



**ARTA73**

ANUL XX

6/1973

## REDACTIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon  
13.91.36, București

## ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Vic-  
toriei 155, telefon 12.18.29, București

## COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI,  
DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂN-  
DRESCU. PAUL PETRESCU, MIRCEA  
POPESCU

## COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF  
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT  
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE  
Ioan Horga

REDACTORI  
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia  
Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR  
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ  
Sanda Gusti

## FOTOGRAFIILE:

Nicolae Săndulescu, Octavian Stănescu,  
Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Ata-  
nasie Cartoian

## DIAPUZITIVE ÎN CULORI:

Ion Ivan

## ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate  
oficiile poștale, factorii poștali și la  
Ad Ția revistei ARTA din Calea Vic-  
toriei 155 București.

Costul unui abonament:  
pentru întreprinderi și instituții:  
lei 204 anual (12 apariții); lei 102 —  
6 luni;  
pentru persoane particulare: lei 180  
anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.  
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29,  
Calea Victoriei, Bucarest, Romania.  
P.O.X. — Box 2001 — Telex —  
011631.  
Prix de l'abonnement: 15 dollars par  
an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ  
« ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN-VODĂ  
133-135, București, România

# ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## SINTEZE ȘI ANALOGII

1 Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la întîlnirea  
cu participanții la Conferința Națională a Uniunii Artiș-  
tilor Plastici, cu prilejul vizitării expoziției « 125 de  
ani de la revoluția din 1848 în România »

3 Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici  
9 Sarcini, perspective

10 Premiile U.A.P.

11 « 125 de la revoluția din 1848 în România »

17 Estetica stării de Einfühlung

20 Despre arta revoluției

25 Gînduri pe marginea unei expoziții: H. H. Catargi

Anatol Mândrescu

Anca Arghir  
Titus Mocanu  
A. Strigalev  
Zoe Dumitrescu-  
Bușulenga

ATELIER 26 Sanda Popescu Șărămăt, Ion Panaitescu, Ion Murariu  
32 Buletinul formelor frumoase  
INFORMAȚII 33 Confruntări internaționale. Note de călătorie. Si-  
meze. Atelier '35

Horia Horșia

## COPERTA

Ana Ipătescu, ghips

Iulia Oniță

## SYNTHÈSES ET ANALOGIES

1 L'allocution du camarade Nicolae Ceaușescu prononcée  
devant les participants à la Conférence Nationale de  
l'Union des Arts Plastiques, à l'occasion de sa visite à  
l'exposition « 125 ans depuis la Révolution de 1848  
en Roumanie »

3 La Conférence nationale de l'Union des Arts Plastiques  
9 Jalons et perspectives

10 Les prix de l'Union des Arts Plastiques

11 « 125 années depuis la Révolution de 1848 en Roumanie »

Anatol Mândrescu

Anca Arghir

VISITES D'ATELIER 26 Sanda Popescu Șărămăt, Ion Panaitescu, Ion Murariu  
32 Le bulletin des belles formes  
INFORMATIONS 33 Confrontations internationales. Notes de voyage.  
Cimaises. Atelier '35

Titus Mocanu  
A. Strigalev  
Zoe Dumitrescu-  
Bușulenga

Horia Horșia

## COUVERTURE

Ana Ipătescu, plâtre

Iulia Oniță

## СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ

1 Речь товарища Николае Чаушеску на встрече с  
участниками Национальной конференции Союза  
художников по случаю посещения выставки в  
память « 125 лет со дня революции 1848 года в  
Румынии »

3 Национальная конференция Союза художников  
Румынии

9 Размышления после Конференции СХ

10 Премии союза художников

11 « 125 лет со дня революции 1848 года в Румынии »

17 Эстетика состояния айнфюлунг

20 Искусство Революции

25 Мысли в связи с одной выставкой: Н. Н. Ка-  
тарджи

Анатолий Мыл-  
дреску

Анка Аргир  
Титус Мокану  
А. Стригалев

Зое Думитреску-  
Бушуленга

АТЕЛЬЕ 26 Санда Попеску Шэрэмэт, Ион Панайтеску, Ион  
Мурариу  
32 Бюллетень красивых форм  
ИНФОРМАЦИЯ 33 Сопоставления в международном плане. Путес-  
вые заметки. Панно. Ателье '35

Хория Хоршия

## ОБЛОЖКА

Ана Ипэтеску, гипс

Юлия Оницэ

# CONFERINȚA NAȚIONALĂ A U. A. P.



## CUVÎNTAREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU LA ÎNTÎLNIREA CU PARTICIPANȚII LA CONFERINȚA NAȚIONALĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI, CU PRILEJUL VIZITĂRII EXPOZIȚIEI «125 DE ANI DE LA REVOLUȚIA DIN 1848 ÎN ROMÂNIA»

Stimați tovarăși,

Aș dori să încep — deși sînteți la sfîrșitul lucrărilor conferinței — prin a vă adresa salutul și felicitările Comitetului Central, ale Consiliului de Stat și guvernului, ale mele personal, pentru încheierea cu succes a conferinței pe țară a Uniunii artiștilor plastici.

Am fost invitat de conducerea uniunii să particip la deschiderea conferinței. Nu am avut această posibilitate. Ne-am gîndit, pînă la urmă, să mai aducem și aici unele inovații, să ne întîlnim în cadrul

acestei expoziții alcătuite de artiștii plastici în cinstea aniversării a 125 de ani de la revoluția din 1848. Cred că am făcut bine că am procedat în felul acesta, deoarece, vizitînd expoziția, am putut căpăta o imagine a ceea ce ați realizat, a ceea ce puteți realiza atunci cînd vă propuneți să dați expresie unor momente importante din istoria națională, să înfățișați eroismul, lupta pentru o viață mai bună, mai dreaptă, pentru progres și civilizație a poporului nostru. Impresia pe care mi-am format-o despre expoziție este bună. Sînt înfățișate, prin imagini variate, momente importante, în stiluri deosebite. Ceea

ce constituie însă caracteristica generală a expoziției, caracteristică ce corespunde orientărilor date de Congresul al X-lea și de Conferința Națională ale partidului, este că, folosindu-se stiluri și maniere diferite de expresie, s-au realizat lucrări bune, cu un conținut menit să servească educării poporului. Cred că această expoziție a reușit în mod minunat să dea expresie orientării date de Congresul al X-lea al partidului nostru.

Înțelegeți că mi-ar fi greu să spun ce mi-a plăcut mai mult. Mi-ar fi greu ca, în fața tuturor celor care au expus aici, să exprim preferințele mele. Pot spune însă că, în general, atât ca orientare, cât și ca expresie artistică, mi-au plăcut mai toate lucrările. De aceea, aș dori să-i felicit călduros pe toți artiștii plastici care au contribuit la realizarea expoziției, care au creat lucrări consacrate acestui eveniment — chiar dacă ele nu sînt expuse aici — propunîndu-și ca prin arta lor să evoce unul din marile momente ale istoriei României, și să le urez succese și mai mari în viitor.

Desigur, așa cum se întîmplă întotdeauna, cînd vezi că se pot face lucruri bune începi să devii mai pretențios. Aș putea spune că în această situație mă găsesc eu acum. Comparativ cu expoziția pe care am văzut-o tot aici, cu cîțiva ani în urmă, pot spune că s-au făcut pași foarte mari, mai cu seamă în direcția redării unui conținut bogat de idei, într-o mare varietate de expresii. De aceea, aș dori să nu-mi luați în nume de rău dacă voi folosi momentul încheierii conferinței dumneavoastră și al deschiderii acestei minunate expoziții pentru a-mi exprima dorința, dorința conducerii noastre de partid, a întregului popor de a vedea noi opere de înaltă valoare educativă și artistică. Avem în față o serie de mari evenimente legate de istoria luptei revoluționare a poporului nostru. Sărbătorim chiar în aceste zile 25 de ani de la naționalizare. Desigur, în cîteva zile nu se mai poate face nimic, dar chiar și peste un an lucrările inspirate din acest eveniment vor fi bine venite. Sper că vă veți angaja să faceți ceva în această privință. Anul viitor vom sărbători 30 de ani de la victoria insurecției naționale armate antifasciste. Așteptăm ca arta plastică să fie, de asemenea, prezentă la această mare aniversare, cel puțin cu același succes ca și la expoziția prezentă. Am dori, chiar, mai mult.

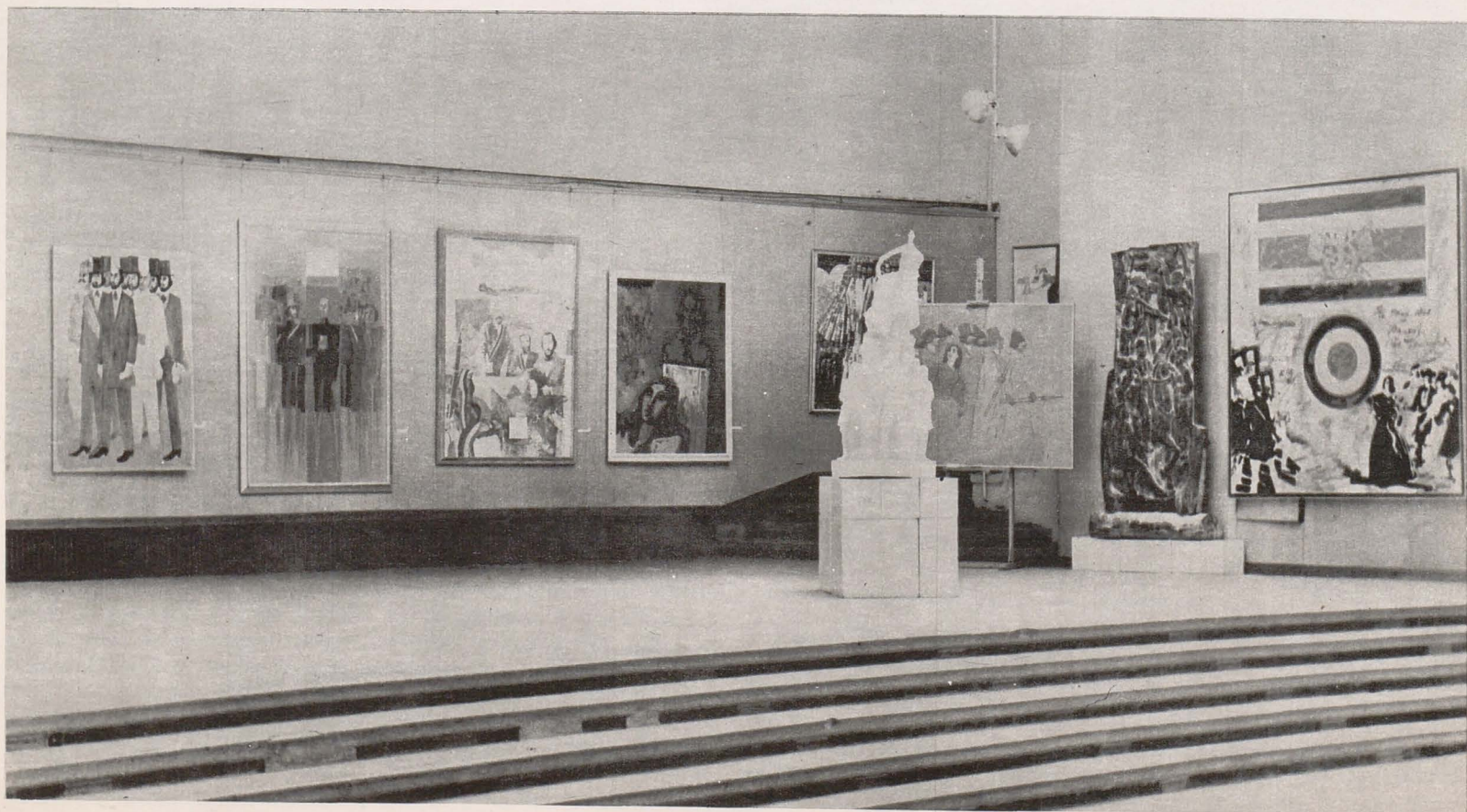
Realizările, preocupările de astăzi ale României socialiste, munca de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, eroismul

cu care întregul popor înfăptuiește politica partidului nostru sînt, fără îndoială, bogate și inepuizabile surse de inspirație. Sînt convins că vă veți strădui să puneți în valoare acest bogat material factic, acest puternic entuziasm de masă. După părerea mea, arta plastică are posibilități nelimitate de a realiza acestea.

În politica internațională au loc, de asemenea, mari schimbări. Se obțin succese spre destindere, spre intensificarea colaborării între state. Iată, chiar ieri, la Helsinki, s-au încheiat cu succes lucrările pregătitoare ale Conferinței general-europene, stabilindu-se data de 3 iulie pentru conferința miniștrilor de externe. Începe deci conferința pentru securitatea europeană. Acesta este un succes deosebit de important al națiunilor europene — deci și al națiunii române — al tuturor națiunilor lumii. Ar trebui să vă gîndiți să dați expresie prin arta dumneavoastră și acestor schimbări, năzuințelor popoarelor spre o lume mai dreaptă, mai bună, spre o lume a păcii. Iată ce surse de inspirație vă oferă viața.

Am dori ca, așa cum ați reușit acum să prezentați în această expoziție momente din trecutul mai îndepărtat al patriei noastre, să realizați în anii următori noi expoziții în care să fie oglindite momente din istoria de astăzi a poporului nostru, din prezentul vieții și muncii sale, imaginea felului în care se realizează programul partidului nostru. Totodată, să redați succesele popoarelor în lupta ce se duce astăzi pentru o lume mai bună, mai dreaptă, pentru destindere și pace pe plan internațional. Sper că atât cei mai în vîrstă, cei de vîrstă mijlocie cât și cei tineri — care s-au întrecut, aș putea spune, pentru a prezenta opere cît mai valoroase în această expoziție — se vor lua în continuare la întrecere pentru a da poporului opere și mai bune, și mai valoroase, pentru a contribui și pe această cale la ridicarea nivelului de cultură al maselor, la elevarea spirituală, la formarea gustului pentru frumos al oamenilor, la realizarea unei vieți mai bune pe pămîntul patriei noastre.

Sînt convins că ne vom întîlni la noi expoziții și mai mari și mai frumoase. Vă urez succes în activitatea dumneavoastră, urez comitetului pe care l-ați ales succes în îndrumarea activității de creație. Aceste succese depind de munca tuturor artiștilor plastici, de felul în care fiecare înțelege să servească poporul, prin tot ceea ce face. Văd că, într-adevăr, pe acest drum vrea fiecare să meargă, în felul său, servind poporul, cauza socialismului și păcii.



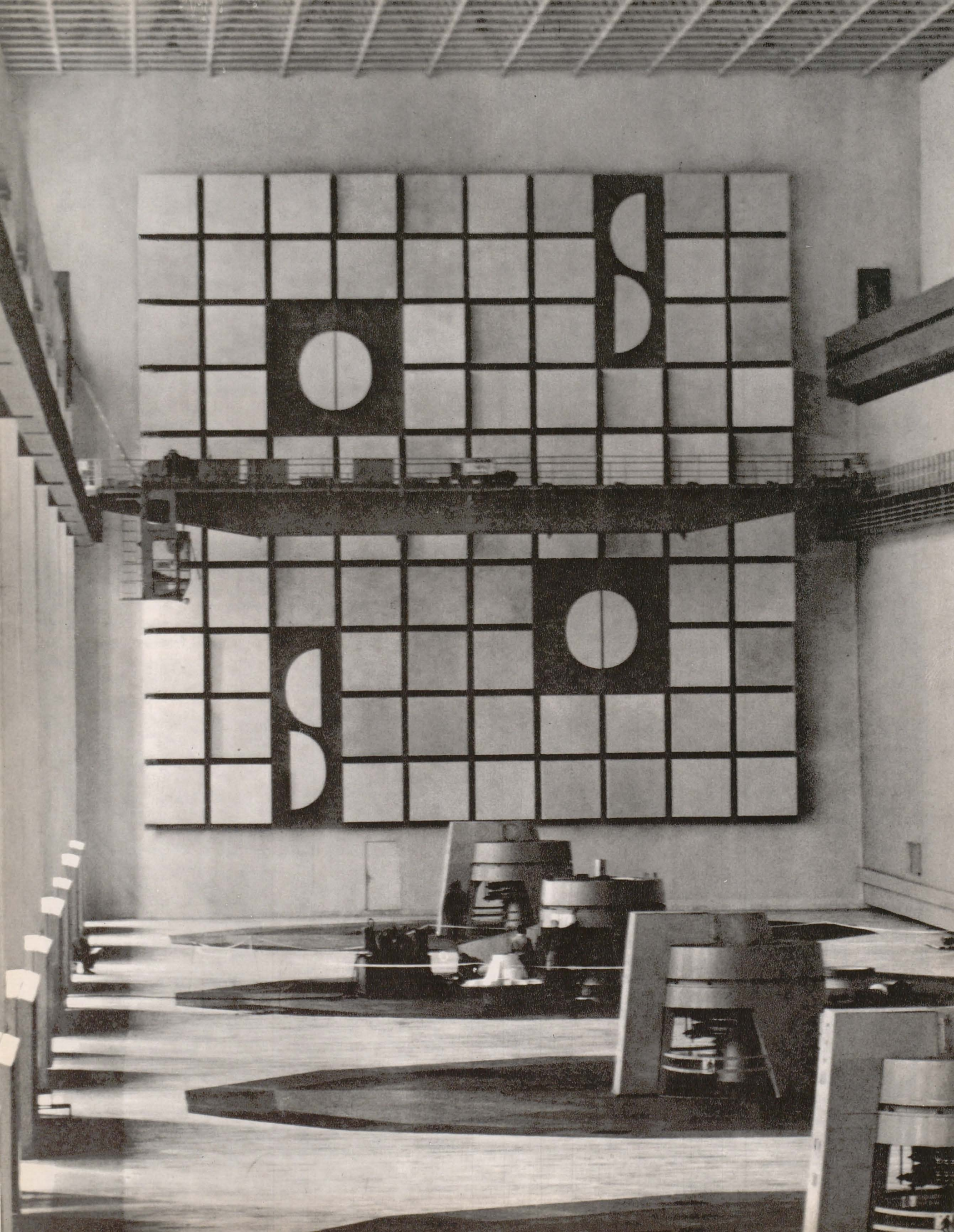


## CONFERINȚA NAȚIONALĂ A U.A.P.

Eveniment cu multiple rezonanțe în viața culturală a țării, Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România și-a desfășurat lucrările la București între 7—9 iunie a.c. Conferința a avut următoarea ordine de zi: raportul Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici pe perioada 1968—1973; raportul economic-financiar și al Comisiei de cenzori; modificarea Statutului U.A.P.; alegerea noului Comitet de conducere și adoptarea Rezoluției Conferinței U.A.P. Raportul Comitetului de conducere al U.A.P., prezentat de Ovidiu Maitec, a analizat activitatea artistică desfășurată pe parcursul ultimilor cinci ani (aprilie 1968—mai 1973), a înfățișat problemele fundamentale ale plasticii românești și direcțiile ei de dezvoltare în lumina hotărârilor Congresului al X-lea, Plenarei din noiembrie 1971 și Conferinței Naționale ale P.C.R. La discuții pe marginea raportului au participat: Dan Hatmanu, Marius Butunoiu, Amelia Pavel, Mattyas Iosif, Oscar Han, Gheorghe Coman, Traian Brădean, Ion Jalea, Traian Goga, Nistor Moțu, Anatol Mândrescu, Valeriu Boborelu, Constanța Niculescu-Buzău, Iacob Lazăr, Grigore Coban, Mihai Olos, Patriciu Mateescu, Radu Bogdan, Eftimie Bârleanu, Nicolae Brana, Constantin Radinschi, Constantin Costa, Barbu Brezianu, Victor Rusu Ciobanu, Doru Popovici, Aurel Ciupe, Corneliu Baba, Dan Nemțeanu, Vasile Celmare, Ion Vlasiu, Adrian Petringenu, Silvia Radu, Ioan Chișu, Paul Bortnovschi, Ovidiu Maitec, Ion Nicodim, Vasile Drăguț, Florica Vasileșcu.

Moment de bilanț și de dezbateri, Conferința Națională a U.A.P. a prilejuit o trecere în revistă atât a realizărilor, cât și a deficiențelor din domeniul creației și a raportului artă-societate. În centrul atenției raportului și al vorbitorilor a stat problema creării unei arte în acord cu dinamica fenomenelor sociale, organic integrată în viață, o artă puternic angajată în slujba omului, în slujba ideilor majore ale societății socialiste. S-a subliniat necesitatea de a se asigura un climat prielnic promovării valorilor autentice, dezvoltării tuturor ramurilor artei, și în special a celor cu o generoasă adresă socială (arta monumentală și decorativă, design-ul, grafica publicitară), necesitatea de a se asigura condiții pentru dinamizarea și înflorirea vieții artistice pe întreg cuprinsul țării, pentru o sporită popularizare a valorilor artei românești peste hotare. Printre problemele esențiale care au revenit adesea în cursul dezbaterilor trebuie amintite acelea referitoare la: rolul artei în opera de modelare estetică a conștiințelor și a mediului ambiant; funcția criticii de artă în departajarea valorilor de nonvalori, în promovarea mesajului umanist și socialist al operelor. După încheierea discuțiilor la raport, în continuarea lucrărilor, au fost supuse plenului modificările privitoare la statut. Conferința a adoptat o seamă de amendamente menite să pună de acord principiile care stau la baza statutului cu necesitățile vieții plastice actuale. S-a trecut apoi la alegerea prin vot secret a membrilor Comitetului de conducere al U.A.P. Au fost aleși, potrivit statutului, 95

de membri din 105 candidați propuși. Apoi comitetul de conducere a ales Biroul executiv, alcătuit din 21 de membri. În ultima zi a lucrărilor a fost adoptată Rezoluția Conferinței Naționale a Uniunii Artiștilor Plastici. Momentul culminant al conferinței a fost marcat de cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu rostită la întâlnirea cu participanții la Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici, cu prilejul vizitării expoziției «125 de ani de la revoluția din 1848 în România». Conducătorul partidului și statului a afirmat printre altele: «Impresia pe care mi-am format-o despre expoziție este bună. Sînt înfățișate, prin imagini variate, momente importante, în stiluri deosebite. Ceea ce constituie însă caracteristica generală a expoziției, caracteristică ce corespunde orientărilor date de Congresul al X-lea și de Conferința Națională ale partidului, este că, folosindu-se stiluri și maniere diferite de expresie, s-au realizat lucrări bune, cu un conținut menit să servească educării poporului. Cred că această expoziție a reușit în mod minunat să dea expresie orientării date de Congresul al X-lea al partidului nostru». Întîlnirea cu conducerea de partid și de stat, care s-a transformat într-o elocventă manifestare a adeziunii artiștilor la politica internă și externă a partidului, cuvintele de înaltă apreciere rostite de tovarășul Nicolae Ceaușescu vor constitui pentru obștea artistică tot atîtea îndemnuri pentru a făuri o artă cu un profund ecou în inima poporului.



# TELEGRAMA ADRESATĂ COMITETULUI CENTRAL AL P.C.R., TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU, SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, PREȘEDINTELE CONSILIULUI DE STAT

Reuniți în aceste zile în conferință națională, artiștii plastici din patria noastră își îndreaptă gândul plin de recunoștință către Partidul Comunist Român, către Comitetul său Central și către dumneavoastră, iubite tovarășe Ceaușescu, asigurându-vă de întregul lor devotament în marea operă pentru desăvârșirea construcției socialiste, pentru pacea, fericirea și bunăstarea poporului nostru.

Încadrați în puternicul front al oamenilor muncii, ne revine sarcina de onoare de a purta cu cinste făclia artei românești, îmbogățind-o cu opere noi și valoroase, inspirate din tumultul vieții contemporane, din faptele constructorilor socialismului, din trecutul glorios al poporului român, din frumusețea pământului în care ne-am născut.

Vă asigurăm, scumpe tovarășe secretar general, că expozițiile închinare unor importante momente din istoria și viața partidului și a poporului, unor mari teme revoluționare, istorice și sociale, organizate în București și în întreaga țară, vor fi urmate de noi și ample manifestări închinare partidului, oamenilor muncii și trecutului nostru revoluționar.

Călăuziți de cuvântul partidului, de îndemnul dumneavoastră, de ideile biruitoare ale marxism-leninismului sîntem angajați din toată inima să redăm în noi opere grăitoare realizările și prefacerile adînci și multiple din viața poporului român, printr-o importantă contribuție culturală la marea epocă a socialismului, a transformărilor revoluționare pe care aceasta le-a săvîrșit în viața noastră a tuturor, în viața întregului nostru popor.

Dezbatînd cu răspundere și maturitate problemele artelor plastice sîntem recunoscători din inimă partidului pentru sprijinul ce-l dă dezvoltării creației noastre artistice, pentru grija atentă arătată problemelor noastre, pentru sfaturile prețioase și încurajările numeroase și efective pe care le-a acordat în acești ani artiștilor plastici.

În pragul unei noi etape de muncă, angajați cu toate forțele și cu tot sufletul nostru în crearea de opere cu profundă semnificație umană, cu o rezonanță ideologică adîncă — asigurăm conducerea partidului și statului, pe dumneavoastră personal, tovarășe Nicolae Ceaușescu, de întreaga noastră adeziune la politica partidului, la efortul colectiv al cărui permanent inițiator sînteți, pentru ridicarea prestigiului țării noastre, pentru dezvoltarea ei spirituală și materială, pentru viitorul luminos al poporului român.

## MEMBRII COMITETULUI DE CONDUCERE

aleși de Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici  
iunie 1973

1. APOSTU GEORGE
2. BEIU ANGHELUȚĂ CORINA
3. BABA CORNELIU
4. BICFALVI NICOLAE
5. BLENDEA CONSTANTIN
6. BĂRLEANU EFTIMIE
7. STORCK-BOTEZ CECILIA
8. BACIU CONSTANTIN
9. BORTNOVSCHI PAUL
10. BERDILĂ CONSTANTIN
11. BRĂDEAN TRAIAN
12. BERNEA HORIA
13. BITZAN ION
14. BADEA COSTEL
15. BENE IOSIF
16. CHIȘU IOAN
17. COMAN GHEORGHE
18. CIONCA DUMITRU
19. CAZACU CONSTANTIN
20. CORDESCU MARCELA
21. COVALIU BRĂDUT
22. COSTA CONSTANTIN
23. CRIȘAN VASILE FILIP
24. CORADINO MIRCEA
25. CARAGEA BORIS
26. CODIȚĂ PAVEL
27. DEMETER WILHELM
28. DEAK FRANCISC
29. DRĂGUȚ VASILE
30. ERDÖS PAUL
31. EBERWEIN ANTON
32. FLOREAN LIVIU SIMION
33. FĂCĂIANU VINTILĂ
34. FESZT LADISLAU
35. FLORESCU VLAD
36. FOAMETE CONSTANTIN
37. FRUNZETTI ION

38. FENEȘ ROMULUS
39. GREGORIAN EUSTAȚIU
40. GOGA TRAIAN
41. GAVRILEAN DIMITRIE
42. GRIGORESCU OCTAV
43. GÁLL ANDRÁS
44. GAGA VICTOR
45. GRÉCULESI ELENA
46. GHEORGHIU ION
47. GHERASIM MARIN
48. HORA CORIOLAN
49. HATMANU DAN
50. HÂRTOPEANU PETRE
51. HĂULICĂ DAN
52. IRIMESCU ION
53. IACOB GHEORGHE
54. JECZA PETRU
55. KUTTLER ERWIN
56. KOVÁCS ZOLTÁN
57. LUPAȘ ANA
58. LUCACI CONSTANTIN
59. LAZĂR IACOB
60. MATYAS IOSIF
61. MĂRGINEAN VIOREL
62. MODÂLCĂ EFTIMIE
63. MINEA GRIGORE
64. MICODIN ILEANA
65. MATTY ASLAN
66. MOISESCU STENDL THEODORA
67. MARINESCU HASCHKE ELENA
68. MOLNAR IOSIF
69. MÂNDRESCU ANATOL
70. MAITEC OVIDIU
71. NEMȚEANU DAN
72. NUTIU ROMUL
73. NICODIM ION
74. NICOGOSIAN ERVANT

75. OLOS MIHAI
76. OLARIU GHEORGHE
77. PAȘTINĂ OVIDIU
78. PERUSSI ANTON
79. PACEA ION
80. POPESCU GHEORGHE
81. POPA EUGEN
82. ȘETRAN IOANA
83. STATE ION
84. ȘTEFĂNESCU MIRCEA
85. SPĂTARU MIRCEA
86. SZÁSZ LUCREȚIA
87. SĂLIȘTEANU ION
88. STOICESCU AUREL
89. TOCA MIRCEA
90. TÖRÖK PÁLL
91. TINCU GIULIO
92. VASILESCU PAUL
93. VEACHIS ELENA
94. VIDA GHEZA
95. ZAMFIR NAPOLEON

### BIROUL U. A. P.

președinte de onoare — ION JALEA ; președinte — BRĂDUT COVALIU ; vicepreședinți — GHEZA VIDA, ION SĂLIȘTEANU, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI ; secretari — ION PACEA, PAUL VASILESCU, NAPOLEON ZAMFIR, COSTEL BADEA ; membri — CORNELIU BABA, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VIOREL MĂRGINEAN, DAN HATMANU, DAN NEMȚEANU, ION STATE, ANTON EBERWEIN, MIRCEA SPĂTARU, CONSTANTIN COSTA,





# REZOLUȚIA CONFERINȚEI NAȚIONALE A U.A.P.

Conferința Națională a Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România, ținută la București între 7—9 iunie a.c., a dezbătut activitatea desfășurată în perioada aprilie 1968 — mai 1973, analizând problemele creației și ale vieții artistice din țara noastră în perioada actuală.

Lucrările conferinței au evidențiat dezvoltarea mișcării noastre artistice în lumina sarcinilor ce au revenit Uniunii Artiștilor Plastici în acești ani, ponderea sporită a creației plastice în viața socială și culturală a țării, ca și afirmarea crescândă a artei românești pe plan internațional.

Atît raportul cît și luările de cuvînt au subliniat activitatea rodnică desfășurată de artiști în toate domeniile — pictură, sculptură, grafică, arte decorative, design, arte industriale și scenografie — precum și de criticii și cercetătorii de artă.

În acești ultimi cinci ani s-au dezvoltat substanțial toate genurile și ramurile artelor plastice; a sporit considerabil rolul artei de for public, în primul rînd al artei monumentale cu funcție istorico-socială, aria de răspîndire a graficii aplicate și a artelor decorative.

S-au afirmat numeroase talente, maeștrii consacrați au continuat să îmbogățească patrimoniul artistic național cu noi opere de valoare; se conturează noi personalități în rîndul tinerelor generații.

Extinderea orizontului de gîndire și de inspirație, a preocupărilor pentru găsirea unor modalități lucide de exprimare a sensurilor epocii noastre socialiste, strădania încununată de succes de a elabora un nou limbaj plastic, care să răspundă cuceririlor secolului și aspirațiilor societății socialiste, diversificarea viziunilor artistice în sensul originalității autentice constituie cîștiguri însemnate ale mișcării noastre artistice.

Toate aceste realizări, rod al muncii artiștilor, expresie a devotamentului lor față de popor și față de viitorul lui luminos, au fost posibile datorită grijii permanente și sprijinului neconținut acordat de Partidul Comunist Român, sub a cărui înțeleaptă îndrumare se realizează opera măreață de construcție a socialismului în țara noastră. Enumerînd succesele, analizînd rămîinerile în urmă constatate în domeniul creației, precum și unele deficiențe în formele de

organizare a vieții artistice, ținînd seama de rolul ce revine Uniunii Artiștilor Plastici în etapa imediat următoare și care corespunde unei accelerări substanțiale a procesului de desăvîrșire a construcției societății socialiste multilateral dezvoltate, Conferința Națională a Artiștilor Plastici adoptă următoarele hotărîri și măsuri:

1. Conferința cheamă pe toți artiștii să contribuie, prin talentul și forța lor de creație, la realizarea unei cît mai efective apropieri între artă și public. În societatea noastră socialistă arta trebuie să intervină ca un factor viu în modelarea profilului spiritual al omului, în modelarea estetică a mediului în care trăiește.

Legarea producției artistice de public și de necesitățile lui să constituie o datorie principală a artiștilor.

2. Conștienți că libertatea creației este legată inseparabil de funcția socială a artei și de rolul ei constructiv, Conferința cheamă pe membrii Uniunii să exprime în creația lor, odată cu ideile lor și simțirea lor proprie, idealurile și cerințele societății, sufletul și virtuțile poporului nostru, realitățile vieții contemporane; să contribuie din plin la afirmarea spiritualității românești, a umanismului societății noastre socialiste.

3. Conferința cheamă pe toți artiștii să reflecte în operele lor marile evenimente și pe eroii din trecutul de luptă al poporului, înfăptuirile sale în toate domeniile, aspirațiile lui spre pace, bunăstare și progres.

4. Conferința cheamă criticii, istoricii și teoreticienii de artă să-și sporească efortul de a dezbate public problemele de creație și dezvoltarea fenomenului plastic contemporan, contribuind la orientarea acestuia, la promovarea valorilor autentice, la combaterea imposturii și a falselor valori, la îndrumarea gustului public, la popularizarea realizărilor artei noastre în țară și peste hotare.

5. Conferința recomandă Biroului și Comitetului Uniunii Artiștilor Plastici:

a. să promoveze creația pătrunsă de ideile umanismului socialist, creația în care își găsește o expresie convingătoare universul spiritual al poporului român;

b. să urmărească dezvoltarea armonioasă și multilaterală a tuturor ramurilor de creație, acordînd în acest cadru o atenție deosebită

artei de for public și diferitelor genuri ce privesc estetica vieții contemporane;

c. să colaboreze permanent cu toate forurile competente — în toate domeniile de activitate — în vederea folosirii talentului și experienței artiștilor oriunde sfatul lor este necesar;

d. să asigure climatul necesar selecției reale a valorilor, să promoveze creația originală, să sprijine afirmarea tuturor talentelor care pot contribui la îmbogățirea patrimoniului artistic național;

e. să acorde o mai mare atenție filialelor și cenaclurilor, sprijinind direct dezvoltarea acestora, ca și a altor nuclee de viață artistică ce iau ființă în centrele județene cu o viață culturală în plină dezvoltare; să organizeze un schimb de valori artistice permanent între Capitală și celelalte orașe ale țării;

f. să susțină ridicarea rolului și eficienței revistei «Arta» în domeniul dezbaterii problemelor esențiale ale creației și al promovării valorilor; să creeze și să susțină noi mijloace de publicitate pentru arta românească;

g. să stimuleze dezbaterile problemelor de creație și popularizare a artelor plastice prin presă, radio, televiziune, filme documentare și să extindă legăturile de colaborare cu toate instituțiile și forurile de cultură ce contribuie la educarea artistică a omului societății noastre;

h. să contribuie la încadrarea artiștilor, mai ales a celor tineri, în domeniile proiectării estetice a bunurilor de consum; să susțină dezvoltarea graficii aplicate și a artelor decorative;

i. să dezvolte legăturile existente cu uniunile de creație din țările socialiste, să intensifice schimburile cu toate țările, să sprijine participarea artiștilor români la manifestările internaționale, organizarea de expoziții românești peste hotare, pătrunderea operei de artă românească în viața culturală internațională; să sprijine în continuare trimiterea artiștilor în străinătate în vederea documentării și a îmbogățirii experienței lor;

j. să militeze cu întreaga sa forță pentru promovarea ideilor de conviețuire pașnică a tuturor națiunilor, de colaborare și prietenie cu toate popoarele, folosind patrimoniul artistic național ca mijloc principal în atingerea țelurilor menționate.



# SARCINI, PERSPECTIVE

Conferința națională a U.A.P. a avut loc în condițiile unei vieți artistice mai tumultuoase, mai complexe decît oricînd în trecutul acestei obști. Dezbaterile conferinței și rezoluția arată că principalele probleme și sarcini actuale se ordonează în jurul unei idei centrale: mișcarea noastră artistică are un program și acesta este o expresie specifică și, în același timp, un mijloc de realizare a însuși programului partidului nostru, de construcție a societății socialiste multilateral dezvoltate. Ceea ce înseamnă a crea opere de înaltă valoare artistică și educativă, inspirate din evenimentele importante ale istoriei poporului nostru, din istoria contemporană a României, ceea ce mai înseamnă a ridica arta de la condiția unui mod de reflectare la aceea de factor al transformării realității. Într-o societate al cărei program este construcția unei condiții umane superioare, tema centrală a artei este elogiul umanului, afirmarea energiei creatoare, a încrederii în gestul constructiv. Arta dobîndește astfel prestigiul unei investiții sociale explicite; la o scară fără precedent ea își poate propune construcția calității umane și a calității vieții. Sarcinile construirii societății socialiste multilateral dezvoltate se răsfrîng în cultură cu o acuitate deosebită, deoarece la acest nivel se manifestă însăși voința și aptitudinea colectivității de a-și proiecta conștient figura, locul, destinul. În contextul marilor probleme ale acestei etape — probleme sociale, economice, politice, probleme ale gîndirii și ale practicii — devine cît se poate de evident că problema artei, a rolului și a funcțiilor sale sociale nu mai poate fi înțeleasă doar în termenii unei producții specializate a «frumosului», ci se pretinde corelată cu întreaga activitate a societății. Relațiile dintre domeniul muncii, înțeleasă ca activitate esențialmente creatoare, și al artei se schimbă, prin natura civilizației socialiste. Convergența dintre ele — ca forme ale muncii sociale — se manifestă deopotrivă pe planul intereselor comune și pe planul funcționării gîndirii. Nu numai rolul social al artistului se schimbă, în raport cu necesitățile colectivității, dar chiar procesul intim, de apariție a operelor, este modificat.

Arta are însă funcțiuni multiple, așa cum are o adresă multiplă, publicul ei nu este omogen, și din această realitate se trage diversitatea esențială a structurilor artei și a raporturilor artă-societate. Problema diversității, astăzi, nu este aceea a stilurilor individuale (ea s-a pus ca o necesitate și a fost un «cîștig» doar în raport cu o stare anormală). Diversitatea stilistică la nivelul creației individuale este inerentă stării normale a artei și, ca atare, ea funcționează oricum, înăuntrul sau în afara unor orientări comune (stiluri, curente). Problema diversității se pune în primul rînd la nivelul diferențierii obiective a formelor artei, al diferențierii de funcțiuni ale creației și ale producției și, corelativ, la nivelul necesităților sociale obiective și al straturilor de gust. De altă parte, între această diversitate esențială și comanda socială la nivel instituțional este firesc să se stabi-

lească o legătură suplă, o concordanță, în anumite limite analogă aceleia dintre forțele de producție și relațiile de producție.

Nici o încercare dogmatică n-ar putea reduce această diversitate aflată vreme cît mecanismele interne, sferele de acțiune și influență ale artei — psihologic, moral, social — sînt ele însele ireductibile. Obștea noastră artistică are forțe capabile să îndeplinească aceste diferite funcțiuni: se produce o artă a delectabilului, o artă memorială și simbolică, de for public, o artă angrenată în civilizație, o artă prospectivă, și toate aceste arii de activitate își au justificarea culturală și își au adresa proprie, publicul diferențiat, momentele de oportunitate. Unitatea se află nu dincolo de modalități, ci în interiorul lor; unitatea este asigurată prin condiția de prezent, de realități sincrone, de actualitate în mers. Iar eforturile contemporanilor de a instaura o ierarhie absolută a artiștilor nu pot fi decît prezumțioase; problema axiologică se pune în sensul unei aprecieri a calității după norma vitalității demersurilor din cuprinsul artei, după norma modernității, înțeleasă ca receptare creatoare a «vociilor» prezentului, lucrînd, astfel, în sensul mișcării istorice.

Sarcina patriotică a artiștilor — și a criticilor — este de a asigura acestor ani o înfățișare capabilă să figureze în istorie ca o imagine limpede și fidelă a epocii și oamenilor ei, a capacității lor creatoare, o imagine care să se recomande prin propria-i autoritate, și nimeni nu poate crede că această sarcină este la îndemîna unei reproducții continue a tipurilor de artă consacrate prin gust (căci se pune de îndată și problema stratificării și a dinamicii sale istorice), oricare ar fi nivelul și valabilitatea acesteia. În această ordine de idei nu mi se pare firesc, pentru o societate în plin proces de dezvoltare, a cărei lege este dinamismul, să facă o artă de muzeu, pentru muzeu; dimpotrivă, muzeul va asuma continuitatea dintre patrimoniul său vechi și formele originale ale prezentului. Mai mult decît atît: epoca noastră a adus la ordinea zilei imperativul elaborării unor forme de artă constitutive ale mediului de viață și, nu mai puțin important, o redefinire a funcțiilor plasticii în raport cu modificările intervenite în sistemul general al imaginii, al mijloacelor de comunicare vizuală.

În perspectiva acestor probleme, dezbaterile Conferinței au contribuit numai în parte la examinarea situației reale a artei; în schimb, s-a făcut auzită necesitatea ca orientarea în artă — atît în ce privește comanda socială cît și în ceea ce privește statutul creator al artistului contemporan — să facă obiectul unor eforturi de înțelegere adecvată, al unei cercetări lucide, al unei asumări a responsabilității istorice. Se afirmă, cred, pe drept cuvînt, că în artă nu există progres istoric (cel puțin în linii mari), ci mișcare; dar în mentalitate, în atitudinea față de artă există progres, și anume recunoașterea consecventă a caracterului istoric al artei, al artei ca expresie a mișcării istorice. ANATOL MÂNDRESCU

În ilustrație:

CONSTANTIN PILIUȚĂ: Panou decorativ din beton alb, Hidrocentrala de la Porțile de Fier (pag. 4)

NAUM CORCESCU: 1907, bronz, București (pag. 6)

KOVÁCS ZÓLTÁN: Panou decorativ, mozaic de piatră naturală, cantina Universității din Cluj (pag. 8)

## PREMIILE U.A.P.

Joi 10 mai a avut loc la sediul Uniunii Artiștilor Plastici din București festivitatea decernării premiilor de creație ale U.A.P. pe anul 1972.

Juriul de premiere, format din: Napoleon Zamfir, președinte, George Apostu, Paul Bortnovschi, Ion Frunzetti, Ștefan Gherghely, Octav Grigorescu, Corneliu Ionescu, Iacob Lazăr, Ana Lupaș, Anatol Mândrescu, Mariana Petrașcu, Mihai Rusu, Ioana Șetran, Ion Vlasiu, membri, a acordat următoarele premii:

*Marele Premiu al U.A.P.* — *Milița Petrașcu*, pentru întreaga activitate a artistei, desfășurată de-a lungul a cinci decenii;

*Pictură* — *Pavel Ilie*, pentru tabloul *Odihna*, expus la Bienala de pictură și sculptură, precum și pentru lucrările realizate în cursul anului 1972;

*Sculptură* — *Vasile Gorduz*, pentru lucrările expuse la Bienala de pictură și sculptură și la Expoziția închinată Conferinței Naționale a P.C.R., 1972;

*Grafică* — *Dumitru Cionca*, pentru gravurile prezentate la expozițiile din țară și la expozițiile din străinătate: Bienala artelor plastice de la Veneția, Bienala internațională « Bianco e nero » de la Lugano, 1972;

*Artă decorativă* — *Costel Badea*, pentru lucrările prezentate la expoziția personală de la Galeriile Galateea și pentru lucrările prezentate la expozițiile internaționale de ceramică de la Londra, Faenza, Perugia și Vallauris, 1972;

*Artă monumentală* — *Kovács Zoltán*, pentru decorațiunea monumentală, mozaic de piatră naturală, cantina Universității din Cluj;

*Scenografie* — *Dan Nemțeanu*, pentru scenografia spectacolelor *Cher Antoine* de J. Anouilh și *Sfânta Ioana a abatoarelor* de B. Brecht.

*Critică* — *Nicolae Argintescu-Amza*, pentru cronicile și articolele despre artă publicate în cursul anului 1972;

*Prototip* — *Monica Damian Scurtu*, pentru prototipurile obiectelor din sticlă create în cursul anului 1972, destinate reproducerii industriale, pentru concepția și execuția lor artistică;

*Premiul tineretului* — *Grigorescu Ion*, pentru lucrările prezentate la Bienala de pictură și sculptură, precum și pentru lucrările prezentate la expoziția personală de la Galeriile Orizont;

*Premiul pentru meșteri populari* — *Neculai Popa*, pentru contribuția la conservarea și reînnoirea creației în domeniul măștilor populare; *András Bálint*, pentru creațiile populare realizate în domeniul ornamentației în lemn;

*Premiul criticii* — *Mircea Spătaru*, pentru sculpturile *Horia*, *Cloșca* și *Crișan*, pentru contribuția adusă în domeniul expresiilor plastice monumentale și pentru lucrările prezentate la expozițiile personale și colective din cursul anului 1972;

*Premiul revistei Arta* — *Horia Bernea*, pentru lucrările din ciclul *Dealul*, prezentate la expoziția personală de la Galeriile Simeza, pentru tabloul *Curtea*, expus la Bienala de pictură și sculptură, 1972, precum și pentru cercetările întreprinse în domeniul expresiei picturale.



« 125 DE ANI  
DE LA  
REVOLUȚIA  
DIN 1848  
ÎN  
ROMÂNIA »

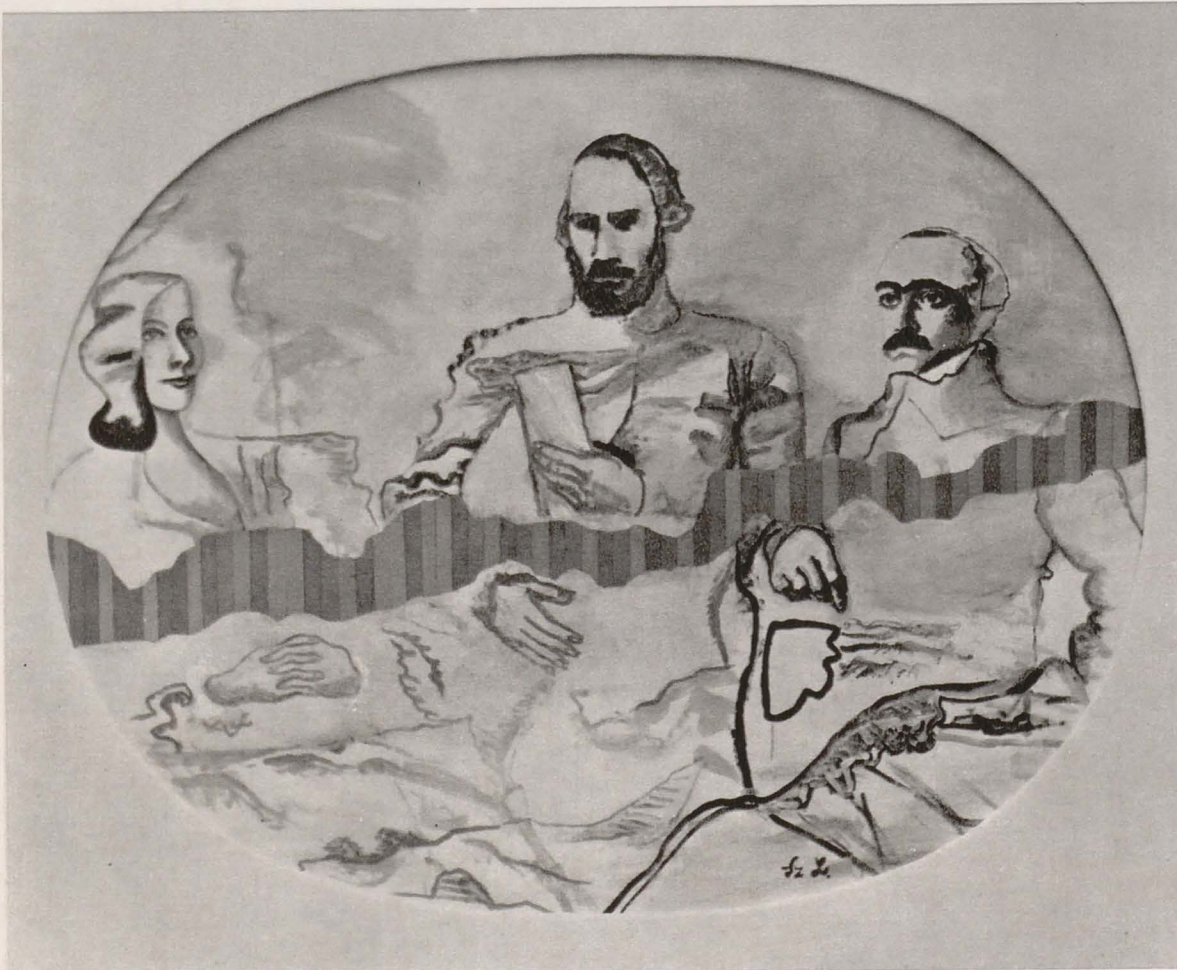


1. ALEXANDRU CIUCURENCU: Ana Ipătescu, ulei pe pânză
2. BRĂDUȚ COVALIU: Revoluționarii Moldovei, pașoptiștii de la Mînjina, ulei pe pânză

# COMANDA SOCIALĂ ȘI INIȚIATIVA ARTISTULUI

EXPOZIȚIA  
«125 DE ANI DE LA  
REVOLUȚIA DIN 1848  
ÎN ROMÂNIA»

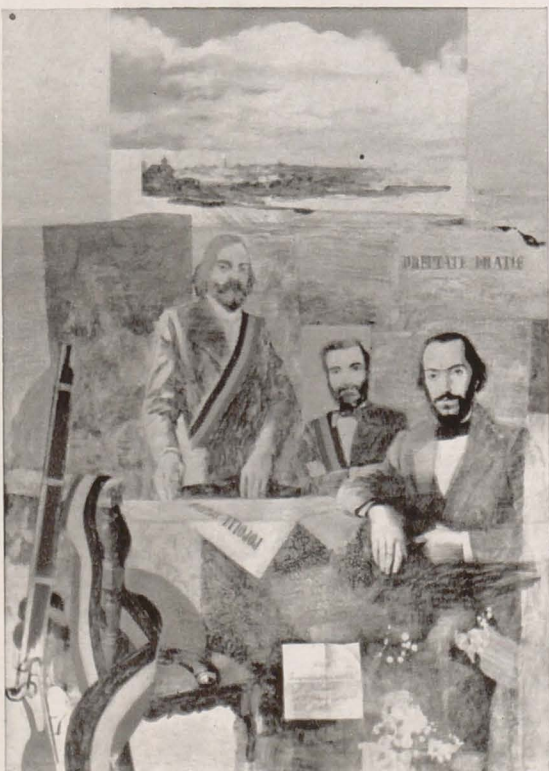
BUCUREȘTI, DALLES  
IUNIE 1973



În expoziția «1848», faptul că artistul dispune de o schemă personală, precum o «marcă depusă», înregistrată definitiv și avantajos în conștiință de confrăți și public, s-a văzut finalizat în sensul practic al unei adevărate specializări în ceea ce privește rezolvarea problemelor compoziției «cu temă»; știm să imprimăm tonul istoric de reculegere și gravitate, adresa documentară hrănită la sursele iconografice ale epocii date, chiar aluzia stilistică la limbajul ei avînd efect de citat. În plus, profesionalitatea eliberează o disponibilitate pentru expresia afectivă. Căci stă în mecanismul artei sărbătorești să dispună de elasticitatea meșteșugului încercat și sigur de sine, încît expresia să fie seducătoare și mesajul răsunător.

Ne gîndim la versiunea Anei Ipătescu, în bleu major, pe care Ciucurencu, transportînd-o în cuprinsul preocupării lui pentru extrema decantare a cromatismului imponderabil, culoare fără masă, desen abia perceptibil, a dorit-o epifanie a figurilor ivite dintr-un cer al timpului.

Brăduț Covaliu se angajează, aici, în epos popular, accentuînd robustețea facturii; tema produce un stil în «Pașoptiștii de la Mînjina». Una din categoriile specializării solemne și pe care putem conta în expozițiile cu temă social-istorică este elegantul stil muralist al lui Traian Brădean, perseverarea într-o schemă compozițională învățată la izvorul zugrăviei votive, dar fără afectări primitiviste, ci mai curînd cu anume aspirație clasică, renescentistă, soluție fructuoasă pentru virtuțile lui de excepțional desenator. Se mai practică, tot cu succes, un neoromantism omagial: astfel, în compoziția frontală, ritmată a



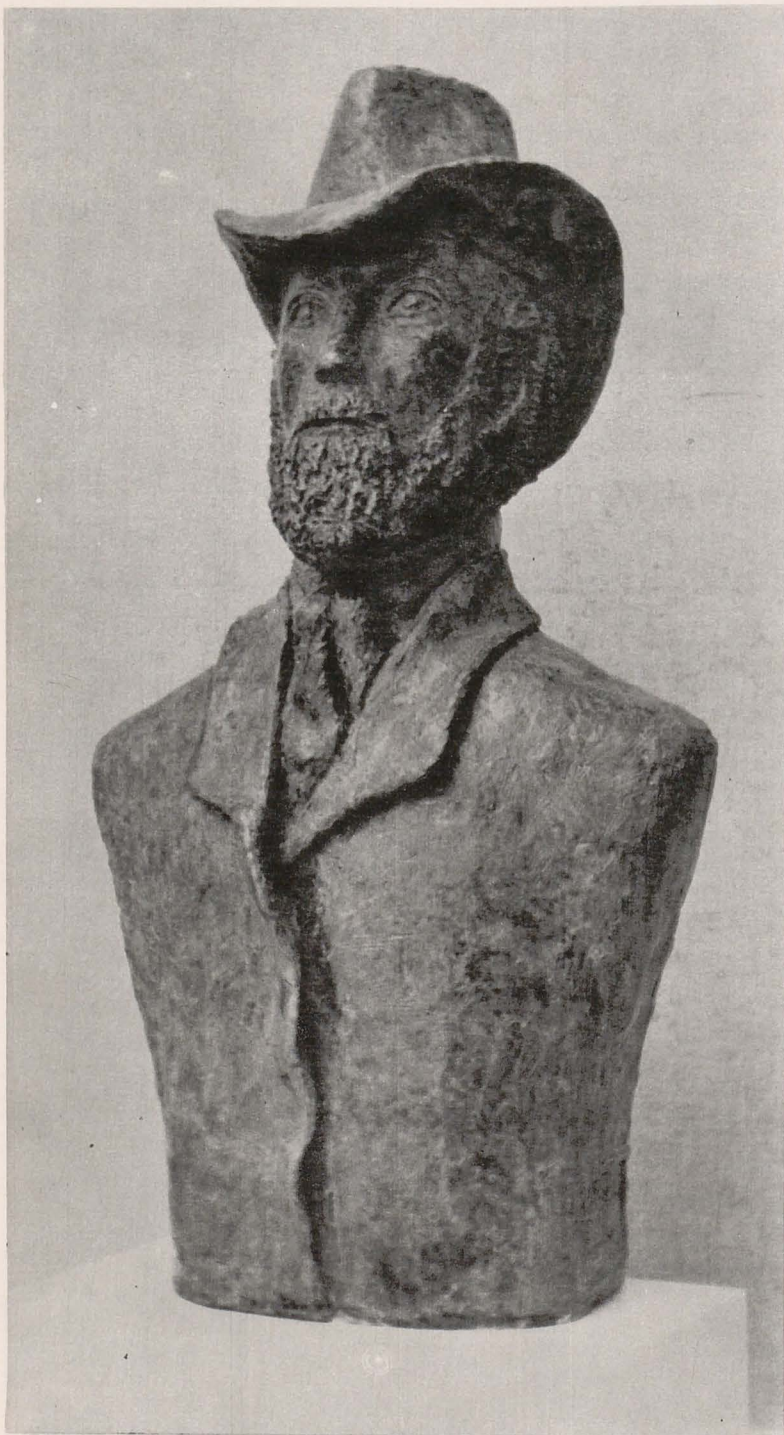
Elenei Greculesi, se citește nu doar leit-motivul «steagului revoluționar», ci și conotația romantică, evocând familiara pictură a lui Rosenthal, iar la Nicogolian motivul «cîmpului de luptă» amintește, modern tructată, imageria de «bătălii». Iacob Lazăr persistă în lirismul cromaticii

constructive, care face bune servicii în pictura de invocație istorică; Rodica Lazăr este oricînd mișcătoare cu inflexiunile facturii ei expresioniste. În ce privește geometrismul orfic pe care l-a adoptat Blendea — dinamică spațială obținută prin ritmarea verticală a suprafeței — este o

temă de pură opticitate; abilitarea acestei formule pentru scopuri ilustrative — în *Pașoptiști* poate fi totuși o formulă de artă murală, în virtutea efectului decorativ. (Este de discutat, față de fenomenul colajului, între un procedeu și un scop, în ce măsură ajustarea dintre o temă

- 3. LIA SZÁSZ: *Vizionarii*, ulei pe pînză
- 4. ION STENDL: *Comisia executivă a Revoluției de la 1848*, ulei pe pînză
- 5. VIORICA ILIE: *Pictorul Negulici*, ulei pe pînză
- 6. VLADIMIR ȘETRAN: *Pagină de istorie*, tehnică mixtă

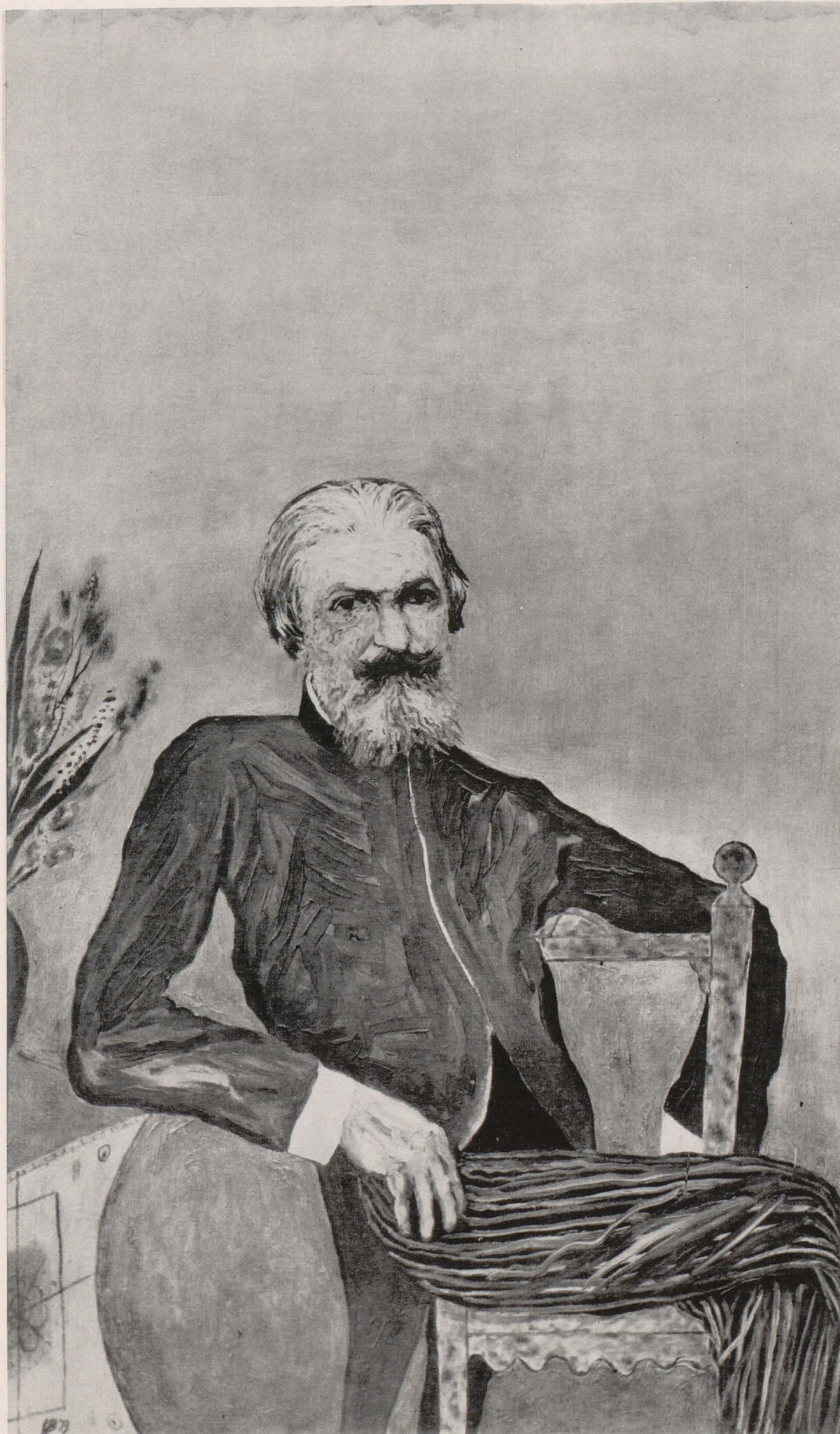




obiectivă și un «stil personal» le slujește pe amîndouă). Însă alternativa se naște mereu, și e o sursă de incertitudine pe frontul artei (atîta vreme cît comenzile sînt nediferențiate după autori). Marin Gherasim utilizează rațional o intimă și permanentă capacitate de dramatizare, întru percutanța unui simili-afiș — «Poporul își transformă eroii în statui» — cu o aplicare dexteră a unor pedale expresioniste în acordurile țipate, trimițînd un salut complice bătrînului Munch. O mediatizare culturală a temei se petrece și în tabloul Vioricăi Ilie, înfățișîndu-l pe *Negulici*, pictor romantic, într-o poză teatrală în care se citează foarte à propos stilul «frumos» al alegorismului academic naiv din arta română a secolului al XIX-lea. Cît de favorabilă îi este artei aniversarea starea de devoțiune care-și găsește manifestarea cu predilecție în narația hagiografică (viața sfîntă a ideilor, devenită «istorie») se vede în compoziția lui Nicolae Brana, una din cele mai savuros autentice din expoziție, grație facturii ei ceremonios-naive. Soluția diametral opusă, intenția tehnicismului vizual, în simili-tipar, mimînd grafica publicitară, nu-i decît versiunea urbană a acestui populism plin de sevă. În manieră de «mec'artă», Șetran a imaginat un mare panou, prevăzut cu un violent centru de atracție optică, în felul țintelor de tir, utilizat ca o captație a curiozității pentru motivele principale, dinadins trecute pe planul secund, ca într-un cinematografic «fading» (figuri din stampe istorice, decalcuri de iscălituri), așa încît colajul iluzoriu este un spectacol retrospectiv, de umbre: mod franc, logic, elegant, de compoziție memorială, adaptînd la statica panoului procedeul supraimpresiunii de imagini corespunzătoare supraimpresiunii de timpi narativi. Se confirmă că arta care ia calea fotografiei, filmului, benzii desenate transpune în sistemul de referințe actual, servit de tehnicile moderne ale multiplicării, narativismul în același timp minuțios și simbolic din imagistica medievală (istoria povestită avea ca model mitul, convenția vizuală avea ca model

teatrul și acest raport, mutatis mutandis, îl regăsim în noi procedee de analiză temporală). În această situație se află lucrarea lui Ion Stendl «Filă de album» cu poze istorice. Lia Szász ia drept prototip de artă pentru memorie fotografia, în superacceptția de «relicvă» pe care o poate căpăta poza încadrată în ramă ovală, etalînd cu pioasă calofilie gestul atît de romantic de a opri timpul, cînd imaginea începe să pălească, alertînd sentimentul primejdiei de a uita. Aceste categorii ale genului votiv, sacralizînd, cum se cuvine, reprezentările cele mai comune și mai stabile pe care o nație le are despre imaginea sa de tinerețe, sînt rodul unui profesionalism foarte îmbucurător, care așază artistul pe baza sigură a utilității sale culturale. Postură cuminte și de nădejde, căreia Bernea îi dă în vileag conținutul de candoare, demnitate, bună credință și înțelepciune: în portretul lui *Costache Negri* stilul e reglat lucid — cu deplină conștiință a elocvenței metalimbajului — în registrul dorinței-de-a-picta-frumos și integrat estetic unei virtuale «serii» care leagă portretul lui *Costache Negri* cu portretele mării iubiri de oameni pictate de Van Gogh, de Modigliani, de Andreescu, de Rousseau vameșul: factura denotă starea de spirit a evlaviei de zugrav. În aceeași ordine de idei, compoziția *Luciei Demetriade Bălăcescu*, avînd îndrăzneala să transpună episodul istoric al călătoriei lui Bălcescu în cheia sprințară și familiară a «scenei de gen» de tradiție impresionistă, despatetizează tonul romantic, virînd «spre adevărul romanesc», dacă ne permitem a parafraza titlul cărții lui Girard. Portretul sculptural de Céline Emilian participă la aceeași familie imaginară a unei regii care are simțul situației și dă figurii întreg aplombul alurii de personaj istoric; în portretul lui *Nicolae Golescu* (ghips) lucrează un concept primordial de «fidelitate», amestec de verism și calofilie (detalii fizionomice în care decalcul după natură este supus intervenției caligrafice), de fapt un reușit concentrat iconic de stiluri votive europene, de la imageria statuară





romană la bustul de « aparat » după moda clasicistă. În acest sens, al istoricității, *Ana Ipătescu*, sculptată grav de Iulia Oniță, este printre cele mai serioase posibile portrete, realizare a istoriei prin transă poetică (privește epoca dinlăuntrul ei, cu părtinire și orgoliu). Autoarea consideră istoria ca temă de viață și, întrucât e artist, tema de viață e în același timp tema de stil, a cărei plauzibilă definire specifică ar putea fi « du romantique plaqué sur du classique », așa cum era și academismul portrețiștilor pașoptiști Iscovescu, Rosenthal, Negulici. Într-o altă serie modală se plasează lucrările emblematice, încifrînd trecutul istoric în simbol și alegorie. Compoziția lui Nicodim, asociere de simboluri culturale ale momentelor revoluționare, vizează un efect de palimpsest, imaginea lui 1789 se șterge pentru a lăsa să se imprime episodul 1848. Sugestivă este și efigia unui « grup de revoluționari » în micul tablou mozaicat de Georgeta Năpăruș, dublu joc psihologic și estetic, cu densitatea inextricabilă pe care o au amintirile, și cu strălucirea lor fanată. Ingenioasă e, la Vladimir Zamfirescu, efigia voluntar pas-tișată după *Bălcescul* lui Negulici, retușînd abia perceptibil originalul spre a marca alteritatea, ca în două imagini imperfect suprapuse, trecutul amintit și prezentul amintirii, un prezent clarvăzător, care distinge și exacerbează romanticul în academicul pașoptist. Da, jocul cu timpul a ispitit pictorii și tema aniversară s-a depășit pe alocuri într-o fixare hieroglifică; evenimentele trecute pe care prezentul le revendică își realizează astfel transcendența, la acei cîțiva artiști care s-au înverșunat să picteze timpul ca o materie perceptibilă, așa cum alții s-au putut înverșuna să picteze umbra, draperia, dantela sau apele unui cristal: a fixa existența, o știa Balzac pe cînd construia personajul Porbus, este mai dificil decît a vizualiza esența. Ce element al operei poate garanta însă « verdictul » pozitiv într-o artă care se vrea păstrătoare de trecut? Însuși conceptul de « monument » este

aici de discutat în termenii mai vechi ai opțiunii între « reprezentare » și « simbol ». Monumentul edificat azi pentru ieri nu poate fi autentic, pare-se, decât dacă dă seama de aportul în conștiință al faptului istoric: însăși preluarea iconografiei și canoanelor vechi este actul unei gândiri moderne, care utilizează datul culturii ca pe un dat al vieții, al experienței omului actual. Evenimentul trecut se repecutează în sporul de originalitate al prezentului. Pașoptul este, pe lângă faptul istoric-social al revoluției, și un document de umanitate, al temerității intelectualului demiurgic. Pentru un om de astăzi, sugestia romanească e încă un zăcămint de forme. Iată doar una din aceste ispite, din textul Iovinescian despre '48: «...Vizionari [...], oameni de [...] baricade, de conspirații, au scoborît visul și utopia în uliță...». Într-o selecție urmărind a propune lucrările în care pașoptismul lucrează astfel, ca o experiență estetică, așa desemna (mai puține decât lucrările «bune» expuse la Dalles), portretul de Horia Bernea, compoziția lui Nicodim, «afișul» lui Șetran, similitudinea Liei Szász, scena Luciei Dem. Bălăcescu, sculptura Célinei Emilian și cea a Iuliei Oniță: lucrări inegale ca izbândă de artist (sînt altele mai «bine executate» în expoziție), dar vitale fiindcă trec pașoptismul prin cultura contemporană și ne fac să-i simțim spiritul infuz în chiar formula intimă a «imaginei».

Dacă se poate distinge o direcție obiectivă a picturii aniversare, această direcție privește pașoptismul ca fenomen intelectual care a marcat pentru societatea românească ecloziunea epocii moderne, soluția europeană de emancipare față de instituțiile feudale și orientale. Din iconografia epocii, cel mai frecvent folosit motiv (reluat de Piliuță, Mihai Rusu, Șetran și alții) este acum compoziția lui Costache Petrescu, o gravură colorată cu tema «Constituția din București de la 11 iunie, anul 1848», cu putere emblematică: un grup de «bonjuriști», în haine provocatoare occidentale, purtînd pe steag lozinca «Dreptate, frăție»:

manifest antifeudal, ilustrînd statutul național și democratic al revendicării și, totodată, caracterul revoluției «de sus». (Menționăm și gravura lui Olinescu, evocînd un Heliade prins într-un angrenaj de emisii verbale, ceea ce dă o veridică idee despre energumenul retoricii pașoptiste.) Pentru frecvența reprezentării lui Bălcescu, nuvela lui Călinescu, piesa lui Camil Petrescu, pictura lui Negulici, sculptura lui Anghel au creat modele de reprezentare în spiritul unei abordări umane, calde, neprotocolare. Cu alte portrete ale pașoptului, rămîne să se depășească stereotipia, străină și semnificației atît de vii, și suculenței romanești a unor

figuri ca Heliade, Kogălniceanu, Goleștii etc. Aceasta nu doar pentru efectul festiv, ci pentru a valorifica sursele istorice ale unui latent depozit de stil autohton: pașoptul, răscruce a civilizației românești moderne, creuzet al inextricabilelor, azi, raporturi stilistice (orient-occident, rural-urban, medieval-modern) din care și-au tras originalitatea lingvistică nu doar un Matei Caragiale, un Călinescu, un Ion Barbu, ci și Petrașcu, Pallady, Lucian Grigorescu, Vasile Popescu: eflorescență tîrzie, după ce straturile mereu dislocate ale continuității culturale s-au reasezat în tiparele unei conștiințe estetice moderne. ANCA ARGHIR

7. CÉLINE EMILIAN: Nicolae Goleșcu, ghips (p. 14)

8. LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: Întîlnirea lui Alecsandri cu Bălcescu și sora sa pe vasul «Maria Dorothea», ulei pe pînză (p. 14)

9. HORIA BERNEA: Portretul lui Costache Negri, ulei pe pînză (p. 15)

10. ION NICODIM: Desen preparator pentru un portret spiritual privind revoluția, ulei și creion pe pînză (p. 16)



## ESTETICA STĂRII DE EINFÜHLUNG

Puține teorii estetice s-au construit pe baza unei singure însușiri a sensibilității, așa cum s-au petrecut lucrurile cu doctrina stării de *Einführung*. Dar în ciuda acestui caracter aproape unilateral de care ea dă dovadă, teoria fundată pe *Einführung* este una dintre cele mai substanțiale concepții estetice din întreaga istorie a culturii omenești.

Tăria ei rezidă în capacitatea de a ilustra și de a explica solidaritatea ființei cu universul. Numai că acest act de solidarizare se petrece în cu totul alt mod decât în viziunea medievală, de pildă. Citându-l pe Augustin, Thoma d'Aquino a susținut, bunăoară, la timpul său, că, pentru a trăi adevărul și frumosul, trebuie să așteptăm exercitarea *din afară* a puterilor grației. Iar aceasta, întrucît «orice adevăr accesibil inteligenței noastre este finit»<sup>1</sup>. Decurge de aici constatarea — specifică gândirii lui Thoma d'Aquino — că numai prin actul de contemplare ființa privește lucrurile și le înțelege<sup>2</sup>. O astfel de înțelegere poate deveni «dragoste de realitate»<sup>3</sup> și prilej de «activitate interioară» a spiritului, dar ea nu va duce niciodată la o *cufundare a eului* în însăși substanța lumii obiective.

În sensul fondului aristotelic, bine cristalizat, al gândirii sale, Thoma d'Aquino va susține, asemenea lui Maimonides<sup>4</sup>, că idealul acțiunii umane constă din nevoia de a îndeplini un continuu exercițiu al rațiunii, pentru a se ajunge treptat la un stadiu de puritate dobîndită și austeră a spiritului<sup>5</sup>.

Dar procesul de pătrundere succesivă în lume, prin contemplație, se oprește aici. Interdicția impusă de Ioan<sup>6</sup> funcționează, pentru Thoma d'Aquino, ca un fel de cenzură. Ajunși la acest punct este interesant să remarcăm faptul că tocmai împotriva unei asemenea idei a cenzurii divine — cenzură care menține, în multe privințe, *ascunsul* intact, invitînd doar la credință absolută și necercetată — se ridică, cu o deosebită stăruință, Kierkegaard. Analizînd mitul lui Abraham, Kierkegaard opune «eroul credinței» «eroului tragic». Din această comparație, «eroul credinței» — care e însuși Abraham — iese înfrînt. Aceasta se întîmplă deoarece Abraham, din clipa în care i se dă porunca divină de a-l sacrifica, în țara Moriei, pe fiul său Isaac<sup>7</sup> și pînă în momentul încercării de jertfă, tace<sup>8</sup>. El tace, potrivit vederilor lui Kierkegaard, spre a-și proba în mod *individual* credința<sup>9</sup>. Dar aceasta înseamnă, în chip limpede, un act de ieșire din planul virtuților fundamentale etice, în viziunea părintelui doctrinei existențialiste din secolul trecut, și reprezintă totodată o

părăsire a sferei estetice<sup>10</sup>. Domeniul esteticului admite, pentru Kierkegaard, tăcerea, cu scopul unic de a sluji *celorlalți*<sup>11</sup>. Neîndeplinindu-se această condiție, Abraham, e pierdut<sup>12</sup>. Și astfel, prin trăirea exclusivă în sensul credinței și prin exercitarea cenzurii originare, contactul cu universul poate fi alterat, iar angoasa devine structura de bază ce reflectă această stare conflictuală. Angoasă se trădează, acum, a fi însăși expresia, plină de tulburări, a *inocenței* inițiale<sup>13</sup>.

Din metafora kierkegaardiană deducem că, într-o anumită viziune tradițională, lumea are regiuni interzise. Între ființă și lume, starea de comuniune reprezintă doar un contact straniu a două planuri paralele, care se pot întîlni numai atunci cînd, datorită unui act de supraveghere mai înaltă, încrucișarea este permisă.

Apare semnificativă împrejurarea că o situație asemănătoare descoperim și în străvechea gândire simbolică a iznilor. În *Rig-Veda* se cîntă mai degrabă puterea cenzurii originare decât capacitatea spiritului uman de a se cufunda în scurgerea nesfîrșită a lumii reale. Astfel, Indra e înfățișat ca fiind capabil de a realiza totul<sup>14</sup>, iar aceasta, în asemenea măsură, încît sufletul omenesc «tremură ca o pasăre» înaintea puterii absolute<sup>15</sup>, în vreme ce zeul suprem (alături de Varuna) creează cerul și pămîntul, fiind în stare pînă și de a-l transforma pe Souchna<sup>16</sup> într-un biet muritor.

Și totuși, în scrieri mai tîrzii — cum ar fi, de exemplu, *Bhagavad-gîtā*, parte componentă a *Mahābhāratei* — paralelismul a două lumi<sup>17</sup> — dintre care una este supremă, iar cealaltă esențial supusă — tinde să lase locul unui anumit tip de *comuniune* organică a întregului existent. În acest sens, Bhagavat declară că «strălucirea plecată din soare» este a lui<sup>18</sup>. Implicit, prin forța sa și pătrunzînd în pămînt, Bhagavat susține toate ființele, hrănește ierburile și face totul să absoarbă, prin el, *Soma*, întrucît el este esența profundă a sevelor<sup>19</sup> și temeiul sigur al existenței. Pe de altă parte, Bhagavat se preface în focul (*Vaisvanara*) ce străbate trupul viețuitoarelor<sup>20</sup> și se așază, pînă la urmă, în inima de necuprins a realității obiective<sup>21</sup>.

Este adevărat că, în calitatea sa de zeu schimbat la față, Krishna își putea îngădui de a-și caracteriza acțiunea în acest mod. Numai că nu trebuie să uităm că, spre deosebire de *Rig-Veda*, epopeea *Bhagavad-gîtā* năzuie să îndemne ființa umană de a acționa după modelul divin. Drept urmare, tendința lui Krishna, de a ieși din propriul său eu suveran, pentru a intra în lucruri, devenea, prin mecanismul ei, în condițiile în care acest mecanism era supus învățării, o atitudine specifică și sensibilității umane. Ceea ce se va reflecta pînă la urmă și în ansamblul teoriei referitoare la transmigratia sufletelor. Evident, procesul de elaborare a unui anumit gen de comuniune cu universul, prin actul de *pătrundere* în lucruri și în esența intimă a ființelor, se adăuga la ceea ce Scheler numește aspirația orientală — și în special impulsul budhist și cel brahmanic — de *anulare* a suferinței în plan *subiectiv*<sup>22</sup>.

Într-adevăr, dacă spiritul occidental — începînd din vremurile plămădirii mitului prometeic și ajungînd pînă în zilele noastre — a încercat să obțină o *suprimare obiectivă* a suferinței, prin actul de punere între paranteze a cauzelor exterioare ale grijii și prin remodelarea lumii reale, astfel ca această lume să devină mai bună și mai demnă de a fi trăită, sensibilitatea indică va căuta să îndemne la *absorbirea* în plan *subiectiv* a întregii dureri a lumii, pentru ca aici, în regiunile eului personal, suferința să fie *abolită*. Rezultă că această operație de suspendare a suferinței se întemeiază pe *non-rezistență* în fața răului<sup>23</sup>. Ceea ce va duce, în ultimă analiză, și o la negare de sine a vieții subiective. Acesta este adevăratul înțeles al *Nirvanei* (*Nirvāna*) — idee ce desemnează neantizarea în final pînă și a subiectivității omenești. Pe un asemenea temei spiritual al pasivității absolute și al renunțării s-a clădit în orient o întregă civilizație.

Trecînd însă peste această paranteză și revenind la cuvintele lui Krishna, vom spune că în ideea hindusă de *prelungire* a ființei raționale în lucruri, cu scopul de a însufleți totul, este anunțată parțial cuprinzătoarea doctrină europeană cu privire la starea de *Einführung*.

Desigur, termenul aflat în discuție este greu de tradus. Ideea a apărut, pentru prima oară, în exprimarea lui Herder, cu un sens destul de precis. Ființa umană se organizează — în vederile lui Herder — după felul de a fi al naturii; ea este o unitate în cuprinsul căreia părțile funcționează nedespărțite unele de altele<sup>24</sup>; aceasta face ca omul să se simtă, pînă la urmă, *solidar* cu toate faptele naturii și să-și *proiecteze*, în chip invers, imaginea sa asupra realității exterioare<sup>25</sup>. Ideea de *proiectare* și de *simțire* în lucruri a desemnat însă, de la început, înțelesul specific al termenului de *Einführung*.

În primul rînd, vom sublinia deci că starea de *Einführung* presupune o *orientare a subiectivității spre lume* și o *transpunere în obiect*. Această transpunere nu este însă indiferentă. Starea de *Einführung* implică deci, în al doilea rînd, o *trăire activă* cu sensul spre obiect și o «*simțire*» corespunzătoare a acestuia. În sfîrșit, pe un al treilea plan, starea de *Einführung* constituie o încercare continuă de schimbare la față a naturii, în așa fel, încît întreaga realitate să dobîndească o semnificație omenească. Tinzînd către umanizarea integrală a realității obiective, doctrina *Einführung*-ului pledează, implicit, pentru teza solidarizării cu universul. Umanizînd deci — sau făcînd totul după chipul și asemănarea noastră — iar aceasta în mod *estetic* și nu *real*, ne vom regăsi în final în lucrurile din jur și, în substratul acestor lucruri, ne vom simți exact așa cum ne descoperim în propria noastră alcătuire interioară.

În consecință, sîntem în măsură de a afirma că starea de *Einführung* relevă o transpunere afectivă și simpatetică în însăși țesătura ascunsă a faptelor lumii și, din această cauză, avem dreptul de a traduce termenul respectiv prin expresia de *obiectivare sensibilă*<sup>26</sup>. Dată fiind semnificația profundă a cuvîntului, noi nu vom putea traduce în mod adecvat

expresia nici cu ajutorul termenului de *empatie*, dar nici prin intermediul aceleia, mult mai apropiat, de *intropatie*. În limba greacă prefixul *en-* înseamnă într-adevăr în și, prin extensiune, el relevă imaginea de *înăuntru*; dar aceasta se petrece în înțeles strict *static*. Prepoziția *en* nu indică așadar direcția și acțiunea, ci situarea (ca în expresia a fi în casă — *en dómasi*)<sup>27</sup>.

Implicit, cea de a doua parte a termenului de *empatie* sugerează fie pasiunea sufletului, fie ideea de *boală*. În nici un fel cuvântul *patos* nu exprimă și o stare de simțire care să fie eventual nepasională. Dimpotrivă, termenul de *Einfühlung* se referă mai degrabă la cazuri mult mai generale de sensibilitate și de contact cu obiectele și nu denotă în chip exclusiv trăirile rezultate dintr-o orientare pasională.

În orice caz, atât în concepția lui Robert Vischer, cât și în teoriile lui Lotze, Volkelt, Lipps și Wilhelm Wundt — marii creatori ai doctrinei referitoare la situațiile de *obiectivare sensibilă* în sfera esteticului — elementul pasional nu intră explicit în discuție.

Ceea ce apare ca fiind comun pentru toți acești gânditori e faptul că starea de *Einfühlung* denotă o *autoproiectie* ideală și nu materială sau fizică în *ființe* și *lucruri* sau, mai exact spus, o *transpunere sensibilă* în alcătuirea intimă a obiectelor aflate în lumea din jur. O asemenea transferare *sensibilă* are deci, ca și în concepția lui Herder, un caracter ideal, de umanizare estetică treptată dar fundamentală a existentului. O astfel de proiectare subtilă și simbolică a *subiectivității* romantice în lucruri nu modifică nici măcar concluziile procesului de cunoaștere. Ea are rostul doar de a crea o lume estetică pentru noi; o realitate configurată și nouă, care să ne fie aproape. Evident, căile realizării acestui proces sînt diferite în vederile gânditorilor amintiți.

În linii mari, concepțiile privitoare la starea de *obiectivare sensibilă* se împart — potrivit convingerilor lui Victor Basch — în două categorii distincte<sup>29</sup>. În prima grupare intră doctrinele care abilitază ideea că atitudinea de *obiectivare sensibilă* se reduce în esență la teza «asociației» proclamată în psihologie de Fechner<sup>30</sup>. Sub acest raport, *obiectivarea sensibilă* n-ar reprezenta un fenomen primordial al subiectivității, ci un raport derivat, care e reductibil la alte activități ale spiritului<sup>31</sup>. În rîndurile gânditorilor care au susținut această orientare se înscriu numele lui Lotze, Stern, Siebeck și Külpe<sup>32</sup>. Este neîndoielnic faptul că, transformînd starea de *obiectivare sensibilă* în raport nefundamental al activității psihice<sup>33</sup>, Lotze ajungea la concluzii psihologice practice. Aceste concluzii nu explicau însă relațiile noastre mai adînci, de factură estetică, pe care le nutrim, într-un mare gest de simpatie poetică, cu obiectele exterioare. Această observație este în esență valabilă și pentru teoria lui Paul Stern.

De aceea mult mai interesantă apare cea de a doua direcție teoretică privitoare la starea de *obiectivare sensibilă*. În cuprinsul acestei orientări doctrinare intră concepțiile estetice ale lui Volkelt, Lipps, Wittasek, Groos,

Münsterberg, Kohnstamm și Wundt. În virtutea spiritului care stă la baza acestei viziuni intelectuale, starea de *obiectivare sensibilă*, în calitatea ei de fenomen originar al sensibilității, face posibilă ridicarea deasupra simplelor legături *asociative* și pătrunderea *intuitivă* în obiect în așa fel, încît, *detașînd aparența* lucrurilor — așa cum se exprimă Karl Groos<sup>34</sup> — noi *proiectăm*, în locul rămas liber, *modificările* subiective propuse de simțirea noastră.

Apare evidentă constatarea că, din ansamblul doctrinelor formulate în spiritul acestei orientări anti-asociaționiste, cele mai importante teorii sînt acelea care au fost elaborate de Volkelt, Lipps și Wundt.

Astfel, în concepția lui Volkelt atitudinea de *obiectivare sensibilă* reprezintă unificarea de substanță<sup>35</sup> a *intuiției* și a *sentimentului*<sup>36</sup>. Datorită acestei sinteze profunde, în atitudinea estetică, este cu puțință ca cei trei factori ai contemplării — și anume *percepția* neutră (sau *percepția* lipsită de conținut sentimental), *simțirea pur subiectivă* și eliberată de orice disponibilități intuitive și, în sfîrșit, *relația* dintre primii doi termeni ai raportului contemplativ — nu sînt dați în mod succesiv ci apar *simultan*<sup>37</sup> într-o formă originară și puternic trăită. În baza acestei fuziuni intime, ceea ce înseamnă că sentimentul este încorporat în structura intuiției — noi nu numai că trăim viu și integral obiectul estetic, dar sîntem în măsură de a ne proiecta propriile noastre semnificații și simboluri în lumea lucrurilor.

Pentru Johannes Volkelt forma unei atari proiecții a subiectivității în cuprinsul realității exterioare este dublă. De unde rezultă că discutăm, în cazul doctrinei lui Volkelt, despre o dualitate specifică a stării de *obiectivare sensibilă*. Primul tip de *obiectivare sensibilă* este, în credința lui Volkelt, cel denumit prin expresia de *Einfühlung propriu-zis*. În acest caz subiectul se prelungește sensibil în forma și în substanța ființelor umane. Al doilea gen de *Einfühlung* este de natură *simbolică*. În această alternativă spectatorul se insinuează în însăși alcătuirea discretă a lucrurilor și a ființelor fără înfățișare umană.

Revelatoare este observația că, indiferent de forma pe care o adoptă starea de *obiectivare sensibilă* și independent de gradul de adîncime la care ajunge, ea rămîne întotdeauna — potrivit convingerilor lui Volkelt — superioară simplei *cunoașteri intelectuale* abstracte<sup>38</sup>. Această cunoaștere este mai degrabă rigidă și se dezvăluie a fi prea puțin pătrunzătoare pe tărîmul esteticii. Deducem de aici că tendința anti-rigoristă și potrivnică gândirii *dianoetice* constituie trăsătura de bază prin care se definește în general teoria privitoare la starea de *Einfühlung*. Și este interesant să reținem că, în virtutea acestei însușiri esențiale, doctrina stării de *obiectivare sensibilă* se prezintă, de la început, ca fiind adversara prin excelență a unor concepții actuale — cum ar fi de exemplu viziunea susținută de Bense — teorii care se referă la aspectul precumpănitor al *inteligentei abstracte* în cuprinsul actului de contemplare estetică. Este indiscutabil că, în

această chestiune, filosofia *Einfühlung*-ului ajunge la unele constatări exclusiviste. În alte împrejurări am încercat să demonstrăm că noi nu putem aborda problema sensibilității de pe poziții unilaterale și cîteodată prea vagi. Sîntem deci siliți de a adopta, în acest sens, o atitudine lipsită de prejudecăți și cît mai cuprinzătoare. Nu este însă mai puțin adevărat că și «teoriile discursive» și intelectualiste din lumea contemporană greșesc, exagerînd de această dată importanța gândirii raționale în cîmpul mai larg al contemplării estetice. Exagerarea nu are un temei riguros și semnele de «saturație dianoetică» pe care le descifrăm astăzi în arta occidentală sînt o dovadă în această privință. Dar, dincolo de discuția și de precizările noastre, teoria *Einfühlung*-ului rămîne întemeiată pe tema afectului. Cît de esențial este acest motiv pentru întreaga doctrină ni-l dovedește faptul că el stă și la temelia concepției estetice a lui Theodor Lipps.

Și, într-adevăr, pentru Lipps, *sentimentul* — care satura intuiția în vederile lui Volkelt — constituie baza orientării noastre sensibile către lume. Pornind de la actul de descompunere vizuală, de pildă a unui întreg spațial perceput, în structurile — sau formele — sale simple<sup>39</sup>, sentimentele se pot instaura de îndată. Ele se instituie din clipa în care simțim că obiectul dat ni se înfățișează ca ocupînd un loc în spațiu și ca fiind purtător de relații de măsură. Reflexia relațiilor de măsură se traduce în planul sentimentelor. Acestea se obiectivează, însă, împreună cu senzațiile însoțitoare<sup>40</sup>, și astfel ia naștere un univers de semnificații afective de factură estetică «în preajma» obiectului perceput<sup>41</sup>.

În acest mod, în percepția estetică, *eul* și *non-eul* pot să coincidă și să se unifice<sup>42</sup>. Aceasta este o formă specifică a *activității* spirituale și a *voinței*<sup>43</sup>. Iar identificarea lumii și a eului nu face altceva decît să demonstreze că în sistemul global al existenței nu dăinuie *separarea*<sup>44</sup> ci *unitatea* indestructibilă a tuturor părților și a *tendențelor*<sup>45</sup>.

Ceea ce ne conduce direct la necesitatea de a pune în evidență stadiile prin care trece procesul de *Einfühlung*, pentru a se ajunge la unificarea amintită. În optica lui Lipps, prima treaptă a obiectivării sensibile rezidă în capacitatea subiectivității de a realiza starea *aperceptivă*. La acest nivel, obiectul exterior este *contemplat*; *asimilarea* lui se îndeplinește însă, în așa fel, încît subiectivitatea *unifică* în permanență elementele componente ale entităților reale. Drept urmare, încă din acest moment discutăm despre o *activitate* a spiritului — în sensul kantian al cuvîntului — o activitate ce este în același timp a *eului* cunoscător, cît și a *voinței* individuale. Descoperim ca atare în obiecte *forțe* ce sînt *autoproiecții* ale modelelor *interioare de acțiune* umană.

Într-un stadiu secund, dar mult mai profund, fenomenul de *Einfühlung* ni se dezvăluie a fi stare *empirică*. În acest caz, *experiența* umană integrală — sau istorică — este aceea care ne demonstrează că a fost în măsură de a *introduce* semnificații în cuprinsul realității obiective. Ceea ce face ca, în condițiile în

care trecem la noi acte de contemplare, să percepem lucrurile *odată* cu însușirile afective pe care experiența umană le-a transferat, de-a lungul timpului, în lumea din afara noastră.

La un al treilea nivel, procesul de *obiectivare sensibilă* devine un sistem de *stări sufletești de moment*. În această perspectivă, vorbim de faptul că noi intuim obiectele și în funcție de sentimentele de plăcere sau de neplăcere pe care le nutrim în clipa trăită. Rezultă că ființa umană introduce elemente de bucurie sau de tristețe în acel univers în care, fără trăirile sale estetice, n-ar stăruia decât relațiile dureroase ale existenței inerte. Al patrulea stadiu specific procesului de *obiectivare sensibilă* este definit, potrivit vederilor lui Lipps, prin ideea de proiectare a eului în formele sub care ne *apar celelalte ființe*. Acesta este un caz special al stării de *Einfühlung*; deoarece ființele umane, de pildă,<sup>1</sup> au ele însele capacitatea de a se *oglinzi* în propria noastră alcătuire lăuntrică.

Deducem de aici că cea mai mică modificare de fizionomie în înfățișarea altcuiva devine pentru noi un semn al propriilor noastre prefaceri interioare. În mod invers, transformările intervenite la nivelul impresiilor noastre sensibile le considerăm drept *simboluri* ce pot fi înțelese de toți ceilalți.

În sfârșit, reținem că ansamblul momentelor enunțate, prin care se determină procesul de *obiectivare sensibilă*, dobândește sensul lui cel mai înalt în sentimentul fundamental al *simpatiei estetice*. Înțelegem acum că prin intermediul acestui sentiment se realizează armonia funciară a eului și a non-eului — armonie ce intră în substanța originală a lumii întregi. Trebuie să subliniem că această idee a relațiilor reciproce dintre subiect și lume este proprie și teoriei lui Wundt. În viziunea lui Wilhelm Wundt, termenul de *Einfühlung* exprimă destul de clar această reciprocitate, « chiar dacă, din punct de vedere psihologic, el rămâne, în parte, nedeterminat »<sup>46</sup>. Și totuși, este limpede că « dacă această expresie sugerează nemijlocit un fel de proiectare a sentimentelor privitorului în obiect, elementele mutate dincolo nefiind atât reprezentări, cât sentimente, atunci ea desemnează cu siguranță un motiv care nu poate lipsi în cazul nici unei impresii de efect »<sup>47</sup>.

Rezultă de aici, pe bună dreptate, că starea de *obiectivare sensibilă* intră obligatoriu — deși ea nu este întotdeauna precis determinată — în orice atitudine autentică din sfera trăirii estetice.

Ceva mai mult, reluând teza lui Lipps cu privire la rolul *voinței* în actul de constituire a stării de *Einfühlung*, Wundt consideră că « întrucât sentimentele voliționale se mută oarecum în obiect, ele îi dau viață acestuia și *descarcă* (subl. ns.) subiectul contemplator de sarcina îndeplinirii acțiunii »<sup>48</sup>.

În acest fel, Wundt ajunge să sublinieze o însușire de bază a *obiectivării sensibile*. Este vorba de capacitatea ei de a face cu puțință atingerea unui stadiu de eliberare aproape *cathartică*. Și astfel, însușind estetic obiectul<sup>49</sup>, conferindu-i acestuia viață<sup>50</sup>, starea de *Einfühlung*, care se definește prin cei doi factori ai săi — și anume *primatul sentimen-*

*tului* și posibilitatea ca sentimentele să fie *transferate* « de către subiectul care percepe, în obiecte »<sup>51</sup> — devine o condiție a profunzimii trăirii estetice și a adevărului artei. În sfârșit, ar trebui să mai notăm că ideea de *Einfühlung* capătă în teoria lui Worringer o interpretare aparte. În lucrarea acestuia, intitulată *Abstraktion und Einfühlung*, starea de *obiectivare sensibilă*, ca o tendință spre natură, spre frumusețea expresiei și către armoniile lumii și echilibrul construcției clasice, este opusă stării de *abstracție*<sup>52</sup>. Predispoziția abstractizantă a spiritului constituie, în viziunea lui Worringer, o tendință de îndepărtare de obiectul exterior și de natură în general și definește o înclinație către geometric, către expresivitate puternică gotică<sup>53</sup> și neliniște metafizică<sup>54</sup>. Am încercat în alte împrejurări să punem în lumină frumusețea operei lui Worringer, dar ne-am străduit, în același timp, să amendăm caracterul prea tranșant al antinomiilor amintite. În consecință, nu este cazul să revenim aici asupra unei atari probleme. Ceea ce reținem însă cu stăruință este faptul că, în ansamblu, doctrina *Einfühlung*-ului nu numai că este dovedit de cuprinzătoare, dar că ea devine în epoca noastră din nou actuală. Cel puțin ea pare să recapete viață pentru acei teoreticieni și artiști care mărturisesc că sînt saturați de prea multă rigoare pozitivă.

Dacă se întâmplă acest lucru, totul se explică într-un mod foarte simplu. Subzistă în doctrina *Einfühlung*-ului un nucleu de adevăr absolut. Sîntem nu numai individualități conturate, capabile de o gândire abstractă uimitor de austeră și neașteptat de pătrunzătoare, ci și ființe ascunse în marea desfășurare a unor substanțe universale. Ne simțim solidari cu lumea pe care Abraham a pierdut-o, din cauza fricii și a unei conștiințe singularizate. Topirea aceasta în lume și întretinerea secretului dialog cu existentul, printr-un act de *obiectivare sensibilă* cu dublu sens și neasemuit de ciudat, sînt redată tulburător de Rilke în clipa cînd scrie: « Ce oare-am fi putut afla de la-nceputuri / decît că unul se recunoaște în celălalt // Decît că-n preajma noastră prinde viață / indiferentul; o ! casă; o ! livadă; o ! lumină a serii, / dintr-odată voi ați ajuns aproape să puteți vedea / și, lîngă noi, îmbrățișînd, primiți îmbrățișare. // Prin toate ființele un singur spațiu se întinde. / Spațiul de dinlăuntru al lumii. Pășările / ne traversează lin zburînd. Eu, care-aș vrea să cresc / mă uit afară și în mine crește pomul. // Cînd grija mă cuprinde, în mine o casă se ridică / și, cînd eu mă feresc, în mine crește scutul. / M-am regăsit iubind; în piept îmi odihnește / imaginea frumoasei lumi și plînge. / »<sup>55</sup>.

Starea de *obiectivare sensibilă* este întregită aici prin actul de pătrundere a entelechiilor lumii în noi și acesta e înțelesul mare al artei și al adevărului vieții. TITUS MOCANU

<sup>1</sup> Saint Thomas d'Aquin, *Textes et études*, trad. franc. Menessier, Paris, 1943, p. 83.

<sup>2-3</sup> Cf. *idem*, pp. 200—201.

<sup>4</sup> v. Graetz, H., *Volkstümliche Geschichte der Juden*, Wien und Berlin, IX Aufl. (f. a.), 3 Bde, Bd. II, pp. 440—441.

<sup>5</sup> Cf. Saint Thomas d'Aquin, ed. cit., pp. 195—196.

<sup>6</sup> Este vorba de aserțiunea lui Ioan, potrivit căreia « nimeni nu l-a văzut pe Dumnezeu » (Ioan, I, 18). V. și Thomas d'Aquin, op. cit., p. 83.

<sup>7</sup> Cf. *Geneza*, XXII, 1—2.

<sup>8-12</sup> Cf. Kierkegaard, S., *Crainte et tremblement, Lyrique-dialectique per Johannes Silentio*, trad. franc. Tisseau, Paris, Aubier (f.a.), (1935), respectiv pp. 186—188; 121; 187; 201.

<sup>13</sup> Cf. Kierkegaard, S., *Der Begriff der Angst, von Vigilius Haufniensis*, trad. germ. Schrepf, Jena, 1912, p. 36.

<sup>14-16</sup> Cf. *Rig-Veda, Monde ancien, Inde — Poésie lyrique I*, trad. franc. Langlois, Paris, 1870, respectiv Sect. IV, Hymne II, p. 324; Sect. VII, Hymne I, p. 531; Sect. VIII, Hymne VI, 5, p. 586.

<sup>17</sup> Această observație este valabilă chiar dacă, în *Rig-Veda*, dualitatea dintre existența reală și aparentă (dintre *sat* și *asat*) se dizolvă — dar numai atunci cînd se face abstracție, în mod provizoriu, de problema condiției umane — într-o unitate originară, care se reduce în fond la ideea de *Dragoste*. (Cf. *Rig-Veda*, ed. cit., Sect. VIII, Hymne X, 4). A se vedea în acest sens și lucrarea lui H. von Glasenapp, cu titlul *Les littératures de l'Inde*, trad. franc. Saille, Paris, 1963, pp. 99—100.

<sup>18-21</sup> Cf. *Bhagavad-gītā*, în *Filosofia indiană în texte*, trad. rom. Al-George, București, 1971, respectiv XV, 12; XV, 13; XV, 14—15.

<sup>22-23</sup> Cf. Scheler, M., *Vom Sinn des Leides*, în *Moralia*, Leipzig, 1923, pp. 77—78.

<sup>24</sup> Cf. Herder, J. G., *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, în *Herders Werke*, 4 Bde., Leipzig und Wien (f. a.), ed. Matthias, Bd. IV, pp. 53—55.

<sup>25</sup> Cf. Herder, J. G., *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, Leipzig, 1778, I, pp. 50—51. Notăm că Eisler subliniază importanța gândirii lui Herder în această problemă, precizînd totodată însemnătatea tezei lui Jean-Paul, în virtutea căreia starea de *Einfühlung* este o încercare de a personifica întreaga lume (v. Eisler, R., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 3 Bde., Berlin, 1910, Bd. I, p. 256).

<sup>26</sup> Precizăm cu acest prilej că Eisler tălmăcește corect termenul, prin expresia echivalentă de *introiecție (Hineinverlegung)*. Așadar eul îndeplinește un act de *introiecție* a stărilor sale intime (sentimente, năzuințe) în obiectele (lucrurile, persoanele) din lumea ce ne înconjoară (Cf. Eisler, R., op. cit., p. 256).

<sup>27</sup> Reținem că, în grecește, dacă *en* înseamnă *în*, fără mișcare, ideea de *în*, cu mișcare, este redată cu ajutorul prepoziției *eis*.

<sup>28</sup> În această ordine de idei să nu uităm faptul că *fühlen* semnifică, în limba germană, a simți, a pipăi, a resimți durere, fără a conține și ideea de pasiune.

<sup>29-32</sup> Cf. Basch, V., *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*, în *La philosophie allemande au XIXe siècle*, Paris, 1912, p. 86.

<sup>33</sup> V. Lotze, H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München, 1867; v. și Lotze, H., *Grundzüge der Psychologie*, VI Aufl., Leipzig, 1904, precum și Kulpe, O., *Über den assoziativen Factor des Ästhetischen Eindrucks*, *Vierteljahrsschrift für W. Ph.*, 1899, sau, Stern, P., *Einfühlung und Assoziation in der neuen Ästhetik*, München, 1892.

<sup>34</sup> Cf. Groos, K., *Einleitung in die Ästhetik*, Giessen, 1892, pp. 91—101 și pp. 135—177. Amintim că teza de bază a lui Groos este citată și de Basch (v. Basch, V., op. cit., p. 91).

<sup>35</sup> Cf. Volkelt, J., *System der Ästhetik*, München, 1905—1914, 3 Bde., Bd. I, pp. 240—254.

<sup>36-37</sup> Cf. Basch, V., op. cit., pp. 91—92.

<sup>38</sup> Cf. Volkelt, J., op. cit., Bd. I, pp. 215—220.

<sup>39-41</sup> Cf. Lipps, Th., *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, 1897, pp. 312 și urm.

<sup>42-45</sup> Cf. Lipps, Th., *Ästhetik*, Hamburg und Leipzig, 1902—1906, 3 Bde, Bd. I, pp. 168—188.

<sup>46</sup> Wundt, W., *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, 1903, 3 Bde, Bd. III, p. 186.

<sup>47</sup> Wundt, W., op. cit., p. 186.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>49-51</sup> *Ibidem*, pp. 189—191.

<sup>52-54</sup> Worringer, W., *Abstracție și intropatie*, București, 1970, pp. 37—39; 41—46; 164 și pp. 176—181.

<sup>55</sup> Rilke, R. M., *Ausgewählte Werke*, Leipzig, 1942, Bd. I, p. 342. Notăm în acest context și splendida formulă cu înțelesuri alchimiste a lui Blaga: « eu cu lumina mea sporesc a lumii taină ».

# DESPRE ARTA REVOLUȚIEI

A. STRIGALEV

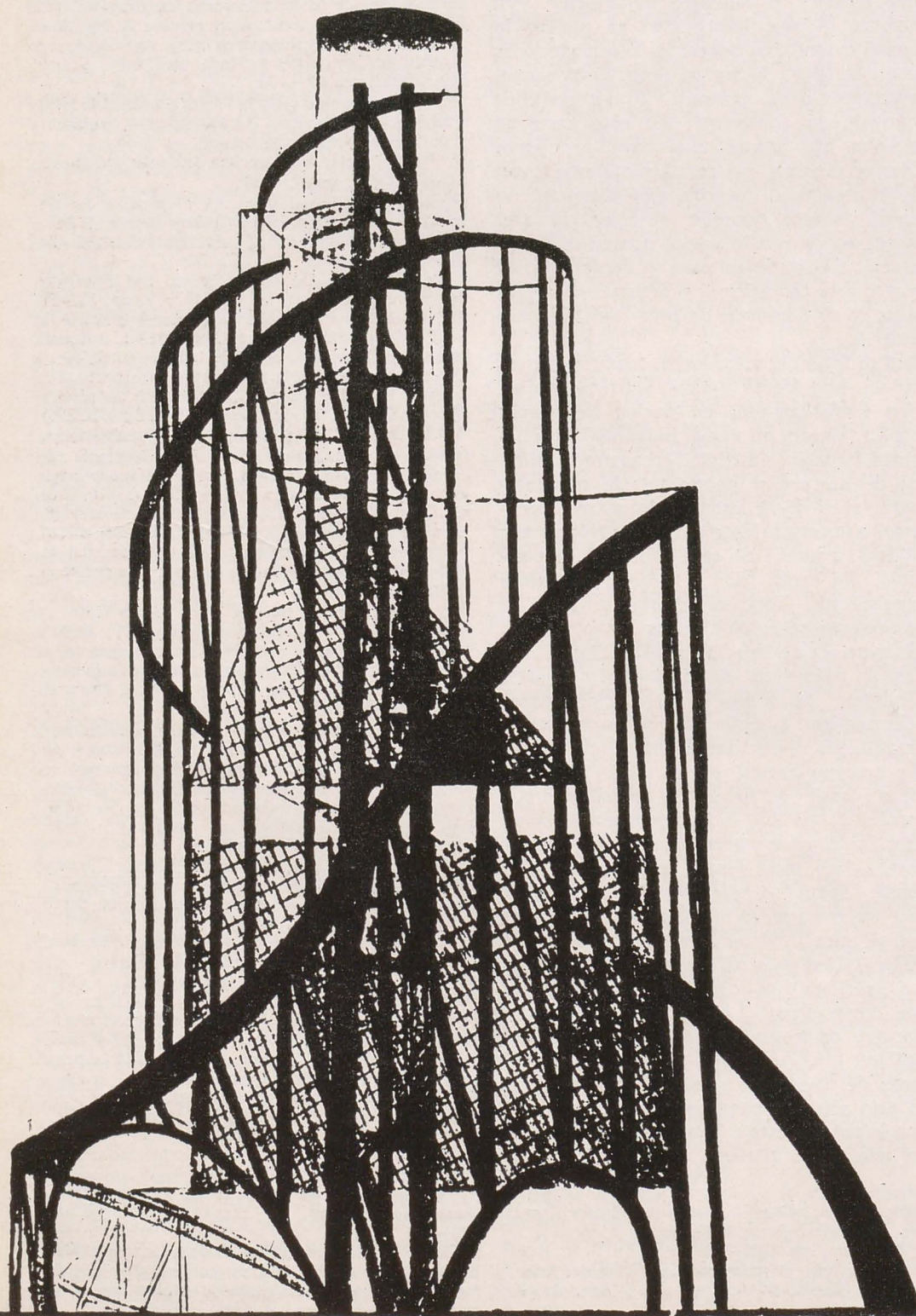
În istoria culturii și artei sovietice, planul leninist privind propaganda monumentală ocupă un loc de frunte. Aici, ca și în alte domenii ale activității sale, Vladimir Ilici a sintetizat teoria și experiența revoluționară, de la reveria utopică a lui Campanella, pînă la discuția, ce s-a ivit după februarie 1917, în legătură cu atitudinea față de monumentele țariste, și de la practica Revoluției Franceze și a Comunei din Paris pînă la activitatea sovietelor și inițiativele maselor populare. Însă ceea ce pînă atunci fusese disparat și puțin la număr, sugerat sau căutat doar, a fost transpus într-un sistem și pus la baza politicii de stat în domeniul dezvoltării artei.

Planul pentru propaganda monumentală a fost lansat de V.I. Lenin în condiții extrem de grele pentru țara noastră. Aceasta a fost comanda socială făcută de noua putere populară artiștilor din toate specialitățile. Ca tematică el întruhipa cele mai înalte idealuri ale intelectualității progresiste ruse, iar prin faptul că se recurgea la formele monumentale ale artei, creația artiștilor se adresa celor mai largi mase populare. Artă revoluționară trebuia să devină eficientă și utilă, trebuia să fie în slujba cauzei instruirii și educării poporului, adică a cauzei pe care cei mai buni reprezentanți ai intelectualității din Rusia o considerau întotdeauna drept o datorie a lor.

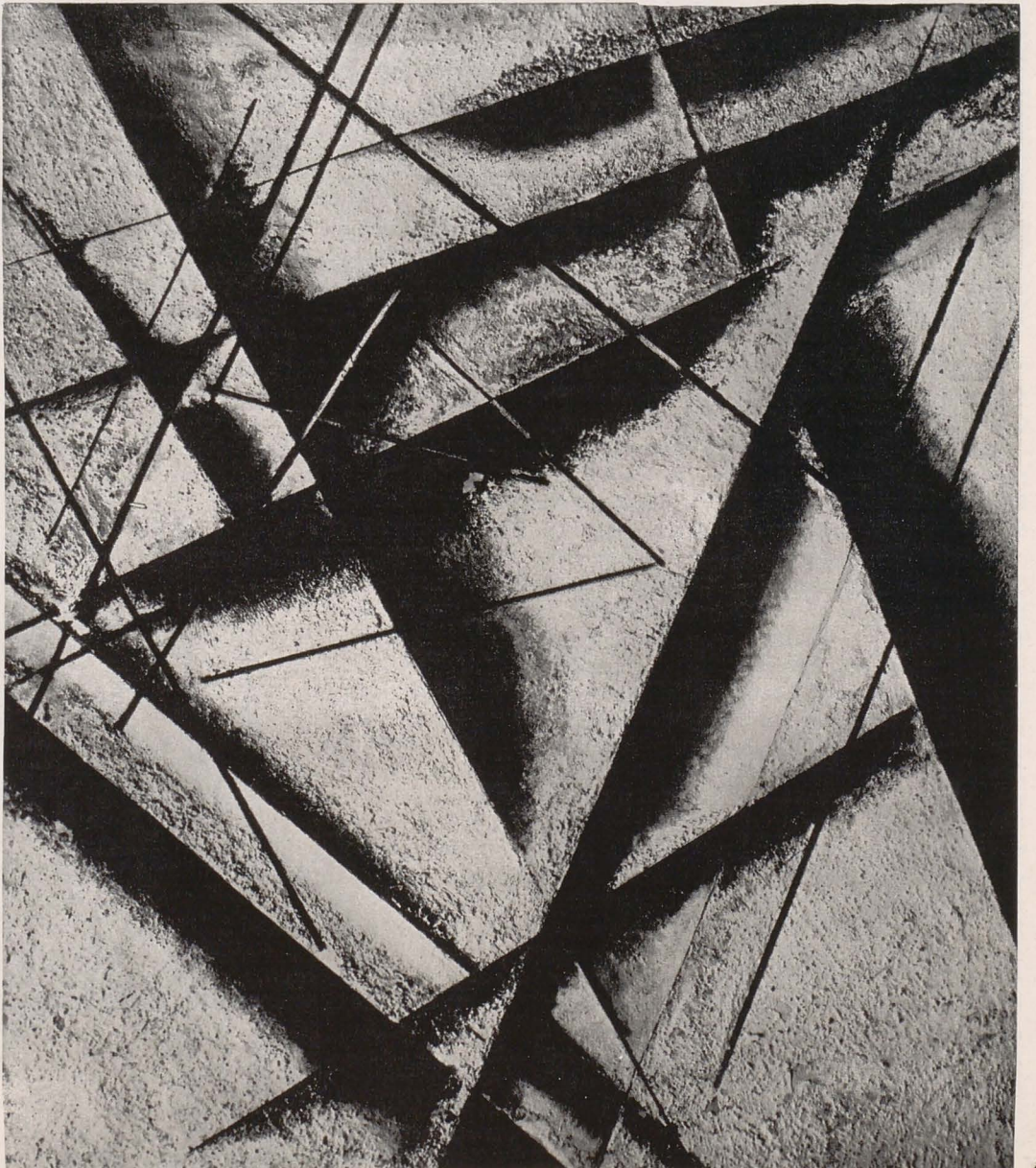
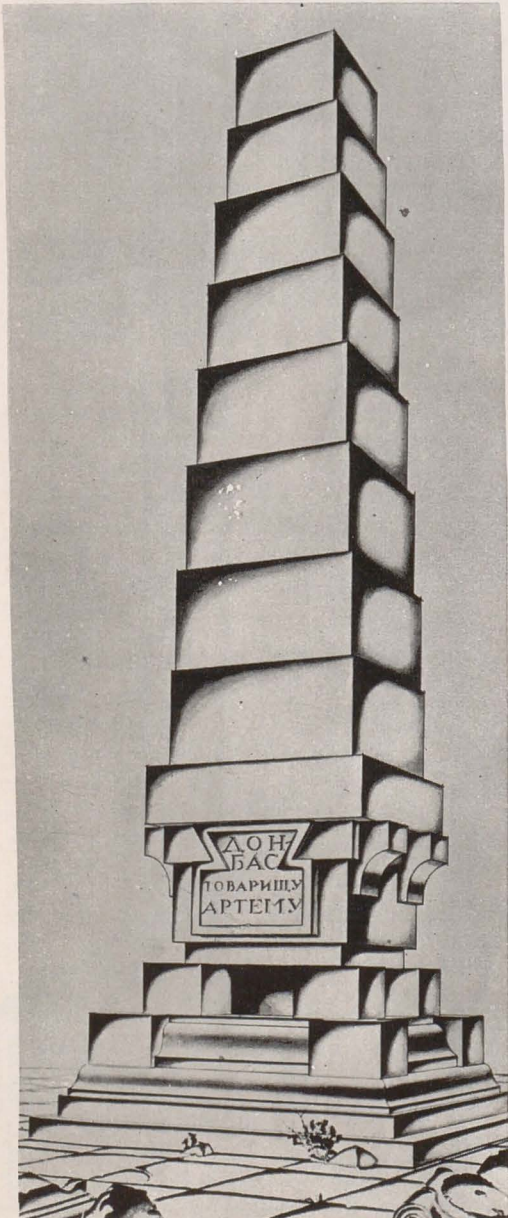
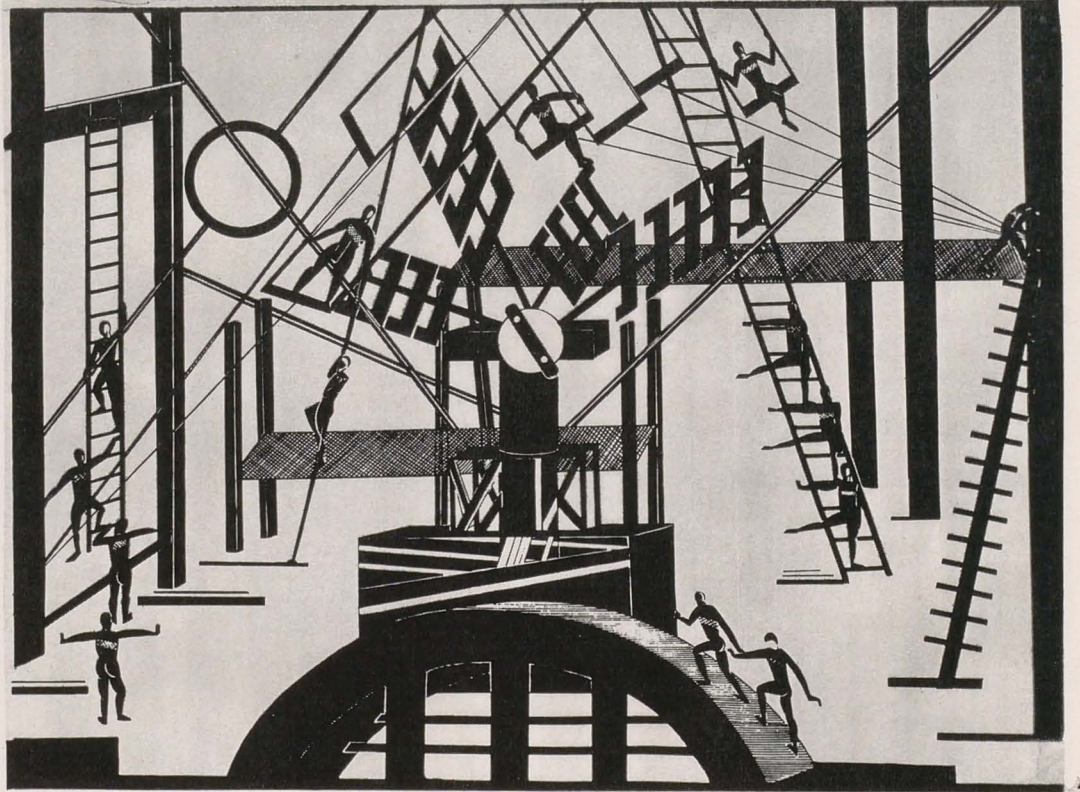
Prin planul pentru propaganda monumentală puterea sovietică întindea mîna intelectualității creatoare, care pe atunci era în mare parte dezorientată și căuta să saboteze. Din acest motiv, unul dintre rezultatele importante ale îndeplinirii planului a fost reeducarea politică a artiștilor ce se formaseră în anii premergători revoluției, care aparținuseră în trecut fie vîrfurilor ce dețineau înalte demnități profesionale, fie boemei anarhizante. Capitolul de importanță principală al propagandei monumentale a fost atitudinea față de monumentele ridicate în cinstea țărilor și a slugilor lor; unele dintre acestea, cele mai reacționare în ce privește conținutul, care nu aveau merite artistice prea serioase, au fost date jos; altele, cele mai valoroase, au fost reconsiderate din punct de vedere artistic în așa fel încît pe primul plan s-a pus în evidență nu tematica, ci calitățile compoziției, calitățile plastice sau rolul lor în ansamblurile urbane care se formaseră; o a treia categorie de construcții a fost transformată, adaptată la țeluri noi. Dărîmarea unui număr de monumente țariste, decretată de guvernul sovietic, n-a avut nimic comun cu dezlănțuirea instințelor distructive ale unei mulțimi inconștiente. Dimpotrivă, aceasta a fost un act plin de conținut, simbolic, organizat totodată în mod practic, ca o activitate tehnic-complexă. Jurnalele de actualități cinematografice au făcut propagandă pentru această activitate și au reușit să fixeze, lucru care nu pare neașteptat, procesul dărîmării «celor mai urîți idoli».

Dărîmarea monumentelor poate fi un act tot atît de important ca și edificarea lor. Revoluția nord-americană a dat jos monumentele regilor englezi, revoluția din 1789 statuile regilor Franței, Comuna din Paris — relicva dinastică, monumentală, a Bona-părților — Coloana Vendôme.

Dărîmarea monumentelor țariste în Rusia revoluționară a continuat această tradiție, lucru care ilustrează perfect complexitatea pe care o are problema moștenirii culturale, lipsa de echivalență, contradicția internă a acestei probleme, care nu poate fi rezolvată dogmatic. Printre textele aprobate de Lenin pentru a figura pe panourile propagandei mo-









În ilustrație:

1. V.E. TATLIN: Proiect de monument al Internaționalei a III-a, 1919
2. A. A. VESNIN, L.S. POPOVA: Proiect de decor pentru un spectacol de mase organizat în cinstea Congresului al III-lea al Kominternului, 1921
3. N.I. ALTMAN: Muncitor, 1918, Panou (din Piața Dvorțovaia din Petrograd) pentru I-a aniversare a Revoluției din Octombrie
4. A. A. EKSTER: Schiță de decor pentru un balet pe muzică de Scriabin, 1922
5. J. A. FOMIN: proiect de monument în orașul Bahmaci, 1923
6. A. A. VESNIN: Compoziție picturală, 1918 — 22
7. M. CHAGALL: Călăreț, schiță pentru un panou festiv din Vitebsk pentru I-a aniversare a Revoluției din Octombrie, 1918

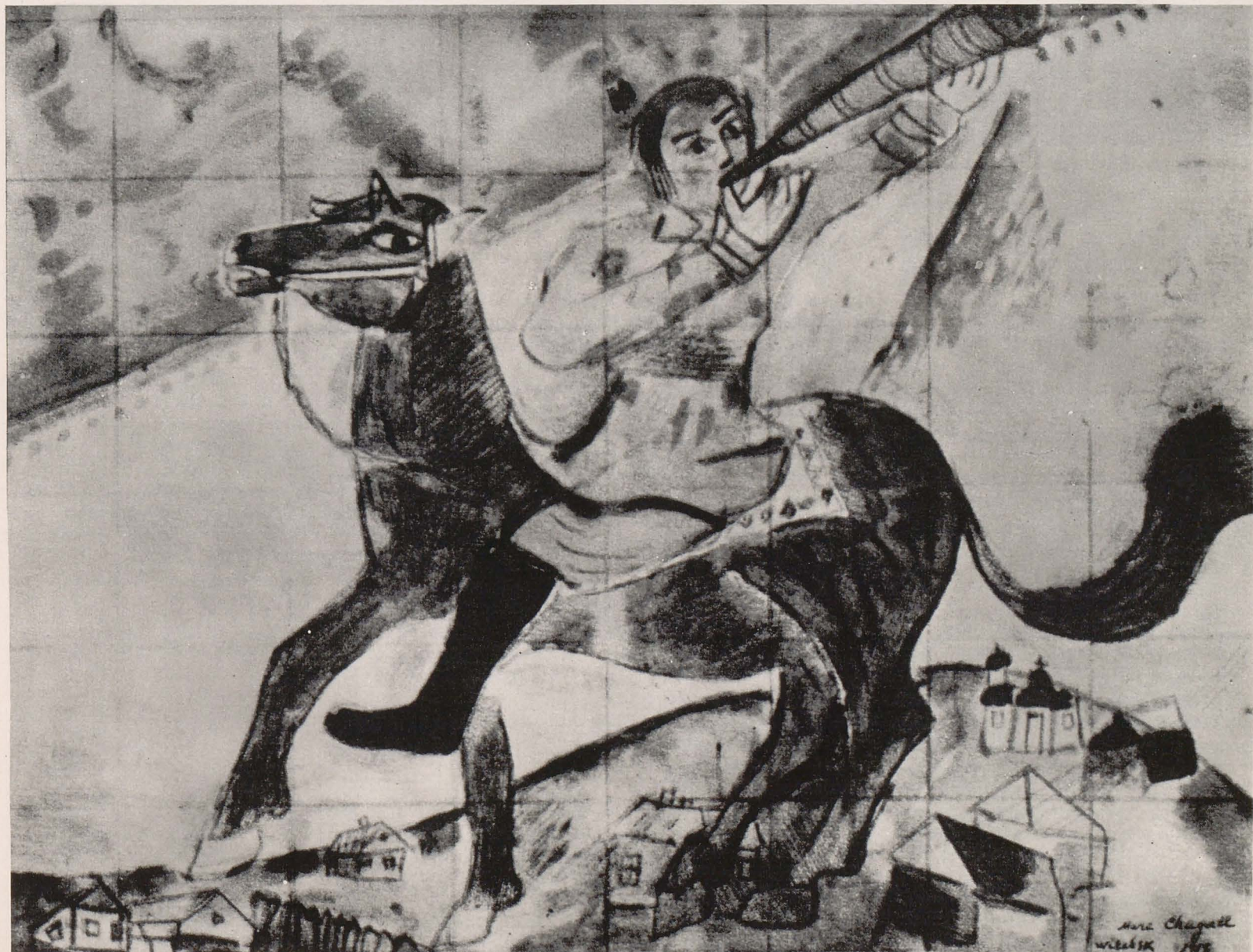
permis să se meargă pe calea obișnuită, cunoscută, din istoria revoluției artelor decorative-monumentale. Operele artei revoluționare erau cerute în cantități mari și trebuiau să posedă calitatea de a fi puternic impresionante. Monumentele și panourile provizorii erau adesea îndepărtate sau se degradau repede din cauza fragilității lor, însă ele continuau să trăiască în memoria și în conștiința oamenilor.

Astăzi s-ar părea că operele de artă decorativă-monumentală ale revoluției, de regulă provizorii, modeste ca proporții, executate din materiale perisabile (multe din ele rămase chiar doar ca proiecte), nu puteau să joace un rol important în viață, și treceau pur și simplu neobservate. Această situație este arătată și de numeroasele critici ale contemporanilor, adesea extrem de energice și de severe. Însă lucrurile nu stăteau astfel. Iar critica este numai o dovadă a nemulțumirii. Niciodată pînă atunci în Rusia arta nu fusese obiectul unui interes atît de insistent, manifestat și în discuții, controverse. Țara lupta, construia o viață nouă, combătea dezorganizarea, foamea, tifosul. Arta participa la toate acestea. Și tot oamenii care luptaseră pe fronturi, menținuseră producția ce devenise aproape muribundă, făceau cozi, așteptau știri în fața « Ferestrelor Rosta », răspundeau artei cu o atenție vie și exigentă.

Deschideți zierele îngălbenite ale acelor ani, paginile oricăror memorii, scrise mai tîrziu, citiți însemnările străinilor veniți în vizită, întrebați-i pe martori și fără să vreți veți rămînea uimit, aflînd ce loc important au ocupat în viața grea de atunci problemele artei, pregătirea și realizarea festivităților, discuțiile despre futurism, acțiunile activiștilor din domeniul artelor, în special ale lui Maikovski. În aceste zile el a emis lozinca ce exprima programul artei revoluționare:

Destul cu adevărurile de doi bani  
Șterge ce-i vechi din inima ta  
Străzile sînt penelurile noastre  
Piețele — palatele noastre

Plânse în relief, foarte mici, cu texte agitatorice, mici busturi-monumente provizorii, panouri festive, care erau menținute cîteva zile, caravana de agitație acoperită cu ilustrații în culori vii, care se oprea în orașe o zi sau două, spectacolul teatralizat, grandios, pentru mase, cu mii de participanți și zeci de mii de spectatori, expoziții ale proiectelor pentru concursurile de monumente de orice gen, modelul unui turn-monument grandios în cinstea Internaționalei a III-a... Și toate acestea au trecut și pare-se n-au putut lăsa urme durabile, au trebuit, inevitabil, să dispară din memoria oamenilor, să fie înlocuite cu impresii noi.



Dar să fi fost așa, oare? Poate fi uitată arta revoluției, nu va rămâne ea pentru totdeauna îndrăgită, marcată de aceea unicitate deosebită, de aceea primordialitate, care deosebesc puținele și cele mai importante etape de răscruce ale istoriei?

Viața nouă, noile sarcini, noile idei, noul rol al artistului în societate, nu permiteau să se lucreze ca mai înainte. Pentru majoritatea zdrobitoare a artiștilor, oricărei orientări creatoare i-ar fi aparținut ei, este proprie în acești ani tensiunea încordată pentru căutarea unei inovații, pentru căutarea unor noi forme, în concordanță cu spiritul vremii. Condițiile concrete de muncă, ce reclamau din partea artiștilor o orientare agitatrică, impuneau căutarea unor mijloace artistice care ar fi stimulat înțelegerea spectatorului, i-ar fi atras atenția în mod imperios; care ar fi oferit micului monument sau relief posibilitatea de a nu se pierde în cadrul arhitecturii și spațiilor urbane.

Problema formei în arta anilor revoluționari a provocat întotdeauna dispute acute, ca și problema atitudinii față de moștenirea trecutului. În cursul jumătății de secol ce s-a scurs, în concepțiile și în gusturile noastre estetice s-au produs schimbări importante. Au devenit clare, îndrăgite, necesare și pur și simplu « evidente » multe din lucrurile care cu cincizeci de ani în urmă erau înțelese drept lucruri cu totul noi, neobișnuite și discutabile. Aceste schimbări în concepții nu s-au produs de la sine, ci ca rezultat al creației multor artiști. Căutările din acei ani au îmbogățit considerabil arsenalul artei sovietice și mondiale.

Lucrările lui *Tatlin*, *Malevici*, *A. Vesnin*, *Rodtchenko*, *Exter* și alții au fertilizat arhitectura, designul, au constituit o încercare de a lărgi limitele tradiționale ale sintezei artei. În aceste căutări au existat irosiri, erori de calcul, însă aceasta este calea oricărei inovații. Străduința de a lucra într-un fel nou, de a fundamenta estetic noile materiale, noile construcții, de a organiza formele vieții sociale, care se nașteau — erau aspectul de forță al artei.

Arhitectura a participat din capul locului la propaganda monumentală: se rezolvau problemele sintezei dintre operele de artă decorativ-monumentală și spațiile urbane, s-au ridicat monumente arhitecturale, s-au făcut noi sistematizări, noi « microforme », pregnante în înfățișarea orașului. Un rol important în dezvoltarea artei, în căutările asupra orientării și stilului au jucat concursurile, în cadrul cărora se încerca a se exprima caracterul romantic al revoluției atât prin fantezii à la Piranesi, cât și prin construcții ascetic-despuiate. Aceasta a fost proiectarea pe hîrtie, de care nu se putea lipsi nici o epocă de răscruce din arhitectură. Primele posibilități care au permis realizarea unor construcții importante, reale, au contribuit la avîntul creației în arhitectură. Arhitectura sovietică din anii aceia a creat o serie de construcții și proiecte remarcabile, în care elementul propagandistic a constituit funcția conducătoare: pavilioanele Expoziției agricole, pavilionul URSS din Paris, proiectele pentru clădirea « Pravdei din Leningrad », a « Tribunei lui Leniș » și altele. Tot în acei ani au fost create construcții și proiecte memoriale, cum este monumentul din Cîmpul lui Marte, proiectele pentru mausoleul celor 26 comisari din Baku, cum este Mausoleul lui V.I. Lenin. În prezent, materialele referitoare la arta din primii ani de după Revoluția din Octombrie sînt considerate și ca rezultatul activității unor artiști și grupări cu concepții extrem de diferite și, totodată, ca o unitate istorică determinată, multi-

laterală și contradictorie, oglindind însă în mod obiectiv epoca.

Arta acelor ani are aspectul său unic, anumite trăsături stilistice comune pe care le putem distinge deosebit de clar de la distanța pe care ne-o dă istoria.

« Stilul lui Octombrie » — pentru realizarea căruia s-au străduit artiștii încă de pe cînd se pregătea prima aniversare a revoluției — este o noțiune estetică absolut reală.

Mulți pictori de șevalet, graficieni, au devenit în acei ani monumentaliști, pictorii și arhitecții și-au încercat puterile în sculptură, în montarea unor spectacole grandioase, sculptorii rezolvau probleme de arhitectură etc. Și acestea nu erau provocate numai de condițiile timpului, ci exprimau și aspirațiile către formele mari, către sinteză.

Propaganda monumentală s-a dovedit a fi o mare școală profesională și ideologică pentru numeroși artiști sovietici din diferite ramuri. Dacă pînă la Revoluție monumentaliștii se puteau număra în arta rusă doar ca niște cazuri singulare, în primii ani ai revoluției sute de pictori și de sculptori și-au încercat puterile în diferitele genuri ale artei decorativ-monumentale.

Mulți maeștri ai artei sovietice, care au devenit ulterior cunoscuți, au intrat în viața de creație tocmai în anii aceia, începînd cu executarea comenzilor pentru noua artă monumentală revoluționară.

Propaganda monumentală s-a dovedit a fi pentru tineret o școală de creație și de viață. Elevii școlilor de artă din Moscova, Petrograd, Kiev, Harkov, Vitebsk, Kazan, executau picturi murale, proiectau monumente, scriau afișe. Trebuie notată afluența de muncitori, funcționari, țărani, soldați ai Armatei Roșii care s-a produs în anii aceia în artă. În arta monumentală artiștii autodidacți arareori reușesc să obțină succes. Totuși și aici s-au obținut realizări interesante. Numeroși autodidacți au studiat ulterior, au devenit artiști profesioniști. Este greu nu numai să enumerăm nominal, ci chiar să ne imaginăm, marele cerc al creatorilor din cultura noastră multi-națională care au participat în acei ani la dezvoltarea artei decorative-monumentale: erau prezenți aici și activiști politici, și scriitori și regizori, și muzicieni, și ingineri și horticultori și oameni din alte profesii. Îndată după publicarea decretului « Despre monumentele Republicii », planul pentru propaganda monumentală a avut o largă rezonanță nu numai în capitale și în marile centre de cultură, ci și în toată țara, uneori chiar și în locurile cele mai îndepărtate. Printre primele ecouri ale decretului Sovnarkomului au fost știrile din Penza, despre edificarea în acel oraș, la 1 Mai 1918, a primului monument din lume dedicat lui Karl Marx; din Ufa — despre alocațiile pentru punerea fundațiilor a trei monumente dedicate unor luptători de seamă ai revoluției; de la Cazacia de la Don, care propuneau ridicarea unui monument al lui Stepan Razin la Moscova în Lobnoe Mesto; de la țărani siberieni, care luaseră hotărîrea să ridice monument lui Dostoievski și să amenajeze un muzeu-biblioteca memorial al acestuia la Kuznețk.

În anii 1918 — 1923 edificarea decorativ-monumentală s-a desfășurat cu o intensitate deosebită în orașe ca Saratov, Vitebsk, Ekaterinburg (Sverdlovsk), Kiev, Harkov, Odessa, Perm, Kazan, Astrahan. Pe harta propagandei monumentale trebuie să notăm mici localități cum ar fi: Klin Rtișevo, Kungur, Meșiovsk, Mosalsk, Senkursk, Lohviți, Romnî, Bodaibo și multe altele.

Proclamarea autonomiei naționale s-a manifestat,

de regulă, prin acte de propagandă monumentală: la Petrozavodsk s-au înălțat monumente cu ajutorul artiștilor din Petrograd, la Kazan s-au pus fundațiile și apoi a fost edificat monumentul comisariatului pentru afacerile naționalităților musulmane, Mulle—Nur Vahitov, la Ceboksari « Obeliscul roșu », iar în memoria lui Stepan Razin, un arc la loșkar-Ole (pe atunci Krasnokokșais) etc.

Acest proces nu era concomitent și uniform în toată țara. El era determinat de desfășurarea războiului civil și de instaurarea puterii Sovietice. În Bielorusia, în Ucraina, în multe părți ale Rusiei se recurgea la propaganda monumentală atunci cînd orașele erau eliberate de armatele albagardiste și intervenționiste, iar noile monumente de multe ori dispăreau distruse fiind de partizanii lui Denikin, ai polonezilor albi, ai lui Wrangel. În scurta perioadă a instaurării puterii Sovietice în iarna anului 1919 în Pribaltica, a avut loc același proces: au fost dărîmate monumentele monarhiste, orașele erau pavozate pentru festivitățile revoluționare, s-au proiectat și s-au construit chiar monumente revoluționare provizorii. Atunci cînd puterea sovietică a învins în Azerbaidjan, în Armenia și în Gruzia, s-a recurs și acolo la propaganda monumentală. Unul dintre primele monumente revoluționare a fost ridicat în Asia Centrală la Samarkand. Arta monumentală sovietică a fost de la bun început monumentală.

Trebuie să vorbim despre semnificația internațională a tinerei arte sovietice. Experiența propagandei monumentale a fost folosită în mod nemijlocit, în timpul revoluției, în Germania și în Ungaria, remarcabila artă monumentală a Mexicului, conform declarațiilor repetate ale creatorilor ei, s-a bazat în mod egal pe cuceririle Revoluției mexicane și pe acelea ale Revoluției din Octombrie.

Experiența construcției socialiste și experiența artei sovietice era studiată cu aviditate în acele vremuri de delegațiile muncitorești, de membrii Kominternului, de intelectualitatea progresistă din diferite profesii. Ea s-a făcut de îndată cunoscută și a apărut în publicații străine. Prezentarea regulată a artei sovietice în expoziții internaționale a început foarte de timpuriu.

Propaganda monumentală și-a îndeplinit sarcina sa istorică, a stimulat viața artistică a țării, a unit strîns forțele artistice în jurul artei — revoluționară ca probleme și țeluri, monumentală după caracter — a adus o contribuție serioasă la confirmarea noii concepții de viață, la formarea opiniilor estetice contemporane. Ea a avut influență asupra creșterii cadrelor creatoare, a marcat calea dezvoltării artei în societatea socialistă.

În românește de R. MOȘINSCHI

Într-o carieră artistică atât de îndelungată și de laborioasă ca aceea a lui H. Catargi, varietatea stilistică este o firească expresie a straturilor succesive în formație, a căutărilor pline de curiozitate, a evoluției însăși, dinspre sensibilitatea înaripată a tinereții înspre calmele lumini ale unei armonioase, filosofice senectuți. Fiecare modalitate stilistică pe care o întâlnești contemplând opera acestui pictor solar îți indică o etapă cu explicațiile ei. Umblă printre tablourile lui Catargi ca într-o aventură de cunoaștere și te bucuri de frumusețea lor care te cheamă în candoarea lor atât de bună și de înțeleaptă, dar și se relevă cu greutate, ca lucrul de adevărată substanță. Imaginea își clamează spre tine mai întâi culoarea, delicată și șăgalnică de parcă ar fi un joc. Parcă e Delacroix și nu e, și sînt rozuri sudice și orient și balcoane și nuduri. Acuarela e transparentă și fluidă, tușa nu se vede. Liniile desenului, nervoase, puternice, au o apăsare care stilizează de la sine. Sînt străzi drepte, sugerate de perfect desenatele unghiuri ale caselor, în tuș care șerpuiește, sînt străzi portugheze, cu asprimi și sveltețe meridională.

Ai, mai departe, surpriza unor copii făcute, în tinerețea maestrului, după cîțiva pictori vechi, Carpaccio și Veronese și Poussin, și nu-ți dai seama decît după ce ai văzut totul, pînă la zi, de importanța lor, revelatoare de nucleu arhetipale. Sînt în acele mici întâlniri între tînărul pictor și bătrîni meșteri cîteva semne pe care le recitești abia într-un periplu în regres. E desen și modulație prin culoare, e mișcare înfășurată în sine, sînt brunuri calde, cu o tentă de dramatism exprimată tot prin culoare, e o oprire pe o micro-construcție poussiniană. De aici încolo pornesc toate ramurile întrebătoare ale stejarului, fiecare pe axul și în direcția ei liberă, dar și supusă unității de rădăcină. Lumea lui Catargi, universul picturii sale se constituie din nenumărate experiențe interioare, din nenumărate contacte cu lumea, exprimate în imagini vizuale. Obiecte familiare, cotidiene, flori, nu multe, dar urmărite în cîteva simplificări izbitoare, copaci, case, pămînt, apă, cer. Toate se așază și se construiesc în cîteva tipologii stilistice fundamentale care coexistă într-un chip aproape uimitor prin varietatea valențelor sensibile ale artistului, legate de un substrat comun creator. Pictorul face, în special în ultimii cinci ani, înnoiri în propria sa expresie, într-o diversitate care exprimă în același timp și permanențele și devenirea, mișcarea și imobilitatea, caldul și recele în paletă, adică izbutește să unifice, peste contrarii, viziunea sa adîncă asupra lumii.

Uneori maestrul construiește ca un Cézanne liric, cu o riguroasă încadrare de prim-planuri între arbori, printre care se străvăd coline. Dar liniile carbunelui au niște ritmuri armonioase ca într-o rețea de linii muzicale, cu niște subțirimi și transparențe de o tristețe delicată, ca în desenul intitulat simplu *Peisaj*. Și tot așa în cele două sepii din Roussillon. Uneori mișcarea se rotunjește, se învolburază ca într-o furtună, ca într-o agitație cosmică. Calitatea nouă a tușei în acuarela așază culoarea în agitate corole și în *Casă la Cefalù* și în *Peisaj la Girgente*.



ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

## GÎNDURI PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII: H. CATARGI

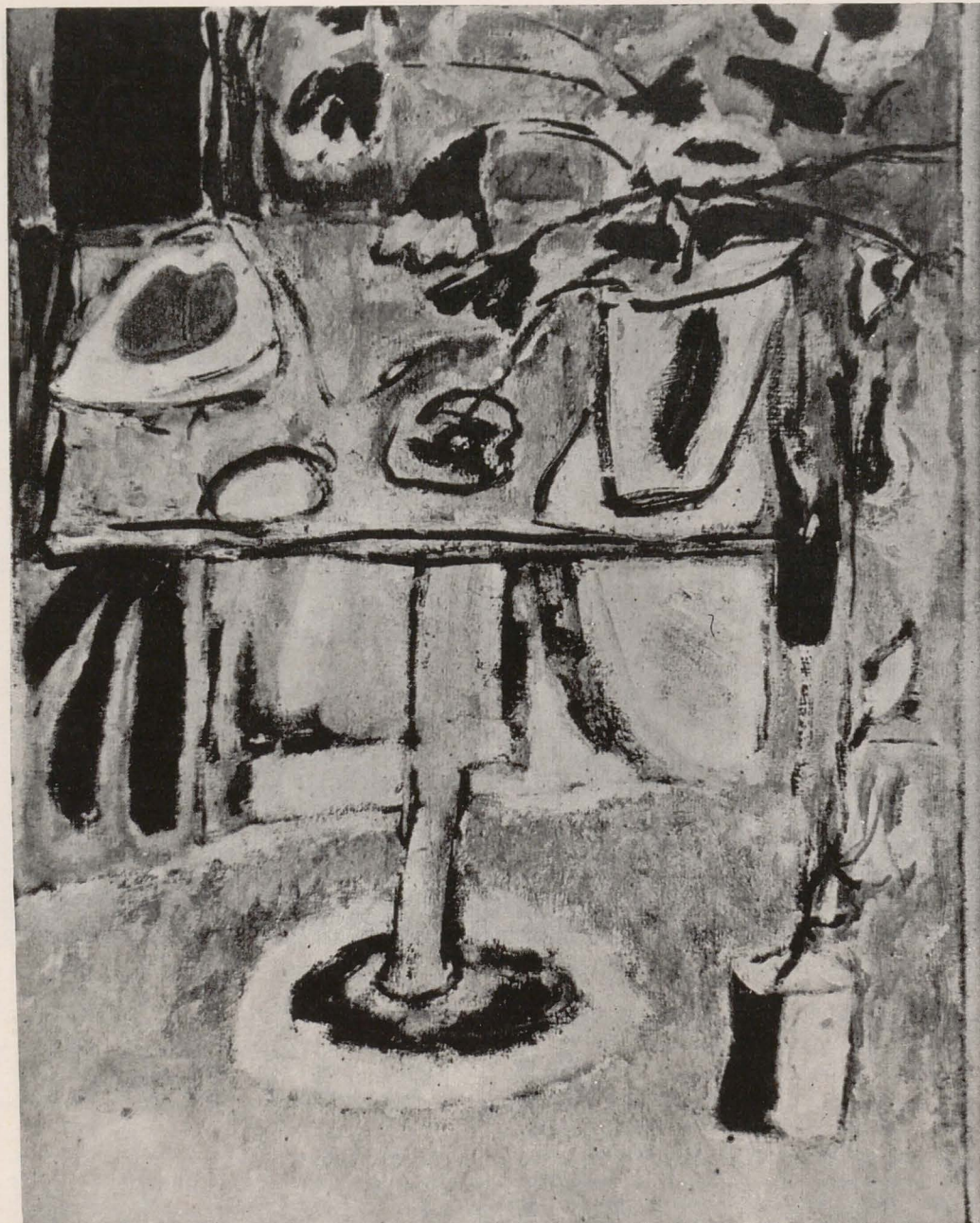
În uleiuri, mișcarea țîșnește din formele și volumele și elementele construite în cîteva direcții simbolice. Oricît ar fi de clădite peisajele naturale ori citadine ori maritime, oricît s-ar arăta prins în contururi puternice pămîntul, reconstruit cu siguranță și foarte dens în materie, oricît ar fi de imobilă apa albastră fixată în tușe mari, divizate, pretutindeni drumul își face loc, mereu ascendent, mereu îndreptat spre zare. Fie că un cer dramatic, apăsător, domnește, ca un cer vlamincian, peste *Stradă la Cacères*, fie că orizontul se adîncește și se înalță ca în *Drum spre Faraane*, sau clădirile se strîng în cloisonné-uri ca de cuburi, în *Pod la Salamanca*, roșii, galbene, jucăușe, fie că marea se întinde palid albastră în prim-planuri, ca în *La Rochelle II*, simbolul drumului se regăsește în toate, explicit sau implicit, aspirație spre cunoaștere, spre absolut. Urcușul încet cotește printre construcții cenușii-brune și din el se înalță, ca un strigăt solemn și drept, clopotnița, în *Orgerus*.

Iar în *Mykonos*, pur ca un decor tragic grec, urcușul scurt sfîrșește într-o goală arcadă, ca într-o poartă, alt ascuns simbol de cunoaștere proiectată spre cerul întunecat al destinului. Poarta se regăsește și în marine. În toate peisajele de la *La Rochelle*, în fund, ca printr-o intrare străjuită

de turnuri, se întîlnesc marea și cerul, într-o verticală albastru-albă, ca într-o făgăduită bucurie a luminii. Iar printre *Stînci la Cefalù*, tot ca printr-o strungă ce poate însemna *moira* sau *ananké*, se deschide un ocean de lumină, ca o pace care te inundă, te covîrșește. De altfel, fie că e vorba de tonuri pe tonuri în paleta albastră sau în cea cu brunuri intense, lumina e un element esențial al picturii noi a maestrului. Și mai cu seamă brunurile irump din cînd în cînd în lumini aurii, fie că modulează în stînci ori căpițe, fie că radiază din ziduri ori se desfășoară pe ceruri glorioase, lumini cu calități aproape tactile. Vegetalul are și el simbolistică proprie. Solitudinea și puterea, ca și suferința, tinerețea și vîrsta toamnei se descifrează din înflorirea triumfală a pomului din *Căpițe*, din copacii chinuți de pe *Drumul la Cîmpulung*, șerpuiind despletii, din explozia dureroasă a salciei desfrunzite, atât de plină de forță, din *Salcia bătrînă*. Mai ales putem înțelege sinteza unei evoluții a vîrstelor omeștii din *Drum la Agapia* (1972), din simetria și disimetria dramaticii pînze. Pe brazdele brune ale pămîntului în dense fișii, modelat în adevărate trepte, doi copaci. Stejarul, mai jos, e în plină ecloziune, calmă și sigură; salcia, desfrunzită, hirsută, cu două trepte mai sus, strigă din geometria

răvășită a ramurilor goale. În despuieria ei însă, e numai o pierdere a aparențelor, o dramatică esențializare, capătul înțelept al existenței. Esențializarea realizată de artist în vegetal operează și asupra obiectelor. Stau mărturie ciudatele naturi statice în care formele se simplifică și se epurează de orice element superflu, iar culoarea se îndulcește, se subție, îmblînzită, definitiv supusă, ca în *Natură statică cu sticlă neagră*. Iar dispunerea obiectelor pe ecrane cu forme geometrice este un adjuvant al acestei esențializări. Aici mișcarea a intrat în nemișcare într-o superioară sinteză, însuflețind dinăuntru obiectele. Limitarea prin formă geometrică strînge puterea mișcării, o oprește și o transformă în energii esențiale. Obiectele sînt scoase din fluxul timpului și din ordinea caducității, și introduse în ordinea perenă a artei.

Și peste munca neîncetată și (o bănuim) îndrîjită, de o jumătate de secol, a maestrului, pentru supunerea lumii exterioare, s-a lăsat, în acești ani, de adevărată plenitudine creatoare, o imensă bucurie, ca un vâl care acoperă truda și dă naștere artei mari, de viziune originală a universului, de expresie artistică esențializată. De aceea paleta lui Catargi poate seamăna astăzi, în chip ciudat, cu un mic univers planetar.



# SANDA POPESCU ȘĂRĂMĂȚ

## ATELIER



Pictor. Născută la 22 martie 1927, la București. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1954). Din 1954 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1959, 1967, 1970 — București; 1971, 1972 — Roma. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1969 — Lüdenscheid, Beirut; 1972 — Varșovia (Expoziția « 12 pictori români »). Participări la expoziții internaționale: 1971 — Napoli (Concursul « Italia 2000 »). Premii: 1971 — « Mostra premio », Concursul « Italia 2000 », Napoli.



Prin pictură simt că trăiesc sincer, fără opreliști.

Prin linie și culoare vreau să redau ceea ce e mai greu de văzut cu ochiul liber.

Cuvintele mele nu pot spune niciodată exact ce simt și gîndesc mai bine decît, sper, pictura mea.

*Sanda Soromot*

1. În grădină, ulei
2. Discuție (detaliu), ulei
3. Toamnă bogată, ulei
4. Natură moartă cu mască, ulei
5. Gri și galben, ulei



ATELIER

# ION PANAITESCU

Gravor. Născut la 17 martie 1936, la București.  
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București (1969).

Din 1970 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1971 — Bayreuth; 1972 — Havana, New York, Bruxelles; 1972/73 — Moscova.

Participări la expoziții internaționale: 1972 — Veneția, Torino, Biella.

Căutînd mereu adevărul, se ivesc semnele de întrebare.

Răspunsul nu-l poți găsi de unul singur.

Arta este un gest de responsabilitate umană, și atitudinea pe care o adopți în fața vieții este adevărata bază a realității.

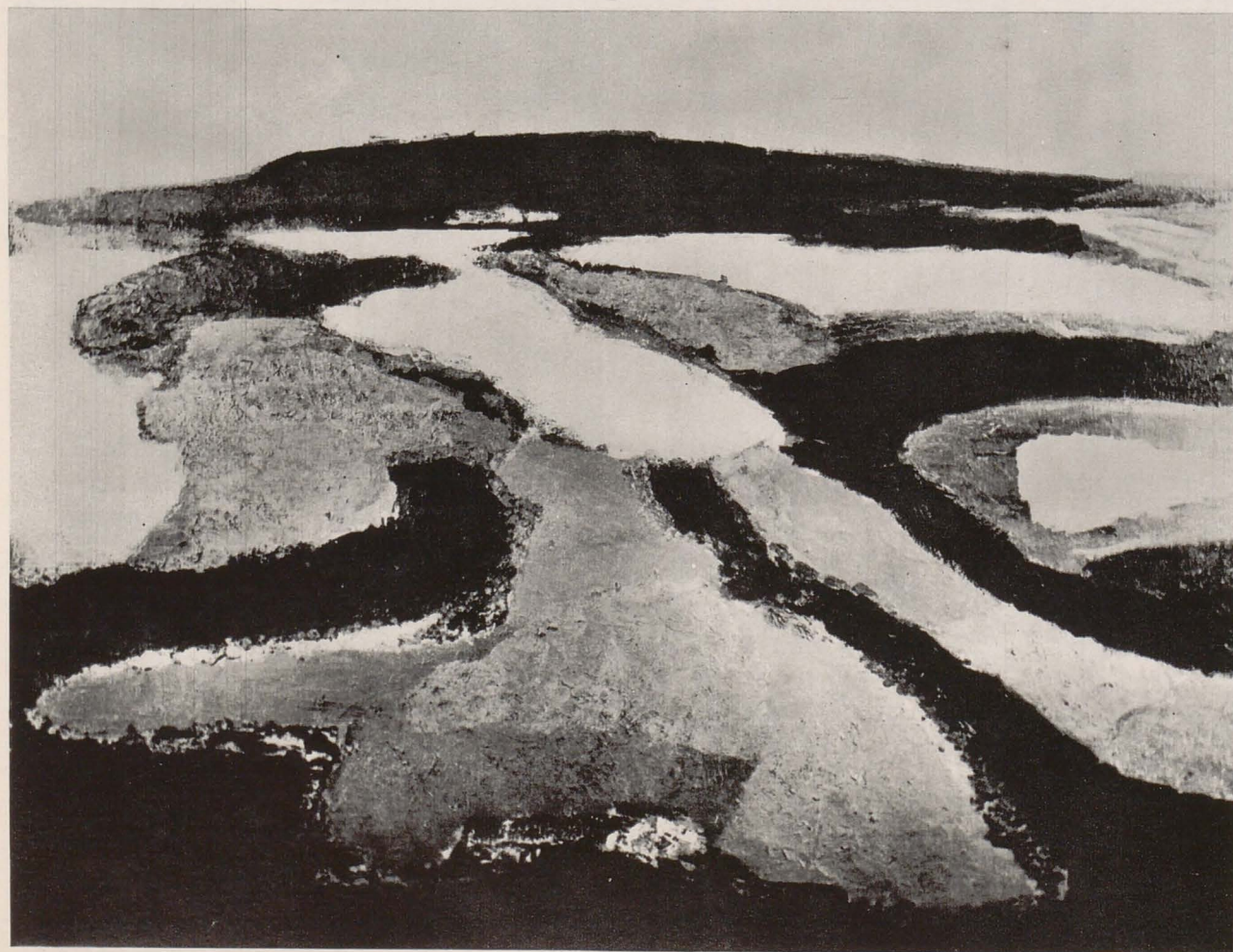
Omul se poate înșela, artistul nu are dreptul.

*I. Panaitescu*





1. Muzeală, xilogravură
2. Scenografică, acvaforte și acvatinta
3. Duminică H. 23, xilogravură, acvaforte, acvatinta



# I O N M U R A R I U

## ATELIER

Pictor. Născut la 12 septembrie 1922 la Dorohoi. Studii: absolvent al Academiei de Arte Frumoase din Iași (1946); urmează cursurile Facultății de Litere și Filosofie a Universității din Iași (1941—1945).

Din 1944 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1958, 1961, 1964 — București; 1965 — Suceava; 1967 — Botoșani; 1968 — București; 1969 — Suceava, Botoșani; 1971 — București; 1972 — Tel-Aviv; 1973 — Suceava, Botoșani.

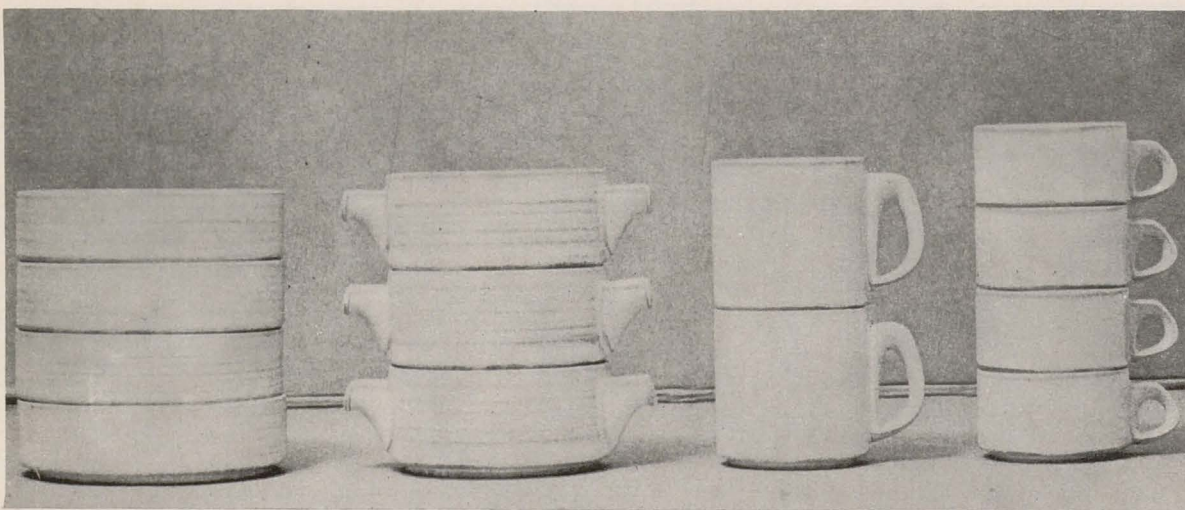
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1971 — Cleveland; 1972 — Boston, New York; 1973 — Berlin.

Mă simt dator să fiu consecvent crezului căruia cu nestrămutată dragoste îi închin întreaga mea ființă: prin cinste și muncă susținută la desăvârșire.



1. Ruga sălciilor, ulei
2. Dezgheț, acuarelă
3. Început discret de primăvară, acuarelă
4. Se schimbă vremea, acuarelă





## BULETINUL FORMELOR FRUMOASE

Între artiștii care au răspuns chemării lansate de U.A.P., în primăvara '72, de a participa la realizarea de prototipuri pentru industrie, Monica Damian Scurtu și Lucia Neagu au făcut dovada unei notabile reușite prin proiectarea unei serii de bunuri de larg consum din sticlă și faianță destinate satisfacerii necesităților unei gospodării contemporane.

Expuse la Academia de studii economice în cadrul Centrului de consulting în creația industrială, prototipurile demonstrează caracterul realist al demersului autoarelor, care au studiat și au aplicat cu severitate condițiile tehnologice existente la fabricile de ceramică și sticlă de la Sighișoara și Avrig. În etapa actuală s-a acționat, deci, subordonând proiectarea bazei asigurate de locul și de procesul de fabricație. Importanța demersului creatorilor constă în faptul că, în cadrul condițiilor date, ei au izbutit nu numai să realizeze un ansamblu bogat de piese, ci să și asigure multiple combinații prin care se obțin tot atâtea ansambluri diferite, în funcție de preferințe, gust, necesități. Asamblările și reasamblările se bazează pe combinarea materialelor (faianță-faianță, sticlă-sticlă, faianță-sticlă), a dimensiunilor, formelor și a tentelor cromatice. Formele sînt deliberat simple, rezultînd, în funcție de destinație, prin modificarea diametrelor, ele bazîndu-se exclusiv pe cilindru (pahare, boluri, butelii, căni, cești, castroane, platouri).

Decorul e dat de nuanțele cromatice ale glazurilor și ale sticlei, ca și de ușoara tratare a faianței în reliefuluri circulare, iar a sticlei prin strangulări — operații ce se pot efectua curent pe cale mecanică. Principiul pe care se bazează demersul celor două artiste ar putea fi formulat — și sistematizat — astfel: *cu minimum de variabilitate, maximum de diversitate*. Demersul artistelor aici se oprește. Ar urma prospectarea pieței și un studiu privind gustul și preferințele consumatorului. Dar aceasta presupune o nouă etapă, un nou proces care nu mai este de resortul creatorului de forme.

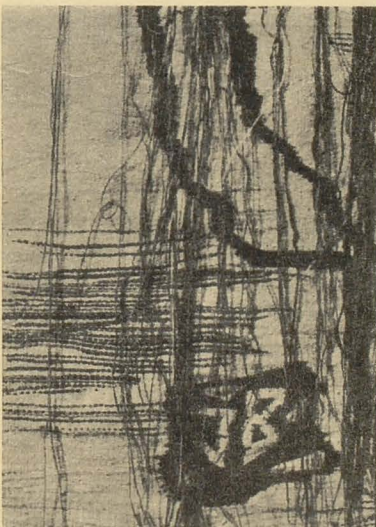
HORIA HORȘIA

## CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

### MOSCOVA

La expoziția internațională «*Satira în lupta pentru pace*», care a avut loc anul acesta la Moscova, cu participarea a 200 de caricaturiști (600 de lucrări) din diferite țări, Eugen Taru a fost distins cu *Premiul special* al revistei *Crocodil*. Lucrarea premiată, *Balanța*, executată în litografie, a fost reprodusă în nr. 9/1973 al revistei *Crocodil*.

### PARIS



*Foire de Paris*, tradiționalul târg internațional din capitala Franței, a avut loc anul acesta între 26 aprilie și 13 mai. Participarea românească, în domeniul artelor plastice și decorative, a cuprins tapiserii, gravuri în diferite tehnici, picturi pe lemn, piese decorative din ceramică, metal și sticlă, bijuterii și păpuși. În ansamblu, 60 artiști au expus 128 lucrări (în ilustrație — tapiserie de Ileana Balotă).

### BREMEN

Răspunzând invitației d-lui Richard Modemann, custodele galeriei municipalității din Bremen, graficianul ro-



mân Gert Fabritius a prezentat la *Kunstschau Permanente*, în cadrul unei expoziții de grup, 28 desene în tuș, pe tema «*Omul*». Comentînd expoziția galeriei, care organizează în general manifestări consacrate unor tineri artiști din diferite țări, cronicarul de la *Weserkurier* relevă «*linia puternică*» și «*forța expresiei*» graficianului român, adecvate tematicii lucrărilor sale.

### GABROVO

În cursul lunii mai a avut loc a noua ediție a *Festivalului internațional al*



umorului de la Gabrovo (Bulgaria). La expoziția internațională de caricatură și sculptură satirică intitulată *Lumea subzistă pentru că a rîs totdeauna*, arta românească a fost reprezentată prin caricaturi, colaje, desene satirice, ceramică, semnate de Toni Avram, Alexandru Benczedi, Constantin Ciosu, Nell Cobar, Nicolae Corneliu, Cik Damadian, Anton Dragoș, Mihai Grosu, Dumitru Negrea, Claudiu Nicolae, Adalbert Poch, Eugen Taru și Valentin Vasiliu.

### HAGA

Sub auspiciile *Fundației române Ioan și Maria Constantinescu, Pulchri Studio* din Haga a prezentat o expoziție Florin Ciubotaru. Artistul a expus o

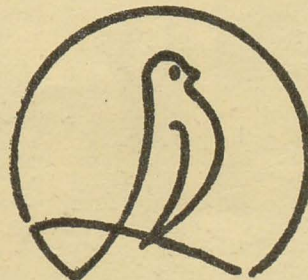
## GALERIE PULCHRI STUDIO



serie de desene și picturi pe sticlă. Expoziția a fost deschisă între 26 aprilie și 17 mai.

### PLATRES

La 30 aprilie a.c. s-a deschis la Platres (Cipru) expoziția celei de-a treia



ediții a concursului internațional de pictură *Privighetoarea de aur*, organizat de *Asociația Prietenii Platres-ului*. Răspunzînd invitației organizatorilor, din țara noastră participă cinci artiști (între 18 și 35 de ani, prezentînd fie-

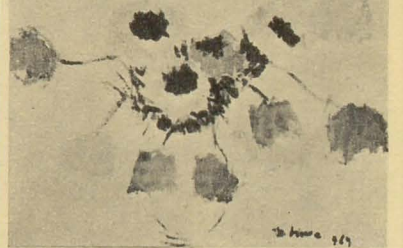
care cite trei lucrări, conform regulamentulului): Ștefan Câlția (*Fată cu floare, Flori, Pește*), Șerban Epure (*Portret I, II, III*), Grigorescu Ion (*Prietenie I, II, III*), Teodor Moraru (*Terase, Amfiteatru natural, Mal roșu*) și Barbu Nițescu (*Mersul soarelui, Mitul lui Sisif, Portret moral*).

### MISKOLC

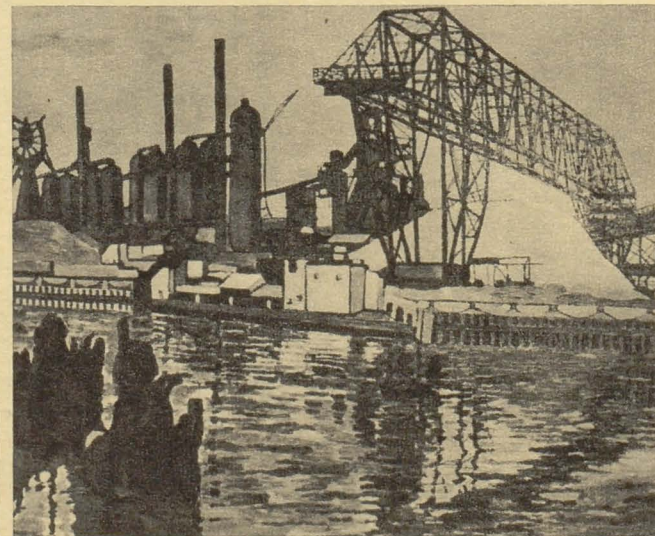
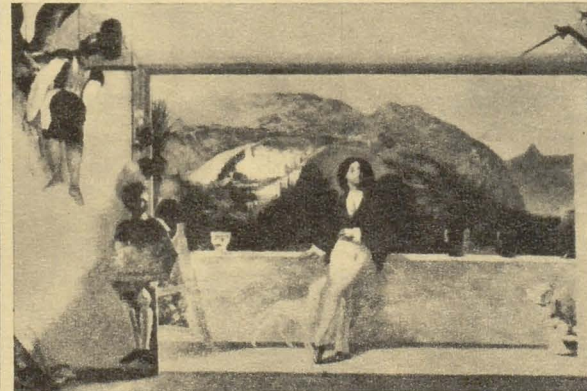
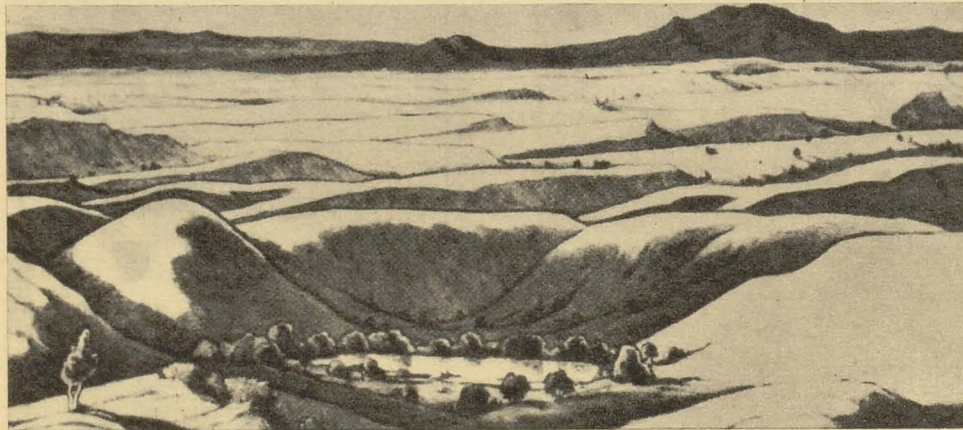
#### GY. SZABÓ BÉLA KIÁLLÍTÁSA MISKOLCI GALÉRIA 1973.



#### IOAN SIMA KIÁLLÍTÁSA MISKOLCI GALÉRIA 1973.



Invitați de *Miskolci Galéria*, artiștii clujeni Ioan Sima și Gy Szabó Béla au expus la Miskolc în martie-aprilie. Ioan Sima a prezentat 40 picturi în ulei — peisaje, flori, naturi moarte, portrete, iar Gy Szabó Béla 70 gravuri între care figurau 16 ilustrații la *Divina Commedia*, o parte din gravuri aparținînd colecției *Galeriei Naționale Ungare*. Organizate de dr. Lajos Végvári, profesor la institutul budapestan de arte plastice, expozițiile au fost primite cu interes de către public și presă.



## SOFIA — EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE PICTURĂ REALISTĂ ANGAJATĂ

La 9 mai la Sofia a avut loc vernisajul *Expoziției internaționale de pictură realistă angajată*.

Deschisă în perioada mai-iulie, în sălile de expoziții ale noului și impunătorului sediu al Uniunii Artiștilor Plastici bulgari, această manifestare a cuprins 562 lucrări realizate, în majoritate, în ultimii ani, de către 325 pictori din R.P.Bulgaria, R.D.Vietnam, R.D.Germană, Republica Cuba, R.P.Mongolă, R.P.Polonă, R.S.România, U.R.S.S., R.P.Ungară, R.S.Cehoslovacă.

Participarea românească a conținut 55 de tablouri semnate de Corneliu Baba, Sabin Bălașa, Ion Bitzan, Traian Brădean, Friedrich Bömches, Dimitrie Gavrillean, Henri H. Catargi, Kovács Zoltán, Ion Muscelanu, Viorel Mărginean, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Eugen Popa, Mihai Rusu, Lucreția Szász, Vasile Celmare, Alexandru Ciucurencu, Aurel Ciupe.

Comisarul expoziției române a fost Corneliu Baba, iar Ion Frunzetti a făcut parte din juriul internațional.

Juriul internațional, prezidat de artistul poporului din P.R. Bulgaria Deciko Uzunov, a acordat premiile primei expoziții internaționale de pictură realistă angajată artiștilor: Corneliu Baba (R.S. România), Svetlin Rusev (R.P. Bulgaria), Tran Lien Hang (R.D. Vietnam), Gerhard-Kurt Müller (R.D.Germană), Iglesias Carmelo Gonzalez (Republica Cuba), Ţultem Niamosorin (R.P.Mongolă), Wieslaw Garbolinski (R.P.Polonă), Mihail Savițki (U.R.S.S.), Vecessi Sándor (R.P.Ungaria), Frantisek Jirudek (R.S.Cehoslovacă).

Presa și publicul au apreciat selecția românească, îndeosebi portretistica lui Corneliu Baba. Organizată în urma inițiativei colective a unui grup de țări socialiste, expoziția demonstrează rolul activ al artei realiste în edificarea societății socialiste și în lupta pentru umanism și progres social. «Temele fundamentale, în prealabil definite (omul și munca, omul și revoluția, omul și familia, omul și lupta pentru pace, omul și natura, tineretul și lumea contemporană, portretul) arată amploarea noțiunii de „pictură angajată” și aspectul ei multiform» (din introducerea la catalogul expoziției, semnată de Dimitr Ostoici, secretar organizatoric al Uniunii Artiștilor

Plastici bulgari, comisarul expoziției).

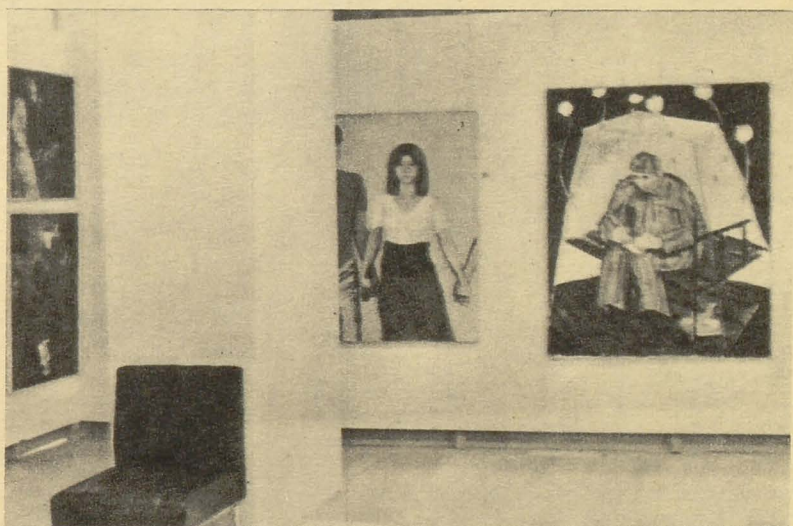
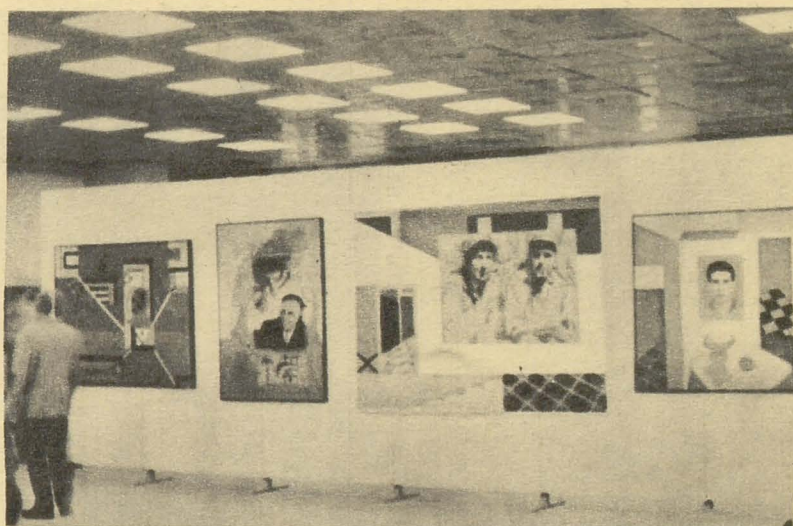
Cum o prezentare «pe pavilioane» a acestei întâlniri de amploare, între diferite școli naționale de pictură și între generații diferite, este dificil de întreprins, să încercăm surprinderea unor accente particularizatoare (dincolo de constatarea că ideea de artă angajată este pe deplin servită și prin exemple de peisaj și naturi statice, deși, statistic, compozițiile cu personaje, legate de evenimente istorice naționale mai îndepărtate sau mai apropiate de contemporaneitate, dețin un loc însemnat).

Astfel, interesează modul în care soluțiile tehnice ale artei tradiționale sînt folosite în reportaje asupra vieții și luptei eroice a poporului vietnamez (*Lai Dang Bach: Întărirea digurilor — lac gravat; Vu Giang Huang: Ștafete pe pista Ho Și Min — mătase*); perspectiva topologică pe care o reiau, în sensul vechii miniaturi orientale, unii artiști mongoli (*Iadamsuren Urjinghin: Nadom — sărbătoare națională*); marea diversitate și originalitate a artiștilor cubanezi: de la invenții minuțioase realist-fantastice la procedee ale «noii figurații», de la expresionism și apropierea de arta naivă la lucrări decorative, în stil «poster». Laureatul cubanez *Iglesias Carmelo Gonzales* apelează la o soluție simplă, de mare eficacitate vizuală: grupuri de personaje deasupra cărora plutesc ca «baloanele» din benzile desenate, idealurile, visele lor, înălțătoare sau meschine.

Pentru unii pictori din R.D.G., apropierea constantă de stilul marilor maeștri germani Cranach, Dürer, de manieristi, de nazareeni a dat naștere unor exemple de *artă dedusă* (în care, pentru receptor, imaginea prezentată se interferează cu reprezentări ivite din memoria lui artistică): *Werner Tübke, Heinz Zander*.

M. D.

[În ilustrație (p. 34): 1. C. BABA: *Autoportret* (R.S.R.); 2. H.H. CATARGI: *Coșul cu fructe* (R.S.R.); 3. VIOREL MĂRGINEAN: *Cor* (R.S.R.); 4. CIOI-DOGHIN BAZARVAAN: *Nisipurile de la Burdii* (R.P. Mongolă); 5. EVSEI MOISENKO: *Cireșe* (U.R.S.S.); 6. HEINZ ZANDER: *Marele război țărănesc german, triptic* (R.D.G.); 7. WERNER TÜBKE: *Portretul unui mare proprietar funciar cu mario-nete* (R.D.G.); 8. MIHAIL SAVIȚKI: *Madona partizanilor* (U.R.S.S.); 9. HALINA STRYZ-GARBOLINSKA: *Peisaj maritim* (R.P.P.); 10. PETER MATEJKA: *Partizan* (R. S. Cehoslovacă)]



11. Pavilionul Republicii Cuba  
12. Pavilionul R. S. România  
13. Pavilionul R.P. Bulgaria



## LYON

Biblioteca universitară din Lyon a prezentat o expoziție internațională de gravură. Artă românească a fost reprezentată de Hortensia Maschievici, care a expus gravurile *Germination* și *Pollinisation*.

## OBERHAUSEN

După succesul repurtat la Siegen, înregistrat de presa locală (*Siegener Zeitung* și *Westfälische Rundschau*), expoziția românească de gravuri, desene și guașe a fost deschisă la 24 aprilie la *Deutsche Bank*, Filiala Oberhausen. Au expus George Apostu, Marcel Chirnoagă, Dan Erceanu, Valentin Th. Ionescu, Hildegard Klepper Paar, Ion Pacea și Valentin Popa. Expoziția a rămas deschisă până la 14 mai.

## LJUBLJANA

Galeria de artă din Ljubljana a prezentat, în perioada 10 - 27 mai a.c., a treia ediție a *Bienalei internaționale de caricatură «Brez besed»* (Fără cuvinte), organizată de publicația iugoslavă de satiră și umor *Praliha*. Din țara noastră au participat caricaturistii Cik Damadian și Adalbert Poch, expunând fiecare câte două lucrări.

## SARAJEVO

Între 19 martie și 6 aprilie a.c., pavilionul *Ulubih* din Sarajevo a găzduit o expoziție Marcel Chirnoagă. Artistul român a prezentat o serie de 30 gravuri în metal.

## BONN

La 28 aprilie s-a deschis la Bonn o expoziție a pictoriței Eugenia Buiuc Marinescu. Artista a prezentat țesături, pictură pe lemn și sticlă. Expoziția a fost deschisă anterior în orașele Hamburg și Krefeld.

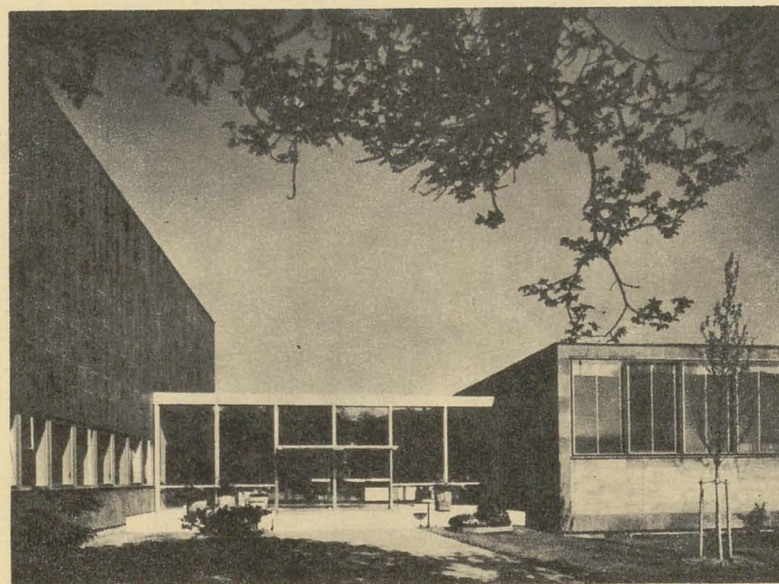
## STUTTGART

La 14 iunie s-a deschis la Stuttgart, în sala *Forum*, expoziția «Artă lemnului la români». Organizată de C.C.E.S., cu participarea a 21 muzee românești, expoziția realizează o reprezentativă ilustrare a artei lemnului în cultura noastră populară. Au fost expuse 132 piese din lemn (elemente de arhitectură, mobilier, unelte, ustensile etc.) din diferite zone etnografice ale țării precum și o serie de scoarțe populare și piese ceramice. Lucrările au fost selecționate, în principal, din patrimoniile Muzeului Sătului, Muzeului Brukenthal, Muzeului Țării Crișurilor, Muzeului Etnografic al Transilvaniei, Muzeului Etnografic al Moldovei, Muzeului Olteniei, Muzeului județean din Suceava, Muzeului Sighetului Marmației ș.a.

## MEMPHIS

În cursul lunii martie Galeria William E. Oates din Memphis a prezentat o expoziție cu picturi de Ștefan Știrbu. Pictorul român, membru al Cenaclului U.A.P. — Tulcea, a expus 12 lucrări.

# NOTE DE CĂLĂTORIE



## MUSEUM FOLKWANG DIN ESSEN

În cenușul oraș industrial Essen (R.F. Germania), muzeul Folkwang are rolul unui luminos centru de destindere, al unui dinamic nucleu de iradiere spirituală, mereu activ într-o grupare în jurul său a creatorilor ce lucrează în bazinul Ruhr-ului. Un muzeu ce-și are inclus destinul în însuși numele ce-l poartă: *Folkwang* (sală de reuniune pentru popor) — cu bună știință ales de soția fondatorului. *Ideea construcției* — parter în formă de dreptunghi prelungit, cu un patio tăiat în două de un «spațiu de odihnă» — exemplifică concepția ce-l fundamentează: un muzeu pe orizontală (fără spații labirintice, suișuri, coborâșuri), care să te invite la o plimbare relaxantă.

Regia «sălii de repaos» concretizează exemplarul unul din modurile în care muzeul înțelege să acționeze asupra publicului. Amplasată central, ea este flancată pe două laturi de pereți de sticlă ce dau spre curți interioare: una pavată, în care vară se dau concerte, și unde este impostată sculptura unui foarte tânăr artist german; o alta, acoperită cu gazon, în perimetrul căreia au figurat câțiva vreme trei bronzuri (acum în depozitul muzeului deoarece poluarea aerului — Essen-ul fiind un oraș minier — amenința să le degradeze). «Spațiul destinat destinderii» acționează calmant printr-un întreg complex sinestezic: culoarea (a pereților, a operelor de artă, a mobilei), lumina (lumină naturală ce pătrunde generos prin cei doi pereți de sticlă), sunetul (murmurul *Fântinii* lui Georg Minne care răzbate până aici din sala special afectată ei). Din plafonul albastru coboară fragilul «mobil» alb al lui Calder — *L'Apostrophe* (1958), pe un perete gri deschis e amplasat un Frank Stella negru (o tablă neagră în interiorul căreia sînt trasate cu alb o serie de dreptunghiuri concentrice), iar pe perețele alb dimpotrivă, un mare Chagall, *Champs de Mars*, 1955 (cu dominantă de albastru și pete de alb și roșu). Ceilalți doi pereți de sticlă aruncă o punte spre natură, spre curțile interioare. Mobilierul, cu o linie modernă, simplă, este colorat în negru, alb, roșu. Din acest spațiu destinat odihnei se deschid perspective mul-

tiplu nu numai către alte săli și grădini, ci și către spațiile ce dau ocol atriumului verde.

*Principiul de organizare* a tins să facă din Folkwang un muzeu echilibrat, integrat (aș afirma chiar ideal integrat) tradiției și contemporaneității. Organizarea a fost dirijată nu numai de criterii estetice, ci de aspecte mai complexe (morale, pedagogice), respectînd atmosfera culturală în care vizitatorul este prin istorie inclus. Astfel muzeul se «deschide» cu romantism germani, ansamblu în care figurează și câteva tipice peisaje de Caspar David Friedrich, și se încheie cu artă contemporană germană și internațională.

Întrebîndu-l pe dr. Frieder Melinghoff, din cadrul muzeului, de ce acest «început» cu romanticii, mi-a răspuns printr-o motivație complexă (estetică, didactică, iconografică, tehnică). «Acest „început” mă ajută să găsesc și metode de a mă apropia de arta contemporană» — a afirmat domnia sa. Sistemul de expunere a mers pe *ansambluri cronologice* (pe ideea de grup), care să exemplifice mișcările artistice notabile ale secolelor XIX și XX. După romanticii urmează grupul realiştilor (în cadrul căruia artiștii germani sînt confrunțați cu cei francezi), iar în două săli învecinate sînt expuși expresioniștii germani și fauvii francezi. Apoi, din blocul principal, rectangular, se desprinde o sală special gîndită pentru impresionisții, ce primește o bogată lumină naturală. Toate numele mari sînt prezente. Într-un spațiu amenajat anume (cu lumina cernîndu-se blînd printr-un luminator circular practicat în tavan) — *Fîntina* belgianului Minne. Se succed o sală cubistă, una Bauhaus, altele destinate Școlii din Paris, expresionismului abstract, artei germane și străine din ultimele două decenii. De fiecare dată construcția simezei urmărește rațiuni multiple: filiațiuni — cum ar fi vocația expresionistă germană: în contemporanul Nay, în contiguitatea lui Beckmann, regăsești vehemența cromatică a unui Rottluff. Mai cu seamă în spațiile destinate artei contemporane intervin «între-ruperi», modificări în succesiunea temporală, procedeu-stimul, uneori cu

funcție de amorsare a interogației și meditației, altele pentru a oferi o «alternativă» spectatorilor ce nu agreează șocurile vizuale. De aici rezultă contrapunerii, împinse pînă la negări, iar uneori rapeluri. Întîlnim astfel, într-una din săli, făcîndu-și «pendant», o dramatică structură de Tapiès (1957) și o hieratică sculptură egipteană (1350 î.e.n.). În relația ce se stabilește, piesa contemporană se înscrie ca o negare a operei vechi. Un dialog complex se poartă de asemenea (într-alt spațiu de expunere), între o sculptură de Chadwick și o pînză de Soulages, pe de o parte, și vase grecești (de tip Kanteros sau Krater), pe de alta. Pe același nivel se află și două mari săli de expoziție.

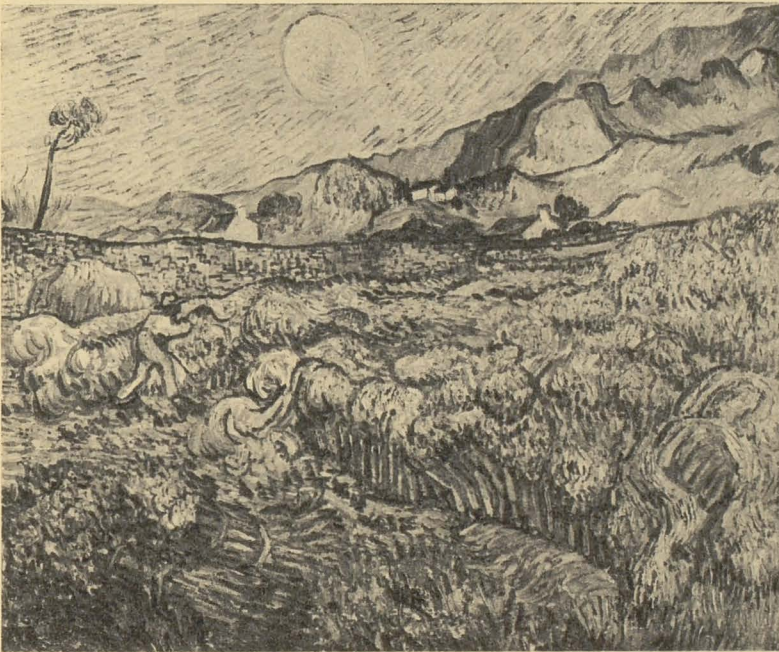
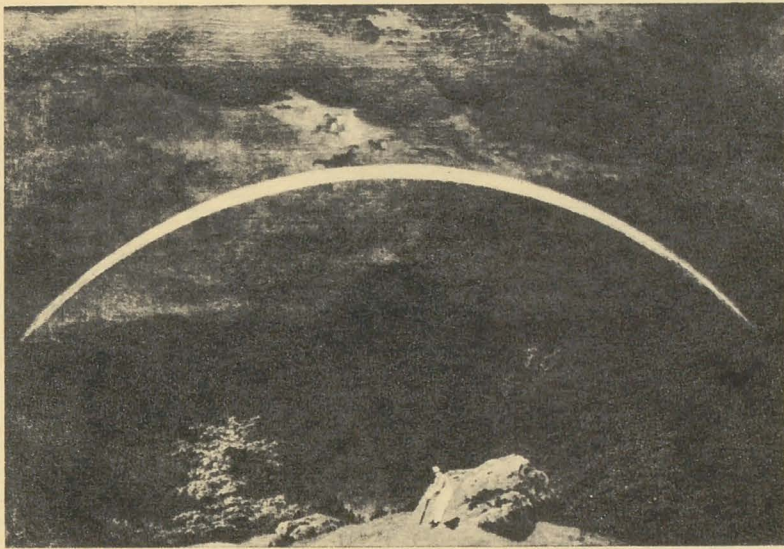
## LABORATORUL

Subsolul are în primul rînd funcția de laborator. Cea mai mare parte e ocupată de instalațiile tehnice. Un sistem Grundig stă la îndemînă pentru a se face înregistrări sau pentru a turna filme pe bandă electromagnetică. Alături de filme pedagogice și documentare, un loc aparte îl ocupă filmele experimentale. Artiștii sînt invitați să experimenteze posibilitățile, limitele și diferențele între pictură și film — ca nou mijloc de expresie. Tot aici sînt amplasate: o sală de studii (care poate servi și ca sală de proiectii sau pentru cursurile de desen destinate copiilor); o diatecă cu 18000 diapozitive pentru învățămînt; o restrînsă colecție etnografică (piese exemplare de artă africană, oceanică și mexicană puse în valoare de o distribuție selectivă a luminii); un mare spațiu destinat unor expoziții temporare și cafetaria.

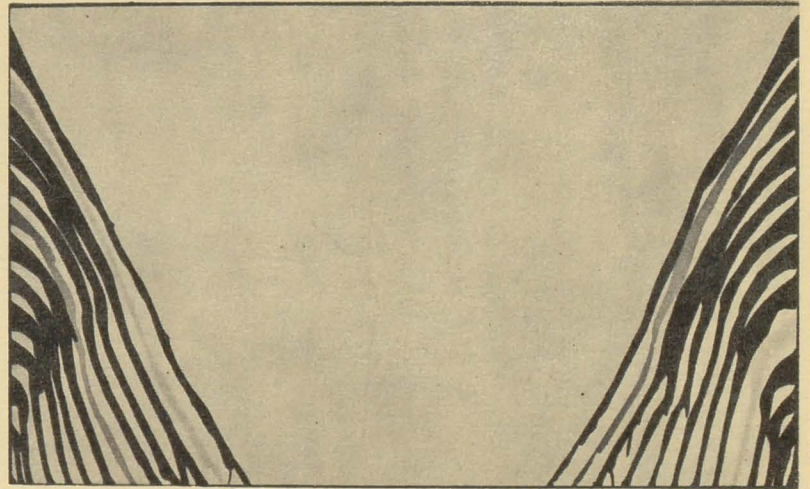
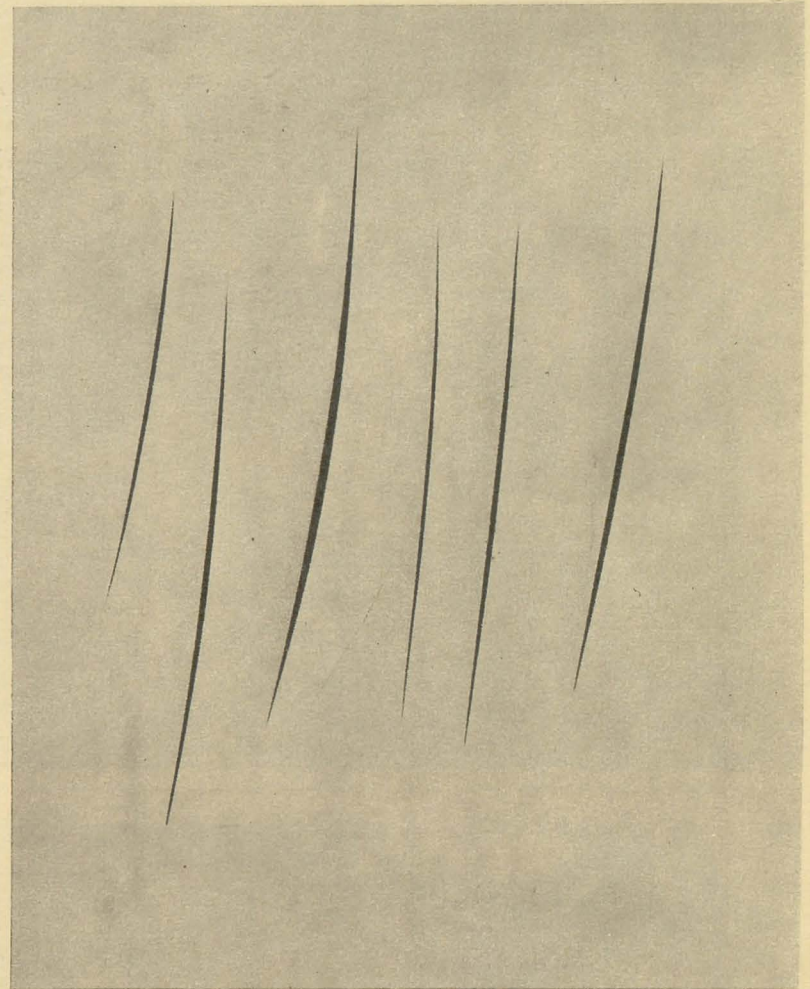
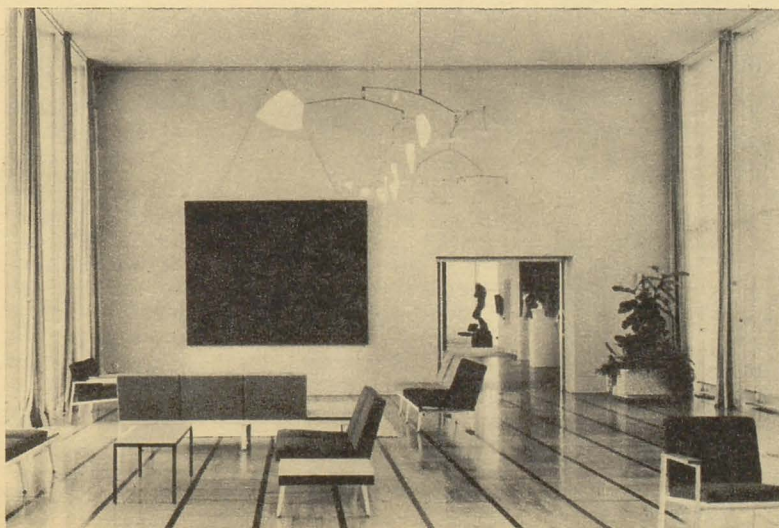
## CREATOR — MUZEU — RECEPTOR

Modalitățile de a menține un contact continuu și viu cu publicul, artiștii și colecționarii sînt foarte variate. Astfel muzeul organizează retrospective, expoziții personale sau de grup ale artiștilor contemporani sau împrumută lucrări de avangardă din colecții private și le înfățișează publicului. Alteori, expune colecții întregi. În octombrie 1972, de pildă, sălile de expoziție erau ocupate de două vestite colecții de artă contemporană: Dobermann (Albers, Arakawa, Oldenburg, Sotto, Piene, Capogrossi etc.) și Johnsen (artă cinetică semnată de Wen Ying Tsai și Julio Le Parc etc.). Muzeul organizează foarte frecvent expoziții în alte cartiere ale orașului. Conferințele, concertele fac parte din programul obișnuit. Un gen de conferințe de un dinamism potențat sînt așa-numitele «Selbstdarstellungen». Sînt invitați artiști de renume (Beuys, Piene) care-și expun programul estetic și răspund la întrebările publicului. Muzeul are de asemenea un foarte activ «cerc de așezare».

Poate cea mai complexă și cea mai de anvergură acțiune pe care a organizat-o muzeul Folkwang vreodată și în care funcția sa de intercesor al dialogului artă—public s-a manifestat cu strălucire a fost expoziția «montată» către sfîrșitul anului 1972 (pentru a comemora semicentenarul muzeului) în parcul Gruga din Essen. Această manifestare, cunoscută sub denumirea de *Szene Rhein-Ruhr '72*, considerată «un inventar cultural» al bazinului minier, a fost concepută de Muzeul Folkwang ca un complex



1. CASPAR FRIEDRICH DAVID: Om sub curcubeu
2. VINCENT VAN GOGH: Recolta, 1889
3. Sală de repaus (pictură de FRANCK STELLA; mobil de A. CALDER)
4. L. FONTANA: Concept spațial, 1960
5. LOUIS MORRIS: K.S.I. 1960



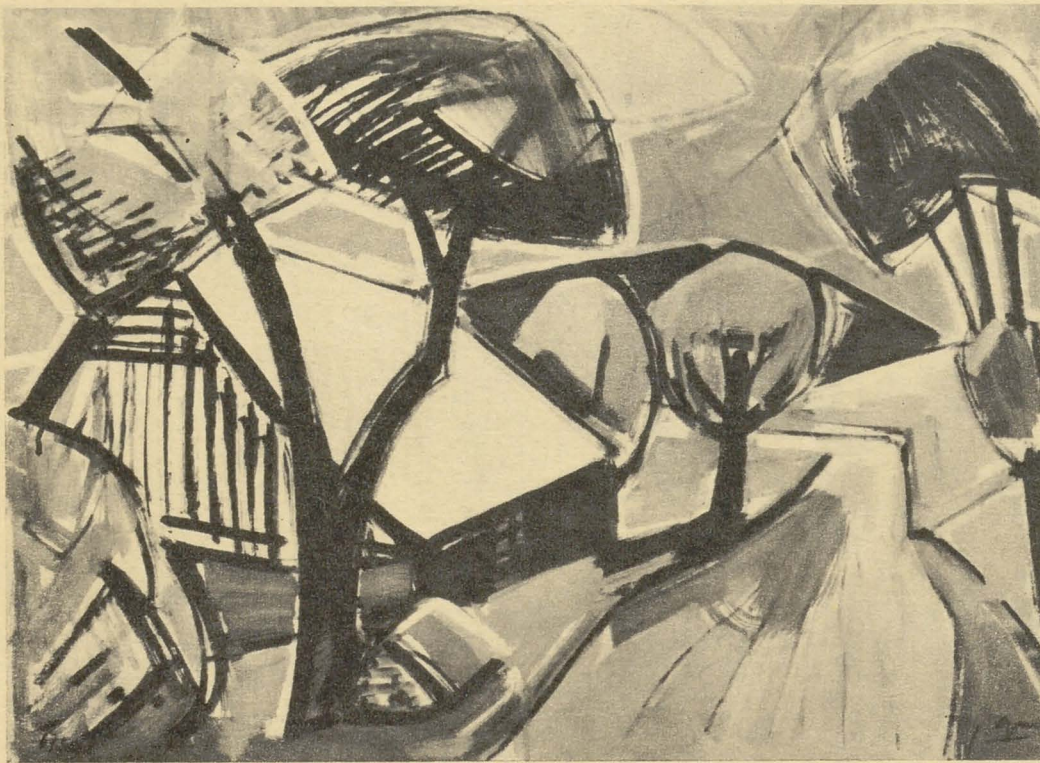
mijloc de informare a publicului asupra celor mai semnificative direcții ale artei contemporane. În această «întâlnire cu publicul», inițiată în afara zidurilor, muzeul a mobilizat majoritatea creatorilor din bazinul Ruhr-ului — 150 artiști plastici, cinești, fotografi, compozitori, trecînd în revistă și activitatea artiștilor din fostele grupuri «Junger Westen», «Zero», «Bl», grupuri foarte atașate de această regiune.

Expoziția s-a desfășurat în aer liber și în trei pavilioane presărate printre pavilioanele comerciale din parc. Pieșele expuse făceau apel la imaginația spectatorului, provocîndu-l în permanență la participare. Plimbîndu-se fără grijă în parc, oameni care de obicei nu calcă pragul muzeului au putut să ia în chip firesc contact cu arta, să-și dea seama de năzuințele unor artiști de a interveni activ în umani-

zarea peisajului industrial, în dinamizarea imaginii vizuale a orașului, în integrarea artei în viață. Succesul a fost revelator: 200 000 de vizitatori în două luni, în timp ce numărul vizitatorilor în muzeu, pe parcurs de un an, abia atinge 130.000.

Dintr-o convorbire cu directorul muzeului, Dr. Paul Vogt, a reieșit că și orientarea achizițiilor tinde a menține muzeul în cea mai strînsă relație cu creația vie, fără ca aceasta să-l scoată din contextul tradiției. Astfel, deși un accent foarte net este pus pe achizițiile de artă internațională contemporană (cu tendința de a reprezenta mai bine și marile centre din Estul Europei, din Țările Scandinave și America de Sud), nu sînt excluse nici achiziții din sec. XIX și din orice secol.

OLGA BUȘNEAG



# SIMEZE

## JAROSLAV GRUS

BUCUREȘTI — ATENEUL ROMÂN

Mai

Sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste s-a deschis în ziua de 11 mai, în sălile Ateneului Român, expoziția pictorului ceh Jaroslav Grus, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă Cehoslovacă. La vernisaj au participat Ion Dodu Bălan, vicepreședinte al C.C.E.S., criticul de artă Mircea Popescu, director în C.C.E.S., pictorul Brăduț Covaliu, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din R.S.R., membri ai ambasadei R.S.C., membri ai unor ambasade străine, artiști, critici de artă, ziariști. Au fost de față pictorul Jaroslav Grus și Dr. Blahoslav Cerny, critic de artă. Cuvântul de deschidere a fost rostit de pictorul Brăduț Covaliu, președinte al U.A.P., care a conturat personalitatea complexă a cunoscutului maestru al artei cehoslovace.

Selecția de lucrări ilustrând cele mai importante etape de creație ale pictorului Jaroslav Grus (n. 1891), artist național al Republicii Socialiste Cehoslovace, este semnificativă pentru arta sa de o caldă umanitate și de o cuceritoare sinceritate. Deși format într-un climat de școală germană, structura de peisagist a lui Jaroslav Grus s-a arătat sensibilă la cuceririle impresionismului, postimpresionismului, fauvismului și cubismului francez. Integrând arta acestui maestru octogenar în contextul tradiției și contemporaneității cehice, prof. dr. Blahoslav Cerny, critic de artă, opinează (în prefața catalogului): «Aproape nici unul dintre pictorii contemporani sau mai vechi nu au mînut cu atîta îndrăzneală paleta. Nici unul nu a știut să o folosească pentru asemenea descărcări explozive în utilizarea culorilor».

Vibrația accentelor lirice, desenul sintetic, forța expresivă a unei game cromatice luminoase, toate acestea — reunite în amploarea unui gest de rară vitalitate — îl definesc pe Jaroslav Grus drept un poet foarte personal al peisajului ceh.

«Deși am pictat și naturi moarte, portrete, compoziții, am impresia c-am pictat numai peisaje — ne spunea artistul cu prilejul vizitei sale în țara noastră. Ele comunică cel mai bine, cel mai concentrat, ceea ce doresc eu să exprim». (În ilustrație: Peisaj, ulei)

OLGA BUȘNEAG



## RENATO GUTTUSO

BUCUREȘTI — MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Mai—iunie

Acum 16 ani am avut la București o expoziție Renato Guttuso. Ni-l înfățișa în exclusivitate pe artistul militant, familiarizându-ne cu ceea ce numim de obicei neo-realism. Și de astădată expoziția lui Guttuso la București — deschisă în sălile de la parter ale Muzeului de artă al Republicii — ni-l prezintă, nu chiar în exclusivitate, dar într-o covârșitoare proporție, pe pictorul militant cu preocupare socială. Așadar, interesul actualei expoziții constă, printre altele, în posibilitatea de a vedea cum a evoluat într-un deceniu și jumătate creația unui artist de renume mondial, atât de profund implicat în frământările ideologice și plastice ale contemporaneității. Trebuie să mărturisesc că din acest punct de vedere nu am avut o foarte mare surpriză, dacă las la o parte faptul că actuala selecție calitativă a lucrărilor este superioară celei de odinioară. Guttuso e consecvent cu sine, pe linia aceluiași expresionism liniar și cromatic, bine cunoscut, care îl definește de multă vreme, și care, tematic, își are rădăcinile în fenomenul vieții politice și sociale. E suficient să privești compoziția de mari dimensiuni, datînd din 1972, *Înmormîntarea lui Togliatti*, sau tulburătoarea *Noapte în Gibellina* (1970), ca să-ți dai seama de coordonatele gândirii sale ideologice și picturale.

Poate că tocmai această claritate, într-o lume de preocupări artistice foarte înclinată astăzi, în Occident, spre valorile cu sens cît mai ambiguu și mai abscons, contribuie cel mai mult la a-i conferi lui Guttuso nota particulară. Bineînțeles, făcînd o aseme-





nea afirmație am deopotrivă în vedere aspectul stilistic al creației pictorului, cu toate modurile lui proprii de a compune, exploata potențele liniei și specula intensitatea culorii, într-o viziune în care se simte dominând cu dezinvoltură desenatorul. Dar claritatea expresiei lui Guttuso nu poate fi despărțită de adinca umanitate a imaginilor sale. O recunoaștem mai bine ca oriunde — tocmai pentru că aici subiectul pare mai puțin pretentios în implicațiile sale așa-zis narative — în *Portretul de bărbat*, operă ce constituie o culme a întregii expoziții. Ea ne comunică din plin resursele artistului: puterea de caracterizare psihologică, căreia nu-i scapă nuanțele unei intensive trăiri lăuntrice, vigoarea și mobilitatea liniei, agitația ei pătrunsă de viață, de o elocvență ce nu cade în retorism, echilibrul compozițional desăvârșit.

Acest nerv al liniei, atât de comunicativ și de vitalizator, îl întâlnim și în tabloul *Fosse Ardeatine* (închinat martiriului celor 335 de cetățeni civili ai Romei masacrați de hitleriști ca represalii pentru rezistența față de ocupant). De departe, lucrarea nu te lasă să-i bănuiești subiectul, scaldată toată într-un galben de tăria florii-soarelui, ce amintește de bucuriile vieții, de natura îmbietoare și însorită, nicidecum de moarte și atrocitate. Apropiindu-te, distingi accentele de contur, de un palid contrast cu galbenul dominant, care te fac să recunoști o învălmășeală de trupuri, căzute unele peste altele și amestecate cu țărâna. Evident, culoarea are aici o funcție simbolică, care, departe de a încălca realismul pictorului, îi acordă o valență suplimentară, un fior liric de dramatică tensiune. Mărturisesc că am preferat acest simbolism cromatic, cu totul neașteptat și imaginat într-un mod atât de original, simbolismului anecdotic, mult mai direct și mai puțin încărcat de surpriză, din *Teoriile sînt cenușii dar verde este copacul vieții*, deși ader fără rezerve la adevărul exprimat prin tablou. Am vorbit despre lirism la un pictor a cărui artă nu e menită să te încinte poetic, ci să te zguduie, să te scoată din indiferență, să-ți trezească conștiința. Un pictor de esență citadină, cum ne-o arată atâtea și atâtea din pinzele sale, de la acel *Scaun roșu* pînă la *Femei, peisaje, obiecte*, fără a omite nici chiar alegoria intitulată *Vizite*, în care apar Dürer și Picasso. Un pictor al luptelor muncitorești, al ambianței industriale, al vieții în atelier. S-ar părea că natura ocupă loc puțin într-o astfel de operă și că a vorbi la Guttuso despre lirism este un cuvînt nu tocmai potrivit. Și totuși, mă simt îndemnat să insist asupra acestei laturi, pe care expoziția nu o reflectă decît cu parcimonie, în tablouri de altfel excelente, cum sînt *Floarea-soarelui pe fundal roșu*, *Floarea-soarelui* și — cu toate că reprezintă mai mult un obiect confecționat de om și mai puțin unul aparținînd naturii — puternic expresivul *Coș de nuiete cu castane*. Am avut prilejul să cunosc pictura lui Guttuso, odinioară, în Italia, chiar în propriul său atelier de la Roma, și știu că acest artist are un registru de sensibilitate mai complex decît lasă să se întrevadă selecția de pe pereții Muzeului de artă. Ceea ce conferă întreaga pondere creației sale (și în primul rînd celei de artist militant) atunci cînd o consideri în perspectiva multiplelor ei variații, este tocmai această deschidere largă spre orizonturile vieții și ale simțirii. Ea te face să înțelegi că un pictor care se consacră cu eficiență idealului social trebuie să fie un om foarte receptiv la tot ceea ce viața, realitatea, natura îi dăruiesc ca frumusețe și bucurie și că fără această receptivitate idealul social nici nu-și poate găsi, artistic vorbind, expresia cea mai convingătoare. În Guttuso — iubitorul de pictură la care viziuni aparent atât de opuse cum sînt cele ale lui Rafael și Jackson Pollock își află o la fel de nestîmjenită prețuire (o știu din chiar spusele sale) — converg mai multe neliniști și mai multe limpezimi decît am avut prilejul să deduc din numai expoziția de la Muzeul Republicii, și contemplarea acestei sinuoase traiectorii a evoluției sale ne-ar fi dat ocazia să pătrundem într-o problematică plastică exemplară nu doar prin caracterul ei militant (obiectiv la care s-a mărginit expoziția), ci și prin universalitatea orizontului ei. (În ilustrație: *Înmormîntarea lui Togliatti II* (1972), acuarelă; *Vizite* (1970), culori sintetice pe hîrtie.)

RADU BOGDAN



## LUCAS CRANACH CEL BĂTRÎN (1472—1553)

BUCUREȘTI — MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Mai — Iunie

În cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Republica Democrată Germană s-a deschis la 15 mai, în sălile Muzeului de artă al R.S.R. din București, expoziția *Lucas Cranach cel Bătrîn*.

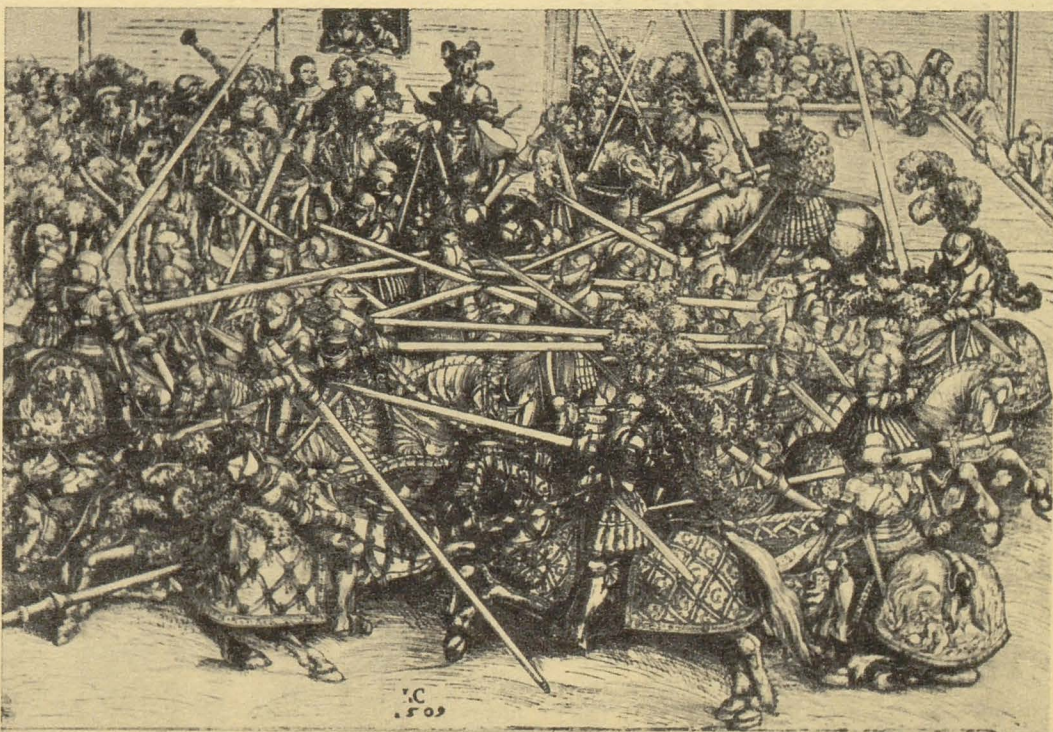
Organizată de Muzeele de Stat din Berlin, cu sprijinul a 15 colecții și muzee din R.D.G., expoziția este dedicată împlinirii a 500 de ani de la nașterea lui Cranach.

La vernisaj au participat Dumitru Ghișe, vicepreședinte al C.C.E.S., Mircea Popescu, critic de artă, Dr. Hans Voss, ambasadorul R.D.G., prof. dr. Gerhard Meyer, director general al Muzeelor de Stat din Berlin, dr. Werner Schade, istoric de artă, colaborator al Cabinetului de Gravură din

Berlin, dr. Hans Joachim Gronau, istoric de artă, șeful atelierului de restaurare al Galeriei Naționale Berlin, membri ai ambasadelor străine, artiști, critici de artă, ziariști.

Criticul de artă Mircea Popescu a evocat personalitatea celebrului artist german născut acum o jumătate de mileniu, iar ambasadorul R.D.G., dr. Hans Voss, a subliniat faptul că această expoziție este cea mai amplă manifestare Cranach organizată de R.D.G. în străinătate.

Comemorarea lui Lucas Cranach, ca și cea a lui Dürer de acum doi ani, a îndreptat atenția întregii lumi asupra măestrilor artei germane, a prilejuit revederea operelor lor cu ochii celor de azi, după o jumătate de mileniu. Și, așa cum se întimplă întotdeauna, sub privirile noastre au reînviat îndeosebi acele imagini în care și-au găsit rezonanță propriile noastre preocupări, stabilind neașteptate



punți de legătură peste timp între epoca actuală și cea a Renașterii.

Mai puțin universal decât Dürer, mai provincial chiar, Cranach a oferit secolului XX prilejuri de bucurie mai puțin intelectuală, dar poate mai direct și mai larg resimțită. Căci dacă Dürer deschidea asupra lumii amețitoare perspective — la fel de necuprins în priveliștile munților abrupti ca și într-un petec de iarbă, în imaginile fantastice ale *Apocalipsului* ca și în figurarea poetică a *Melancoliei* — Cranach are darul să ne cufunde în realitatea obișnuită, imediată, descoperindu-i ritmuri de tonică vioiciune, ascuțindu-ne paroxistic senzațiile. Un temperament înrudit cu cel al lui Van Gogh pare că a izbucnit în peisajele primei sale perioade de creație — cu profundă înrîurire asupra întregii « școli dunărene », făcând să se încordeze spasmodic liniile conturând crengile copacilor și gesturile sau expresiile personajelor, să se alăture disonant tonuri contrastante (ca în *Răstignirile* din 1500 — Viena, Kunsthistorisches Museum, sau din 1503 — München, Alte Pinakothek).

Mai târziu, Cranach a ajuns, ca și Matisse, la o intensă și în același timp armonioasă expresivitate, reducând compoziția la acordul a două—trei suprafețe decorativ simplificate, în puternic contrast cromatic cu largi contururi fluide, punctate de detalii prețioase (ca în portretul lui *Luther ca Junker Jörg*, din 1521 — Weimar, Schlossmuseum, sau în *Venus* din 1532, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut). Expoziția bucureșteană nu a putut înfățișa privitorilor nici una din capodoperele picturii lui Cranach. Cel mai evocator rămîne portretul principelui elector de Saxa, *Johann cel Statornic* (Dresda, Galeria de pictură), reprodus și pe afișul expoziției. Mărturie a măiestriei artistului mai stau tablouri ca *Judith cu capul lui Holofern* (Muzeul din Schwerin), cizelat ca o mare bijuterie din aur și fildeș, portretele intitulate *Cristos și Maria* (Muzeul din Gotha) sau, ca lucrare de atelier, *Sfînta Barbara* (Dresda).

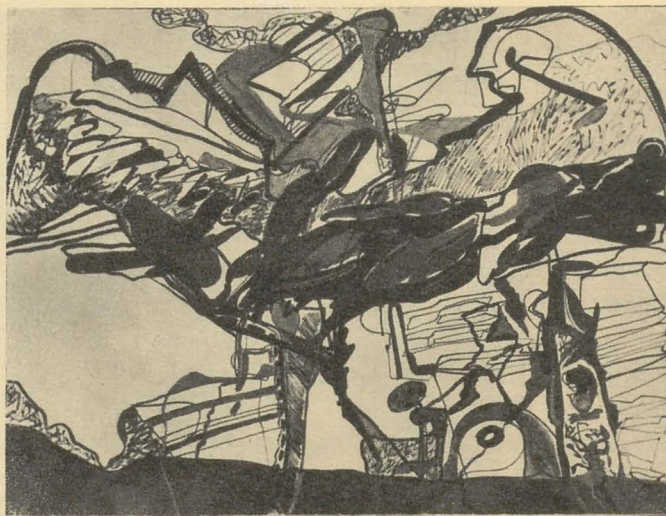
În grafică, în schimb, expoziția a prezentat prețioase exemplare care justifică locul însemnat ocupat de creația lui Cranach în viața artistică germană din vremea reformei. Desenele în peniță (Muzeul din Weimar), ca și acvarele după natură (*Cerb*, Dresda) păstrează prospețimea notațiilor spontane.

Din producția gravurilor de intensă circulație au figurat multe planșe de reală valoare (*Ispitirea Sf. Anton*, *Sf. Ieronim în natură* etc.), unele dintre ele reluînd temele picturilor (*Judecata lui Paris*, *Vînătoarea de cerbi*, *Sfînta familie* etc.).

Cabinetul de gravură din Dresda a oferit vizitatorilor posibilitatea de a vedea în original unele dintre cele mai savuroase gravuri în lemn ale maestrului, suita *turnire*-lor, foarte greu de reprodus din pricina detaliilor mărunte, de mare finețe. Ca și în ilustrațiile manuscriselor medievale, Cranach a descris competițiile sportive, privite de sus, cu toate detaliile: cavaleri în armuri grele și penaje stufoase, pe cai îmbrăcați în valtrapuri, se înfruntă cu lănci sau săbii, în timp ce în jur se desfășoară toată viața orașului. Expoziția a oferit — parțial — și o imagine a activității atelierului lui Lucas Cranach cel Bătrîn, în care, ajutat de cei doi fii ai săi și de un mare număr de elevi și ajutoare, ajunsese să livreze în serie un mare număr de lucrări de artă.

Lucas Cranach cel Tânăr, puțin cunoscut pînă acum, a fost de fapt cel mai bine reprezentat în expoziție. În admirabilul *Portret al unui învîțat* (Dresda, Galeria de pictură) el reușește să atingă concentrarea expresivă și prețiozitatea facturii tatălui său. În portretele în picioare ale principelui și principesei von Anhalt este însă cel mai personal: siluetele subțirite, unduioase, se înscriu, prin eleganța căutată, în curentul manierismului curtean nordic, iar figurile sînt privite cu răceală și sarcasm, lipsite de generoasă vitalitate a Renașterii.

În iscălitura fiului, dragonul Cranach-ilor și-a plecat aripile. (În ilustrație: Lucas Cranach cel Bătrîn: *Idolatria lui Solomon*, detaliu, pictură pe lemn, Dresda, Galeria de pictură; *Turnirul cu lănci*, gravură. Dresda, Cabinetul de gravură). **ADINA NANU**



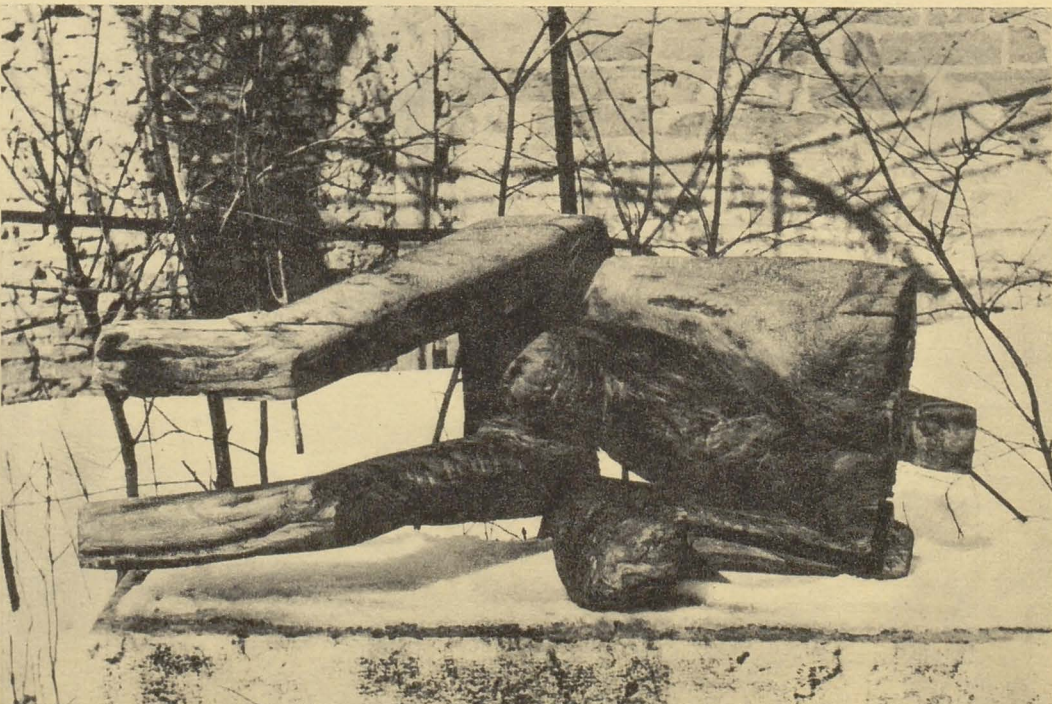
## ATELIER '35 EXPRESIONISMUL CA ATITUDINE

A doua expoziție a ciclului «Coordonate ale artei plastice contemporane românești reflectate în creația tinerilor artiști».

Pentru a indica aria verificată de tradiție sînt prezentate lucrări de *Iosif Iser* — ca situate directă în cronologia curentului — *Ion Ţuculescu* și *Vasile Kazar*. Expun pictură *Horia Bernea*, *Sorin Dumitrescu*, *Ion Dumitriu*, *Marin Gherasim*, *Teodor Moraru*, *Tereza Panelli*, *Mihai Cismaru*, *Ioan Deac*, *Augustin Costinescu*, grafică *Bencsik Janos*, *Alexandru Chira*, *Dan Erceanu*, *Florina Lăzărescu*, *Matei Lăzărescu*, *George Leolea*, *Ștefan Iacobescu* și sculptură *Napoleon Tiron*. Ordonarea teoretică pornește de obicei de la două extreme: 1) considerarea curentului istoric, cu condițiile care au generat acea «estică a tumultului» (cum o numește Pechstein), ca o angajare existențială («Nu putem picta la nesfîrșit femeii cosînd sau bărbați citind. Vreau să reprezint ființe ce respiră, simt, iubesc și suferă», spunea Munch în 1889) ce include și un coeficient de distrugere; 2) expresionismul înțeles ca tendință

permanentă a artei, ca o constantă, ca o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice. Pentru artistul expresionist arta este o formă de proiectare a sentimentului, este efuziune, pentru el «nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet», cum, memorabil, scrie Bлага. Înclinația spre fantezie, spre abstracțiunea organică, spre dinamismul chiar violent face parte, neapărat, dintr-un presupus portret-robot al *artistului expresionist*. Cei prezenți în această expoziție sînt fie funciarmente expresioniști (Sorin Dumitrescu, Tereza Panelli, Mihai Cismaru, Teodor Moraru), fie apelează la o morfologie expresionistă din necesități operative, pentru eficacitatea unei comunicări vizuale (Horia Bernea, Marin Gherasim, Matei Lăzărescu), fie prezintă unele «sincronități aeriene» cu concluzii ale expresionismului abstract (Ioan Deac) în parcursul personal pentru forjarea unui limbaj. Se vede din aceasta elasticitatea unei tentative care are mai curînd funcție de simptomatologie decît de insistență clasificatoare. De altfel, acest lucru a fost subliniat și în cuvîntul introductiv al catalogului. **M. DRÎȘCU**

(În il.: 1. TEREZA PANELLI: *Compoziție*; 2. ȘTEFAN IACOBESCU: *Compoziție*; 3. NAPOLEON TIRON: *Semn istoric*.)



# Dans ce numéro:

## LA CONFÉRENCE NATIONALE DE L'UNION DES ARTS PLASTIQUES DE ROUMANIE

p. 3

La Conférence Nationale de l'Union des Arts Plastiques s'est déroulée à Bucarest du 7 au 9 Juin. L'ordre du jour a été le suivant: rapport du Comité directeur de l'Union des Arts Plastiques pour la période 1968—1973; rapport financier; rapport de la Commission des censeurs; modification du Statut de l'U.A.P.; éléction du Comité directeur et de la Commission des censeurs de l'U.A.P.; adoption de la Résolution de la Conférence Nationale de l'Union des Arts Plastiques.

Le rapport du Comité directeur de l'U.A.P., présenté par Ovidiu Maitec, a examiné l'activité artistique déployée au cours des cinq dernières années (avril 1968 — mai 1973) ainsi que les problèmes fondamentaux de la création artistique et les voies de son développement, à la lumière des résolutions prises par le Xe Congrès, par l'Assemblée plénière de 1971 et par la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain. La liste des participants qui ont pris la parole est la suivante: Dan Hatmanu, Marius Butunoiu, Amelia Pavel, Mattyas Iosif, Oscar Han, Gheorghe Coman, Traian Brădean, Ion Jalea, Traian Goga, Nistor Moțu, Anatol Mândrescu, Valeriu Boborelu, Constanța Niculescu-Buzău, Iacob Lazăr, Grigore Coban, Mihai Olos, Patriciu Mateescu, Radu Bogdan, Eftimie Bârleanu, Nicolae Brana, Constantin Radinschi, Constantin Costa, Barbu Brezianu, Victor Rusu Ciobanu, Doru Popovici, Aurel Ciupe, Corneliu Baba, Dan Nemțeanu, Vasile Celmare, Ion Vlasiu, Adrian Petringenaru, Silvia Radu, Ion Chișu, Paul Bortnovschi, Ovidiu Maitec, Ion Nicodim, Vasile Drăguț, Florica Vasilescu.

Les réalisations aussi bien que les déficiences dans le domaine de la vie artistique autant que dans celui des formes d'organisation ont été analysées. Le rapport ainsi que les débats engagés se sont concentrés autour du problème de la nécessité de créer un art en accord avec la dynamique des phénomènes sociaux, un art mis au service de l'homme et des idées majeures de la société socialiste; on a également fait ressortir la nécessité d'assurer un climat pro-

pice à la promotion des valeurs authentiques, au développement de toutes les disciplines artistiques et notamment de celles ayant une portée sociale (art monumental et décoratif, design, art graphique publicitaire) et d'accorder des conditions favorables à l'élargissement des possibilités de faire connaître l'art roumain au delà des frontières. Parmi les problèmes qui se sont avérés de première importance dans le courant des débats, nous signalons: le problème de l'esthétique de la vie quotidienne et son corollaire — la préoccupation d'améliorer le cadre dans lequel l'homme passe son existence; celui de la critique d'art, celui de l'enseignement auquel il incombe la formation artistique des jeunes etc. La Conférence a été marquée par l'allocution du président Nicolae Ceaușescu, prononcée à l'occasion de la rencontre avec les participants à la Conférence, lors de sa visite à l'exposition «125 années depuis la Révolution de 1848 en Roumanie».

## «125 ANNÉES DEPUIS LA RÉVOLUTION DE 1848 EN ROUMANIE»

p. 11

Le 9 Juin a été inaugurée sous les auspices du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste en collaboration avec l'Union des Arts Plastiques de Roumanie, l'exposition dédiée à la Révolution de 1848 — exposition qui a rassemblé 272 participants, dont 179 peintres, 64 sculpteurs et 29 artistes graphiques. (Une sélection d'œuvres exposées est reproduite dans le présent numéro de notre revue, pp. 11—16). Le vernissage, qui a marqué l'issue des travaux de la Conférence Nationale de l'U.A.P., a eu lieu en présence des dirigeants du parti et de l'état dont le président du Conseil d'État, Nicolae Ceaușescu. Après le discours inaugural du président de l'U.A.P. — Brăduț Covaliu, le secrétaire général du P.C.R., Nicolae Ceaușescu, a prononcé une allocution portant sur le rôle de l'art dans la société contemporaine, en exprimant des appréciations hautement favorables à l'intention des œuvres présentées et de l'ensemble de l'activité déployée par les artistes.

La revue «ARTA» vous présente, dans ce numéro, les artistes roumains contemporains:

## HENRI CATARGI

(par Zoe Dumitrescu-Bușulenga)

p. 25

Peintre. Né le 6 Décembre 1894 à Bucarest.

Après des études de droit à Paris, il fréquente pendant dix ans les cours de l'Académie Julian aussi bien que ceux des Académies André Lhote et Marcel Gromaire, en participant plusieurs fois au Salon des Tuileries.

Expositions particulières à Bucarest (1923, 1926, 1927, 1928, 1936, 1957, 1962, 1965, 1969, 1973), Bruxelles (1927 — conjointement avec Irina Codreanu), Tirana, Prague, Bratislava, Berlin-Est, Dresde (1969—1970, conjointement avec Ion Musceleanu). Tout en faisant de nombreux voyages, il prend une part active à la vie artistique de Bucarest en participant aux Salons officiels, à des expositions collectives et dans le cadre des associations «Arta Română» (1928), «Criterion» (1933), «Grupul Plastic» (1934), «Contimporanul» (1935, 1936), «Cercul Artistic» (1940), «Arta» (1942, 1943, 1944, 1946); à partir de 1946 il participe régulièrement aux expositions annuelles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe en Roumanie.

Prend part aux expositions d'art roumain organisées en: 1930 — La Haye, Amsterdam, Bruxelles; 1942 — Bratislava; 1943 — Berne, Zürich, Bâle, Stockholm; 1945 — Sofia; 1947 — Budapest; 1959 — Minsk, Riga, Budapest; 1960 — Helsinki, Athènes; 1961 — Ankara, Istanbul, Damas, Alexandrie, Le Caire, Moscou, Bratislava, Prague, Berlin, Paris; 1963 — Dresde; 1964 — Moscou; 1966 — Phyang-Yang, Genève, Londres; 1967 — Ulan Bator, Pékin; 1968 — Prague; 1969 — Varsovie, Tel-Aviv, Titograd; 1970 — Turin, etc.

Participe aux expositions internationales de Bruxelles (1935 — Pavillon de la Roumanie), Paris (1937 — Pavillon de la Roumanie), Venise (Biennales de 1942 et 1958), Moscou (1958), New Delhi (1961), Tokyo (1965). Prix d'État en 1964; Artiste du peuple de la République Socialiste de Roumanie (1966).

## SANDA POPESCU ȘĂRĂMĂȚ

p. 26

Peintre. Née le 22 Mars 1927 à Bucarest.

Études à l'Institut d'arts plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1954). Débute en 1954. Expositions particulières à Bucarest (1959, 1967, 1970) et à Rome (1971, 1972). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à Lüdenscheid (1969), Beyrouth (1969) et Varsovie (1972). Participe aux expositions internationales organisées à Naples (le Concours «Italia 2000») en 1971.

Prix: «Mostra premio», Naples, 1971.

## ION PANAITESCU

p. 28

Graveur. Né le 17 Mars 1936 à Bucarest.

Études à l'Institut d'arts plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1969). Débute en 1970. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à Bayreuth (1971), La Havane, New York, Bruxelles et Moscou (1972) ainsi qu'aux expositions internationales de Venise, Turin et Biella, en 1972.

## ION MURARIU

p. 30

Peintre. Né le 12 Septembre 1922 à Dorohoi.

Après avoir fait des études littéraires à l'Université de Jassy, il suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts en obtenant son diplôme en 1946. Débute en 1944. Expositions particulières à Bucarest (1958, 1961, 1968, 1971), Suceava (1965, 1969, 1973) et Botoșani (1967, 1969, 1973).

Participe aux expositions d'art roumain organisées à Cleveland (1971), Boston (1972), New York (1972), Berlin (1973).

