





# ARTA <sup>3</sup><sub>72</sub>

SOMMAIRE		
CONFRONTATIONS INTERNATIONALES		2
CADRAN		4
ANATOL MĂNDRESCU	EXPOSITIONS POSSIBLES	5
* * *	LA VITALITÉ DE LA PEINTURE (ENTRETIEN AVEC ANATOL MĂNDRESCU)	6
SYNTHÈSES ET ANALOGIES		
TITUS MOCANU	LE PROBLÈME DE LA LUMIÈRE	12
HORIA HORȘIA	RYTHME BAROQUE	14
ALBUM		
CAROLA GIEDION WELCKER	EDUARDO CHILLIDA	16
PAGES D'ANTHOLOGIE		
RENÉ HUYGHE	EXTRAITS DE « L'ART ET L'ÂME » ET DE « L'ART ET LE MONDE MODERNE »	19
DÉBUT		
MIHAI DRIȘCU	VIOREL TOMA	23
LES ARCHIVES BRÂNCUȘI		
C. TEODORESCU-TOBOC	COSMOGONIE ORPHIQUE	24
GETA BRĂTESCU	UN MOMENT ONTOGÉNÉTIQUE DE L'ART RURAL	26
VISITES D'ATELIERS THEODORA KIȚULESCU, ILEANA BALOTĂ, CONSTANTIN GĂVENEA, DRAGOȘ GĂNESCU		28
TRIBUNE		
GRIGORE SMEU	L'EXCÈS DÉCORATIF	36
IULIAN MEREUȚĂ	RÉFLEXIONS	37
CIMAISES		38
COUVERTURES		
	I, IV OCTAV GRIGORESCU: DESSINS	
	III LA NOUVELLE SALLE DE LA GALÉRIE « ORIZONT ».	

## СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ		2
ЦИФЕРЬЛАТ		4
АНАТОЛЬ МЫНДРЕСКУ	ВОЗМОЖНЫЕ ВЫСТАВКИ	5
* * *	ЖИЗНЕННОСТЬ ЖИВОПИСИ (БЕСЕДА С АНАТОЛЕМ МЫНДРЕСКУ)	6
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ		
ТИТУС МОКАНУ	ПРОБЛЕМЫ СВЕТА	12
ХОРИЯ ХОРȘИЯ	РИТМ БАРОККО	14
АЛЬБОМ		
КАРОЛА ГИЕДИОН ВЕЛЬКЕР	ЭДУАРДО КИЛЛИДА	16
СТРАНИЦЫ АНТОЛОГИИ		
РЕНЭ ХЬЮГ	ОТРЫВКИ ИЗ «ИСКУССТВО И ДУША» И «ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННЫЙ МИР»	19
ДЕБЮТ		
МИХАЙ ДРИȘКУ	ВИОРЕЛ ТОМА	23
АРХИВ БРЪНКУȘА		
К. ТЕОДОРЕСКУ-ТОБОК	ОРФИЧЕСКАЯ КОСМОГОНИЯ	24
ДЖЕТА БРĂТЕСКУ	ОНТОГЕНЕТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ НАРОДНОГО ИСКУССТВА	26
АТЕЛЬЕ ТЕОДОРА КИȚУЛЕСКУ, ИЛЯНА БАЛОТĂ, КОНСТАНТИН ГĂВЕНИЯ, ДРАГОȘ ГĂНЕСКУ		28
ТРИБУНА		
ГРИГОРЕ СМЕУ	ИЗЛИШЕСТВА ДЕКОРАТИВНОСТИ	36
ЮЛИАН МЕРЕУȚĂ	РАЗМЫШЛЕНИЯ	37
ПАННО		38
ОБЛОЖКИ		
	I, IV ОКТАВ ГРИГОРЕСКУ: РИСУНКИ	
	III НОВЫЙ ЗАЛ В ГАЛЕРЕЕ «ОРИЗОНТ»	

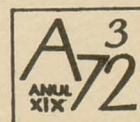


# ARTA<sup>3</sup><sub>72</sub>

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## CUPRINS

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE	2
CADRAN	4
ANATOL MĂNDRESCU	EXPOZIȚII POSIBILE 5
***	VITALITATEA PICTURII (CONVORBIRE CU ANATOL MĂNDRESCU) 6
SINTEZE ȘI ANALOGII	
TITUS MOCANU	PROBLEMA LUMINII 12
HORIA HORȘIA	RITM BAROC 14
ALBUM	
CAROLA GIEDION WELCKER	EDUARDO CHILLIDA 16
PAGINI DE ANTOLOGIE	
RENÉ HUYGHE	FRAGMENTE DIN « L'ART ET L'ÂME » ȘI « L'ART ET LE MONDE MODERNE » 19
DEBUT	
MIHAI DRIȘCU	VIOREL TOMA 23
ARHIVA BRÂNCUȘI	
C. TEODORESCU-TOBOC	COSMOGONIE ORFICĂ 24
GETA BRĂTESCU	UN MOMENT ONTOGENETIC DE ARTĂ RURALĂ 26
ATELIER	
	THEODORA KIȚULESCU, ILEANA BALOTĂ, CONSTANTIN GĂVENEA, DRAGOȘ GĂNESCU 28
TRIBUNA	
GRIGORE SMEU	EXCESUL DECORATIVULUI 36
IULIAN MEREUȚĂ	REFLECȚII 37
SIMEZE	38
COPERTE	I, IV OCTAV GRIGORESCU; DESENE III NOUA SALĂ A GALERIEI « ORIZONT »
COLEGIUL REDACȚIONAL	VASILE DRĂGUT, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MĂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACȚIONAL	REDACTOR ȘEF: ANATOL MĂNDRESCU REDACTOR ȘEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE: IOAN HORGA REDACTORI: OLGA BUȘNEAG, MIHAI DRIȘCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORȘIA CORECTOR: INGRID GEORGESCU PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII	EUGENIU LUPU, NICOLAE SĂNDULESCU, CORNELIA ȘOANCĂ, OCTAVIAN STĂCESCU, NICOLAE CONSTANTIN, ION IVAN, VIRGIL PAVEL
DIAPOZITIVE ÎN CULORI	MIHAI BRĂTESCU, RADU BRAUN, NICOLAE SĂNDULESCU, EUGENIU LUPU, OCTAVIAN STĂCESCU, ION IVAN
REDACȚIA REVISTEI	STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9, TELEFON 13.75.61, BUCUREȘTI
ADMINISTRAȚIA	UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16.35.01, BUCUREȘTI
ABONAMENTE	6 LUNI — 90 LEI, 12 LUNI — 180 LEI
TIPARUL	ÎNȚREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, BUCUREȘTI, ROMÂNIA

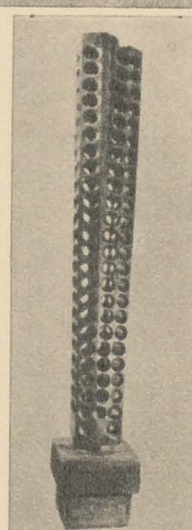
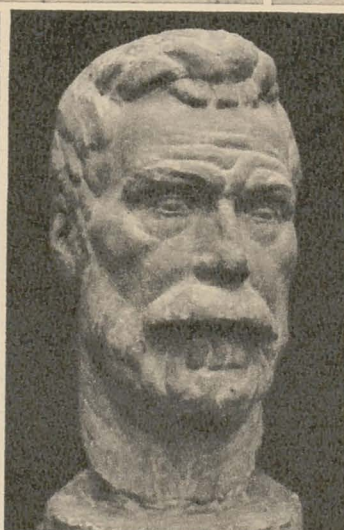
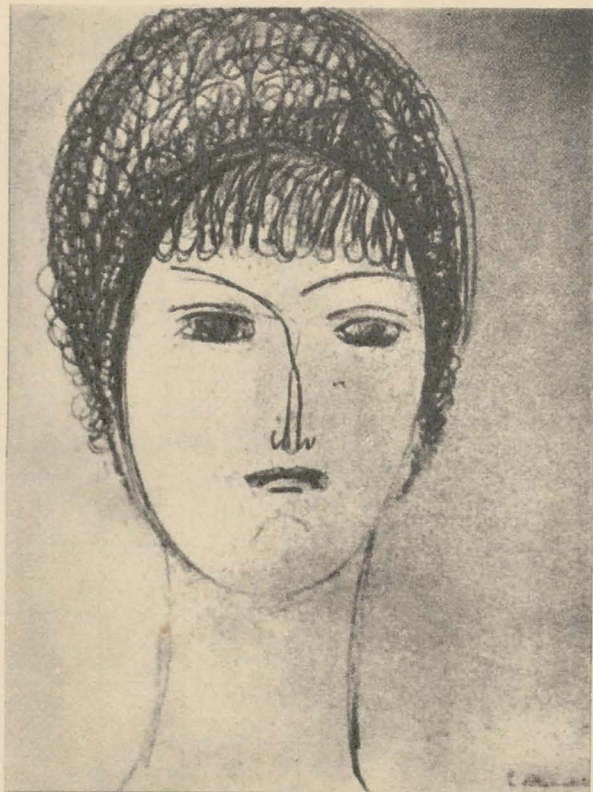






PARIS

Sub înaltul patronaj al miniștrilor afacerilor externe și afacerilor culturale ai Franței, a avut loc la Muzeul Rodin, în perioada iulie-octombrie 1971, a IV-a *Expoziție internațională de sculptură contemporană*, în care au fost prezentate 240 lucrări (sculpturi și câteva desene) semnate de 87 artiști din 23 de țări (Franța, Italia, Anglia, S.U.A., Brazilia, Argentina, Polonia, Iugoslavia, România ș.a.). Spre deosebire de edițiile precedente, scopul recente expoziții — după cum subliniază, în textele introductive ale catalogului, Cécile Goldscheider, conservator-șef al Muzeului Rodin și cunoscutul critic de artă Giuseppe Marchiori — a fost acela « de a permite confruntări între tendințele atât de diverse ale sculpturii secolului al XX-lea și de a le sesiza vitalitatea ». Datorită programului inițiat de comitetul de organizare, expoziția a reunit opere reprezentative ale unor personalități de seamă — printre care Antoine Bourdelle, Aristide Maillo, Ossip Zadkine, Henry Moore, Barbara Hepworth, Germaine Richier, Eduardo Paolozzi, Marino Marini, Alberto Giacometti, Zoltan Kemeny, Jean Arp, Fritz Wotruba, J.-R. Ipousteugy, Nicolas Schöffer, Eduardo Chillida etc., etc. Au fost expuse două desene de Con-



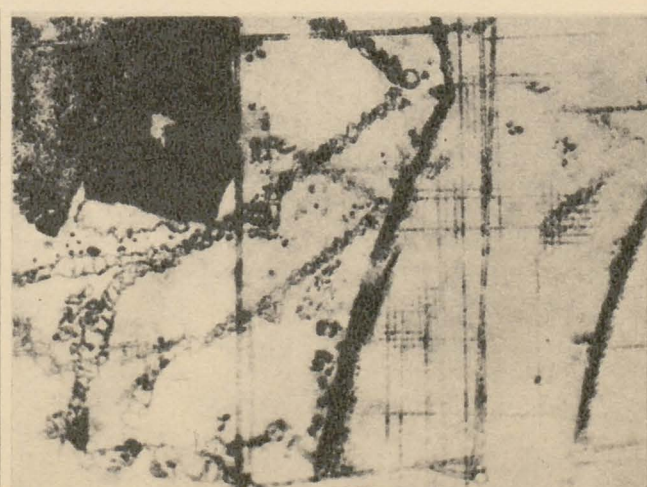
stantin Brâncuși (din colecțiile Lefebvre-Foinet și Darthéa Speyer). Sculptura contemporană româneas-

că a fost reprezentată prin lucrări de Cornel Medrea (*Spinul*), Ion Jalea (*Tatăl meu*), Ion Irimescu

(*Orga II*) și Ovidiu Maitec (*Coloană*) din patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

BARCELONA

În paginile prestigioasei reviste italiene *D'Ars* (nr. 56—57 din 1971) sînt reproduse cele două desene, al Theoderei Moiescu-Stendl și al lui Mircea Spătaru, prezentate și distinse cu premiu și, respectiv, mențiune, la a zecea ediție a concursului Joan Miró, Barcelona 1971, la care au fost admiși 270 din 402 artiști din 23 țări. Dintre lucrările prezentate de artiștii români au figurat în expoziție, conform consemnării din catalog, desene de Ion Bitzan, George Filipescu, Fred Micoș, Theodora Moiescu Stendl, Tiberiu Nicorescu, Paula Ribariu, N. Săftoiu, Diet Saylor, Mircea Spătaru, I. Stendl și Theodor Tufan.





Între 10 decembrie 1971 și 9 ianuarie 1972, la Galeria de artă Ora din Atena a fost prezentată o expoziție a pictorului Alexandru Ciucurencu, alcătuită din 48 de lucrări de pictură. Tablourile au fost selecționate din colecțiile Muzeului de artă al Republicii și Muzeului Zambaccian, din Colecția Dona, din diferite colecții particulare precum și din colecția artistului. Printre lucrările expuse au figurat *Femeie cu pălărie galbenă*, *Femeie cu gitară*, *Femeie în interior*, *Spălătoreasă*, *Călcătoreasă*, *La oglindă*, numeroase peisaje, naturi moarte, flori.

ATENA



SCULTURE IN VETRO  
DELLA FUCINA DEGLI ANGELI

XXXI MOSTRA  
INTERNAZIONALE  
1971



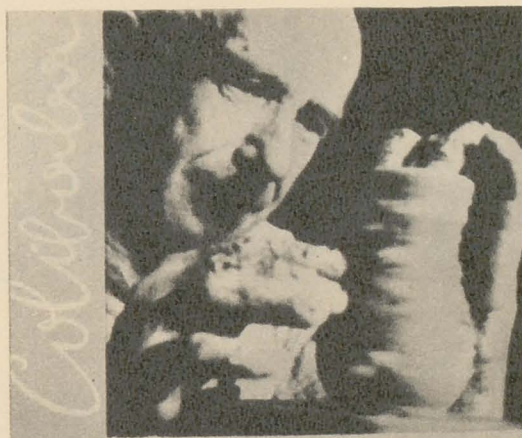
Castello, Campo St. Filippo e Giacomo  
Calle Garza, 4483 - Tel. 07.905  
30122 VENEZIA

VENEȚIA

În perioada octombrie-decembrie 1971 a avut loc la Veneția a XXXXI-a expoziție internațională de sculptură în sticlă (*Fucina degli angeli*) la care au fost reprezentați 41 artiști (Jean Arp, Marc Chagall, Max Ernst, Paul Jenkins, Pablo Picasso, Mark Tobey etc., etc.) cu 96 lucrări (executate în atelierele venețiene sub îndrumarea lui Egidio Constantini cu colaborarea maestrului sticlar Lore-dano Rosin). Artă românească a fost reprezentată de Sever Frențiu (o lucrare) și Eugen Ispir (două lucrări).

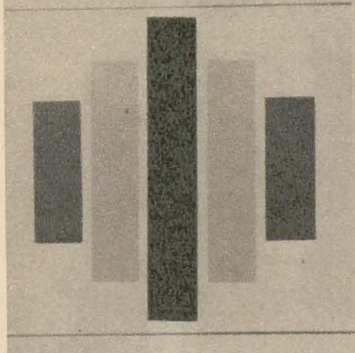
Sub auspiciile Consiliului Național Cultural al Cubei, în colaborare cu Ambasada română din Havana, s-a deschis, în luna februarie, la Galeria de artă «San Rafael y Concordia» o expoziție de ceramică românească, organizată de Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă din țara noastră. Au fost expuse 260 de piese de ceramică de Rădăuți și de Kutu, realizate de meșterul popular Constantin Colibaba din Rădăuți.

HAVANA



LA  
CERAMICA  
POPULAR  
RUMANA

WYSTAWA  
WSPÓŁCZESNEJ  
SZTUKI  
RUMUŃSKIEJ



VARȘOVIA

În cadrul schimburilor culturale dintre România și Polonia, în luna ianuarie a fost prezentată, la *Saloanele Zacheta* din Varșovia, o amplă expoziție de artă românească. Organizată de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste din țara noastră, expoziția a fost vernisată, sub auspiciile Ministerului Culturii și Artei din Polonia, la 11 ianuarie. Cuprinzând 284 lucrări (pictură, sculptură, tapiserie), selecționate din patrimoniul C.C.E.S., din colecțiile muzeelor de artă și din diferite colecții particulare, expoziția a realizat o trecere în revistă a



unor importante etape din evoluția artei moderne și contemporane românești — de la Luchian și Paciurea pînă astăzi, cele mai recente lucrări datînd din 1971. Au fost expuse picturi de Nutzi Acontz, Virgil Almășanu, Anastase Anastasiu, W.M. Arnold, Corneliu Baba (în ilustrație), Sabin Bălașa, Constantin Blendea, Catul Bogdan, Marius Bunescu, H.H. Cătărgi, Marius Cilievici, Alexandru Ciucurencu, Aurel Ciupe, Ștefan Constantinescu, Brăduț Covaliu, Nicolae Dărăscu, Ion Gheorghiu, Dumitru Ghiță, Ion Grigore, Vasile Grigore, Lucian Grigorescu, Gheorghe Iacob, Iosif Iser, Zoltán Kovács, Ștefan Lu-



chian, Ligia Macovei, Sultana Maitec, Viorel Mărginean, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Ion Musculeanu, Adalbert Nagy, Imre Nagy, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Florin Niculiu, Ion Pacea, Theodor Pallady, Gabriela Pătu-lea-Drăguț, Gheorghe Petrașcu, Alexandru Phoebus, Constantin Piliuță, Vasile Popescu, Camil Ressu, Mihai Rusu, Ion Sălișteanu, Jean Al. Steriadi, Dorian Szasz, Lia Szasz, Gheorghe Șaru, Francisc Șirato, Mattis Teutsch, Nicolae Tonitza, Ion Țuculescu și Wanda Vladimirescu Sachelarie; sculpturi de Gheorghe Anghel, George Apostu, Naum Corcescu, Ștefan Ghergheli, Vasile Gorduz,

Oscar Han, Ion Irimescu, Ion Jalea, Ioana Kassargian, Romul Ladea, Ovidiu Maitec, Corneliu Medrea, Iulia Oniță, Dimitrie Paciurea (în ilustrație), Ion Grigore Popovici, Silvia Radu, Jenő Szervátiusz, Mircea Ștefănescu, Paul Vasilescu, Geza Vida și Ion Vlasiu; tapiserii de Liliana Anastasescu, Ion Bănulescu, Aspazia Burduja, Pavel Codiță, Georgeta Costin Crăciun, Zizi Frențiu, Aurelia Ghiță, Valentina Ghinea Delaport, Dimitrie Grigoraș, Cornelia Ionescu, Mihai Lebac, Theodora Moisescu Stendi, Barbu Nițescu, Lucrezia Pacea, Ovidiu Paștina, Mimi Podeanu și Gheorghe Spiridon.







# EXPOZIȚII POSIBILE

## critica/acțiune

Cîtă vreme expoziția se dovedește a fi principalul mod de manifestare socială pentru importante forme ale expresiei artistice, problemele statutului expoziției vor preocupa spiritele.

Este evident că o artă modernă, o artă a timpului nostru, impune un statut modern al expoziției de artă, că o concepție actuală despre locul și funcția socială a artei legitimează prin concordanță o concepție și metode moderne de organizare ale expoziției de artă. Este evident că în societatea socialistă există o bază obiectivă pentru o atare concordanță, cu alte cuvinte pentru ca expoziția să-și exercite funcțiile ei culturale ca parte integrantă a problemei generale a raportului artă-societate.

Rezolvarea acestei probleme — căci ea continuă să fie deschisă — pune însă, printre altele, o nouă și importantă problemă adusă la ordinea zilei de evoluția societății contemporane: unitatea dialectică între funcția artistică și funcția critică.

Această unitate dialectică între operă și teorie se produce în planul acțiunii, într-o formă contemporană a expoziției, expoziția cu program critic. Și acest nou mod de existență al raportului între artă și critică exprimă de fapt solidaritatea obiectivă, corelația necesară între mișcarea spiritului artistic și mișcarea de idei. Este modul prin care expoziția, ca manifestare socială a artei, devine manifestare socială a funcției critice. Ea include funcția de magistratură a criticii — apreciere și selecție — dar o depășește prin caracterul ei operațional, eliminînd astfel vechi și dureroase rupturi între teorie și practică, contribuind la asigurarea caracterului de socialitate a artei și a criticii.

Expoziția cu program critic nu-și asumă sarcina de a decreta o scară de valori, ci de a situa viața artistică pe planul confruntării și dezbaterii de idei, în spiritul și cu regulile luptei de idei. Programul expoziției critice este un program al cercetării, un program constructiv. Aici e locul de acțiune al spiritului critic, al criticii profesioniste calificate și responsabile față de sensurile mari ale culturii. Critica modernă, care de altfel își caută, asemenea artei, noile drumuri, nu se mai poate rezuma la atitudinea contemplativă în fața expoziției spre a-și exercita olimpiian o

atribuție de magistratură, sau, la pragul de jos, sarcinile rutiniere ale vorbirii despre artă. Dincolo de comentarea competentă a expozițiilor, de descoperirea și aducerea în conștiința publică a valorilor, critica are a pune în lumină — astăzi cu mai mare urgență ca în trecut — înseși direcțiile de dezvoltare ale artei, procesele fundamentale, fenomenele vii și semnificative ale mișcării artistice.

Asemenea sarcini revin expoziției cu program critic a cărei organizare și-o asumă o critică de artă modernă. Criteriul de selecție și alcătuire al expoziției nu este calitatea în sine — ca valoare estetică a operei, ci calitatea de simptom al creativității contemporane exprimată în calitatea operei. Ea nu intră în concurență cu celelalte forme de expoziție decît în sensul cel mai pozitiv, este complementară față de acestea, dar, s-o spunem franc, de o mai vastă deschidere, aceea pe care i-o conferă spiritul critic, dinamica ideilor, situarea în ordinea marilor probleme ale culturii. Tema expoziției critice este arta, realitatea operei, și se pronunță, prin cercetare, asupra caracterului ei de necesitate, de autenticitate, asupra liniilor de forță ale creativității, asupra modului de inserție al artei în cultura și în viața socială a perioadei istorice.

Această concepție despre expoziție este o expresie modernă a criticii de direcție, antinormativă prin natura și principiile ei, a criticii de direcție care nu « creează » capodopere de o zi și socluri pentru erori monumentale, care nu inventă direcții, ci se ridică la conștiința direcției obiective, istorice, a mișcării artei, la conștiința legilor de neatins ale creativității.

Aceasta îmi pare a fi sarcina cea mai actuală, o sarcină constructivă de fructificare umanistă a artei și, ca atare, o sarcină politică a criticii de artă.

Cu aceste gînduri, deschidem în revistă o rubrică pe care o intitulăm « Expoziții posibile », enunțînd, astfel, intenția de a formula și demonstra ipoteze asupra sensurilor vii ale fenomenului artistic. Vor fi desfășurări de imagini, susținute prin texte, schițînd — publicistic — un mod de organizare a expoziției în jurul unei idei critice.

ANATOL MÂNDRESCU



EXPOZIȚII POSIBILE

# VITALITATEA PICTURII

prezintă ANATOL MÂNDRESCU

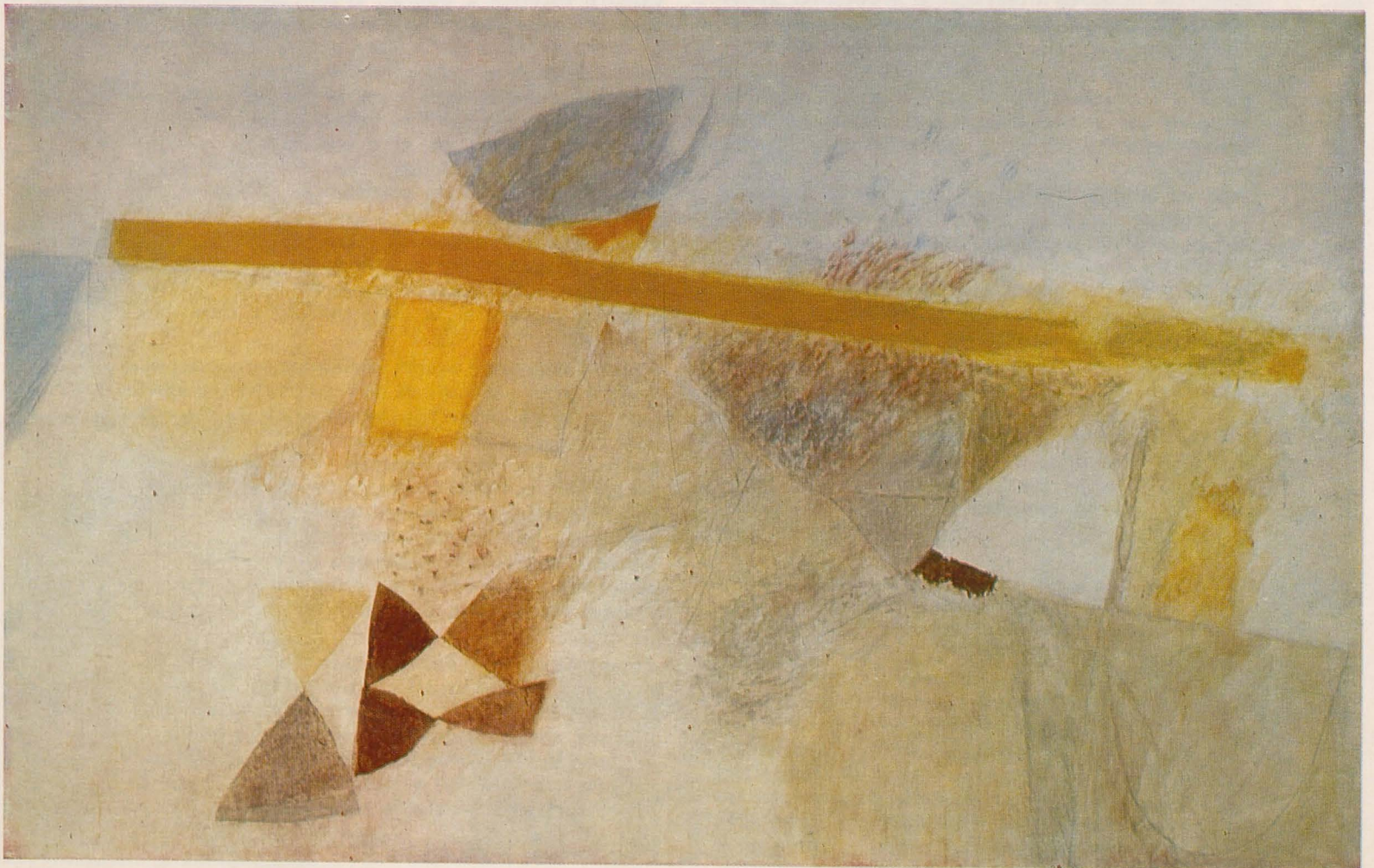
REPORTER: *Această expoziție are aerul unei fracțiuni dintr-o municipală bucu-reșteană de pictură. Vreți să afirmați, prin selecție, anumite valori ale picturii?*

**A. MÂNDRESCU:** *Această afirmație e doar instrumentală, nu tinde să demonstreze existența unor pictori de valoare, dar valoarea, categorial, e implicită. Valorile individuale sînt materia demonstrației, obiectul ei îl constituie ideea de valoare a picturii, ca expresie artistică, în lumea contemporană. Am ales câteva exemplare care să ilustreze o concepție critică despre pictură, o ipoteză despre motivația și sensul picturii, astăzi. Evident, demonstrația se poate face doar prin lucrări pe care le socotesc de mare vitalitate estetică, pentru că tocmai această vitalitate este dovada necesității, încă, a picturii.*

REP. *Vă referiți la contextul mondial al artei în care artiștii nu mai pot fi împărțiți, după tehnici sau genuri, în pictori, sculptori etc.?*

**A.M.** *Desigur, este un aspect important, dar nu esențial al contextului; faptul apare ca o consecință sau o reflectare a schimbărilor istorice produse în cîmpul artei. Afirmarea vitalității picturii în cultura românească actuală o raportează însă la situația acestui mod al expresiei artistice pe plan internațional, anume la declinul sau negarea lui, depinde de cercul cultural, de diferiți factori. La noi, pictura este o specie vie, și, întrucît ține de istorie, este chiar un moment actual de istorie a gândirii, a sensibilității, a viziunii asupra lumii. De fapt, programul expoziției mele are un caracter mai complex, presupune o discuție mai amplă. Încerc totuși o formulare concisă: a selecta opere, cu valoare de referință, prin care pictura se manifestă ca specie vie și a pune astfel în lumină o problemă de bază a epocii contemporane: necesitatea și posibilitatea unei culturi a sensibilității, șansa de continuitate a tradiției artistice umaniste. În măsura în care am izbutit să aleg și să « expun » lucrări reprezentative, pot demonstra că în pictură au avut loc, la noi, transformări decisive care indică deopotrivă permanența valorilor « expresie », « sensibilitate », « poezie » și o nouă concepție despre pictură, în termenii elaborărilor fundamentale ale artei moderne.*

REP. *Argumentul dv. presupune admis că « pictura », tabloul, care e o realitate de ordinul tehnicii artistice și a intrat în istorie ca invenție a unor materiale*





1. ION NICODIM: Compoziție, ulei
2. ION PACEA: Natură moartă, ulei







și instrumente de creație a imaginii, a ajuns, prin opoziție cu noi tehnici, la un stadiu nou de semnificație. Cum l-ați caracteriza?

**A.M.** Pictura nu a însemnat întotdeauna « tablou de șevalet »; destinul acestuia e legat în mare măsură de istoria societății burgheze și bineînțeles de o anumite tehnică picturală, dar cu aceiași « termeni » s-a pictat în concepții și viziuni diferite, au servit școli istorice și în cele din urmă « revoluții » estetice. În secolul XX pictura a trecut însă treptat de la condiția « tablou de șevalet » — fragment de lume, la aceea de ecran — câmp de forțe al limbajului, care exprimă o atitudine existențială și pune probleme umane esențiale. Și-a însușit marile dimensiuni (ale pancartelor, ale artei murale), s-a adaptat evoluției tehnicilor artistice, unor noi condiții sociale și noilor perspective ale cunoașterii, corespunde unui nou tablou al lumii. Evident, oricare tehnică artistică pretinde și apoi consolidează un cod formal, sau, reciproc, orice cod formal ține într-o măsură importantă de o tehnică, adică de potențialul artistic latent în material, în sugestiile lui, în valorificarea resurselor lui estetice. Pictura a ajuns, prin decantări seculare, să se perfecționeze ca tehnică a sensibilității poetice și să se identifice cu limbajul acestei sensibilități. Și, mai departe, acest limbaj a ajuns să se identifice sau să devină solidar cu ceea ce numim, în accepție largă, cultura de tip umanist. Se pune, acum, o problemă de continuitate a acestui mod de expresie în condițiile marilor transformări ale epocii — în structura societății, în civilizație. Expoziția urmărește să releve continuitatea picturii nu prin inerția propriei mișcări — în datele tradiției românești — sau prin prelungirea unor curente din arta europeană modernă, ci prin capacitățile creativității românești de a se ridica la conștiința unei necesități istorice.

**REP.** S-a dezvoltat deci un sistem de conotații ale picturii-ca-mod-tehnic și astăzi putem lua drept constituită o convenționalitate a picturii-ca-limbaj consacrat subtilității. Așa se explică oare în această « expoziție posibilă » criteriul « rafinării », calitatea care pune în valoare aura de conotații în cazul picturii, figurative sau nonfigurative?

**A.M.** Calitățile la care vă referiți sînt evidente și confirmă o vocație. Dar această continuitate a sensibilității picturale se manifestă în alt cadru problematic. Vecul nostru se caracterizează printr-un





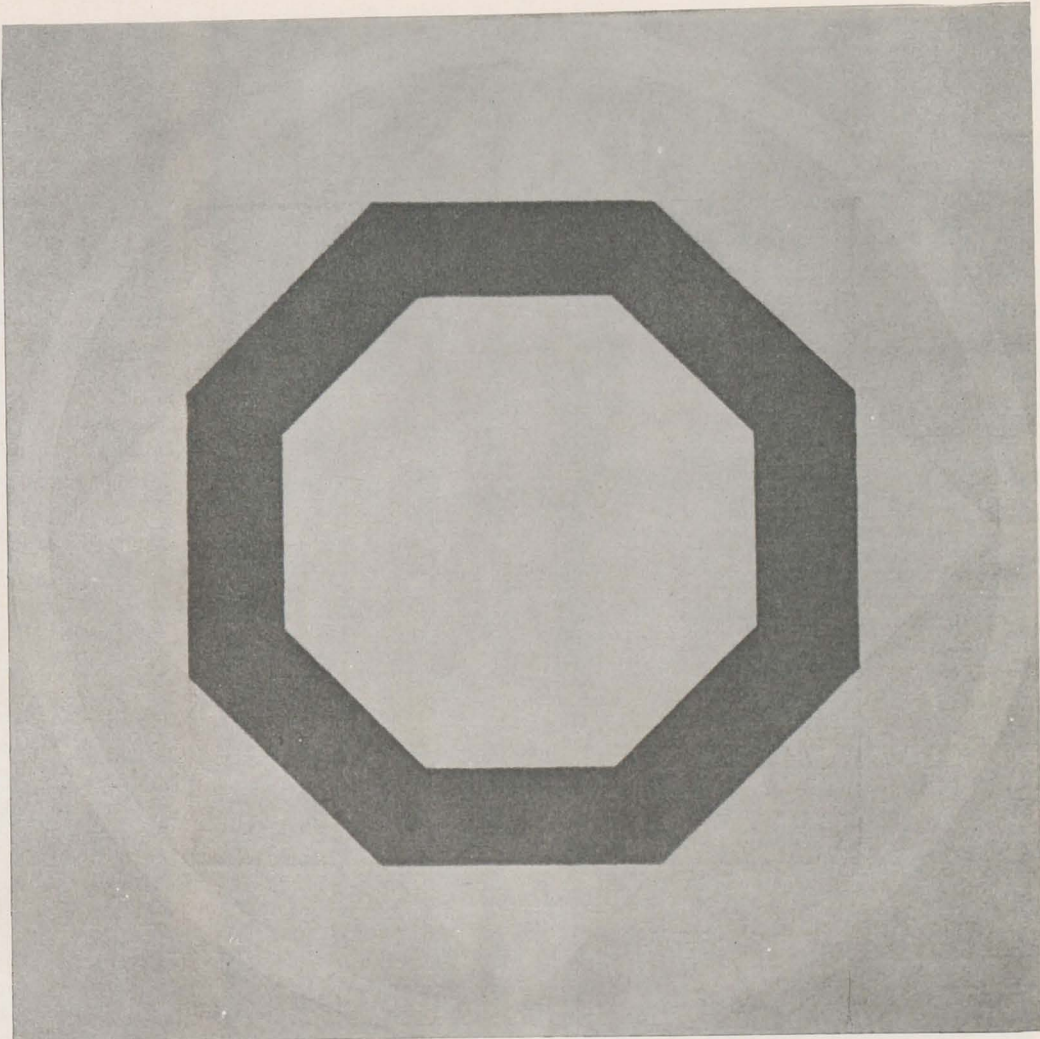
La noi, pictura este o specie vie și,  
 întrucât ține de istorie,  
 este chiar un moment actual  
 de istorie a gândirii,  
 a sensibilității,  
 a viziunii asupra lumii.

În secolul XX pictura a trecut însă treptat  
 de la condiția « tablou de șevalet »  
 — fragment de lume, la aceea de ecran —  
 câmp de forțe al limbajului,  
 care exprimă o atitudine existențială  
 și pune probleme umane esențiale.

Pictura a ajuns, prin decantări seculare,  
 să se perfecționeze  
 ca tehnică a sensibilității poetice  
 și să se identifice cu limbajul acestei sensibilități.

Și, mai departe,  
 acest limbaj a ajuns să se identifice  
 sau să devină solidar cu ceea ce numim,  
 în accepție largă, cultura de tip umanist.

Pictura e viabilă câtă vreme acoperă și  
 fructifică vocația ei umanistă  
 de comunicare sensibilă.  
 M-am servit de lucrări în care găsesc  
 expresia acestei necesități.  
 Am căutat să pun astfel în evidență o  
 configurație,  
 existența coerentă  
 a unui mod de expresie  
 al conștiinței poetice  
 istoricește constituit și justificat.



pag. 8 — 9

1	3
2	4

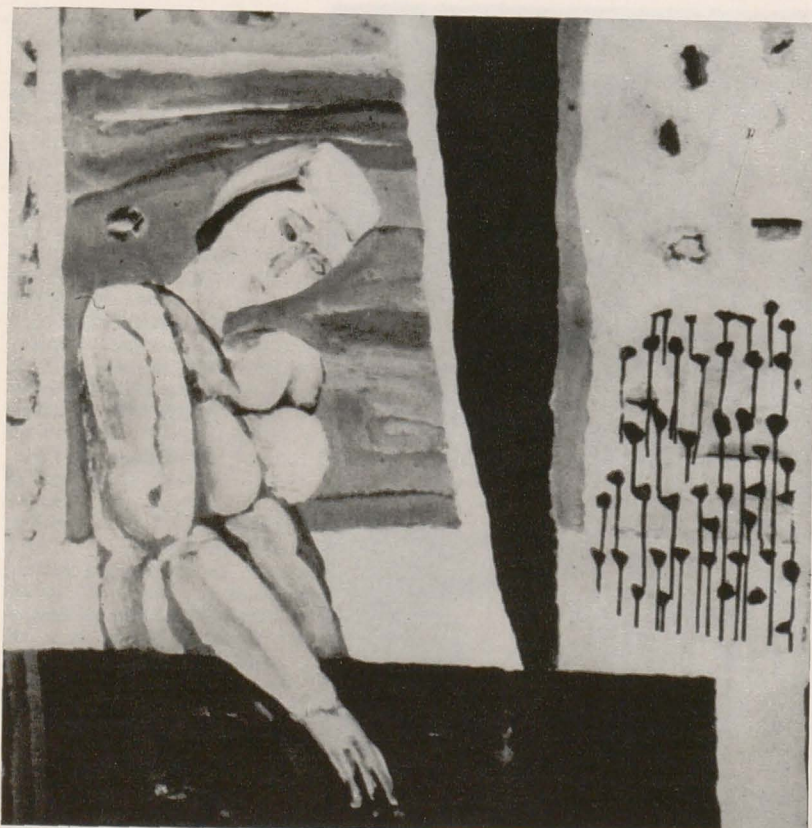
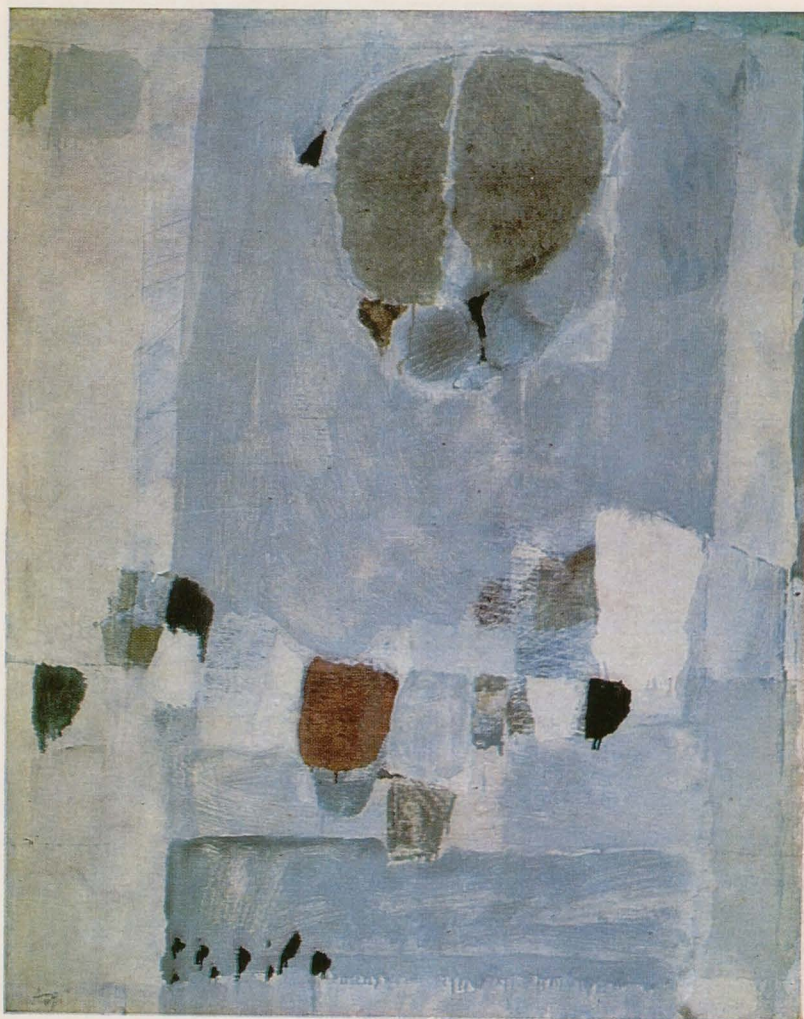
1. ION NICODIM: Dincolo de lanul de rapiță, ulei pe pânză
2. GEORGETA NĂPĂRUȘ GRIGORESCU: Week-end, ulei
3. PAUL GHERASIM: Boltă de lumină, ulei
4. BRĂDUȚ COVALIU: În munți, ulei

pag. 10 — 11

1	2	4
3	5	6

1. VIRGIL ALMĂȘANU: Echilibru, ulei
2. ION SĂLIȘTEANU: Compoziție, ulei
3. ION SĂLIȘTEANU: Gîndul bun, ulei (fragment)
4. ION GHEORGHIU: Compoziție, ulei
5. OCTAV GRIGORESCU: Evocare, ulei
6. VIRGIL ALMĂȘANU: N. Bălcescu, ulei (fragment)





proces de constituire a unui nou echilibru ecologic al limbajelor artistice, al sistemelor de comunicare, ca atare și printr-o redefinire a situației picturii. În deceniul 60—70, aici, la noi, pictura a tras concluzii ce se impuneau obiectiv și acele concluzii au orientat creativitatea către un nou tip structural al imaginii (figurative) și spre formalizările simbolice. Dihotomiile real-imaginar, abstract-concret au fost depășite prin soluții de sinteză. Iar acest fenomen al gândirii artistice este solidar cu direcțiile contemporane ale cunoașterii.

E clar că abstractismul secolului XX poate fi considerat, în mod obiectiv, drept forma istorică a aceluiași spirit abstractiv care s-a manifestat totdeauna în artă, în cea egipteană — unde figurația evoca lumea de după moarte, deci lumea de dincolo de simțuri, în arta greacă — unde simbolistica formula un ideal de umanitate, o armonie abstractă, în Renaștere, ai cărei întemeietori și mari protagoniști au fost artiști-geometri. Aceste trimiteri la sensurile abstracte ale artei figurative sînt azi locuri comune din istoriografia artei, le pomenesc aici doar spre a aminti că sîntem datori să privim arta ca fenomen istoric și să găsim corelația care există, în orice moment al ei, între conștiința de sine a umanității și limbaje. Momentul actual al picturii are loc într-un context al ștergerii granițelor dintre real și posibil; gîndirea și-a însușit, prin știință, categoriile probabilității, transformării continui a posibilului în real. În artă, de la programatica desființare a antinomiei real-imaginar pe care a adus-o suprealismul, prin doctrina lui Breton, de la primele manifestări ale artei abstracte, s-a instaurat gîndirea de tip probabilist. Într-o măsură, relativizările și iconoclastiile din ultima jumătate de veac exprimă efortul artei de a se pune de acord cu această conștiință a problemei posibilității, în cadrul general al problemei cunoașterii. Însuși acest proces e temă abstractă, adică de ordinul conștiinței, care pune în alt mod raportul între figurativ și nonfigurativ.

REP. Această situație poate defini stadiul picturii românești ?

A.M. Subliniez că abstracția a intrat la noi în circulația culturală mult după ce a fost depășită, în lume, faza ei de afirmare programatică și ulterior de expansiune. S-a integrat, organic, în calitățile permanente ale limbajului pictural românesc și nu a devenit



finalitate programatică. Evoluția actuală a picturii e marcată de o sinteză în care intră bagajul ev-medievalului picturii noastre, cu datele lui de spiritualitate și cu alfabetul lui vizual, în care intră, de asemenea, mesajul celor mai înalte expresii ale limbajului picturii moderne românești, cel palladian în primul rând. Dar această sinteză beneficiază de experiența artei abstracte pe planul potențialului expresiv, în felul și în măsura în care, de pildă, materialismul dialectic a beneficiat de bogatul patrimoniu de logică formală și dialectică elaborat de marile sisteme ale idealismului filozofic. Limbajul picturii noastre contemporane s-a desprins de pitoresc și, în ultimă instanță, de primatul realității empirice, pentru a ajunge la o balanță echilibrată a principiului realității și a principiului creativității. Ceea ce înseamnă că proiectează comunicarea unui mod de a privi lumea, nu descrierea lumii.

Formele abstracte din pictura românească actuală nu au sensul ideologic propriu unora din formele abstracționismului istoric — negația realității obiective, fuga omului înstrăinat de propria-i imagine, dezavuarea umanului. Energia estetică a elementelor de limbaj abstractiv este de sens pozitiv, iar structura imaginii indică funcționalitatea conștiinței poetice. Și mi se pare esențial să precizez că limbajul picturii românești contemporane, cu structurile ei specifice — de sinteză — ale imaginii asimilează prezența factorilor limbajului signalitic din arta occidentală — dar se delimitează net. În acest mod de comunicare funcționează principiul limbajului-mesaj și nu principiul limbajului-informație elementară.

REP. Deci, tema-critică a expoziției dv. ar fi să demonstrați complexul spiritual conținut în condiția de limbaj a picturii românești actuale.

A.M. În selecția foarte restrânsă am încercat să pun în evidență schimbările istorice survenite și calitățile de ordinul rafinamentului și expresivității care fac din această formă istorică a picturii românești o « tehnică » ideală pentru mesajele poetice; ele descriu o curbă semnificativă de la expresia nealterată a sentimentului vieții pînă la expresia inefabilului, de la proiecția ființei pînă la proiecția stării de spirit și organizarea ideală a gândirii.

La pictorii pe care îi expun, sinteza real-imaginar, existent-possibil, abstract-concret este însuși mecanismul creației. Am căutat să pun astfel în evidență o configurație, existența coerentă a unui mod de expresie al conștiinței poetice, istoricește constituit și justificat.





## PROBLEMA LUMINII

Alături de ceilalți parametri ai formelor expresive, lumina și culoarea au jucat întotdeauna un rol important în compunerea plastică. Condiționate de obicei una prin cealaltă, lumina și culoarea au contribuit fie la sublinierea formei, fie la estomparea acesteia. În linii generale se poate spune că, în timp ce culoarea a întărit conturul formei în momentul în care, eliberându-se de jocul *valorilor*, a devenit ton pur sau omogen, strălucirile de lumină au tins îndeobște la negația formei. Acest lucru s-a petrecut în clipa în care alcătuirile spațiale au fost înecate în « medii fluide de iradiere », pentru ca ele să se opună, în acest mod, întunericului.

De altfel, tensiunea dintre lumină și întuneric — tensiune ce-și are originea într-o ancestrală poziție problematică a omului față de lume — este caracteristică pentru orice formă a artei. De aceea sintem și îndreptățiti de a susține că rădăcinile ei se află în starea esențială a ființei care se întreabă despre temeiurile și rosturile existenței și despre nemărginirea acesteia. Observația devine evidentă de la început; și anume, din însuși momentul în care ne îndreptăm atenția către vechile texte literare ale istoriei umanității.

În perspectivă chaldeo-ebraică, cerul și pământul nu conțin ideea de *bine*. Abia în actul de apariție a luminii se relevă conceptul binelui; ceea ce explică despărțirea cosmogonică a luminii de întuneric. Astfel, *ziua* va ilustra simbolic puterea fără margini a adevărului și a binelui, în timp ce tenebrele *noptii* vor exprima întotdeauna starea negativă a acestor virtuți fundamentale ale spiritului omenesc. În viziunea hindusă, lumina lăuntrică a ființei pare să precumpănească asupra aceleia exterioare a realității. Aceasta reiese din cuvintele lui Bhagavat, atunci când zeul Krișna, transformat în om, îi tâlmăcește lui Arjuna ideea priorității faptei asupra actului de renunțare la ea. Dar tot Bhagavat este acela care dezvăluie legătura indisolubilă ce subzistă între existență și zi. Explicând ideea salvării, Krișna arată că, așa după cum întregul existenței se dizolvă la sosirea nopții, tot astfel renaște marea mulțime a ființelor la venirea zilei. Se poate afirma că în aceeași arie tematică sau de structură se înscrie și mitul *maoric* al încetării drumului soarelui de către Maui. Și în această structură mitică se ghicește dorința străveche și nestrămutată a omului de a se prelungi ziua cea bună; ziua ajută vieții și face în așa fel încât, prin lumina ei, totul devine mai limpezit și este în stare să propășească. În mentalitatea specifică a lumii mahomedane, însăși activitatea umană este legată de prezența luminii. În acest sens, focul etern aruncă lumina sa asupra lucrurilor și, drept urmare, omul poate vedea. Văzînd, el înaintează către strălucirea luminii și aceasta înseamnă înaintare spre adevăr și în direcția clarității desăvîrșite. Numai atunci când se coboară întunericul, ființa umană se oprește. Iar oprirea ei este totuși cu o anunțare a neexistenței. Aici începe deci neantul și

aici se poate bănuși începutul suprimării ființei. În gândirea mitică lumina a avut o însemnătate atât de mare deoarece s-a știut întotdeauna că ea reprezintă o dimensiune fundamentală de existență. Și era natural ca, din acest plan ontologic, lumina să fie transpusă la nivelul expresiei artistice. Iar dacă ținem seama de specificul comportamentului uman și de felul ierarhic în care el se clădește, cu atât mai normal era faptul ca acest parametru al formei expresive să intre în compunerea vizualității. Numai că, odată devenind atribut al formei plastice, lumina se dovedește a fi tratată în moduri deosebite în decursul complicației istoriei a fenomenului artistic. Această diversitate se definește atât în raport cu diferitele trepte ale evoluției lumii și ale tehnicii, cât și în funcție de mișcarea spiritualității.

În acest sens, arta arhaică adoptă o soluție simplă și oarecum apropiată de viziunea mitologică.

Astfel, în vechile culturi superioare — după expresia lui Jaspers — lumina este transcendentă faptului; ea nu pătrunde în obiect și nu-l transfigurează. Sub acest raport, se poate constata cum, în substanța lui, spiritul culturii cretane merge în aceeași direcție. Suprafețe relativ mari și plate de lumină delimitează riguros conturul făpturilor întunecate. Așa ni se înfățișează astăzi ceramica grecească arhaică. Aceste făpturi devin umbre nedesluite în interioritatea lor. Ele sînt umbre negre și întru totul finite; ca niște semne nediferențiate ele se proiectează în oceanul cosmic de lumină. « Umanizarea metaforei plastice » a luminii se petrece în marea cultură clasică a vechilor greci. Și din acest punct de vedere modalitatea clasică a artei a reprezentat o uimitoare răsturnare de planuri la nivelul sensibilității estetice. În relația extremă dintre *alb și negru*, dintre lumina pură și umbra concentrată, apar jocurile de *valori*. Acestea sînt determinate de gama tranzițiilor de *griuri* ce se dezvoltă între cele două extreme. Și astfel, parcă în felul de a vedea al lui Winckelmann, arta clasică va permite sinteza armonioasă și, într-un anumit sens, ideală a formei și a luminii. Venind din afară, pentru a modela formele, lumina capătă valori diferite tocmai în funcție de acest contact. Este vorba de un contact care nu fusese gândit pînă la capăt mai înainte. Dincolo însă de o asemenea relație nouă și sugestivă a configurației spațiale cu lumina, forma rămîne austeră și dominatoare vreme îndelungată. Drept urmare, trebuie să relevăm faptul că René Huyghe are perfectă dreptate atunci când susține că abia în mentalitatea Renașterii s-a produs o schimbare radicală în această privință. Potrivit vederilor lui Huyghe, opera lui Giotto constituie anunțarea unei asemenea modificări de perspectivă. La acesta, întreaga compoziție plastică este situată într-o atmosferă în care guvernează multiple lumini transparente. Totul este compus în așa fel încît direcției de unde vine lumina i se opune un contur obscur. O astfel de margine întunecată este mereu întărită prin valori ce tind către negru. Așa se va ajunge la adîncirea caracterului de opacitate a zonei extreme de umbră. Dimpotrivă, asupra reliefulor interioare se revine arareori, și, în acest chip, se subliniază caracterul de mare limpitate lunoasă a unor astfel de regiuni. Consecința unei asemenea metode de tratare stilistică devine certă; forma începe să fie pusă la îndoială sub raportul consistenței ei, în vreme ce o lumină clar-obscură și misterioasă inundă peste tot, punînd stăpînire pe însăși țesătura intimă a construcției plastice.

În viziunea estetică a lui Leonardo da Vinci, tendința către o emancipare în spirit înnoitor a luminii, cu gândul nemărturisit de a se schița o strictă punere sub semnul întrebării a principiului clasic al hegemoniei absolute a formei, apare și mai evidentă. La marele artist italian, lumina se « desolidarizează » de formă și tinde să o « dizolve » pe aceasta din urmă. Reducînd desenul preparatoriu — după opinia lui Huyghe — și ștergînd deci conturul imaginii, Leonardo da Vinci obține ceea ce s-ar putea numi « condensarea valorilor »; iar aceasta într-un câmp fluid care înecă aproape totul. În această brumă originară, forma devine ea însăși tranzientă și oarecum fantomatică, pierzîndu-și soliditatea. Un ritual poetic misterios stă parcă, în permanență, în spatele imaginii, iar universul plastic astfel stăpînit de o indecizie sobră și tainică în tratarea amănuntului, se transformă,

pe negîndite, într-un orizont nou al marilor întrebări privitoare la lume\*.

Este evident faptul că în temeiurile mai adînci ale acestei tehnici stă o anumită atitudine spirituală ce va caracteriza o întreagă epocă. Această atitudine estetică, pe care Huyghe n-o surprinde în toată amploarea ei, va defini, de aici înainte, însăși desfășurarea artei romantice. Vorbim așadar de acea modalitate de existență a artei, care începe — după expresia lui Hegel — odată cu Renașterea și durează pînă în a doua jumătate a secolului trecut. Apare clară observația că în cuprinsul acestei a treia vîrste de manifestare a fenomenului artistic (după arta simbolică și în urma celei clasice) dezvăluim prezența unor tendințe estetice de « întoarcere » și de « corecție » a drumului principal. Reacțiile « clasice » și « neo-clasice », ca și celea naturaliste, sînt o dovadă în acest sens. Dar, marea viziune romantică constituie o realitate în tot acest timp. Structura de bază a spiritului romantic o ghicim într-o operă cum este aceea a lui Leonardo da Vinci. În locul *echilibrului* rațional clasic cu aspect dominant, se instaurează în spiritul uman un gust al *ambiguității* jocurilor de lumină și de penumbră și o predispoziție neîndoieinică a fanteziei către o concentrare, plină de tensiuni problematică, a *subiectivității*. Concentrarea este întotdeauna urmată de o mărturisire *afectivă*. Mărturisirea se dovedește a fi cînd lirică și abia sugerată, cînd nestăpînită și pasională, pentru a deveni, cîteodată, chiar exteriorizată vehementă. Pentru acest motiv putem spune că expresionismul reprezintă o continuare, în cultura modernă, a atitudinii romantice. Numai că, *preponderența* gestului vehement face din expresionism o formă de manifestare stilistică ce se abate de la structura esențială a artei romantice.

În sfîrșit, se adaugă în însăși substanța atitudinii romantice predilecția pentru reverie. Visul devine un fel de univers feeric din care se hrănește imaginația. Aceasta va fi tema de bază a suprarealismului. Totodată în țesătura viziunii romantice stă gândul nemărturisit — așa cum susține Béguin — al primatului poeziei\*\*.

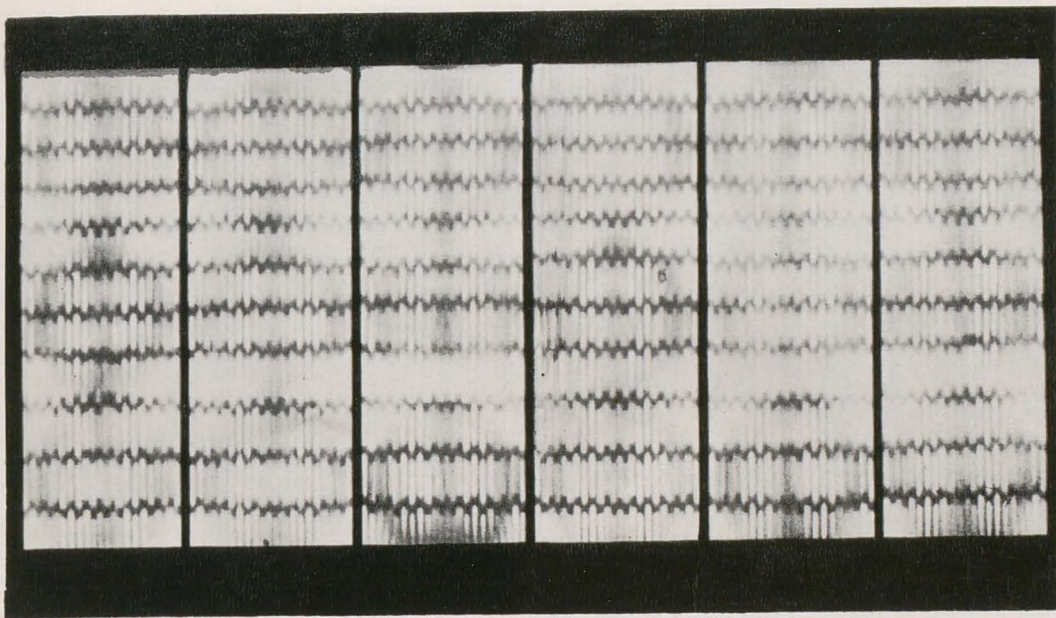
Sentimentul poetic, împletit cu imaginea unei realități aluzive în care precumpănește lumina atmosferică ce triumfă asupra formei, definesc, în fond, modalitatea de exprimare stilistică a impresionismului.

Prelungindu-se deci în arta modernă pe mai multe căi, atitudinea romantică își demonstrează propria ei durabilitate. Ceea ce nu înseamnă însă că acest fenomen de transpunere s-ar petrece în mod firesc pe toate planurile. Dimpotrivă, privind chestiunea tocmai prin optica în care este tratată lumina, constatăm diferențele importante ce se ivesc. Astfel, constatăm că atât în cuprinsul artei fauviste, cât și în expresionismul propriu-zis — fie de natură fantastică\*\*\*, fie de nuanță « abstractă » sau capricioasă — pasiunea interioară și trăirea dramatică a contrastelor sînt evidente. În schimb, lumina nu este evocată întotdeauna în înțelesul ambiguu și misterios al artei romantice. Anumite irizări de vis ale structurii plastice, prin intermediul luminii, sînt însă ușor de bănușit. Dar se observă și moduri de folosire a luminii pe suprafețe nete, lipsite de orice indecizie expresivă. Asemenea metode prevestesc tehnicile strict con-

\* Așa cum remarcă, pe bună dreptate, René Huyghe, lumina, tratată ambiguu în creația lui Leonardo da Vinci, rămîne aproape monocromă. Tonuri verzi-albastre se asociază valorilor de lumină, paleta rămînd zgîrcită și extrem de gravă. Giorgione face un pas înainte atunci cînd, acceptînd fluiditatea penumbrelor, colorează, în mod eliberator, totul. Este limpede că flamanzii merg mai departe pe acest drum. Descoperind uleiul, ei vor întinde colorantul nu în cadrul unor limite determinate, ci în mod inegal, pe suprafață, în așa fel încît imaginile se « îmbăiază », situîndu-se într-un mediu de suspensie. Aceasta înseamnă punere în *vibrație* a culorii, ceea ce duce și la un fel de captare a luminii « condensate » într-un câmp ce se caracterizează prin *indecizii* clar-obscur. *Vibrațiile* culorii — împletite cu schimbările de gradient al luminii — fac ca efectele plastice să se întărească și să capete o adîncime mai mare.

\*\* În virtutea acestui gînd ascuns se explică probabil și faptul că forma concentrată și aproape desăvîrșită a artei mărturisiriilor și a proiecțiilor subiective se deslușește în marea poezie romantică din secolul trecut și, mai cu seamă, în aceea germană. \*\*\* Este evident că prin artă fantastică nu înțelegem numai domeniul obscur al exprimării artistice stranie și « ne voite », așa cum consideră în mod cu totul discutabil Roger Caillois. În fond teza « restrictivă » a lui Caillois are importanță numai din punctul de vedere al « catalogării inedite iconografice ». Sub raport morfologic, ea nu rezistă.





1. NINO CALOS: Panou lumino-cinetic, 1966—67

temporane ale jocurilor de valori și de gradient « structurate » în câmpuri totale de lumină. Altfel stau lucrurile în cazul suprarealismului. Dezvoltând pe un plan secund și mai adânc tema visului, înfrunghirea suprarealistă în artă ilustrează, de cele mai multe ori, un fel de tratare ambiguă a luminii, însușire ce este caracteristică structurii romantice a sensibilității. Un aer de vis și de nesiguranță misterioasă stăpânește multe creații suprarealiste. Ele se deosebesc, din acest punct de vedere, de proiecțiile de vis tradiționale, prin ducerea la extrem, către orizonturi stranii sau în « sferele inconștientului » a unor atari impulsuri și prin răsturnarea neverosimilă a țesăturii logice a imaginii plastice.

Ceva mai mult, putem observa faptul că, adeseori, operele de factură suprarealistă se pot defini ca atare doar prin modul incert și oniric al folosirii luminii. Dacă sîntem de acord cu părerea lui Patrick Waldberg — opinie potrivit căreia Giorgio de Chirico este un precursor imediat al suprarealismului — rezultă că arta lui Chirico are trăsături de « suprarealitate » tocmai datorită iluminărilor insolite în care se scufundă obiectele. Acestea sînt consistente, de altfel, și foarte rațional gîndite, dar ne apar neverosimile prin lumina inedită care ne stă în față. Aceeași lumină ciudată — venită parcă din altă lume, dar și liniștitoare în același timp — o descoperim în opera lui René Magritte. Ea se dezlăuie feeric, ca într-un basm neașteptat, la Francis Picabia sau la Miró și se întrevede mai stăpînită la Max Ernst. De o importanță covârșitoare pentru un anumit mod, în întregime schimbat, de utilizare a luminii este opera lui Hans Arp. În creația lui, odată cu separarea tonurilor de culoare, lumina începe să capete înfățișări autonome. O asemenea despărțire a zonelor de lumină de acelea ale umbrei dobîndește înțelesuri specifice și cu totul determinate în compoziția de factură serială. Pentru a se ajunge însă aici era necesară adoptarea unei concepții cu adevărat plastice asupra ideii de rețea. Este știut că orice rețea — fie liniară, fie planară sau spațială — presupune existența unei mulțimi de linii care se asociază. În mod deosebit sensibilitatea estetică a fost atrasă de rețeaua planară. Gradul acestui tip de rețea — și anume, în mod obișnuit, 3, 4, 5, sau 6 — este dat de numărul de legături ale unui punct cu alte puncte vecine. Prin prelungirea lor, asemenea legături alcătuiesc structura în « plasă » a rețelei. Este acum limpede că dacă, într-o asemenea rețea, se întăresc plastic aceste « linii » sau dacă se pun expresiv în evidență numai anumite porțiuni ale ansamblului dat, obținem un gen bine precizat de compoziție geometrică cu aspect stilistic constructivist sau neoplastic. Dacă, însă, în rețeaua amintită, descriem, de pildă, un anume drum printr-un graf corespunzător, dobîndim o construcție particulară de natură conceptualistă. În sfîrșit, față de rețeaua respectivă putem adopta și o altă atitudine. Păstrînd neștirbită « plasa » rețelei și încadrînd-o, sîntem în măsură

de a « umple » ochiurile existente fie cu valori de lumină situate între alb și negru — valori plate, care nu vibrează, ele putînd fi *distincte* sau *întrepătrunse* — fie cu anumite culori. De asemenea avem posibilitatea de a utiliza tonuri cromatice gradate, tonuri în care lumina intervine pentru a marca zonele de strălucire sau pe acelea de întunecare. În consecință compoziția parcă pulsează; în acest caz, construcția capătă o semnificație serială\*. Concepînd obiectul plastic în acest mod, Albers, Bill sau Vasarely se situează pe o poziție fundamentală schimbată în raport cu problema luminii. Și totuși, chiar și într-o asemenea modalitate de exprimare plastică, funcția luminii *naturale*, marțoră la procesul de elaborare, rămîne nealterată. Nu aceeași este situația în cazul compozițiilor optice de natură electronică. În alternativa acestor forme de comunicare artistică, lumina *naturală* este înlocuită prin cea *artificială*. Un asemenea drum este pregătit însă de un gen de compoziție plastică în care lumina *naturală-marțoră* este încă menținută. Vorbim, în această ordine de idei, despre o seamă de lucrări cu însușiri optice, în care efectele de sclipire și de luminozitate se obțin, bunăoară, fie prin *suprapunerea* de geamuri riglate — suprapunere ce conduce la anumite fenomene optice de o excelentă transparență — fie prin *polizarea* unor suprafețe. Tot în această grupare ar intra și compozițiile *fosforescente*, precum și acelea în care *mișcarea* unor suprafețe față de altele produce — ca în unele lucrări ale lui Agam — efecte de iluzie optică și de străluminare. Cît privește operele electronice propriu-zise se poate constata că ele se înscriu în trei tipuri distincte de expunere plastică.

În prima categorie intră lucrările electro-optice cu un caracter de *stabilitate* relativă. Ele pot deveni opere de utilitate publică, intrînd în ambient și făcînd, ca, în timpul nopții, virtuțile lor estetice să fie, pe deplin, puse în evidență. A doua grupare ar cuprinde operele electro-optice cu aspect *mărturisit variabil*. Tehnic vorbind, o asemenea grupare ar conține două moduri distincte de expunere estetică. Într-un prim caz, variația cinetică a luminii este perfect *ordonată*. Acest efect optic se obține prin intermediul unui sistem codificat de programare, sistem care stă în spatele unui ecran sau în însăși structura compoziției spațiale. În cazul al doilea, intră în discuție o variație relativ *capricioasă*, sau o stare căutată de « dezordine » estetică. Organizarea structurii este desigur și aici prezentă. O asemenea organizare nu conduce însă la imagini finale monotone-ordonate, ci la așezări vizuale ce dau impresia unor nesfîrșite pulsații aleatorii. În această subgrupare se înscriu atît moduri de compunere ca acelea ale lui Julio Le Parc și Nicholas Schöffer (genuri ale expresiei plastice implicînd

\* Subliniem în această ordine de idei creația serială a lui Heinz Mack. Făcînd să « vibreze » sau să pulseze lumina naturală în diferite zone de *întrepătrundere* gradată a « structurilor » sale, artistul obține imagini plastice « neliniștite ».



2. ALBERTO BIASI: Rețea cinetică spectrală nr. 4, 1963

proiectoare și tuburi mișcate), cît și lucrări de factură *transductivă*, cum sînt acelea care transformă sunetele din mediul înconjurător în efecte luminoase variabile (a se vedea în acest sens creația lui Gerhard von Graevenitz). Din ultima categorie de opere electro-optice fac parte și compozițiile cinetice care au caracter de *spectacol* sau de « *recital de lumină* ». Notăm, în acest sens, lucrarea *Clavilux* și spectacolul *Aspirații*, ambele elaborate de Thomas Wilfred, precum și *Cantata experimentală* a lui Schöffer, ca și recitalurile obținute cu ajutorul « muziscopului » de către acesta din urmă. Nu putem încheia o astfel de analiză a problemei luminii, în domeniul plastic, fără a aminti și tendințele actuale de negare a acestui atribut esențial al imaginii artistice. O primă tentativă de anulare a parametrului lumină al formei o citim în compoziții ce ilustrează stilul « noului realism » și, cu deosebire, acest fapt îl descoperim în multe din lucrările lui Arman. Dar, mai ales, conceptualismul actual este acela care suspendă teza luminii.

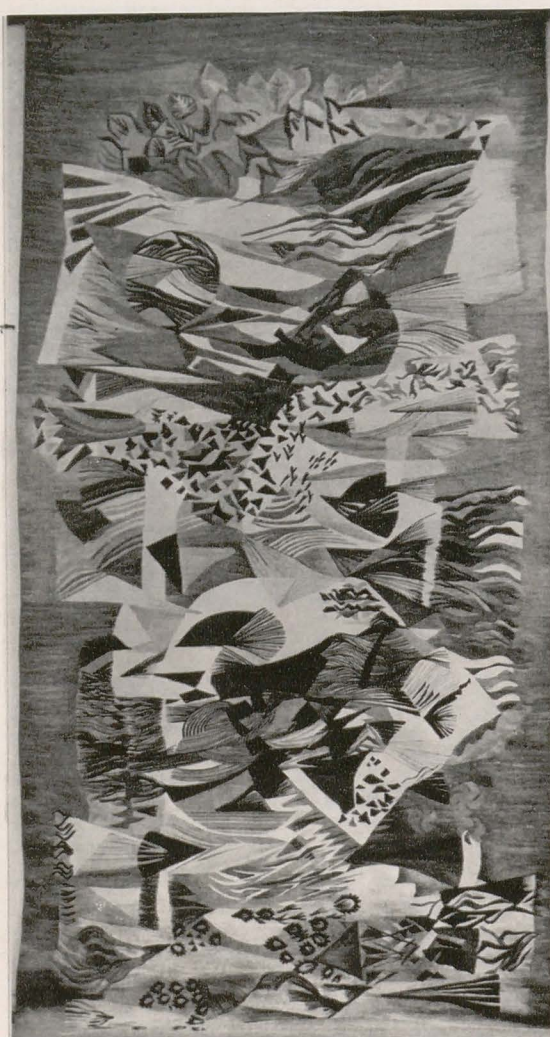
După cum se știe, conceptualismul contemporan — spre deosebire de acela original formulat de Albers — reprezintă acea modalitate de exprimare estetică care se definește prin încercarea de a ilustra stări *provizorii* ale gîndirii sau *pure concepte*. Aceste concepte se *concretizează* sub înfățișarea unor scheme, a unor diagrame sau în ipostaza unor simple proiecte. Astfel de proiecte, încă nedesăvirșite, ar urma să trădeze doar mersul mereu neîncheiat al inteligenței. Este interesant de a remarca faptul cum un asemenea gen de artă a izvorît din lumea *obiectuală* a formelor concrete. Și merită să subliniem observația că o lume de acest fel este, în cea mai mare măsură, contrarie propriei aparențe conceptualiste. Putem chiar să spunem că artiștii ce preced, într-un anume sens, conceptualismul actual sînt chiar Andy Warhol și Roy Lichtenstein\*. Astfel, într-o lucrare din anul 1961 (intitulată *Fox trot*), Warhol evocă schema simplă a pașilor de dans, iar în anul 1962 Lichtenstein elaborează un portret ciudat (denumit *Portretul doamnei Cézanne*); acesta e tratat ca un contur elementar prin care străbate o săgeată convențională. Este limpede că, în asemenea lucrări — savante de altfel sub raportul stăpînirii sistemului de semne și al proporțiilor — lumina nu-și mai găsește nici un rost.

Tocmai acest aspect al metodei de tratare plastică devine discutabil în substanța lui. Pentru că o eliminare a parametrilor formei poate duce la o neantizare a însăși imaginii. Iar dintre acești parametri un rol esențial îl îndeplinește atributul luminii.

TITUS MOCANU

\* Ca pe un precursor mai vechi al acestei direcții spirituale, îl vom nota pe Oskar Schlemmer. Desenele lui din anii 1921 — 1923 și anume schițele referitoare la *baletul triadic* precum și acelea privitoare la descrierea mișcării « omului ființă-cosmică » sînt semnificative dintr-un atare punct de vedere.





## RITM BAROC



*Anotimpurile* — seria celor opt tapiserii — comandă specială pentru Muzeul Țării Crișurilor din Oradea — vin să împodobească holul frumosului palat baroc. Deși devenite prin forța lucrurilor piese de muzeu, tapiseriile își vor îndeplini în același timp funcția originală, aceea de a înveșmînta pereții, împrumutîndu-le somptuozitate și căldură. Dacă a arhitectura înseamnă a pune în ordine și dacă arhitectura transmite ordinea gândirii (Le Corbusier), integrarea tapiseriei, acest « mural » al timpurilor moderne, într-o anumită ordine arhitecturală asigură artistului libertatea de a crea și de a-și valorifica opera. Problema fundamentală a fost aceea de a realiza o operă modernă și originală, dar determinată de raportarea la un spațiu și la un stil arhitectural dat. Este meritul Mariei Mihalache Blendea de a fi conceput în acest sens ansamblul și de a fi urmărit integritatea concepției, pînă la detalii, pe întreg parcursul procesului — de la fazele de proiectare, la fazele de execuție. Soluția problemei depinde de înțelegerea caracterului baroc și de capacitatea artistei de a-i da o interpretare originală, autentică, personală. Concepția autoarei a exclus, de la început, imitarea ori calchierea tapiseriei baroce, dar și-a propus acordul cu stilul arhitectural.

Materializarea acestei opțiuni s-a efectuat pe tărîmul sugestiei, deopotrivă raportată la tema imaginilor, anotimpurile, cît și la tema ambianței date. Primul element utilizat în acest dublu scop: culoarea. Paleta Mariei Mihalache Blendea se bazează pe două tențe: una de albastru-gri, cealaltă de galben-oranj. Între acești doi termeni se desfășoară echilibrul cromatic, orientîndu-se alternativ spre unul sau celălalt pol, încălzind sau răcind imaginea în ansamblul ei, corespunzător succesiunii anotimpurilor. Al doilea element: forma, constituită în semn. Semnele, care capătă semnificație doar în relația lor complementară, sînt elemente decorative stimulate de tehnica țesutului — ce par a-și avea obîrșia în motivul ornamental popular românesc, uneori în modelul acestuia din natură — și indică impulsul energiilor într-o ordine cosmică în continuă devenire. Dispuse pe principiul generos al alternanței fără reguli rigide, ele se înlănțuie într-o plină de fantezie sarabandă ritmică, structurată pe axe (și nu pe centre), ca în tapiseria medievală, și nelimitată de borduri — ca în tapiseria lui Lurçat ori, la noi, în aceea a Aureliei Ghiță, care elimina adesea chenarul scoarței populare de unde pornise — singurul cadru natural al tapiseriei fiind dat de arhitectură. Compoziția nu distruge suprafața plană a peretelui, ci o exaltă. Tehnica însăși a tapiseriei și materialul asigură posibilitatea de a modula suprafața, vibrația culorii jucînd un rol important pentru apariția mesajului poetic. În principal, e

utilizată modularea prin divizare — mai ales ton în ton, dar și întrepătrunderea gamelor cromatice — iar în unele cazuri se poate vorbi de modulare prin combinații de tip grafic (conture, hașuri etc.) ceea ce sporește posibilitățile de a supune întreaga suprafață unei stări de vibrație continuă.

Pe acest cîmp sensibil vibrat (culoare, material, tehnică de țesut), distrugîndu-i calmul repetiției orizontale, în opoziție cu aceasta, se înfiripă intenția formei rotunde care, deși prezentă în fiecare din cele opt tapiserii, nu se realizează categoric niciodată, aspirația fiind întreruptă de drepte orizontale, verticale, diagonale, de unde apare apoi o varietate de curbe unduoase ori frînte în unghiuri. Sîntem în situația unei continue deveniri, aceea a anotimpurilor care se succed la nesfîrșit, sîntem într-o lume în continuă formare, aceea a basmului cosmic, aceea — cum ar fi spus Giulio Carlo Argan — a energiilor ce preced constituirea materiei, a forțelor ce tind să devină forme, o stare genetică, elementară și deci autentică și vitală a realității.

*Anotimpurile* — care pun într-o lumină nouă datele unui profil cunoscut din lucrări anterioare de tapiserie și pictură (ne aducem aminte de expoziția personală a artistei de la galeriile Simeza) — înseamnă pentru Maria Mihalache Blendea afirmarea deplinei sale maturități.

În același timp, constituie o experiență meritorie în viața noastră artistică. Conform contractului încheiat, autoarei proiectelor i-a revenit obligația de a transpune două dintre ele, transpunerea celorlalte proiecte revenind unor artiste decoratori de talent, de prestigiu și cu experiență: Ileana Balotă, Graziella Stoichiță, Ariana Nicodim, Zizi Frențiu și Eva Bârsan. În cadrul bine fixat al proiectelor ridicate de Maria Mihalache Blendea la scara 1/1, transpunerea fiind categoric altceva decît o simplă execuție s-a transformat în interpretare personală. Consensusul unanim privind proiectele, litera și spiritul lor, a ținut treaz efortul pentru neștirbita unitate a ansamblului. Cu toate acestea, și faptul e cît se poate de firesc, la o lectură atentă și repetată a fiecărei tapiserii-anotimp, se disting unele trăsături specifice personalității artistelor — să amintim doar predilecția Ilenei Balotă pentru expresivitatea contrastului cromatic net.

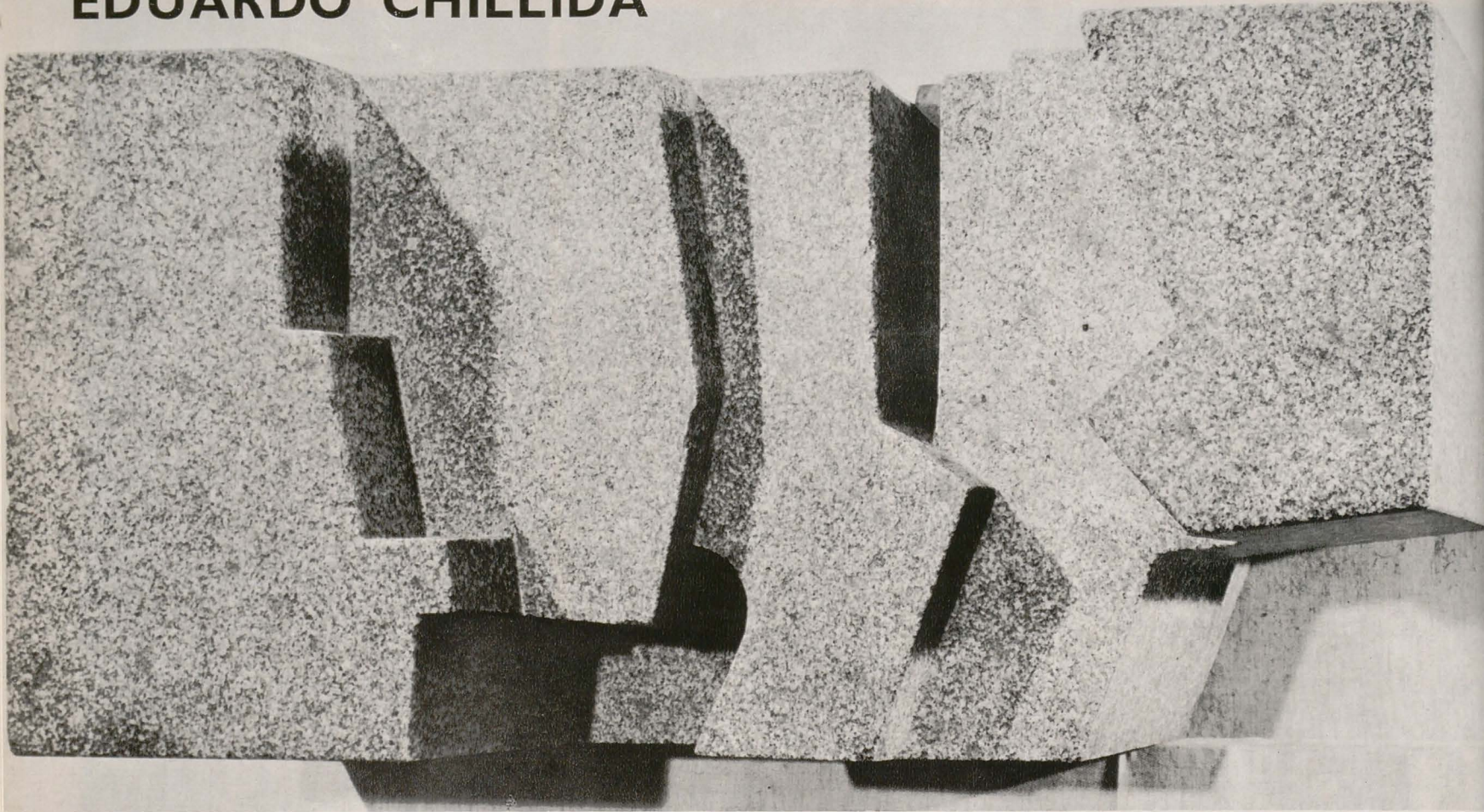
Nu știu dacă acțiunea poate fi repetată în termeni similari. Prin reușita ei exemplară, însă, a demonstrat eficiența creației în colectiv: tapiseria aceasta este, de fapt, o simfonie.

HORIA HORȘIA

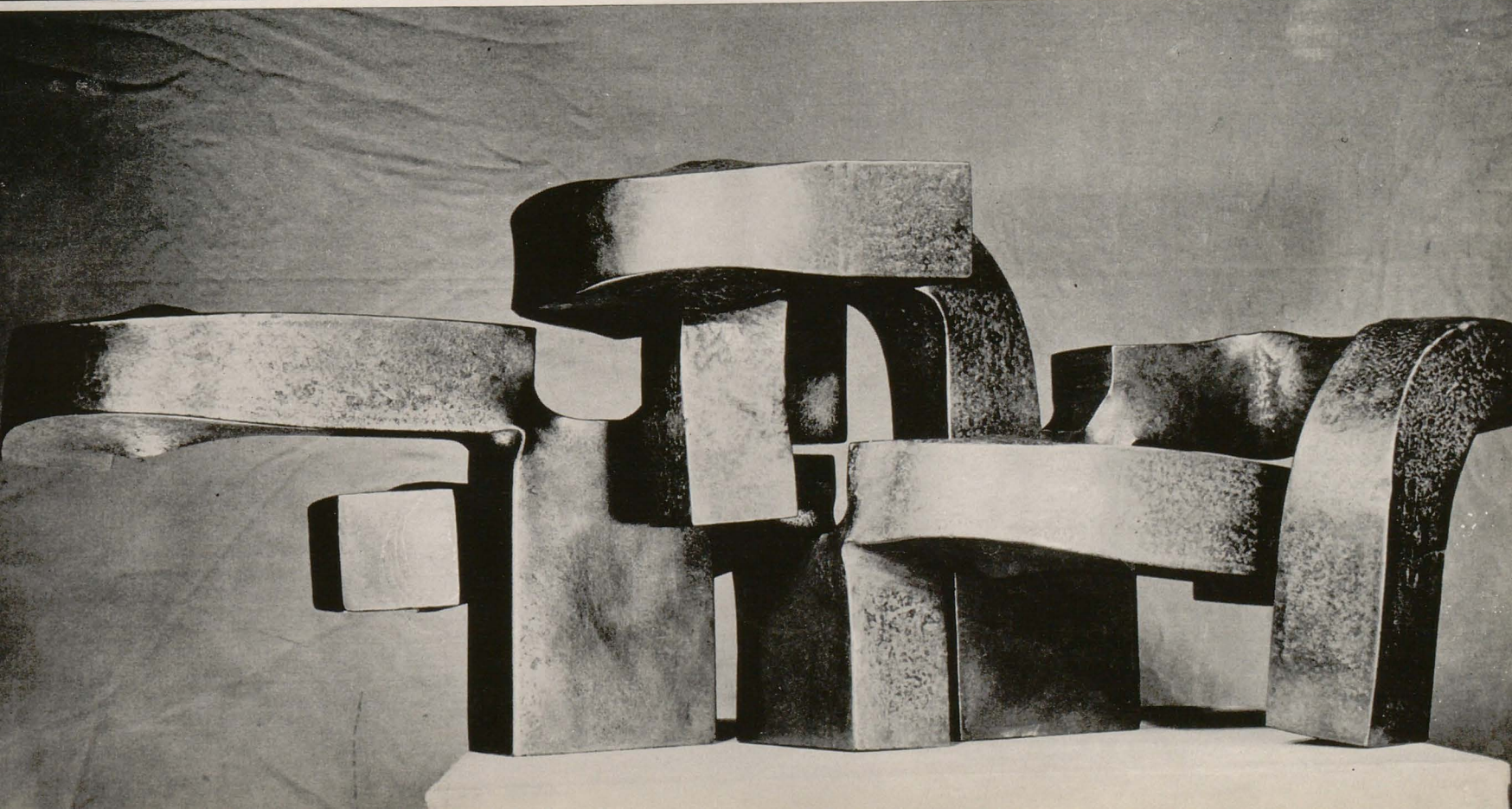
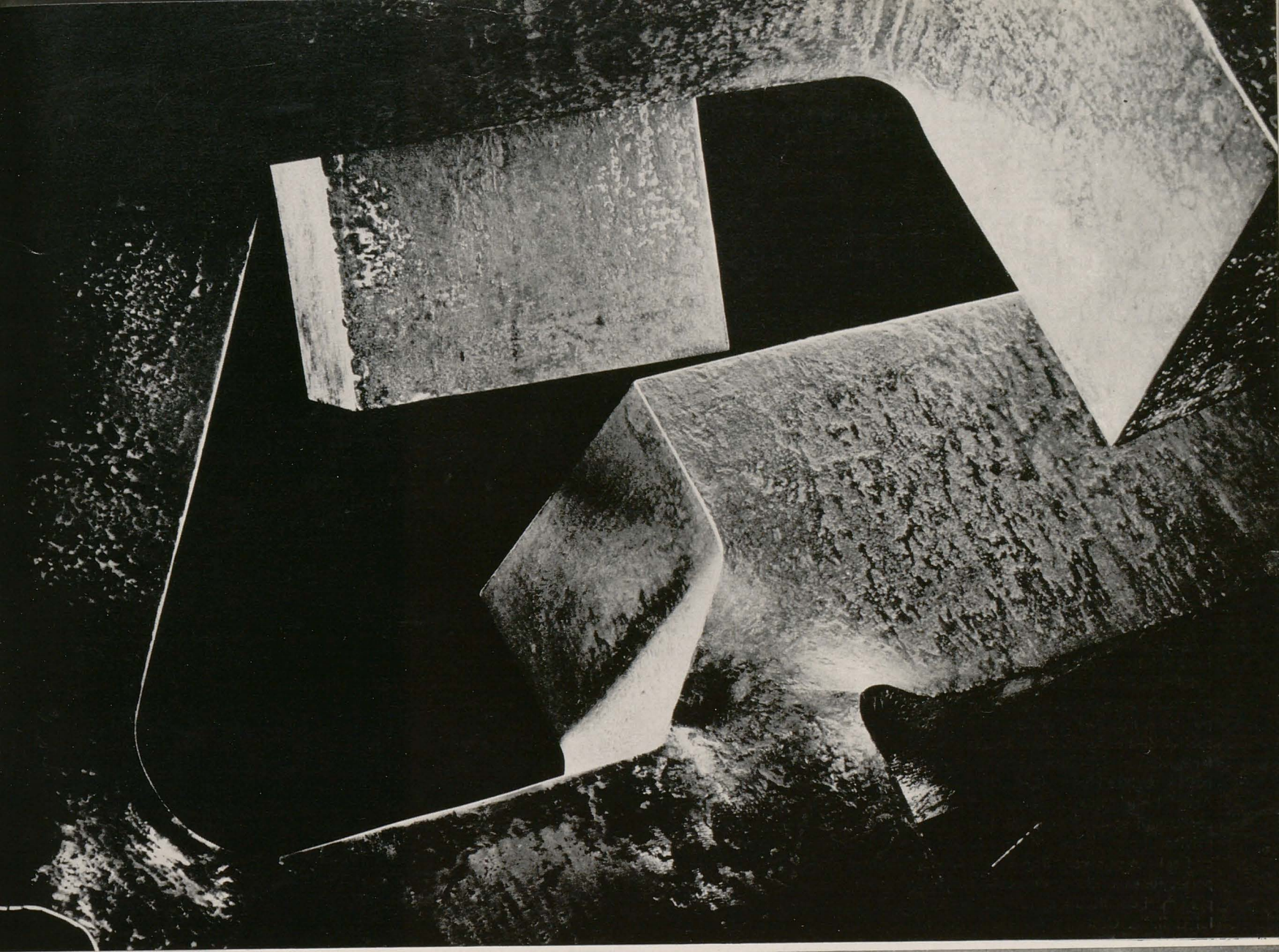
## ANOTIMPURILE













În epoca noastră, tehnico-industrială, opera spaniolului Eduardo Chillida impresionează profund prin caracterul nemijlocit al confruntării — atît pe planul meșteșugului, cît și în dimensiune spirituală — cu metalul ca materie în stare originală. Posibilitățile de expresie artistică pe care le oferă un asemenea material sînt tatonate și redescoperite aici în mod cu totul direct de un veritabil «artifex».

Totodată, același Chillida, care în ipostază de făurar este moștenitorul unei experiențe milenare acumulate în ținutul său de baștină din nordul Spaniei, pătrunde cu siguranța neabătută a instinctului în miezul uneia dintre chestiunile esențiale pentru actualitate: problema spațiului. Căci, în ultimă instanță, Chillida acționează asupra fierului pentru a face din el un instrument cu multiple posibilități de cuprindere în structura spațiului. Uneori, asistăm la străpungerea fulgerătoare a spațiului, îl vedem traversat orizontal de frîngerea spasmică a unor benzi de fier acut profilate. Alteori, spațiul e străbătut de gratii sau încleștat de o cuprindere ca de gheare. Înaintea ochilor noștri se desfășoară o gestică dură, agresivă, care devine, printr-o supremă concentrare și o maximă economie a mijloacelor de expresie artistică, compoziție unitară. Încovoiața apucare sau frîngerea abruptă a unei mișcări, ce poate fi urmărită în desfășurarea ei temporală precisă, pornește dintr-un punct de sprijin ce atinge doar ușor postamentul, astfel că întregul nu ne mai apare în lumina unei fixări statice.

Născut la San Sebastian, Chillida urmează studii de arhitectură la Madrid, pentru a deveni, în 1947, sculptor și a relua astfel cu mijloace complet schimbate acel dialog cu spațiul pe care-l începuse mai întîi în domeniul arhitecturii. El scrie: «Acele probleme de spațiu au ținut dintotdeauna de domeniul arhitecturii; dar în arhitectură spațiile sînt definite prin suprafețe, adică tridimensional și definit prin bidimensional. În cazul meu, ca sculptor, tridimensionalul e definit prin tridimensional și cele două ansambluri de spațiu — care ar putea fi numite negativ-gol și pozitiv-plinul — sînt într-o corelație strînsă, aș spune chiar în dialog». În arta lui Chillida lipsesc cu desăvîrșire aluziile la figurativ în alcătuirea motivului și specificările în direcția unor relații umane, care la Gonzales apar cu o ușoară tentă umoristică. În opera lui omenescul se reduce la însuflețirea poetică a materiei anonime pe care el o face să vibreze ritmic, în dialog cu spațiul. Aici expresia spațială nu se mai naște, ca la Gonzales, din gestică — proliferînd fantastic — unui «personaj» abstractizat. Chillida lasă metalul «sălbatic» să cînte liber și direct. Formele sale nu cunosc domesticirea arhitecturală. Artistul nu clădește. El creează cu adevărat. Își circumscrie emoționantele construcții spațiale acționînd în mod dur și îndrăzneț asupra materialului; iar privitorul participă și el la efortul de împlînzitor deus de acest fierar, simultan cu fazele ce se succed în procesul de desăvîrșire al operei. Efectul de netezime, perfecțiunea brillantă de ordin tehnic, care n-ar putea fi decît urmarea unei prea mari docilități a materialului, toate acestea lipsesc cu desăvîrșire din opera lui Chillida. Gestică precisă și neconciliantă a materiei refractare ce își relevă agresivitatea în spațiu, pilpînd și zvîcnind ca flacăra și vîntul, rămîne mereu acută. Trecut prin foc, supus loviturilor de ciocan pe nicovală și îndoit cu clești, metalul trebuie să transmită în permanență confruntarea sa vitală cu aceste acțiuni transformatoare. García Lorca scrie: «Spania este țara contururilor exacte... totul se profilează și se delimitează aici cu pregnanță». De o asemenea factură este și duritatea, caracterul dramatic original, care domină arta lui Chillida. Și ea, ca și limba, ca și cîntecele Spaniei, ne apropie de ceea ce poetul numește «cele ritmuri surprinzătoare, acele plămăsi melancolice, pline de un străvechi mister». Dar formele lui Chillida mențin treze în inconștient și multiplele asociații pe care ni le sugerează fierul. Simțim agresiunea tăioasă, împungătoare a metalului, cruzimea sa sălbatecă și în același timp bănuim în formele sale existența latentă a forțelor care slujesc în mod pașnic, care secole de-a rîndul au fost active ca instrumente ale construcției. Căci și grapa, plugul sau coasa sînt mereu prezente în plămăsiile lui Chillida. Iar dincolo de toate acestea, metalul dur mai poartă închisă în el o muzică tăcută, *musica callada*, sonoritatea sa latentă, căci din golul formei sale de clopot ne-au fost vestite secole de-a rîndul ceasurile, sărbătorile, bucuriile și spaimele.

Dar prin acest material și prin plămăsiile sale, Chillida nu evocă numai amintirile și experiențele umanității; el înfrățește fierul cu forțele cosmice, cu focul transformator (*Eloge du feu*, 1955), cu aerul în care noile forme își înalță strălucirea (*Eloge de l'air*, 1956). Năzuința spre ceruri, ca izbucnirea unei catedrale, e evocată aici cu mijloace pur sculpturale: compoziția e determinată de sulite ascuțite ce străpung văzduhul și în același timp de cantilene ce urcă vertical. Întregul e întotdeauna născut din viziunea spațială liberă a unui sculptor. Ceea ce e însă fundamental pentru arta de făurar a lui Chillida ni se impune cu insistență prin prezența permanentă și acută a unui material care se articulează conform propriei sale substanțe, ridicîndu-se la rangul expresiei poetice de sine

stătătoare, purtînd mesajul cu care artistul l-a investit, imprimîndu-i totodată o puternică încărcătură de dinamism emoțional. Astfel, în cazul acelor plămăsi plastice care ne arată fierul cutremurîndu-se (*Tremblements de fer*), zguduirea declanșatoare pare să corespundă înseși vibrațiilor noastre psihice. [...] Prin prelucrarea meșteșugărească individuală ce i se aplică și prin permanentul contact cu personalitatea creatoare, materialul se sustrage definitiv ideii de asamblare din piese gata făcute. [...] Avem mereu impresia că dramatica forță eruptivă a materiei a fost captată și disciplinată în ultimul moment de puterile artistice ordonatoare.

După ciclul *Rumor de limites* (1956—1958), ale cărui figuri sînt articulate cu pregnanță și se desfășoară în mișcări orizontale frînte abrupt deasupra solului sau unduitoare, variațiunile pe tema *Enclume de rêve* (1954—1963), urmărite de artist aproape pînă astăzi, impun, prin comasările și încleștările lor înalte, ce par trunchiuri îndesate, țîșnesc, mai întîi degajat, apoi tot mai des și mai precipitat, gesturi de apucare a spațiului. Din 1954 și pînă astăzi asistăm la această vehementă confruntare, care se prezintă în cele mai diferite nuanțe: de la jocul subtil ca de plantă aeriană al fierului ce se răsfiră în văzduh și pînă la încleștarea teribilă ce caută să pătrundă și să concentreze spațiul. În cele din urmă, compozițiile capătă caracter de circumscriere, de strîngere concentrică: plasate pe postamentele lor de lemn sau de granit, ele închid golul în sine ca pe o comoară ascunsă, căutînd în același timp, prin largi curbe solare, contact cu spațiul cosmic. *Put all space in a nutshell* \*. În acest sens, ansamblul de forme s-a dezvoltat în direcția unei concentrări esențializante, așa cum ne demonstrează variațiunile ultimului ciclu numit *Modulation de l'Espace* (1963—1964). Tocmai permanenta legătură cu forțele naturii (caracteristică artei lui Chillida) îl face pe sculptor să viseze de ani de zile la realizarea unor opere concepute, în conformitate cu spiritul spaniol, direct pentru jocul și lupta cu aceste forțe. Astfel, el imaginează un *Peigne de vent*, o operă de proporții monumentale, al cărei model a fost conceput în mai multe variante încă din 1959. Pentru Chillida nu numai dinamismul pare să fie interesant, ci în primul rînd accesul la acele misterioase zone interioare ale spațiului, cărora le conferă semnificația de origine și rezultat al întregii desfășurări spațiale în volum. [...]

În ultimele lucrări sculptorul spaniol manifestă un interes crescînd pentru sesizarea acestui focar spațial interior, a acelei surse de energie ce alimentează orice tensiune între plin și gol. La Chillida trăim această căutare ca o încercuire, avînd semnificația de a orchestra, pe un cîmp de acțiune redus la maximum, contopirea, în ultimă instanță, a formei cu spațiul. Cu toate că operele sale au de obicei proporții destul de reduse, Chillida realizează, prin puterea de expresie și însuflețirea, din adînc, a întregului, gestul monumental. [...]

Artistul se simte mereu chemat să domesticească materia refractară și să mențină în același timp energiile intrinseci ale acesteia, pentru a le preschimba prin formarea și întinderea unui spațiu consistent, în expresie sculpturală. În această direcție duce, urcînd pieptiș, drumul lui Chillida. Brîncuși, care, după cum declară artistul, constituie pentru el pilda cea mai înaltă (în mod surprinzător nu Gonzales, de care îl apropie mai mult tradiția și materialul folosit), Brîncuși desigur că l-a confirmat pe Chillida în convingerile sale privind etica meșteșugului artistic și i-a întărit conștiința apartenenței la un spațiu stilistic mediteranean, oarecum comun.

Întocmai ca și în tratarea fierului, Chillida tinde să respecte, în ciuda tuturor transformărilor, vitalitatea proprie materialului, dirijîndu-i forța de expresie și în cazul grandioaselor compoziții în lemn pe care le creează în ultimul timp, imprimîndu-le o gestică largă și precisă: cînd sînt sugerate izbucnirea și opintirea în spațiu a pomului de odinioară, cînd e pus în lumină jocul viu al fibrilației. În același timp, însă, orice material, fie el lemn sau metal, e transpus în imperiul de forțe al jocului spațial pe care îl propune o viziune artistică liberă. Faptul că în desfășurarea recentă a operei lui Chillida este folosită și piatra cea mai dură, granitul (provenind din carierele de la Galizia din nord-vestul Spaniei), atestă diversitatea posibilităților de care dispune sculptorul ca artist și meșteșugar. [...]

Cu toate că e în mod fundamental determinat de propria-i personalitate, limbajul artistic al lui Chillida este cel al epocii sale. Prin acest limbaj, sculptura lui se înrudește cu gestică elementară a unui Franz Kline sau Pierre Soulages, mai presus de toate însă cu sistemul de imagini și reliefuri al compatriotului său Antonio Tapies. Dar după cum Tapies nu este numai un produs al epocii sale, ci se ridică și dintr-un mediu saturat de cultură și tradiție, tot astfel și în opera lui Chillida se fac simțite acele însușiri adînc înrădăcinate artei spaniole, care se pot identifica de-a lungul secolelor. E vorba de asceza și profunzimea mistică ce se afirmă de la Zurbaran pînă la Juan Gris: E mereu aceeași contribuție specific spaniolă, adusă pe diferite planuri și în epoci diferite la marele torent al culturii europene.

CAROLA GIEDION WELCKER \*\*

În românește de Elisabeta Axman-Mocanu

În ilustrație (p. 16, 17)

1. Construcție  
2. Erabaki

3. În jurul vidului IV  
4. În jurul vidului III

\* Cuprinde spațiul întreg într-o coajă de nucă.

\*\* Extrase din studiul publicat în «Quadrans» 1970.



# PAGINI DE ANTOLOGIE

## RENÉ HUYGHE

Este bine cunoscută poziția umanistă adoptată în istoria și teoria artei de către René Huyghe. În numeroasele sale lucrări, cercetarea fenomenului de artă din punctul de vedere al psihologiei nu îngustează câmpul investigației, ci se vrea unghiul cu cea mai largă deschidere asupra complexității reale, contradictorii, a artei și a relațiilor sale. Fragmentele publicate în acest număr al revistei ilustrează elocvent consecvența gândirii umaniste care orientează sintezele sale asupra situației artei în lumea contemporană. R.

« A depinde numai și numai de văz, neglijând spiritul, înseamnă a te mărgini la a nu vedea și a nu picta decât latura superficială a formei. Pentru a dobândi adevărata cunoaștere a formei, trebuie să luminăm orice lucru cu raza sufletului nostru, și să fim gata de a recepta lumina care emană din lucrurile vizibile și invizibile ».

ABANINDRATH TAGORE

### ARTA-LIMBAJ \*

Multe polemici sterile ale esteticii, multe neînțelegeri și puncte de vedere exclusiviste, care împiedică deplină comprehensiune a artei, s-ar evita, dacă, în loc de a căuta, cu orice preț, principiul unic care ne-ar da cheia ei, a artei, am admite natura ei complexă — complexă pînă la a apărea contradictorie.

**DUBLA NATURĂ A OPEREI DE ARTĂ** — Opera este ea un obiect plastic, trebuie oare ca prin mijloacele de care dispune — linii și forme, materii și culori — să procure vederii o plăcere specifică, pe care clasicii o numeau frumusețe? Modernii abstracti au voit să o despoaie de orice echivoc, proscrind pînă și simpla amintire a naturii sau a unui subiect; dar și unii și alții pornesc, de fapt, de la același principiu, folosindu-l în mod divers.

Sau poate, mai ales în cazul picturii și chiar al sculpturii (căci mijloacele expresive ale arhitecturii sînt mai secrete), este ea o confesiune psihologică? Permite ea artistului, încercînd cu putere emotivă însăși aceste linii și culori, de a-și comunica felul său de a vedea, de a simți și de a fi, într-un cuvînt: de a face din ea un limbaj? De la Giorgione la Rembrandt, de la romantism la fauvism, la expresionism, un șir întreg de artiști stau mărturie în acest sens.

O apreciere, care se vrea completă, nu poate alege: ea trebuie să se plaseze în acest dublu punct de vedere. Trebuie să i se recunoască artistului misiunile lui gemene, care multiplică bogăția artei. Desigur, el deține puterea unei creații pure, spălată de orice contingență și căutînd, precum observa încă Immanuel Kant, « scopul în ea însăși ». Dar artistul, chiar cînd se atașează acestui țel și își imaginează că o face exclusiv își potolește o nevoie de expresie; el găsește un mijloc de a rupe tăcerea sa și « incomunicabilitatea » sa, de a se traduce în exterior. Dacă este adevărat că nu se află nici unul care să nu fi visat să livreze semenilor săi această existență închisă în el, condamnată a dispărea cu el pînă în minutul cînd e adusă la viață, de a fixa sufletul său într-un mesaj durabil și eliberat de legea timpului, atunci explorarea acestui suflet merită să fie încercată, trebuie să fie încercată.

Devine urgent la ora actuală, de dragul echilibrului, să punem accentul pe ancheta psihologică. De la începutul secolului, atenția s-a îndreptat fructuos, dar prea exclusiv, asupra aspectului formal, plastic. Fără a pierde nimic din aceste cuceriri recente și indispensabile, este, poate, timpul să aruncăm toată greutatea ei pe celălalt bord al acestei bărci care se înclină periculos. Este, poate, timpul de a ieși din cercul monoton, pe care-l sapă fără răgaz urme de pași identici, pentru a ajunge la larg în ținutul încă puțin explorat în care zac tainele sufletului marilor artiști.

Pericolul este presant; în timp ce arta celor vechi accepta să fie purtătoarea oricărui mesaj: idee, credință, dogmă religioasă sau chiar narațiune, arta zilelor noastre, avidă de a se epura, a proscris orice element exprimabil prin alte mijloace decît ale ei proprii: ceea ce este susceptibil de a fi povestit este eliminat ca anecdotic; ceea ce se poate traduce în cuvinte este respins ca literar. Secolul al XIX-lea a început prin a limita câmpul artei la ceea ce scapă mijloacelor raționale și analitice, la această zonă agitată și mișcătoare a sentimentelor, la ceea ce este mai mult simțit decît gândit; secolul al XX-lea, radicalist, a curățat locul. Fauvismul și expresionismul trăiau încă într-o lume emotivă readusă la stare

brută; suprarealismul scotea din cavernele inconștientului o materie umană confuză, absurdă, dar încă generatoare de șocuri. Arta abstractă a pretins o asepsie radicală: excluzînd orice element capabil de a aminti vreo aparență a realului, ea a ajuns pînă la a deturna liniile și culorile de la acele construcții de forme în care, de la cubism încoace, se complăceau predecesorii săi; ea reduce tehnica la a înregistra elanuri aproape organice, în care se traduce sentimentul obscur al vieții, care leagă omul de materie. Astfel, printr-o îngustare inexorabilă și împinsă astăzi la limitele sale extreme, arta pare a izgoni orice vestigii de ceea ce se numea conținutul său, orice legătură cu gîndirea și chiar cu viața conștientă. Rămîne de văzut dacă ceea ce se schițează în aceste aspecte, cele mai puțin organizate ale picturii, nu este oare tocmai o nouă conștiință a lumii. Dar aceasta este o altă chestiune. . .

Și totuși, chiar în sînul acestei reduceri progresive a părții inteligibile sau pur și simplu semnificative a artei, se continua a se percepe o vocație dublă și adversă pentru formă sau pentru fond: secolul al XIX-lea a opus, de exemplu, clasicismul lui Ingres, întors spre frumusețe aformală, romantismului lui Delacroix, proclamînd dreptul la expresie, Secolul al XX-lea ridică, la fel, în fața cubismului, fauvismul și expresionismul, apoi, mai recent, în fața artei abstracte grijulie de geometrie și de acorduri savante de tonuri, pe cea care se vrea « informală » și se reduce, pentru aceasta, la pete vehemente.

Această dualitate a artei, nu contradictorie, cum ar vrea spiritele mediocre, ci complementară, cum au cunoscut-o artiștii superiori, a început a fi percepută în mod lucid plecînd de la Poussin, se pare: el era în același timp pasionat de frumosul ideal și de expresie. A sa teorie a « modurilor », asupra căreia vom reveni mai departe<sup>1</sup>, ținea să înzestreze pictorul cu « puterea de a induce sufletul privitorilor în diverse pasiuni ». Tocmai aici este de prevăzut pentru tablou o încărcătură afectivă comunicabilă. Un clasic încă, și chiar un teoretician al neo-clasicismului, Paillet de Montalembert, preciza, la începutul secolului al XIX-lea, în al său *Tratat complet de pictură*, o gîndire încă confuz degajată. Acest epigon al lui David pare a pregăti calea romantismului, cînd remarcă, cu o rară pătrundere, că în estetică: « nu s-a distins de loc decît mai multul sau mai puținul plăcerii văzului ». Gravă lacună, observa el, căci, făcînd aceasta « s-a uitat prea adesea. . . plăcerea metafizică<sup>2</sup> a armoniei prin conveniență și prin unitate sau acordul între subiect și combinația optică ce-l caracterizează ». În afara limbajului greoi al epocii, noi putem înțelege că pentru el pictura nu țintește o armonie concepută pentru plăcerea ochilor, ea are și o misiune expresivă. Cu ideile timpului său, el limitează acest conținut expresiv la « subiect », proscris apoi la moderni. Puțin importă: ceea ce el percepe este că tabloul deține o emoție, avînd sarcina de a o face să treacă în « sufletul celui care privește tabloul », așa cum adaugă el însuși, reluînd aproape termenii lui Poussin.

Arta apare, în acest caz, ca un limbaj, a cărui definiție se precizează și îndepărtează echivocurile în care ar risca să se rătăcească: un limbaj nu trebuie să fie numai purtătorul unei comunicări; el trebuie, pentru a se împlini, a fi capabil să scoată din mijloacele de care se folosește o armonie și o frumusețe. În literatură, cuvîntul, cînd atinge poezia, degajează o vrajă din ritmul său și din sonoritatea sa, dar scriitorul mare știe uza de această reușită, în aparență gratuită, pentru a face să treacă mai bine mesajul său profund.

**ARTA. ACEST «ALT» LIMBAJ** — În artă, de asemenea, limbajul cel mai plat este descriptiv; el povestește ceea ce a văzut artistul sau ceea ce a conceput; el se mărginește la realism. Cu toate acestea, el poate să devină poetic și să nu mai folosească decît resurse ale sugestiei pentru a revela comorile vieții interioare. La limită, el se schimbă în poezie pură și arhitectura liniilor sale și a culorilor sale trebuie atunci să îndestuleze delectarea spectatorului. Dar acesta este un caz-limită, în care arta sacrifică în mod deliberat — și, așa spune, inutil — o parte majoră a puterii sale și poate a datoriei sale; de altminteri, se ajunge vreodată aci altfel decît în teorie? Cine va putea împiedica liniile și culorile de a trezi în privitor eoul forțelor psihice care au prezidat la dorința lor, la intenția, la mecanismul lor? Pătratele colorate pe care Van Lint le-a asamblat, la un moment dat, după aceleași principii ca Mondrian, mărturisesc, în anonimatul lor afectat, o altă sensibilitate, mai delicată, mai fină; se recunoaște aci același om presimțit în siluetele de țărani pe care le nota în alte ore. Singuri doi artizani, în măsura îndoielnică în care ar parveni la un mecanism pur, ar putea atinge identitatea; nu, însă, doi artiști! Această irepresibilă prezență umană, filtrată încă în intonația imposibil de redus la tăcere, a dreptelor asemănător încrucișate, nuanțe voit elementare, constituie dovada că arta e totdeauna un limbaj.

Ne este greu adeseori a admite aceasta pentru că avem despre limbaj o concepție perimată, care n-a evoluat așa de repede precum cea despre artă. Ne închipuim

<sup>1</sup> Partea a 2-a, Cap. IV, 1, 2.

<sup>2</sup> Înțelegem prin aceasta, în sens strict, o plăcere care merge mai departe decît materialitatea aspectului.



că o artă- limbaj ar trebui în mod fatal să se forțeze a traduce în imagini, printr-un fel de *mot-à-mot* vizual, idei distincte, asemeni aceluia care se exprimă prin cuvânt și prin condei.

Înainte de toate, arta- limbaj nu dublează nicidecum limbajul cuvintelor; dimpotrivă, ea are rostul de a suplini lacunele sau slăbiciunile lui. El nu mai poate fi această « carte care vorbește pe ziduri », pe care o doreau părinții bisericii. Noi am ieșit din lungul echivoc care apăsa asupra culturii clasice, de când ciceroniana *Retorică către Herennius* enunțase înșelătoarea formulă « *Poema loquens pictura; pictura tacitum poema* »: « Poemul este o pictură care vorbește, precum pictura este un poem mut ». Nouă secole mai târziu, sinodul din Constantinopol rămîne fidel aceleiași confuzii, întărită astfel de tradiția creștină: « Ceea ce Biblia ne spune prin cuvânt, icoana ne anunță prin culoare și ne face prezent ». Această confuzie, așa de prejudiciabilă în ce privește recunoașterea adevăratului rol al artei, a condus, prin reacțiune, timpul nostru la a proscrie orice dimensiune semnificativă în imaginea plastică. S-a ignorat în ce măsură cunoașterea limbajului, a naturii sale, a posibilităților sale a evoluat și ea profund. Bergson, în a sa *Încercare asupra datelor imediate ale conștiinței* a precizat definitiv limitele acestui limbaj verbal considerat odinioară ca singurul și în care « cuvântul cu conture bine definite. . . înmagazinează ceea ce este stabil, comun și, prin urmare, impersonal în impresiile umanității ». Urmarea acestui fapt este că « singurele acele din ideile noastre care ne aparțin mai puțin se pot exprima adecvat prin cuvânt ». Cuvântul corespunde ideii, care, ea însăși, corespunde unei « noțiuni clare și distincte », obținută printr-o depersonalizare care o face aptă pentru schimburi colective. Cert, el (cuvântul) își poate depăși limita, dar (în acest caz) devine altul; din acel moment, el devine poezie. Își schimbă câmpul și trece atunci în domeniul care este tocmai cel al artei. Dar care e acest domeniu?

Dacă gândirea definită și neutră cheamă cuvântul, creat pentru a-i fi semnul neechivoc, substanța a ceea ce este trăit, mai fluidă, pe care nu o poate reține această sită adaptată consistentului și solidului, rămîne neatinsă de impact. Ceea ce Baudelaire desemna ca « l'intime du cerveau » reclamă, la rîndul său, să fie exprimată. La drept vorbind, în Franța, cel mai clasic dintre secole, al XVII-lea, nu fusese într-atîta de clasic încît să nu presimtă ceea ce ce lăsa să-i scape propriei sale rigori intelectuale. El sublinia prezența, pentru el încă enigmatică, a lui « nu știu ce », căruia un eseist ca P. Bouhours i-a consacrat un capitol în « *Convorbirile lui Ariste și Eugène* » apărute în 1671 și care au cunoscut în grabă mai multe ediții. În secolul al XVIII-lea, psihologii scoțieni deschideau focul și puneau sub semnul întrebării posibilitățile limbajului cuvintelor. David Hume denunța ceea ce are acesta restrictiv, fiindcă nu poate nimic reține, nici traduce din ceea ce nu are importanță socială. Cum sufletul individual începea atunci a se neliniști de propria sa existență și de drepturile sale, Hume se îndoaia de aptitudinea limbajului de a-l revela în adevărata sa natură, căci el îl constrînge să se supună la o măsură unitară. Cum ar ajunge el să se exprime? « Ne-ar fi imposibil. . . să ne comunicăm uni, altora sentimentele, dacă nu am corecta aparențele momentane ale lucrurilor » adică dacă nu le despuem de ceea ce face caracterul lor unic în momentul în care le percepem, « și dacă nu ne-am neglija situația noastră prezentă », adică maniera noastră particulară și individuală de a le simți.

Apartîne secolului al XIX-lea revelația că acest limbaj al sufletului în care nu credea Hume, îl deținea, de drept, arta. Nu e nevoie să așteptăm *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* a lui Benedetto Croce; el n-a fost primul care a identificat în artă, grație demersului ei mai mult vital decît intelectual și posibilității sale de expresie intuitivă, o întoarcere la forma cea mai directă a limbajului uman. Succedînd secolului al XVIII-lea și lui Jean Jacques Rousseau, grație căruia omul a repus în onoare sensibilitatea sa naturală, ne-educată, ne-civilizată, secolul al XIX-lea a luat cunoștință de tăcerea care acoperea tocmai ceea ce era unic și neexplorat în fiecare. Delacroix punea în evidență opoziția celor două limbaje. În noi există, de-o parte, « ideile ca ceva care poate fi exprimat în cuvinte », apoi există restul, tot ceea ce constituie « sufletul », distinct de inteligență și trecînd dincolo de ea; și sufletul, la rîndul său, « își va face un limbaj ». Iată lansată teoria: sînt două limbaje și cel al artei are propria sa misiune.

« Vai de cel care nu vede decît o idee precisă într-un tablou bun și vai de tabloul care nu ar arăta nimic dincolo de finit ». Căci dimpotrivă « meritul tabloului este indefinisabilul; este tocmai ceea ce-i scapă preciziei ». Domeniul său este substanța încă nedeterminată a vieții interioare. Pentru a apprehenda, nu mai convîn mijloacele analitice. Trebuie aici « o magie expresivă ». Astfel va fi limbajul propriu artei, sau poeziei (dar cu condiția ca aceasta să accepte a transpune cuvintele și a le dota cu puterea imaginilor).

Departate de a fi depășită, această teorie a preparat vocația artei moderne. Să o apropiem de cuvintele unui artist contemporan, prea puțin suspect de convenționalism: Dubuffet, pentru care « pictura este limbaj și un limbaj mult mai bogat decît cel al cuvintelor ». În secolul al XX-lea, cînd psihologia devine mai exigentă și mai suplă, definiția limbajului, lărgită, nuanțată, aderă, în sfîrșit, total la reali-

tatea artistică. Fenomenologia în special a parvenit la coincidențe tulburătoare, de la Husserl la Merleau-Ponty.

Acesta înțelege limbajul ca « operația prin care gîndurile care, fără el, ar rămîne fenomene private, dobîndesc valoare intersubiectivă și în cele din urmă existență ideală ». Nu este oare tocmai misiunea pe care noi o recunoaștem artei? În timp ce limbajul uzual, pentru comoditatea socială, a redus această « intersubiectivitate » la schimbul de noțiuni colective, arta n-a încetat timp de mai multe secole, oricît de contaminată va fi fost, să rămînă refractară la această reducere. Ea singură mai putea încă arunca o punte între subiectivitatea artistului și cea a spectatorului. Analiza limbajului redat adevărului său original, așa cum o conduce Merleau-Ponty, pare a se aplica, în esențial, la artă, ca și cum, ea singură, i-ar fi păstrat virtutea adîncă. Artistul simte, înainte de toate, pulsînd în el năvala încă nedistinctă a vieții interioare, care năzuiește a se manifesta. El cunoaște bine această « surdă intenție semnificativă », care aspiră « a se încorpora » în timp. Totuși, el nu se poate hotărî să caute pentru ea, ca în limbajul uzual, veșmîntul de confecție, de-a gata, al « semnificațiilor disponibile ». Acest scrupul s-a făcut tot mai viu pe măsură ce ne apropiam de arta modernă care, în mod sălbatic, e recuzat orice element cîștigat. Ea putea să-și însușească, cu o luciditate niciodată atînsă mai înainte, definiția lui Merleau-Ponty: « Intenția semnificativă nu este niciodată în mine. . . decît excedentul a ceea ce vreau să spun asupra a ceea ce s-a spus deja ». Căutîndu-și un limbaj, printr-un prim act, « ea se cunoaște pe ea însăși. . . ». « Într-adevăr, a exprima. . . este a lua cunoștință », este « o luare în posesiune » a ceea ce, fără acest efort, ar rămîne confuz în noi înșine, căci, observă cu profunzime filozoful nostru, « posesiunea de sine, coincidența cu sine nu este definiția gîndirii: ea este, din contră, rezultatul expresiei ». Cît e de adevărat pentru artistul care nu-și cunoaște opera și nu se cunoaște în ea decît la împlinirea ei !

**DATORIA DE A COMUNICA** — Artă modernă a fost atît de frapată de această « luare în posesiune » de sine, care constituie pentru propriul său creator opera, încît s-a simțit tentată de a rămîne aici și a nu duce lucrurile mai departe. Aceasta se întîmplă pentru că ea nu a fost concepută destul de limpede ca limbaj. Căci limbajul pretinde o a doua fază: actul de comunicare. Or, de la simbolism, înclinarea pentru neexprimat, chiar pentru ceea ce este recunoscut ca inexprimabil, a conferit obscurului un prestigiu straniu, un fel de valoare în sine. Încă Verhaeren îi scria lui René Ghil: « Afirm că aveți dreptul de a rămîne obscur, fiindcă pentru mine a se înțelege pe sine însuși este suficient. Nu se scrie decît pentru sine ». Ar fi crud să adaug că, prea adeseori, acest prestigiu al incomprensibilului, absolut factice, a trecut din artă la comentatorii ei, în estetică, și că aceasta nu este una din cele mai mici erori a vieții noastre prezente? Încă neexprimatul trebuie să spitească gîndirea, sub sancțiunea ca aceasta să înceteze de a progresa, dar cu condiția ca ea să știe să-l facă clar și perceptibil celorlalți. Aici, mai mult ca oriunde, este oportună o concepție exactă a limbajului. Mergînd prea departe pe căi obscure, uitînd tocmai că arta, oricît de irațională ar fi ea prin natură, are un caracter de limbaj, am apropiat în mod supărător pe artist de schizofrenic: cum fiecare știe, acesta se închide în el însuși, pînă la a-și trăi viața interioară în afară de orice posibilitate de comunicare și pînă la a cădea în afazie. Închis în « autismul » său, el ajunge să repudieze în același timp lumea exterioară, ca aliment al gîndirii, și pe « celălalt », ca țel al manifestării sale. De aici, pînă la a bănuși că înclinarea anumitor artiști de a face din această dublă tendință o dogmă comportă un caracter morbid și scoate la iveală psihoza timpului nostru, crud chinuit de o criză de civilizație, s-ar putea să nu fie decît un pas. Arta, ca și limbajul, trebuie să opună acestui « autism » « altruismul » său fundamental. Artistul nu efectuează această « luare în posesiune » a ceea ce este al lui decît pentru a transfera celuilalt, pentru a dăru-i; dar căile sale sînt particulare: solitudinea sa înnăscută, în loc să-l separe de oameni, îi dă acces la profunzimea lor. Jaspers a arătat că singur cel care a știut să se regăsească în izolarea sa, este capabil de a întîlni un alt izolat. Cert, el nu va izbuti aceasta recurgînd la un limbaj al ideilor și al frazelor obișnuite, cunoscute dinainte de toți, ci printr-un act de « comunicare », care va fi un act creator.

Este o eroare actuală de a crede că un artist nu are nevoie de a tinde către ceilalți, că îi ajunge să fie și să se conformeze operei sale, că spectatorul se cade să facă tot parcursul pentru a-l întîlni, oricît de departe s-ar fi refugiat. Lavelle, gînditorul prea devreme dispărut, ar fi numit-o *eroarea lui Narcis* (Cf. Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, Paris, Grasset, 1939). Dimpotrivă, nota el, « ființa cea mai personală și cea mai solitară este capabilă de a săvîrși actul de comuniune cel mai dezinteresat și cel mai pur ». De fapt, în adîncul lui însuși, în retragerea sa, el întîlnește inima sa, sufletul său. Coborîrea în sine cheamă nevoia de a comunica, nevoia dăruirii. Nu mai este vorba de o voință lucidă de explicare, ci de o mișcare profundă de solidaritate a omului față de



om. Această ardoare pretinde un limbaj meritoriu și pur, un limbaj care n-o denaturează, nici n-o stinge, ci care se mulează pe forța ei țîșnitoare.

Teoria lui Merleau-Ponty asupra limbajului își găsește însă aci aplicarea: dacă comoditatea, facilitatea îl împing spre « semnificații instaurate » de mai înainte, el (artistul) știe totuși, prin al său « aranjament al instrumentelor semnificative » să provoace la altul « presentimentul unei alte și noi semnificații ». Va ajunge aici prin tentativa de a crea o formă înnoitoare. Singur abuzul dereglat al acestei necesități rău înțelese ar putea duce artistul să accepte impenetrabilitatea.

Epoca noastră a avut meritul de a-și resimți viu datorita de a nu stagna în forme deja încercate și care, prin uzaj și uzura lor, nu pot decât anula expresia, ducând la simplă repetiție. Și acesta este un semn de sănătate mai mult ca oricând, într-un timp însuflețit de enorma aspirație de a fi a unei civilizații ce încearcă să ajungă la lumină prin aceea veche care, avariata și deja insuficientă, rămîne pasiv în folosință.

Dar departe de a vedea în aceasta o justificare a impenetrabilității artei, trebuie înțeles că de aci decurge un imperativ urgent: întrucît arta e, prin definiție, limbajul a ceea ce nu este încă exprimat, codificat în formule stagnante ce se reproduc, întrucît ea este, prin excelență, demersul pe care îl săvîrșește pentru a găsi o formă — impulsul interior dirijat « către un vid predestinat umplerii » cum spune tot Merleau-Ponty, « arta e cea care trebuie să făurească, înainte de toate, expresie a ceea ce aspiră să fie ». Acesta e fără îndoială motivul pentru care publicul, cu un instinct profund, îi acordă un atare loc la ora actuală. Artă modernă nu se poate limita la auto-satisfacerea artiștilor, care s-ar complăce în propriul lor joc. Ei îi revine, în primul rînd, puterea de inițiativă, aceea de a instala în lumea exterioară, vizibilă, o realitate inedită, pe care orice artist demn de acest nume o poartă ca potențialitate. Înnoitoare, da, dar în mod eficace, adică împlinindu-și total misiunea sa de limbaj. Unul din criticii cei mai clarvăzători de astăzi, Charles Etienne, o simțea bine cînd scria: « Noțiunea de obstacol de depășit n-a fost niciodată atît de clară cum este azi. . . Intenția artei și scopul artei este de a ne spune ceea ce n-a fost niciodată spus, de a da acestui indicibil forma plastică socotită de ea înainte ca imposibilă ». Dar de a spune! Și de a avea cu adevărat ceva de spus! Repetarea complezentă și sterilă a formulelor consacrate de snobism nu valorează mai mult decît cea a formulelor consacrate de academism. În acest caz, nu mai este un limbaj care să-și împlinească funcțiunea, ci doar un alt fel de păsăreasă.

Și oare ce făceau maeștrii trecutului, chiar cînd se credeau constrînși să perpetueze uzajele? Instinctul, deci geniul, îi obliga să spună mai mult și să creeze o formă expresivă, necunoscută înaintea lor.

Delacroix, a văzut, și aci, just și profund: « Geniul vine să realizeze în artă o concepție multă vreme visată. El îmbracă într-o formă sensibilă și sesizabilă o fantezie pînă aici invizibilă și vagă în gîndirea umană ». Fie că această formă este pitorească, poetică sau muzicală, « această idee a trecut din lumea spiritului în cea a artei și a formelor ». « . . . Fasonînd de bine, de rău, afirmă la rîndul său Redon, cum am putut și după visul meu, lucruri, în care m-am pus întreg. . . ».

Cum se poate efectua această mutație miraculoasă, cum s-a efectuat, în decursul istoriei artei, evoluția cunoașterii noastre despre om ne permite a ne da mai bine seama.

## ARTA ȘI LUMEA MODERNĂ\*

A venit oare momentul și este oare cu putință să întocmim un bilanț al artei moderne, în timp ce ea se zbate încă într-o rețea de confuzii, în propria căutare de sine?

Și-a împlinit ea oare funcția? Și care este această funcție a artei despre care se poate discuta la infinit? În definitiv, se poate ca ea să conștientizeze în imagini, menite să satisfacă și să îmbogățească sensibilitatea, concepția pe care oamenii unei epoci și ai unei culturi și-o fac (sau sînt pe cale de a și-o face) despre lume și despre rolul pe care îl joacă în această lume. Sîntem de acord că pentru epoca noastră (citește arta modernă) această sarcină a fost deosebit de aspră și într-un chip aproape fără precedent. Trebuie să ne întoarcem mult în secolele trecute pentru a găsi o ruptură de continuitate la

fel de brutală, o transformare într-atît de radicală a condițiilor și a principiilor de existență. Știința și mașina au răsturnat totul, au pus totul sub semnul întrebării; ele au dat omului un nou sens al puterilor sale, au rupt nu numai subordonarea față de natură, ci și armonia cu ea. O întoarcere analogă s-a produs în psihologie: secolul al XVIII-lea vedea în om un receptacol de senzații care se organizau prin asociații și experiență, un fel de oglindă comprehensivă; în secolul al XIX-lea, teoria configurației (Gestalttheorie) a dat preeminență spiritului, arătînd că, dimpotrivă, el își impune lumii perceptibile schemele sale preconcepute, aprehensiunea și intenția, și că senzațiile nu fac decît să umple cadrele ce le sînt pregătite. Această răsturnare de situație a fost deajuns pentru a ruina prețul realismului. Omul modern se așază în fața naturii și i se opune din ce în ce mai mult. Din acest moment, artistul, mai degrabă decît observatorul său atent și mișcat, devine creator de forme și de viziune; el constrînge natura să li se conformeze, ba chiar să se eclipseze înaintea lor. Într-un prim timp, artiștii contemporani, în etape și cu o cutezanță crescîndă, s-au liberat de realism, devenit o piedică; l-au înglobat în rebutul civilizației anterioare, pe care trebuia s-o respingă pentru a face loc gol inițiativelor cuvenite; dar l-au urmărit cu o particulară dorință de răzbunare, deoarece noile concepții nu se mai împăcau cu el; dimpotrivă, ele năzuiau la înțietatea imperioasă a omului asupra lucrurilor.

Cîțiva mari intuitivi au dezvăluit numaidecît această schimbare de situație. Oscar Wilde profesa: « Natura imită arta », ca ripostă la veșnica « arta imită natura » a realiștilor. Proust plasa meritul marilor artiști în capacitatea lor de a crea un univers inedit pe care să-l substituie universului familiar. Publicul, sub presiunea lor, a sfîrșit prin a se adapta acestei concepții noi; ba mai mult, el a ajuns, chiar, prin obișnuință, să recunoască în realitate viziunea paradoxală pe care o depărtase mai întîi ca imposibilă. Așa s-a întîmplat că viziunea impresionistilor, reputată la început ca aberantă, a fost luată drept normală și exactă de toată lumea în două sau trei generații. Însă pictura modernă, întorcînd spatele adevărului optic, n-a mai îngăduit nici un compromis.

Lipsită de realism, care era aproape rațiunea ei de a fi înainte, arta se găsea în fața unui mare gol pe care trebuia să-l umple. Ea s-a mărginit de a dezvolta la maximum elementele care, pînă aici, nu erau decît asociate exprimării realului și care acum urmau să-l înlocuiască: unul era elaborarea formelor, căutarea plastică, care va fi dus prin cubism și abstracție pînă la construcția pură, altul era partea de subiectivitate cu care se impregnase, mai cu seamă în secolul al XIX-lea, obiectivitatea realului, ce a fost aprofundat cu îndrăzneală, trecînd din temperament, la fauvism, și, prin inconștient, la supra-realism.

Artă modernă sta în fața responsabilității acestei conversiuni radicale, eliminînd obișnuințele vechi, care împiedicau dezvoltarea viitoare. Trebuie să convenim, cu toate acestea, că s-a achitat cu o zarvă iconoclastă, în care distrugerea, care era un mijloc de a facilita inițiativa viitorului, de a le curăța terenul, a sfîrșit uneori prin a deveni un scop în sine. Noile condiții sociale în care era plasată arta au accentuat acest dezechilibru: obiect de speculație financiară, ea a fost constrînsă să reintre în circuitul economic unde n-avea ce căuta; în cel mai bun caz se poate spune că a încetat adeseori de a se orienta în sensul mobilelor dezinteresate în care Kant vedea caracteristica ei. Mode, comparabile celor din marea croitorie, au fost lansate prin mijloace publicitare necunoscute înainte și au dat unor mișcări un caracter pe cît de grăbit pe atît de exagerat.

Dar arta a fost supusă, de asemenea, speculației intelectuale, ale cărei pustiiri n-au fost din cele mai mici. Din moment ce înceta de a avea un « model », precum realitatea vizibilă, pe care să-l amelioreze sau să-l intensifice, din moment ce era altceva, devenea indispensabil să fie definită. Estetica, raționamentele ei, ipotezele ei aveau cuvîntul și n-au întîrziat de a lua cîrma. În 1968, criticul Michel Ragon, prefăcînd o carte a confratelui său Pierre Restany, recunoștea că « în toate artele contemporane teoria devine una din formele cele mai elevate ale creației ». El făcea apel la cuvintele mexicanului Mathias Goeritz: « Nu mai sînt artiști, dar este arta: nu mai sînt artiștii cei care fac să avanseze arta, ci criticii ». Prins între directivele criticilor și imperatiile negustorilor, drogat de cei dintîi și orientat de cei din urmă, artistul își pierde libertatea pe care și-a dobîndit-o așa de lent. Publicul, la rîndul său, renunțînd la menținerea controlului, sucombă seducțiilor măgulitoare ale snobismelor în curs sau « terorismului » cuvintelor de ordine intelectuale. Această problemă a libertății artistului, mai revendicată ca niciodată și totuși așa de amenințată, se află — fățîș sau secret — în miezul dezbaterilor. În același timp în care artistul se răzvrățește și respinge constrîngerea realului și a imitarii lui, cu scopul de a fi mai disponibil pentru « căutările » sale, în același timp în care el pretinde o licență absolută de « a se exprima », oricare ar fi deduc-

\* Capitol final din « L'Art et le monde moderne », vol. II, Paris, Larousse, 1970. În « Artă » nr. 1, 2, 3, din 1970 am publicat primele capitole ale lucrării, atunci în curs de tipărire.



țiile sau impulsurile sale, societatea contemporană îl învâluie și încearcă să-l supună. «Trebuie să fii din timpul tău», se proclamă din toate părțile. Dar în ce constă această datorie? În a reflecta cu docilitate modele dominante, fie ele și oarbe, sau, dimpotrivă, a lua cunoștință de amenințările pe care le suscită și a combate pericolele pe care le generează? Să te arunci în apă, n-ai decît, dar și atunci încă trebuie să hotărăști dacă o faci pentru a te îneca sau pentru a înota. În istorie au contat, dintotdeauna, nu cei care au urmat timpul lor, ci aceia care l-au condus.

Dintre aceste amenințări, una, evident, vine de la mașină, baza și simbolul timpurilor noi: ea invadează existența, mlădiează după ritmul, viteza și uniformitatea sa, manierele de a gândi și de a simți. Ce vor trebui să facă artiștii? Să-i sporească influența, integrându-i formele și metodele, utilizînd chiar mișcărilor și efectele, precum face op'arta, sau, dimpotrivă, să ridice un ultim meterez contra invadării, dictaturii mecanicului? Va fi ea, arta, ultimul mijloc de a exercita facultățile libere și originale amenințate de stingere? Amîndouă atitudini au fost adoptate deopotrivă după cum am constatat...

Biologia arată că viața și viitorul ei pretind o alegere constantă a ceea ce este mai bun, altminteri speciile sînt amenințate de degenerare și stingere. Ce va alege, de data aceasta, arta, cînd, în mod evident, o funcție esențială a ei a fost totdeauna căutarea calității? Să exprime timpul său, alunecînd pe aceeași pantă cu el, renunțînd la orice criterii de alegere, mărghinindu-se, ca pop'arta — să înregistreze talmeș-balmeș trăsăturile cele mai curente ale lumii moderne, prin mijloace mecanice sau standardizate, inspirate de presă sau de publicitate? Sau se va socoti încă odată teren ales de rezistență, în care individul, izvorul oricărei calități distinctive, trebuie să lupte pentru a impune acelora care nu cunosc decît mimetismul?

A fi din timpul său, înseamnă oare a face corp comun cu facilitățile și pasi-vitățile lui, sau a încerca, învingîndu-le, să rezolve problemele care le pun, primejdiile pe care le antrenează?

Oare pe alt plan, problema nu este analogă cu cea a realismului? Acesta este nedemn de artă numai cînd se înfățișează într-o atitudine pasivă; el își găsește loc în măsura în care provoacă răspunsul la real, deci inițiativa creatorului. La fel, e suficient oare să înregistrezi mersul orb al lucrurilor sau trebuie să-i răspunzi, să-l deviezi, să-l accentuezi? Țările comuniste au sesizat acest raport, propovăduind ca două imperative asociate, subordonarea individului față de societate și disciplina realistă.

De altminteri, nu totdeauna acolo unde a crezut că face profesiune de «modernism», aderînd la ideile în curs, a ajutat mai bine arta contemporană timpul nostru de a lua cunoștință de el însuși sau, s-ar putea spune, de a prinde consistență. Progresul nu rezidă niciodată în supralicetări facile, fiindcă ajunge, după ce ai mers pe urma altora, să te prefaci că vei deschide drumul, ci în extensiuni. Domeniul uman, la fiecare etapă, cere a fi lărgit. Trebuie defrișat, făcut să dea înapoi hățușul sălbatic și impenetrabil care împrejmuie și înalță întunicul. Trebuie sporită fără încetare luarea de conștiință a oamenilor. Această extensiune a cunoașterii (în sensul cel mai larg) și a expresiei sale, iată ce contează mai mult, în definitiv, în bilanțul istoriei.

Ce va aduce arta modernă cînd ora judecății va urma orei pledoariilor? Fără îndoială, mai mult decît își închipuie adversarii săi. Spiritul uman nu se face cu adevărat purtătorul unui aport decît dacă-l integrează în cîmpul reprezentărilor sale, căci cuvintele sînt gîndite în mod abstract, iar efectiv se vîd numai imaginile; prin ele, pentru a folosi un anglicism, el «realizează». Și unul din cele mai mari roluri ale artei în cursul istoriei va fi fost acela de a da o formă la ceea ce părea uneori a scăpa pînă și gîndirii; de a prinde astfel în plasă necunoscutul. Simbolurile primitive ale fecundității tipificate de arta preistorică erau încă de atunci plase aruncate de om asupra a ceea ce presimțea că-i va putea fi supus, dar pe care se temea de a nu-l putea domina.

Și ce altceva au fost imaginile zeilor? Opera de artă se situează între cunoaștere, unde gîndirea o depășește în luciditate, și posesiune, unde acțiunea o depășește în eficacitate. Dar numai ea singură ajunge să le unească pe amîndouă prin puterea imaginilor.

Or, la activul secolului al XX-lea, putem pune enormul efort de extensie a limitelor cunoștințelor pînă a ajunge dincolo de perceptibil, dincolo de ceea ce se poate gîndi, de ceea ce se poate concepe, și de a pătrunde mai profund în obscur. Fizica și biologia au fost duse pînă la ultimele limite ale vizibilului prin intermediul microscopului, cu perfecționările sale electronice, sau cu

ajutorul razelor ultraviolete. Cînd privirea directă a trebuit să se recunoască neputincioasă, pentru că ea atingea distanțe inferioare lungimii de undă luminoasă, razele X au permis încă reprezentări valabile ale microcosmosului, înainte de a ceda locul calculului, care a permis de a dezvălui ultimele secrete ale materiei devenită o stare de energie. Paralel cu acest sondaj al lumii exterioare, psihologia proceda la sondajul lumii interioare: precum științele fizice ajungeau dincolo de vizibil, ea cobora în abisurile inconștientului, mai departe decît se întindea raționamentul, în scopul de a explora formele mentale cele mai obscure.

Arta modernă, informată desigur de dezvoltarea științei contemporane (Klee, de exemplu, se referă uneori la descoperirile microscopului), dar impulsio-nată prin intuițiile ei paralele, cum foarte mulți savanți au fost cei dintîi a o recunoaște, și-a aruncat și ea plasa în aceste profunzimi, și a adus la lumina privirii tulburătoare echivalențe. Nu mai este vorba de aplicații abstracte care pot fi transpuse în concepte sau în ecuații, ci de imagini vii, elocvente, încărcate de aceleași puteri pe care înțeleg să le evoc; și care creînd familiaritatea acestor mistere abia apropiate, ne asigură de un fel de posesiune. De la Redon și Klee, la Matta, de la Georgia O'Keeffe și Max Ernst la Tanguy, de la Kandinsky și Mark Tobey la Francis Bacon, viziunea a venit să dubleze vederea pentru a investi ceea ce, cîțiva ani înainte, era încă inexistent pentru ochii omului, pentru a da timp și prezență acestui insolit, pentru a dobîndi mult mai mult decît noțiunea: intimitatea, în scopul de a-l lua în posesie și a-și îmbogăți substanța mentală.

Autenticitatea în profunzime a acestor imagini poate verifica o lege psihologică. Noi am notat adeseori coexistența a două familii de spirite, una cu dominantă rațională care se complăce în fixitate și regularitate geometrică, cealaltă — s-ar putea spune — cu dominantă vitalistă, preferînd intensitatea dinamică și dezordinea ei aparentă, elocventă: Rafael și Tintoretto, Ingres și Delacroix... Mondrian și Pollock, vom adăuga noi, căci printre construcțiile abstracte, pe care le suspectăm uneori de a fi gratuite, se regăsește această dualitate: unele revelează o înrudire intimă cu formele microscopice, moleculare ale materiei anorganice și imobile, revelate de structurile cristaline geometric perfecte dar sterile și susceptibile doar de repetiție; celelalte se leagă de aspectele complexe și pline de mișcare ale materiei organice și vii, vegetală sau animală, a celulelor lansate în neprevăzutul unui proces de creștere și de dezvoltare. În anumite opere, raportul cu celulele nervoase este tulburător! Astfel, artistul a aplicat din instinct facultățile sale predominante la structuri corespunzătoare; rațional, îndrăgostit de fixitate perfectă, el a fost atras în mod irezistibil spre formele pe care natura le-a construit în uniformitatea cristalului, pur spațial; impulsiv, nerăbdător de a se proiecta în timp, el a reinventat aspectele infime pe care le descoperă biologia. Este aci un mister fascinant, care ar merita să fie aprofundat, și căruia ne vom aplica într-o altă lucrare, căci de la molecula de materie la geniu s-ar putea ca aceeași logică ascunsă să prezideze totul.

Cel puțin două expoziții, confruntînd opere și microfotografii, au demonstrat acest paralelism; dacă una, la Kunsthalle din Basel, în 1958, a fost organizată de un muzeu de artă, cealaltă, zece ani mai tîrziu, la Muzeul de istorie naturală din Washington, a fost opera savanților. Ele au dovedit că imitația a avut o prea mică parte în această concordanță singulară. Faptul că investigarea artei și ancheta științei ies în largul acelorași realități ultime dovedește că cercetările abstracte, îndeosebi, nu s-au aventurat la întîmplare, rupînd cu toate legile în folosință, ci se revelează în concordanță cu legile care trădează secretele ultime împărțite de natura noastră și de Natură.

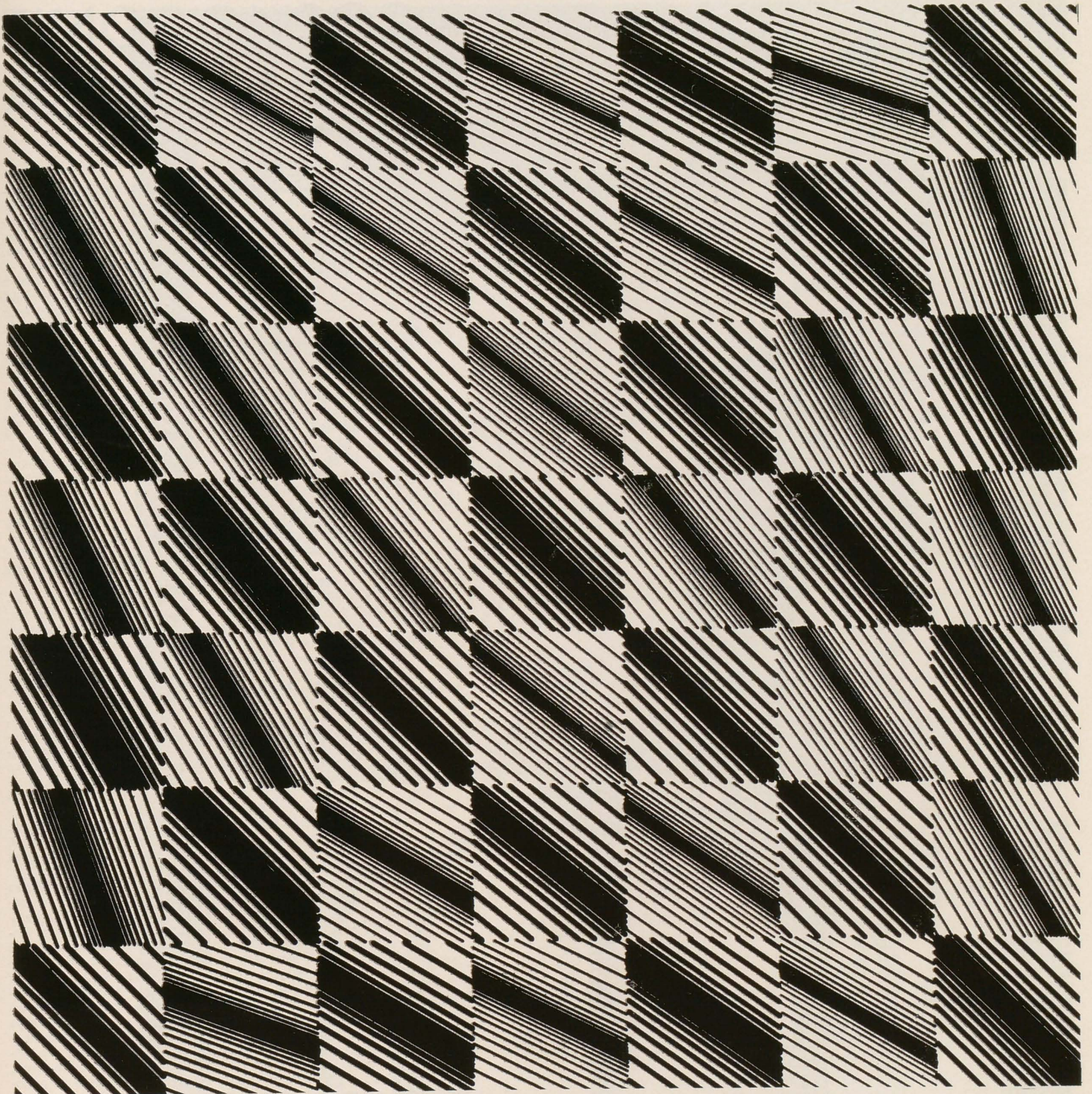
Se va putea repropoza artei moderne, în repulsia ei pentru tot ceea ce a fost săvîrșit înaintea ei, de a fi mers înapoi pînă la elementar; dar, în schimb, va fi contribuit la revelarea și la descoperirea aspectelor acestuia, în momentul în care știința se străduie din partea ei să-l exploreze. Această convergență arată că ea nu s-a rătăcit avansînd în această direcție, care deschide în fața noastră un univers necunoscut, cerîndu-ne să transformăm și să lărgim modurile noastre de a concepe.

Aceasta este, poate, ultima sarcină a omului — de a da fără răgaz formă forțelor risipite, pentru a-și pregăti stăpînirea sensibilă, intelectuală și tehnică asupra lor. Prin aceasta este permisă extensiunea neîncetată a Cunoașterii care înglobează știința, dar o depășește mereu și o antrenează fără întrerupere.

Dacă este așa, arta modernă, cu toate extravaganțele, delirurile intelectuale, clovneriile care au maculat-o, și-a luat locul în lunga aventură a cuceririlor umane.

În românește de GRIGORE POPA





DEBUT

## VIOREL TOMA

Născut în 1944 la Lugoj, absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj. Participă la expoziții din 1970.

« Optica de precizie » (J. Albers) pe care, cu multă rigoare și cu foarte multă răbdare o practică Viorel Toma, ține de baza cinetismului, de — ca să ne exprimăm în termenii lui Vasarely — cazul limită în care ochiul organizează un câmp perceptiv necesar instabil, în care entitățile plastice și entitățile perceptive « merg împreună ».

Acest iluzionism vizual decurge din ambivalența

constantelor plasticității fondate pe geometria plană (pătrat, dreptunghi, cerc etc.) și care pot fi comparate cu alfabetul, solfegiul. Noțiunea binară de unitate plastică cu care operează Viorel Toma este un mijloc anonim, un element standard devenit operațional în legătură cu o grupă.

Aleatorismul intervenit în spațiul desfășurărilor logice în nelimitare introduce și ideea de joc plastic; în instabilitatea suprafeței, ordinea structurii nu este de tip pur aditiv.

Dacă pentru realizarea acestui « trompe l'œil abstract » Viorel Toma este încă dispus să se folo-

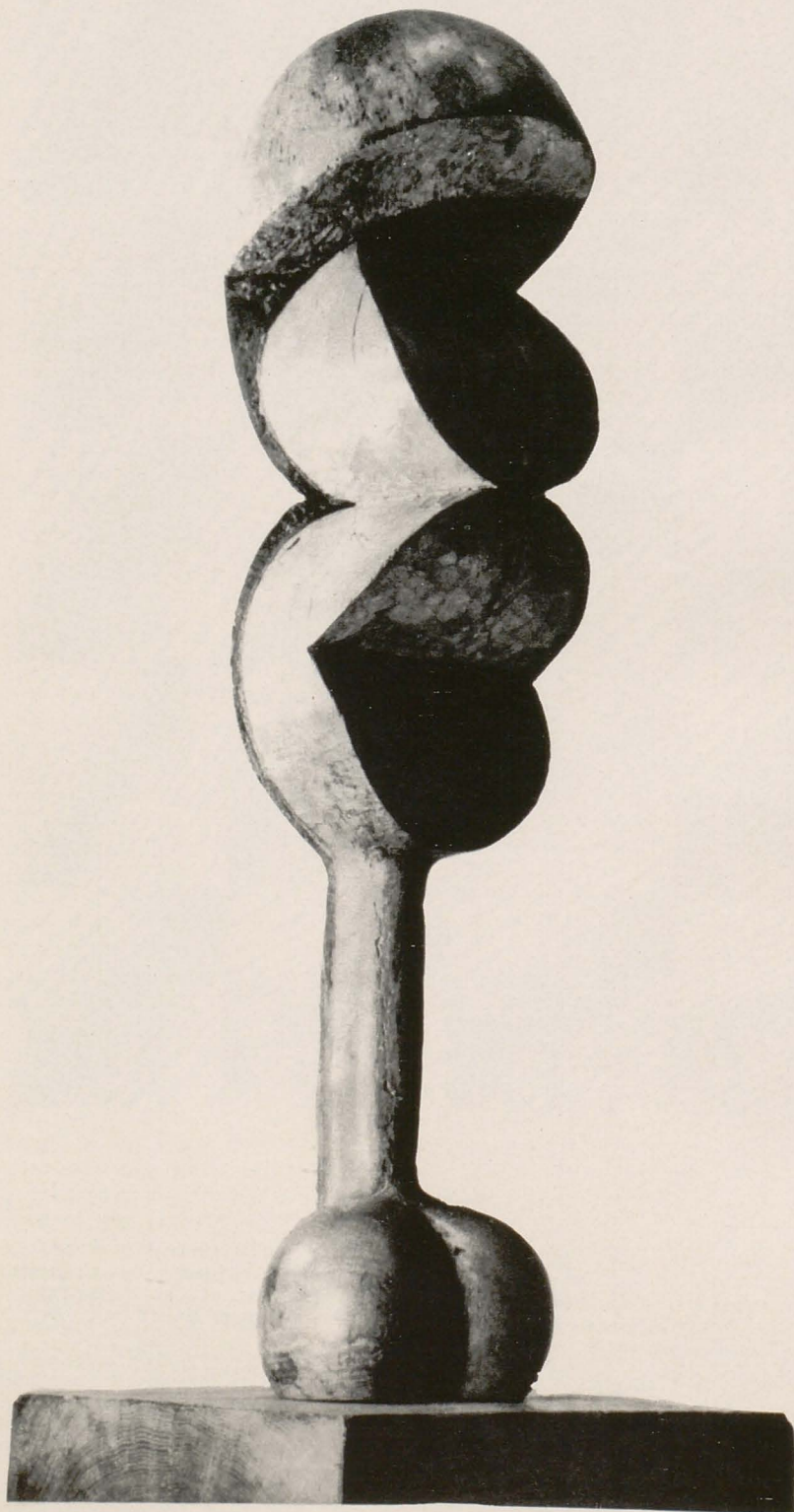
sească de uneltele tradiționale ale graficianului, el urmărește ca, într-o primă etapă, complexitatea schemelor modulare să fie sporită de către spectator, care ar urma să le privească prin diferite forme prismatice.

Dar activitatea de pînă acum trebuie considerată doar un « antrenament », o pregătire pentru integrarea fenomenului plastic în viața de toate zilele, în sensul indicat de Vasarely: « Trebuie să vizăm arhitectura ca una dintre funcțiunile plasticității », iar seria lui de « structuri imobile », un exercițiu de *prototypes-départ*. M. DRIȘCU



Continuăm să publicăm la pagina « ARHIVA BRÂNCUȘI », texte ale cercetătorilor profesioniști precum și corespondențe ale cercetătorilor amatori care propun « chei » de interpretare a operei brâncușiene.

# COSMOGONIE ORFICĂ



E mereu în arta lui Brâncuși o chemare constantă către ordinea primară, către armonia unității « Începutului ». Iată mitul Genezei, « Adam și Eva »; pe un « prag » de piatră, dreptunghiular, se înalță, din lemn, o coloană, un sistem de forme geometrice organizat matematic. Soclul: fragmente de sferă, spirală și curbă deschisă — formații și nuclee primordiale — matricea dinții a vieții — deschiderea către creație. Opera propriu-zisă, creația în sine: pe un al doilea « prag », două forme ovoidale aproape contopite. « Adam și Eva » — al căror elan vital și spiritual generează lumi-mulțimi, două perechi de emisfere.

lubirea împreună cu înțelepciunea, ordonează și armonizează în unitate viața, unind monolitic perechea, pe care o proiectează în lumea creației, în lumea actelor de conștiință. Sfera, prin « transfer de sensuri » devine în arta lui Brâncuși ideea de pereche — « simbolică Sărutului » — perechea însăși. Astfel sfera, leit-motiv asemenea oului, apare în unele opere (operă propriu-zisă sau soclu), și se rînduiește structural în ansamblul de la Tg. Jiu. « Aceste coloane, — mărturisește Brâncuși sculptorului american Malvina Hoffman arătându-i macheta porții — sînt rezultatul unor numeroși ani de căutări. La început a fost grupul în piatră al acestor două figuri înlănțuite (Sărutul, 1908, n.a.) apoi simbolul Oului și, — mulți ani mai târziu, ideea s-a cristalizat în această poartă, care atinge cerurile ». Și poarta atinge cerurile, în totalitatea operelor de la Tg. Jiu, prin semnele cosmogonice gravate pe ea, unele chiar cu finețe de filigran pe arcul ei.

La baza arcului, discret desenat, în directă legătură cu simbolistica sa, se întrezărește semnul planetei Mercur. Crucea străvechiului semn convențional rezultă din intersecția primei orizontale cu o verticală, din liniile săpate pe întinderea arhitravei, iar arcada semnului e împărțită vertical în două, ca Mercur să fie perechea — « simbolică Sărutului » — și să întrunească aici, printre multiple funcții metaforice, și tainele reproducerii și ale morții — « Începuturi ».

Sus de tot, pe bolta porții, în filiație cu Mercur, apare Luceafărul, semnul convențional al planetei Venus, cu crucea alungită și cercul împărțit vertical tot în două, să fie și el perechea — « simbolică Sărutului » și să ascundă în sine, ca metaforă polivalentă, și tainele nunții — « Începutul ».

Lumina, deci, e iubirea și înțelepciunea, principiul vital și principiul binelui, împlinirea actului creației, a actelor de conștiință. Deveniri plenare, a căror dinamică o cuprinde simbolul cosmogonic — cifra douăsprezece — care împreună și prin complinire cu alte simboluri, ordonează și unifică « Ansamblul de la Tg. Jiu ».

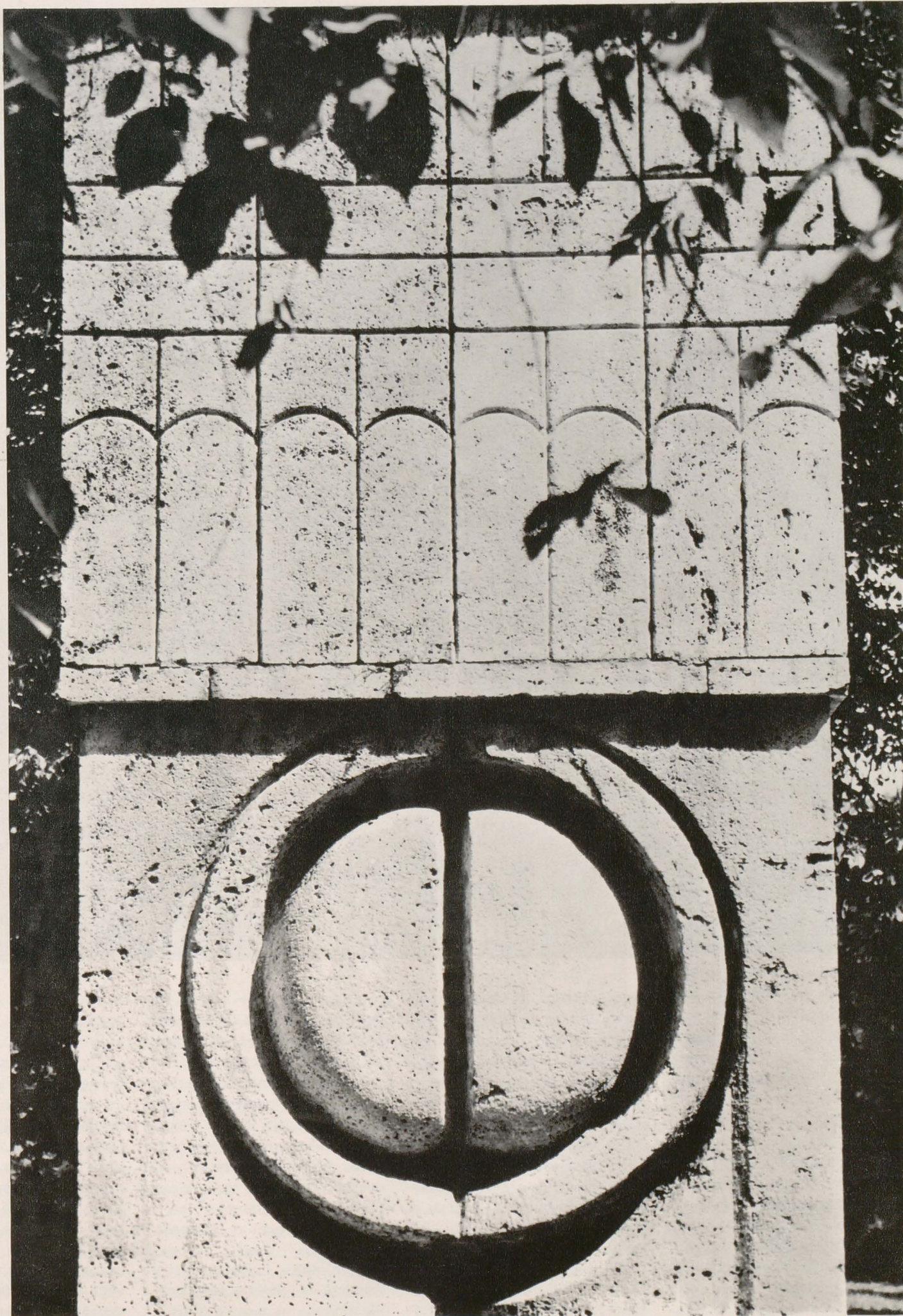
Cifra douăsprezece — « duzina » — bază de calcul, unitatea de măsură pînă la introducerea sistemului decimale, se păstrează și azi, tradiție, ca principiu al ordinii într-un ansamblu de elemente de același fel, interdependente și care formează un tot, un întreg indestructibil. Numărul lunilor anului terestru de pildă, totalitatea fenomenelor naturale ce se repetă cu aceleași caracteristici, an de an, veac de veac, infinit.

Acesta este timpul — dimensiune psihică — reflectare în conștiință, mereu în trecut, în raport de clipa prezentă. Dar nu numai despre timpul exterior, calendaristic și social e vorba în arta lui Brâncuși, ci și de timpul și spațiul, dimensiuni reale, matematice și absolute, adică măsura ritmurilor și măsură intervalelor devenirilor biologice și spirituale. De aceea, probabil, cînd Carola Giedion Welcker — culegătoare pasionată a cugetărilor și mărturiilor artistului, i-a cerut măsurile exacte ale unor opere din atelierul său, a primit următorul răspuns: « Măsurile (exterioare) sînt dăunătoare, căci ele sînt acolo, în lucruri. Acestea pot urca pînă la cer și coborî la pămînt, fără să-și schimbe măsura ». Plastica vie — numai viață, numai mișcare — ritmuri și intervale interioare, omogene, coerentă, unitate și finalitate. Lumea care începe în ou, tot în ou sfîrșește, spre a da naștere altei lumi, altei generații — eterna « Unduire ». De la o lume la alta, de la o generație la alta, această « undă » implică timpul și spațiul, dimensiuni obiective, pure, ce se suprapun și coincid, creîndu-se astfel ideea timp-spațiu.

Expresia ei aritmetică, cifra douăsprezece în « Ansamblul de la Tg. Jiu », devine metaforă: familia (părinți și copii) alcătuit de un univers omogen, coerent, unitar și total. Unitatea trăită pe plan biologic și spiritual.

« Proporția interioară », declara Brâncuși, este ultimul adevăr inerent în toate lucrurile ». C. TEODORESCU — TOBOC





◀  
Adam și Eva, lemn  
de stejar și castan,  
Muzeul S.R. Gug-  
genheim, New-  
York

Poarta sărutului  
(detaliu), piatră,  
Tg. Jiu



## UN MOMENT ONTO-GENETIC DE ARTĂ RURALĂ

Săpînța, lângă malul Tisei, un sat în ale cărui case bătrînești — puține printre noile clădiri înalte și cu zugrăveala deschisă — se păstrează încă stilul carpătin, masivele bîrne îmbinate și stîlful de prispă cioplit, întocmai ca în nordul Olteniei, ca în Moldova. Albul zăpezii conturează formele, aceste case cît și statura oamenilor monumentali în portul local; e pusă în valoare gama de brunuri și griuri naturale din lemn și din tină. Pe albul și surul costumului tinerii arboresc ornamente multicolore; fețele poartă fuste crețe, înflorite, stridente, ce pun și mai mult în valoare sobrele armonii, accente pitorești în maiestrea formelor. Cimitirul de la Săpînța, «Cimitirul vesel», îmbină aceleași contraste. Inciziile sînt făcute pentru a-l «nemuri» pe cel dispărut; altfel spus, ele răspund unei aspirații metaforice, dorinței de a depăși timpul. Pe de altă parte ele constituie o cronică foarte colorată — dar compusă dintr-un număr limitat de expresii, și din expresii stereotipe — colorată, vie, prin adevărul ce o traversează, prin tonul direct cu care defunctul îi vorbește, text și imagine, celui în viață.

Fenomenul nu se înscrie în folclor; acesta ca și arta cultă propriu-zisă cunoaște legi; legi specifice, priticite de o colectivitate în cursul ei istoric, secular. Mai mult decît creația cultă, marcată de capriciile singulare ale geniilor, folclorul articulează forme codificate. Nimic din toate acestea în inciziile cimitirului de la Săpînța. Scenele cioplite, chipurile umane tind către o cît mai naturală fixare a vieții. Astfel, ele se situează la polul opus față de creația populară a locului, celebră pentru capacitatea de abstractizare, de redu-



cere a naturii la simbolul geometric. Pomenim aici numai *ruda* maramureșeană, scoarță lungă, atîrnată de o prăjină de-a lungul încăperii, o decorație cu motive geometrice; motivul valului produce, uneori, adevărate efecte *op*. În imaginile-epitaf de la Săpînța luăm cunoștință cu o *artă naivă rurală*, determinată de experiențe proaspete, o artă ce datorează mult cotidianului, senzațiilor și impresiilor proaspete. Cum spuneam, în cei cîțiva ani ai cimitirului se împletesc sentimentul eternităților și verva

pitorească a vieții zilnice; mai mult decît vervă, o poftă de trai. Bărbații se bucură că întîlnesc pe lumea cealaltă prieteni de pahar, femeile mor cu regretul de a nu mai putea găti bucate gustoase pentru familie, morții tineri plîng plăcerile nepetrecute, cel care-a cîntat și jucat urează tuturor să se veselească precum el în cîntec și joc. În imagini și text, o «Mioriță» recentă; dar ciobanul ucis nu-și găsește pacea în moarte ci se frămîntă în dorința lumească a răzbunării.

Arta naivă nu este lipsită de colorația culturii; numai că aceasta se produce inconștient, prin infiltrații obscure și la nivelul formelor alienate ale artei (fie ea populară sau cultă). Naturalismul imaginilor-epitaf de la Săpînța, sau, mai bine zis, efortul către naturalism și-a găsit cîteva repere, clișee pe măsura priceperii meșterului în imageria de bilci și în cele mai noi și degradate picturi pe glajă, religioase sau laice, întîlnite atît de frecvent acum în casele sau bisericile de țară. Să nu minimalizăm





observația directă a meșterului disciplinat de un remarcabil simț al compoziției și distanțată cu umor. În ordinea speculațiilor putem gândi că la Săpînța, așezare nordică, un punct în drumul pastoral ce lega odinioară Horezul, Sudiții și Tatra de șirul carpatic într-un mare S, este posibilă universului septentrional. Scenele incizate sînt mici spectacole, « compoziții de gen » montate ca tablouri vivante într-un cadru cu obiecte familiare defunctului; uneori Moartea participă ea însăși ca personaj.

Suprafața mică a lemnului și stîngăcia meșterului — fermecătoare de altfel — determină un oarecare hieratism, o economie judicioasă a elementelor compoziționale; aceste caractere ne împing — și de data aceasta poate că e vorba de o pură coincidență — către stelele funerare atît de numeroase, aflate pe lîngă castrele romane de la granița de nord-est a imperiului roman, pietre cioplite cu ingenuitatea meșterului de periferie. Ornamentul ce înconjoară compozițiile ilustrative și textul ple-



dează și ele pentru caracterul naiv al fenomenului. În tot Ardealul și în partea de nord întîlnești, în cimitire, la margine de drum, cruci sau stîlpi incizați cu motive ornamentale geometrice, motive care, la origine, au avut probabil o semnificație precisă. Chiar în cimitirul de la Săpînța se mai află cruci vechi astfel gravate. Meșterul naiv schimbă însă caracterul plastic și rolul inciziei ornamentale: din motiv unic și central, ea devine chenarul scenelor lumești și al textului; un chenar care,

pentru a fi cît mai festiv, deci cît mai « plăcut », se îmburghezește, pierde « sărăcia » rigorii geometrice, devine baroc (termenul să fie luat în limitele naivității).

În fața inciziilor de la Săpînța, ca în fața oricărei arte naive, te afli în plin fenomen de ontogeneză artistică, o experiență utilă pentru înțelegerea tuturor artelor, un exercițiu pentru mobilitatea gândirii, pentru trăirea interferenței viață—artificiu.

GETA BRĂTESCU

Fotografii: MIHAI BRĂTESCU



# THEODORA KIȚULESCU

## ATELIER

Sculptor. Născută la 24 octombrie 1925, la Slatina.

Studii: absolventă a *Academiei de Arte Frumoase* din București (1948), clasa prof. Corneliu Medrea; licențiată a *Facultății de Istorie* (1947) și a *Facultății de Filologie Modernă* (1948) din București.

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

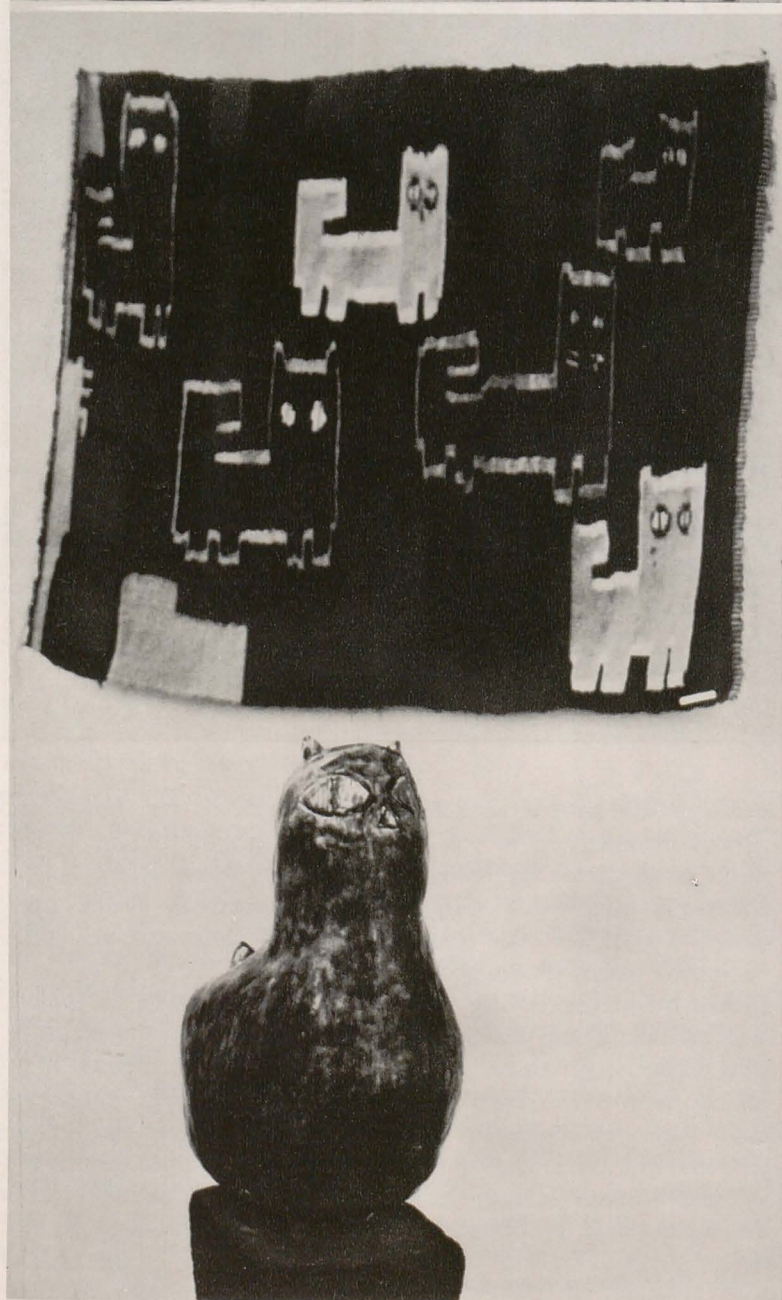
Expoziții personale: 1961, 1963, 1968 — Slatina; 1962, 1967, 1971 — București; 1967 — Craiova; 1968 — Oradea, Cluj.

Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1965 — Moscova, Riga, 1970 — Viena.

Participări la expoziții internaționale: 1964, 1965, 1967, 1968 — Faenza; 1965 — Geneva; 1967 — Istanbul; 1968 — Florența; 1970 — Varșovia; 1971 — Düsseldorf.

Materialul cu care lucrează sculptorul este lumina; scopul său este «scrierea vieții» captată în adâncurile ei esențiale dincolo de aparențe și materializată în imagini statornice.

*Kițulescu*







		3	
1	2	4	5

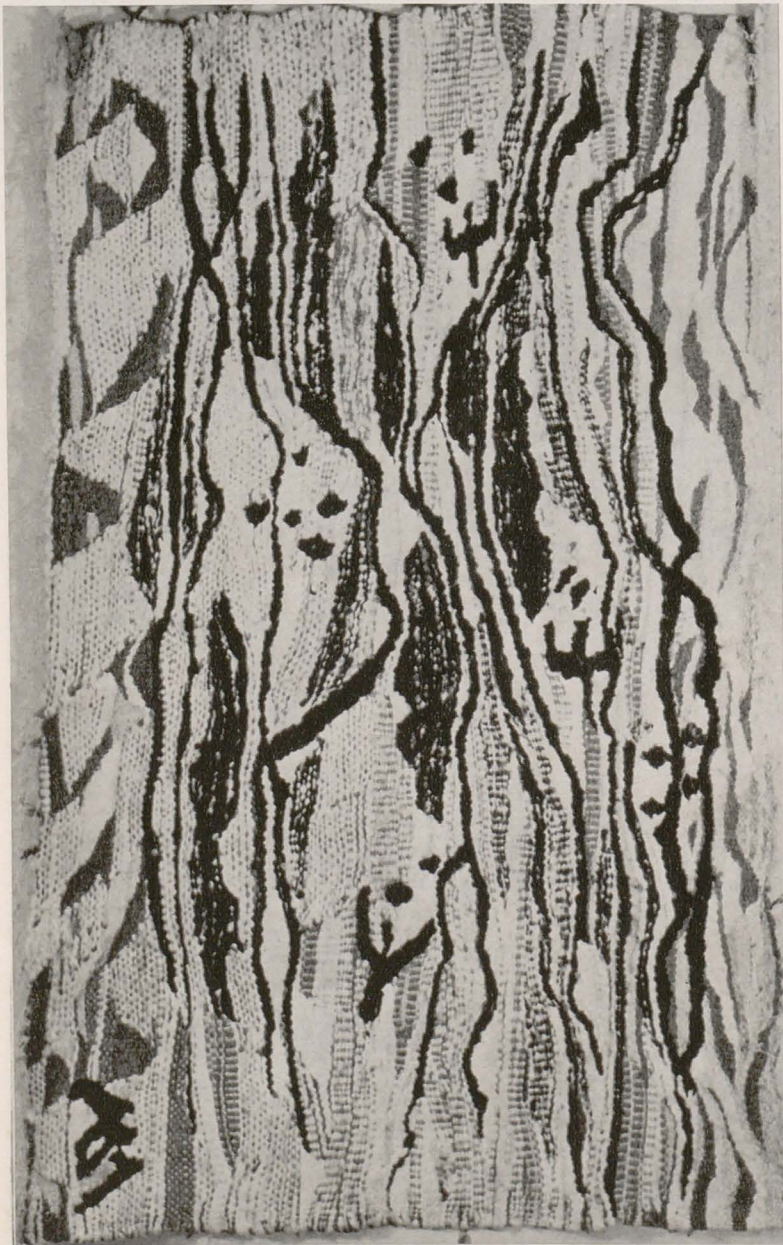
1. Scoartă cu pisici — tapiserie; Pistică — faianță
2. Speranța — gresie
3. Portret — bronz
4. Ceramică
5. Mamă cu copil — gresie







*Pîraie de primăvară, tapiserie  
Zidul amintirii, tapiserie  
Moartea păsării, tapiserie  
Ploaie de vară, tapiserie*





# ILEANA BALOTĂ

## ATELIER

Artistă decoratoare. Născută la Cluj, la 24 octombrie 1929.

Studii: absolventă a *Institutului de arte plastice « Ion Andreescu »* din Cluj (1955), clasa prof. I. Bene. Din 1960 activează în învățământul artistic superior. În prezent este conferențiar la catedra de desen, *Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București.

Din 1955 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective

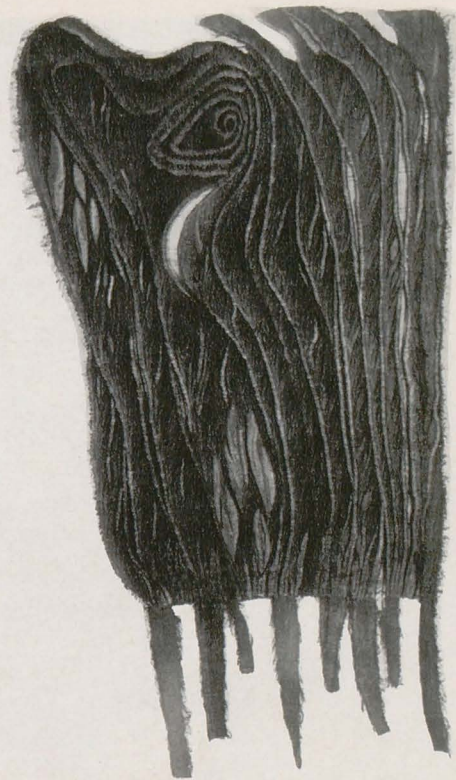
Expoziții personale: 1961 — București; 1962 — Baia Mare, Oradea; 1963 — Salonta; 1965 — Cluj; 1968 — București; 1971 — București, Oradea.

Participări la expoziții românești peste hotare: 1957 — Varșovia; 1959 — Berlin; 1964 — Moscova; 1965 — Sofia, Chicago, Washington, Nashville, Budapesta; 1966 — Praga; 1967 — Köln, Utrecht; 1968 — Rio de Janeiro, Bergen; 1969 — Oslo, Montevideo, Paris (Orly), Buenos Aires; 1970 — Madrid, Varșovia, Viena, Moscova; 1971 — Düsseldorf, San Marino.

Participări la expoziții internaționale: 1971 — Budapesta.

Premii: 1964 — *Premiul U.A.P.* pentru artă decorativă; 1971 — *Premiul C.S.C.A.* (Expoziția de artă decorativă în cinstea semicentenarului P.C.R.).

Am avut la începuturile drumului meu în artă o revelație hotărâtoare: țesătorul modern, în munca sa, trebuie să ia totul de la capăt. Căutînd, astfel, elementele originare, *arhetipurile tapiseriei*, am învățat marea lecție pe care ne-o oferă artistul popular. A uni arhaicul și modernul, cu luciditate, îndrăzneală și fervoare, într-o creație perfect organică, în care îți investești cugetul și simțirea toată, iată ce încerc să fac.





# CONSTANTIN GĂVENEA

## ATELIER

Pictor. Născut la 28 mai 1911, la Chioara (județul Ialomița).  
Studii libere de artă la București (1927—1930); absolvent al Școlii Normale din Ploiești (1929).  
Din 1954 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.  
Expoziții personale: 1935 — Tulcea; 1967 — Tulcea, Constanța, Eforie Nord, Babadag, Sulina; 1968 — Medgidia, Măcin; 1971 — București.  
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1971 — Baku.

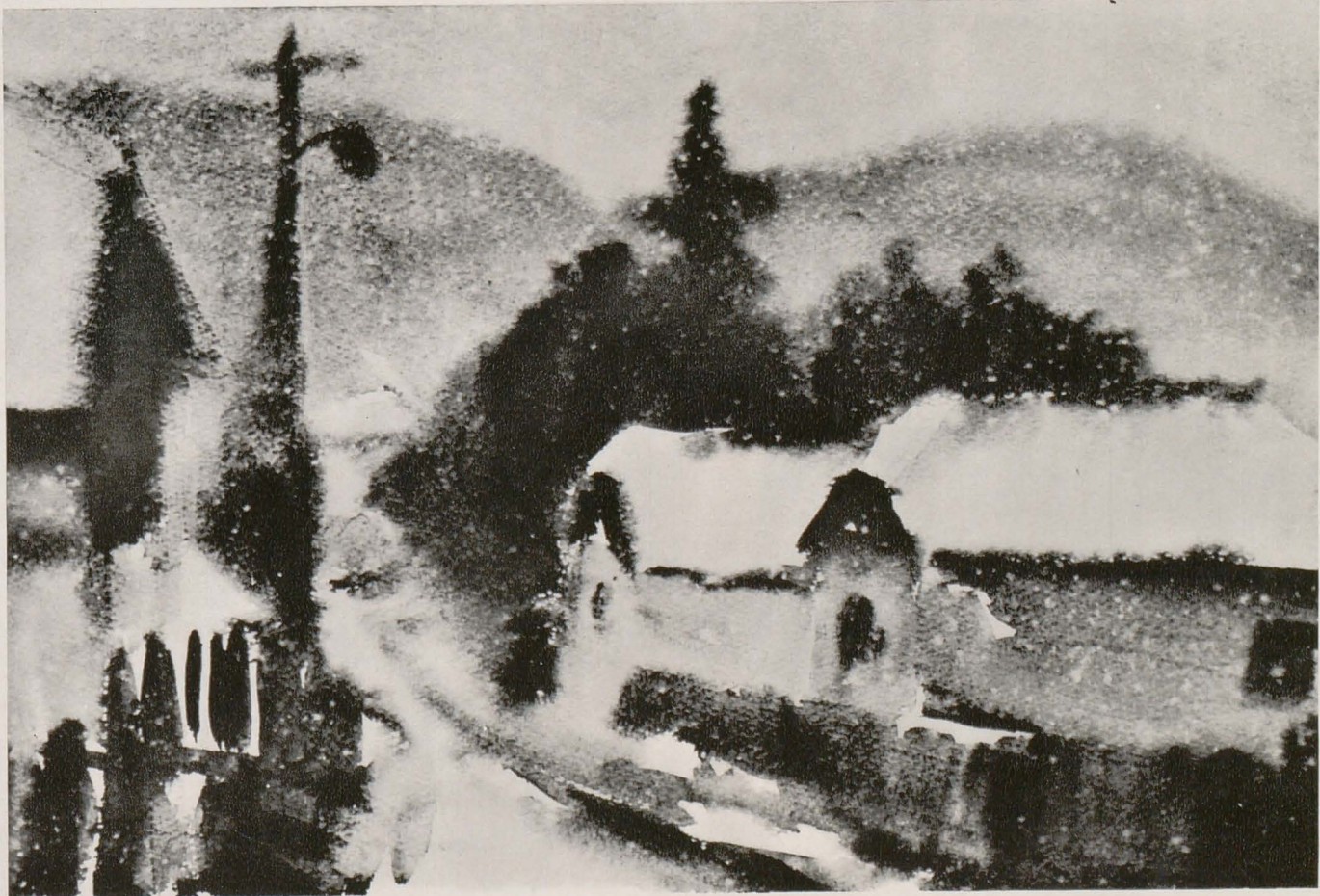
Sînt un devotat și vechi îndrăgostit al locurilor tulcene și al misterioasei Delte, al portului cu macaralele caligrafiate pe albastrul cerului și răsturnate printre șalupe și remorchere pe oglinda apei. În fața priveliștii, ea însăși te împiedică s-o copiezi, îndemnîndu-te să-i citești poezia. Încerc în acuarelă să interpretez așa cum simt și gîndesc eu. Nu folosesc desenul în tuș sau creion, nici revenirile de tușă. Las totul numai pe seama acuarelei, căutînd ca să se întrepătrundă, păstrîndu-și transparența și fluiditatea. Lucrez cu emoție și năzuiesc să transmit cu toată sinceritatea emoția ce mă stăpînește în timpul lucrului: un mesaj al frumosului.

Cetatea Rîșnovului — acuarelă  
În ploaie — acuarelă  
Peisaj din Deltă — acuarelă  
Iarnă la Cheia — acuarelă

C. Găvenea









# DRAGOȘ GĂNESCU

## ATELIER

Ceramist. Născut la 4 aprilie 1943, la Făgăraș.  
Studii: absolvent al *Facultății de arte plastice a Institutului pedagogic din București* (1965).

Din 1965 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

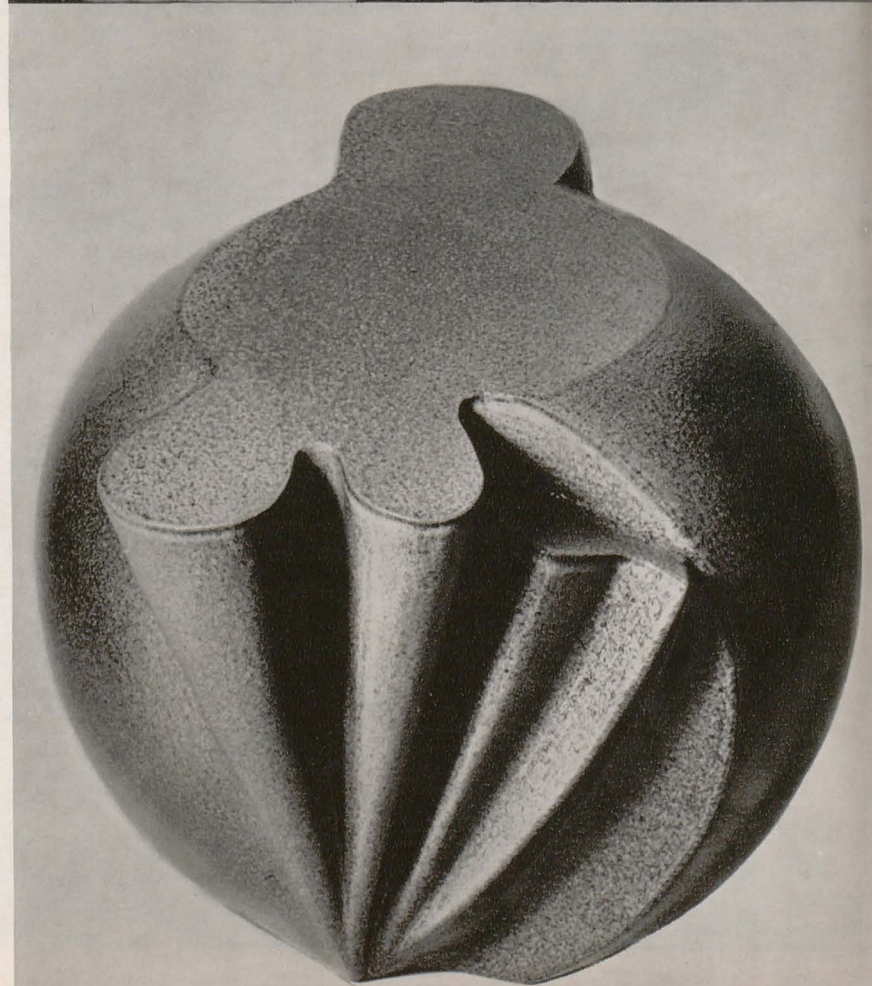
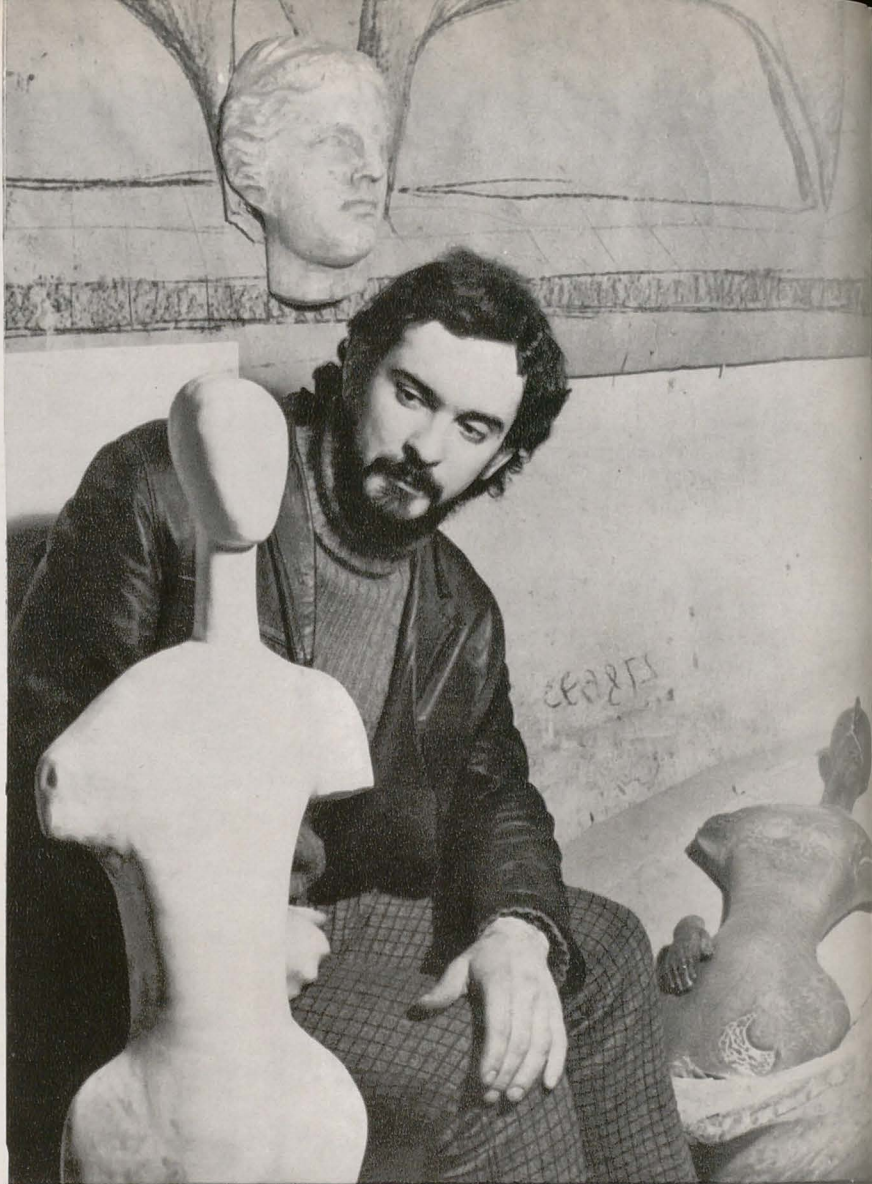
Expoziții personale: 1970 — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate:  
1966 — Praga, Chicago, Nashville, Washington; 1967 — Köln, München, Bochum, Braunschweig.

Participări la expoziții internaționale: 1965 — Faenza (a 23-a ediție a *Concursului internațional de ceramică artistică*).

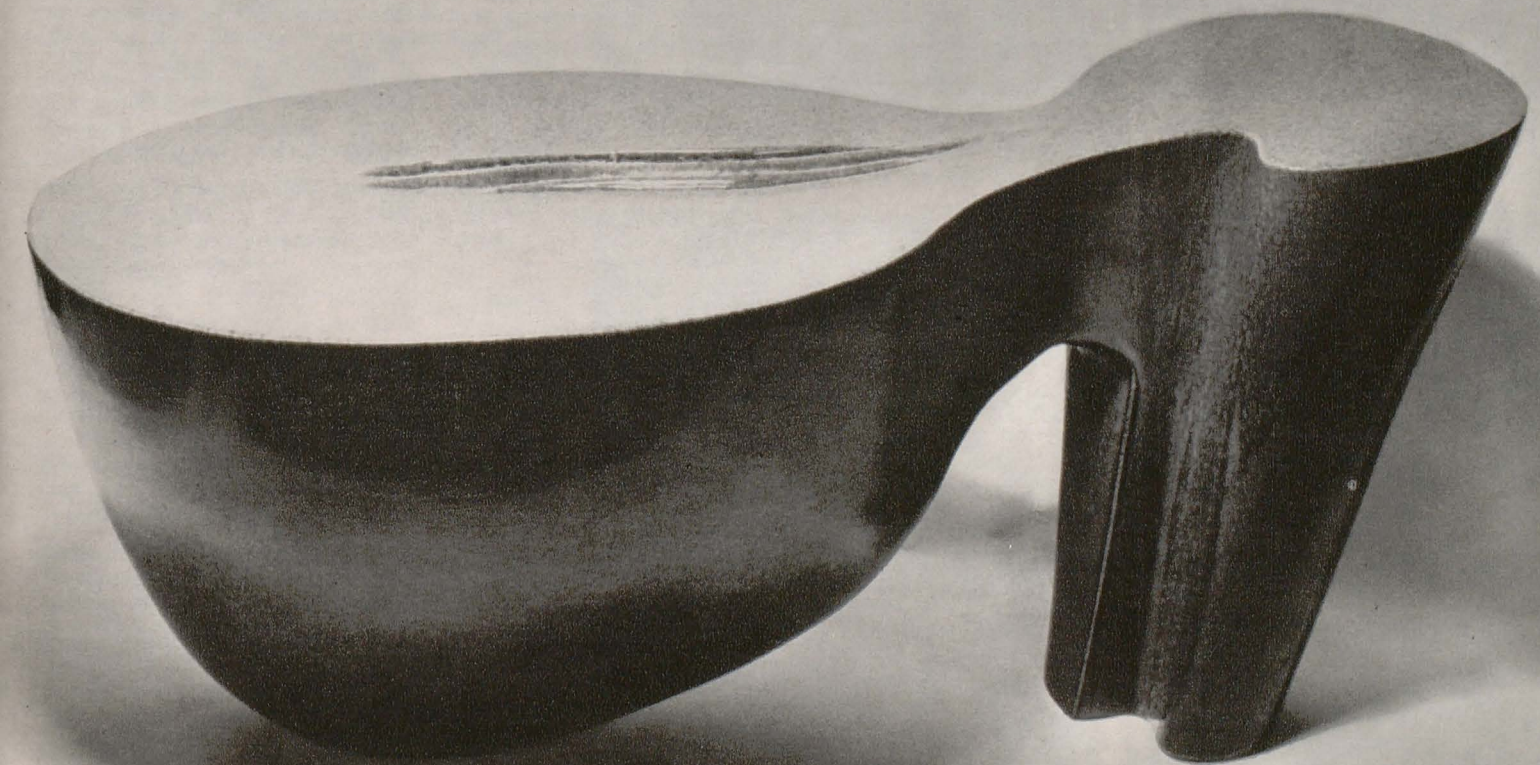
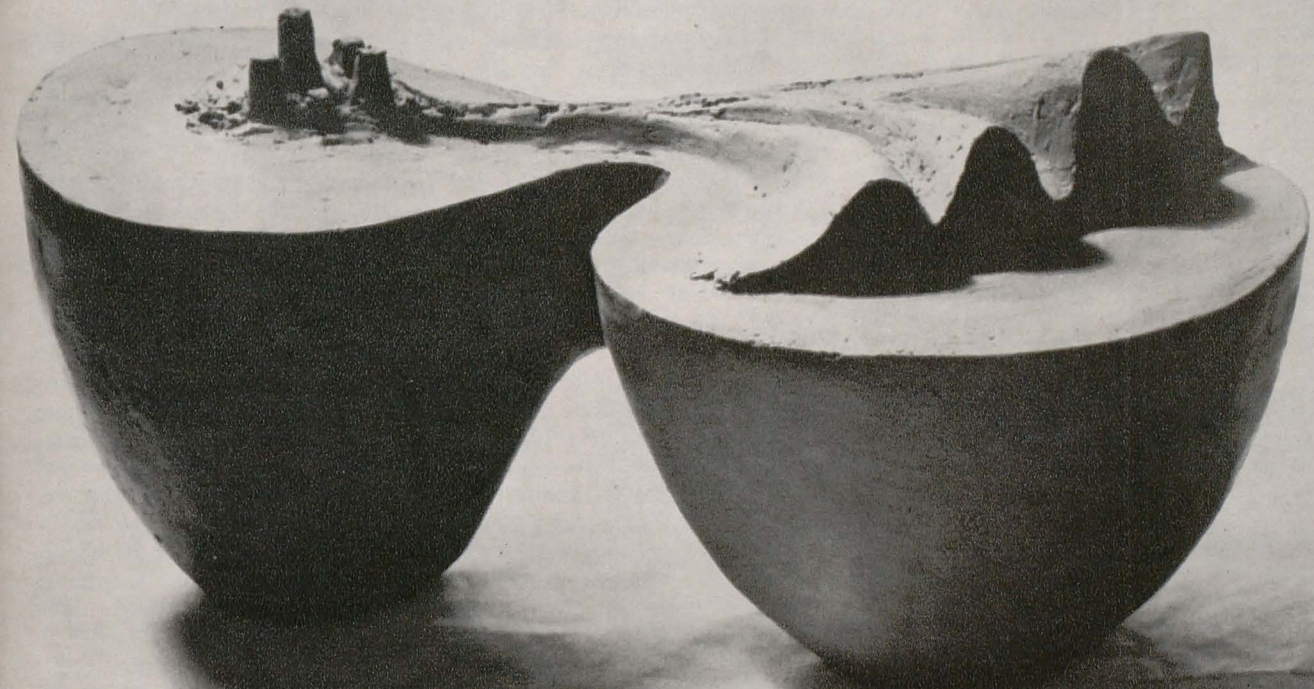
Încerc să remodelez realitatea ce mă înconjoară — din necesitatea de a dialoga și sperînd să stabilesc astfel un contact cu OAMENII, condiție esențială pentru un artist, un suport moral, poate.

*Dragoș Gănescu*



Astru — faianță  
Echilibru — faianță  
Sunet — faianță







Tehnica modernă conferă triumfului imaginii, în viața colectivităților celor mai largi cu putință, o *pregnanță obiectivă*.

Una din expresiile cele mai acute ale unei nelimitate încrederi în vizualizare o constituie tentația decorativității abundente, frapante. Pruritul imagistic din sfera comunicației atrage după sine și stimulează o ascensiune a decorativității. Dar adeseori, de la încrederea fără limite, scăpând propriului nostru control, pînă la excesul fetișizant distanța se reduce cu totul. Pruritul imagistic alunecă atunci către o revărsare în valuri zgomotoase a unei decorativități lipsite de echilibru.

În afara celor subliniate, o altă cauză fundamentală a invaziei imagistice rezidă în caracterul ei de compensație senzorială în raport cu standardizarea rațională a vieții moderne. Nimeni nu mai poate pune astăzi la îndoială, dacă nu vrea să rămînă în afara unuia din marile principii pozitive ale epocii, adevărul că, fără maxima mobilizare a factorilor raționali, civilizația tehnico-materială a secolului n-ar fi fost posibilă. Rațiunea, cu rezervele ei constructive, tînde să-și instaureze — prin drepturile pe care și le-a cîștigat — statut de «imperator» în ansamblul activității omenești. Însă concomitent cu binefacerile sale incalculabile, tendința de hegemonie a factorilor raționali introduce în dinamica vieții cotidiene și o anumită uscăciune, o *decromatizare* — dacă putem spune așa — un soi de «entuziasm» rece, standardizat și prin aceasta lipsit de spontaneitate. Ca o reacție de compensație față de această decromatizare, imagisticul, în ipostaza sa decorativă, proliferază cu atît mai mult. Întreagă această situație are în vedere nu numai mediul uman urban ci și pe cel rural. Dacă în trecut aproape tot ceea ce constituia factor de utilitate electrotehnică, de informare și comunicare culturală modernă, se oprea îndeobște la barierele orașelor, revoluția culturală, ca parte integrantă a revoluției socialiste, a deschis și pentru sate porțile unui proces de emulație spirituală.

Electrificarea masivă, extinsă pînă la acele îndepărtate cătune, uitate altădată de soartă — așezări ce impresionau unele imaginații artistice ca «locuri unde nu se întîmpla nimic» — utili-

## T

EXCESUL  
DECORATIVULUI

zarea mereu mai frecventă a aparatelor de uz casnic și a celor audio-vizuale, apelarea la cărți și reviste cu încărcătura lor imagistică — toți acești factori de progres au început să devină de pe acum în satul românesc factori consubstanțiali vieții cotidiene, încît uneori uităm să-i mai amintim, așa cum ni se întîmplă adesea cu acele dimensiuni ce au căpătat pecetea firescului. Dacă în satul tradițional sătenii care nu văzuseră vreodată un oraș puteau fi întîlniți în mod frecvent, astăzi ei au devenit «cazuri» rarisime. Fie pentru interese de ordin material, fie pentru altele de ordin cultural — personale sau obștești — săteanul, căruia mijloacele mecanizate de transport i-o permit din plin, pășește astăzi frecvent și calm în incinta orașului, fără sentimentul *acut* de altădată, al unui «străin» iremediabil într-o altă lume. Deliberat sau nu, ochiul său absoarbe fluxul frapant, aprins și trepidant, al atîtor imagini care populează străzile orașului contemporan. Totul concură — derularea vieții în propria-i gospodărie și în propriu-i sat ca și contactul, ce nu mai constituie o raritate, cu orașul — la integrarea săteanului într-o atmosferă de supralicitare vizuală.

Dacă în mediul rural contemporan tentația decorativității abundente constituie o sincronizare cu acest asalt vizual, ea are, însă — totodată — și o motivație *proprie, aparte*. Putem fi de acord cu Edgar Morin care subliniază — investigînd mediul rural din Franța — că locuința rurală, căutînd astăzi un confort urban, adaugă acestei căutări pe cea a decorației și ornamentului<sup>1</sup>. Dar aceasta este o obser-

vație ce rămîne la nivelul unei constatări strict empirice, exterioare, fără să pătrundă către o motivație specifică.

În sensul unei motivații proprii, este de luat în considerație ceea ce a fost denumit «horror vacui». Acest aspect a fost semnalat și analizat de autori de prestigiu ca Adolf Spamer<sup>1</sup>, Lucian Blaga<sup>2</sup>, G. Oprescu<sup>3</sup> și Al. Dima<sup>4</sup>. Dacă «horror vacui» este considerată ca una din trăsăturile artei populare în general, gradul de acuitate al acestui fenomen variază de la popor la popor. Din analiza comparativă pe care Lucian Blaga a întreprins-o în *Spațiul Mioritic* asupra unor arte populare naționale, reiese că, în cazul artei ungu-rești, al artelor slave din sud, al celei ucrainiene, tendința de saturare a spațiului gol este prezentă din plin. În arta franceză, germană și parțial în arta populară românească tradițională, umplerea planului gol este mai ponderată. În aceste arte, compoziția cu cîmpuri libere își are dreptul său de cetățenie. O analiză remarcabilă a lui «horror vacui» a fost realizată de Al. Dima în *Conceptul de artă populară*. Dar ce este, de fapt, acest fenomen în sensul causalității lui spirituale?

Generozitatea nativă a țăranului nu suportă însingurarea prea accentuată a semenilor și nici pe cea a lucrurilor, însingurare implicată în spațiile plate, goale, incapabile să dialogheze cu *disponibilitatea* unui suflet deschis. Săteanul simte neîncetat nevoia unei vivacități a decorativului deoarece această nevoie vine, *pe calea unui ecleraj estetic*, în întîmpinarea setei sale structurale de generozitate. În condițiile societății socialiste, săteanul, avînd deschise căi noi de evoluție, devine disponibil sufletește într-un mod sporit. Acest spor de disponibilitate accentuează încă mai mult nevoia vivacității decorative, ea extinzîndu-se din ce în ce mai rapid asupra tuturor spațiilor neutre din punct de vedere ornamental și în primul rînd asupra spațiului arhitectural — individual și obștesc — în care săteanul trăiește.

Tentația decorativității s-a accentuat în mediul rural și ca expresie a unor tendințe de urbani-

zare, cum, în parte, am și amintit. Ca perspectivă de realizat, urbanizarea satelor este unul din cele mai grandioase procese materiale și spirituale ale noii noastre societăți.

Procesul acesta, de lungă durată, a și început să fie înfăptuit treptat. Sub raport estetic problema *esențială*, în această ordine de idei, nu constă, însă, în a constata pur și simplu expresia unor tendințe de urbanizare, ci în a analiza *critic conținutul* acestei expresii din perspectiva *intervenției active* a educației estetice. «Horror vacui» a început să alunecă către o exacerbare fetișizantă, dincolo de un anumit echilibru estetic interior pe care acest fenomen îl presu-pune. Alunecarea decorativității în mediul rural contemporan către o estetizare supraadugată, către un decorativism desuet și strident a început să constituie într-o serie de zone teritoriale ale țării noastre o tendință ce se va accentua, probabil și mai mult în viitor, dar care este, din păcate, aproape ca totul ignorat în ansamblul activității de educație estetică.

Încă acum cîteva decenii, Tudor Vianu, referindu-se la «omul eliberat al democrațiilor» și la creșterea în ansamblu a nevoii lui de frumos, remarca într-o formulă plastică, sugestivă, «epicureismul masselor moderne». Ceea ce nu se înțelege, însă, întotdeauna în mod adecvat, este raportul între acest «epicureism», această reverberație a sentimentului estetic, a gusturilor estetice, și *calitatea* lor. Simpla manifestare a însetării estetice și a satisfacerii ei încă nu înseamnă și asigurarea automată a unei calități ridicate a procesului educației și receptării estetice. Uneori, reverberația nevoilor estetice din mediul uman rural este considerată din perspectiva unui aer festivist, de educație «în campanie», discontinuă, calitatea estetică fiind confundată — în acest sens — mai ales cu manifestarea unui entuziasm zgomotos, în spatele căruia aspectele mai dificile, nevralgice, sau pur și simplu perturbare a gusturilor către o joasă calitate, dispar neluate în seamă. Actuala emulație a educației multilaterale în formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste accentuează, însă, ca una din condițiile esențiale ale înfăptuirii calității procesului educativ, exigența *continuă*, nespectaculoasă.

GRIGORE SMEU

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Commune en France. La métamorphose de Plodément*, Librairie Arthème, Fayard, 1967, p. 71.

<sup>1</sup> *Volkskunst und Volkskunde* în «Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde» (1928).

<sup>2</sup> Lucian Blaga, *Spațiul mioritic* (1936).

<sup>3</sup> G. Oprescu, *L'art du paysan roumain* (1937).

<sup>4</sup> Al. Dima, *Conceptul de artă populară* (1939).



R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i  
 R e f l e c ț i i

pierde, totul se transformă». Acest evantai al tehnicilor viziunii (voi cita în paranteză ce scrie Argan despre Braque: «Pentru Braque, pictura nu aplică nici o știință, dar este, în sens riguros exact, știința percepției vizuale) nu atinge (nici nu vrea, nici nu-și propune) nivelul speculației abstracte. Știința nu este astfel conservare de concepție sau pură metodologie ci unirea «experienței vederii riguroase cu aceea a execuției riguroase». Calitatea prelungește experiența umană și se redefinește prin ea. Un astfel de tablou reface la privat convertirea angajamentelor umane inițiale. Frumosul este la Pavel Codiță o problemă de răbdare, de așteptare și în fond de siguranță. În laboratorul său, clasicul știe că amestecând o substanță cu alta rezultatul nu întârzie să apară. Dar el este chiar cel căutat.

Și totuși nu se poate vorbi încă despre o contradicție. Pentru a închide cercul enunțat în introducerea, mai trebuie un termen. Am putea propune unul din «obiectele cu reflex colorat» ale lui Victor

Ciato (ianuarie 1972 — Galeria Apollo) pentru această antiteză modernă.

Panourile de un alb mat în care sînt traforate forme geometrice mobile ar putea ținti către o «artă-ordine» (Max Bill), algoritmată și modulară, ar putea fi o *Gestaltung* cu un grad mai ridicat de informație estetică. Dar materialul perisabil al acestora indică prezența unui proiect. Un proiect este o propunere care, realizată, devine alt proiect. Decorația unei clădiri, realizată, se transformă într-un proiect pentru un ansamblu estetic urban; realizat și acesta, descoperim un proiect de urbanism, apoi un proiect ecologic, un proiect galactic, și așa pînă la infinit. Unde se află valoarea? În care secțiune a acestui lanț? Sau în însuși procesul înlănțuirii?

Abundența barocă a obiectelor lui Zamfir Dumitrescu (tema lui Mondrian: lupta împotriva barocului modern!) stă față în față cu răceala geometrică a obiectelor lui Victor Ciato, și sînt în dialog.

IULIAN MEREUȚĂ

Valoarea nu este în mod obligatoriu conținută intrinsec, definitiv încorporată obiectului-tablou ci poate rezida în procesul care l-a generat. Tabloul (sau obiectul) există ca martor și nu ca rezultat înghețat.

Zamfir Dumitrescu construiește (chiar dacă regula acestei construcții este improvizată psihică și nu coerența prestabilită a unui proiect) «obiecte pentru atmosferă Shakespeare» (ianuarie 1972 — holul Teatrului Giulești). Prin crusta «aurului» somptuos, ochiul zărește scheletul obiectului (sau mai degrabă ceea ce pare a fi astfel): sîrme, site, șpanuri și toate aceste bucăți întimplătoare de metal, sudate sau legate strîns pentru a nu se dispersa în spațiu și mai ales pentru a împiedica destinul deșeurii (decî moarte într-un fel sau altul). Este o materie căreia dacă nu i se dă o formă, i se oferă măcar dreptul la prezență. Acest «a fi» al materiei este în obiectul lui Zamfir Dumitrescu corupt: răspunde necesității de a sugera, adică de «a fi sau nu a fi» (chiar în tragica indicație hamletiană), căci în nici un caz nu e vorba de o poetică a deșeurii cît timp crusta de aur care-l învelește vrea să-l răpească perisabilului nemilos. La Zamfir Dumitrescu aurul acesta suflat peste fiare vechi înseamnă fixarea lor definitivă într-un rol, chiar dacă el nu e identic cu cel dat de artist. Căci acest Shakespeare (cîtă vreme acceptăm convenția abil țesută de artist pentru a ne atrage sau chiar pentru a-și acorda sieși iluzia utilității) este recitat (sau revăzut) prin Churruguera, arhitectul fațadelor tiranic barochizante, alterînd, pînă la delir, ordinea ornamentală.

Hamlet: *Vezi nourul acela de colo, cam în chip de cămilă?*

Polonius: *Pe Sfînta Slujbă, chiar că-i taman ca o cămilă.*

Hamlet: *Ba pare-mi-se că aduce a nevăstuică.*

Polonius: *E cocîrjat ca o nevăstuică.*

Hamlet: *Sau ca balena?*

Polonius: *Chiar ca balena.*

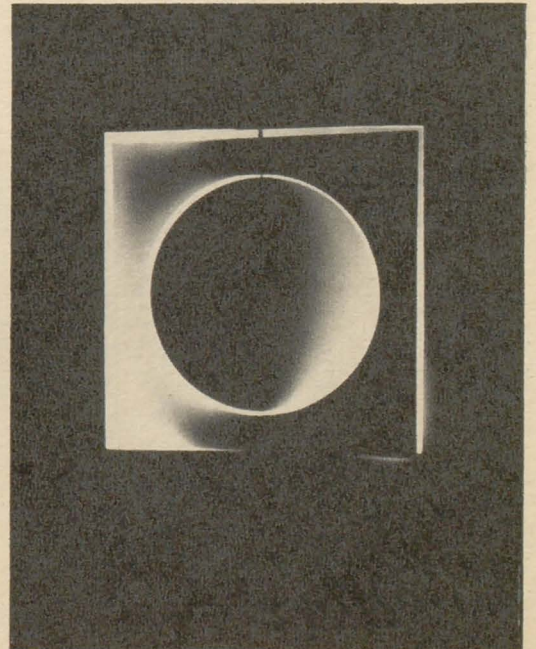
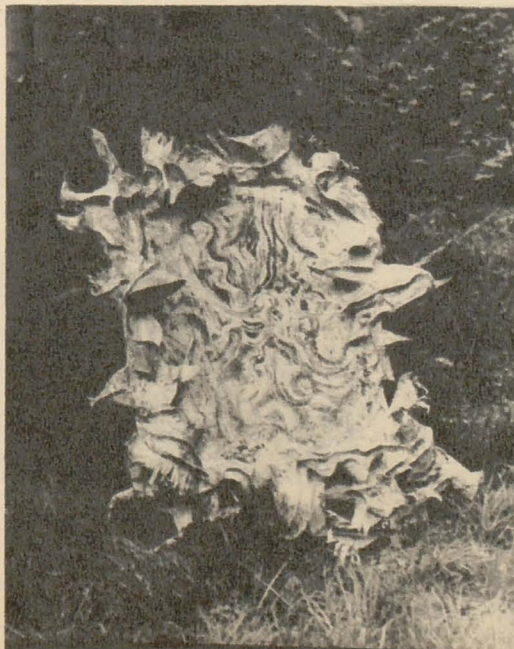
(Hamlet III 12)

Există o definiție mai bună a polisemiei? Materia este natura, imemorială, fără istorie, adică fără trecut și viitor, căreia existența artistului cotropind-o, îi dă o firavă (dar frumoasă) prezență. Analizînd Macbeth, Jan Kott scria că și «natura poartă în ea caracterul unui coșmar. Este la fel de opacă, densă și lipicioasă, plămădită fiind din noroi și năluciri». Dar pe fragmente, acest coșmar poate fi frumos. Calitatea ține de investiția de energie, de consum fizic, de risipă de forță nervoasă; reiese clar că în acest caz valoarea seamănă efemeridei care se naște dimineața, iubește la prînz și moare în amurg. Un clasic ar deplînge instantaneea moarte a musculiței, continuînd să acționeze (moral) în cadrul viziunii.

Un tablou și o tapiserie de Pavel Codiță (decembrie 1971, Galeria Orizont) arată un motiv identic: frunze sau flori de nufăr. Motivul nu este trecut dintr-o tehnică în alta fără logică: se indică astfel drumul pe care-l ia revelarea calității prin explorare permanentă, prin epuizarea căutării. Nu este numai un simplu exercițiu operativ, ci o tentativă de acumulare, în spiritul economic al lui «nimic nu se



PAVEL CODIȚĂ: *Întîlnire în Delta*  
 ZAMFIR DUMITRESCU: *Din ciclul «Obiecte pentru atmosferă Shakespeare»*  
 VICTOR CIATO: *Obiect*













# DANS CE NUMÉRO:

La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

THEODORA KIȚULESCU  
(p. 28)

Sculpteur. Née le 24 octobre 1925, à Slatina. Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1948) avec Corneliu Medrea; licence d'histoire (1947) et de lettres (1948) à l'Université de Bucarest. Participe depuis 1953 aux expositions d'état aussi bien qu'à des manifestations d'art collectives. Expositions particulières à Slatina (1961, 1963, 1968), Bucarest (1962, 1967, 1971), Craiova (1967), Oradea et Cluj (1968). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à Moscou, Riga (1964) et Vienne (1970) ainsi qu'aux expositions internationales de Faenza (1964, 1965, 1967, 1968), Genève (1965), Istanbul (1967), Florence (1968), Varsovie (1970), Düsseldorf (1971).

ILEANA BALOTĂ  
(p. 30)

Artiste décorateur. Née le 24 octobre 1929, à Cluj. Études à l'Institut d'art plastique «Ion Andreescu» de Cluj (1955) — classe du professeur Iosif Bene. Fait partie du corps universitaire depuis 1960. Actuellement maître de conférences à l'Institut d'art plastique «N. Grigorescu» de Bucarest. A partir de 1955 elle prend part aux expositions régionales et à plusieurs expositions de groupe. Expositions particulières à Bucarest (1961, 1968, 1971), Baia-Mare (1962, 1971), Salonta (1963), Cluj (1965). Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie (1957), Berlin (1959), Moscou (1964), Sofia, Chicago, Washington, Nashville, Budapest (1965), Prague (1966), Cologne, Utrecht (1967), Rio de Janeiro, Bergen (1968), Oslo, Montevideo, Paris (Orly), Buenos-Aires (1969), Madrid, Varsovie, Vienne, Moscou (1970), Düsseldorf, San-Marino (1971). Participe en 1971

à l'exposition internationale d'art décoratif, de Budapest. Obtient en 1964 le Prix de l'Union des Arts Plastiques pour l'art décoratif et en 1971 le Prix du Comité d'Etat pour la Culture et les Arts.

CONSTANTIN GĂVENEA  
(p. 32)

Peintre. Né le 28 mai 1911, à Chioara (département de Ialomița). Études de peinture à Bucarest (1927-1930); achève l'École Normale de Ploiești en 1929. Participe depuis 1954 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations d'art collectives. Expositions particulières: Tulcea (1935, 1967), Constanța, Eforie Nord, Babadag, Sulina (1967), Medgidia, Măcin (1968), Bucarest (1971). Prend part en 1971 à l'exposition d'art roumain organisée à Baku.

DRAGOȘ GĂNESCU  
(p. 34)

Céramiste. Né le 4 avril 1943, à Făgăraș. Études à la Faculté d'art plastique de l'Institut Pédagogique de Bucarest (1965). Participe depuis 1965 aux expositions d'état ainsi qu'à des expositions de groupe. Exposition particulière en 1970 à Bucarest. Prend part à plusieurs expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Prague, Chicago, Nashville, Washington (1966), Cologne, Munich, Bochum, Braunschweig (1967). Participe à l'exposition internationale de Faenza en 1965.

## ARTICLES À SIGNALER:

EXPOSITIONS POSSIBLES  
(par Anatol Mândrescu) p. 5

L'auteur considère que la modernisation du statut des expositions est nécessaire car elle donnerait la possibilité de sortir «l'exposition» de sa condition primitive «d'étalage» d'œuvres et de l'adapter à la condition de l'esprit critique. «Il est évident — affir-

me-t-il — qu'il existe dans la société socialiste une base objective pour une telle concordance afin que l'exposition puisse exercer ses fonctions en tant que partie intégrante du rapport art-société».

LA VITALITÉ DE LA PEINTURE  
(entretien avec Anatol Mândrescu) p. 6

L'article inaugure la rubrique «Expositions possibles» — modèles imaginaires de programmation critique d'un groupe d'œuvres ou de présentation sélective de l'œuvre d'un seul artiste. Dans le cours de cet entretien le critique Anatol Mândrescu formule la motivation de l'exposition qu'il propose, en démontrant par quelques exemples la fonction esthétique contemporaine d'un genre traditionnel de l'art qui, en Roumanie, est validé par la production actuelle.

LE PROBLÈME DE LA LUMIÈRE  
(par Titus Mocanu) p. 12

Dans son analyse de la fonction de l'attribut-lumière de la forme, le professeur Titus Mocanu aborde le problème du point de vue de la perspective historique; en partant du stade presque mythologique de la conception plastique de la lumière, l'auteur mène l'analyse jusqu'au stade scientifique de la conception de ce paramètre de la forme.

UN MOMENT ONTOGÉNÉTIQUE DE L'ART RURAL  
(par Geta Brătescu) p. 26

Il s'agit des stèles du cimetière du village de Săpînța caractérisées par des dessins incisés, à sujet anecdotique, coloriés et accompagnés de textes versifiés qui évoquent avec humour les préoccupations du défunt, son caractère et les circonstances de son décès. L'auteur de l'article remarque leur style naïf et les considère comme étant à l'origine d'un nouveau cycle possible de la tradition de l'art funéraire rural.



