. Secțiunea rezervată picturii contemporane, fără să dispună de un spațiu îndestulător de mare, este la rîndul ei alcătuită cu deplină

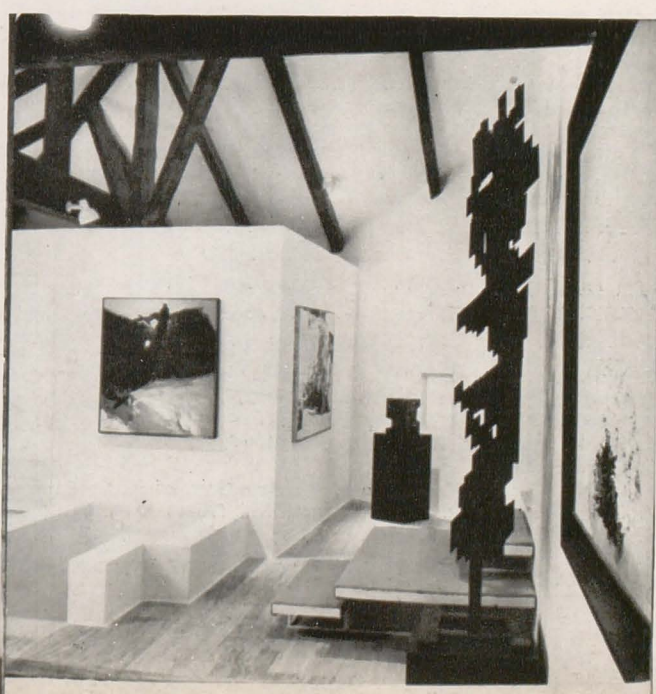
luciditate critică încît vizitatorului i se oferă o imagine concludentă asupra artiștilor reprezentativi, asupra principalelor tendințe, asupra rezervelor de tinerețe creatoare de care dispune mișcarea noastră artistică. Aprecieri superlative reclamă și antologia tapiseriilor din care nu lipsește nici un nume de seamă de la Aurelia Ghiață și Mimi Podeanu, la Ileana Balotă, Geta Brătescu, Șerban Gabrea sau Florin Ciubotaru.

Mai modestă, dar organizată cu bun gust și cu subtilă punere în valoare a frumoaselor spații interioare, secția de artă străină cuprinde cel puțin o capodoperă: așa-numita «madona flamandă» care provine, după opinia noastră, din ambianța lui Quentin Metsys. Evocînd virtuțile muzeului de artă din Oradea, este locul să subliniem că ne aflăm în fața unui autentic muzeu de autor. Cînd, cu cîteva ani înainte, pictorul Coriolan Hora accepta conducerea secției de artă a muzeului, el se afla în fața unui patrimoniu sărac și de slabă calitate, în mijlocul căruia «madona flamandă» apărea ca o surprinzătoare excepție. Cu pricepere și perseverență, ajutat cu înțelegerere de către organele locale, Coriolan Hora a reușit într-un timp foarte scurt o performanță: alcătuirea unui patrimoniu reprezentativ, cu puternice accente dominante, capabil să ofere o captivantă introducere în lumea artei românești. Refuzînd tentația numelor mari, Coriolan Hora a optat pentru lucrări de calitate și a refuzat să illustreze un artist, fie chiar important, cu lucrări de mîna a doua. Rezultatul este cel deja caracterizat: muzeul de artă din Oradea constituie un reper de primă categorie pe harta artistică a țării.

Opinia redacției

Discuția despre muzee, evident polemică, rămîne deschisă. Pentru că, în realitate, trebuie să recunoaștem: nu există o «problemă a muzeelor» unică și cu soluții universale valabile; soluția nu constă în a înlocui *dogma cooservării* cu *dogma mobilității*, ci în elasticitatea unui program al adevărului — adecvare la multiplicitatea funcțiilor culturale ale muzeului.

Pagini realizate de MIHAI DRIȘCU



Arta modernă și marele public

REZULTATELE UNEI ANCHETE FĂCUTĂ ÎN CANADA,
CU SPRIJINUL U.N.E.S.C.O.

Care este atitudinea marelui public în fața creațiilor artistice contemporane? Care sînt preferințele publicului în domeniul picturii moderne? Care sînt criteriile sale de apreciere? Ce este de făcut pentru a elimina prăpastia ce desparte marele public de creația artistică modernă? Este adevărat că marile inovații artistice sînt general admise abia după cincizeci de ani de la apariția lor? La aceste întrebări și-au propus să dea răspunsuri, fie ele și numai parțial valabile, mai mulți specialiști canadieni: Angela Zacks, David S. Abbey, psiholog, Theodore Allen Heinrich, istoric de artă, fost director al muzeelor, William Withrow, directorul unei galerii de artă, Robert Welsh, profesor de pictură, Donald Crowdis, reprezentant al Comitetului Național Canadian pentru I.C.O.M. (Consiliul Internațional al Muzeelor), Duncan F. Cameron, director național al Conferinței canadiene a artelor. Ancheta întreprinsă de ei a avut loc la Toronto și a fost posibilă datorită sprijinului acordat de U.N.E.S.C.O. Rezultatele anchetei au fost publicate în forma lor primară în revista « Museum » (vol. XXII, Nr. 3/4, 1969), iar primele interpretări și concluzii — obținute cu ajutorul unui ordinator — în numărul din martie 1971 al revistei « Le Courrier », editată de U.N.E.S.C.O.

Punîndu-și problema raportului dintre marele public și arta modernă, specialiștii s-au concentrat asupra uneia din problemele capitale ale epocii noastre: comunicarea.

Sistemul de lucru

Pentru a nu da naștere la confuzii, comisia precizează de la bun început și subliniază în mod special în mai multe rînduri că scopul principal al anchetei era punerea la punct și verificarea metodologiei adoptate. Trebuia să se stabilească dacă metoda aleasă putea, sau nu, să dea rezultate statistic valabile. Răspunsul a fost afirmativ. Aceasta înseamnă că folosind un eșantionaj cu adevărat reprezentativ precum și tehnici și materiale analoge cu cele folosite la Toronto se pot obține evaluări statistic valabile ale gustului public.

Ancheta a decurs în felul următor: în fața persoanelor interogate (întotdeauna în vîrstă de peste cincisprezece ani) au fost puse patru plicuri, fiecare cu cîte zece reproduceri în culori după picturi din secolul 20, sub formă de carte poștală, fără a se indica titlul lucrărilor sau numele autorilor. În majoritatea seturilor de reproduceri se afla și cîte o « pictură-martor », dintr-o epocă mai veche. Cu foarte rare excepții, tocmai aceste picturi au întrunit majoritatea sufragiilor. O problemă preliminară de mare importanță a constituit-o determinarea eșantionajului de persoane interogate, astfel ca orice locuitor al zonei urbane a orașului Toronto să poată avea șansa de a fi ales. Convorbirile au fost purtate de specialiști la domiciliul subiecților, între patru ochi. Prima parte a interogatoriului a constat în culegerea de informații asupra condiției persoanei interogate, asupra familiei sale, a originii etnice, a gradului de instruire; unele întrebări tindeau să stabilească dacă subiectul avea cunoștințe speciale în domeniul artelor plastice. Una din întrebări era referitoare la gradul de educație al părinților celui interogată. Esențialul anchetei îl constituia însă, evident, exprimarea aprecierii pentru reproducerile de pictură. De aceea, comisia a trebuit să facă față unor mari dificultăți la alegerea acestor reproduceri. Au fost inițial reținute 2000 de cărți poștale. Lotul trebuia restrîns în așa fel ca să poată fi mînuit. Au fost deci reținute numai 220 de cărți poștale grupate în 23 de seturi de cîte zece reproduceri. Fiecare set era alcătuit în funcție de anumite date comune. Cîteva reproduceri figurau în mai multe seturi.

Fiecărei persoane interogate i se cerea mai întîi să-și exprime părerea asupra reproducerilor dintr-unul din aceste seturi: ele urmau să fie rînduite în ordinea preferinței, dar, așa cum dovedește ancheta, au fost selectate mai cu seamă în ordinea aversiunii. Subiectului i s-a cerut apoi să-și motiveze preferințele sau aversiunile și, pe de altă parte, să caute să stabilească pentru ce motiv au fost grupate, în același set, cele zece imagini puse sub ochii săi; să spună, eventual, care dintre aceste imagini n-ar fi trebuit după părerea sa să figureze în seria respectivă, și de ce; care sînt picturile pe care ar vrea să le aibă și de ce. Alte trei seturi îi erau puse în față, cerîndu-i-se numai să stabilească o ordine de preferințe.

Rezultate surpriză

Iată cîteva din clasamentele statistic alcătuite:

1. VERMEER DIN DELFT, Atelierul artistului (1665), Reproducere-martor
2. JUAN GRIS, Vioara (1916)
3. VINCENT VAN GOGH, Veghea
4. HENRI MATISSE, Fereastră albastră (1911)
5. PIERRE BONNARD, Masa de lucru
6. NICOLAS DE STAEL, Muzicanții. Amintirea lui Sidney Bechet (1952)
7. PABLO PICASSO, Cei trei muzicanți (1921)
8. GEORGES SEURAT, Tinăra femeie pudrîndu-se (1889—1890)
9. PAUL KLEE, Perspective halucinante (1920)
10. VIEIRA DA SILVA, Interiorul roșu (1951)

1. PAUL CÉZANNE, Băiatul cu vesta roșie (1890—1895), Reproducere-martor
2. FRANZ MARK, Plimbarea cailor albaștri (1913—1914)
3. GEORGES ROUAULT, Bătrînul rege (1916—1936)
4. PABLO PICASSO, Fată cu mandolina (1910)
5. PABLO PICASSO, Domnișoarele din Avignon (1907)
6. JOAN MIRÓ, Pasărea cometă și umbrela înflorată (1947)
7. PABLO PICASSO, Arlechin (1915)
8. HENRI MATISSE, Bluza românească (1940)
9. SERGE POLIAKOFF, Fără titlu (1953)
10. ANDRÉ MASSON, Antilele (1943)

1. CARL HOFER, Fata cu ulciorul
2. AUGUSTE RENOIR, Bal la Bougival (1883)
3. EDGAR DEGAS, Dansatoare șezînd pe o bancă (1898)
4. PABLO PICASSO, Acrobat cu mingea (1905)
5. GRANT WOOD, Femeie cu plante (1929)
6. PAUL CÉZANNE, Jucătorii de cărți (1885—1890)
7. JEAN BAPTISTE CHARDIN, Guvernanta (1738), Reproducere-martor
8. MAX BECKMANN, Trei dansatoare (1942)
9. GINO SEVERINI, Hieroglifă dinamică la Bal Tabarin (1912)
10. FERNAND LÉGER, Soldați jucînd cărți (1917)

1. ZAO WOU-KI, Piazza (1951)
2. HANS HARTUNG, T-1958-2 (1958)
3. PABLO PICASSO, Pahar, pipă, lămîie, cuțit, scoici St. Jacques (1911)
4. PABLO PICASSO, Pești pe un ziar (1922)
5. PAUL KLEE, Publicitate pentru comici
6. WASSILY KANDINSKY, Compoziție
7. PIERRE SOULAGES, Compoziție
8. STUART DAVIES, Viză (1951)
9. PAUL KLEE, Această stea ne învață să facem reverența (1930)
10. MARK TOBEY, Trezirea nopții (1949).

50 de ani pentru a vedea

Iată un rezumat al concluziilor desprinse:

- Metoda de cercetare s-a dovedit a fi bună.
- Atunci cînd trebuie să se pronunțe în legătură cu arta modernă publicul nu știe întotdeauna să spună ce-i place, dar desemnează cu precizie ceea ce nu-i place. Tînde să-și exprime preferința pentru un gen de pictură care îi este relativ mai familiar dar rămîne ostil față de îndrăznelile de expresie și, în general, față de toate noutățile. Gustul publicului este foarte conservator.
- « Profanii » știu să-și motiveze părerile, pot explica de ce le place sau nu o anumită operă de artă, sînt gata să-și apere punctul de vedere.
- Particularitatea, de mult observată, că în artă există un decalaj de timp aproape constant între marile inovații creatoare și generalizarea acceptării lor, se dovedește din păcate adevărată.
- « Familiaritatea » creează totuși simpatie; lucrările mai des văzute (fie și în reproduceri) sau altele apropiate de ele par să fie mai ușor admise.
- Publicul și-a exprimat categoric preferința — indiferent de stiluri și de modalitățile de expresie — pentru picturile mai puțin radicale. Artiști extrem de populari ca Degas, Renoir, Monet au coborît la jumătatea sau chiar la sfîrșitul clasamentelor de cîte ori era vorba de operele lor cele mai experimentale.
- Oamenii își exprimă preferințele pentru anumite opere, procedează la selecție chiar dacă n-au criterii bine determinate și oricît de scăzut ar fi nivelul cunoștințelor lor artistice.
- « A place » este un termen ambiguu, susceptibil de interpretări; « a displice », însă, exprimă categoric o senzație sau o emoție foarte larg răspîndită. Publicul detestă, în primul rînd, ceea ce i se pare ininteligibil.
- Publicul consideră că arta « bună » are o semnificație și că rostul ei este să fie pricepută de oricine dispune de o inteligență mijlocie.
- Imaginile care sugerează în mod mai mult sau mai puțin explicit o catastrofă, un eșec uman, sau alte aspecte de viață, considerate « negative », sînt apreciate ca imagini distructive.
- Formele geometrice (Mondrian) nu sînt agreate decît dacă sînt simple și structurează compoziția. Cercurile, ovalurile sînt preferate pătratelor și dreptunghiurilor, însă cu condiția să nu fie vagi sau estompate.
- Reprezentarea corpului masculin poate fi mai mult sau mai puțin departe de natură. În schimb, nici o licență nu e tolerată atîta vreme cît este vorba de trupul feminin.
- În privința culorilor, tot ce este « tern », « trist », « discordant » (opoziție de tonuri vii) displice.
- Publicul canadian s-a dovedit ostil și culorilor « nenaturale » (ca în tabloul « Christos galben » de Gauguin). În schimb « Căii albaștri » de Franz Marc ocupă o poziție privilegiată, deși culoarea este « ireală », deoarece animalele sînt ușor de recunoscut.
- Este încurajator faptul, relevant de anchetă, că persoane care s-au declarat total lipsite de interes pentru artă, și nu numai pentru arta contemporană, au dovedit că au păreri personale și că sînt sensibile la artă.

Spre noi studii

Într-un moment în care în întreaga lume trebuie reconsiderat rolul muzeelor în viața modernă, indicațiile preliminare furnizate de această anchetă pot contribui la stabilirea legăturii între ceea ce creează artiștii și ceea ce publicul consimte să accepte. Pot contribui, cu alte cuvinte, la realizarea comunicării.

Cîteva concluzii s-au impus și aici:

— Orice efort de educație trebuie să meargă de la cunoscut (adică de la ceea ce este îndrăgît și acceptat) la necunoscut. Principiu unanim acceptat, dar care se dovedește capital atunci cînd este vorba de educația artistică.

— Rezultatele anchetei pot da o idee mai clară directorilor de muzee de artă modernă cu privire la problemele pe care și le pune publicul atunci cînd caută să-și confrunte propria experiență de viață cu arta modernă. Aceste probleme par a fi mai puțin legate de limbajul artelor plastice, cît de distanța verbală și semantică ce desparte jargonul « corporativ » al artiștilor, criticilor și directorilor de muzee, de limbajul rudimentar al profanului care « nu se pricepe la artă, dar știe foarte bine ce-i place ».

Cercetările continuă. Există ipoteza că posibilitatea de asimilare a ideilor noi, a valorilor noi, a noilor modalități de expresie crește invers proporțional cu vîrsta și paralel cu transformările sociale și tehnologice, deși în alt ritm. Dacă este așa, de ce noile forme de exprimare plastică ar face excepție?

În scopul de a porni la noi cercetări, grupul de specialiști canadieni a adoptat un nou instrument de lucru: 24 de reproduceri în culori, format carte poștală, alese dintre cele întrebuintate la prima anchetă. Este vorba de reproducerile care au fost cel mai bine clasate și cel mai prost clasate. Vor avea loc mese rotunde cu cîte 8—12 persoane care vor fi apoi supuse unui examen individual, după criteriile diverse și bine determinate.

Rezultatele acestor colocvii ar putea sugera noi metode de investigare.

Esențialul este ca cercetările să continue și să fie extinse în cît mai multe orașe, din cît mai multe țări. Și, de asemenea, ca și ultimul deceniu de creație artistică să fie adus în discuție. Pentru că numai cunoscînd cu precizie gusturile, ca și prejudecățile publicului putem spera să-l putem ajuta să înțeleagă mai bine arta modernă și să se bucore de ea în mai mare măsură.

RADU VARIA

1. GUSTAVE COURBET: Mere și rodie, 1871 2. PABLO PICASSO: Cratița smălțuită, 1945 3. PAUL CÉZANNE: Masa de bucătărie, 1880—1890 4. PABLO PICASSO: Natură moartă cu cap antic, 1925 5. NICOLAS DE STAEL: Sticlele, 1953 6. GIORGIO MORANDI: Natură moartă, 1943 7. GEORGES BRAQUE: Ghitară și compotieră 8. HENRI MATISSE: Natură moartă cu pești roșii, 1911 9. BEN NICHOLSON: Iulie 15—54, 1954 10. GEORGES BRAQUE, Carafa, 1941.

Mai mult de jumătate din persoanele interogate nu numai că au situat în fruntea clasamentului *Mere și rodie* de Courbet, dar au afirmat chiar că au impresia că au mai văzut această operă cîndva; în realitate, ea se află în National Gallery din Londra și numai subiectul pinzei le era familiar. Între altele, a fost considerată și drept cea mai «realistă» pinză din această grupă. Este interesant, dimpotrivă, să constatăm că ultimul loc este ocupat de o natură moartă de Braque, *Carafa*. Cealaltă lucrare a lui Braque, din această serie, este mai bine clasată. Ambele lucrări de Picasso sînt foarte bine clasate: *Cratița smălțuită* se află pe locul al doilea (probabil datorită desenului foarte clar, foarte ferm, și în ciuda distorsionării sistematice a formei). *Natură moartă cu cap antic* se situează pe locul al patrulea.



1. PAUL CÉZANNE; Țăran cu cămașa albastră; 2. GEORGES ROUAULT: Cap de femeie; 3. PAUL GAUGUIN: Gauguin și Christos galben; 4. MAX BECKMANN: Autoportret, 1937; 5. JACQUES VILLON: Ținăra fată; 6. AMEDEO MODIGLIANI: Portretul lui Jeanne Hébuterne; 7. BERNARD BUFFET: Cap de clovn, 1955; 8. PABLO PICASSO: Cap de femeie 1949; 9. VICTOR BRAUNER: Podul, 1945; 10. ALEXEI VON JAWLENSKY: Prințesa cu floare albă.

Această serie de portrete a dat rezultate interesante: *Ținăra fată* de Villon se situează pe locul al cincilea în ciuda faptului că este tabloul cel mai abstract din serie. Picasso ocupă locul opt. Motivarea preferințelor pentru celelalte tablouri nu a reușit cu claritate dar, încă odată, picturile mai « clasice » (Cézanne, Rouault, Gauguin) ocupă primele locuri în clasament. Una din persoanele interogate credea că toate portretele din seria de față « sînt executate în același stil, de către același autor și că nici unul dintre ele nu merită să fie privit ».

De la apariția ultimei ediții *Urmuz* aștept să vă pun o întrebare. Ilarie Voronca scrisese, în 1930: « Va trebui să folosesc cândva amintirile povestite cu o emoție pînă la sfîșiere despre *Urmuz* de sculptorul Mac Constantinescu ». La ce se referea?

Nu cred să fie chiar atît de sfîșietoare amintirile mele. *Urmuz* mi-a fost vîr primar, deci fără îndoială că l-am cunoscut. Era între noi o diferență de vîrstă. Îmi citea literatura lui, îl interesa ce făceam, sau numai mă îngăduia. Nu prea avea încredere în forța de pătrundere a artei lui; cînd citea, ca să nu mă șocheze, rîdea timid. E foarte curios, cu ceea ce studia în muzică rămăsese la clasici, la Beethoven. Nu-i scăpau concertele, intra, de multe ori gratis, la filarmonică. Făcea și pictură în ulei, tablouri destul de mici, într-un fel de grisaille, peisaje după natură, pe la Bușteni. Probabil nu se prea lua în serios. Cînd ieșise din armată, i-au murit multe rude apropiate, la scurt interval. Uneori mîncam împreună, la mama lui, discutam, spunea că treaba cea mai bună este Nirvana. Am văzut și eu, o dată, pistolul, într-un sertar. Înainte de moarte, a vizitat aproape toată țara.

Ce gîndiți, ca profesor, despre profesorii d-voastră? La *Grande Chaumière* ați fost elevul lui Bourdelle, o vreme ați lucrat în atelierul lui Brâncuși; în general, cum priviți perioada care se cheamă «anii de formare»?

N-am crezut niciodată că o să mă fac profesor. Am învățat, din 1923, la École du Louvre. Studiam la Biblioteca Națională, la St.-Genéviève. «D-ta o să ajungi profesor la d-ta în țară» mi-a spus un bătrînel, bibliotecar. La École du Louvre, care mi-a slujit foarte mult, se debuta presupunîndu-se că deja cunoști istoria artei. M-a impresionat arta romanică, foarte bine reprezentată în relația arhitectură-sculptură de bazilica abațială *Vezelay*. Cîtăva vreme am stat în Bourgoigne, aproape de *Vezelay*; una dintre cruciade, cea predicată de sfîntul Bernard, de acolo a plecat. Am considerat că arhitectul este cel care dirija arta în evul mediu. Am înțeles să mă subordonez unei arhitecturi, unei arhitecturi pe care o respect. M-au interesat anumite aspecte din Renaștere, «lucrurile minore». Ca să mă lămuresc mai bine, am făcut un stagiu de lucrător la Sèvres, trecînd din atelier în atelier. Atunci am avut primul contact cu pămîntul, pe care îl consider o materie complet vie, cu care se creează o relație sufletească, uneori te ascultă, alteori e rebarbativ. Ceramica, «un material cu inițiativă», scrisese Mihail Sebastian. M-au mai interesat secolul XVII, epoca *Versaille*-ului, tapiseria ei, ceramica din colecțiile *Louvre*-ului și muzeul *Cluny*, din secolul XV italian și XVI francez.

În 1930, într-un interviu, aminteai perioada petrecută în atelierul lui Brâncuși.

Da, era prin 1924-25. Prin Ladea, am ajuns acolo. Anghel și prietenul lui, *Petcu*, lucrau ca angajați. Veneau acolo *Man Ray*, *Panait Istrati*, *Stan Golestan* cu soția, *Marcel Mihalovici*, de la București venea băiatul doctorului *Gerota Miti*. În atelier, cei foarte dragi erau invitați la masă. «Știi să ascuți scule?» a fost prima vorbă care mi-a adresat-o Brâncuși. La Muzeul de artă modernă am văzut, nu fără emoție, scule cu care am lucrat și eu. În perioada aceea își cumpăra grinzii de stejar, de la case care se demolau. Nu apăruseră încă o serie de lucrări. Pe diferite variante la «*Pasărea*» țineam firul cu plumb: «Bate?» întreba, «Bate» răspundeam, îi arătam unde, era un lucru de mare inginerie. Spunea, nu fără năduf: «De douăzeci de ani tot încerc». Mă pune să-i citesc, de exemplu, «*Banchetel*» lui *Platon*, traducerea lui *Bezdechi*.

Prin 1926, cred, *Asociația pentru urbanistică București* organiza un simpozion cu tema «Aspecte de artă în București». D-voastră ați abordat atunci probleme ce prefigurează înțelegerea modernă a ambianței, un adevărat rezumat de «estetică a vieții cotidiene»: vorbeai acolo despre cum arată — și cum ar trebui să arate — grilajurile, chioșcurile, corpurile de iluminat, semnele de circulație, băncile, gurile de apă și chiar, foarte amuzant eufemism, «acele mici edicule care amintesc de numele unui ilustru împărat din dinastia *Flavilor*». Tot acolo, cu o remarcabilă vervă polemică, atacați «arta sforăitoare și inexpresivă» și «superproducția de redingote de bronz, de soldați care joacă go și de găini jumulte care ar vrea să pară vulturi». Și propuneați înființarea unei comisii estetice. Cîte ceva despre progresele în acest important domeniu.

Mai bine să discutăm despre altceva. Dacă pe atunci puteam fi considerat un avangardist în politehnicitate, în diversitatea preocupărilor, cu vremea resursele, în primul rînd fizice, diminuează, așa că, pe rînd, am fost nevoit să abandonez aceste preocupări. Și nu pentru că am încetat să cred în ele.

«*Criticii*», glumea *B. Shaw*, «ca mai toți oamenii, văd ceea ce caută, nu ceea ce au înaintea ochilor». Au fost destui critici care au căutat în lucrările d-voastră primitivism.

Cred că, într-adevăr, termenul este impropriu. Mi-au plăcut, de la început, lucrările arhaizante. Nu eram adeptul unui academism care ascultă de reguli.



RETROSPECTIVĂ MAC CONSTANTINESCU



1. Aspect din pavilionul României la expoziția internațională de la New York, 1939
2. Panou decorativ — metal bătut, 1935
- 3—5. Ilustrații la *Dante* — gravură, 1930—1931
6. Fată din *Drăguș* — afiș, 1930
7. Apă vie — lemn, 1968.

Faptul că m-au interesat și au contribuit la formarea mea și perioadele anterioare clasicismului greco-roman, stadiul lor arhaic, are o mare importanță. Bourdelle mergea pe o factură arhaizantă, astfel că, pe o scară imaginară, arta lui poate fi situată înaintea lui Fidias. Fiindcă tot era vorba de profesori, m-au amuzat criteriile extra-artistice ale «corecturilor» lui Bourdelle. O studentă chiliană bogată vrea să-i cumpere niște sculpturi. «Cu asta se ocupă soția» spune el și imediat îi descoperă multe, multe calități plastice; alături, un bulgar sărac și talentat este aspru «corectat». Ca profesor, încerc o reîntoarcere la atmosfera atelierului de altădată, nu urmăresc impunerea unui punct de vedere personal, nu fac corecturi, ci propun subiecte de discuție, cine are urechi de auzit să audă. O vreme am fost și profesor de istoria artei la arhitectură. Niciodată n-am vorbit despre lucruri pe care nu le-am văzut, n-am fost livresc.

Ați participat la cercetările monografice inițiate de profesorul Gusti.

Am fost un fel de șef al echipei de artiști plastici. Făceam reproduceri, clasmamente, descrieri, reconstituiri de interioare. Înainte de organizarea Muzeului satului se făceau expoziții cu obiectele selecționate chiar în sate. Am aranjat asemenea mici muzee la Drăguș, la Fundul-Moldovei, la Runc. O ajutorat pe Floria Capsali, pe atunci soția mea, în cercetările ei coregrafice. Informatorii puneau condiții, cutare lăutar, cutare cimpoier, cutare băuturi, ce dansatori, starostele dansului, strigăturile lor, alergătură multă. Erau cu toți uimiți de rapiditatea cu care Floria Capsali învăța pasul.

Despre perioada d-voastră romană, la Accademia di Romania.

Clădirea nouă, a acestei Academii, construită de Petre Antonescu a fost terminată după moartea lui Pârvan. Aici veneau tineri studiosi cu diplome luate în țară în filologie, istorie, arheologie și arhitectură veche; erau și ateliere pentru artiști. Am avut șansa să fiu primul venit, dintre artiștii plastici. Au mai fost apoi Grigore Popovici, Zoe Băicoianu. Directorul academiei era Emil Panătescu, iar directorul de studii era Giuseppe Lulli, profesor de topo-

grafie romană, cu care vizitam monumentele din Roma, regiunea etruscă. Erau acolo M. Berza, D. M. Pippidi, R. Bordenache, G. Ionescu, P. Macrea. Se făceau și expoziții, participam la «camerate», reuniuni în care reprezentanții statelor cu instituții similare expuneau anumite descoperiri mai noi, fiecare în domeniul lui, un excelent prilej de cunoaștere reciprocă. În țară, foștii membri ai Academiei am înființat asociația «Vasile Pârvan».

Ilustrațiile d-voastră pentru Dante au recoltat, în anii '30, multe elogii.

Au fost o sută de gravuri, o planșă pentru fiecare cînt. Numai cînd apare Dante apare un contur precis, restul tinde către imaterializare. Am dorit ca spiritul compoziției să nu fie nici academist, nici à la Doré, un spirit apollinic, am încercat o linie medievală, a înțelegerii lucrurilor. Desigur, vizitarea prelungită, atentă a Ravennei, a Florenței mi-a fost de mare ajutor.

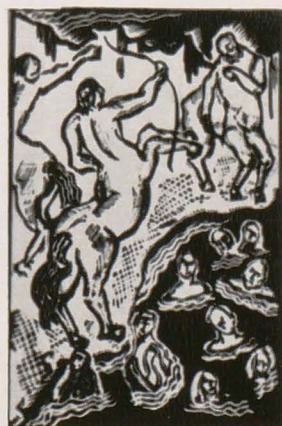
În 1939 ați făcut, în aramă bătută, «Friza istorică» pentru pavilionul românesc la expoziția internațională de la New York.

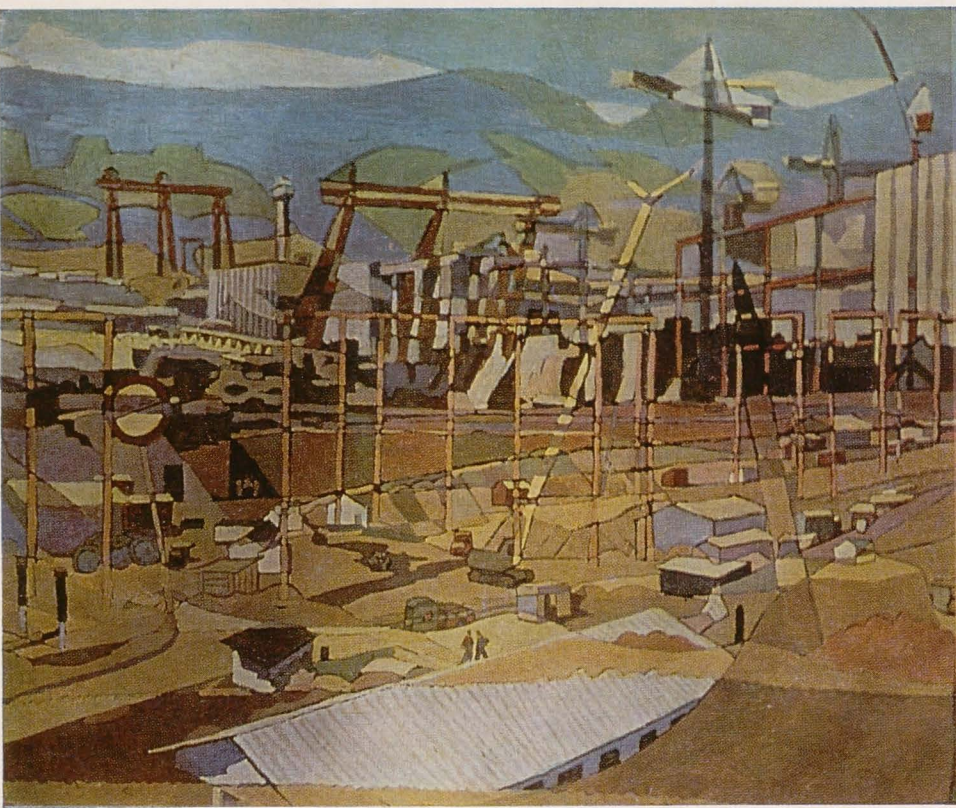
Munca efectivă a luat mai bine de un an. America m-a impresionat foarte mult. Nu semăna cu nimic din ce văzusem în Germania, Franța, Italia, Anglia. Eram acolo cu P. Grant, cu O. Doicescu.

În 1969 ați fost comisarul expoziției românești la Bienala tineretului de la Paris. Ce impresii ați păstrat de la această confruntare a artei internaționale?

Acolo românii s-au prezentat foarte bine. La începuturile mele în artă eram unul dintre avansați. Nu pot spune avangardist, avangardiștii erau cei de la Unu. Totuși, am expus împreună cu Maxy, cu M. Iancu. Poate să fie o neînțelegere a mea, poate uneori aș fi vrut să fiu și eu așa, dar nu am ajuns să-mi ofer o explicație suficientă pentru unele fenomene: cineva expunea șase portocale, chiar așa se intitula, desigur erau schimbate din cînd în cînd. Sau poate m-am mai modificat și eu.

M. D.





EXPERIENȚA «PORȚILE DE FIER»

Această expoziție e experimentală în sensul, tradițional, al comportamentului determinat: mai mulți artiști așezați în fața aceluiași spectacol, dînd așadar despre el versiuni diferite. Interesează mai puțin particularitățile de stil: e elementar, e natural ca fiecare operă să poarte un stigmat individual în care ticul profesional, opțiunea culturală și predispoziția afectivă să se confunde în « pecete ». Interesează însă mult dacă se pot distinge categorii reactive exemplare, module paradigmatic de răspuns la real, mecanismul modelării artei dinspre determinantul « experiență a lumii ».

S-ar părea că putem distinge o simetrie binară a atitudinii spontane: pe de-o parte, atitudinea impresionistă în procesul artistic, pe de alta, raționalizarea lui. Să trecem în revistă exemple de ambe tipuri. La Mariana Petrașcu, peisajul « Porțile de Fier » e adaptat ritmurilor vitale; cum audiind muzică un me-

loman bate instinctiv tactul, această artistă, în fața spectacolului tehnic, își asumă nervos ritmuri constructive, care dictează gestului trasee mai ordonate și mai geometrificate decît stă în « habitus-ul » grafic cunoscut al artistei. Suprapunerea de nervozitate și geometrie instituie un raport de organic și abstract care dă o valoare în același timp obiectivă și instinctuală semnelor grafice. Pe aceeași linie pe care am numi-o a ontologizării spectacolului, Toma Roată deduce din peisaj, — înstrăinîndu-l de aparențele lui tehnice — o solicitare lirică, o inspirație mineralogică rafinată, și exprimă realul procedînd metodic, prin reducerea la o moleculă de materie intens contemplată.

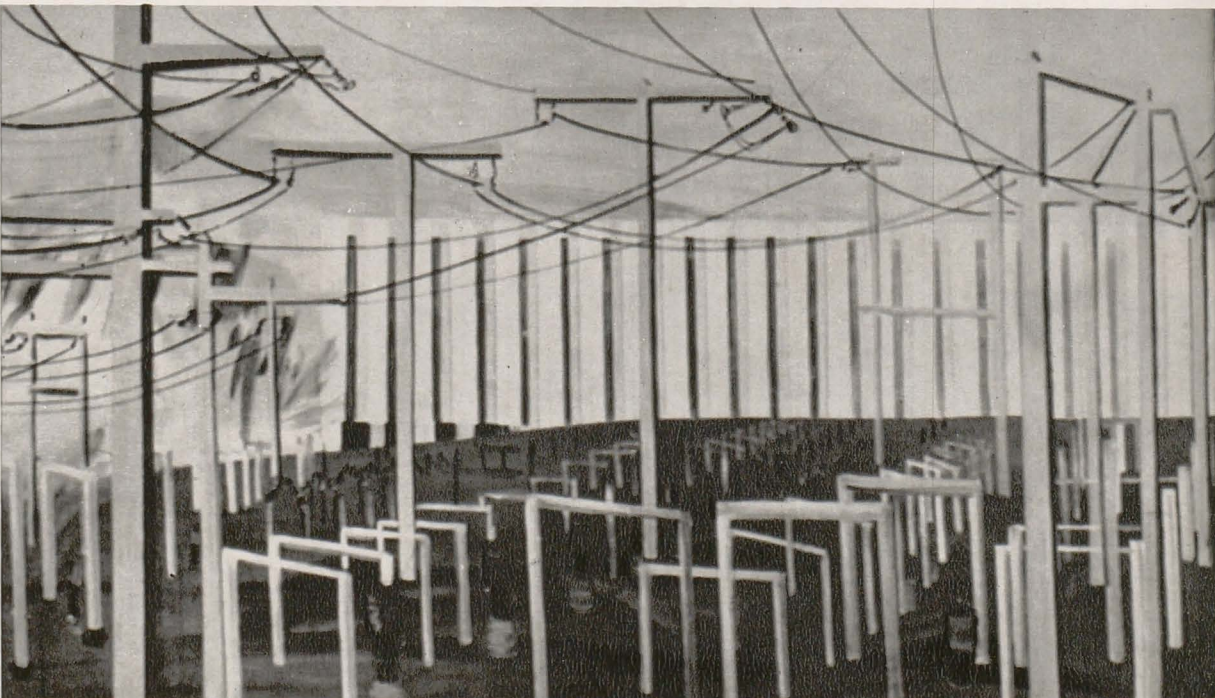
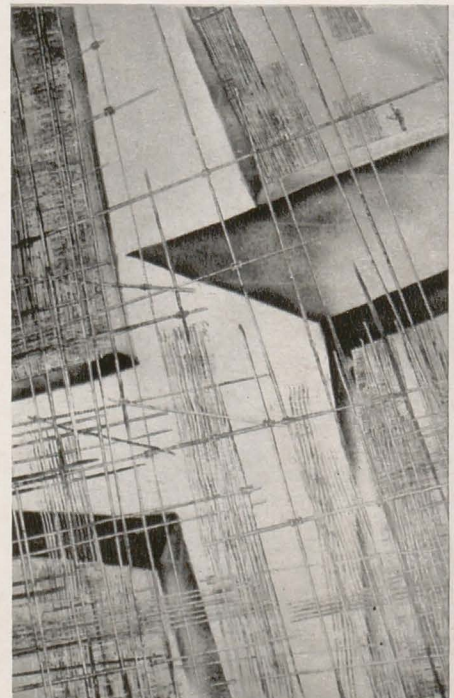
În categoria diametral opusă a comportamentului artistic se așază artiștii care se aplică logic spectacolului, care adoptă obiectivitatea și intră în rolul propus de model. Vasile Varga se regăsește aici firesc,

datorită realismului său perceptiv de ocolită descendență cézanniană. La Gil Nicolescu e însă vorba de structurare matematică, deși aproximativă, a peisajului, în care se actualizează conceptul de « industrial ». Pe acest teren se răsfață geometrismul muzical-decorativ al lui Dobrian.

Depășind mult, prin problematizare artistică, nivelul unei acțiuni reportericești, episodul trăit de pictori în peisajul de la « Porțile de Fier » se cere privit ca o situație tipică a artistului nostru contemporan pentru care « comanda socială » este un dat intrinsec al experienței.

R.A.

1. VASILE VARGA: *Porțile de fier* — ulei; 2. VASILE DOBRIAN: *Peisaj industrial* — gravură; 3. NICOLAE DRĂGUȘIN: *Construcție* — ulei; 4. GIL NICOLESU: *Peisaj* — ulei



Creația plastică s-a manifestat întotdeauna exact în punctul în care se întâlnesc trei planuri importante de existență. Un prim plan îl constituie însăși lumea virtuală a formelor expresive. Al doilea domeniu este definit de sistemul parametrilor acestor forme. Un asemenea sistem cuprinde — așa după cum am mai văzut — spațiul, timpul și mișcarea, pe de o parte, precum și culoarea asociată cu lumina pe de altă parte. În sfârșit, al treilea plan de existență, intim legat cu însuși actul creației artistice, este dat de ansamblul reacțiilor subiective, umane. Apare limpede faptul că, în timp ce primele două planuri, ce stau ca o condiție necesară la temelia efortului de elaborare estetică, sînt în esență obiective și, ca atare, ele se dovedesc a fi, în cea mai mare măsură, *transcendente* în raport cu ființa individuală, domeniul trăirilor subiective se reduce la *experiența persoanei*. Desigur, atunci cînd formulăm teza « experienței persoanei » și în momentul în care gîndim această dimensiune fundamentală a actului de creație artistică ca un izvor stilistic de primă însemnătate, ne referim nu numai la trăirea *evenimentelor concrete*. În egală măsură avem aici în vedere gradul de profunzime a *experienței spirituale*. Sau, pentru a ne exprima și mai corect, vom spune că, în anumite condiții, tocmai un asemenea rang de profunzime trebuie avut în vedere înainte de orice altă împrejurare. Ceea ce nu înseamnă însă că experiența persoanei s-ar manifesta cu totul autonom. Ea se raportează întotdeauna la un *cîmp vizual total*. Iar acest *cîmp* se definește prin cele două temeuri ale sale: prin *forme-structuri* și prin tot ce reprezintă *parametrii de organizare sensibilă* a acestor forme.

Este clar faptul că, atît *formele-structuri*, cît și *parametrii* lor de existență își au « sediul » la nivelul *comportamentului* uman. Abia în al doilea rînd ele capătă înțeles în planul manifestărilor inteligente ale ființei individuale. De unde rezultă că, în calitatea lor de *tipare* ale comportamentului * și nu ale gîndirii reflectate, *formele-structuri* oglindesc întotdeauna, la un nivel general uman, relațiile vizuale ale ființei « colective » cu natura, cu *mediile de instituire* reale sau cu regiunile de civilizație pe care ea însăși — ființa rațională — le-a instaurat. În acest sens putem vorbi de o relativă *invarianță* a acestor *forme-structuri*. Iar dacă *tiparele* amintite au anumite însușiri constante, deducem că ele pot fi surprinse și gîndite în mod structural. Aproximativ în acest fel a procedat Lévi-Strauss în momentul în care a trecut la studiul miturilor din culturile triburilor oceanice. Punînd în evidență caracterul *subadiacent* al mitului și, ca atare, stabilind originea lui la nivelul comportamentului colectiv, Lévi-Strauss a putut să ajungă la o

* În virtutea principiilor moderne ale psihologiei, *comportamentul* trebuie gîndit ca un sistem de *ordonare subadiacentă*, sau spontan-colectivă, a tuturor *modelelor* de bază ale percepției și ale proiecției culturale în special.

SINTEZE ȘI ANALOGII

TITUS MOCANU

FORME ȘI ATITUDINI ESTETICE

modelare rațională * a acestor tipare, ce se dovedeau a fi « aproape obiective ». O astfel de modelare îngăduia folosirea pe scară largă a unor « matrici booleene » și admitea trasarea, în ultimă instanță, a unor *grafuri*, care să descrie « variațiile » în timp ale tiparelor inițiale.

Numai că, în cazul analizei *formelor-structuri* ale *vizualității* problema se complică nespuse de mult. În primul rînd, este limpede că asemenea forme de bază ale sensibilității spontane nu aparțin unei singure zone culturale. În altă ordine de idei apare și mai clar faptul că *modificările de accent* în ce privește felul de alcătuire a acestor tipare originare — tipare ce stau în unitate permanentă, dar mereu schimbata, cu parametrii formelor expresive — sînt atît de mari, ele dezvoltându-se a fi mereu legate de evoluția fenomenului de civilizație, încît o modelare simplă a lor devine cu neputință. Se adaugă la acestea o caracteristică de altă natură. În timp ce miturile, de pildă, sînt mult mai puțin influențate, în substanța lor, de *atitudinile subiective*, formele-structuri ale *vizualității* își modifică înfățișarea — dacă nu chiar esența lor cea mai adîncă — în relație directă cu doi factori deosebit de importanți. Ele se schimbă, într-un prim sens, în funcție de modificările ce survin în întregul sistem al cunoașterii filozofice, științifice, în sfera civilizației și în domeniul « tehnosferei » în general. Ca o consecință nemijlocită a acestei legături intime, formele sensibilității se transformă, în alt sens, și anume în chip și mai explicit chiar, în raport cu felul în care *pulsează* reacțiile subiective. Dar, în momentul în care asemenea manifestări *subiective* se referă *conștient* la ceea ce putem numi *lumea formelor vizuale*, ele devin *atitudini estetice*.

Atitudinea estetică are îndeobște atît un caracter *stilistic* cît și unul care se exprimă sub forma unei *intenții funcționale*. Aspectul *stilistic* definește poziția specifică și meditativă față de lumea virtuală a formelor, fie a *persoanei*, fie a unei anumite *colectivități umane*. Iar aceasta se petrece deopotrivă în cazul aceluia care elaborează forme artistice, ca și în alternativa ființei ce trăiește în calitate de simplu contemplator. Elementul *funcțional* pune în lumină modul în care făptura omenescă raportează *obiectul estetic* la întregul domeniu al *lunii lucrurilor*. Din acest punct de vedere « funcționalitatea estetică » se transformă într-o problemă de *vizare* a unui plan de existență adeseori « extraestetic ». Chestiunea « funcționalizării » obiectului estetic a fost, în decursul întregii istorii frămîntate a omenirii, deosebit de importantă. Ea a căpătat însă un sens mult mai adînc și mai cuprinzător în epoca noastră. În fond, asistăm, în lumea contemporană, la un proces uimitor de trecere de la o mentalitate în care preocupănea grija pentru accente stilistice în crearea de obiecte

* Expresia de *modelare rațională* înseamnă, în alți termeni, o sistematizare *logico-deductivă*.

estetice, la o viziune ce este dominată de intențiile unei funcționalizări cît mai precise ale unor asemenea tipuri de obiecte. Aceasta face ca să ne simțim obligați în zilele noastre de a ne feri să întreprindem analize estetice unilaterale. Avînd mereu în față un cîmp prea mare de posibilități, de *forme* și de *atitudini* estetice, sarcina creatorului de viziune « gînditoare » asupra alternativelor artei dobîndește niște înțelesuri cu totul noi.

Dar, în ciuda faptului că se ivesc, în cîmpul analizei, atîtea complicații, constatăm că o sistematizare este posibilă. În virtutea unei atari nevoi de rigoare interioară a examenului estetic, desprindem o idee centrală. Potrivit modului în care este constituit domeniul vizualității artistice, cercetarea estetică trebuie să fie, în primul rînd, *morfologică*. Pe un plan secund, ea se va releva ca un studiu *stilistic și funcțional*. În cel dintîi caz ne orientăm către *formele* expresive, atît din punctul de vedere al elementelor lor de *constanță* cît și prin optica modificărilor de *accent*. În cel de al doilea caz urmăm *semnificațiile, atitudinilor* spirituale și sensurile în care sînt *folosite* obiectele estetice. Ambele preocupări se situează, în realitate, în alte planuri decît acelea în care se desfășoară, în chip obișnuit, *prezențările* de factură istorică.

În clipa în care am ajuns aici, o vedere de ansamblu, asupra întregului teritoriu ce-l poate ocupa o doctrină morfologică posibilă, se impune cu stăruință. Sub acest raport, în prim plan apar factorii de invarianță morfologică. În acest sens se poate spune, pe bună dreptate, că oricît de mare ar fi gradul de modificare de substanță a formelor expresive, acestea rămîn, în esență, *finite* din punctul de vedere al *ordinului* lor de varietate. Și astfel, de cînd este lumea, se poate vorbi de forme geometrice, seriale (în mod tradițional acestea putînd fi numite repetabile sau « iterative »), dinamice (sau cinetice), alegorice, fantastice, obiectuale și capricioase.

Nu tot atît de stabil apare însă *orizontul formelor* atunci cînd ne gîndim la substanța stilistică și la manifestările predilecte ale acestei lumi a vizualității. Ceea ce rezultă limpede atunci cînd privim totul în raport cu un anumit cadru al epocii și în legătură cu un anume tip de sensibilitate colectivă. Din acest unghi de vedere, cîteva exemple pot fi concludente. Atitudinea estetică *constructivistă* a însemnat, în cadrul artei moderne, trecerea de la gustul orientat spre forme geometrice plane, volumetrice, sau către simple contururi, în direcția unei geometrii *interioare* sau structurate. Făcînd evident *scheletajul lăuntric* al așezărilor geometrice, spiritul constructivist își dezvoltă, în acest fel, nu numai preferințele sale pentru *materiale*, dar și opțiunile lui îndreptate către un univers perfect ordonat al *structurilor spațiale*. Tendința constructivistă a îndeplinit aceeași menire în zonele ilustrate de familia formelor cu un caracter serial, și, într-o mare

măsură, ea a jucat un rol similar în domeniul modalităților cinetice ale expresiei plastice.

La rîndul lui, stilul *cubist* a înrîurit, în multe privințe, felul de a se compune atît formele geometrice cît și cele fantastice. De fapt atitudinea cubistă a însemnat decizia sensibilității în favoarea unei tehnici care se poate numi a «experienței simultane». În baza acestei experiențe, cubismul năzuia să expună, în plan, tridimensionalitatea. Cu timpul, o atare experiență a pierdut mult din actualitate, datorită dezvoltării viziunii sculpturale abstracte. Dar este clar că, la începuturi, cubismul a contribuit la desăvîrșirea noii optici geometrice în artă. Totodată însă, prin însuși actul redării «ireale» a celor trei dimensiuni — și anume, în mod simultan, în același plan — cubismul a influențat marele proiect al artei fantastice.

În sfîrșit reiese în chip convingător observația că atitudinea *expresionistă* — care, așa după cum remarcă Herbert Read, se dovedește a fi una dintre cele mai stabile tipuri de manifestare ale spiritului estetic, pe întreg parcursul primei perioade de existență a artei moderne — a îndeplinit o misiune importantă în actul de promovare a formelor fantastice și în aprofundarea formelor abstracte capricioase. În esență, asemenea *suprerealismului*, tendința expresionistă reprezintă o prelungire a vechii atitudini romantice în sistemul artei de nuanță modernă.

Dar atitudinile estetice nu au dus întotdeauna la modificări corespunzătoare în lumea formelor expresive. Aici este cazul să amintim de «tehnica» *happening-ului*. Ideea *artei-spectacol*, care stă la temelia acestei viziuni estetice, se bizuie, în ultimă analiză, pe ceea ce am numit altădată principiul *tautologic*. *Viața* devine *spectacol artistic* și între cele două pla-

nuri de existență (spectacolul și viața) subzistă o strictă identitate. Și totuși, în ciuda subtilității concepției, prin intermediul *happening-ului* nu se realizează forme noi. În fond numai modul de punere în funcțiune a *unităților de timp* compuse din factorii *viață-artă* are un caracter înnoitor. Abia prin aceasta tehnica «improvizată» în termeni de realitate se impune cu siguranță.

Din tot ce am arătat pînă aici rezultă o concluzie importantă. Pentru ca o doctrină morfologică să fie, cu adevărat, cuprinzătoare, ea trebuie să se desfășoare pe trei planuri. În primul rînd, ea urmează să analizeze *formele-structuri* de bază, sau formele «obiective» ale comportamentului uman. În același timp, teoria are menirea de a examina *clasele și speciile* secundare ale structurilor fundamentale. Aceste specii nu mai sînt exclusiv «obiective» ci apar, mai cu seamă în epoca noastră, ca un rod direct al *invenției formale*. Pe un plan secund, cercetarea morfologică va întreprinde deci studiul legăturilor dintre *invenția formală* de natură estetică și *invenția științifică* sau filozofică. Pe al treilea plan, teoria morfologică are sarcina de a descifra raporturile dintre *formele de bază* și *speciile formale derivate*, pe de o parte, și *atitudinile estetice* pe de altă parte. Numai astfel o teorie morfologică devine riguroasă și unificatoare.

În această ordine de idei este interesant de a lua în considerare un exemplu edificator. Este vorba de proiectul de organizare a marii expoziții *Documenta V* de la Kassel. Precizăm că expoziția se va deschide în anul 1972. Elaborată pe temeiul principiilor lui Bazon Brock, una dintre secțiunile expoziției — secțiune care ar include ceea ce noi am denumit familia *formelor obiectuale* — tinde să ilustreze tocmai asemenea raporturi dintre *formele-structuri* esențiale, *clasele de forme* și *speciile lor*. Familia și-ar extinde sfera, în acest

caz, asupra a trei clase. Clasele ar fi gîndite potrivit principiului «realității». În prima clasă ar intra acele lucrări care s-ar întemeia pe intenția de a expune «*realitatea reproducerii*». *Speciile* corespunzătoare ar fi date de următoarele teme: realitatea socială, reclama și publicitatea, kitsch-ul și fotografia artistică. Cea de a doua clasă ar ilustra «*realitatea produsului*» sau a *obiectului*. Ar intra aici pictura-acțiune realistă, fotojurnalismul, semnele «concrete», arta-pop în general, arta psihedelică, caricatura și portretul. În sfîrșit, cea de a treia clasă îmbrățișează întreaga familie a lucrărilor în care este prezentată fie identitatea, fie non-identitatea dintre *reproducere* și *reprodus**. În cazul *identității* dintre imagine și obiect sînt semnalate următoarele tipuri de manifestări: mai întîi, arta «silită», care include pictura copiilor și a psihopatiilor, apoi arta «voită», sau arta procesuală și aceea care se referă la filmul «timpului real». În cadrele relației de *non-identitate* (sau de unitate relativă) sînt inserate: pictura concretă de idei, creația lui Claes Oldenburg, arta ca spectacol, pictura naivă și arta ca viață.

Deși în limitele acestei împărțiri se amestecă adeseori criteriul *funcțional* cu cel *morfologic* (și cu un anumit criteriu filozofic), diviziunea este semnificativă. Ea prezintă interes atît prin faptul că încearcă să gradeze *treptele identității* dintre obiect și imagine, cît și prin aceea că delimitează speciile de forme potrivit distincției dintre reproducere și reprodus. Totodată ea are meritul de a pleda, cu suficient temei, pentru o categorie aparte de forme, care să se situeze în cîmpul de joc dintre imagine și obiect. Putem afirma, cu tărie, că, în perspectiva unei gîndiri moderne, întreaga problemă a artei și a alterna-

* Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, raportul de unitate absolută sau de coincidență relativă între imaginea plastică și obiect.

tivelor ei trebuie privită prin optica unor principii estetice deosebit de clare. Iar dintre aceste principii conducătoare, cel morfologic — asociat cu viziunea stilistică asupra artei și cu perspectiva funcționalistă care interpretează în termeni marxști sensurile sociale ale formelor culturii — se impune înainte de orice altceva. Numai că, odată ajunși aici, o ultimă chestiune se cere lămurită cu multă atenție. Este vorba de a ști în ce măsură o doctrină morfologică admite, de pildă, o tratare strict *textuală***. Ne vom întreba, totodată, în ce grad o asemenea teorie va depăși o concepție exclusiv tautologică și «textualistă». În această clipă intră deci în discuție tezele fundamentale ale esteticii informaționale propuse de Bense. Potrivit vederilor acestuia, analiza estetică nu poate depăși, în esență, cercul «textului» propriu-zis. Adîncind așadar examenul substanței formale și imanente textului și formalizînd această substanță, judecata estetică va duce, pînă la urmă, la o concluzie deosebit de precisă, deși, sub raportul actului de evaluare artistică, ea va rămîne, în fond, *tautologică***. Gîndirea strict actuală încearcă însă să depășească, în general, o atare graniță. Menținînd în principiu marile cuceriri ale doctrinei informaționale, o viziune estetică, cu tendințe unificatoare, va apela și la criteriul extratextuale, cum ar fi referirile filozofice, sociale, istorice și, mai cu seamă, psihanalitice. Prin intermediul acestora, dar pornindu-se de fapt de la cercetarea textuală, o doctrină morfologică poate străbate *obiectul estetic* la toate nivelurile lui.

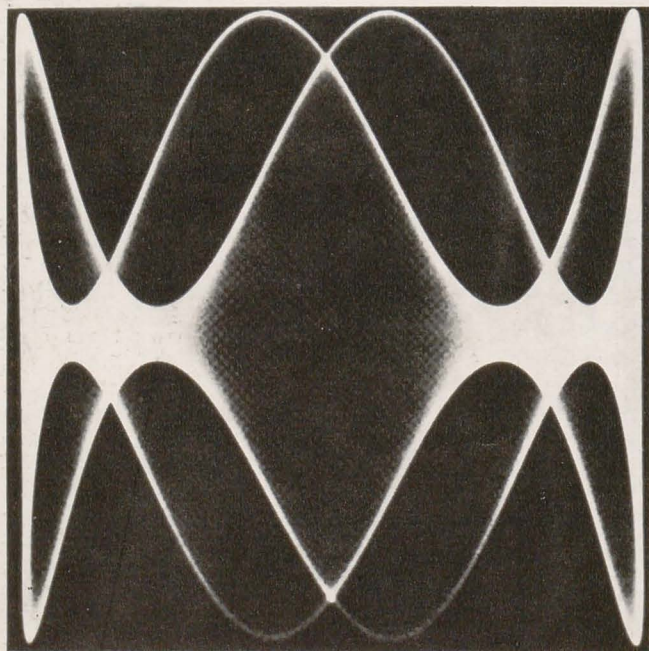
De altfel nu trebuie uitată, într-un asemenea context, o observație demnă de reținut a lui Helmar Frank. Acesta consideră că domeniul esteticii se reduce la primul plan semiotic. Un atare plan este cel sintactic. Ceea ce înseamnă că sfera analizei estetice nu poate depăși cîmpul relațiilor dintre semne. Numai că *esteticul* este luat aici nu în înțeles general, ci în sensul lui specific, strict informațional. Prin urmare: numai estetica informațională este mărginită la pragul textului și al semnelor. Domeniul semantic, sau acela al raporturilor de semnificare, aparține, în vederile lui Frank, *științei*. În sfîrșit, nivelul pragmatic constituie, în concepția sa, teritoriul de manifestare al *tehnologiei* și al *eticii*.

Rezultă, în mod indirect, că o estetică care, avînd un *nucleu de precizări textuale*, va trece și la *extrapolări* în termeni de știință, de filozofie, de teorie socială și psihanalitică, depășește, prin definiție, tiparele, destul de înguste, ale pragurilor sintactice. Acesta este obiectivul ce stă în fața unei noi concepții estetice *unificatoare* și aceasta trebuie să fie, pînă la urmă, și perspectiva marxistă asupra unei viziuni morfologice fundamentale.

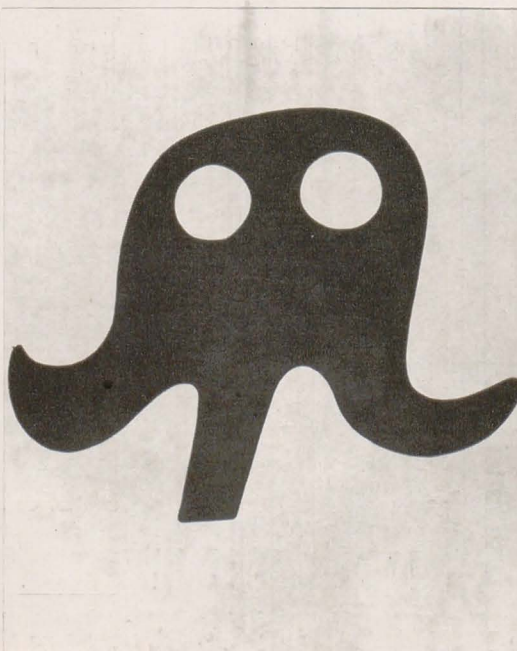
* Ceea ce înseamnă o analiză care să se reducă formal la articulațiile textului (ansamblul semnelor), fără a se face apel la semnificațiile de conținut sau de subtext.

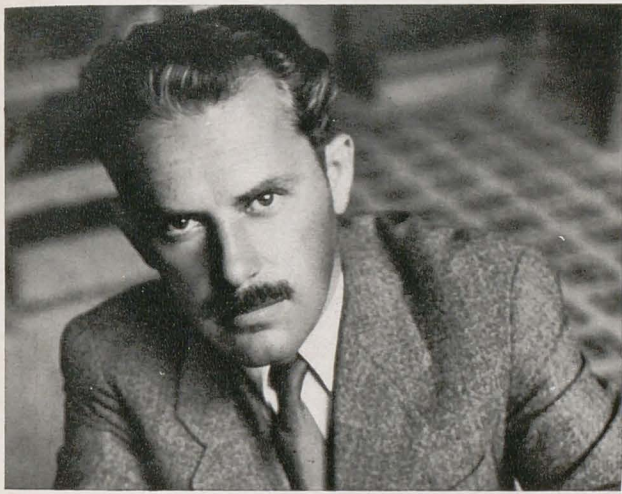
** Expresia de *tautologie* este luată aici în alt înțeles decît înainte. Tautologia înseamnă deci și repetarea măsurată cantitativ a unui act de evaluare formulat anterior.

Oscilație electronică (fotografie)



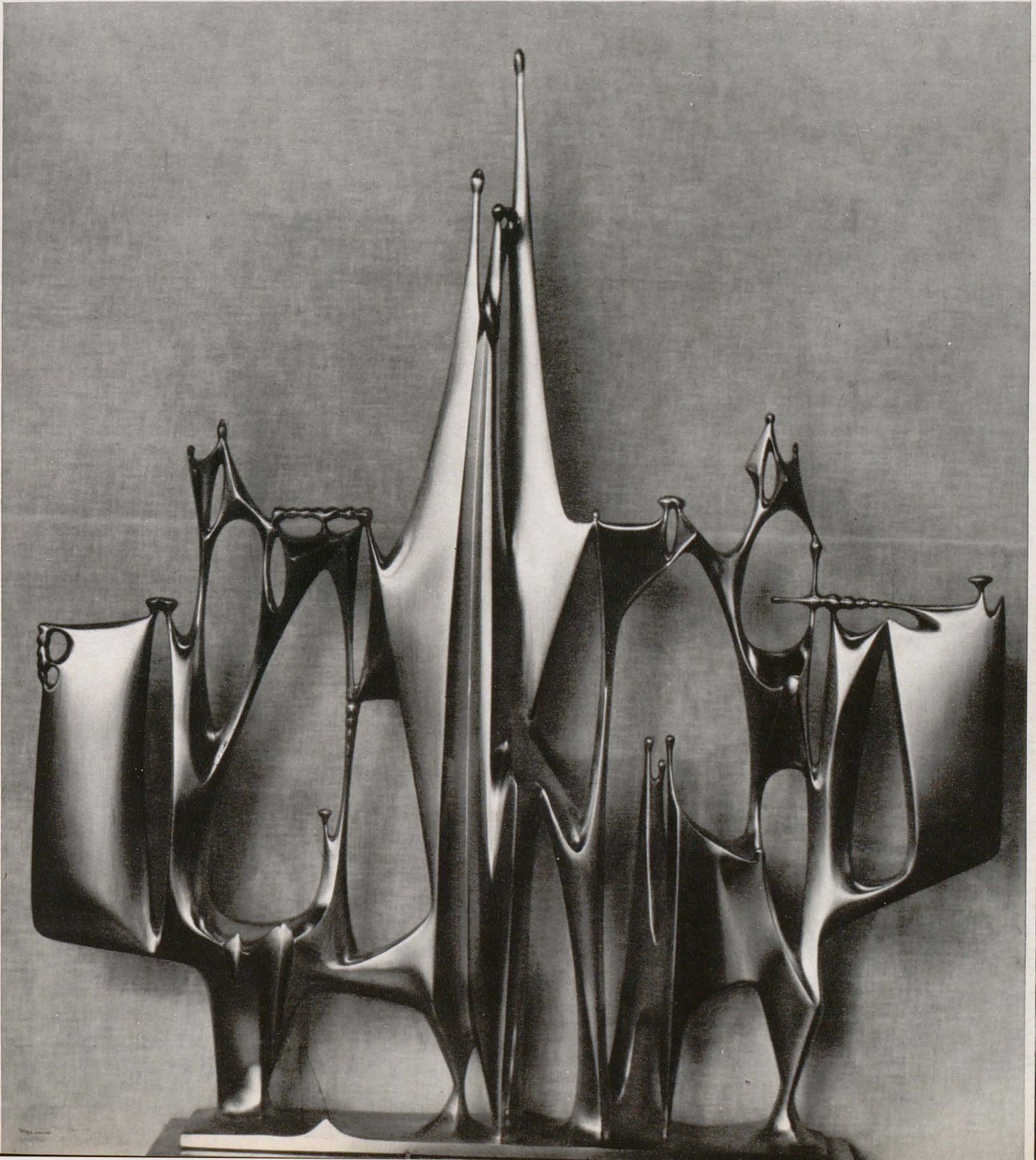
JEAN ARP: Desen, 1918





PETER BALOGH

ATELIER





EMILIA BOBOIA

ATELIER

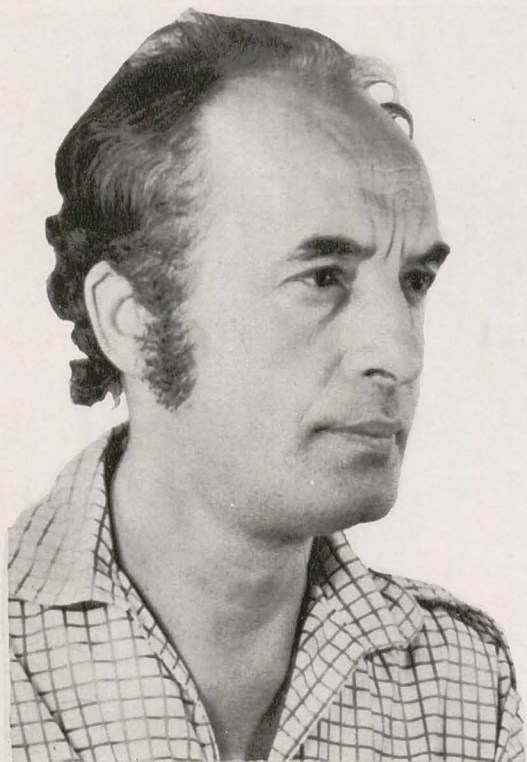
Grafician. Născută la 20 februarie 1936, la București. Studii: absolventă a *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1962).
Din 1961 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1967 — Tokio; 1968 — Paris (Orly), Helsinki; 1969 — Varșovia, Cracovia, Budapesta, Moscova; 1970 — Abano Terme (Italia), Regensburg, Lodz.
Participări la expoziții internaționale: 1969 — Bratislava; 1970 — Barcelona (Expoziția Joan Miró), Bologna; 1971 — Bologna.

Diversitatea genurilor grafice pe care le practic sînt pentru mine tot atîtea forme de realizare cu egale satisfacții: mă pasionează actul viguros al gravurii la fel ca gingășia dantelăritului unei ilustrații pentru copii; o copertă, un ambalaj, un afiș, îmi oferă posibilitatea de a dialoga direct, « eu » și « tu », « eu » și « noi » — multiplicînd în zeci și sute de exemplare originale imaginea dintîi. . .

Boboia Emilia







EUGEN CRĂCIUN

ATELIER

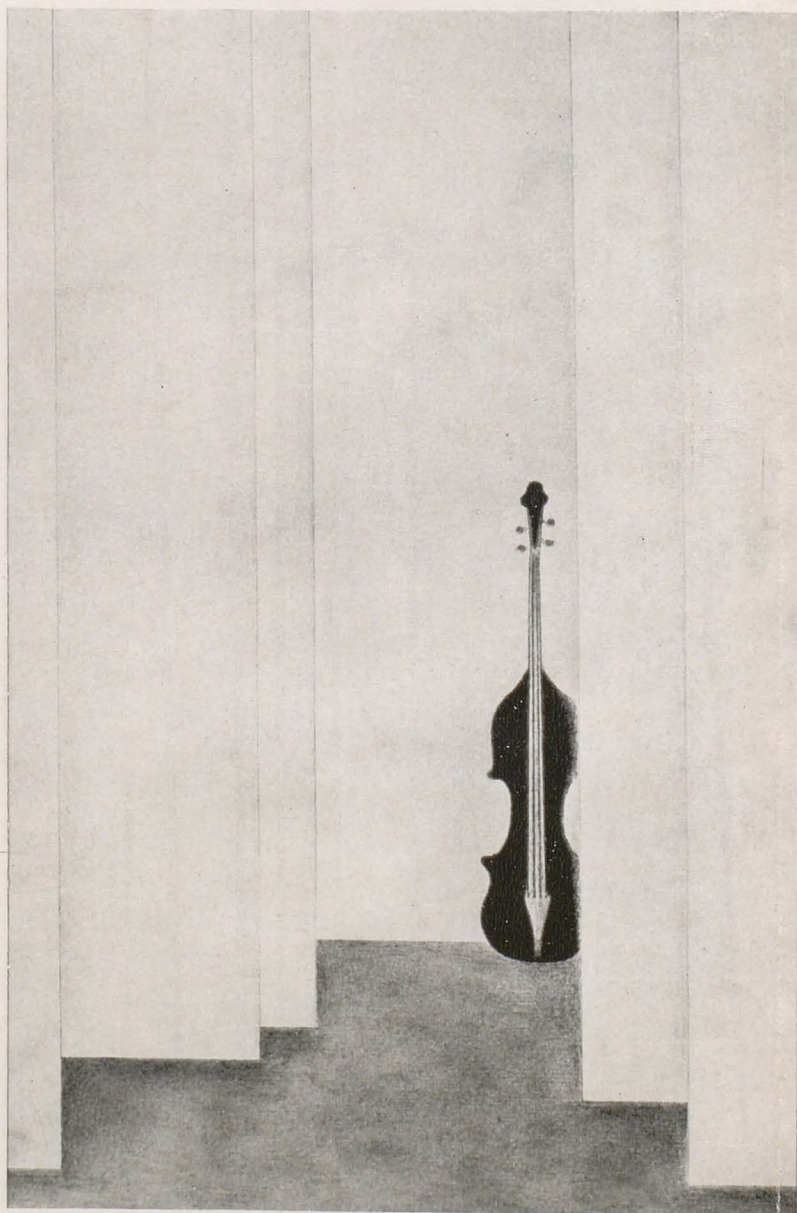
Pictor. Născut la 1 martie 1922, la Piatra Neamț. Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1953).

Din 1950 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

Expoziții personale: 1958, 1963, 1967, 1969, 1971 — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1956 — Viena; 1957 — Leningrad, Pekin; 1959 — Budapesta; 1960 — New Delhi; 1961 — Cairo, Ankara, Atena; 1962 — Praga; 1966 — Varșovia; 1967 — Paris; 1969 — Lüdenscheid, Torino.

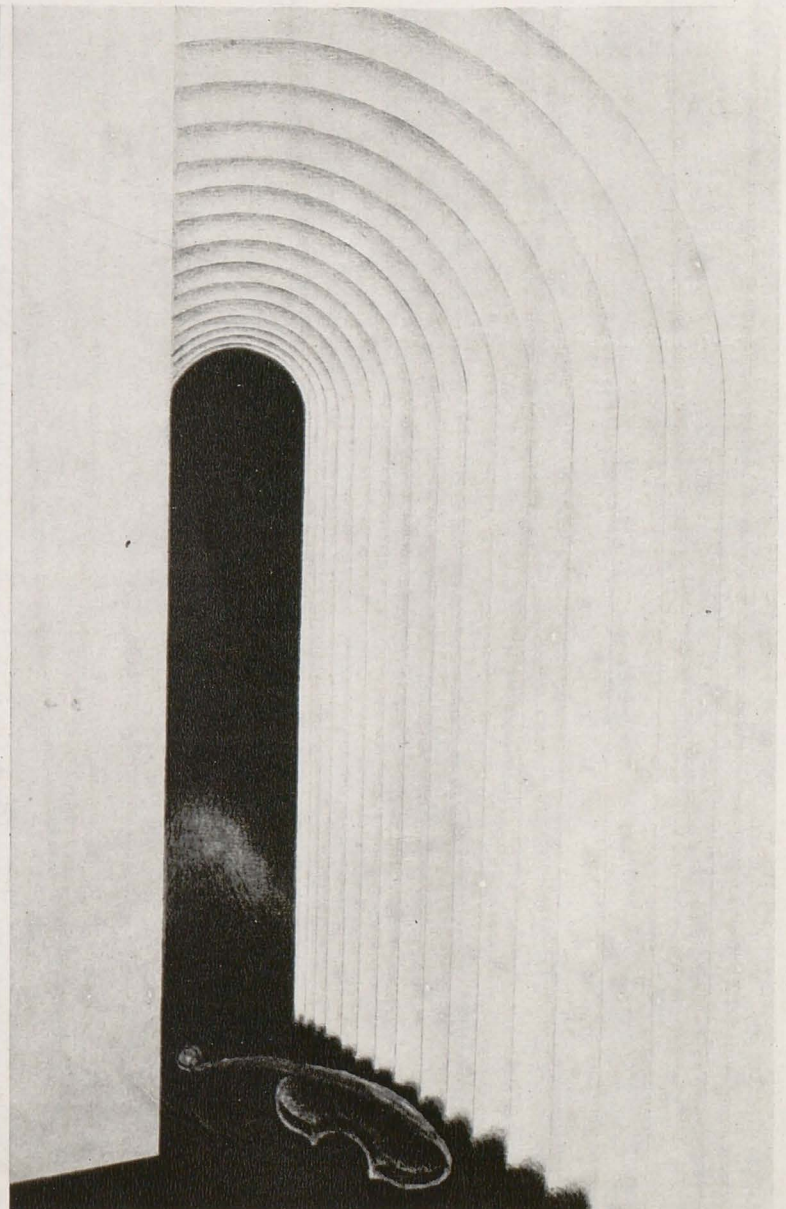
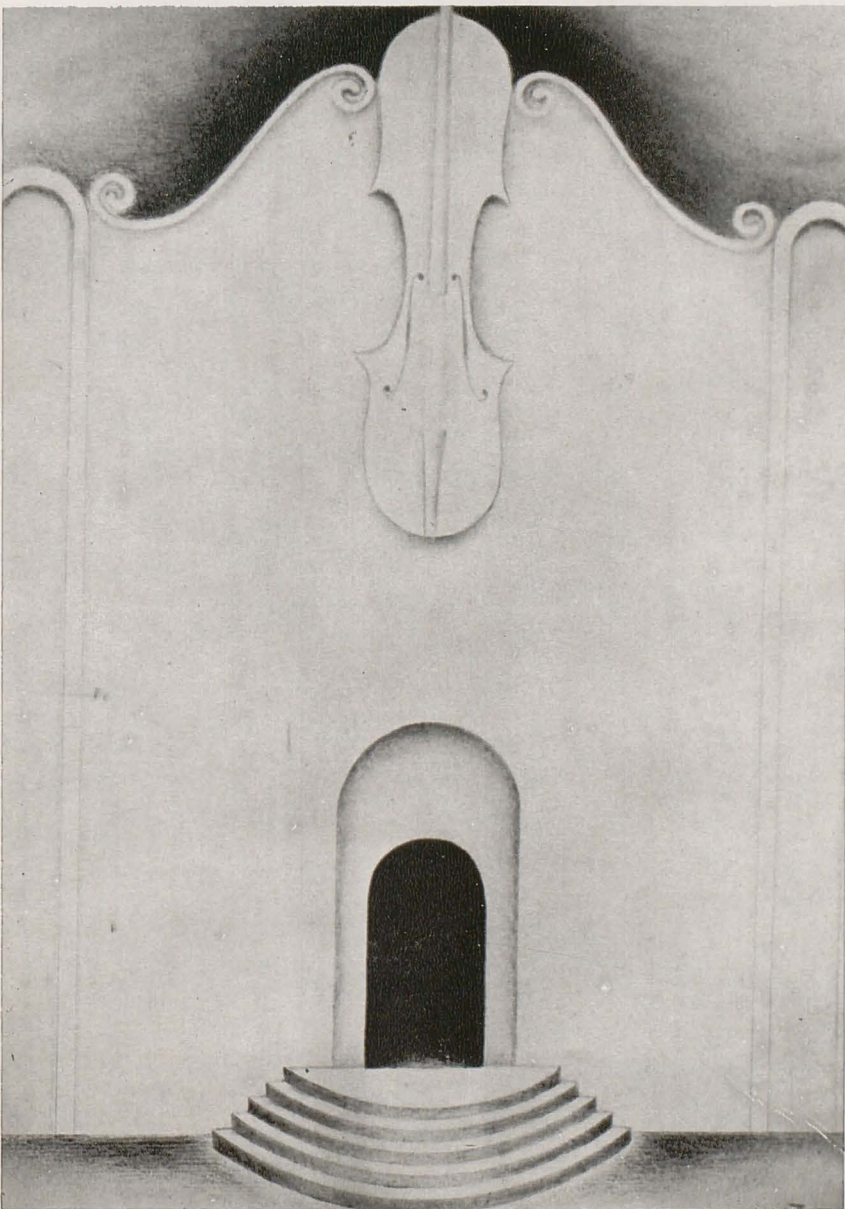
Participări la expoziții internaționale: 1969 — Bydgoszcz (*Tema muzicală în arta contemporană*).



A cunoaște
și a înțelege epoca în care trăiești,
a te identifica cu societatea
căreia-i aparții,
a-i exprima idealurile,
înseamnă a fi tu însuți.
Străduindu-ne să fim noi înșine,
vom putea aspira
spre ceea ce spunea Pallady:
«Eu nu sînt modern,
sînt din toate
timpurile».

Eugen Creciun

1. Natură moartă — ulei
2. Vioară I — desen
3. Vioară II — desen
4. Vioară III — desen



Sculptor. Născut la 30 iulie 1920, la Mișca (Oradea). Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1953). Din 1948 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective.

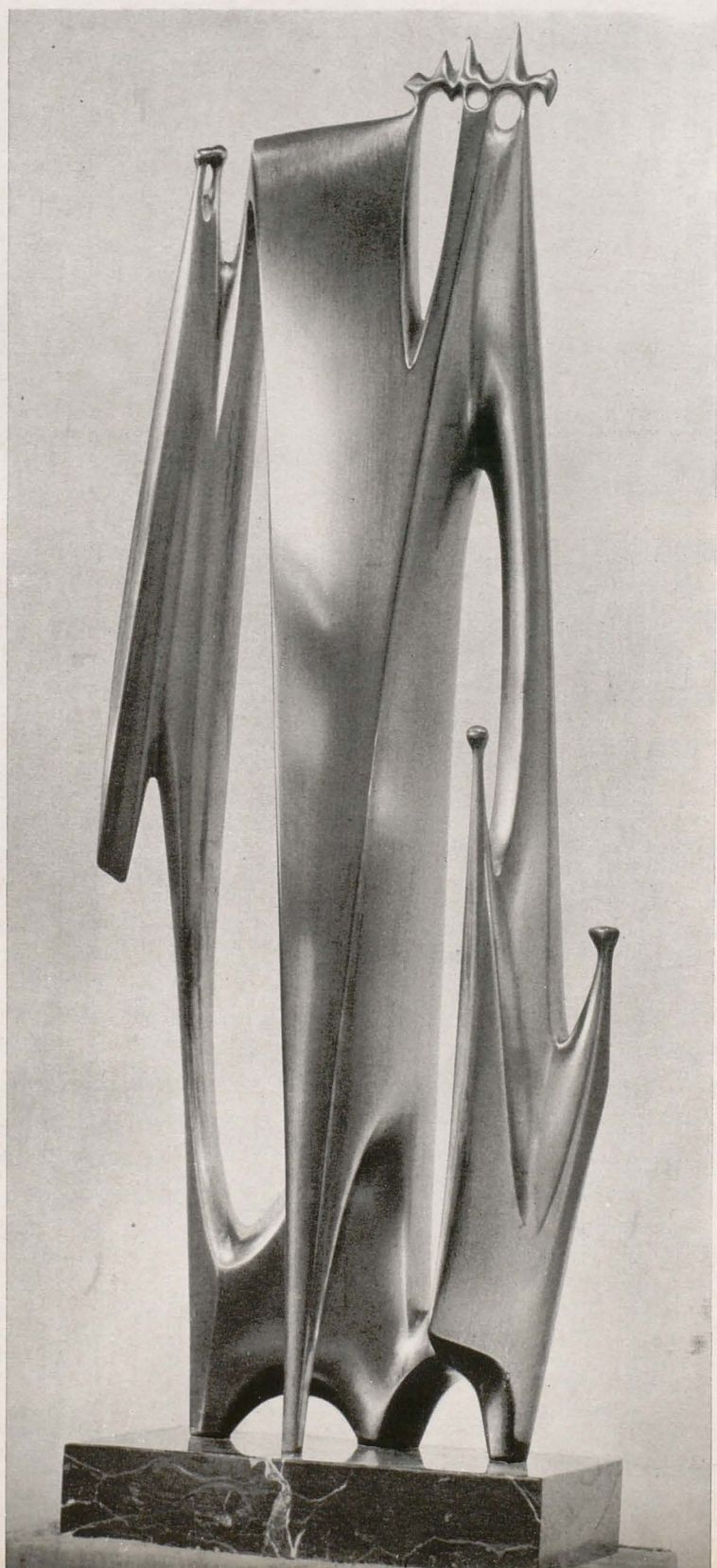
Expoziții personale: 1960 — Oradea; 1962 — București, Cluj; 1964 — Tîrgu Mureș; 1965 — București; 1966 — Arad; 1968 — București; 1969 — Milano; 1971 — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1959 — Budapesta; 1960 — Praga, Bratislava; 1961 — Moscova; 1965 — Budapesta; 1966 — Praga; 1968 — Düsseldorf, Frankfurt-am-Main, Uppsala, Cracovia, Praga, Köln, Paris (Orly); 1969 — Tel-Aviv, Roma, Titograd, Moscova, Lüdenscheid, Viena, Beirut; 1970 — Stuttgart, Torino, Varșovia. Participări la expoziții internaționale: 1968 — Legnano, Milano (*Trienala artelor decorative*); 1970 — Varșovia (*Expoziția Victoria împotriva fascismului*); 1971 — Budapesta.

Sculptez dintr-o singură bucată de lemn și unică, fără adăugiri ori îngemănări, năzuind să șlefuiesc materia cum șlefuieste apa pietrele. Polisez bronzul străduindu-mă să dau cea mai curată înfățișare volumelor, volumul reprezentînd, în raporturile sale cu spațiul, raporturile omului cu universul. Între strădanie și împlinire — numai cea dintîi e certă — se consumă neistovită munca.

Bofu

1. *Vox maris* — bronz
2. *Metamorfoza* — bronz
3. *Echilibru* — bronz



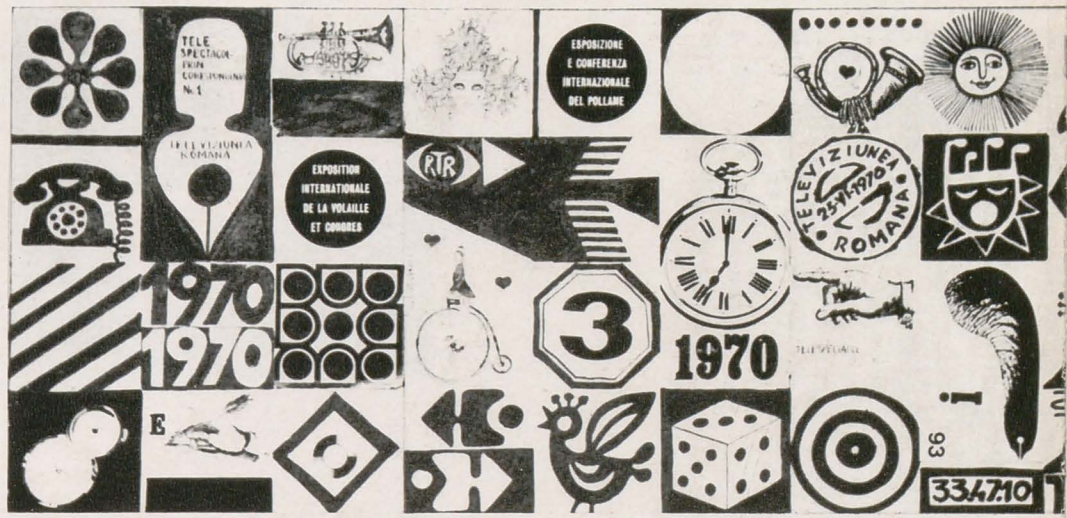
DAN CIOCA

ATELIER

Grafician și scenograf. Născut la Chișinău, la 25 mai 1939.
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1967) — cu prof. Paul Bortnovski, Adam Bălțatu, Catul Bogdan.
Din 1963 publică desene de presă (în *Secolul XX, România literară, Luceafărul, Amfiteatru, Tribuna* etc.), semnează ilustrații de carte, coperte, afișe, scenografii de teatru și televiziune. Din 1967 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1970 — București (Sala *Kalinderu*; galeriile *Amford*).
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Berlinul occidental, Frankfurt-am-Main, Varșovia, Viena, Roma (*Scenografia românească*).
Participări la expoziții internaționale: 1970 — Varșovia (B.I.A.V.); 1971 — Praga (*Quadriennale internațională de scenografie*).

Caut să compun cât mai bine spațiul limitat al colii de hîrtie. Denumesc ceea ce fac: conversație între mine și privitor. Îmi definesc imaginea spontan, dar o cizelez foarte greu. Caut însă ca spontaneitatea să rămînă ca ultimă tușă, așa cum într-un vîrstnic ghicești pulsația tinerească. Iubesc culorile fiindcă ele încălzesc lumea în care trăim — ele cîntă una pentru alta, iar sunetele lor se definesc în armonia de ansamblu a imaginii.

Dan Cioca



1. Fundal pentru o emisiune T. V. — desen tuș
2. Ritm decorativ — gravură



TELE

2
FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE MUZICA
USOARA
BRASOV
ROMANIA

CIRC

CIRC
CIRC

CIRC

Invatati
aerobica

ARBUL DE AC
FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE MUZICA
USOARA
BRASOV ROMANIA

CIRC
BRASOV
va a

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE MUZICA
USOARA
BRASOV-ROMANIA
5-9 MARTIE 1982

SEBASTIAN ZAPALARI
POZA STELIAN
LIVIA KALA
ROZ VODICARI
GABRIELA STREIC
NEVA
ALTO
EUGENE BAB

ERNST H. GOMBRICH

Istoricul de artă Ernst Gombrich s-a născut la Viena în 1909. Elevul lui Emmanuel Lowry și al lui Julius von Schlosser — profesori la Universitatea din Viena — Ernst Gombrich primește o solidă instrucție în domeniul istoriei artei și, de asemenea, în domeniul arheologiei clasice. Tot la Viena frecventează cu un deosebit interes cursurile profesorului Wolfgang Köhler — unul din fondatorii psihologiei formei — și cursurile psihanalistului Eduard Kris. Ca psiholog și istoric de artă, Gombrich va elabora, mai târziu, lucrarea « Artă și iluzie » — o lucrare considerată ca fundamentală în materie și asupra căreia ne propunem să revenim cu un alt prilej.

Devenind membru al Institutului « Warburg », Gombrich părăsește Viena pentru a se stabili la Hamburg. În 1936, împreună cu întregul Institut părăsește Germania hitleristă luând calea Londrei. Din 1953, Ernst Gombrich trece la conducerea Institutului « Warburg », desfășurând o bogată activitate științifică în Anglia și în Statele Unite ale Americii.

Fără să fie un tratat academic, lucrarea « Arta și istoria sa » (The Story of Art) rămîne, hotărît, o veritabilă istorie a artei. Ernst Gombrich povestește istoria artei de la originile ei și pînă în zilele noastre. Povestirea sa întru-nește însă, în chip magistral, exigența savantului și forța de seducție a scriitorului, erudiția și capacitatea de a pune în relief esențialul. Succesul lucrării lui Gombrich nu se explică însă, exclusiv, prin calitățile literare ale povestirii sale, ci prin viziunea nouă de la nivelul căreia « povestirea » sa se organizează. Ernst Gombrich urmărește și subliniază cu predilecție inițiativa artei în construcția noilor orizonturi de sensibilitate. Gombrich denunță tendința apodictică în studiul artei, « tendința de a decide fără reflecție » — după expresia sa — tendința de a nu lua în seamă privirea nouă pe care artistul o aruncă asupra lumii. « Nu există obstacol mai mare în înțelegerea marilor opere de artă — spune Gombrich — decît refuzul nostru de a repudia obișnuințele și prejudecățile. Înălăturînd conceptele osificate, prejudecățile decurgînd din modurile a priori de a judeca arta, Ernst Gombrich va urmări — desfășurînd o analiză la obiect — rațiunea intimă a noilor proiecte expresive în artă, rațiunea modificărilor de viziune pe care artistul le adoptă în raport cu obiectul său. Studiul diferențelor și al diferențierilor — fie la nivelul artistului, fie la nivelul spațiilor de spiritualitate care particularizează diferitele epoci artistice — într-un cuvînt studiul metamorfozelor și confruntarea distanțelor în ordine estetică — iată în

ce constă, în opinia noastră, calitatea fundamentală a lucrării de care ne ocupăm. Important în studiul istoriei artei — conchide Gombrich — este de a vedea « cum fiecare operă se leagă de ceea ce o precede — fie prin imitație fie prin opoziție — și de a confrunta distanțele ». « Confruntarea distanțelor » înseamnă însă, în viziunea lui Gombrich, accent asupra ideii de continuitate în artă, accent asupra funcțiilor constituante — în ordine afectivă, filozofică și estetică — a descoperirilor artei, înseamnă, mai ales, studiul experiențelor estetice care califică un nou registru de sensibilitate, studiul deplasărilor de sensibilitate care conferă actului artistic o nouă calitate.

« Arta și istoria sa » trebuie înțeleasă — rezumă Gombrich — ca istorie a momentelor conștiinței de sine a artei, ca istorie a puterilor ei de a construi în lume. Tot ceea ce s-a crezut a fi « aventură », « decadentă » sau « confuzie » — Gombrich își va susține ideea invocînd revelator experiența « goticului », « barocului » și istoria artei moderne în special — s-a dovedit în ultimă analiză a fi un moment fertil în direcția cuceririi unor noi posibilități de construcție. Termenul « cucerire » — trebuie subliniat — revine cu insistență în « povestirea » lui Gombrich, dezvăluind sensuri fie din perspectiva caracterului idealizant al artei, în înțelesul că orice raport construit în lumea ideală a artistului devine o legătură de sens, fie din perspectiva istoriei interne a artei, în înțelesul că orice nouă legătură de sens pune în evidență un anume sistem de organizare internă a formei. La nivelul istoricului de artă — sugerează Gombrich — *actul critic* nu afirmă nimic dacă nu va pune în valoare *sensul critic* al operei în evoluția sensibilității artistice în special și în evoluția sensibilității estetice în general. Ideea că orice mare operă de creație este în același timp și o mare operă critică — idee susținută la noi de George Călinescu — organizează în întregime « povestirea » lui Gombrich. Mai mult încă. Întrucît *actul critic* în istoria artei interferează cu structuri spirituale foarte complexe — Gombrich evidențiază în chip strălucit această relație — funcția creativă în plan estetic a *actului critic* se cuvine a fi considerată în primul rînd. Succesul lucrării « Arta și istoria sa » constă în faptul că Gombrich face din *actul critic* o veritabilă operă de creație. Trebuie însă adăugat: operă de creație în ordinea axiologicului, pentru că Gombrich nu explică, ci valorizează; nu descrie, ci generalizează. Rîndurile alăturate — extrase din ultimul capitol, « O artă de experiment », al lucrării sale sînt, credem, în acest sens, revelatorii.

DUMITRU MATEI

O artă de experiment

Pentru* majoritatea oamenilor, « arta modernă » este o artă care a rupt în întregime cu tradițiile trecutului și care își impune să facă ceea ce mai înainte nici un artist nu și-ar fi putut chiar imagina. Uinii, atașați ideii de progres, gîndesc că arta, de asemenea, trebuie să urmeze ritmul epocii sale. Alții, invocînd cu nostalgie vechile timpuri bune, condamnă arta modernă în bloc. Situația este însă infinit mai complexă. Arta modernă, ca arta oricărei epoci, s-a născut răspunzînd unor probleme bine definite. [...]

Arhitectii moderni, înălăturînd orice ornament, au rupt cu tradiții milenare. Toate sistemele derivate din « ordine », sisteme care s-au dezvoltat de pe timpul lui Brunelleschi, au fost măturate și edificiul eliberat de vegetația parazită a falselor ciubucuri, volute și pilaștri. Cînd publicul vede pentru prima dată aceste case atît de noi, ele îi par

inadmisibile în nuditatea și în goliciunea lor. Dar ne-au fost suficienți cîțiva ani pentru a ne obișnui cu ele și pentru a învăța să gustăm profilurile pure și volumele simple ale modernilor noștri arhitecți-ingineri. Această revoluție a gustului este opera cîtorva pionieri ale căror prime experiențe în utilizarea noilor materiale de construcție au fost adesea primite, mai întîi, cu ostilitate și deriziune. [...] Cele mai bune lucrări de arhitectură modernă nu-și trag însă frumusețea exclusiv din faptul că ele corespund foarte bine destinației lor, ci mai ales gustului autorilor lor și siguranței cu care ei au știut să îngemăneze, în edificiile lor, eficacitatea și justetea efectului plastic. În cercetarea armoniilor noi, experiențele sînt indispensabile și eșecurile inevitabile. Arhitectii trebuie să se bucure de întreaga libertate de a experimenta, atît în ordinea proporțiilor cît și în ordinea materialelor. Dacă foarte multe din aceste tentative vor conduce la impas, ele nu vor fi, prin aceasta,

inutile. Niciun artist, cu atît mai mult într-o epocă de cercetări, nu poate « juca la sigur », și este esențial să înțelegem rolul pe care l-au avut tentativele, în aparență bizare sau chiar extravagante, în evoluția formelor care ni se par astăzi foarte naturale. Partea de îndrăzneală în invenția arhitecturală este unanim recunoscută și admisă, dar puțini oameni își dau seama că pictura și sculptura nu prezintă cazuri diferite.

Foarte mulți din cei care nu vor să audă nimic despre « toate aceste mașini ultra-moderne » ar fi foarte surprinși aflînd cît de mult, de fapt, viața lor cotidiană este impregnată de ele, cît de mult aceste mașini au modificat gustul și preferințele lor. Formele și acordurile de culoare care — au trecut de atunci patruzeci de ani — constituiau calitatea distinctivă a celor mai mulți dintre revoltații picturii, au devenit locurile comune ale esteticii industriale; cînd le regăsim în țesături, în copertele revistelor sau în panourile publicitare,

aceste forme, aceste culori ne apar perfect naturale. S-ar putea spune chiar că una din funcțiile artei moderne constă în a servi de teren experimentării combinațiilor noi de forme și de motive.

Se pune însă o primă întrebare: pentru ce pictorul trebuie să experimenteze, de ce nu se mulțumește să picteze natura cu cele mai bune din capacitățile sale? Se pare că răspunsul ar fi acesta: temeliiile cele mai ferme ale artei s-au clătinat în momentul cînd artiștii au înțeles contradicția internă pe care o revela cerința de a « reproduce natura ». Aceasta poate suna ca unul din acele paradoxuri prin care artiștii și criticii moderni se complac să exaspereze bunăvoința publicului. Nu-i însă dificil să sesizăm despre ce este vorba. Artistul primitiv, pentru a figura, de exemplu, o față, o construiește cu ajutorul cîtorva forme simple, mai mult decît copiind-o după natură; am revenit de nenumărate ori asupra metodei egiptenilor care țineau să reprezinte obiectul așa cum

* Fragment din lucrarea « L'art et son histoire » (des origines a nos jours) traduit de l'anglais par J. Combe, ed. Rene Julliard, Paris, 1963.

îl cunoșteau, mai mult decât așa cum îl vedeau. Grecii și romanii au insuflat viață acestor forme schematice; artiștii medievali le-au întrebuițat, la rîndul lor, pentru a povesti istoria sfîntă, iar vechii artiști chinezi pentru a exprima esența contemplației. Nu era, deci, pe atunci vorba de a incita pictorul să reprezinte «ceea ce vede». Această idee n-a apărut decât în epoca Renașterii. Mai întîi totul părea să se desfășoare normal: perspectiva științifică, *sfumato*-ul, culoarea venețiană, mișcarea și expresia s-au adăugat rînd pe rînd mijloacelor artistului, punîndu-l din ce în ce mai mult în situația de a reprezenta ceea ce vede. Totuși, fiecare generație descoperirea neașteptate zone de rezistență, persistențele convenției conducînd artiștii la necesitatea de a substitui formele învățate prin spontaneitatea viziunii. [...]

Opere extrem de seducătoare s-au născut din această teorie, dar faptul nu trebuie să ne facă să uităm că ideea care le-a stat la bază nu este decât un semi-adevăr. Am înțeles foarte bine și mai de mult că e dificil să operăm o distincție netă între ceea ce cunoaștem și ceea ce vedem. Un orb din naștere care accede la vedere trebuie să înceapă prin a învăța să vadă. Dacă ne observăm pe noi înșine cu o oarecare atenție vom descoperi curînd că ceea ce numim *a vedea* este întotdeauna influențat și nuanțat prin faptul că cunoaștem (sau credem că cunoaștem) ceea ce vedem. Faptul devine cu deosebire evident în cazul iluziilor optice. Astfel, deseori, un obiect de mici dimensiuni, situat în imediata vecinătate a ochiului nostru, poate să ne apară ca un înalt munte la orizont; sau luăm drept pasăre un fragment de hîrtie antrenat de vînt. Dar, de-abia înțelegîndu-ne eroarea nu vom putea totuși să reintrăm în stăpînirea a ceea ce am crezut că vedem. Traduse în pictură, aceste două viziuni succesive reclamă forme și culori diferite. De fapt, în momentul cînd luăm în mîna un creion sau un penel ne dăm imediat seama că ideea înșăși de a ceda pasiv la ceea ce numim impresiile simțurilor noastre este o absurditate. Ceea ce observăm de

la fereastra noastră putem vedea într-o sută de feluri diferite. Care dintre acestea corespunde senzațiilor noastre? Trebuie să facem o alegere. Trebuie să găsim un punct de plecare pentru a reprezenta casa din față și arborii care o înconjoară. Nu putem scăpa necesității de a începe prin cîteva linii, prin cîteva forme perfect convenționale. «Egipteanul» din noi nu poate fi chiar atît de ușor redus la tăcere. Mi se pare că această dificultate a fost în mod obscur resimțită de generația care și-a propus să adîncească și să depășească cuceririle impresionismului și că ea se găsește subînțeleasă în cercetările acelor artiști de o atît de perfectă integritate intelectuală: Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Această dificultate — în ultimă instanță — a constrîns pe tinerii artiști să caute în experiment rezolvarea neliniștilor lor. [...]

Cel mai bun mod de a înțelege această atitudine constă, fără îndoială, în a reveni la originile artei moderne. Pentru artiștii timpurilor de odinioară, datul prim al întreprinderii lor a fost subiectul. Ei primeau comanda pentru a picta o Madonă sau un portret și se așezau la lucru pentru a le executa într-un mod exemplar. Din momentul în care comenzile au devenit din ce în ce mai rare, artistul a trebuit să-și aleagă el însuși subiectul. Unii și-au făcut alegerea avînd în vedere un eventual cumpărător. Scene anecdotice, îndrăgostiții sub clar de lună, episoade ale istoriei naționale. Alții au refuzat, de la bun început, ilustrația. În loc să aleagă un subiect, au preferat să treacă la studiul cîtorva probleme precise proprii meseriei lor. Astfel că impresionistii, pasionați de efectele luminii în aer liber au rănit amorul propriu al publicului pictînd străzi mărginașe, de mahala, sau căpițe de fîn mai mult decât scene de interes «literar». Intitulînd portretul mamei sale «Aranjament în gri și negru», Whistler proclama convingerea că subiectul nu este niciodată pentru artist decât ocazia unui studiu dintr-o perspectivă mereu nouă a echilibrului dintre culoare și desen. Un maestru ca Cézanne n-a ezitat să pună în lumină această idee. Natu-

rile sale moarte nu pot fi investigate decât ca studii consacrate diverselor probleme ale artei. Cubiștii au reluat problema de acolo de unde Cézanne a lăsat-o și, de atunci, un număr crescînd de artiști au acceptat ca evidentă ideea că ceea ce contează în artă este de a găsi noi soluții problemelor «formale». Forma, în primul rînd, subiectul — în planul al doilea. Cînd un sculptor modern ca Giacometti (născut în Elveția, în 1901) numește «cap» un cub de piatră marcat de două adîncituri, aceasta nu e pentru că el ar vrea să ne convingă că a văzut vreodată un asemenea cap pătrat. Un Houdon, un Rodin, în admirabilele lor portrete-busturi au dorit, într-adevăr, să conserve pentru posteritate trăsăturile unui cap frumos. Desenul lui Giacometti, ca și acela al lui Picasso, este absolut diferit. Ca sculptor el urmărește cu pasiune cîteva din problemele artei sale și, cu sau fără dreptate, presupune că îi vom împărtăși interesul cu care el le privește. Totuși, problema în discuție nu este o invenție a artei moderne. Pentru Michelangelo sculptura trebuie să aducă la lumină forma care pare că doarme în blocul de marmură, să dea viață și mișcare acestor forme conservînd volumele simple ale blocului. Se pare că Giacometti a reluat problema invers. El caută să vadă pînă la ce punct sculptorul poate conserva forma originală a blocului introducînd sugestia unui cap uman. El a observat că nu este necesar să rupă suprafața blocului străpungînd-o pentru a figura ochii. El se mulțumește să marcheze două simple adîncituri sperînd că surpriza percepției unei asemănări într-o aparență informă va șoca spectatorul mai mult decât contemplația unui cap de ceară completat pînă la gene și sprîncene. [...]

Era, desigur, inevitabil ca interesul fără încetare crescînd acordat problemelor formale să conducă la ispita picturii lipsită de orice subiect și în care întreaga atenție să se concentreze asupra aranjamentului formelor și culorilor. Picturile «abstracte» ale unui Kandinsky executate în Germania înainte de primul război mondial s-au născut din ideea că

pictura, ca și muzica, poate fi expresie «pură». În aceeași epocă, alți pictori — la Paris, în Rusia și în Olanda — s-au orientat spre cercetări analoge pornind de la ideea că pictura este construcție, ca și arhitectura. Olandezul Mondrian (1872—1944) și-a «construit» compozițiile cu ajutorul formelor simple, ca discurile și pătratele. Prezentate în expoziții, asemenea opere au suscitad adesea ironia, dar nu este prea dificil de imaginat starea de spirit a unui artist în mod profund preocupat să găsească soluția «justă» între asemenea forme. Într-un asemenea sens, o compoziție care nu comportă decât cîteva forme geometrice poate prezenta, pentru autorul ei, tot atîtea probleme și dificultăți pe care pictura unei Madone le prezenta pentru un artist al trecutului. Acesta din urmă știa însă unde merge: el avea — pe de o parte — o tradiție pentru a-l ghida; pe de altă parte, numărul căilor sale nu era indefinit. În fața formelor sale simple, pictorul modern este, de fapt, ca și pierdut înaintea unui infinit număr de posibilități. Chiar dacă noi nu-i împărtășim atitudinea, seriozitatea eforturilor sale nu poate fi considerată cu ironie.

Dacă avem o conștiință precisă a acestei întregi evoluții, ne va fi ușor să înțelegem că unii pictori contemporani resimt necesitatea de a înlătura ideea potrivit căreia scopul unic al artei este de a găsi soluția problemelor formale. Urmărirea constantă a unui misterios echilibru, fructul problematic al unei metode incerte, le-a lăsat o impresie de vid pe care ei caută să o depășească cu un fel de desperare. După exemplul lui Picasso, ei aspiră la ceva mai puțin insesizabil, mai puțin arbitrar. Dar dacă interesul nu trebuie să se concentreze nici în «subiect», ca odinioară, nici în «formă», ca în experiențele recente, asupra cărui sens trebuie să se îndrepte aceste opere? Nu trebuie să avem încredere într-un răspuns precis, căci explicațiile circumstanțiale asupra unui asemenea subiect pot ușor aluneca într-o falsă profunditate, cînd nu sînt absurdități gratuite. Dacă

totuși se poate sugera o explicație, cred că răspunsul este că artistul modern dorește să creeze obiecte — și accentul cade în mod egal asupra noțiunii «obiect» și asupra noțiunii « creație». Artistul vrea să aibă sentimentul că face ceva care n-a existat înainte. Nu copia unui obiect real, oricât de abilă ar fi, nu decorația, oricât de strălucitoare ar fi, ci ceva mai semnificativ și mai durabil. Ceva, în ultimă analiză, care să-i apară mai real decât banalitatea cotidiană. [...]

Moore, de pildă, nu pleacă de la un model. El pleacă de la blocul său de piatră. El vrea « să facă ceva » din acesta. Nu cioplinindu-l deliberat, ci tatonându-l, căutând — s-ar putea spune — « voînța » pietrei. Dacă el a parvenit la sugestia figurii umane — perfect! Dar, în însăși această rocă, sculptorul a dorit să conserve ceva din soliditatea, din simplitatea rocii. El nu a căutat să facă o femeie din piatră, ci o piatră care să sugereze o femeie. [...]

Pentru a produce o perlă perfectă, scoica are nevoie de o fărîmă de materie, de un bob de nisip sau de orice alt corp străin. Fără acest nucleu dur, evoluția perlei va fi lăsată hazardului.

Pentru ca sentimentul formei și al culorii, care este acela al artistului, să se cristalizeze într-o operă perfectă, îi trebuie, de asemenea, acest nucleu: o sarcină precisă căreia să i se aplice. În decursul secolelor — după cum am văzut — opera de artă se formează în jurul acestui nucleu vital. Comunitatea este aceea care fixează artistului sarcina sa: a face o mască de ritual, a construi o catedrală, a picta un portret, a ilustra o carte. Este foarte puțin important dacă aceste diverse sarcini mai găsesc astăzi un ecou în noi; nu este nevoie să credem și noi în eficacitatea magiei pentru vînătoarea de bizoni, nici să aprobăm glorificarea războaielor sau etalajul puterii și al bogăției pentru a admira operele de artă care, odinioară, au fost create în asemenea scopuri. Perla acoperă în întregime nucleul... Moment decisiv în istoria artei acela în care artiștii au convins publicul de înalta demni-

tate a creațiilor lor încît, tot admirînd prestigioasa lor invenție, s-a uitat să li se impună sarcini determinate. Am văzut că primii pași, în acest sens, ne trimit la epoca elenistică și că Renașterea a mers mult mai departe. Dar trebuie să constatăm, spre uimirea noastră, că acest pas decisiv, de fapt, n-a privat pictorii și sculptorii de acest nucleu vital, de această sarcină, singura susceptibilă să le stimuleze imaginația. Chiar cînd comenzile au devenit din ce în ce mai rare, rămîneau artistului o legiune de probleme de rezolvat în care să aplice întreaga sa măiestrie. Cînd comunitatea înceta să-i mai desemneze probleme, tradiția le ținea locul. Ea purta în fluxul său aceste boabe de nisip, aceste nuclee indispensabile: sarcinile; chiar exigența lor de a reproduce natura este faptul unei tradiții, nu a unei necesități interioare. Constanța acestei exigențe de-a lungul istoriei artei, de la Giotto la impresionisti, nu implică — așa cum se mai crede cîteodată — ideea că imitația naturii ține de « esența » sau de « datorie » artei. Dar, pe de altă parte, gîndesc că ar fi cu totul fals să considerăm această exigență în afara oricărei justificări. Am văzut, apoi, că această exigență a furnizat dificultăți de extremă complexitate spiritului de invenție al artistului, dificultăți care au obținut de la acesta imposibilul. Mai mult, fiecare soluție găsită, chiar și cea mai insolită, a generat probleme noi, de ordin diferit, posibilitatea — mai ales — ca generația care se ridică să se poată exprima la rîndul său. Căci, într-adevăr, artistul răzvrătit față de tradiție depinde încă de aceasta pentru că din ea își extrage imboldul care îi dirijează eforturile.

Din această perspectivă ne-am propus să povestim această lungă aventură a artei ca istorie a unei continue modificări în tradiție, ca istorie a permanentei interferențe din interiorul acesteia, fiecare operă referindu-se la trecut și anunțînd, în același timp, viitorul. Fără îndoială că acesta este, de fapt, cel mai pregnant și strălucitor aspect al acestei aventuri: este limpede că o înlănțuire neîntreruptă a tradițiilor încă vii leagă arta timpurilor

noastre de epoca piramidelor. Continuitatea a fost, cîteodată, amenințată: ereziile lui Akhenaton, răsturnările Evului Mediu, criza Reformei, ruptura care a marcat epoca mării Revoluții franceze. Pericolul a fost, cîteodată, foarte serios. Se știe că arta unor regiuni întregi a dispărut, o dată cu întreaga civilizație, prin ruptura ultimei verigi. Dar un dezastru final a fost întotdeauna evitat. Sarcini noi s-au prezentat întotdeauna pentru a le înlocui pe cele moarte, menținînd fără încetare artiștii în această siguranță — fie în ceea ce privește calea de urmat, fie în ceea ce privește scopul de atins — siguranță care este indispensabilă creației operelor cu adevărat mari. În privința arhitecturii, cred că atare miracol s-a produs o dată mai mult. După tatonările și ezitățile secolului al XIX-lea, arhitecții moderni au găsit baze sigure. Ei știu ceea ce vor și publicul acceptă operele lor într-un mod cu totul natural. În ceea ce privește pictura și sculptura, criza, la drept vorbind, nu pare încă depășită. În ciuda cercetărilor pline de promisiuni subzistă încă un supărător dezacord între artele așa-zis « aplicate », « comerciale », arta care face cadrul vieții noastre cotidiene, și arta « pură » care, așa cum apare în galerii și expoziții, se prezintă celor mai mulți dintre noi ca o enigmă.

Ar fi, de asemenea, total lipsit de sens să ne declarăm « pentru arta modernă » sau « împotriva » ei. Punctul de evoluție pe care ea l-a atins este, deopotrivă, opera noastră ca și aceea a artiștilor.

... Marele public, în ansamblul său, s-a oprit la ideea că artistul face artă așa cum cizmarul face încălțăminte. Aceasta implică în mod obscur ideea că el trebuie să producă genul de pictură sau de sculptură care pînă în prezent a fost îndeobște prezentat prin cuvîntul « artă ». O asemenea exigență nu are nimic incomprehensibil, dar trebuie spus că este singura căreia artistul nu-i poate răspunde. Ceea ce a fost făcut în trecut nu mai prezintă artistului probleme cu adevărat vii. Revenirea sau reînțoarcerea la trecut nu este de natură să suscite în

artist pasiunea creatoare. De altfel, critici și intelectuali comit, cîteodată, confuzii analoge. Ei cer, de asemenea, artistului să creeze « arta »; ei, de asemenea, tind să privească tablourile și statuile ca element ale unui muzeu viitor. Singurul lucru pe care ei îl cer artistului este să creeze « noul », și, se înțelege, fiecare operă nouă trebuie să aducă un stil nou. Lipsiți de un plan de lucru bine definit, artiștii contemporani, chiar și cei mai dotați, adoptă adesea acest punct de vedere. Soluțiile pe care ei le aduc problemei originalității sînt, cîteodată, de o strălucire și de un spirit dintre cele mai remarcabile. Dar, în ultimă analiză, această « originalitate » fără încetare urmărită este prin ea însăși rațiunea de a fi a artei? Iată, cred, ceea ce deseori împinge artistul modern către teoriile, noi sau vechi, asupra esenței artei. Fără îndoială că nu există mai mult adevăr în a spune că arta este « expresie » sau « construcție », decît în a spune că ea constă în « imitația naturii ». Dar orice teorie, chiar și cea mai obscură, poate conține acel faimos grăunte de adevăr care poate deveni inima perlei. Și iată-ne întorși la punctul nostru de plecare. « Arta » nu este o existență în sine. Nu există decît artiști, care au primit acel dar miraculos de a echilibra formele și culorile pînă în momentul în care ele vor suna « just » și — aceștia sînt mai rari — care posedă acea integritate de caracter încît nu pot fi satisfăcuți cu soluții și care vor renunța întotdeauna la efectele superficiale, la succesele facile pentru a prefera munca sinceră. Artiștii se vor naște întotdeauna. Dar posibilitatea ca arta să continue a exista, depinde, și într-o măsură de loc neglijabilă, de public, de noi înșine. Indiferența sau interesul nostru, prejudecățile sau comprehensiunea noastră, se reflectă în rezultatul aventurii. Nouă ne revine misiunea de a veghea ca firul tradiției să nu se rupă și ca posibilitățile să rămîna mereu deschise artiștilor pentru a îmbogăți încă prețiosul șirag de perle pe care trecutul ni l-a lăsat moștenire.

În românește de
DUMITRU MATEI

NINA ARBORE



« Caut prin linii cât se poate de simple și cât se poate de construite, nu numai exteriorul unui chip, ci și interiorul lui. De aceea eu nu depersonalizez, ci personalizez . . . Urâsc tot ce-i vulgar și insistent. Caut măreție și seriozitate clasică . . . Când compun nu uit niciodată decorativul. Fac pictură de șevalet, nu de aer liber. Nu tind către frescă. Caut măreție, ținută nobilă și caracteristicul obiectului . . . » În acest mod căuta Nina Arbore — într-un interviu acordat lui Petru Comarnescu și publicat în « Rampa » din 20 martie 1927 — să-și definească poziția estetică. Deși exprimate într-un mod poate ușor retoric, afirmațiile acestea lasă să se întrevadă intenția majoră a Ninei Arbore de a atinge ceea ce — cu un termen poate prea larg folosit — se înțelege prin « stil ». În ce fel a reușit aceasta, realizările și limitele picturii sale, altfel spus, măsura în care artista și-a putut îndeplini idealurile sale estetice, iată câteva aspecte pe care vom încerca să le urmărim în rândurile de mai jos.

Născută la București la 8 ianuarie 1889, ca fiică a lui Zamfir Arbore, eruditul om de știință și publicist moldovean pe care l-a portretizat adesea în tablourile și în gravurile sale, Nina Arbore pleacă îndată după terminarea liceului la München. Anii șederii sale la München coincid cu o epocă de maximă efervescență în viața artistică a acestui important centru cultural german. Încă din 1909, Kandinsky fundase aici, împreună cu Jawlensky, « Noua Asociație a artiștilor », iar în 1911 avea loc la Galeria Thannhauser prima expoziție de grup organizată de revista « Der blaue Reiter ». Profesorul Ninei Arbore, Angelo Jank, pare să fi fost însă mai puțin sensibil la tendințele inovatoare ce-și făceau loc în acea vreme în arta germană. Dacă ar fi să reconstituim fizionomia artistică a maestrului după modul cum eleva sa i-a asimilat învățătura, ne-am gândi mai degrabă la arta unui desenator de talia și de formația unui Franz von Stuck, de pildă. Altfel zis, o artă în care desenul reprezintă factorul esențial. Un desen bazat pe conture egale, ce închid parcă formele — cel puțin cele asupra cărora artistul dorește să atragă atenția — în suprafețe precis delimitate.

După trei ani de studii la München — în care timp ajunge să expună în cadrul asociației artistice Kunstverein — Nina Arbore, la recomandarea chiar a profesorului ei, pleacă la Paris. Erau ultimii ani de existență ai acelei academii pe care Matisse, la insistențele prietenei sale Sarah Stein și ale tânărului pictor german Hans Purmann, o deschisese întâi în localul fostei mănăstiri « Des Oiseaux », din rue de Sèvres, iar apoi în cel al fostei mănăstiri Sacré Coeur, din Boulevard des Invalides. La data când Nina Arbore se înscria la Academia Matisse, pictorul — deja celebru, prea solicitat de călătoriile sale în străinătate, ca și de propriile sale cercetări — era, așa cum afirmă J. Lassaigue, decepționat de roadele ostenețelor sale ca profesor, deoarece elevii, care alergau acum la cursurile sale din toate colțurile lumii, tindeau « numai să-l imite, iar esențialul lecției sale, libertatea pe care a dorit să le-o aducă, le-a rămas incomunicabilă »¹.

Nu se poate spune că astfel s-au petrecut lucrurile cu Nina Arbore, deoarece anul în care aceasta a lucrat sub îndrumarea lui Matisse nu pare să-i fi modificat prea mult structura sa psihică și artistică. Nu se poate vorbi de nici o influență matissoniană asupra modului cum Nina Arbore a înțeles să interpreteze forma, deși în arabescul unora din compozițiile sale răzbate ceva ca un fel de ecou îndepărtat al miniaturisticii persane (portretul femeii cu cîinele lup, de pildă), aspect ce ar apropia arta pictoriței noastre de cea a lui Matisse, dintr-o epocă însă mai târzie, atunci când relațiile de la profesor la elev, dintre pictorul francez și Nina Arbore, încetaseră de mult. Mai fidelă anilor săi de ucenicie în atelierul lui Matisse a rămas aceasta în ceea ce privește cromatica unora din tablourile sale, bazată pe transpunerea valorilor în planul culorii, altfel spus, pe folosirea culorilor pure — reci sau calde — pentru exprimarea umbrelor și luminilor unei carnații de pildă, în portretul tinerei femei cu pălărie din colecția Muzeului de Artă a R.S.R., lucrare în care artista se exprimă fără cea îndrăzneală și consecvență de stil evidentă în opera lui Matisse încă din perioada sa fauvă.

Întoarsă în țară în 1914, Nina Arbore își deschide prima expoziție personală în 1917, în sălile Atheneului, expoziție fără mare răsunet, poate și din cauza condițiilor speciale ale vieții artistice românești în timpul ocupației germane. Mai târziu, face parte din grupările artistice « Arta română » și « Grupul nostru », ceea ce dovedește că între timp își câștigase în considerația colegilor un anumit prestigiu. La sfârșitul anului 1933 participă, împreună cu Marcel Iancu, M.H. Maxy, Olga Greceanu, Tania Șeptilici, Margareta Sterian, Milița Petrașcu, Mac Constantinescu și arhitectul O. Doicescu la « Expoziția artei futuriste mondiale », organizată de Marinetti la Roma. « Rampa » din 3 decembrie 1933, sub titlul: « Un succes al artei noastre la Roma », relatează acest eveniment, menționând ecoul participării românești în presa italiană și articolul apărut în revista « Futurismo » semnat de Marinetti și intitulat, în stilul bombastic care scandalizase opinia publică atunci când futurismul își făcuse apariția zgomotoasă în lume, « Aero-saltul către futuriștii români ». În 1933, mișcarea futuristă își pierduse, însă, virulența, eficacitatea și audiența de public pe care o găsisese atunci când energiile inițiatorilor ei erau încă proaspete. Simplul fapt că în cadrul unei expoziții futuriste au putut expune artiști de tendințe atât de diferite — cum știm prea bine că erau cele ale participanților români — denotă că, la această dată, futurismul

¹ J. Lassaigue: *Matisse*, Skira, 1959, p. 71.

încetase să mai reprezinte un curent estetic cu un program cât de cât unitar, susținătorii lui încercînd să-i prelungească o existență factice — cum se întîmplă adesea cînd un curent începe să-și epuizeze resursele — prin soluții de compromis. Nina Arbore a fost o participantă activă, atît la saloanele de pictură, cît și ale celor de grafică, încă de la începutul lor și mergînd pînă în 1935, dată după care numele ei nu mai apare decît cu totul incidental (ca, de pildă, în 1940, cînd trimite două lucrări, un *Portret* și *Bujori*, posibil două lucrări mai vechi, cu care artista căuta să-și facă reapariția, după o lungă absență, în viața artistică românească). Se stinge din viață puțin timp după aceea, la 7 martie 1942, în vîrstă de numai 53 ani. Se poate însă spune că activitatea sa artistică încetase încă de mult, îndată după 1935, căci participarea sa la cea de-a 8-a expoziție a «Grupului nostru» pare lipsită de anvergură. Tot astfel pictura murală executată în 1938 în biserica Sf. Constantin și Elena din Constanța ni se pare convențională, prea mult debitoare rețetelor academiste ale genului.

Care sînt coordonatele stilistice ale artei Ninei Arbore? Pictura acesteia reprezintă o încercare de sinteză, lucid și conștient urmărită, a unor elemente formale în aparență divergente, a căror savantă îmbinare a făcut în trecut gloria artei clasice. Multe din operele sale — ușor de recunoscut în ansamblul picturii românești, ceea ce este o suficientă cheazășie de autenticitate — reprezintă o formă de echilibru între desen, culoare și compoziție, tradusă printr-o încercare de împăcare prin concesii reciproce, între sistemul plan al culorilor (atît de strălucit aplicat de maestrul său), și cel tradițional, tridimensional, al valorilor. Procedînd astfel, Nina Arbore n-a operat acel act de opțiune, necesar mai ales atunci cînd se vizează «stilul», care ar fi plasat-o în extremitatea unei atitudini estetice, deoarece stilul pe care îl urmărea ea era unul rezultat din sinteza acestor elemente (nu doar din simpla lor însumare): poziție dificilă, în al cărei ideal își plasa, poate, artista, rațiunea efortului ei; poziție ambițioasă, ce reclamă în același timp luciditate și forță. Pentru a realiza acest lucru, nu i-au lipsit nici intuiția drumului de urmat și nici aptitudinile, lucrările pe care le-a lăsat ne-o arată cu claritate. Dar atingerea unui asemenea țel reclama eforturi consecutive susținute în timp, iar acest timp necesar realizării depline a marilor sale năzuințe artistice, Ninei Arbore pare să nu-i fi fost hărăzit. Bănuim că a avut o sănătate precară, dat fiind faptul că a murit atît de devreme și că în ultimii 7—8 ani ai vieții a încetat să se mai manifeste public. Nu trebuie să uităm, pe de altă parte, că, pentru a ajunge la stil, în sensul înalt la care năzuia Nina Arbore, era necesar un anumit climat intelectual, deschis speculațiilor pur teoretice, cu care viața artistică românească din acea vreme, aplicată îndeosebi în a exploata resursele «senzației» directe, (cu strălucite rezultate de altminteri), nu era, poate, îndeajuns de familiarizată.

Prin importanța acordată construcției formei în spiritul amintit, Nina Arbore se înscrie în rîndul acelei părți din pictura noastră dintre cele două războaie, ce a avut drept protagoniști pe un Ressu, pe un Ștefan Dimitrescu, sau pe un Iser din perioada începuturilor sale; pictură care, fără a neglija resursele expresive ale culorii, a văzut în noblețea construcției, în expresivitatea ritmului, în fermitatea și măreția compoziției, în valoarea plastică, și nu doar grafică a liniei, în echilibrul elementelor de limbaj avînd ca punct de vizare *forma*, idealul aspirațiilor lor estetice. Fără robustețea și rigoarea (dar și fără uscăciunea, cîteodată) a lui Ressu, fără bărbăteasca preferință pentru severitatea liniilor drepte articulate în unghiuri, a lui Ștefan Dimitrescu, fără geometrismul atît de expresiv al lucrărilor de început ale lui Iser, dar și fără violenta voință de subliniere a volumetriei formelor printr-un clar-obscur al culorilor care grevează operele de sfîrșit ale acestuia, Nina Arbore și-a cîștigat un început de notă distinctă în pictura, deosebit de bogată în realizări valoroase, a timpului în care și-a desfășurat activitatea. Această prețioasă voință de stil, prin puritatea conturului și prin anumite sublinieri fizionomice expresive (ochii mari, migdalați, subțierea și decantarea trăsăturilor) în domeniul figurii, apropie unele din acestea de imagistica orientală cu care arta autohtonă are atîtea fericite afinități.

Alături de aceste preocupări centrale ale artistei, Nina Arbore a manifestat și un interes deosebit pentru arta gravurii, în specificul căreia felul ei, intermediat de gîndire, de a lucra, și remarcabila aptitudine a artistei de a se exprima prin linie, și-a găsit un teren deosebit de fertil de desfășurare. În acvaforte, acvatintă sau xilogravură, în culori sau numai în alb-negru, gravurile Ninei Arbore reprezintă unul din capitolele cele mai demne de interes ale graficii românești din acea perioadă.

În sînul școlii românești, cu rare excepții formată din fini și mari colorisți, în care rafinamentul, subtilitatea și bogăția cromatică oferă un evantai atît de divers în ciuda unor limite relativ înguste ale terenului de investigație artistică (limite amplu depășite, însă, prin calitățile amintite), coloritul Ninei Arbore se caracterizează prin sobrietate voită, printr-o armonie mai mult severă, foarte departe (ceea ce denotă personalitate) de somptuoasele armonii ale maestrului care i-a fost Matisse. Odată mai mult se vedește și în aceasta luciditatea artistei care știa că, pentru a obține expresia urmărită, trebuie să-și limiteze, prin sacrificii de ordin senzorial, mijloacele limbajului plastic, în favoarea unei imagini artistice spiritualizate. Conștiința acestui prețios fapt i-a fost suficient pentru a o feri de primejdia unor excese de gust de al căror păcat nu au fost cruțați întotdeauna nici unii dintre artiștii cei mai prestigioși. Prețuirea noastră poate fi cu atît mai mare cu cît timpul nu i-a fost acordat pentru a-și da întreaga măsură a posibilităților sale artistice.

ELEONORA COSTESCU



1. *Portret de femeie cu cîine* — ulei, Muzeul de artă al Republicii
2. *Două surori* — ulei, Muzeul de artă al Republicii
3. *Portret de fetiță* — acvaforte, Cabinetul de stampe al Academiei R.S.R.
4. *Portret* — ulei, Muzeul de artă al Republicii

BRAȘOVUL: VIAȚA ARTISTICĂ



În memoria noastră cultural-afectivă efigia Brașovului însumează o simultaneitate de imagini: burg al unor slăvite și întrepide bresle, cea mai veche școală în limba română (Schei, 1559), primele tipărituri în românește ale Diaconului Coresi (1559—1581), orașul în care timp de peste un veac (1838—1946) a ființat «Gazeta de Transilvania», Biserica Neagră cu faimoasele-i concerte de orgă, Serile «Astrei», centru industrial și turistic de frunte...

Orașul lui Mattis Teutsch

Pentru artiștii plastici, cetatea din inima Țării Bârsei se subiectivizează ca oraș al unui destin singular: Mattis Teutsch. Singular pentru unicitatea demersului său în epocă, singular pentru că prezența postumă a acestui «artist de sinteză» (cum singur s-a definit) abia acum a început să se facă simțită. Căci ultimile proiecte ale unor Eftimie Modâlcă, Harald Meschendörfer, Ana Emilia Apostolescu — cu implicațiile lor estetic-educative — nu sînt străine de năzuința către un orizont social al artei al celui care proclama: «Artistul trebuie să exprime în opera sa apariția omului nou»...

Acum, în urma marilor retrospective (Brașov — 1968, București — 1971) care au descoperit publicului o operă de o neobișnuită strălucire și care l-au așezat (în sfîrșit) în rîndul artiștilor de excepție ai acestei țări, ideea unei case «în memoriam» în orașul în care s-a născut, a trudit și a murit Mattis Teutsch, e o obligație morală.

Atelierele

Imposibil de aflat în 48 de ore «totul» despre breasla artistică a Brașovului. Se poate percepe însă pulsul plastic și... timpul probabil, deschizînd simplu ușa laboratorului de creație — atelierul.

O vizită pe deal la Harald Meschendörfer înseamnă o incursiune într-o febrilă Casă a Artei: tatăl — artist plastic (fiu al reputatului scriitor Adolf Meschendörfer), copiii — muzicieni. Meșter polivalent, stăpînind tehnici variate, preocupările sale cuprind o scală amplă — de la grafica de timbru la op-art. Notabile, rafinamentul cromatic și eficiența decorativă a «Claviaturilor spațiale» (a căror muralitate ar trebui să rețină interesul unui arhitect) și caracterul sintetic al ciclului «Hiroșima», în care acuitatea mesajului umanist se realizează prin concizia formei.

Preocupări derivate dintr-o atitudine constructivistă îl definesc pe Eftimie Modâlcă. Ampla compoziție cu temă revoluționară, care a figurat în expoziția dedicată semicentenarului partidului, beneficiază de înclinarea lui de monumentalist, folosește agitatoric știința de a atrage atenția asupra subiectului prin procedee de cloazonare și accentuare a suprafeței acoperită cu imagini narativ-simbolice. Ingineria ultimelor sale reliefuri colorate are la bază transfigurarea unor elemente ornamentale frecvente în iile și ancadramentele de uși și ferestre țărănești; aceste reliefuri (transpuse la scară arhitecturală) ar putea vibra fațade de blocuri sau pereții unor interioare de instituții. Sînt aici impulsurile unei formații de «monumentalist» care lucrează cu același «antren» în acuarelă, tempera, grafică alb-negru, ulei și la care geometrizarea este pornită totdeauna de la sugestia realului.

O gîndire de tip constructivist mărturisesc și picturile Anei Emilia Apostolescu — interferențe de benzi orizontale și verticale larg ondulate, pline de energie cromatică. Proiectele sale spațiale (promițătoare prin tentativa de a incorpora pictura volumului) se conturează (momentan) anemic, lipsite fiind de finalitatea amplasării în cadrul social, ca și de coeficientul de tehnicitate obligatoriu în asemenea «întreprinderi».

Lirismul talentatei Alexandrina Gheție Hilohi (distinsă și subtilă coloristă) năzuiește acum către un sens mai vital al formei, către semnificații mai ample. Studiile sale asupra problemei spațiului, urmărite cu seriozitate și perseverență, încearcă o finalizare în proiectul de mozaic pe care-l va realiza, împreună cu Kaspar Teutsch, pentru Casa de Cultură a Tineretului.

La Kaspar Teutsch (personalitate vie, neliniștită) a cărei pasiune pentru formă se citește deopotrivă în grafică, pictură, tapiserie, toate drumurile duc la... decorativ. Totul susține preocupările din acest sector, concretizate momentan în cîteva riguros echilibrate tapiserii.

Alura expresionistă a creației multor artiști brașoveni — precum Helfried Weiss, Friedrich Bömches, Renate Mildner-Müller, Köllö Margit, Aurelia Mărgineanu-Stoe, Csutak Levente — este mai mult înclinație temperamentală decît opțiune programată.

Aparținând familiei de spirite a expresionismului transilvan, mai sobru, mai domol, *Helfried Weiss* se arată a fi un grafician de cultură aleasă, a cărui sensibilitate gravă și fond reflexiv transpar cu limpezime în acele piese (v. Portret de bătrână, Motorul) în care nu mai ambiționează o stilizare sterilizantă.

« Acum ați văzut *Friedrich Bömches*. Nu m-ați cunoscut ! » — a încheiat artistul după desfășurarea bogată a producției de atelier. Am cunoscut mai ales un vibrant și patetic grafician, neobosit interpret al personajului uman, urmărit psihologic, dinamic, social. Pe pictor, pe portretistul acut, mi-l definiseră expozițiile anterioare. Recunosc în autorul unui portret în ulei precum *Tatăl meu*, o forță a denudării spațiului interior, dar siguranța, nervul și spontaneitatea graficianului sînt cele care mă cuceresc.

O structură mai senină *Dinu Vasiu* (pasionat acuarelist) se remarcă în obștea brașoveană, ca un colorist solar și muzical.

În detașamentul vocilor tinere care luptă să ridice cota plastică a Brașovului, timbrul *Renatei Mildner Müller* se distinge cu claritate. O tentă expresionistă îmbinată cu subtilă grație dă multiplelor tehnici pe care le utilizează (și uneori le asociază) un « cachet » de individualitate. Prezentă în paginile ziarelor, în ilustrația de carte (în care a realizat cu totul personale echivalente plastice), imaginează coperte de discuri, afișe... Cred că ar trebui să fie mult mai intens solicitată. Ca de altfel și *Kölö Margit*, această înzestrată artistă decoratoare; grafica și proiectele ei de tapiserii au o ritmicitate vie și știința abstragerii esențiale, care dau viață și monumentalitate figurilor umane.

Am reîntîlnit-o pe *Aurelia Mărgineanu-Stoe* în progres față de personala ei de acum doi ani din București. Un potențat dramatism, un potențat monumentalism imprimă peisajelor ei citadine vigoare virilă și, în unele cazuri, o stare de neliniște.

Csatak Leventé, proaspăt absolvent, probează mai ales în grafica de orientare constructivistă o vîină de autentic artist, așa cum s-a manifestat și în expoziția personală deschisă la sala « Arta » din Brașov.

13 ateliere, 13 laboratoare în care arta funcționează dinamic; mai dinamic și mai dezinhibată de provincialism decît a apărut în trecuta expoziție de grup a filialei. Un stimul al harnicului zumzet de aici este, neîndoios, și dotarea cu 12 noi ateliere (realizate exclusiv din fondurile vechiului Comitetului județean pentru Cultură și Artă). Pretutindeni oamenii gîndesc, lucrează, visează, dar profilați, uneori, pe « mărunt ». Potențialul artistic local nu este suficient mobilizat în realizarea unor proiecte cu o mai generoasă adresă socială, pentru înnobilarea ambientului cetății. Forurile culturale locale n-au izbutit, poate, să încurajeze îndejajul dorința artiștilor brașoveni de a se angrena în construirea cadrului de viață, a cărui eficiență modelator-educativă ar atinge zone de public mult extinse.

(Să nu uităm că cele 5 contracte colective încheiate în vederea decorării « Casei Tineretului » din Brașov sînt inițiativa C.C. al U.T.C.).

Agenți de climat

Bunăvoința există însă. Și unele proiecte concludente care vor dinamiza viața artistică locală. Printre altele: apropiata dare în folosință a unor moderne galerii de artă care va intensifica fluxul comunicării artă-public; construirea unui mare cuptor ceramic (al municipalității) unde artiștii vor avea acces gratuit; instituirea « Taberei naționale de sculptură în lemn de la Bran » (a cărei primă ediție e preconizată pentru anul 1972). Lucrările executate de artiștii invitați ar urma să alcătuiască un ansamblu sculptural în aer liber: un blazon de noblețe plastică adăugat farmecului natural al locului.

Autoritatea spațiului muzeal

Acuzînd instituția muzeului ca fiind, în genere, « un lucru alături de cultura vie », *Nicolae Iorga* îl menea unui alt mod de întrebuintare: « școală a gustului ». Nu știu dacă muzeul din Brașov este așa ceva, căci multe altele (și în lumea largă...) nu sînt. Ceea ce am putut cunoaște « de visu » este sediul și schema de organizare. O clădire onorabilă, totuși nu pe măsura pe care ar impune-o gloria de vechi centru cărturăresc și turistic a Brașovului, al doilea oraș al țării. Desigur, există în această direcție unele speranțe. Dar deocamdată... Deocamdată, există aici un nucleu de lucrări deosebit de prețioase, expuse însă înghesuit și după convenționalul criteriu cronologic. Muzeul, care numără printre gloriile sale celebrele *Anemone* din colecția *Brediceanu*, ar putea dobîndi profil și personalitate axîndu-se fie în jurul unei idei-temă, fie în jurul a patru posibile accente: (1) — o restrînsă selecție din artiștii epocii interbelice, unii reprezentăți cu lucrări care le valorifică o față mai puțin cunoscută, nu mai puțin autentică însă; (2—3) — o prezentare individualizată a mîndriilor locale *Mattis Teutsch* și *Hans Eder* (în depozit, nefuncțional și el, zac lucrări excelente de acești maeștri); (4) — o selecție de artă contemporană (am văzut aici piese de primă mînă).

Poate că o gîndire mai mobilă ar găsi chipul de a « rula » (în chiar acest spațiu restrîns) lucrările din expoziția de bază cu cele din depozit, de a organiza, periodic, mici expoziții pe o anume temă, seri muzeale etc. etc. Publicul ar fi interesat, iar muzeul ar dobîndi autoritatea unui spațiu spiritual.



1. RENATE MILDNER MÜLLER: Ilustrație
2. KASPAR TEUTSCH: Tapiserie
3. KÖLÖ MARGIT: Schiță pentru o tapiserie
4. EFTIMIE MODĂLCĂ: Omagiu gloriosului partid





5. FRIEDRICH BÖMCHES: *Grevă*

«O ambianță vizuală convenabilă este un drept al omului»*...

Și totuși, ca din nevăgare de seamă, multe din străzile Brașovului și-au pierdut «atmosfera». Pentru că aceste străzi existau, carne din carnea unui ambient multiseclar. Nu trebuia decât să le păstrăm, pe unele să le decretăm chiar rezervație arhitecturală. Fațadele multor clădiri vechi au fost alterate: au dispărut balcoane din fier forjat, au dispărut elemente de stucatură barocă, rococo, sécession; «spritul» a egalizat totul (peretele și ciubucăria), iar la parter s-au tăiat, pretutindeni, dreptunghiuri mari de geam pentru vitrine. Peste un fronton de un frumos croi baroc (pe str. Republicii, îmi pare) s-a amplasat brutal un paralelipiped vertical, iluminat cu tuburi de neon, un monstru trifrons: Durabil — Încălțăminte — Durabil... Încadrate cu ghirlande din floricele de vinilin sau încercănate cu chenare folclorice degradate, pictate pe geam (vezi «Fluierașul» O.C.L.), vitrinele sînt uneori fascinant de urite iar firmele stereotipe. Unde sînt oare siglele, semnele de breaslă din fier forjat ale vechiului burg?

Cele cîteva statui (anonime și inutile) amplasate în fața Teatrului, Hotelului Carpați etc. au fost scoase din depozitele de vechi achiziții și expediate la Brașov. Cît privește reconstituirile și darea lor în folosință, să remarcăm că vechea Casă Hirscher (nu știu cît de autentic refăcută), menită inițial muzeului, a ajuns... restaurant.

În Brașov, ca în mai toate orașele țării, se remarcă un susținut elan constructiv. Dacă în unele cazuri a biruit o concepție despre ansamblu, în altele, rețușuri decorative postume au anulat franca nuditate a unor construcții funcționale. Obeliscul din fața gării, în raport cu înălțimea construcțiilor din preajmă, e meschin, lipsit de prestigiul monumentalității, prizărit printre clădiri. De la o vreme (pentru că elementele de decorare nu sînt prevăzute inițial, odată cu proiectul de arhitectură, ci apar «pe parcurs»), în aceeași piață a gării, mai într-o latură, a apărut și un «sfînx» de piatră, instaurat cam cu «anasîna» (se spune)...

Lucruri puțin însemnate, poate, pentru ritmurile industriale ale unui mare oraș... Dar care n-ar trebui să aibe «drept de cetate» în vechea cetate a Brașovului.

OLGA BUȘNEAG

* Deviza «Săptămîinii internaționale a artelor frumoase», organizată în oct./1971 de A.I.A.P.

SALONUL DE TOAMNĂ '71

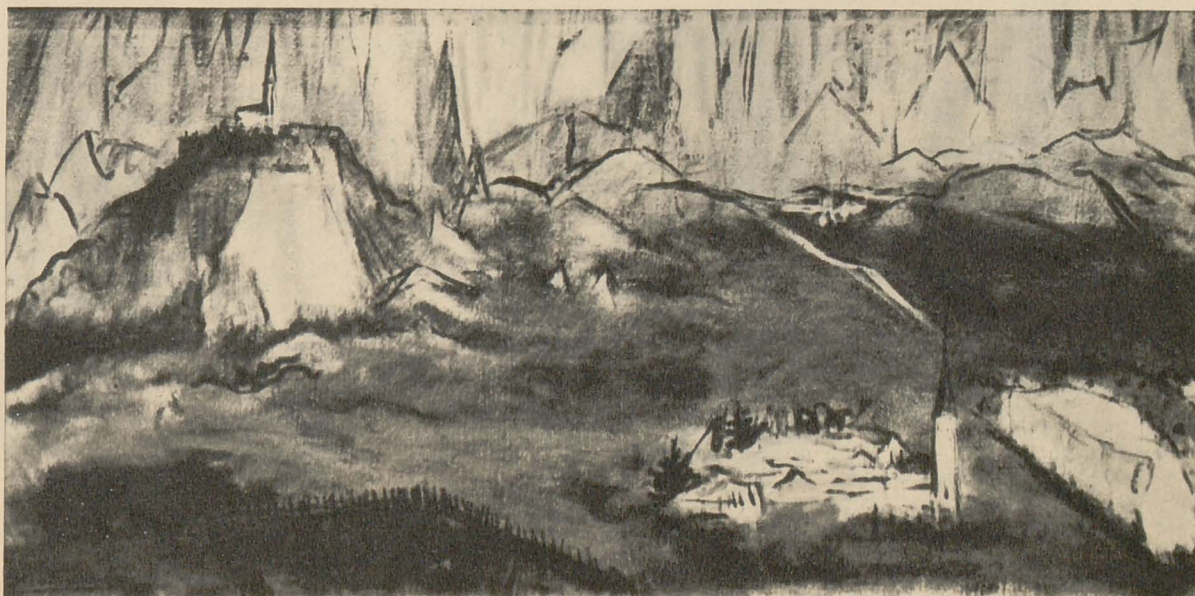
Cronicile (« Informația Bucureștiului » — Argintescu Amza, « România literară » — Marin Tarangul) au descoperit la Ateneu lucrări meritorii — chiar mai multe decât sînt . . . — și le-au analizat cu bunăvoință. (Pentru sculptură nu s-a putut face nimic: vezi eufemismul lui Tarangul — sculptura « nu rămîne în memorie ». De altfel, dacă rostul implicat al acestui salon e să propună artă-obiect-de-apartament, firesc ar fi să se prezinte statuarea de vitrină, reliefuri etc. — dintr-o ramură bine definită a sculpturii de interior.)

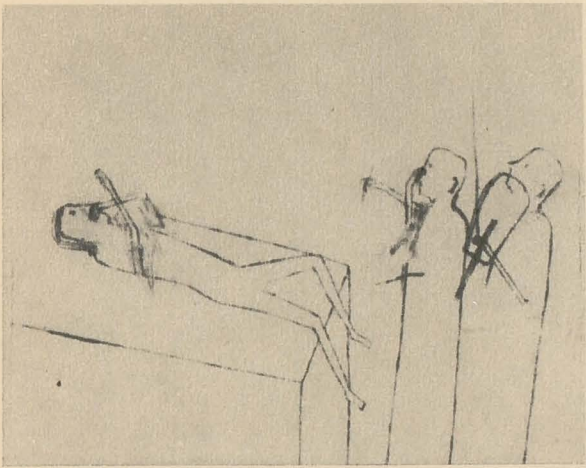
Dar ar mai fi ceva de spus sociologic, etic și estetic. La acest salon fără juriu, mulți autori și-au auto-selecționat greșit lucrările. La acest salon cu program de cordialitate, unii și-au închipuit « arta accesibilă » ca un « grad » facil al artei dificile. Să cităm cuvintele lui Gramsci despre artă care este educativă numai în măsura în care este artă? Nu-i vorba despre orientare, despre curentul artistic patronal permanent sau ad-hoc al unuia sau altuia — ci despre rigoarea profesională care în principiu e o constantă a calității de artist. Lucrări care-și permit să fie kitsch, (unele sînt așa, candid și iremediabil, dar într-un procent inevitabil, permanent) sau lucrări în care anume concepții moderne despre imagine se aplică expeditiv, iresponsabil, « kitschizînd » însăși concepția inițială, fără vina ei. Concesii față de un gust anemic pe care-l fletează, încurajat în erorile vechi. Vorbim astfel avînd, la Ateneu, de partea noastră, exemple de sobră ținută de breaslă: Mihai Bandac, Gil Nicolescu, Afane Teodoreanu, și alții — spre a nu mai vorbi de Baba, Catargi, Eleutheriade, Pacea care nu-și îngăduie să se prezinte în papuci publicului sub pretextul cordialității. Atare « salon » e — vrea, nu vrea — actualizare a potențialului spiritului de breaslă: una din implicațiile lui, aceea despre care-i vorba în rîndurile de față, se numește *exigența artistului față de sine însuși* (componentă a autenticității) — indiferent de împrejurare, temă, comanditar etc. pentru că dacă-i adevărat — și este — ceea ce spun unii gînditori — că arta e un model de activitate umană — ea e un *model de tensiune în săvîrșire și desăvîrșire*.

A. A.



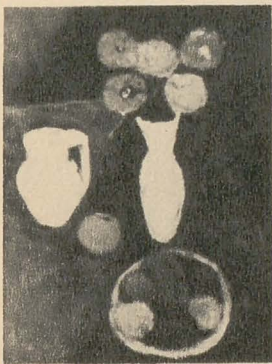
1. H.H. CATARGI: Peisaj din Spania — ulei
2. I. PACEA: Natură statică — ulei
3. GIL NICOLESCU: Natură statică — ulei
4. AFANE TEODOREANU: Peisaj — ulei
5. MICAELA ELEUTHERIADE: La porțile Alpilor — ulei





SORIN ILFOVEANU

Galateea. Septembrie.
Prima expoziție personală cu 6 picturi și 7 gravuri.



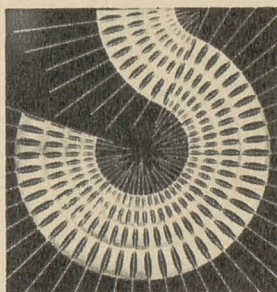
FLORICA ORĂVIȚAN

Lugoj. August.
Prima expoziție personală cu 20 de picturi în ulei.



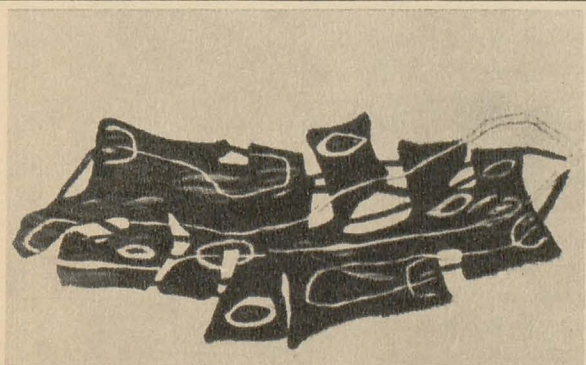
MIHAI CISMARU

Kalinderu. Septembrie.
Prima expoziție personală cu 8 picturi și 3 desene.



GHEORGHE TOFAN

Orizont. Septembrie.
Prima expoziție personală cu 34 lucrări din aluminiu eloxat.



ILEANA BALOTĂ

Oradea. Septembrie.
A șaptea expoziție personală cu 16 tapiserii.



ARTA IRANIANĂ ÎN COLECȚII ROMÂNEȘTI

Intitulată «Arta iraniană în colecțiile din Republica Socialistă România», expoziția, găzduită în cursul anului 1971 la Muzeul de artă al Republicii, s-a înscris ca un eveniment de seamă în programul manifestărilor științifice și culturale pentru aniversarea a 2500 de ani de la crearea statului iranian, aniversare desfășurată cu fastul cuvenit în patria lui Cyrus și a lui Omar Khayam, ca și în numeroase alte țări ale lumii.

Expoziția a prilejuit organizarea judicioasă a unui fascinant ansamblu de obiecte artistice — alături de colecțiile Muzeului de artă al Republicii și ale Bibliotecii Academiei R.S.R. figurând prețioase piese din patrimoniul Institutului de arheologie, Institutului de istorie, Arhivelor Statului și Muzeului de artă comparată. Manuscrise, miniaturi, cărți rare, ceramică, metal, textile (mătăsuri, șaluri, scoarțe și covoare), numismatică — în expunerea conformă unui program urmărind și realizând îmbinarea fericită a criteriului artistic și a celui științific — au ilustrat cu prisosință sublinierea lui Șerban Cioculescu din cuvîntul introductiv al catalogului, excelent instrument științific de lucru, beneficiind de o frumoasă prezentare grafică: «Cultura iraniană este una dintre cele mai vechi și strălucite ale lumii, capodoperele ei artistice luminează pînă departe, prin calitățile cele mai diverse, de la monumentalitatea arhitectonică la grațiosul miniatural». H. H.

R É S U M É

VIRGIL MOCANU: CORNELIU BABA

Sous le titre « Monologue sentimental », l'auteur présente le profil artistique du peintre Corneliu Baba à son 65-ème anniversaire. Personnalité marquante de la vie culturelle de la Roumanie, professeur à l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, Corneliu Baba s'est manifesté aussi à l'étranger en participant aux expositions d'art roumain et à la Biennale de Venise; il a également ouvert plusieurs expositions particulières à Berlin, Moscou, New York etc.

En partant d'une observation de l'esthéticien Tudor Vianu au sujet des autoportraits du peintre, Virgil Mocanu définit celui-ci comme un *condottiere*: « Un condottiere qui lutte constamment, ouvertement, en acceptant le risque et la défaite passagère qui conduit de jour en jour à la victoire de l'homme sur ses propres incertitudes, à la victoire de l'artiste sur la matière transposée en peinture. Car dans la trajectoire de l'art de Corneliu Baba, qui s'adresse en égale mesure à la raison et à l'affect, on décèle la double tentative de définir l'homme aussi bien que l'artiste et en même temps le désir d'accéder aux grandes vérités qui permettent l'expression concise, remplie de signification et de valeurs picturales authentiques ».

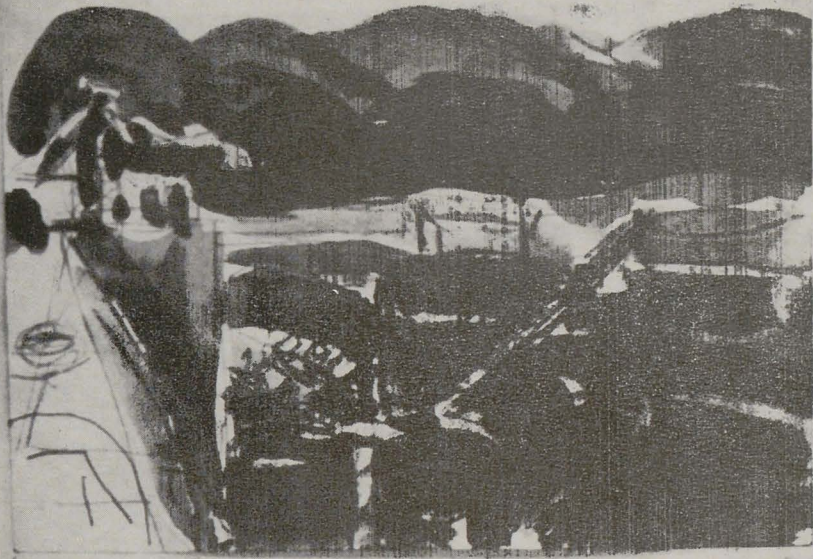
TITUS MOCANU: FORMES ET ATTITUDES ESTHÉTIQUES

L'auteur fait la distinction entre les catégories de formes expressives, les paramètres de ces formes et les attitudes esthétiques qui peuvent être adoptées par rapport au monde compliqué des formes visuelles. Alors que les formes-structures de l'expression plastique ont leur fondement au niveau du comportement humain, les attitudes esthétiques constituent des manifestations spécifiques de l'intelligence, de la réflexion consciente et de la sensibilité humaines. Des aspects stylistiques nouveaux et de nouvelles formes apparaissent justement à la suite de l'interpénétration des *formes-structures* du comportement et des *attitudes esthétiques* particulières à l'époque et aux impulsions de la sensibilité individuelle.

MIHAI DRIȘCU: LE MUSÉE, AUJOURD'HUI

C'est le titre sous lequel Mihai Drișcu présente le « procès » intenté au musée de type traditionnel ainsi que certaines tentatives actuelles de transformer le musée en instrument de culture des masses. En même temps que l'essai de Paul Valéry sur *Le problème des musées*, et la conception de Willem Sandberg qui « propose un vaste atelier du monde contemporain où le futur pourrait se sentir chez lui », l'auteur rappelle la prise de position du grand historien roumain Nicolae Iorga qui, en 1938, au cours d'une de ses conférences critiquait les musées qu'il considérait comme « des choses en marge de la culture », héritages de l'époque napoléonienne, comme des réceptacles de culture destinés à « une seule classe, alors que toute la société a droit à la culture ». « La communication », l'initiation du public et son accoutumance au langage de l'art plastique actuel « ne devrait pas avoir un caractère facultatif et virtuel — affirme G. C. Argan — elle devrait être réelle et sincère. Le musée ne saurait être un *self-service* mais bien un actualisation des rapports entre l'artiste qui apprécie et les masses qui consomment et qui, à la rigueur, pourraient consommer l'opération même et non pas uniquement le produit de l'opération esthétique, c'est à dire l'œuvre d'art ».

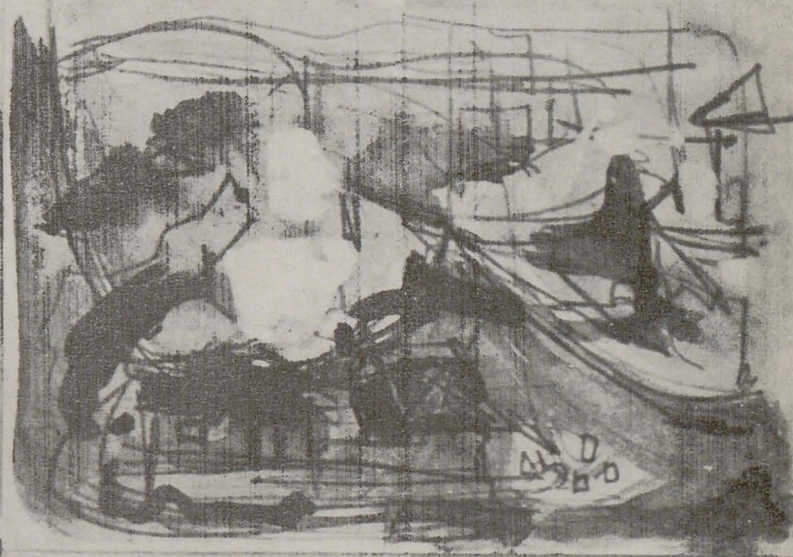
L'article comprend ensuite les opinions exprimées par M. de Vilde lors de son voyage en Roumanie, au cours d'un entretien avec le critique d'art Anca Arghir, portant sur le thème du *musée élastique*; un échange de vues avec le chef de la section d'étude et de documentation du Musée d'art de la République, Petre Oprea, concernant les *formes d'éducation dans le musée*; avec Nicole Borteș, la directrice du Musée Simu, sur la réorganisation du musée; avec le directeur Nicolae Ițu et le muséographe Simion Mărculescu, sur les activités du Musée d'art moderne et contemporain de Galați; avec les muséographes Sorin Ilfoveanu et Virgil Poleac, sur le Musée d'art de Pitești, ainsi que le commentaire de Vasile Drăguț sur le Musée d'art d'Oradea organisé sous les directives du peintre Coriolan Hora.



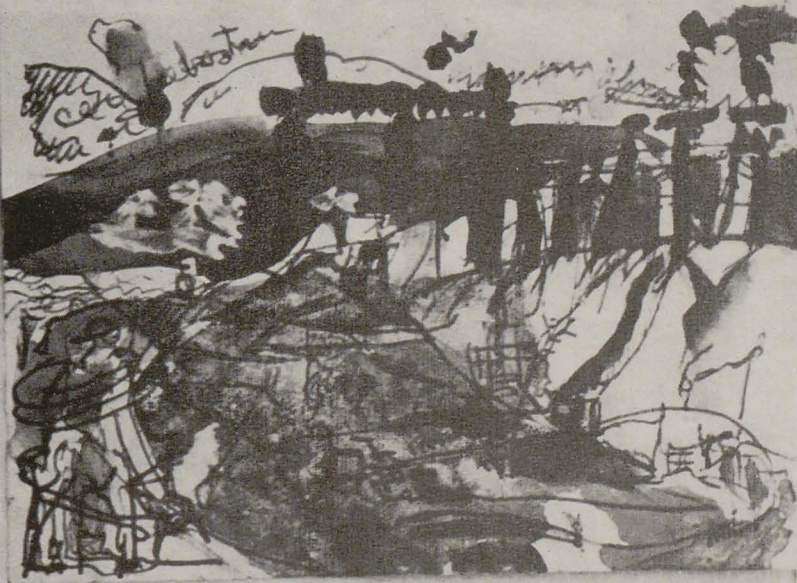
cele 2 "celule de parplaurie"



văzute
după
churnul de îngheaț
și apă



6



văzute după
climă.

7

documente
Partile de Fizz Vucuric 1970
8

schite luate din
apă și butardoului

nașna Petrasu

asemeni



