



## REDACTIA

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

## ADMINISTRATIA

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

## COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-  
BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE  
DRĂGUȚ, PAUL ERDŐS, ION FRUN-  
ZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRI-  
MESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL  
MĂNDRESCU, DAN NEMȚEANU,  
ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION  
STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON  
ZAMFIR

## 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

### FOTOGRAFII:

Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Árpád  
Bartha, E. Popper, Constantin Nicolae,  
Anastase Cartoian

### DIAPOZITIVE ÎN CULORI:

Ion Ivan, E. Popper

### 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

	1 23 August	
	5 Vasile Kazar	Mihai Drișcu
	9 Forme ale imaginii umane în arta din Republica Federală Germania	Juliane Roh
ARHIVA BRÂNCUȘI	12 Brâncuși și modelele sale	Barbu Brezianu
	14 O casă de editură ambițioasă	H. H.
LABORATOR	15 Joc de-a metafora	A. A.
ATELIER	16 Simion Iuca, Traian Goga, Rodica Chișu, Dan Băncilă, Andonis Papadopoulos	
	26 Expoziția de pictură contemporană din Cuba	
	28 Cenaclul U.A.P. — Sfintu Gheorghe	Horia Horșia
DIN ISTORIA CRITICII	29 Între filosofie și arheologie: Vasile Pârvan	Răzvan Theodorescu
TRIBUNA	31 Accesibilitate, educație	Vasile Varga
DEBUT	33 Alexandru Chira	
	34 De vorbă cu D. H. Kahnweiler	Radu Bogdan
CĂRȚI/IDEI	36 Condiția estetică a portretului	Dumitru Matei
INFORMAȚII	37 Confruntări internaționale. Simeze. Agendă	
<hr/>		
	COPERTE I Pietrele n-au prieteni, desen	Vasile Kazar
	IV Desen	Vasile Kazar
<hr/>		
	1 23 Août	
	5 Vasile Kazar	Mihai Drișcu
	9 Formes de l'image humaine dans l'art de la République Fédérale d'Allemagne	Juliane Roh
LES ARCHIVES BRANCUSI	12 Brancusi et ses modèles	Barbu Brezianu
	14 Une maison d'édition ambitieuse	H. H.
LABORATOIRE	15 Un jeu à la métaphore	A. A.
ATELIER	16 Simion Iuca, Traian Goga, Rodica Chișu, Dan Băncilă, Andonis Papadopoulos	
	26 Exposition de peinture contemporaine du Cuba	
	28 Le cénacle U.A.P. — Sfintu Gheorghe	Horia Horșia
ÉLÉMENTS D'HISTOIRE DE LA CRITIQUE	29 Entre la philosophie et l'archéologie: Vasile Pârvan	Răzvan Theodorescu
TRIBUNE	31 Accessibilité, éducation	Vasile Varga
DÉBUT	33 Alexandru Chira	
	34 Entretien avec D. H. Kahnweiler	Radu Bogdan
LIVRES/IDÉES	36 La condition esthétique du portrait	Dumitru Matei
INFORMATIONS	37 Confrontations internationales. Cimaises. Agenda	
<hr/>		
	COUVERTURES I Les pierres n'ont pas d'amis, dessein	Vasile Kazar
	IV Dessein	Vasile Kazar
<hr/>		
	1 23 Августа	
	5 Василе Казар	Михай Дришкю
	9 Формы человеческого образа в искусстве Федеративной Республики Германия	Юлиане Ро
АРХИВ БРЪНКУША	12 Брынкуш и его модели	Барбу Брезяну
	14 Амбициозное издательство	Х. Х.
ЛАБОРАТОРИЯ	15 Игра в метафору	А. А.
АТЕЛЬЕ	16 Симион Юка, Траян Гога, Родика Кишу, Дан Бэнчилэ, Андонис Пападопулос	
	26 Выставка современного искусства в Кубе	
	28 Кружок Союза художников в Сфынту-Георге	Хория Хоршия
ИЗ ИСТОРИИ КРИТИКИ	29 Между философией и археологией: Василе Първан	Рэзван Теодореску
ТРИБУНА	31 Доступность, воспитание	Василе Варга
ДЕБЮТ	33 Александру Кира	
	34 Беседа с Д. Х. Канвейлером	Раду Богдан
КНИГИ/ИДЕИ	36 Эстетическая сторона портрета	Думитру Матей
СООБЩЕНИЯ	37 Международные соревнования. Панно. Запис- ная книжка	
<hr/>		
	ОБЛОЖКИ: I Камни не имеют друзей, рисунок	Василе Казар
	IV Рисунок	Василе Казар

De la un capăt la altul al țării, ȘTIINȚA - săptămânal 25 august 1973

Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate

Brățul inel al poporului

Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate

23 August Cu gind de sărbătoare în fața de muncă

De la un capăt la altul al țării, ȘTIINȚA - săptămânal 25 august 1973

... în fața de muncă pentru recolte bogate

... Brățul inel al poporului

... Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate



23 August  
Cu gind de sărbătoare în fața de muncă



... în fața de muncă pentru recolte bogate

... Brățul inel al poporului

... Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate

PROLETARI DIN TOATE ȚĂRILE UNIȚI-VĂI

# Scinteia

ORGAN AL COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Anul XLIII Nr. 9010 Săptăm. 25 august 1973 8 PAGINI - 40 BANI

SĂRBĂTORIREA ZILEI NAȚIONALE A ROMÂNIEI

O puternică manifestare a unității întregului popor în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu



Defilează viitorul

... în fața de muncă pentru recolte bogate

... Brățul inel al poporului

... Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate



1944 1973



Victorii repurtate sub conducerea partidului

... în fața de muncă pentru recolte bogate

... Brățul inel al poporului

... Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate

Tovarășele noastre, mindre de roadele muncii lor

... în fața de muncă pentru recolte bogate

... Brățul inel al poporului

... Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate

Instante de manifestare



Ziua și

... în fața de muncă pentru recolte bogate

... Brățul inel al poporului

... Hărnicie și pricepere în munca pentru recolte bogate



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.

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 atît cei mai în vîrstă, cei de vîrstă mijlocie cît și cei tineri - care s-au întrecut, așa 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.

NICOLAE CEAUȘESCU

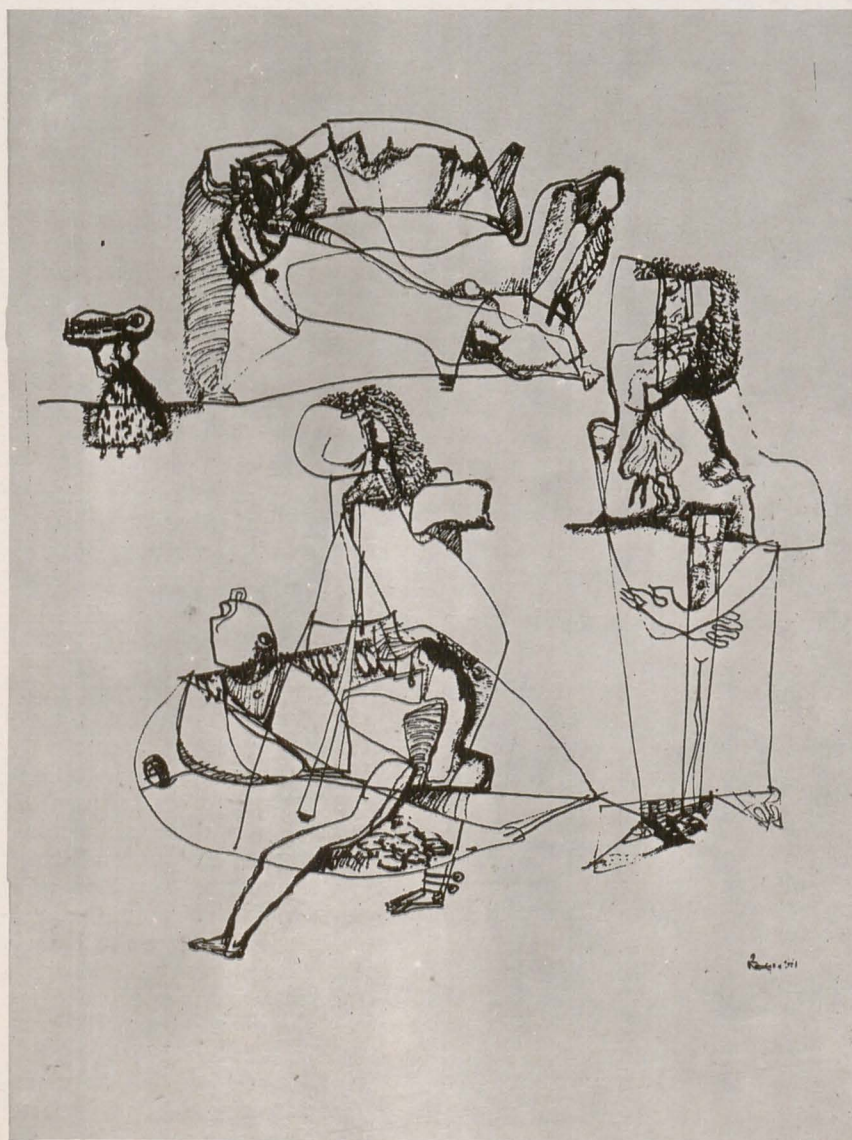
(din cuvîntarea rostită la întîlnirea cu participanții la Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici, cu prilejul vizitării expoziției "125 de ani de la revoluția din 1848 în România")

# VASILE KAZAR



Înainte de prima vizită în atelierul desenatorului Vasile Kazar, mi-am notat câteva date despre el — un artist pe care îl salutăm nu fiindcă este normal ca profesorii să fie salutați, ci mai cu seamă deoarece foarte mulți «frunțași» ai graficii românești actuale i-au fost elevi (iar el își continuă activitatea pedagogică, așa că rîndurile acestora se vor îngroșa, fără îndoială):

Născut la 30 iulie 1913, la Sighet, în familia unui avocat; ucenic la un sculptor decorator la Budapesta; doi ani stă într-un spital în Elveția; în 1930 și 1932 expoziții la Cluj; între '30—'34 publică desene în *Stînga*, *Cuvîntul liber*; în 1936 scoate la Oradea mapa cu 12 lucrări intitulată *Pita de mlai*; în 1937 stă câteva luni la Paris și deschide o expoziție; în 1938 este angajat la întreprinderea forestieră Repedeș; în 1940 publică un album cu 7 gravuri în linoleum, *Moartea pădurii*; în 1943 participă la expoziția grupului de artiști socialiști deschisă la căminul muncitorilor metalurgiști din Budapesta; în 1944 este internat la Auschwitz; expoziții personale în 1945, 1946, 1954, 1958, 1968, 1972. Notasem și câteva fragmente dintr-un articol pe care Eugen Schileru i-l consacrase în 1968: «Vasile Kazar afirmă în evocările sale conștiința complexității lumii și a existenței. Imaginile plăsmuite tind să se constituie prin acumulare, intersecție, leit-motiv, ca o sumă a existenței maramureșene, investigată în extensiune, în adîncime, în toate anotimpurile și în toate momentele ei majore, în planurile cele mai exterioare ca și în cele mai intime, în social ca și în mitologie». Kazar «elimină tot ceea ce în povestire e țesut mort, operează doar cu substantive și verbe... tragic și comic, excepțional și banal, august și derizoriu totul coexistă și se întrepătrunde în imagini». Mai notasem o părere a artistului referitoare la *Autenticitate și temă* publicată în «Arta plastică» în 1957 și în care bănuiau prevederea unor direcții ulterioare în grafică: «răspîndirea și influența imaginii prin cinematograful, prin revistele ilustrate, prin afiș și prin televiziune îl obligă pe artistul plastic la o revizuire a mijloacelor sale de expresie... Consider totuși că între cineastul modern și artistul plastic poate să apară o rodnică influență reciprocă». Cu recitirea acestui fragment debutează discuția: s-a referit la diferitele modalități ale



1. Moaramara, 1971 (pag. 5)
2. Moneda păsărilor, 1972 (pag. 6 sus st.)
3. Părinții pleacă cu birja (pag. 6 sus dr.)
4. Coconii nopții, 1971 (pag. 6 jos st.)
5. Compoziție cu cărțiitoare (pag. 6 jos dr.)
6. Spațiu concentraționar 1972, (pag. 7)
7. Toate strîmbe de spinare, 1971 (pag. 8)
8. Desen, 1973 (pag. 8)

transportului de fotografie» care în ultimii ani au invadat o bună parte a graficii :

Agresiunea imaginii nu poate fi rezolvată în acest mod. Contra-atacul nu poate fi tot o agresiune de același gen, aceeași reluare a imaginilor care circulă, clișee, zincuri. Nu am încredere în aceste mijloace. Nu cred că «mușcă-tura de cîine se vindecă cu părul lui». Intențiile sînt foarte bune, sporirea comunicării, lupta împotriva dezumanizării. Dar nu tot printr-o agresiune. Trebuie să ne întoarcem la lucrurile inițiale, în zona spiritului trebuie să se manifeste acest răspuns.

Cer amănunte din biografia sa artistică: primele expoziții, viața redacțiilor progresiste, perioada petrecută la Paris, expozițiile la Budapesta în plin fascism.

Am stat tot timpul la Sighet, nu mă împăcam cu viața de oraș, o adevărată fobie, fugeam după 2—3 săptămîni. Desenele le trimiteam prin poștă la reviste.

Editorul Herz mi-a propus să rămîn la București, am încercat în '45, în '48 am rămas.

Expoziția de la Budapesta de la Clubul sindicatelor a fost închisă după trei zile, dar exista o puternică rezistență democratică. Mai înainte, în expoziția personală am expus numai țărani români. În 1937, la Paris am lucrat în atelierelor Grande Chaumière, la Louvre mă duceam numai în anumite săli, Trecento-ul.

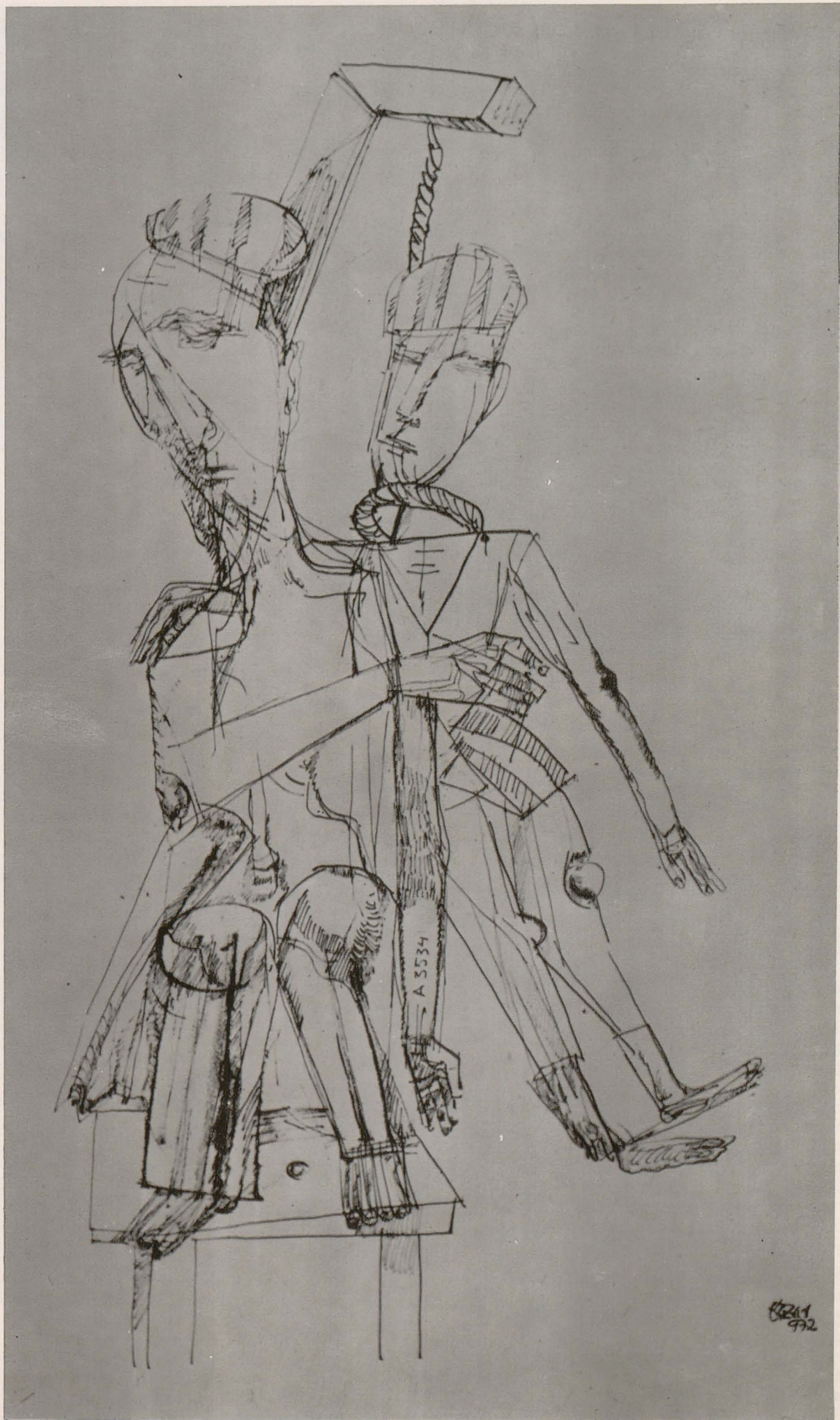
Mai tîrziu am aflat că mă învîrteam prin aceleași medii artistice cu Hajdu, fără să ne cunoaștem. Nu cred că expoziția dintr-o galerie pariziană este foarte semnificativă în evoluția mea. M-am întors, mi-era dor de Maramureș.

Risc o întrebare delicată: Auschwitzul; pentru unii artiști trecuți prin lagăre, polonezul Sajna de exemplu, arta devine un permanent memento.

Am două desene. În general nu sînt lucruri care ar putea face ilustrații. Aceste amintiri încep să facă parte din viața ta. Nu apar neapărat direct ca ilustrare a evenimentelor. Atmosfera de lagăr... erau momente cînd avea ceva de funambulesc-grotesc.

Comentarii la textul lui Eugen Schileru :

Astăzi cred că între mitologie și social nu există o contradicție. Mitologicul era vreodată despărțit de social? Privim poate prea îngust





sfera socialului (și apoi despre « operează doar cu substantive și verbe »).

Arta este un adjectiv — te exprimi duios, energic, mare.

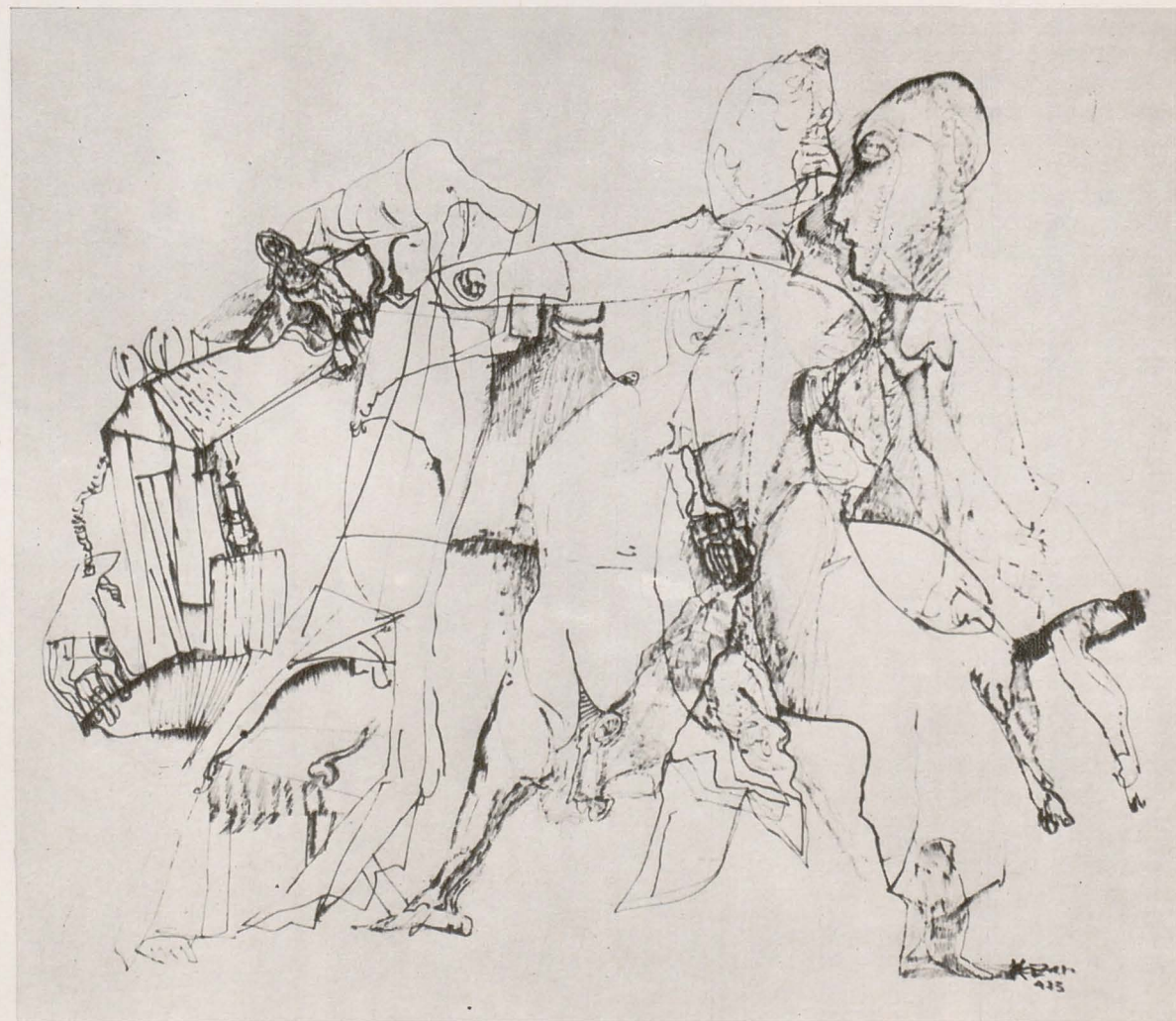
Am avut un timp al Maramureșului, l-am ales pentru că era o lume pe care am proiectat-o în cealaltă sau am adus lumea în Maramureș. Când spun lume, înțeleg și evenimentul social, gândirea. În prima fază a fost vorba de descrierea acestei lumi. În această ultimă fază nu rămân la obiceiuri, la descrierea mediului. Obiectele se transformă în alte semne, capătă alte semnificații. Am mers spre interiorul lucrurilor. Nu mă tem de faptul că e vorba de narație, undeva plasticul există în sine, plasticul există și sub forma definitivă și sub forma în devenire, în transformare. Maramureșul nu apare în forma decorativ-folclorică, apare mai adânc, în sensul gândirii folclorice.

Tocmai voiam să remarc — încercând să evit o extrapolare nepermisă din domeniul stilisticii literare — modul în care, pornind de la mobilitatea exprimării metaforice, s-a produs, în lucrările lui Vasile Kazar, o trecere lentă de la stadiul descrierii — conform mecanismului evidențiat de lingvistică « Încearcă să fii exact și vei fi constrâns să te exprimi metaforic » — către un fenomen de extindere a sensului (ceea ce se numește catahreză, dacă menținem paralelismul), bazat în special — și dincolo de raporturile *in praesentia* — pe raporturi *in absentia* realizate prin multiple asociații semantice, prin limbaj stilizat, prin elipse, prin acele completări psihologice de context. Concret, în desene, câmpul de relații stîrnit de asocierea, de exemplu, a unei vîrtelnițe și a unui cuțit — imagini emblematice ale unui simbolism particular — funcționează în felul elipsei din proverbe, descîntece etc. Numai că explicația « dinăuntru » a lui Vasile Kazar se dovedește mai simplă și mai convingătoare.

La constatarea, care, nedorit, sună a compliment, că elita graficii românești îi datorează perioada de formare, Vasile Kazar se eschivează :

Nu pot spune că eu am un sistem pedagogic. Încerc să-i învăț să gîndească, să se exprime prin acest limbaj — vreme de cincizeci de ani eu m-am ocupat numai cu desenul — să gîndească mai departe decît aparențele.

MIHAI DRÎȘCU





1. HORST ANTES: Figură, scorb, burlan, bild, 1969/70

JULIANE ROH

## FORME ALE IMAGINII UMANE ÎN ARTA DIN REPUBLICA FEDERALĂ GERMANIA

După sfârșitul celui de-al doilea război mondial, arta abstractă se impune, și anume în expresia ei cea mai radicală, în toate țările occidentale, inclusiv America de Nord. Obiectele nu mai sînt abstracte sau remodelate, ci se renunță total la prezența lor în tablou. Dispar și elementele artei concrete (adică acele forme fundamentale ale geometriei, care au fost numite «concrete» deoarece nu mai este nevoie să fie abstrase). Figura geometrică (de exemplu triunghiul sau cercul) și reprezentarea ei metaforică sînt în unele cazuri identice. Universul geometriei forma arena artei constructiviste, în care își găseau exprimarea înainte de toate ceea ce era legat de tensiune și armonie, forțe și forțe contrare.

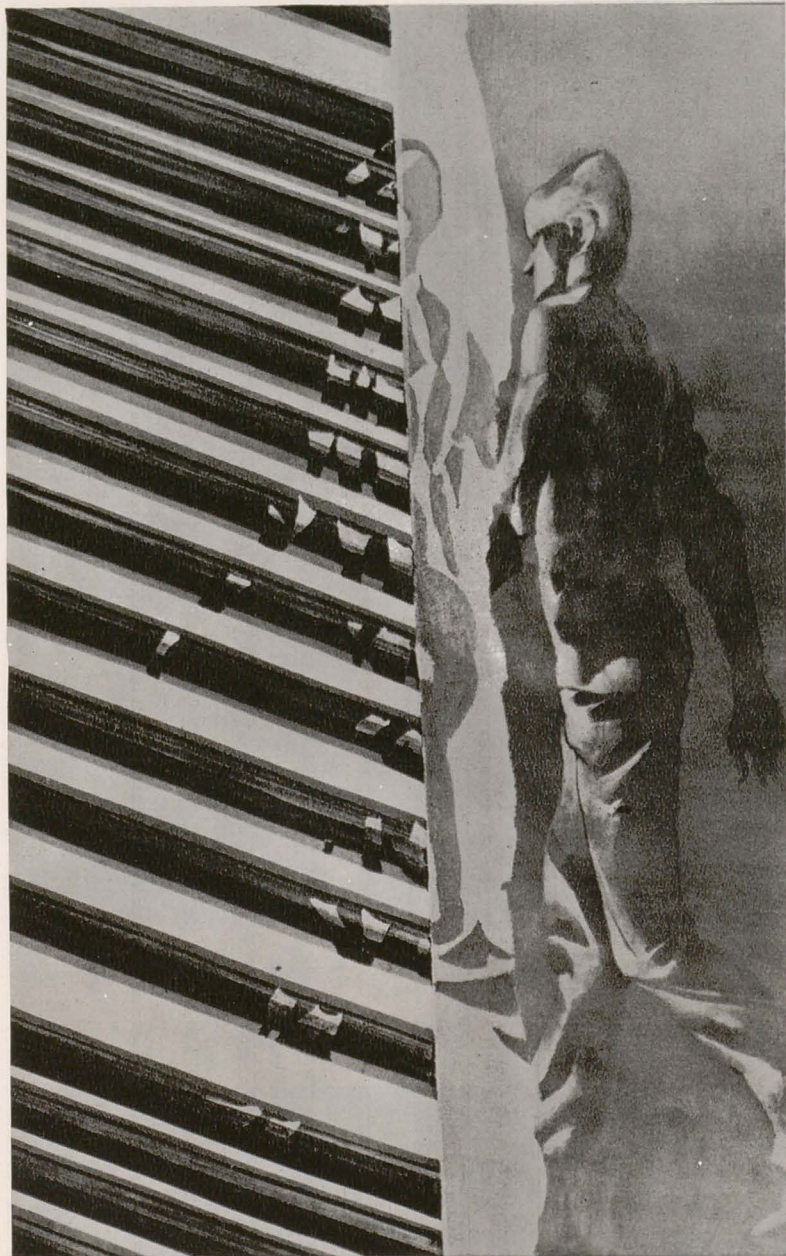
Acum însă, adică după 1945, limbajul simbolic obiectiv al geometriei este din ce în ce mai mult înlăturat ca sprijin subiectiv, spontan, al expresivității mișcărilor, care nu mai aduc armonia stabilă a forțelor, ci, împreună și una împotriva celeilalte, sînt parcă fără început și fără sfârșit. Privitorul se oprește cu deplină înțelegere la aceste tablouri numai atunci cînd reușește să urmărească antagonismul procesual al actului expresiei și prin aceasta se transpune în starea afectivă a artistului.

Stilul acesta al unui expresionism abstract domină timp de 15 ani scena vieții artistice din Occident. Tocmai aici, în Germania Occidentală, forțele creatoare se îndreaptă năvalnic spre această formă radicală de exprimare, deoarece trăind 14 ani sub teroarea unui primitivism spiritual, artiștii erau mult prea avizi după o autoaestare individuală. Prețioasele, permanent amenințatele valori ale experienței vieții personale apar acum oamenilor de artă ca singurele demne de a căpăta expresie, dincolo de lipsurile materiale și problemele sociale. După 1955 apar tendințe care modifică informalul din interior și care, în jurul lui 1965, duc, printr-o combatere energică a acestuia, la un nou realism. Se simte nevoia pătrunderii realității în tablou, a naturii, a figurii umane și în general a lumii din jur. Aceasta trebuie luat acum în considerație.

Astfel de întîlnire cu natura se observă la acele tablouri în care sub-



2. UWE LAUSEN: Totul e bine cînd se sfîrșește cu bine, 1967



stanța picturală devine independentă. Ea începe să curgă, sparge cătușele, formează cratere și fisuri. În acțiunile materiei se obiectivează expresia subiectivă.

În tablourile unei a doua grupe acțiunea și substanța (materia picturală) se întâlnesc, pentru ca — parcă într-o acțiune creatoare elementară — să alcătuiască din nou omul. Un om care este o fantomă, dar care ridică în mai enigmatice și neobișnuite posibilități. În sfârșit, în grupurile realiștilor care activează la Paris (este vorba despre Villegié, Hains, Rotella) informalul este confruntat în mod nemijlocit cu realitatea. Printre modurile de exprimare subiective apar părți rupte din afișe, documente și fotografii ca adversari ai « lumii reale » care se află dedesubt.

Din aceste trei noi metode de exprimare ne interesează, în legătură cu tema noastră, numai reparația figurii umane.

*La Bernhard Schultze* (născut 1915) labirintul liniilor din tablouri tinde să întruchieze ființe reale, care gonesc în afară și cresc în spațiul liber. Iau naștere creații bizare din sîrmă și mase plastice dizolvate întru totul în contururile lor, în tonuri luminoase, dulcele, sclipitoare. Delicatele creaturi filigranate — numite Migof — dau mai curînd impresia de vesel și capricios. Începînd din 1963, însă, se înmulțesc semnele de ruină și morbid. Migof devine o fantomă scheletică, de care mai atîrnă încă resturi de piele și carne. Confruntarea dintre viață și moarte culminează în lucrările Migof din ultimii ani. Schultze este fascinat de moarte ca de o întîmplare îngrozitoare, tănuită de societate. Figurațiile sale sînt un unic « memento mori » în fața căruia nu apare un mit mîntuitor, cu promisiunea vieții veșnice.

*Reiner Küchenmeister* (născut 1926) a fost unul dintre primii care, la începutul anilor '60, a revenit la figura bine conturată. În această vreme clara delimitare dintre fondul tabloului și figura care se formează pe acesta apare ca senzațională.

Ceea ce se edifică aci greu și anevoios este format din materie fărîmițată în tonuri pămîntii, între negru, gri, maroniu și ocră. În mijloc însă, în despicături, înflorește culoarea, prețioasă ca o vinișoară în piatră. Apoi, în 1965, despicătura devine independentă și desface din sine o figură compactă, de mugure, încă puțin articulată. Picturile mari, de multe ori monumentale, sînt însoțite de o sumedenie de lucrări grafice care oferă o altă variantă a figurii-mugure. Sînt înconjurare de un sistem de vinișoare care amintesc de rădăcini și fibre, mugure și coajă. Küchenmeister a petrecut 3 ani într-un lagăr de concentrare unde părinții lui au fost uciși. Ar putea fi interpretate ca vechi stele funerare cu suprafața fisurată, cu crăpăturile care adesea dau impresia de cicatrice, cu ceva de « creatură jupuită ». Dar totul este redat în metalimbajul « picturii »-ei, ca cifru poetic, și în nici un caz nu poate fi înțeles ca o interpretare de fapte reale.

La cu 10 ani mai tînărul *Horst Antes* (născut 1936) mișcările picturale informale se concentrează într-o ființă mitică care întîi pare că trăiește numai prin ochi. Apoi îi crește un cap enorm, brațe și picioare ca niște coloane, alcătuite ca niște apucătoare mecanice. Odată creată, această ființă ia contact cu mediul ambiant, cu spațiul, cu lucrurile, cu simbolurile și, în fine, cu omul — formînd un vis-à-vis articulată din fragmente. Prin aceasta figura artistică devine un fel de chip cioplit. Natura moartă (scară, conductă, sferă) formează o lume contrară, a corpurilor abstracte, care se precipită către această figură-enigmă. Povestea vieții acestui demon, prima lui deșteptare și încremenirea lui treptată pînă ce devine idol de piatră, ar putea fi istorisită ca un roman, dacă n-ar fi vorba în același timp despre o formă expusă la dispoziția bunului plac al creatorului ei, care o supune mereu la noi constrîngeri formale. În fine, fiecare tablou al lui Antes este în primul rînd un eveniment pictural supus așadar unui calcul estetic. La el frumosul nu este începutul groaznicului (Rilke), ci din groaznic se naște seninătatea frumosului.

O figură artistică de cu totul alt gen iese în evidență la *Hans Baschang* (născut 1937). El pleacă de la prezentarea constructiv-tehnică în care strecoară forme umane în așa fel încît apar ca niște schițe anatomice, ca și cum un demiurg ar zămislit noul om pe planșeta de desen, cu compas și riglă. Pînă acum acest « homo technicus » este doar fixat grafic de către Baschang. Încadrată în linii paralele, figura pare ajustată unui sistem de axe extraspațiale, care-i permite mișcare proprie numai înăuntrul unei arii ferme. Nu se face însă niciodată aluzie la silueta astronautului. La Baschang figurație nu mai înseamnă ca mai înainte (să zicem la Héger) abstractizarea figurii umane pînă la omul mașină, ci adaptarea acestuia la condiții atotputernice, extraterestre.

Și în desenele lui *Gerd von Dülmen* (născut 1939) integrarea omului într-un sistem de aparate și proteze, adaptarea lui la dimensiunile tehnicii devine o temă centrală. Totuși aici nu este vorba de situația extraterestră în care omul se află ca ființă-aparat, ci supraviețuirea lui pe această stea cu ajutorul fiolelor și retortelor, care îl izolează față de lumea din afară și-l mențin în mod artificial. Pentru această situație găsește von Dülmen metafore plastice. Răceala estetică a acestor forme clare este într-o contradicție conștientă cu ceea ce se declară despre viitorul omului.

Cîmpul unei figurații simbolice, care încearcă să prindă situația omului în metafore pline de fantezie, este ocupat în Germania de talente puternice. Această enumerare ar putea fi lărgită cu încă o jumătate de duzină de alți artiști.

Altfel stau lucrurile cu influența realismului-pop american, care între timp este înlocuit de un mult mai banal foto-realism. În mod semnificativ, în Germania, elementele-pop se îmbină cu un realism critic care își găsește în parte înaintașii în propriul trecut din ultimii 20 de ani — la pictorii de critică socială din «Noua obiectivitate».

Prezentăm aci doar două exemple care indică dimensiunea acestui curent. *Uwe Lausen* (născut 1941), nu avea încă 30 de ani cînd a plecat de bună voie din viață. El n-a mai putut suporta situația unei vieți plăcute într-o lume crudă și extrem de primejdută. Pe lîngă aceasta a apărut o nevroză pe care căuta în zadar s-o învingă. În 1967 Lausen trăia complet izolat, într-o pivniță din München. Aici a luat naștere marea sa serie a «imaginilor morții». Ea arată silueta soldatului aducător de moarte, înarmat cu pistol automat, anonim ca o fotografie în negativ, și, opusă lui, lumea viu colorată, în care el trage în mod mecanic. Sîngele se ridică în sus în chip de fîntînă arteziană.

La Lausen s-au asociat trăsături ale unui expresionism sălbatic, care amintește cîteodată pe englezul Bacon, cu răceala de afiș a picturii-pop — amestec al unor posibilități extreme care îngreuiază înțelegerea acestor tablouri, așa încît ele găsesc cu destulă ezitare apreciere pe piața artistică germană.

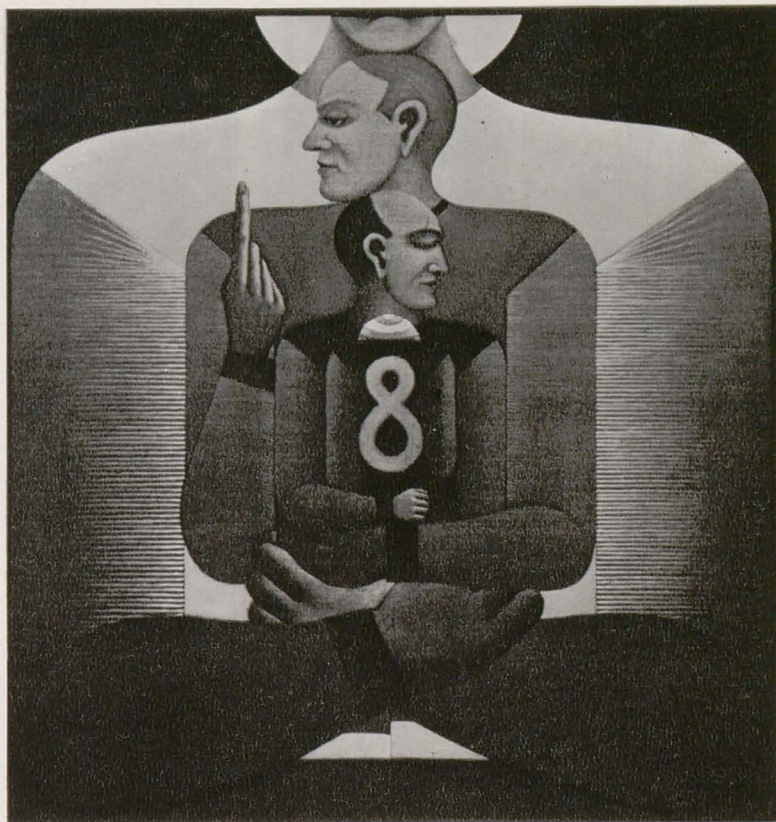
*Joachim Palm* (născut 1936) aparține noului realism critic care ia lucrurile din scurt, cu o causticitate agresivă. Tensiunea inițială dintre diferite mijloace de exprimare formale se transformă într-o agresivitate inerentă obiectelor înseși. Palm pictează ostilitatea lucrurilor confortabile și a spațiilor sterile. Oamenii în automobilele proprii sînt parcă înghesuți forțat într-o armură.

Pe lîngă imaginea omului ca metaforă și cea critic-realistă, apare încă o a treia formă, care situează omul într-o lume a distracției, unde el însuși devine figură de joc. El nu apare aci nici profund enigmatic, nici implicat în problematica timpului său, ci ca «homo ludens» care dorește să-și păstreze, chiar și într-o lume intens planificată, un ungher de joc, un ultim spațiu al libertății, unde să se poată bucura de norocul unei fantezii libere. Această lume a distracției apare senină și burlescă în același timp. În Germania occidentală există o întreagă serie de artiști care au redescoperit ornamentalul ca formă de exprimare și prin aceasta s-au înapoiat la «homo ludens» ca la o formă de viață legitimată, cel puțin în artă.

Dar fantezia unuia ca *Fritz Genkinger* (născut 1934) este ancorată în mijlocul vieții de astăzi: pentru el fotbalul este un neobosit izvor de tablouri-invenție pseudosacrale sau burlești. Balonul devine astru central și obiect de cult în jurul căruia gravitează totul, iar jucătorii devin «figuri sanctificate».

Ceea ce aduce *Simon Dittrich* (născut 1940) în tablou este o lume de notabilități de mult apusă, în care figura și masca se contopesc într-o unitate grotescă. Aceste capete și figuri nu sînt nici fantastice, nici suprarealiste, pentru că ambele presupun o realitate care apare însă modificată ca printr-o vrajă. Dittrich descoperă figuri de joc absurde dincolo de realitatea umană. Ele își datorează existența exercițiului pur al jocului care instituie regulile complicate ale jocului potrivit cărora funcționează figurile. Acest fel de artă este — privită din punct de vedere artistic sau din cel al istoriei artei — în mare măsură manieristă. Sfera jocului devine o foarte stilizată formă de viață (să ne gîndim și la jocul de șah) și formează o lume contrară față de o existență reală.

Traducere de EMILIA MĂRCULESCU



3. IOHANNES GECELLI: Guașă, 1970

4. IOACHIM PALM: Călătorie fericită, acril pe pînză, 1972

5. FRITZ GENKINGER: Patru jucîndu-se împreună, II, 1969

6. SIMON DITTRICH: Münchhausen, serigrafie 1972





## ARHIVA BRÂNCUȘI

1. Pozind în 1907 în atelierul lui Brâncuși pentru Rugăciunea.

2. Rugăciunea.

3. Macheta primei versiuni a Rugăciunii (pe fotografia originală inscripție de mîna lui Brâncuși: «Proiectu [pentru] un mon[ument] fu[nerar]»).

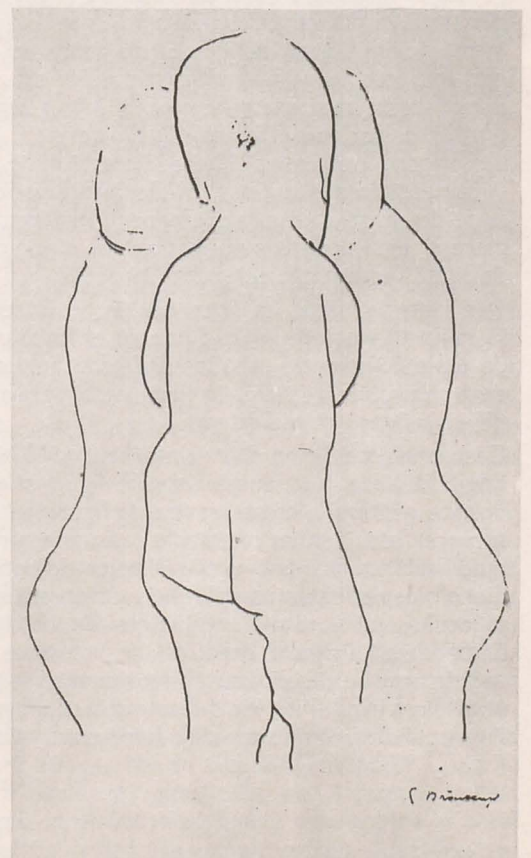
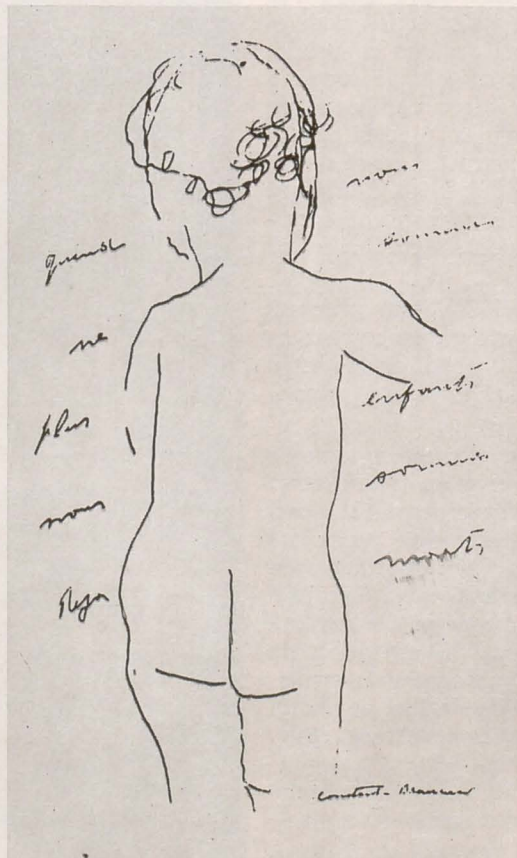
4. Brâncuși și modelul său George (1910).

5. Studiu, desen în peniță apărut în revista This Quarter (nr. 1, 1925).

6. Trei atitudini, peniță, tuș, 1910 (The Art Institute of Chicago).

7. Aspect din atelierul Școlii naționale de arte frumoase din București (1910): modele în ghips Hermes Capitolin și Ecorșeul lui Houdon și Ecorșeul în pămînt; la baza lucrării, într-un scut, inscripția: Medalia de bronz Brâncuș C. În stînga o altă lucrare școlară: Cap de expresie. Arh. Musée National d'Art moderne, Paris (fotografiile 1, 3, 4, 7).

## BRÂNCUȘI ȘI MODELELE SALE



Imponderabilul travaliu artistic, procesul creației care treptat-treptat prinde formă (întocmai lentei zămisliri dinlăuntrul valvei unei stridii), a stîrnit din tot timpul curiozitatea și nedumerirea martorilor din afară, avînd, fiecare, felurite capacități și incapacități de receptare. Cu atît mai intensă va fi uluirea instanței față de unele insolite transfigurări și decantări, atunci cînd este vorba de creațiile unor artiști de talia lui Mondrian, Picasso ori Brîncuși. Derutarea va fi încă sporită dacă, de pildă, se va lua în considerare felul cum fostul elev al Școlii de meserii din Craiova își executa portretele de tinerețe, măsurînd trăsăturile personajului «cu compasul», întocmai cum a făcut Douanier-Rousseau cu portretul lui Jarry.

În 1902, atunci cînd modela «după natură» bustul prietenului Ion Georgescu-Gorjan, Brîncuși îi spunea: — «Stăi cuminte să te măsoar»; ni se poveștește cum îi lua cu compasul măsurile frunții, arcadei sprîncenelor, nasului, proeminenței bărbiei<sup>1</sup> etc.

Se știe, de asemenea, că el lucra cu rigoare științifică excepțională. *Ecorșeul* a fost realizat după meticuloase investigații și cercetări anatomice la Muzeul de medicină, la spitale și la morgă, studiile fiind supervizate de profesorul Dimitrie Gerota. Carnetul de desene din colecția Ion Croitoro conține peste 20 de studii de miologie și osteologie, direct legate de realizarea lucrării. Modelată în 1901 în lut, după mulajul lui *Hermes Capitolin*, statuia avea să obțină medalia de bronz, să fie turnată în ghips și expusă în 1903 la Ateneul Român. Tot după modele școlare Brîncuși va executa capetele lui *Laocoon* și *Vitellius*, iar la Paris, în 1905, un al doilea *Ecorșeu* după Houdon.

Ca toți contemporanii lui, la începutul activității sale Brîncuși sculpa cele mai naturaliste «beefsteckuri»; el însuși istorisea, rîzînd, cum executa cîte unul pe zi, dar, firește, fără a destăinui și cum anume proceda... Cîteva din secretele de laborator ale acestei perioade de experiență realistă au fost însă divulgate de unii supraviețuitori care l-au văzut lucrînd, sau care i-au servit drept modele, ori, mai sigur, de martori — fotografii păstrate cu grijă, ca niște documente, în propria-i arhivă.

În 1896 Brîncuși a făcut portretul fostului comisar al guvernului revoluționar de la 1848 (mai tîrziu ministru al Cultelor) Gheorghe Chițu, după o fotografie aflată în cancelaria școlii; cu bustul lui Chițu, elevul a debutat în 1896 la Expoziția regională din Parcul Bibescu din Craiova. Tot după clișee dar și după masca mortuară — el a realizat, în 1903, la București, bustul doctorului Davila. De asemenea, după o fotografie a executat, în 1905, portretul răposatului doctor Zaharia Samfirescu (socrul filosofului Vaschide), în aceeași perioadă în care, ca să poată trăi, confecționa numeroase basoreliefuri pentru cimitire ș.a.m.d. În sfîrșit, în 1907, primind importanta comandă a ansamblului funerar Stănescu, artistul a călcat în mod deliberat două clauze contractuale (cea ce ar fi putut duce la pierderea celor 7 500 lei aur prevăzuți în convenție<sup>2</sup>) — prima, atunci cînd a realizat bustul juristului Petre Stănescu (după fotografiile puse la dispoziție de văduva acestuia și folosind drept model pe unul din frații defunctului), dar reprezentîndu-l nu «cu brațe», ci fără, și renunțînd totodată la naturalismul caracteristic unor astfel de lucrări în favoarea unui modelaj impresionist și a unei stilizări surprinzătoare, nu numai pentru Buzău.

Mult mai gravă a fost însă cea de a doua abatere, cînd, după frămîntări și procese de conștiință, a luat rezoluția să abandoneze convenționala «figură alegorică care plînge lîngă un soclu» — cum stipula angajamentul — înlocuind tînguitoarea înfășurată în văluri, «cu șoldurile prea pline» (a cărei machetă constituise proiectul acceptat al primei versiuni), cu o *Îngenuncheată* desăvîrșit de goală. Femeia cu forme alungite aducea un smerit suflu bizantin și se închina cu dreapta; iar pentru a întări gestul, mina stîngă îi fusese retezată. *Rugăciunea* fusese temerar despuiată de orice inutilități.

Anul 1907 a constituit astfel o răscurce în sculptura contemporană.

În ciuda părerii lui Petru Comarnescu — susținută cu entuziasmul și înverșunarea-i specifice — această operă a fost totuși, și ea, inițial construită după un vulgar model care îi pozează în atelier, precum apare în fotografia pe care o prezentăm. Probabil că sculptorul, în desăvîrșirea structurii și pentru

exactitatea mișcării, va fi folosit ca reper și această imagine atunci cînd a modelat *Rugăciunea* — expusă la Paris în 1910 și adusă apoi la Buzău unde, conformîndu-se de astă dată literei clauzelor, o va instala deasupra mormîntului.

În anul 1911, Brîncuși a realizat două opere contradictorii: capul oarecum abstract, sferoidal, cioplit direct în marmură albă al lui *Prometeu* (al cărui model a fost doctorul Cornel Cosmuță din Craiova, fiul Otiliei Cosmuță-Bölöni), și, tot în marmură albă, într-o manieră aproape clasică, de o mare sensibilitate: *Portretul lui George* (al cărui model a fost băiatul unei alte românce, Caterina Popescu-Farquhar). Pentru realizarea acestui din urmă portret, după cum obișnuia, Brîncuși a executat o serie de studii premergătoare, neștiute însă pînă în 1924—1925, cînd au început a fi publicate. Aceste desene nu au fost identificate și nici datate decît cu aproximație, țînîndu-se firește seama de anul cînd au văzut lumina tiparului<sup>3</sup>. Dar iată o fotografie revelatoare din anul 1910: Brîncuși sprijinînd ușor micul model văzut din spate, imagine ce vine, credem, să demonstreze în chip surprinzător că artistul practica un realism de cea mai înaltă calitate. Desenele sale păstrează nu numai linia de contur a trupului, cîrlionții răsuciți ai părului copilului și sinuozitățile fragedei carnații,

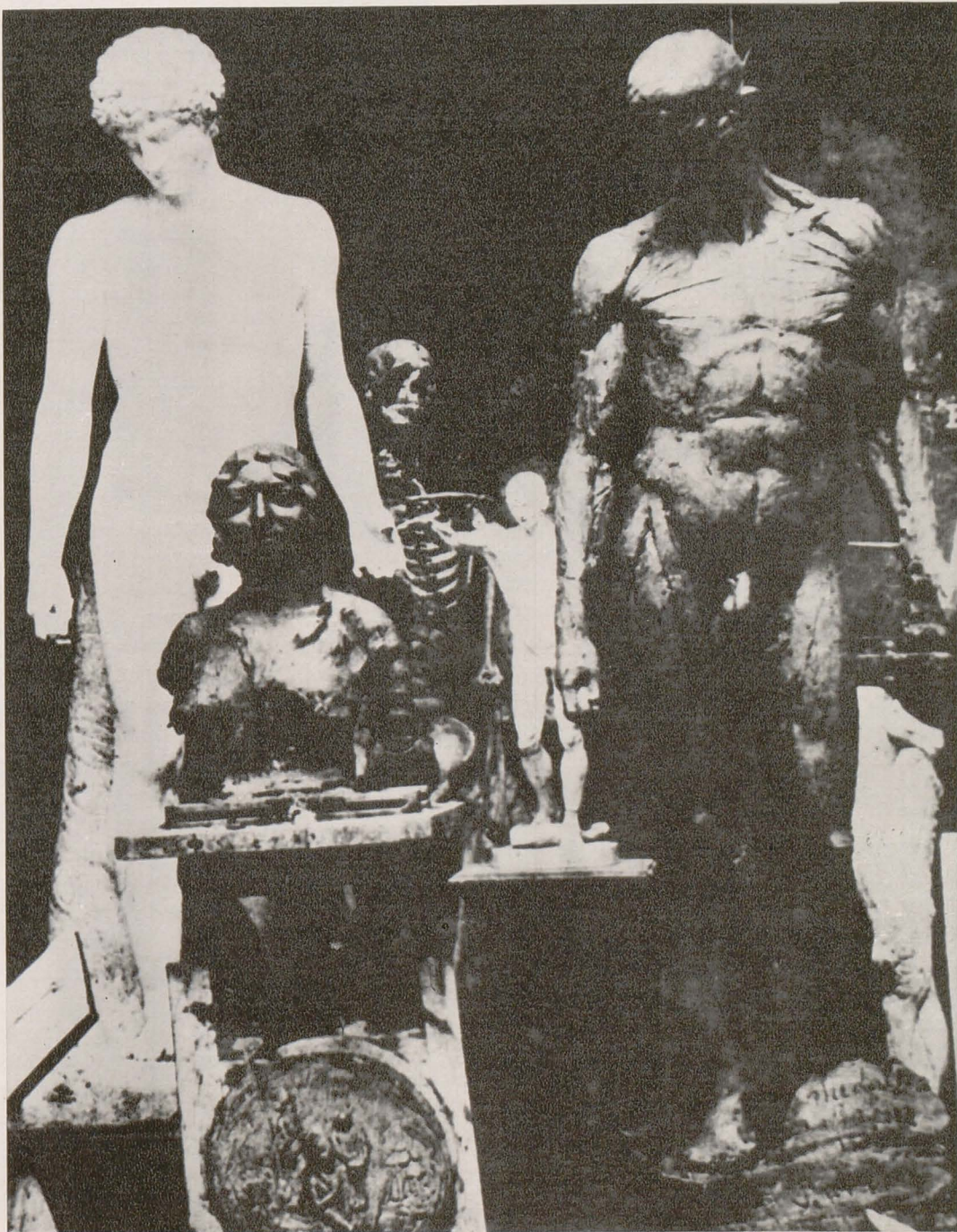
dar și spontaneitatea gestului, toate redată cu o remarcabilă economie de mijloace.

Dar documentul fotografic prezintă importanță și în ceea ce privește datarea desenei, a căror vîrstă fusese pînă acum plasată între anii 1924 și 1929<sup>3</sup>; ele au fost făcute, mai mult ca sigur, în anii 1910—1911, în răstimpul cînd Constantin Brîncuși lucra portretul lui George Farquhar. **BARBU BREZIANU**

<sup>1</sup> Ștefan Georgescu-Gorjan, *Mărturii despre Brîncuși*, în «Studii și cercetări de istoria artei» nr. 1, 1965.

<sup>2</sup> Contractul publicat parțial de Petru Comarnescu. (*Atelierele pariziene ale lui Brîncuși* în «Tribuna», 1966, dec. 1924.)

<sup>3</sup> Nora Eliasberg, ghidîndu-se după coperta programului «Bal-Banal» din 1924, unde a apărut desenul, îl datează în același an (*Un desen al lui Constantin Brîncuși în colecția Muzeului de Artă Pușkin*, în «Arta», nr. 1, 1971). Un al doilea desen însoțit de un aforism a apărut în revista «This Quarter», nr. 1, 1925, iar după moartea sculptorului, în monografia lui David Lewis (*Brancusi*, Londra, 1957, pl. 60). Ionel Jianu a reunit pentru întia oară cele 3 desene, plus o guașă avînd aceeași temă (*Brancusi*, Paris, 1963, pl. 83, 87, 88, 100 în catalogul său, Sidney Geist plasează desenul «Three infants» după anul 1929 (*Constantin Brancusi 1876—1957. A Retrospective Exhibition*, New-York, 1969, p. 41, și *Brancusi Haags Gemeentemuseum*, 19. IX—29. XI 1970, Haga, p. 114).



# O CASĂ DE EDITURĂ AMBIȚIOASĂ

de vorbă cu Modest Morariu, redactor șef al Editurii Meridiane

*Horia Horșia: Apariția unei cărți, Brâncuși de Sidney Geist în versiune românească, e fără îndoială un fapt editorial din categoria evenimentelor; iar dacă evenimentul prilejuiește o privire retrospectivă plină de încântare — cum afirmă Edgar Papu — și deschide și o incontestabilă garanție pentru viitor, e cu totul întemeiată meditația pe marginea apariției numărului 100 al Bibliotecii de artă și discuția despre semnificația ei în activitatea Meridianelor. Ce anume a determinat inițierea acestei colecții?*

*Modest Morariu:* Eram conștient că răspunde unei reale necesități și că va fi primită de public cu satisfacție. Că să se impună, *Biblioteca de artă* a fost concepută ca o colecție care funcționează, în mod obligatoriu, cu 25 — 30 de numere anual — în cele două serii de la început proiectate: *biografii, memorii, eseuri și artă și civilizații*. Urmărim două obiective în fiecare serie: *diversitate tematică* pe de o parte, iar pe de alta *nivel variat de accesibilitate*.

*H.H.:* Ce înțelegeți, de fapt, în aria unei colecții, prin diversitate tematică?

*M.M.:* O cuprindere cât mai largă de la textele-izvoare, așa-zis clasice, pînă la cele de ultimă oră, pînă la cartea de prognoză a viitorului — pe care, în treacăt spus, o privesc cu tot scepticismul de rigoare — de la Vasari, de pildă, pînă la Abraham Moles și alții, incluzînd, deopotrivă, autori români: Edgar Papu, Petru Comarnescu, Vasile Florea, Al. Alexianu etc.

*H.H.:* iar nivelul variat de accesibilitate este acela care imprimă, cred, colecției caracterul de *Biblioteca pentru toți*, cum tot dumneavoastră ați afirmat cîndva.

*M.M.:* Trebuie să spun că, fără a intra în polemică, am avut eu însumi discuții cu diverși specialiști la care am văzut reacții în total divorț cu reacțiile publicului care caută, dorește, cumpără cărți pentru informarea lui. Și

cred că editura trebuie să-i ofere posibilitatea de dialog în probleme privind arta; dar angajarea dialogului este posibilă numai în cunoștință de cauză; căutăm să furnizăm aceste informații. Deci nu trebuie să ne gîndim numai la inițiatii, ci și la cei ce-și fac acum inițierea. Nu edităm cărți pentru o castă aristocratică de cititori, ci căutăm să democratizăm pe cît se poate cartea, ca ea să pătrundă în pături cît mai largi, să deschidă și mai mult gustul pentru artă, pentru cunoașterea ei, cărți la nivel variat de accesibilitate, în ultimă instanță, tot o *Biblioteca pentru toți*. Am început cu Perruchot — un început bun, cred — am continuat cu Fromentin ori Vollard și am ajuns la Lassaingne, Malraux, Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, Gombrich; vor apare în curînd Panofsky, Rewald etc. etc. *H.H.:* *Biblioteca acoperă o arie largă, din ce în ce mai largă, dar nu acaparează planul editurii și nici nu-i imprimă ea singură profilul, dat, de fapt, de toate direcțiile, de toate liniile dinamice de activitate și de raportul dintre ele, ca și de raportul dintre editură și public.* *M.M.:* Raportul dintre editură și public e esențial, și-i ilustrat în bună măsură de «biografia» *Bibliotecii de artă*, dar ea e numai o colecție care, împreună cu celelalte (Curentele și sintezele, Pygmalion, Manuscris, Clasicii picturii universale, Prospekțiuni estetice, Maeștrii artei românești, Artiști români etc.), caracterizează și profilul și liniile dinamice ale activității. În ansamblu, un proces de prospectare al artei românești (alcătuirea aceluia corp de istorie ilustrată a artei noastre, de la început pînă în zilele noastre, cu concursul colaboratorilor noștri: Vladimir Dumitrescu, Radu Florescu, Vasile Drăguț, Ion Frunzetti) și, deopotrivă, universale. Există o schemă de proporții pe care o urmărim la alcătuirea unui plan echilibrat, pe toate direcțiile. Echilibrul nu-i totdeauna ușor de menținut:

uneori întîmpinăm greutăți datorate unor licențe pe care nu le putem cumpăra, alteori trebuie să facem față amînarilor solicitate de autori. Depunem toate eforturile ca să evităm ori să corectăm dezechilibrările de pe parcurs și să răspundem în același timp noilor solicitări ale publicului. Multă vreme n-am avut, de pildă, o istorie a artei românești pentru străinătate. Am încercat să suplînim lucrarea (pe care autorul cu care contractasem nu izbutise să ne-o prezinte) elaborînd, din inițiativa noastră, volumul *Pictura românească în imagini*. Ni se cerea un *Grigorescu*: lucrările apărute sînt epuizate, iar cercetarea specialistului în *Grigorescu* nu-i încheiată încă. Am folosit atunci textul unui pictor, Vasile Varga, care a colaborat, de altfel, și cu revista *Arta*. Editura, urmărind programul de cercetare al specialiștilor dar și stimulînd contribuții originale, a căutat să-și formeze și autorii ei — exemplele sînt numeroase: Andrei Pleșu a început să colaboreze încă din anii studenției și se pare că editura a mizat bine folosindu-l; după cum tot editurii, cred, i se datorește prezența activă a lui Edgar Papu în domeniul artelor plastice; etc., etc. Să nu uităm colectivul de redactori — anonimi, anonimi ca redactori, pentru că altfel unii dintre ei sînt distinși scriitori de artă — cărora li se cuvine un omagiu pentru munca ce-o depun și fără de care-i greu de conceput activitatea unei case de editură, a evoluției acesteia, a permanentei ei îmbunătățiri. În sensul acesta, nu ne tenează demonul schimbării cu orice preț, dar promovăm inițiativele. *Biblioteca de artă*, de pildă, a debutat numai cu texte; am introdus apoi reproducerea alb-negru; într-o zi, cine știe, poate vom izbuti să publicăm și reproduceri color. Uneori, dacă epuizăm posibilitățile de îmbunătățire și colecția nu este totuși cerută, sîntem obligați să renunțăm la ea, cum s-a întîmplat de fapt cu seria

*Artiști români contemporani*. Am căutat așadar alte modalități de a aborda domeniul respectiv publicînd, de pildă, plachete ce prezintă grupuri de artiști contemporani. Sîntem obligați, ca orice întreprindere productivă, să ne gospodărim cu chibzuială. Așa se explică publicarea colecției *Delfin*, care nu se înscrie în profilul nostru, dar, neîmpiedicînd scopurile ori planurile noastre, o promovăm pentru că ne aduce beneficii. Tot ceea ce publicăm e o «aventură» trăită, în care năzuim spre o anume rentabilitate care să fie de fapt o garanție a seriozității, a ținutei. Un bilanț arată că, în prezent, ajungem anual la 450 coli tipărite pentru arta românească și 700 pentru arta universală — un raport judicios — în vreo zece colecții și diferite serii, cu scopul de a edifica acele corpuri de tipărituri cu cărți de bază, de referință, de sinteză, și pe de altă parte de informare, de dezbateri, de prognoză. Edificiul se realizează în timp. Apariția numărului 100 al *Bibliotecii de artă*, de pildă, se înscrie într-un demers de amplă perspectivă: intenționăm să publicăm bibliografia internațională *Brâncuși* (din care au apărut: cartea postumă a lui Petru Comarnescu, frumosul album al lui Dan Er. Grigorescu cu textul lui Dan Hăulică etc.); vor mai apare: monografia Carolei Giedion Welcker, cea a lui Barbu Brezianu; în pregătire, un studiu despre Păsările lui Brâncuși de autoarea americană Athena Spear etc.). Sîntem o editură tînără, obiectivele noastre sînt de termen lung.

*H.H.:* Și, dacă-mi permiteți să citez din schimburile de opinii pe care le-ați avut cu autorități recunoscute în domeniu și cu experiență, aș încheia discuția noastră cu succinta apreciere a lui Jacques Lassaingne: o casă de editură ambițioasă.

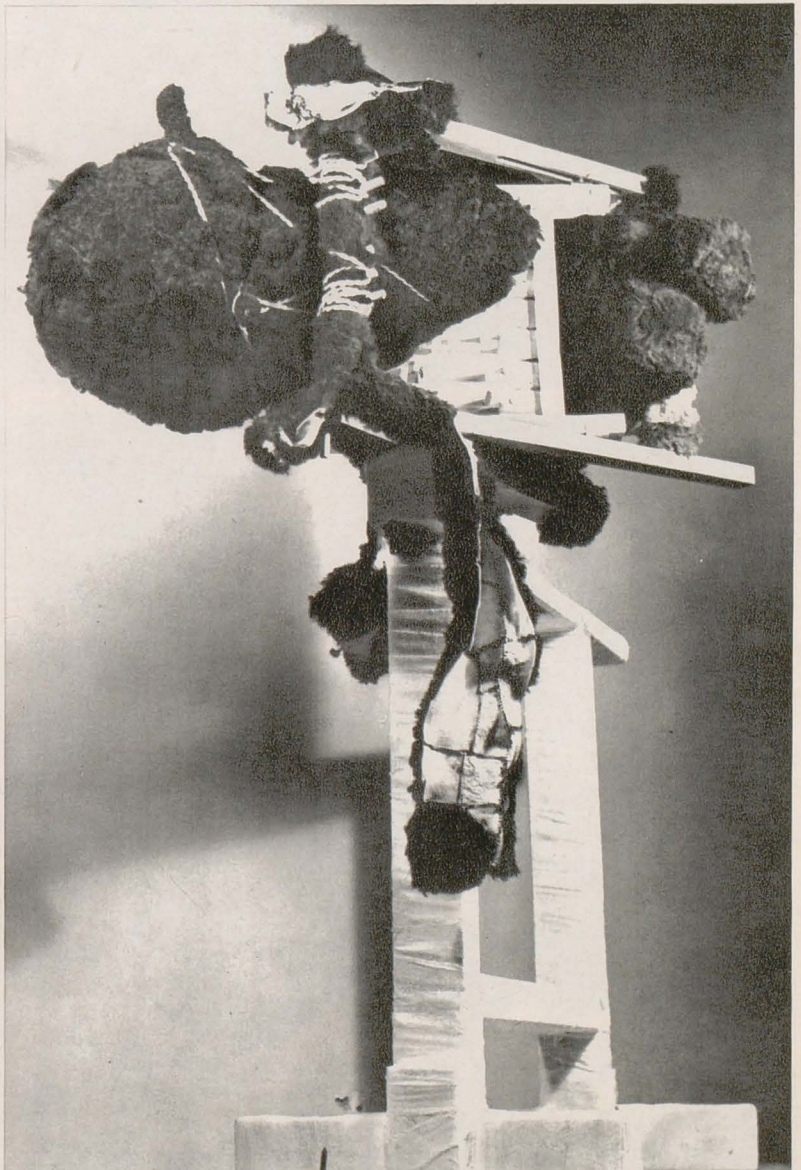
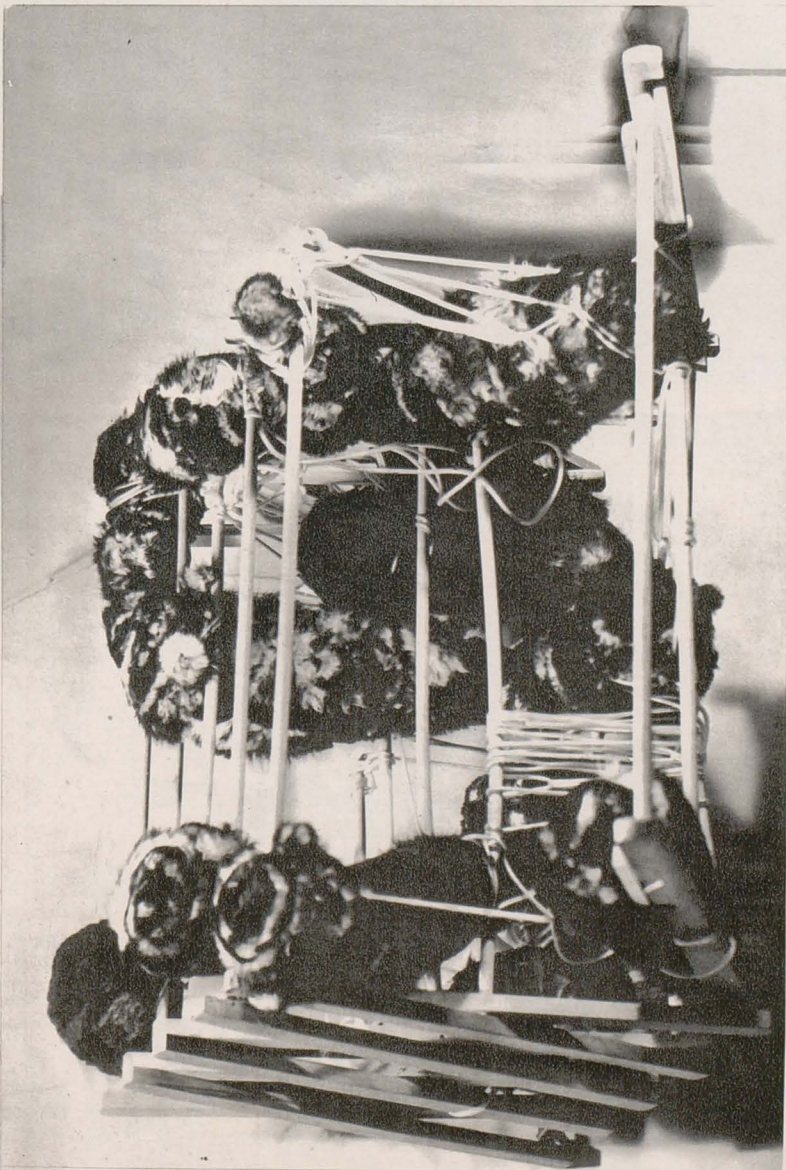
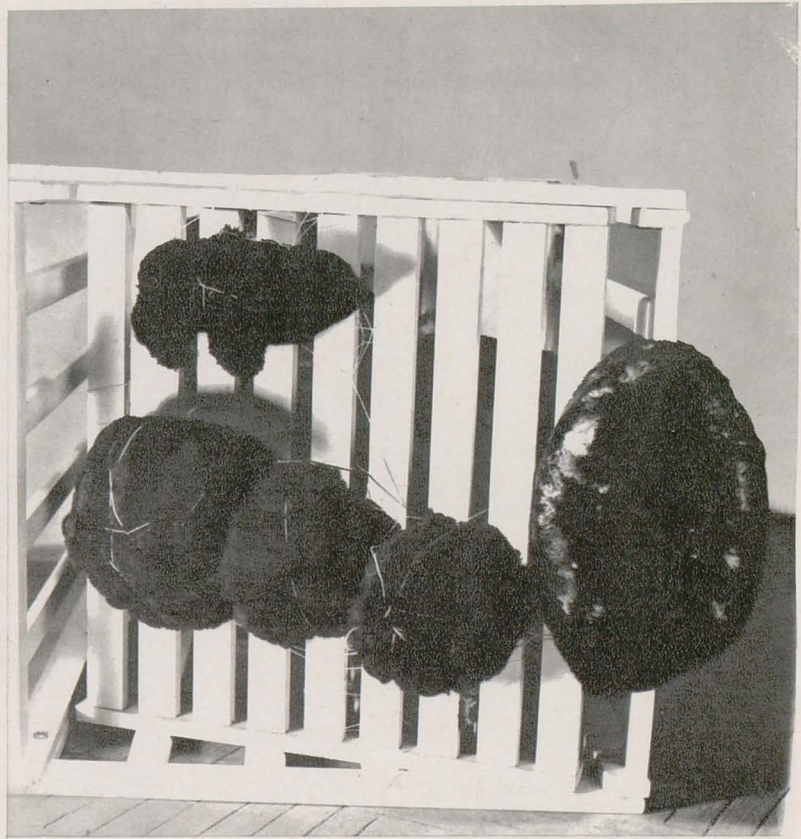
# LABORATOR

## JOC DE-A METAFORA

Seria intitulată «Joc de-a Prometeii» (autori Ana Lupaș — Mircea Spătaru) schițează *lucrul în echipă*, experimentând și acordul dintre caracterul colectiv al creației și caracterul colectiv al receptării operei. Opera e ludică, adresată (a posteriori sau intenționat, nu știu) grupelor de preșcolari. S-ar fi putut provoca (și studia), pe o altă treaptă a perceptivității, capacitatea de a realiza și însuși mental o structură «puzzle» a realului cu un grad mare de nouitate, redusă însă prin sugestia plastică zoomorfă funcționând ca o cheie cunoscută: grădina zoologică, evocată mai curînd pe cale intuitivă decît pe cale logic-descriptivă (materia organică — blană, figura cuștilor de lemn, în care pseudo-vietățile sînt prizoniere, de unde și metafora «Joc de-a Prometeii»; structură ambientală menită să constrîngă o reacție în lanț a percepției imaginarului dinspre nivelul sinestezic spre cel mental; operația cerută era un fel de «intrare» succesivă a termenilor asociației, ca într-o fugă muzicală).

După declarația autorilor, experiența cu «vîrsta mică» n-a fost concludentă. (Fără îndoială, un șoc de «informație» prea mare pentru cîmpul de referințe al copilului.) Obiectul a rămas o admirabilă lucrare ambientală pentru «vîrsta mare», care știe «jocul» de-a iluzia și poate aprecia coerența senzorială a asociației, extrema siguranță cu care e condus echivocul determinare—hazard, seducătorul spectacol al nașterii unui semn plastic; încă un rămășag de instituționalizare a unei «scheme de gîndire» cîștigat de artistul care a luat în serios tema estetică a revitalizării senzoriului.

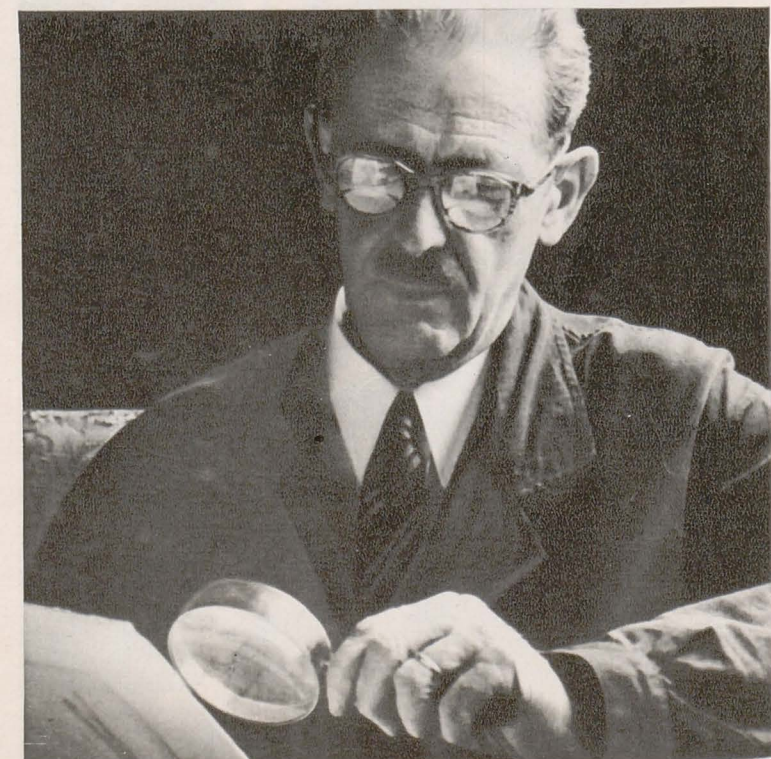
A. A.







## ATELIER



# SIMION IUCA

Pictor și gravor. Născut la 30 martie 1907 la București.

Studii: absolvent al Academiei de arte frumoase (1928) și al Facultății de drept (1929) din București; frecventează pentru specializare ateliere pariziene și cursurile Școlii naționale superioare de arte frumoase din Paris (1929—1934). Din 1936 este profesor la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » din București.

Din 1931 participă la expozițiile de stat și expoziții colective, la saloane și expoziții de grup din Paris (1931—1934).

Expoziții personale: 1935 — București.

Participări la expoziții românești organizate peste hotare: 1948 — Moscova; 1950 — Pekin; 1953 — Sofia; 1955 — Helsinki; 1956 — Buenos Aires, Dresda, Pekin, Șanghai, Canton; 1958 — Chișinău, Kiev; 1959 — Buenos Aires; 1959, 1960 — Oslo; 1961 — Moscova.



1. Acordeonistul, vernis moux
2. Orientală, gravură cu acul
3. Fetițe la Balcic, gravură cu acul
4. La Galați, vernis moux și lito

Opera de artă este realizată numai atunci când lucrarea intră nemijlocit în comuniune cu spectatorul și, deci, fără să mai necesite explicații.



## TRAIAN GOGA

Pictor. Născut la Chețani, județul Mureș, la 16 iulie 1917.

Studii: absolvent al Academiei de arte frumoase din București, clasa prof. Camil Ressu (1944).

Din 1949 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.

Expoziții personale: 1949, 1963 — Oradea; 1970 — Viena. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Torino; 1972 — Debrețin.

Prin idealul artistic al epocii noastre înțeleg o perseverență muncă în interpretarea inventivă a mediului înconjurător. Iau natura drept îndreptar de inspirație — în ea găsesc totul, rămâne doar să știu să aleg esențialul.

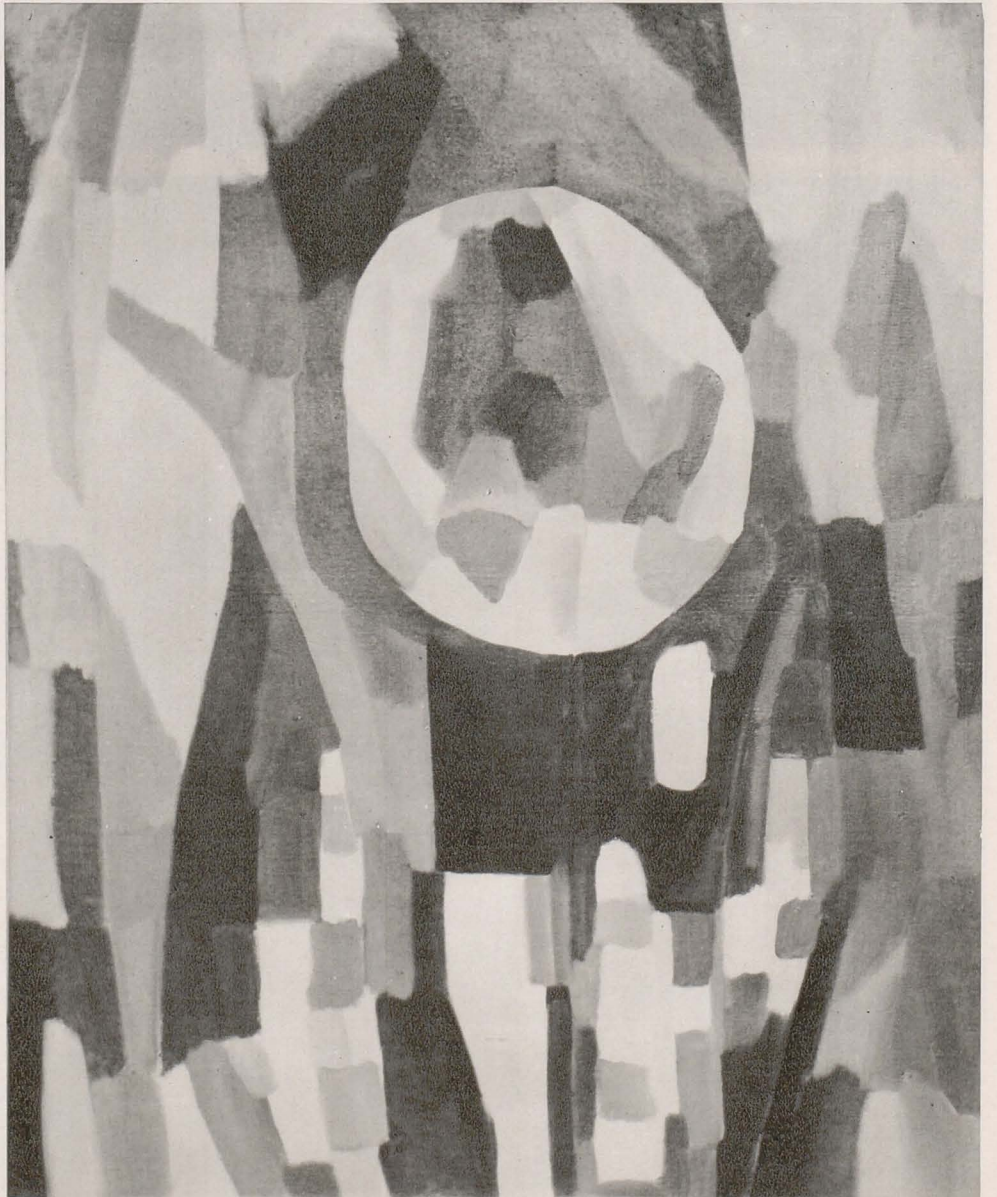
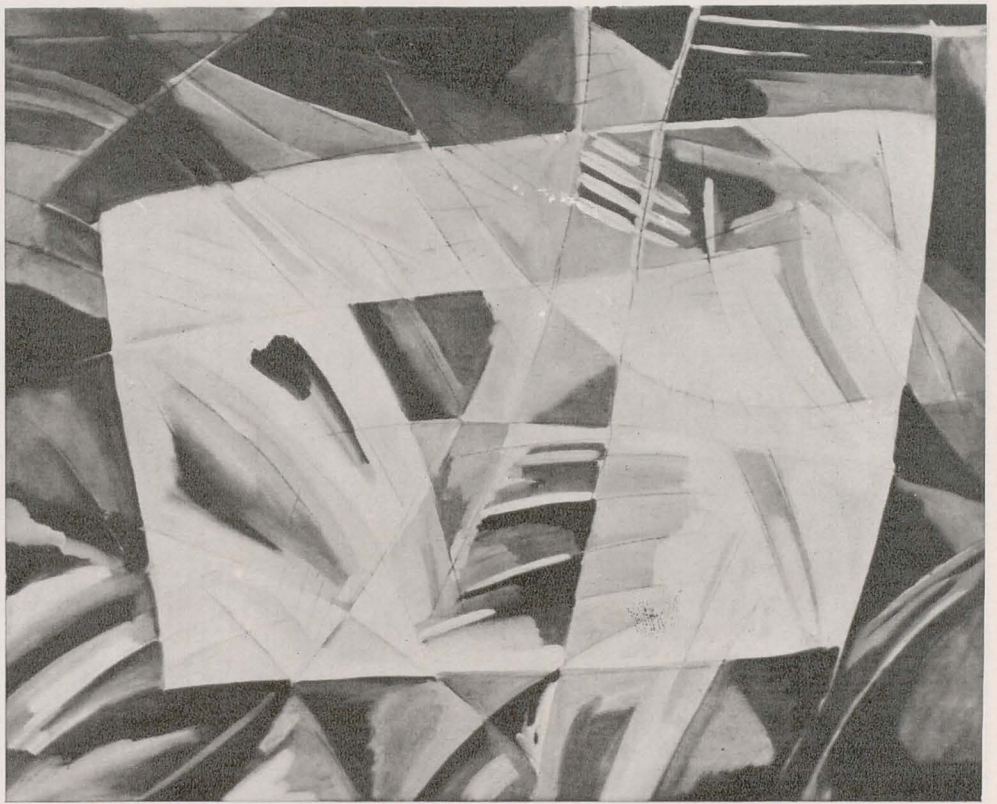
*T. Goga*



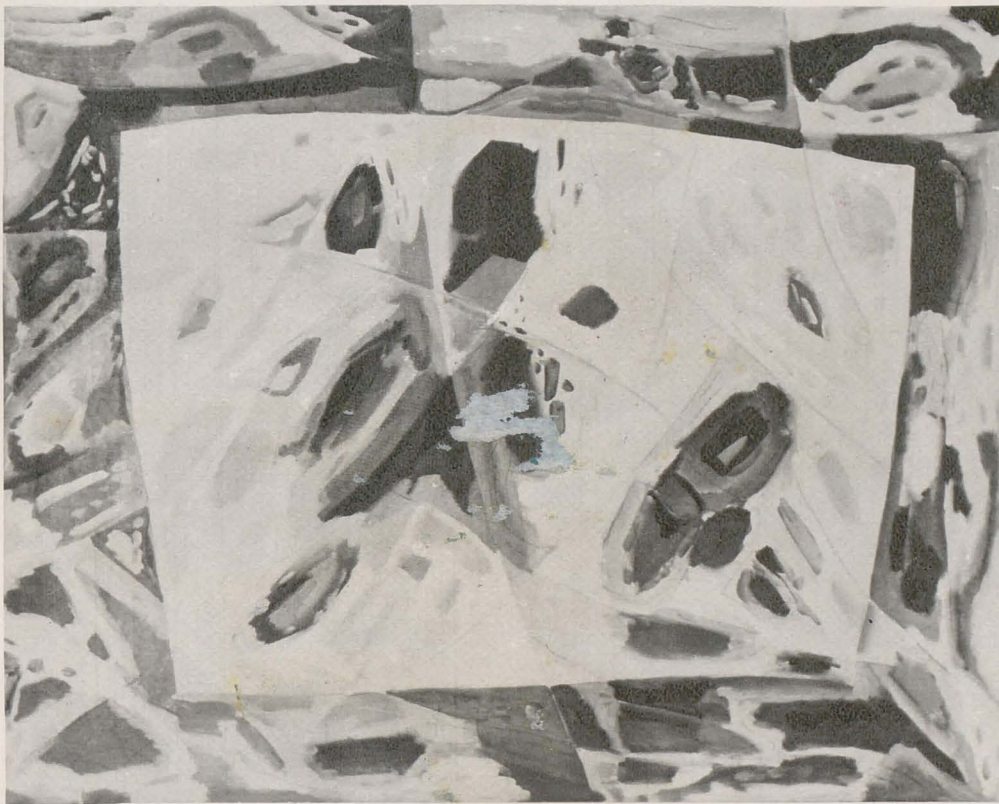
1. Sărbătoare, ulei; 2. Bîlci, ulei;  
3. Peisaj, ulei; 4. Insula roșie, ulei



**RODICA  
CHIȘU**



1. Fluture, ulei; 2. Soare, ulei; 3. Fluture, ulei; 4. Soare, ulei

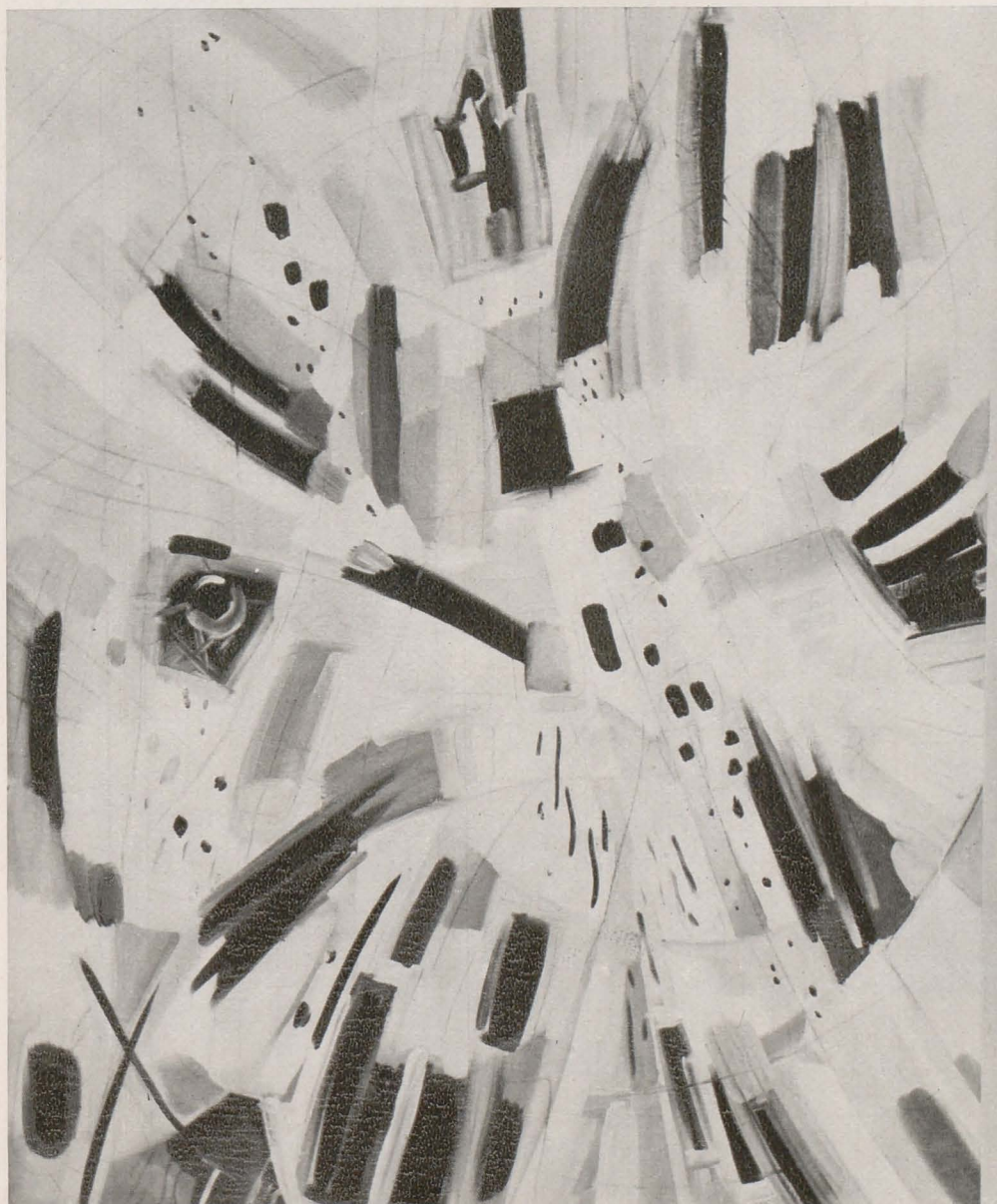


Pictor. Născută la 23 aprilie 1938, la Sighetul Marmației. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1963).

Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

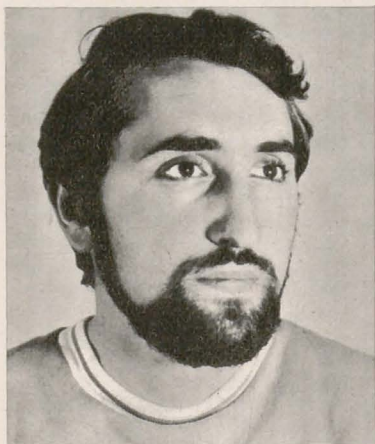
Expoziții personale: 1965, 1967 — Sibiu; 1973 — București.

Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1970 — Riga.



Pictuez din dorința de a comunica. Pentru mine, culoarea și gestul aplicării ei oferă ideilor o zonă infinit mai mare de afirmare decât cuvântul. Pic-tînd găsesc limbajul de transmitere a sentimentelor ce-mi aparțin. Cred în putera artei de a-l face pe om mai bun.

Chion Rodica



## DAN BĂNCILĂ

Artist decorator. Născut la 7 octombrie 1943 la București.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București (1969).

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

Expoziții personale: 1969, 1972, 1973—București.

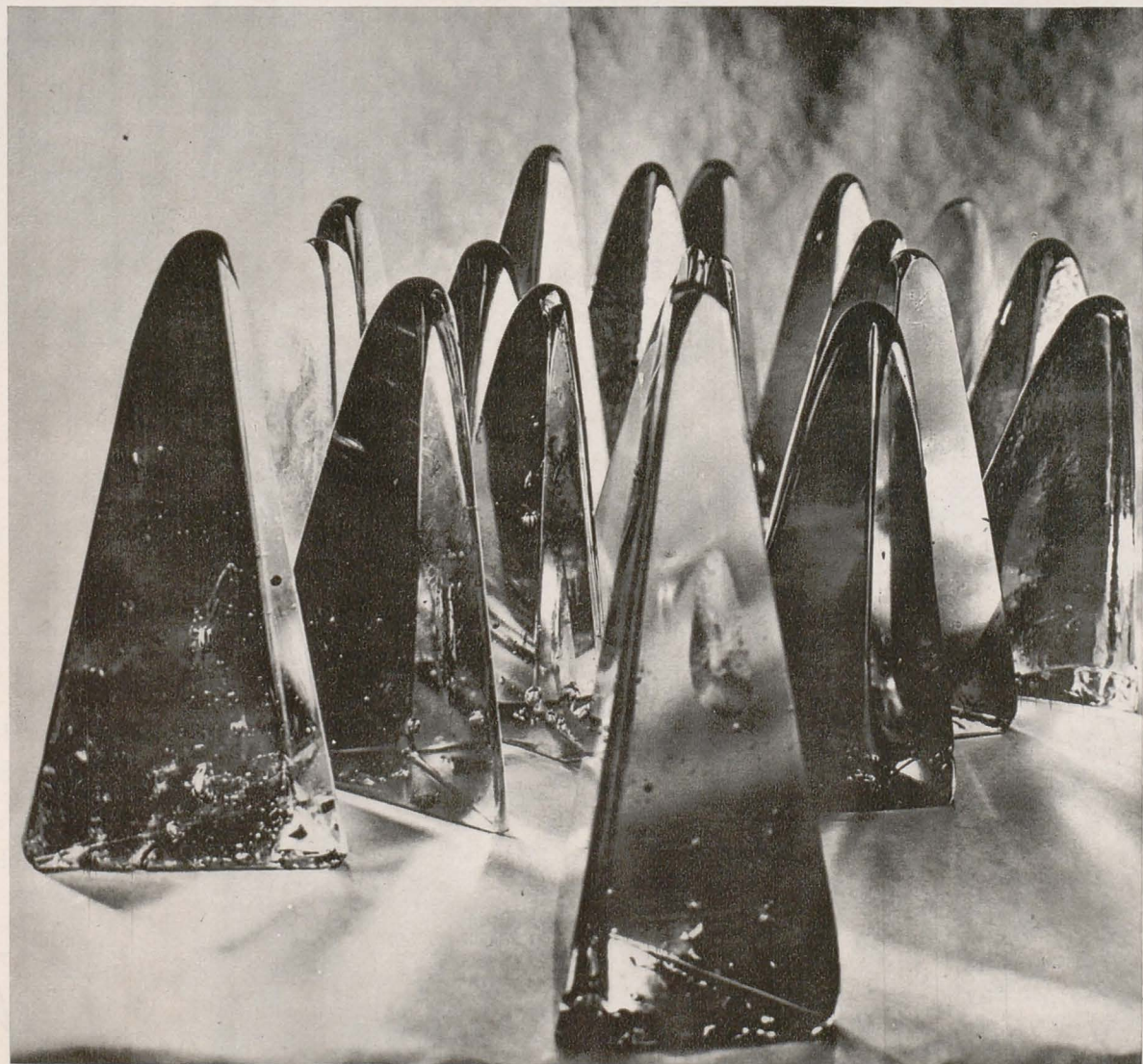
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1970 — Viena, Varșovia, Moscova; 1971 — Budapesta; 1972 — Tokyo.

Participări la expoziții internaționale: 1967 — München (Form und Qualität); 1968 — Milano (Trienala artelor decorative); 1969 — Faenza (Concursul internațional de ceramică).

Lucrări de artă monumentală: 1972 — decorații perietale, 21 mp, Tîrgoviște (în colectiv); 1972 — vitraliu, 30 mp, magazinul Muzica, București.

Lucrul sticlei, greu de stăpînit, te îmbată; mă încîntă investigarea materiei, conducerea organizării ei în structură și suprafață; mă încîntă invitația creării formei în care să regăsesc valorificate toate calitățile sticlei mereu dezvăluite noi la... gura cuptorului...

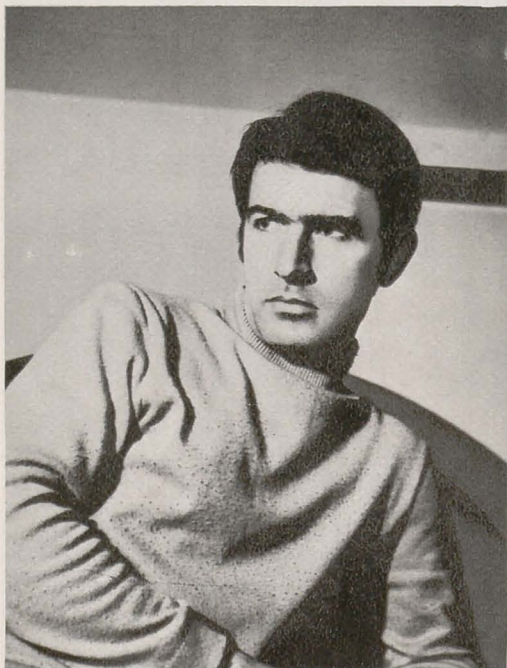
*D. Băncilă*







# ANDONIS PAPADOPOULOS



Pictor. Născut la 18 mai 1940, la Vrisica (Grecia). Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Ion Andreescu» din Cluj (1965), clasa prof. Abody Nagy Béla.

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

Expoziții personale: 1966, 1969 — Cluj; 1972 — București.

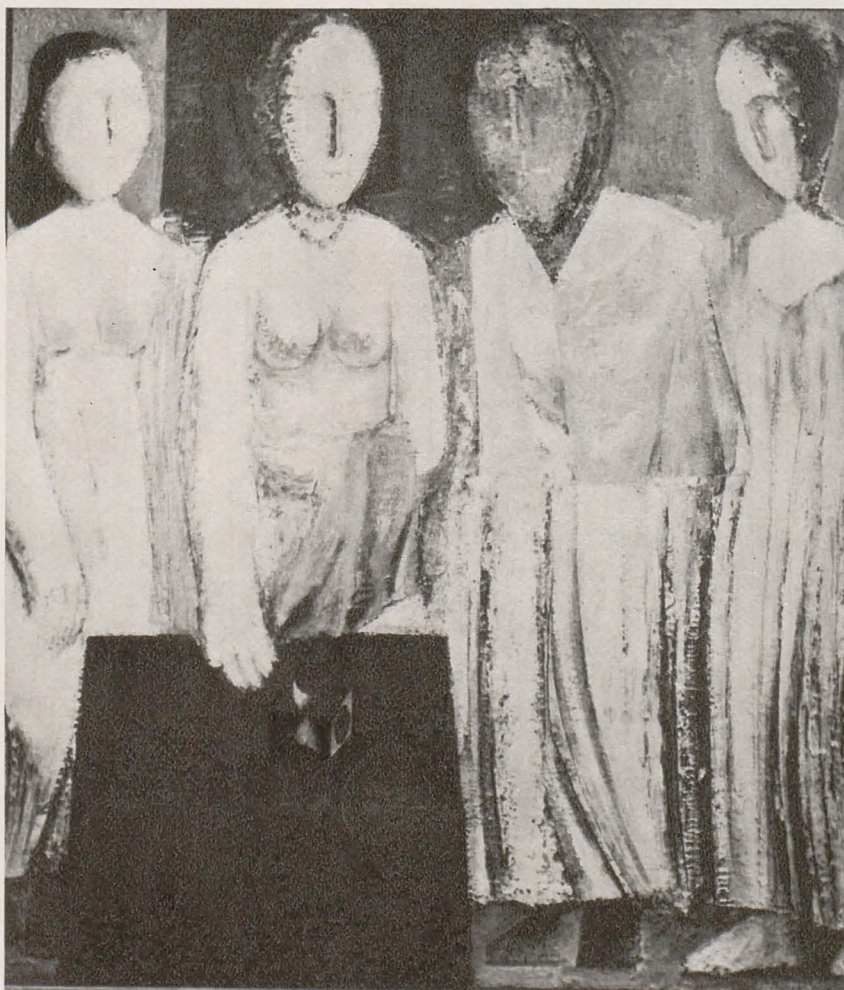
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Titograd.

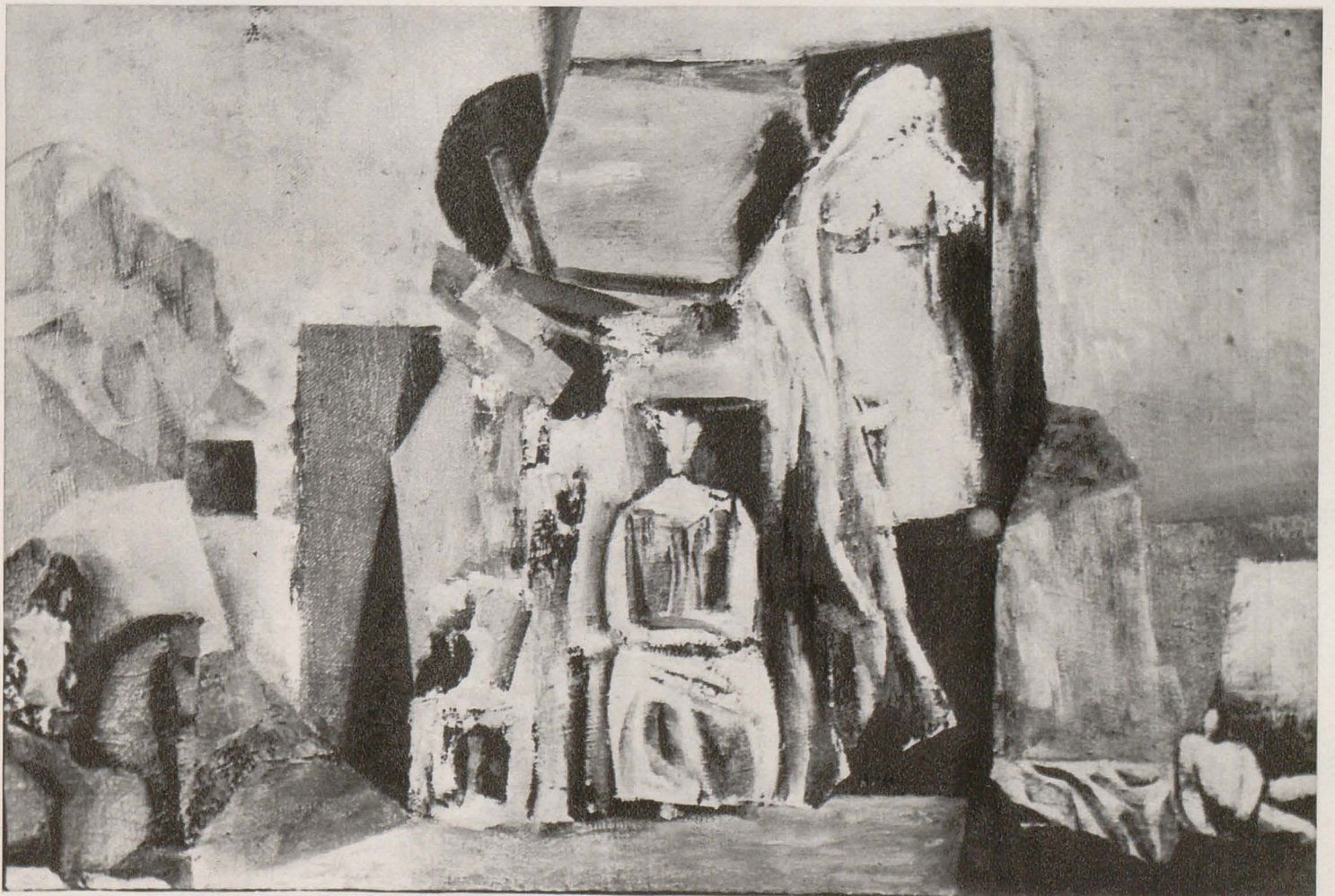
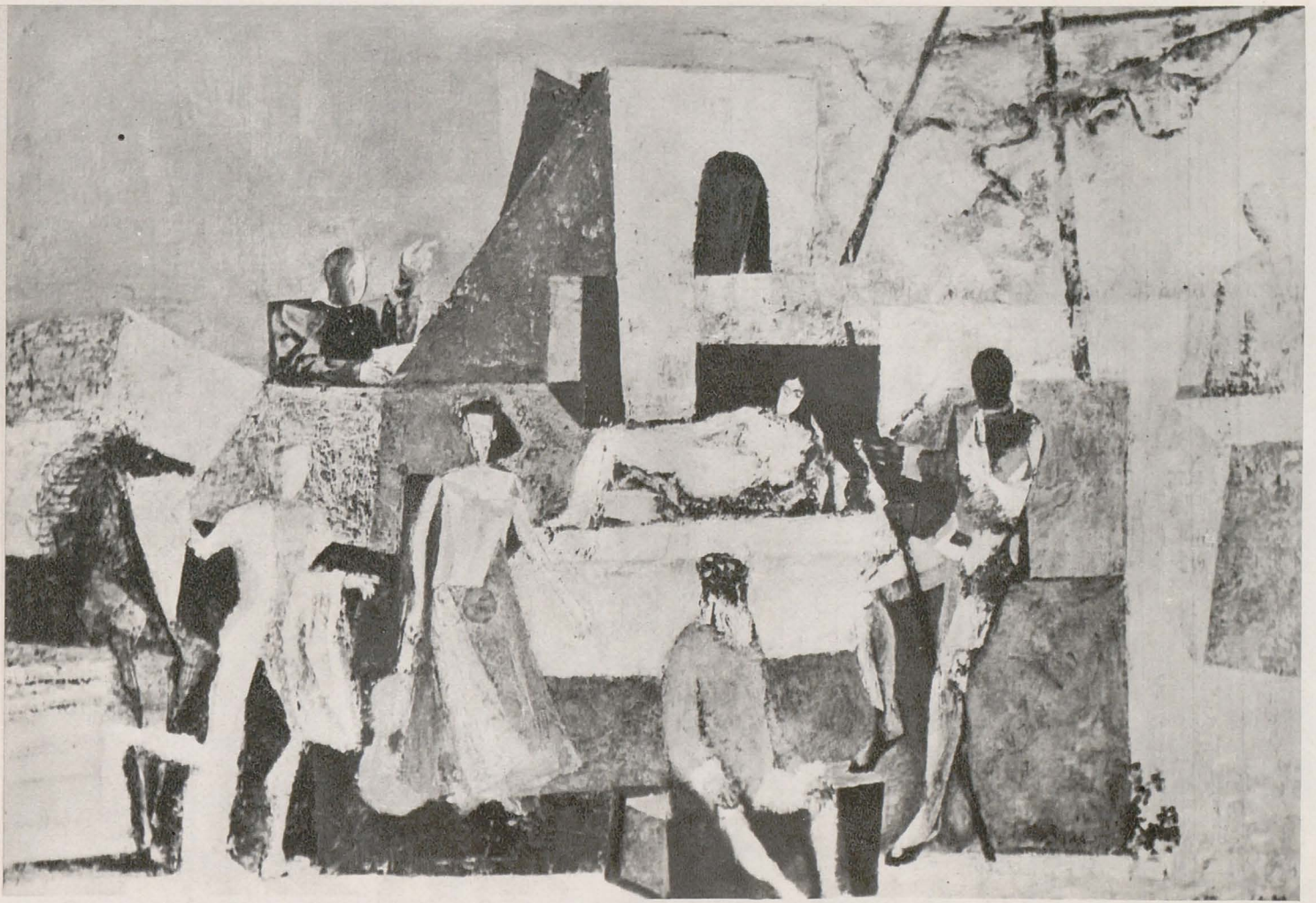
Premii: Premiul U.A.P. — Filiala Cluj pe anul 1969.

1. Regrupare, ulei
2. Zărul aruncat, ulei
3. Călătorie, ulei
4. Artiști ambulanzî, ulei

În pictura mea, indiferent de spațiul afectiv pe care îl enunț, doresc să reprezint omul și idealul său de comunicare socială.

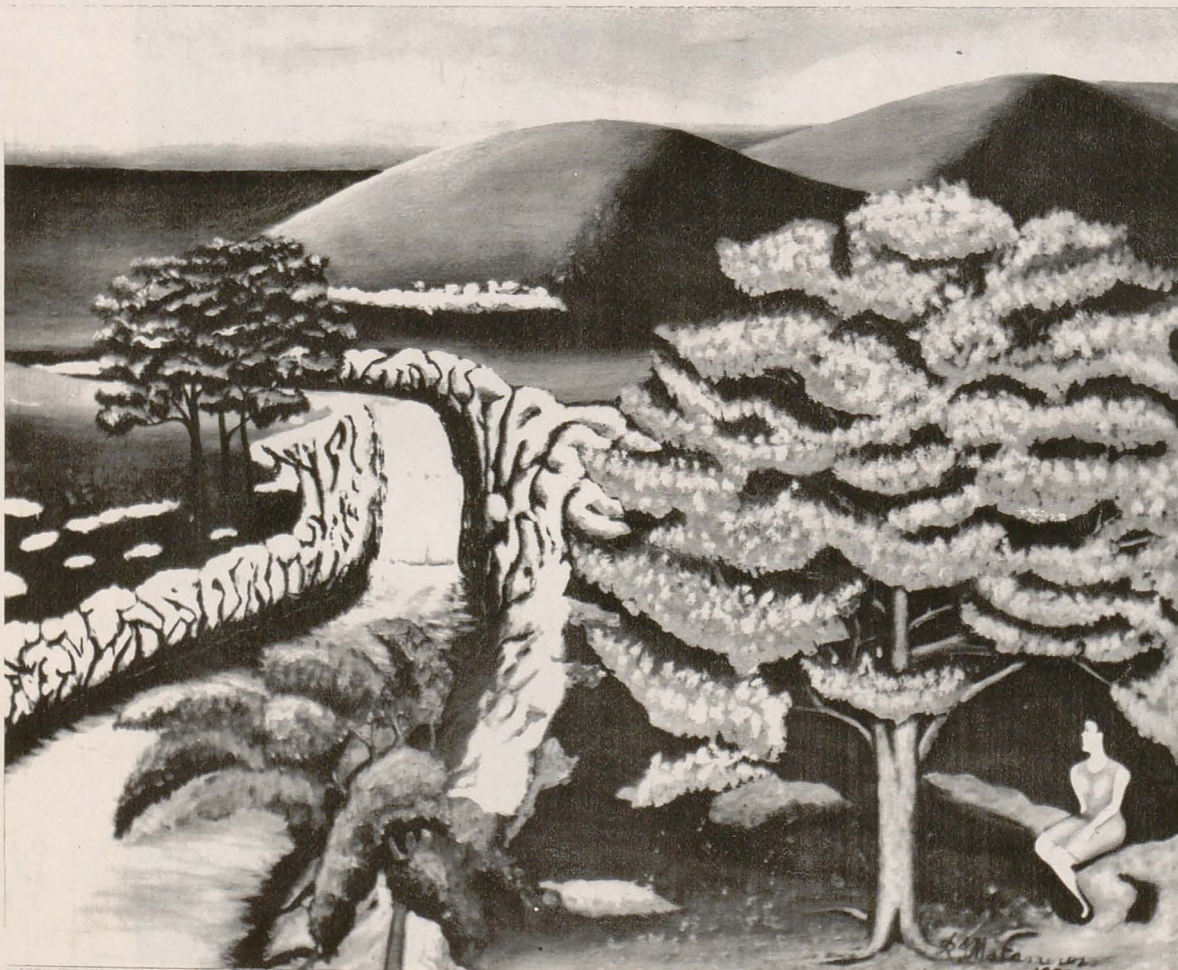
*A. Papadopoulos*







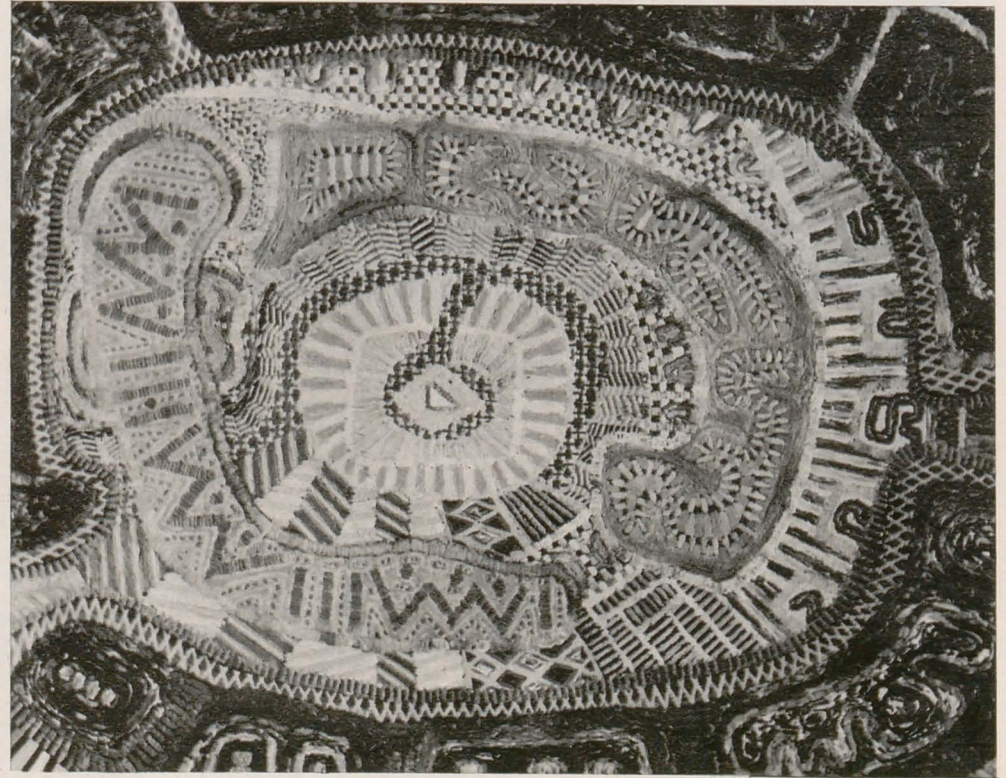
## EXPOZIȚIA DE PICTURĂ CONTEMPORANĂ DIN CUBA



Sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a avut loc în sălile Dalles, la 11 iulie a.c., deschiderea expoziției de pictură contemporană din Cuba. La vernisaj au participat Ion Jinga, vicepreședinte al C.C.E.S., Andrei Vela, vicepreședinte al Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, Nicholas Rodriguez Astiazarain, ambasadorul Cubei la București, membri ai conducerii Uniunii Artiștilor Plastici, membri ai corpului diplomatic, oameni de artă, ziariști, un numeros public. Au rostit alocuțiuni Ion Sălișteanu, vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici, și Nicholas Rodriguez Astiazarain.

Organizată cu prilejul sărbătoririi în țara noastră a celei de-a XX-a aniversări a insurecției naționale cubaneze, expoziția s-a constituit în elocvent mesaj de prietenie al poporului cubanez. Cele 97 tablouri (pictură executată în ulei, culori acrilice, email etc.) au alcătuit un ansamblu semnificativ al peisajului plastic cubanez contemporan — structurat de programul construcției pașnice a socialismului, care imprimă artei un conținut nou dat de transformările radicale din viața poporului și a statului. Selecția de lucrări izbutește, astfel, să reprezinte, prin cei 25 expozați, toate generațiile — de la pictori mai vîrstnici ca Eduardo Abela (n. 1889) și Benjamin Duarte Jimenez (n. 1900), la Carmelo Gonzalez Iglesias (n. 1920), președinte al Comitetului de artă plastică al Uniunii Scriitorilor și Artiștilor din Cuba, recent laureat al expoziției de artă angajată de la Sofia, și pînă la artiștii tineri care s-au impus de curînd în viața plastică și socială, ca Nelson Dominguez (n.1947), Cesar Leal Jimenez (n. 1948), Carlos Cruz Boix (n. 1949), laureat al ediției din 1971 al Șalonului național al tinerilor artiști.

Arta modernă și contemporană cubaneză, cu un profil propriu constituit de-a lungul deceniilor secolului al XX-lea — prin omologarea unor vechi tradiții ale culturii populare și a unora din tendințele proprii culturii americane și europene moderne — izbutește să-și manifesteze personalitatea prin interpretarea noilor surse de inspirație, prin dezvoltarea unei palete cromatice bogate și vii derivînd din peisajul pitoresc al regiunii Caraibilor și simbolizînd pulsul intens al vieții sociale. Receptivi la cuceririle actuale pe planul expresiei plastice, se poate afirma că pictorii contemporani din Cuba particularizează și personalizează expresii plastice din arsenalul curentelor moderne de circulație internațională. Important ni se pare faptul că artiștii abordează cu curaj și sinceritate problematica socială și politică (cunoscute sînt, de altfel, și succesele artei afîșului contemporan cubanez, în special ale afîșului politic). Abordarea acestei problematice se realizează prin mijloace diferite, de la procedee de descendență suprarealistă și — prin « trimitere culturală » — manieristă, la Carmelo Gonzalez Iglesias și sarcasm impresionist, la Lesvia Vent Dumois pînă la decorativismul lui Juan Moreira și « mutarea în arabesc » la Carlos Cruz Boix. Expoziția a restituit — dincolo de varietatea particularităților de stil și de execuție — în cadrul unui program umanist de creație, acel « climat omogen, familial » care caracterizează — după cum afirmă Alejo Carpentier în prefața catalogului — viața plastică actuală din Cuba.



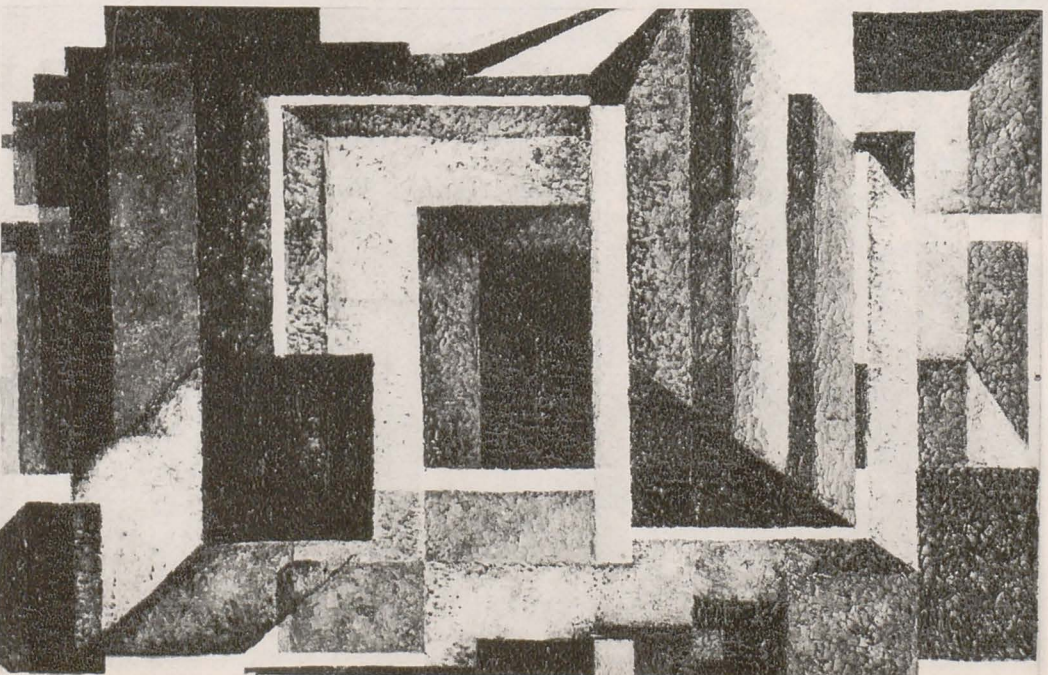
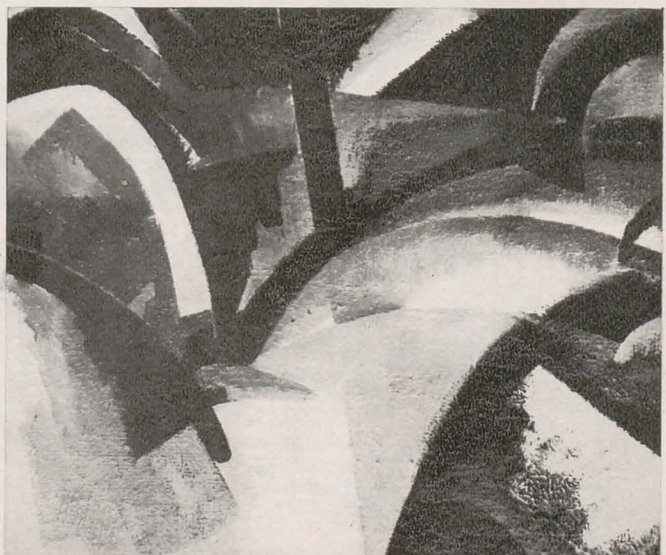
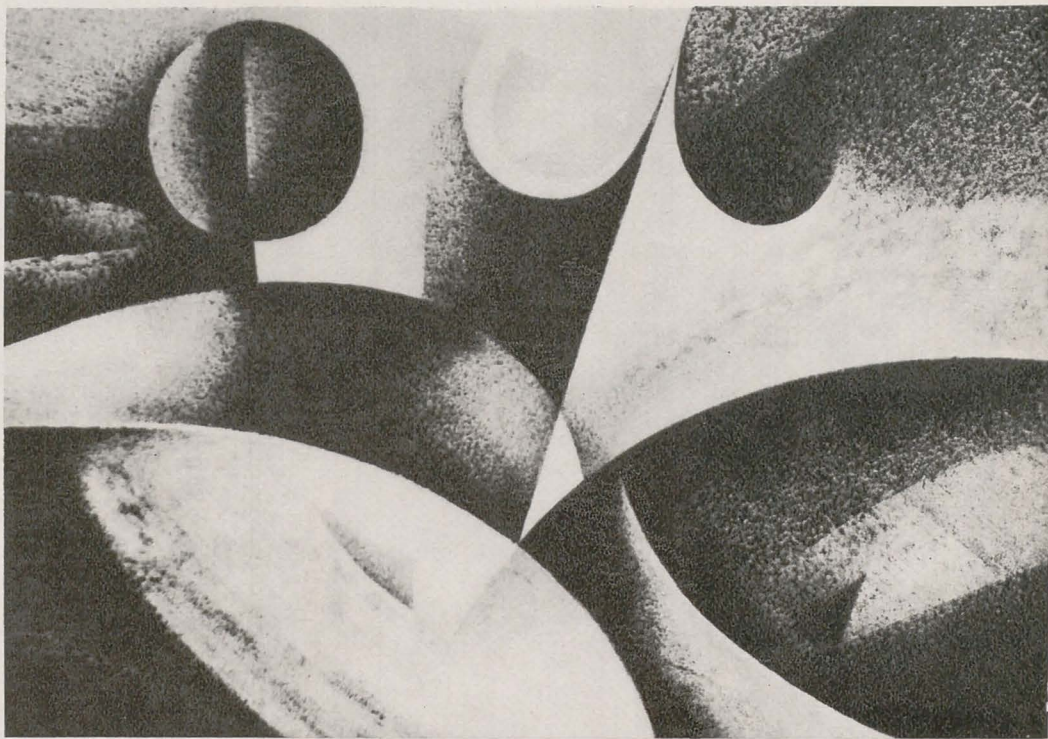
1. CARMELO GONZALEZ IGLESIAS: *Omagiu lui Dürer*; 2. RUPERTO JAY MATAMOROS: *Sub Framboyan*; 3. JUAN MOREIRA: *Căldura vieții se revarsă asupra întregii lumi*; 4. ERNESTO GONZALEZ PUIG: *Soare*; 5. MARIO GALLARDO MUNOZ: *Interiorul unui turn*

# CENACLUL U.A.P.— SFÎNTU GHEORGHE

Un vernisaj la Muzeul județean din Sfântu Gheorghe este un eveniment important deși curent, căruia i se acordă, din partea organelor județene și locale de partid și de stat (participând cu interes la asemenea festivități), atenția și aprecierea cuvenită manifestărilor de artă și cultură, pe măsura ponderii lor în viața socială. Am avut prilejul să participăm la un asemenea eveniment: deschiderea expoziției de grup în cadrul căreia, alături de doi invitați bucureșteni — Angela Balogh (tapiserie, acuarelă, gravură) și Peter Balogh (sculptură în bronz și lemn) — era prezentată creația recentă a lui Plugor Sándor, secretarul Cenaclului U.A.P.—Sf. Gheorghe (ilustrații pe « teme » de Illyés Gyula, de o vervă expresionistă adecvată dezvoltării în cadrele universului literar dat a imaginii plastice autonome, scriitură albă acută și viguroasă, de un duct fin pe fondul negru mat, și două teme preferate, « calul », între altele, suita intitulată « Peripețiile unui biet cal », și « ritm », roșu, albastru, maro — în ansamblu, variante ale unor compoziții de tip constructivist, construcția simplă, logică, fiind însuflețită de o implicare subiectiv-afectivă a atitudinii sentimentale a artistului care comunică astfel direct cu privitorul, comunicarea sa înregistrând, prin recenta manifestare, o demonstrație și despre afirmarea și despre posibila maturizare a unui talent). Climatul artistic de aici s-a constituit pe îndelete, într-o evoluție firească, de-a lungul anilor. Desigur, factorul principal care determină existența vieții artistice îl constituie cenaclul și activitatea acestuia. Cenaclul, ai cărui membri s-au desprins cu câțiva ani în urmă de Filiala brașoveană a U.A.P., odată constituit, a aspirat și a izbutit să-și impună o biografie autonomă, polarizând în jurul său preocupările de creație ale profesorilor de desen ca și ale creatorilor din cadrul diverselor instituții și întreprinderi din orașele județului. Membrii cenaclului — Kosztándi Eugen (proprie fiindu-i picturii sale o potențare a culorii-lumină în peisaje geometrizante, cu care era cu frecvență prezent și în saloanele brașovene), Ioan Mattis (expresionistul liric, încadrat de curînd în Filiala U.A.P.—Brașov), Nagy Ervin (de factură simili-expresionistă), Plugor Sándor și Szilágyi Geza (acesta din urmă aplecat îndeosebi spre decantarea subtilă cromatică ce-i procură materia picturală pentru sensibile construcții peisagistice) — alăturându-li-se, printr-o activitate susținută, vreo 20 de alți creatori, unii mai vîrstnici, cea mai mare parte, însă, tineri absolvenți ai institutelor și facultăților de arte plastice. Se cuvine a fi amintiți Hervay Zoltán, profesor de desen cu o mai îndelungată experiență (avizat cercetător al construcției imaginii și al iluminării culorii) sau Florentina Dudescu (cu prospețimea sentimentului și facturii narativ-ilustrative), Andrei Mureșan (prezent în presă cu desene și deopotrivă cu comentarea, în paginile ziarului local « Cuvîntul nou », a expozițiilor și în general a activității cenaclului, Mureșan dovedindu-se a fi atras mai mult spre publicistică), pictorii Balázs István, Bartos Gabriela, Miklóssy Maria, Vinczeffi László, graficienii Kisgyörgy Tamás, sculptorul Szilágyi Zolt, decoratorii Jakabos Imola, Gazdáné Olosz Ella, Cserr Suzana, Csutak Magdalena ș.a. Un grup care se remarcă, autointitulat juvenil « Grup '3 », prezent cu cîteva luni în urmă și la București cu o expoziție, îl formează Kiss Béla (cu o experiență și în domeniul artelor monumentale — mozaic marmură, sgraffito, la Timișoara și Sf. Gheorghe), Deák Ria și Deák Barna, și se manifestă cu îndrăzneală în domenii variate, de la șevaletul tradițional la obiect ori experiență ambientală.

Merită să înregistrăm și creșterea numărului manifestărilor expoziționale ale cenaclului, la care participă adeseori și artiști din alte centre: 9 expoziții în 1970; 13 în 1971; 21 în 1972; 44 prevăzute în cursul anului 1973.

**HORIA HORȘIA**



1. **PLUGOR SÁNDOR:** *Ritm maro, ulei;*
2. **NAGY ERVIN (NINO):** *Studiu, ulei;*
3. **DEÁK BARNA:** *Dealuri, ulei;*
4. **HERVAY ZOLTÁN:** *Construcții noi, ulei*

# ÎNTRE FILOSOFIE ȘI ARHEOLOGIE: V. PÂRVAN

Nu va părea nimănui curios, desigur — amintindu-și de locul eminent ocupat de scriitor și de istoric în peisajul culturii noastre moderne — faptul că în România cele dintâi preocupări temeinice de istorie a artelor plastice mai vechi sau mai noi se datorează tocmai unor remarcabili iscoditori ai trecutului și unor străluciți mînuitori ai condeiului. I-am numit pe Alexandru Odobescu, pe Nicolae Iorga și pe Vasile Pârvan. Iar dacă acum am ales a ne ocupa de contribuția acestuia din urmă la îmbogățirea istoriografiei noastre artistice, am făcut-o pentru că, gînditor și arheolog cu o înrîurire morală și intelectuală covârșitoare asupra cîtorva generații de cărturari români, Pârvan este cu siguranță mai puțin știut în ipostaza-i de profund cunoscător al artei unui trecut foarte îndepărtat, artă pe care a cercetat-o și explicat-o la noi ca nimeni altul; căci, interesat de orice fapt major de civilizație, receptiv la fenomenele conștiinței, ale vieții sociale, capabil de neașteptate asociații între felurite domenii ale istoriei și culturii, Vasile Pârvan a fost, în chip firesc, interesat de-a lungul anilor de lumina pe care o puteau arunca monumentele de artă asupra unor capitole dintre cele mai neguroase ale trecutului ținuturilor de la Dunăre și Carpați.

Pentru a fi cîntărite la dreapta lor valoare contribuțiile lui Pârvan la progresele istoriografiei de artă — de artă veche, se înțelege, dacă ținem seama de preocupările constante ale celui mai mare arheolog român — nu trebuie uitat, evident, nivelul cunoștințelor din acest domeniu la începuturile veacului nostru, cînd o istoriografie românească de artă nu se constituise încă — în ciuda aportului de excepție adus de Odobescu — cînd știința arheologiei însăși traversa la noi o etapă mai curînd «pozitivistă», de harnică strîngere de date ce aveau să fie abia după 1910 sintetizate și încadrate cultural-istoric în magistralele contribuții ale autorului «Geticei». Pe de altă parte, trebuie avut în vedere că, la aceleași începuturi de secol XX, în chiar arheologia și istoriografia europeană de artă granițele și zonele de interferență ale acestor două discipline erau încă departe de a fi cu limpezime marcate, cercetarea sub specie artistică a unor forme de cultură materială abia începînd să întovărășească eforturile unor Furtwängler și Strzygowsky, Déonna și Riegl, de a pune în

valoare coordonatele stilistice ale diferitelor regiuni și epoci.

Integrarea dialectică, complexă în evoluția civilizației noastre a artei vechi — înțelegînd prin aceasta din urmă în primul rînd arta comunei primitive și aceea a antichității clasice de care Pârvan s-a interesat îndeosebi — ca și sigura mînuire a unui limbaj adecvat discu-tării științifice, la nivel european, a unor asemenea aspecte de îndepărtată istorie culturală, rămîn printre meritele durabile ale întemeietorului arheologiei românești, marcînd oricum o etapă științific superioară celei reprezentate de Odobescu.

Înrîurit deopotrivă, în vremea șederii sale în Germania, de neo-kantianismul lui Rickert și de neo-hegelianismul unui Bruno Bauer, Pârvan avea să exprime într-o formă întrucîtva personală — în gîndirea sa nu o dată admirată de contemporani și de urmași — sinteza idealistă în care scepticismul gnoseologic al urmașilor tîrzii ai filosofului din Königsberg, asociat conceptului «spiritului absolut», își punea, în pragul secolului nostru, un durabil sigiliu asupra unei părți a reflecției europene. Era dar întru totul firesc ca filosofia profesată de Pârvan — așa cum o cunoaștem din faimoasele *Idei și forme istorice* (București, 1920) — să influențeze atitudinea teoretică față de artă a celui pentru care această formă superioară de reflecție a realității însemna totodată principiul cel mai înalt al expresiei gîndirii umane. Principiu căruia avea să-i dedice — prin superba plăsmuire a lui Alegenor, cioplitorul «vedeniilor de piatră» din cetatea Atenei, dătătorul de «gîndire monumentală, care alege ce e statornic de ce e trecător în om» — ultimul eseu al *Memorialelor, Laus Daedali*.

Socotind arta drept un fenomen care «cristalizează după legi psiho-fiziologice specifice aspectul strict sensoriu și momentan al lumii și vieții», Pârvan definise astfel funcția acesteia de reflecție a realității în imagini artistice; o făcea, interesîndu-se astfel, într-un spirit pozitiv și modern, de resorturile mai puțin vizibile ale procesului de creație, de mecanismele sale psihologice și fiziologice — neocolite îndeosebi de știința anglo-germană a esteticii, spre finele veacului trecut și, din nou, atît de atent cercetate azi, în legătură cu geneza actului artistic — dar dezaprobînd totodată tentativa unor învățați ai timpului de a explica izvoarele creației de artă prin

«instinctul antropocentric de eternizare a vieții noastre».

Nu mai puțin pecetea esteticii hegeliene poate fi recunoscută atunci cînd istoricul stabilește «raportul dintre sufletul nostru așa cum vibrează mai intens-armonios, și spațiul direct accesibil simțurilor noastre» și pe care-l aplică, de pildă, artei gotice occidentale, explicînd prin «sufletul germanic abstract și inform» (fi-va aici un ecou al gîndirii contemporane a unui Worringer?) ceea ce socotea el a reprezenta incapacitatea goticului german «de a se ritma de linia elegant grațioasă a formelor franceze». Și continuînd pe făgașul acelorași speculații izvorîte din impresii formale de tot superficiale — dar nu mai puțin curente în epocă cînd deosebirile stilistice în cîmpul artei medievale se explicau prin rațiuni ținînd exclusiv de ordinea spiritului — Pârvan credea a putea afirma că abia arta italiană de la începuturile Renașterii avea să comunieze cu înțelesul adînc al artei gotice franceze, Ghiberti fiind «răspunsul real-idealismului, definitiv-valabil, sudic, la chemarea armonioasă nordică de neasemănat ritm unduios-elastic al liniilor, a Ecclesiei și Synagogeii de la catedrala din Strassburg».

Vom mai găsi în opera lui Pârvan numeroase considerații teoretice pe marginea faptului de artă, jucînd adesea un rol însemnat în chiar structura construcțiilor filosofice ale învățatului și purtînd de fiecare dată amprenta orientării generale a gîndirii acestuia, cu accente atît de proprii în cultura românească a timpului.

Pentru a ne mărgini la un singur exemplu vom aminti că una dintre preocupările ilustrului arheolog a purtat asupra «ritmului istoric», căruia i-a consacrat în 1920 lecția inaugurală a cursului său la Universitatea bucureșteană. Plecînd de la adevărul că nimic în univers nu poate fi înțeles în afara spațiului și a timpului, că ritmului îi poate fi conferit un caracter absolut, Pârvan conchidea că acesta «e un aspect antropomorf, iar nu o entitate cosmică». În concepția idealistă a lui Pârvan e limpede împrejurarea că ritmul existenței umane, fragment al celei cosmice, se identifică cu ceea ce el numește ritmul vieții și al devenirii spirituale, nefiind ritm istoric decît sub acest aspect. Pentru gînditorul în ochii căruia istoria spiritului echivala cu «istoria ritmului vieții creatoare» și

pentru care civilizația era « ritm solidificat în fapte », această noțiune a ritmului era, așadar, fundamentală (chiar dacă cu un conținut contradictoriu în opera lui Pârvan, așa cum remarca, în 1928 încă, Tudor Vianu). Evident că nu aici e locul adâncirii acestei coordonate a gândirii istoricului român. Ceea ce ne interesează acum înainte de toate este faptul că fiecărei forme de « ritm omenesc » îi corespunde, în concepția lui Vasile Pârvan, un *stil* propriu, dat fiind că există tot atâtea « stiluri ritmice plastice » câte forme de ritm există. Pentru Pârvan « cele două ritmuri imense ale vieții active a omului pe pământ » sînt *ornamentalul și monumentalul*, « și dacă ornamentalul e înainte de toate ritmul specific al înfloririi vieții, în toate aspectele ei, monumentalul este ideea care unește, adîncind ca sentiment și gîndire, toate artele plastice, ba chiar poezia și muzica: de-abia prin monumental arta își capătă spiritul ». Ca o întregire a acestei idei, Pârvan vede o relație între ornamental și ceea ce tot el numește « ritmul de repetiție », « linia mereu aceeași a tactelor extreme » și între monumental și « ritmul de compensație », « linia mereu nouă și totuși continuu armonioasă a ideilor și formelor, integrate prin sinritmia spiritual-formală ».

Ne găsim, astfel, prin opiniile estetico-filosofice ale lui Vasile Pârvan, în plin idealism, căci ideea de ritm — așa cum o concepe autorul, în două categorii corelate ornamentalului și monumentalului, ambele investite cu un maxim de generalitate — e mînuită în scopul sublinierii diferitelor ipostaze ale dezvoltării spiritului. Istoricul și criticul de de artă știu însă azi prea bine că viziunea ornamentală își găsește în bună parte explicația în factori deopotrivă materiali și spirituali — ca în arta Răsăritului de stepă, parțial în aceea a Islamului sau a unor neamuri migratoare premedievale, în anume condiții de viață, precumpănitor pastorală, ce exclud statuara sau împunătoarele construcții arhitectonice — după cum viziunea monumentală a antichității mediteraneene sau a evului mediu european se poate înțelege prin varii rațiuni, sociale, religioase, economice. O generalizare absolută și o aplicare a acestor categorii stilistice întregii istorii a artei și a societății — din nou, o știm prea bine — sînt mai mult decît riscate, eșuînd în vag și arbitrar; ceea ce merită a fi reținut, în cele din urmă, din ideile estetice împărtășite de Vasile Pârvan, este în orice caz legătura indisolubilă, permanentă, pe care istoricul și arheologul o vede între artă și evoluția socială, legătură pe care abia cercetările sale concrete, asupra uneia sau alteia dintre vîrstele mai îndepăr-

tate ale istoriei carpaato-dunărene o vor ilustra din plin la numai cîțiva ani după exprimarea poziției sale teoretice față de artă în pînă aici citatele *Idei și forme istorice*. Nu vom zăbovi, se înțelege, asupra contribuțiilor de strictă specialitate aduse la cercetarea artei primitive de către cel care, alcătuiind *Getica. O protoistorie a Daciei* (București, 1926), dăruia culturii românești moderne sinteza unei gîndiri istorice de prim rang. Va fi de ajuns să spunem că Pârvan cel dintîi a avut intuiția aportului pe care analiza stilistică a elementelor culturale pre- și protoistorice îl poate aduce la înțelegerea evoluției unei civilizații pînă la el aproape neștiute. Conștient de faptul că arta mai nouă, arta populară românească, se leagă peste veacuri — pe căi obscure, pînă azi încă prea puțin deslușite — de creația neolitică, de aceea a epocii bronzului și a fierului, Pârvan se apleacă cu atenția și competența arheologului avizat, îndeosebi asupra ornamenticii întîlnite pe pereții unor vase de lut, pe bijuteriile și armele mileniilor II și I înaintea erei noastre, ca și asupra diverselor înrîuriri stilistice din Orient și Occident cunoscute de meșteșugul artistic al geto-dacilor, fie « în forme populare » — cînd este vorba de contribuția artei de stepă — fie « în forme raționalizate, de artă superioară » — cînd este amintită influența artistică a elenilor ionieni. Pentru Vasile Pârvan arta comunei primitive exprimă cum nu se poate mai limpede — printr-o viziune stilistică ce ține în ultimă instanță de o îndelungă istorie a devenirii formelor într-un anume spațiu geografic și spiritual — procesul de confluență a unor arii de antică civilizație la nord de Dunăre, în vremurile în care se configurau definitiv, separîndu-se mult pe alocuri, întîlnindu-se rodnic adeseori, culturile materiale și spirituale din a căror simbioză s-a născut civilizația românească de mai tîrziu. « Deprinși din străvechi timpuri cu stilul geometric. . . intrați îndată după biruirea și asimilarea Scythilor în cercul de influență celtic, iarăș geometrizarant și abstract, dușman și el al naturalismului — Geții din Carpați vor rămîne neatinși de curentul sudic, anthropomorf și zoomorf, fie greco-scythic, fie greco-illyric, fie greco-italic, astfel încît produsele lor sculpturale din epoca romană se vor resimți de această străveche necunoștință și înstrăinare față de legile de expresie ale plasticului viu »; oprindu-se în cele de mai sus asupra unei singure, dar foarte expresive, ramuri de artă, Pârvan surprinde astfel — argumentînd-o în multe alte pagini ale « Geticei » — persistența aceluși spirit organizator de calme geometrii în linii, în volume și

în culoare, de subtilă epurare a detaliilor care se regăsește pînă astăzi în creația plastică populară, întrevăzută de autor drept rodul unei evoluții milenare de forme și motive pe pămîntul românesc.

Totodată, credincios unui mod superior de abordare a faptului de civilizație, cu o perspectivă integratoare, europeană, Pârvan comenta nu o dată în scrierile sale, cu nuanțe și erudiție, tot ceea ce acest fond străvechi de artă și cultură primea din ariile învecinate, și nu numai în vremea bronzului și a fierului, în epocă greacă și romană, ci și mai tîrziu, în evul mediu moldav și muntean, a cărui putere de sinteză artistică era evocată în interesanta, chiar dacă mai puțin cunoscuta, *Sulle origini della civiltà romana* (Roma, 1922). Un orizont mai larg se deschidea, de fapt, prin contribuția lui Pârvan, cercetării de artă din România, vaste epoci de civilizație, de creație artistică fiind restituite de el istoriei noastre. Era scrisă astfel — în cel de-al treilea deceniu al acestui veac, atunci cînd creatorul arheologiei românești avea să-și încheie, de altminteri, o scurtă dar exemplară trudă și viață, atunci cînd, pe de altă parte, un Iorga, un Balș și mai apoi un Oprescu aveau să înceapă să scruteze, fiecare din alte unghiuri, fenomenul estetic autohton — o pagină nouă despre istoria artistică a acestor părți de lume. O pagină nouă ce merită a fi citită mai bine, pentru adîncimea ideilor, pentru bogăția faptelor, pentru eleganța rostirii pe care o închide, nu mai puțin.

RĂZVAN THEODORESCU



## ACCESIBILITATE, EDUCAȚIE

S-a vorbit mult la noi și, deseori, cu folos, despre necesitatea de a apropia arta noastră plastică de posibilitățile de înțelegere ale publicului larg, dar rezolvarea dezideratului de a realiza o concordanță rămîne încă de domeniul viitorului. Artă este un fenomen spiritual viu, care privește întreaga comunitate umană, a cărei natură este greu de definit altfel decît prin opere, și al cărei destin nu se poate programa dinainte. Acest fenomen viu al artei plastice, reprezentativ pentru natura umană însăși, prezintă toate caracterele distinctive sesizabile în structura complexă a oricărei colectivități umane, a oricărei societăți.

În orice epocă istorică, dar mai ales în cea de față, arta comportă o minoritate investigatoare, cercetătoare, o echipă de șoc, cum am zice, și aceasta este ceea ce se înțelege prin avangarda artistică; apoi o parte mediană, numeroasă, care primește, aplică și folosește ideile procurate de prima, aceasta putînd fi considerată a fi zona «aplicativă» a organismului artistic; în sfîrșit, o altă minoritate — ariergarda — care, prin structură și vocație, este menită să valorifice și să păstreze ceea ce se sedimentează viabil din conlucrarea fertilă a primelor două. Toate părțile componente ale acestui întreg își au importanța lor în ansamblul vieții artistice a unei epoci. A idolatriza, din indiferent ce motive, oricare din aceste trei categorii ale fenomenului plastic contemporan în dauna celei — sau a celorlalte, înseamnă a atenta la existența firească, organică, a întregului edificiu al artei.

Au trebuit, după cum știm, luptele și sacrificiile cîtorva generații pentru ca spiritele să se poată elibera de vechile prejudecăți în legătură cu creația artistică. Această dezrobire a cugetului, întreprinsă de generațiile de după 1850 încoace, a făcut posibilă apariția, în prima jumătate a secolului nostru, a unei pleiade de artiști plastici, comparabilă ca bogăție și ca valoare — ținînd seama de caracteristicile stilistice respective — cu cea a Renașterii, pleiadă care a avut în Pîcasso —

dar nu numai în el și mai ales în el — pe unul dintre cei mai de seamă și mai cunoscuți reprezentanți. Artă plastică românească modernă s-a resimțit favorabil de noul climat artistic european, integrîndu-se însă în acest imens demers colectiv cu un spirit de independență admirabil, în care putem vedea o parte a geniului național, și a dat și ea, în colțul acesta de lume, o seamă de mari artiști plastici, încă nu îndeajuns de cunoscuți și de prețuiți în afara hotarelor țării noastre. Dar lucrurile nu stau în loc și pendulul devenirii istoriei artistice nu s-a oprit în această poziție — de altfel ar fi fost rău să se oprească aici. Fixațiilor intelectuale ale secolului al XIX-lea le-au urmat însă cele ale vremii noastre. Una din aceste fixații este aceea care nu admite îndeletnicirea artistică altfel decît ruptă, cît se poate mai radical, de trecutul — fie chiar recent — prin aruncarea unui discredit asupra a tot ceea ce a precedat, ca și cum numai cu acest preț ar mai fi cu putință să se realizeze ceva viabil. Astfel, datorită de a se erija în postura, literar favorabilă, de «revoluționar», a devenit un postulat în afara căruia nu se mai poate concepe ideea de valoare în artă. Ca și cum această poziție ar asigura prin sine accesul la valoarea artistică, în afara oricărei idei de calitate a realizării operei de artă, uitîndu-se că orice revoluție autentică este expresia unei necesități istorice și că o adaptare formală, neimpusă de o astfel de necesitate, face din natura dramatică a ideii de revoluție un element de cochetărie ridicolă.

Nu am pretenția de a sugera prin cîteva rînduri o rezolvare a problemei: artă — cercetare sau artă — aplicație practică, artă pedagogică sau didactică. Impresia mea este că o asemenea problemă nu se poate pune în termeni alternativi. Diferitele aspecte ale fenomenului plastic contemporan trebuie privite în ansamblu, ca părți necesare ale unui întreg, lăsate să trăiască în libertate, astfel încît fiecare din cei cărora li se adresează artă să aibă a găsi ceea ce convine stadiului său de evoluție în planul înțelegerii artistice.

Dar, astfel stînd lucrurile, nu putem nici să lăsăm totul în voia soartei, cu speranța că totul se va aranja de la sine. Nu se va aranja niciodată nimic fără un efort colectiv susținut și lucid. Iar acest efort mi se pare că trebuie călăuzit către o abordare principală și fundamentală — la scară națională — a problemei instrucției artistice. Am avut ocazia să cunosc oameni respectabili, personalități ale științei, profesori, chiar universitari eminenți, doctori în disciplină în care acti-

vează, medici, ingineri și așa mai departe, avansînd idei puerile asupra artei, în de acord cu ansamblul personalității lor intelectuale, deseori strălucite. Nu se poate imputa acestor oameni faptul că nu au făcut ei singuri, la o vreme tardivă, ceea ce liceul și universitatea nu le-au oferit la timpul potrivit, cu metode adecvate, adică o instrucție artistică, de care — așa cum adesea li se va dovedi ulterior — chiar viața lor practică va avea atîta nevoie. Căci, fie că-și dau seama, fie că nu, mai toți contemporanii noștri beneficiază, într-un fel sau altul, de rezultatele creației artistice, în multiplele ei aspecte.

Artă, în general, și îndeosebi artă plastică, este amestecată, în epoca noastră, în modul cel mai intim în viața omului, urmărindu-l pretutindeni cu prezența și cu înrîurirea ei inevitabilă, însoțindu-i deprinderile, gîndurile și visurile. Nu există nici unul din obiectele care ne condiționează existența noastră de hipercivilizați să nu poarte, într-o măsură mai mare sau mai mică, sau într-un fel sau altul, semnele realității artistice, urmele acestei înrîuriri. Totuși — și aceasta este una din sechelele trecutului — deși sînt atît de profund și de inextricabil legate de viața noastră zilnică, artele plastice continuă să rămînă unul din domeniile de învățămînt dintre cele mai vitregite. Acest domeniu, atît de vital pentru viața noastră spirituală, aproape ignorat în cadrul formelor obișnuite de învățămînt, este încă privit ca o specialitate rezervată celor dotați, pe cînd de fapt toți, dar absolut toți membrii societății sînt confrunțați zilnic cu formele cele mai diverse ale artei, ținîți fiind, prin forța împrejurărilor, să aibă opțiuni, să trebuiască să se orienteze, să emită chiar judecăți de valoare, sub o formă sau alta, în domeniul artistic.

În afara cîtorva școli cu profil special, artă este privită pînă și azi ca o dexteritate, în loc să formeze o materie de bază în învățămîntul de toate gradele. Nu atît pentru a învăța să deseneze elevii, cît pentru li se înarma intelectul cu noțiuni de istorie a artei, de estetică și așa mai departe, capabile să-i facă să se poată orienta mai tîrziu în lumea imensă, din ce în ce mai subtilă, a obiectelor și ambianței artistice. Cu ce bagaj de cunoștințe și cu ce cultură a imaginii vizuale și a sensibilității artistice iese un tînar, nu numai de pe băncile școlii elementare și profesionale, nu din licee, dar chiar din universități? Dacă nu e dotat din naștere cu o vocație puternică pentru artă, adică dacă este destinat să rămînă numai în postura de beneficiar al artei, el va deveni o ființă



cu un intelect hiperascuțit în privința unor domenii ale gândirii, dar care în privința artei — de efectele căreia viața lui va fi totuși impregnată — va prezenta lacune înspăimântătoare, adevărate hăuri ale cunoașterii, din care cauză va avea de suferit și va face și pe alții să sufere, toată viața. Și cum personalitatea unui om se cristalizează în orice caz cu ceea ce are la îndemână, el va deveni, poate, un adult strălucit în multe privințe, dar opac și agresiv în cele în legătură cu arta, dacă forurile instituționale ale societății nu vor întreprinde ceva pentru a ameliora această stare de lucruri ce trenează de decenii și care se agravează de la un an la altul, în ritm cu evoluția vieții impusă de către știință și de către arta însăși.

Nu ignorăm și nu subestimăm faptul că, în ultimul sfert de veac, s-a făcut mult în domeniul educației artistice. De n-ar fi decît numărul mare de muzee deschise în acest răstimp precum și scrierile — originale sau traduceri — ce apar într-un ritm tot mai susținut. Dar atît timp cît nu se ia în considerare necesitatea introducerii învățămîntului artistic în școlile de toate gradele, ca materie de bază pentru cultura generală normală a individului în societatea contemporană, ceea ce s-a făcut, și ceea ce se poate face, în felul acesta, nu va avea alt caracter și altă eficiență decît ca paliative. Relația individului față de artă nu se va ameliora atît timp cît nu se va regîdi problema importanței, spiritului și metodelor învățămîntului artistic, la scară națională. Pregătim ingineri, medici, profesori etc. — evident, necesari existenței societății noastre — le ascuțim și le afinăm intelectul cu noțiuni din ce în ce mai complicate și mai subtile, dar lăsăm omul din fiecare din ei cu o întregă zonă a gândirii — de care va depinde în mare măsură însuși bunul mers al activității lor profesionale și mulțumirea morală, vreau să spun, calitatea lor spirituală — lipsită de pregătirea necesară integrării lor în universul de forme pe care arta (și, de asemenea, știința influențată de artă) le-o pregătește într-un fel de neocolit.

Nu vreau să prezint o imagine utopică asupra relației artă-public. Să continuăm «alfabetizarea» artistică a publicului prin mijloacele adiacente de pînă acum, cu eficiența cunoscută. Dar adevărata noastră speranță într-o mai bună relație cu publicul rămîne aceea ce privește spre generațiile tinere, care vor trebui să primească noțiunile fundamentale despre natura și rolul artei o dată cu celelalte noțiuni generale. Să facem tot ce putem pentru a veni în ajutorul adulților, dar să pregătăm tineretului un viitor mai bun și din acest

punct de vedere. Tineretul are dreptul la o instrucție mai profundă și mai amplă în legătură cu artele plastice, cu natura fenomenului artistic în realitatea umană, cu problemele complexe și subtile care fac farmecul și drama artei contemporane — de altfel, a artei din toate timpurile. Să dăm copiilor și tinerilor ocazia și mijloacele să acumuleze cunoștințe de istoria, filosofia și psihologia artei, să-i familiarizăm cu natura diferitelor discipline artistice, cu estetica obiectelor, să instituim pe lîngă fiecare școală, de la grădiniță pînă la universități, muzee școlare de opere și de obiecte de artă, de la reproduceri pînă la lucrări originale, să le dotăm, alături de laboratorul de chimie și de fizică, cu mijloacele de proiecție a filmelor și diapozitivelor de artă, și vom asigura relației artă-public un viitor mai adecvat decît situația prezentă. Într-un răstimp de numai o generație raportul acesta se va schimba în favoarea individului, adică exact ceea ce dorim atunci cînd vorbim despre necesitatea accesibilității artei.

Lipsa unui gust artistic și a unei sensibilități artistice formate, a unei capacități de a se orienta în problemele specifice ale artei este atît de mare și ne-a devenit atît de obișnuită încît nu ni se pare ciudat cînd o întîlnim chiar la unii dintre confracții noștri întru artă aparținînd altor discipline artistice. Există astfel uneori literați eminenți și poeți, actori și coregrafi, muzicieni admirabili, care ridică din umeri la expresii altele decît cele aparținînd artei lor. Lucrul devine grav cînd se întîlnește la arhitecți, la care principiul plastic și cromatic al creației artistice ar trebui să constituie unul din elementele de bază ale expresiei plastice arhitectonice. Exemple de încălcare a acestui principiu sînt atît de numeroase pretutindeni, dar și la noi, încît nu socotesc necesar să mă refer la anume situații. Nu izbutesc însă să înțeleg cum oameni de bun simț, între care trebuie să fi fost și un arhitect — și, dacă n-a fost, cu atît mai regretabil — au putut concepe distrugerea unuia dintre cele mai frumoase bulevarde ale capitalei, creînd în centrul orașului un gol îngrozitor, generator al unei atmosfere de cuptor, vara, prin căldura reflectată a asfaltului, și al unei căi de acces pentru viscol, iarna, așa cum a devenit bulevardul Ana Ipătescu. Cunoștințe elementare de estetică urbanistică interziceau săvîrșirea unei asemenea gafe urbanistice: provocarea unei prăpăstii de vacuum oribil în centrul unui oraș renumit pentru copacii și grădinile sale. Dacă lărgirea bulevardului pe motive de circulație a fost necesară, nimic nu justifică renunțarea de a se fi plantat de îndată a nou

șir de copaci, al căror rol n-ar fi fost numai utilitar, practic, ci și estetic, dînd un sens compozițional întregului ansamblu, actualmente lipsit de orice accent plastic.

După atîtea critici, să aducem — în încheiere — și un cuvînt de elogiu strădaniei care a scos din uitare și a salvat de la demolare un întreg cartier vechi și fermecător al capitalei, o dată cu unele prețioase vestigii istorice, pentru care alte țări au făcut sacrificii enorme pentru a le reconstrui din cenușă. Regretăm însă că nu s-a adoptat principiul restaurării întregului cartier, așa cum a fost prezentat în macheta de la Muzeul de istorie a orașului București. Ne putem întreba ce legătură au toate acestea cu artele plastice. Ele decurg însă în mod nemijlocit dintr-o defectuoasă instrucție artistică și, ca atare, au de a face nu numai cu arta, în genere, dar chiar cu Uniunea noastră, care are datoria să vegheze la ceea ce se întîmplă în cetate, din punct de vedere estetic și plastic (este vorba, în primul rînd, de plastica peisajului urban al cetății). Trebuie să remarcăm, în încheiere, că orașele noastre nu sînt modelate, compuse, colorate, în colaborare — așa cum ar fi desigur de dorit — cu artiștii plastici. Locurile de agrement, peisajele, grădinile, localurile, înseși instituțiile, nu sînt concepute cu un îndestulător coeficient de realizare plastică. Arhitecții de la noi au rămas încă, în mare măsură, la o concepție învechită în legătură cu rolul de decorator — eventual — al artistului plastic, căruia i se rezervă, în cel mai bun caz, un panou sau două pentru agrementarea aspectului exterior al unei construcții, fără să i se bănuie măcar posibilitatea de colaborator al plămuirii plastice inițiale a imaginii arhitectonice.

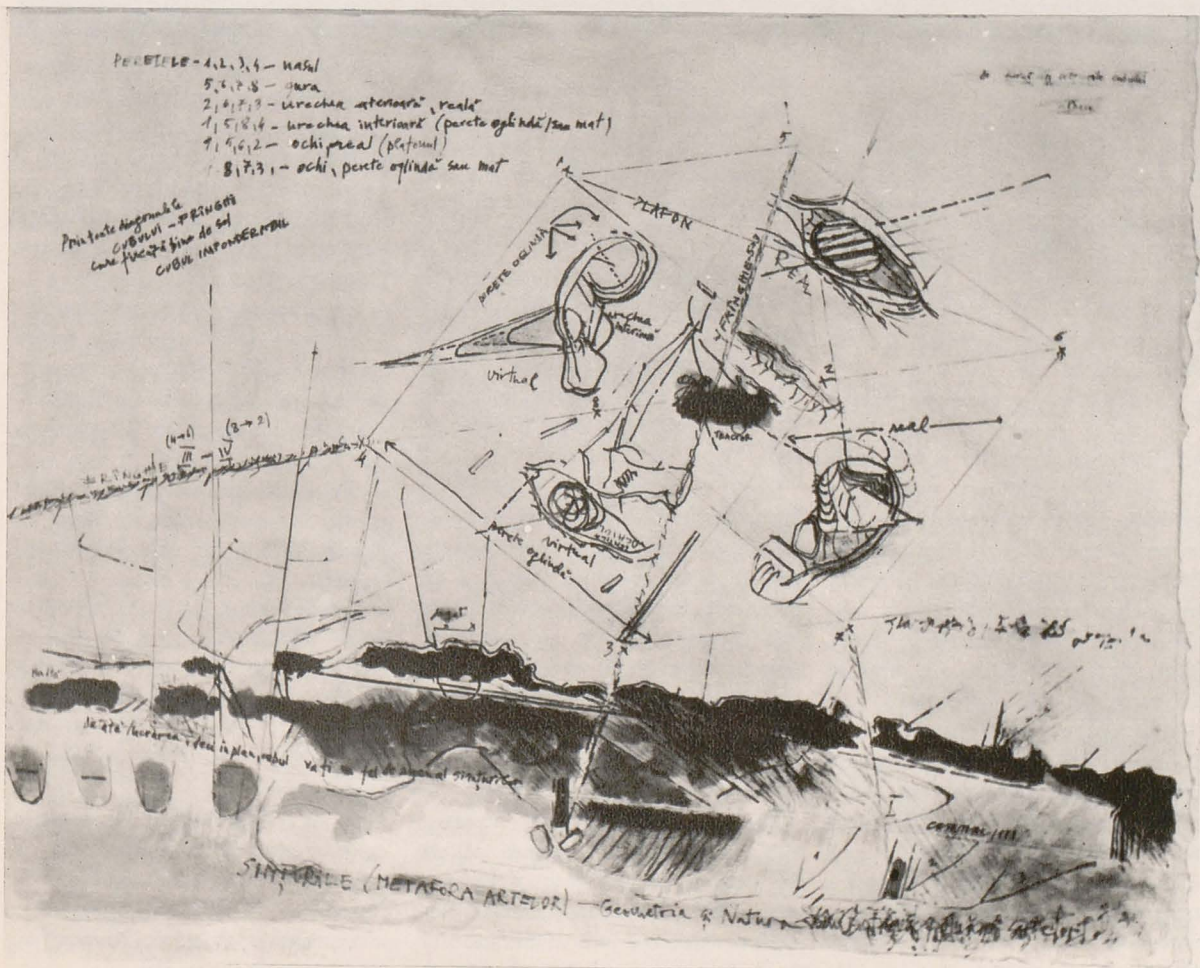
Într-o mai justă și mai contemporană viziune despre utilitatea funcțională a artistului plastic n-ar trebui să existe magazin, local, instituție, uzină sau școală care să nu-și aibe plasticianul ei, ceea ce ar elimina multe din neajunsurile datorate unei insuficiente familiarizări a publicului de la noi cu creația artistică actuală. Principalul mijloc de remediere a acestei situații rămîne însă cel ce s-ar putea realiza prin instituirea învățămîntului artistic în școlile de toate gradele, în care elevii să fie familiarizați cu toate problemele artei moderne, de la design și estetica industrială la teoria pură. Societatea noastră este astăzi îndeajuns de coaptă pentru a putea înțelege importanța prioritară a acestei probleme, vreau să spun că există în momentul de față bazele economice și psihologice pentru rezolvarea unei atari probleme. **VASILE VARGA**



DEBUT

1. Instalații pentru sugestionat ploaia (timbrul)
2. Simțurile (Geometria și Natura)

# ALEXANDRU CHIRA



Proiectele mele nu au un singur scop, o anume expresie prestabilă în sensul finalizării. De cele mai multe ori le exprim prin desen și, în întâmpinarea unui «obiect» (eventual a unei picturi anticipate în proiect), geometria semnelor și natura lor constituie un angrenaj sub regim afectiv. *Himera devine mit, iar natura geometrie.* Este o geometrie a memoriei, a semnelor-himere «fixate» subiectiv și o natură a realității indefinibile prin parametri obiectivi deconceptualizați (joc de forțe între geometrie și natură). Deși ceea ce figurează desenele ține de o incursiune în verosimila realitate a memoriei, de contradicții (în planul scurgerii logice a acțiunii, *anti-cronologii*) și de convenții prestabilite, referirea finală se află sub semnul fundamental al realului. Pentru ca eventualul spectator al «proiectelor» să poată elimina accepțiile legate de ceea ce ar putea sugera aceste semne, de asociațiile pe care ele le permit și chiar de conexiunea lor logic-discursivă, încerc să lămuresc câteva convenții interioare ale vocabularului plastic propriu, în baza cărora semnele devin în câmpul plastic simboluri cu încărcătură subiectiv-biografică și metafore (prin capacitatea de a se transcende).

Ele sînt însă în primul rînd *semnale*, căci se impun ca prezență material-vizuală autosuficientă. Într-o atare convenție, folosind formele asemenei unor noțiuni, îmi stabilesc din ele două categorii. Prima caracterizează natura plastică a semnului respectiv, nu geometria acestuia: «ogor» sau «timbru»; cealaltă comportă o geometrie exterioară ce limitează și numește semnul: «pernă», «tractor», «chibrit», «ciine». Toate rămîn categorii de mitologie personală. Noțiunea-formă de «ogor» este o noțiune plastică la fel cum poate să fie una literară, științifică, agricolă. Pentru mine ea nu se definește ca obiect-semn cu formă, ci mai mult ca o «geometrie viscoasă». Tot în acest sens, un semn mărit sau micșorat generează o schimbare a timpului subiectiv pe care îl implică (timp afectiv pentru autor). Mărirea sau micșorarea de două ori, de exemplu, a semnului «chibrit cu flăcără» nu-i schimbă atît proporția, cît timpul. Această scară a timpilor o putem urmări, de exemplu, la niște becuri care se aprind alternativ, cu timp propriu, specific, de incandescentă. Lectura imaginii își schimbă astfel ritmul și, prin ritm, sensul. Scopul semnelor-himere este acela de a rămîne ele însele și nu imagine metaforică. Desenele sînt așadar *un fel de încercuiri în memorie ale unor stări* (sau vise, sau amintiri ale lor) pe care le opun uneori, în cadrul aceluiași spațiu plastic, alăturărilor firești de evenimente reale. Așa-numitele pauze de inspirație le însemn prin noțiuni-cuvinte convergente intenționale: apar adesea goluri în spațiul planșei, zone conturate, semn că suprafața respectivă este exclusă proiectului. În acest caz, desenul nu îl mai numesc «proiect», ci, simplu, «Pagină». Aș numi ceea ce fac «constructivism aplicat memoriei», copiind visul după legile combustiei și ale «himerelor». Himerele acestui spațiu cresc din vis în memorie, constituind o *mitologie intimă a lucidității* ALEX. CHIRA

Alături de Paul Durand-Ruel și de Ambroise Vollard, care l-au precedat dar cu care a fost în parte contemporan, Daniel Henri Kahnweiler — născut în 1884 la Mannheim și stabilit în 1907 la Paris — este unul din acei vestiți negustori de tablouri al căror nume rămâne legat de marile cotituri făcute de pictura modernă la trei sferturile veacului trecut și în primele decenii ale celui actual. Faima lui Durand-Ruel și Vollard nu poate fi despărțită de izbînda lui Manet, a impresionistilor, a lui Cézanne și Gauguin. Faima lui Kahnweiler se confundă cu epoca fov a lui Vlaminck și Derain și cu destinul victorios al Cubismului, reprezentat prin cei mai iluștri exponenți ai săi: Picasso, Braque, Léger, Gris. Din cei 89 de ani ai vîrstei, Kahnweiler a consacrat 67 unei activități încă în plină desfășurare. A absolvit în tinerete cursuri de filosofie și este autorul unor importante studii despre Cubism. A scris o excelentă monografie cu privire la Juan Gris, cărui i-a fost prieten și sprijinitor. A avut, ca și frații săi amintiți, daruri de vizionar, fiind capabil să intuiască ceea ce istoria mai târziu a confirmat. La 22 septembrie 1972, la Paris, în biroul său de lucru din strada Monceau, unde se află galeria cumnatei sale Jeanne Leiris, pe care o asistă și sfătuiește, D.H.Kahnweiler, așezat într-un fotoliu îndărătul cărui domină peretele o pînză imensă de Picasso, s-a lăsat cu amabilitate purtat de firul unei discuții menite să risipească puțin din misterul a ceea ce unii numesc putere de previziune, alții instinct iar alții fler.

— Nu știu dacă asta se poate numi fler. I-aș spune mai degrabă încredere, încredere estetică.

— Totuși, cînd v-ați început cariera nu aveai decît 22 de ani, și pentru ca puțin luni mai târziu să manifestați acea încredere care v-a făcut să prețuiți *Domnișoarele din Avignon* — un tablou care în 1907 nu putea decît să șocheze — dumneavoastră trebuie să fi avut deja anumite opinii despre artă. — Să nu vă închipuiți că am știut dinainte cum aveau să se petreacă lucrurile. N-am avut nici cea mai mică idee. *Domnișoarele din Avignon* mi-au

produs într-adevăr un șoc puternic, dar tabloul mi-a plăcut imediat. M-a uluit și l-am găsit admirabil. Trebuie să vă spun că pe atunci exista Fovismul și credeam că acesta constituia cu adevărat aportul cel nou al artei. Cei pe care i-am cumpărat mai întîi, în calitate mea de negustor de tablouri, au fost Derain, Vlaminck, Braque, care pe vremea aceea erau cu toții fovi. Abia prin aprilie sau mai 1907, poate chiar o lună mai târziu, am văzut *Domnișoarele din Avignon* și atunci, firește, asta a însemnat pentru mine o revelație, dar înainte fusesem convins că pictura avea să se orienteze în sensul celălalt, adică spre ceea ce făceau fovii.

— Dumneavoastră ați fost primul negustor al lui Picasso?

— În momentul cînd am sosit la Paris exista în Montmartre un negustor care îi făcuse o mică expoziție, apoi a apărut Weil, care i-a cumpărat tablouri, și după dînsul Vollard. N-am fost primul negustor al lui Picasso, am fost numai primul care i-a cumpărat lucrări cubiste, căci în clipa cînd a pictat *Domnișoarele din Avignon* toată lumea s-a speriat, prietenii săi nici n-au vrut să audă de așa ceva, nimeni nu i-a cumpărat un tablou. Eu însă i-am cumpărat.

— A propos de prietenii lui Picasso, aș vrea să lămuresc o chestiune în legătură cu Gertrude și Leo Stein. L-ați cunoscut pe Bernard Berenson?

— Nu, nu l-am cunoscut personal.

— Berenson afirmă în scrierea sa *Schiță pentru un autoportret* că întîlnindu-l o dată pe Picasso, pe care îl cunoscuse odinioară în cercul fraților Stein, dar care acum devenise celebru, pictorul i-ar fi spus: «Ah, acești Stein, cît m-au exploatat!»

— Sînt sigur că nu-i adevărat.

— Tocmai, fraza m-a intrigat și mi-a părut ciudată. . .

— E fără îndoială un neadevăr. Picasso nu a spus și nu putea să spună vreodată așa ceva; Gertrude și Leo Stein i-au cumpărat tablouri înainte de perioada cubistă, pe vremea așa-numitei perioade albastre, și Picasso a fost foarte fericit că i-a întîlnit. Berenson era un om imposibil! Pentru că vorbea despre «valorile tactile», credea că el este de fapt cel care a inventat Cubismul. Or, nici pomeneală!

— A pretins realmente că ar fi inventat Cubismul? Îmi pare rău că am ignorat acest detaliu în 1958 cînd l-am vizitat pe Berenson la Settignano, aș fi fost curios să-i aud argumentele. . .

— Da, da, a spus-o! Poate că nu s-a exprimat în scris, dar a făcut afirmația într-o discuție cu Gertrude Stein despre valorile tactile.

— Îngăduiți-mi să revin la *Domnișoarele din Avignon*. Așadar tabloul v-a plăcut din prima clipă. Ați presimțit în vreun fel importanța lui pentru viitor?

— N-am știut și nici n-am pretins vreodată a fi știut dinainte pe ce cale avea s-o apuce pictura. Am vîndut tablourile iar cursul lor a scăzut sau nu.

— Și cum vă explicați astăzi, avînd îndărăt întreaga dumneavoastră experiență, această adeziune din capul locului?

— Cred că există oameni înzestrați, care comunică cu pictura, așa cum alții comunică cu muzica. Există de asemenea oameni care mărturisesc că nu sînt muzicieni și că n-au habar de muzică; dar n-am întîlnit oameni care să declare vreodată că nu sînt pictori și că nu se pricep la pictură. Pretind întotdeauna că se pricep. Or, ca și în muzică, cei sensibili și pricepuți sînt de fapt foarte puțini. De aici se nasc o mulțime de erori.

— Prin urmare socotiți că este totuși o problemă de instinct.

— De instinct, dacă vreți, și după aceea, desigur, de meditație. Dar numai după aceea. Un lucru începe mai întîi prin a-mi plăcea.

— Dar oare ideile care circulau în epocă, mediul intelectual și artistic, de avangardă, în care v-ați format, anumite articole din presă, n-au fost de natură să vă influențeze?

— Înainte de a deveni negustor de artă nu am cunoscut personal nici un pictor; astăzi acest lucru îmi pare extraordinar. Eram agent de bursă. Îmi erau desigur știute unele tablouri, nu venisem însă în contact cu autorii lor.

— Dumneavoastră ați fost în principal un promotor al Cubismului, ceea ce v-a plăcut la el e faptul că nu imită natura. Cum considerați însă evoluția artei de la Cubism încoace, mă refer nu atît la ce se petrece în clipa de față, cît la abstracționism?

— Cred că s-a produs o neînțelegere îngrozitoare. Prin importanța exemplului său, Cézanne este în fond părintele întregii arte moderne. Dar încă de pe atunci au existat oameni care l-au înțeles greșit și care au crezut că e vorba de un fel de decorație, cu alte cuvinte de a nu mai crea semne, ci doar tablouri agreabile. După părerea mea, Gauguin constituie punctul de plecare a o mulțime de erori.

— Ce vă face să credeți aceasta? — Gauguin își aranja tabloul într-un fel decorativ, făcea deci decorație, nu pictură. Cézanne nu-și aranja niciodată tabloul, n-a intervenit niciodată în desfășurarea unei linii din simple

rațiuni decorative, ci numai pentru că totul era văzut prin prisma a ceea ce conta cu adevărat, adică construcția. — Îl prețuiți fără îndoială mai mult pe Van Gogh decît pe Gauguin?

— Van Gogh e un caz cu totul special. firește, despre el nu se poate spune că a făcut decorație; dar pe de altă parte pictura sa nu a avut consecințe, dacă lăsăm la o parte Fovismul, care nu a însemnat o ieșire definitivă. Ceea ce e foarte important.

— Unii îl consideră pe Gauguin superior lui Van Gogh.

— Nu e cîtuși de puțin și părerea mea.

— Socotiți, ca și Max J. Friedländer, că ultimul mare pictor a fost Cézanne?

— Îl consider pe Cézanne părintele artei moderne.

— Nu credeți că mai curînd Picasso este părintele artei acestui secol? În fond el este cel care a răsturnat totul. . .

— Aceasta s-a putut petrece numai pentru că a fost prost înțeles, dacă vă referiți la abstracționiști. Picasso nu a vrut cu nici un preț să fie abstracționist și nu a făcut niciodată un tablou abstract.

— Nu-l consider pe Picasso abstracționist, spun numai că se află la baza inovărilor din arta modernă și că dacă poate fi citat cineva care a influențat întreaga artă a secolului nostru, acesta este totuși el, mai mult chiar decît Cézanne.

— A, nu! Cézanne e cu 50 de ani înaintea lui Picasso, fără Cézanne, Picasso nu ar fi fost posibil. Așa cum îmi spunea chiar Picasso într-o zi: «Cézanne a fost pentru noi ca o mamă care-și protejează copiii!». Cu alte cuvinte, își găsea în Cézanne justificarea a o parte din propriile sale idei și căutări.

— L-a cunoscut personal pe Cézanne?

— Nu mi-a vorbit vreodată despre așa ceva, încît probabil nu l-a cunoscut.

— Spuneți că Picasso nu a făcut niciodată lucruri abstracte. Chiar niciodată? Cred că uneori. . .

— Nu, nu, nu! Nu există nici un tablou sau desen abstract făcut de Picasso, nici măcar unul singur! Vă înșelați. . .

— Este posibil să mă înșel, căci am în minte lucruri văzute în fugă, acum trei decenii și mai bine. Vreau totuși să vă explic la ce mă gîndesc. E vorba de unele ilustrații la *Capodopera necunoscută*, de Balzac, în ediția Vollard. Niște constelații. . .

— A, da, dar acelea sînt instrumente de muzică, ghitare și altele, iar nu constelații; sînt făcute, evident, cu steluțe, se apropie totuși puțin de instrumentele amintite. Așadar, nu ește nimic abstract aici.



— Poate că ne-am oprit prea mult asupra abstracționismului. Mișcarea artistică contemporană, în întregul ei, nu se confundă totuși cu el. Există nenumărate alte curente. Am vizitat de curînd faimoasa *Documenta 5* de la Kassel, pe care desigur o cunoașteți.

— A, *Documenta* ! Găsesc că e o oroare, o rușine și o murdărie. Iată ce gîndesc !

— Ați văzut-o ?

— Nu. I-am răsfoit numai catalogul. Expoziția mi se pare o rușine. Prima *Documenta* a fost foarte frumoasă, a doua mai puțin reușită, a treia de-a dreptul proastă. A cincea e inadmisibilă. Ce vreți, marea nenorocire este că astăzi toată lumea vrea să facă ceva nou. . . Poate că noul acesta e necesar, dar, mai întîi, nu are nimic de-a face cu arta, iar, apoi, nu prezintă nici un interes. Îmi spun asta ori de cîte ori trec prin expoziția 72 — 72, de la Grand Palais, închinată ultimilor 12 ani de artă contemporană în Franța, mai ales cînd privesc sculpturile.

— Am văzut și eu expoziția. Este mai puțin reprezentativă decît *Documenta 5*, dar pot fi întîlnite multe lucruri de felul celor expuse acolo.

— Toate acestea se datoresc unor oameni care vor să facă ceva nou și

expun pentru a-l prezenta. Artă însă nu are ce căuta aici. Absolut deloc. Este curios că acum statul încurajează acest fel de artă, în timp ce înainte, dimpotrivă, erau excluse tocmai produsele care îi corespund.

— Avangarda s-a oficializat. Credeți că în aceste condiții mai putem vorbi astăzi de avangardă ?

— Firește că nu. Nu poate exista o avangardă decît atunci cînd există, îndrăznesc să spun, o ariergardă. Or, astăzi nu există nimic, nimic, tot ce vreți și nu vreți capătă numele de artă, fără să aibă vreo legătură cu pictura, cu artele frumoase. Asistăm la o confuzie înspăimîntătoare, nu mai există decît foarte puțini oameni care se ocupă cu adevărat de pictură, majoritatea fac lucruri ce n-au nici o legătură cu ea. S-a observat că acei prieteni ai impresioniștilor care le-au cumpărat tablouri din primul ceas au făcut mai tîrziu o afacere foarte bună; atunci au apărut oameni care s-au apucat să cumpere tablouri pe care nu le înțelegeau și care le erau străine. Pictorii, la rîndul lor, și-au spus: Trebuie să facem ceva nou, ca să vindem. Toate acestea constituie niște sordide rațiuni economice.

— Și Picasso gîndește ca dumneavoastră ?

— Da, dar nu o va spune niciodată, pentru că vrea să fie corect, nu vrea să atace pe alții.

— Nu știu dacă aici se pune problema de a fi corect, cred că este mai degrabă vorba de luarea unei poziții și de exprimarea unei opinii asupra unui fenomen foarte complex, chiar angoasant uneori. . .

— Pentru Picasso nu este nimic angoasant, pentru că el este întotdeauna în stare să facă ceea ce vrea. Iar în faptul că nu face niciodată tablouri abstracte avem cea mai bună dovadă că le dezaprobă.

— Dar cu Suprarealismul socotiți că a avut tangențe ?

— A făcut lucruri suprarealiste în 1934; ele au coincis cu unele drame din viața sa, divorțul de Olga etc.

— Sînt efectiv opere care pot fi etichetate ca suprarealiste ?

— Sînt lucrări net suprarealiste. După aceea însă n-a mai făcut.

— Vă place Suprarealismul ?

— Nu-mi place Suprarealismul, îmi plac anumiți pictori care au fost suprarealiști.

— Cine vă place dintre pictorii sau sculptorii contemporani mai noi ?

— Îl puteți vedea în galeria noastră pe Hadengue, căruia i-am organizat pînă acum cîteva expoziții. Avem întreaga lui producție; cînd mă ocup de un pictor vreau să posed tot ce face. Aceasta îmi este necesar și pe de altă parte mă obligă să-i asigur posibilitatea de a trăi și a se consacra fără grijă artei sale.

— Așadar continuați să susțineți pe unii artiști tineri.

— Continui să mă ocup în același timp de toți pictorii pe care îi avem aici, dar sînt aceiași, sînt oameni cu care lucrez de 30 — 40 de ani; cu Masson lucrez din 1921, adică de peste 50 de ani. În toată lungă mea viață nu m-am ocupat de mai mult de o duzină de artiști, mereu aceiași. . .

— Ați îmbătrînit împreună cu ei și ați rămas cu toți prieten. În clipa de față cred că sînteți chiar cel mai vechi prieten al lui Picasso. Indiscutabil, ați avut o carieră uluitoare și un destin fericit.

**RADU BOGDAN**

## CONDIȚIA ESTETICĂ A PORTRETULUI\*

În prezentarea editorială care o însoțește citim că «această lucrare constituie prima istorie a portretului și primul studiu al unui gen artistic investigat ca fenomen social și cultural». Se poate, neîndoindu-ne, adăuga: *Portretul* semnat de Galienne și Pierre Francastel se impune, de aici înainte, ca valoroasă sugestie teoretică și metodologică oricărui viitoare investigații în materie. Cititorul familiarizat cu cercetările mai recente în domeniul istoriei și teoriei artei va recunoaște în această carte marca viziunii francasteliene, amploarea unghiului de cuprindere, va recunoaște, în subtext, sistemul conceptual care a prezidat opera unuia din cei mai străluciți istorici de artă și esteticieni ai secolului nostru. Analiza se desfășoară în trei planuri revelatorii pentru scopul vizat, și anume în orizontul fenomenelor de geneză, în orizontul proceselor de mutație și, cu deosebire, în orizontul principiilor estetice de construcție. Nu vom putea rezuma aici detaliul demonstrației. Reținem în primul rând teza caracterului necesarmente global al transformărilor survenite în condiția psihologică și estetică a genului, ca expresie sublimată a transformărilor survenite «în ordinea puterilor de transformare de către om a materiei». Istoria portretului ni se relevă, astfel, ca proces punctat de sinteze spirituale calitativ diferite, ca istorie a unor valori pozitive și imaginare, prin intermediul cărora omul parvine la actul de afirmație și de glorificare a individualității sale. Reținem, în al doilea rând, ideea că istoria portretului relevă geneza și succesiunea «ti-

purilor umane» pe fondul proceselor de geneză și succesiune a modalităților de raportare a omului la univers. *Portretul* ca gen artistic este privit, așadar, în contextul evoluției generale a societății, culturii și civilizației, în atmosfera proceselor de ordin psihologic, gno-seologic și axiologic care au motivat și susținut mutațiile fundamentale survenite în sistemul liniilor interioare de evoluție ale genului. Având ca punct de plecare o foarte bine înțeleasă și nuanțată viziune deterministă asupra istoriei, autorii furnizează pentru prima dată în istoria reflecției teoretice datele unei mai bune înțelegeri a problemei portretului. Valoarea capitală a acestei cărți nu rezidă — ne-am îngăduit să observăm — numai în efortul de sinteză, strălucit realizat, de altfel, ci cu deosebire în faptul că adâncește și împinge reflecția spre noi orizonturi de complexitate, spre noi soluții teoretice. În această direcție ne propunem să degajăm un aspect, formulând, în prealabil, două precizări. Ne găsim, într-adevăr, în fața primei istorii a portretului. Este însă vorba de istoria portretului considerată precumpănitor în cadru european. Nu avem a face, așadar, cu istoria universală a portretului ca gen artistic, așa cum s-ar putea, eventual, înțelege din aprecierea, transcrisă mai sus, a editurii pariziene. De precizat în al doilea rând că, luând ca punct de plecare istoria europeană a portretului, autorii s-au angajat într-o discuție teoretică de importanță capitală vizând, anume, formula condiției estetice a portretului ca gen artistic. Nu întrezărim aici nici o incompatibilitate. Ceea ce ni se pare că poate stârni o pasionantă discuție nu este în primul rând faptul că analiza unui atare orizont problematic se desfășoară în absența datelor inedite pe care ni le-ar fi putut furniza istoria universală a genului, ci cu deosebire faptul că chestiunea condiției estetice a portretului ca gen este considerată în raport cu una din formele sale istorice. Așadar, pentru a defini condiția estetică a portretului ca gen artistic, autorii se situează în punctul istoric din care pornind *portret* înseamnă «reprezentarea figurii umane pentru ea însăși». Numai că expresia: «pentru ea însăși» evocă, la un moment dat, un criteriu mult prea restrâns — ni se pare — pentru a solu-

ționa în chip satisfăcător problema referitoare la destinul istoric și estetic al portretului ca gen artistic. Lucrarea în discuție ne pune, astfel, în fața unei situații extrem de complicate. Avem în vedere concluzia finală a cărții, concluzie potrivit căreia milenara istorie a portretului ca gen artistic se încheie către sfârșitul secolului al XIX-lea, adică în momentul în care *reprezentarea figurii umane nu se mai face pentru ea însăși*. În viziunea autorilor, epoca noastră pune în cauză însăși existența portretului ca gen artistic. Poate fi primită o atare concluzie? Am notat mai înainte că expresia: «pentru ea însăși» evocă un criteriu mult prea restrâns pentru a soluționa problema referitoare la destinul istoric și estetic al portretului ca gen artistic. În acest sens, se observă că, începând cu impresionismul îndeosebi, pictorii «s-au detașat de reprezentarea figurii umane pentru ea însăși» în înțelesul că figura umană a devenit «un episod al aventurii vizuale», «pretextul» unor speculații de ordin plastic. Și nu se poate vorbi de portret în sensul veritabil al cuvântului atunci când un artist «utilizează trăsăturile unei fețe pentru a o introduce într-o compoziție care posedă în ochii săi un alt scop, ci numai atunci când, în spiritul său, finalitatea reală a operei realizate este de a ne interesa în figura modelului pentru el însuși». Declinul portretului ca gen rămîne un fapt de domeniul evidenței imediate — conchid autorii — dacă ținem seama, pe de altă parte, de natura sistemului de valori propriu epocii noastre, o epocă «iconoclastă prin vocație», o epocă «ce nu mai crede în persoană» și care «nu cunoaște alte valori decât acelea pe care ea le desprinde din analiza fenomenelor».

În legătură cu concluzia finală a cărții se pun, așadar, câteva întrebări. Mai întâi, dacă adoptarea unor noi principii de construcție plastică (așa-zisa artă nonfigurativă) a pus, într-adevăr, în cauză condiția estetică a portretului ca gen artistic, provocându-i «declinul» și «disoluția». Formulăm întrebarea întrucât argumentele aduse în sprijinul afirmației că artiștii ultimului secol s-au îndepărtat de reprezentarea figurii umane pentru ea însăși nu ni se par a fi îndeadajuns de concludente în absența unui examen aprofundat al situa-

ției genului în contextul experienței și al sensibilității estetice contemporane considerat în totalitatea determinărilor sale esențiale. Noțiunile «declin» și «disoluție» — ar mai fi de observat — sînt luate în același sens: încheierea milenarei cariere estetice a portretului ca gen. Se pune deci întrebarea, și anume din perspectivă teoretică, dacă în domeniul artei «declin» înseamnă întotdeauna și în chip necesar «disoluție», deci, dacă în analiza unui gen artistic dat noțiunea «declin» intră în chip necesar în incompatibilitate cu ideea de evoluție. În ceea ce privește valabilitatea concluziei la care ne referim, autorii introduc o evidentă limitare. «Declinul actual al portretului ca gen» este considerat în raport cu o zonă privilegiată de sensibilitate: «Limitînd perspectivele noastre la istoria portretului pictat în Occident de-a lungul unui secol, ne vom pune, deci, două chestiuni: ce loc a ocupat portretul în transformarea picturii? Cum s-a făcut că societatea occidentală pare să recuze finalmente, astăzi, figura omului?». În sfârșit, nu există nici un temei de natură să ne încredințeze că sistemul de valori propriu epocii noastre ar izvorî în chip exclusiv din orizontul gândirii dianoetice, și — că, prin urmare, singurele valori pe care ea le cunoaște ar fi acelea «desprinse din analiza fenomenelor». În ultimul capitol al cărții — capitol scris de Pierre Francastel — primează, și este explicabil pînă la un punct, *atitudinea* istoricului de artă și esteticianului francez, un unghi privilegiat de valorizare a fenomenului, fapt care ar explica mai bine caracterul asertiv și pe alocuri apodictic al concluziei finale a cărții. «Declinul portretului ca gen» trimite vizibil la ideea «unidimensionalizării omului contemporan», și provoacă, evident, o reacție din perspectiva umanismului tradițional. Acestea ni se par a fi, pe scurt, câteva din datele care impun reexaminarea situației genului portret în stadiul actual de experiență al artei. Și este limpede că prin veritabilul progres realizat în comprehensiunea problemei, lucrarea se va constitui ca prim termen de referință. Mai ales pentru că autorii au asociat «declinul portretului ca gen» cu problemele delicate ale teoriei culturii, axiologiei și filosofiei.

DUMITRU MATEI

\* Galienne et Pierre Francastel, «Le portrait» — 50 siècles d'humanisme en peinture — Paris, Hachette, 1969, 203 pag. Lucrarea a apărut sub auspiciile Editurii Meridiane, adăugîndu-se, astfel, excelentelor studii semnate de Pierre Francastel, respectiv «Pictură și societate» (1971) și «Realitate figurativă» (1972).

## CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

### MOSCOVA



La 5 iulie a.c. a avut loc, în saloanele Uniunii Artiștilor Plastici din Moscova (de pe strada Gorki), vernisajul unei ample expoziții de pictură contemporană românească. La festivitatea de deschidere au participat I. K. Koroliiov, secretar al Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S., Gheorghe Badrus, ambasadorul României în Uniunea Sovietică, pictorul Viorel Mărginean, reprezentant al U.A.P. și comisar al expoziției, oameni de cultură, artiști, critici, ziariști, un numeros public.

Primită cu mult interes de către public, prezentată la posturile sovietice de televiziune îndată după vernisaj, expoziția, după cum relatează comentarii și mărturisesc însemnările notate de către vizitatori în cartea de impresii, a izbutit să ilustreze convingător varietatea orientărilor stilistice din arta noastră contemporană legate de interpretarea și reflectarea în artă a evenimentelor din viața socială.

Organizată în baza convenției de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., expoziția a cuprins un ansamblu pictural de 40 de lucrări realizate în ultimii ani și prezentate în cea mai mare parte la expoziția bucureșteană de la Dalles consacrată aniversării Republicii. Lucrările, aparținând în majoritate patrimoniului artistic al Uniunii Tineretului Comunist din România, ilustrează contribuția tuturor generațiilor de artiști la dezvoltarea contemporană a genurilor tradiționale ale picturii românești. Au expus Virgil Almășanu, Corneliu Baba, Mihai Bandac, Sabin Bălașa, Ion Bitzan, Constantin Blendea, Traian Brădean, Henri Catargi, Vasile Celmare, Spiru

Chintilă, Ilie Cioartă, Brăduț Covaliu, Dan Cristian, Dimitrie Gavrillean, Ion Gheorghiu, Elena Greculesi, Octav Grigorescu, Carolina Iacob, Viorela Iacob, Mircea Ionescu, Iacob Lazăr, Adrian Maftei, Sultana Maitec, Viorel Mărginean, Ion Muscelanu, Georgeta Năpăruș, Ion Nicodim (în ilustrație — *Piinea*, pictură în ulei), Ervant Nicogolian, Florin Niculiu, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, Benone Șuvăilă, Dorian Szasz și Simona Vasiliu Chintilă. Expoziția a rămas deschisă pînă la 5 august a.c.

### PARIS



Răspunzînd invitației doamnei Raymond Cazenave, sculptorul George Apostu a prezentat în cursul verii (iunie-iulie) o expoziție personală la galeria pariziană a d-nei Cazenave (rue de Berri). Primită cu interes de către specialiști, colecționari, public (cronicarului artistic de la *Le Figaro* îi apărea de « o monumentalitate total impregnată de noblete ») — expoziția a cuprins 15 lucrări în lemn și bronz, printre care sculpturi din ciclurile *Tată și fiu*, *Fluturi*, *Femeie Iaponă*, și o serie de peste 60 desene în tuș.

### GDANSK

A doua ediție a expoziției internaționale *Ceramica în arta contemporană* de la Gdansk, deschisă în cursul verii, între 14 iulie și 31 august, a înregistrat notabila participare a 227 artiști din

23 de țări — și 850 de lucrări selecționate de juriu. Din țara noastră au expus Costel Badea, Dan Băncilă, Constantin Bulat, Maria Chelsoi, Dragoș Gănescu, Theodora Kițulescu, Maria Lăzărescu, Patriciu Mateescu, Dumitru Rădulescu, Mihaela Ștefănescu, Cecilia Storck-Botez și Dumitru Voicu. Pentru ansamblul lucrărilor prezentate, juriul concursului i-a acordat *Premiul II* lui Costel Badea, iar Dumitru Voicu a obținut o *Men-*



țiune cu medalie. (În ilustrație — *Solidaritate* de Costel Badea și *Platou decorativ* de Dumitru Voicu.)

### BERLIN

*Xylon 6*, expoziția internațională de gravură, deschisă inițial la Geneva (decembrie '72 — ianuarie '73), a fost prezentată, de asemenea, în cursul lunii mai a.c., cu mult succes, în Berlinul Occidental. Xilogravura românească a fost reprezentată printr-o

serie de lucrări semnate de Ion Bitzan, Constantin Pohrib și Ion Stendl.

### CALGARY

*Ceramica '73* se intitulează expoziția internațională deschisă vara aceasta (iulie-august) la Calgary (Canada), beneficiind de participarea prestigioasă a unor cunoscuți ceramiști din lumea întreagă. *Ceramica românească* a fost reprezentată prin lucrări semnate de Costel Badea, Victor Cristea, Eduard Kudelasz și Patriciu Mateescu.

### GABROVO

Juriul primei ediții a bienalei internaționale de satiră de la Gabrovo (Bulgaria) — care s-a desfășurat în primăvara acestui an în cadrul festivalului internațional de umor (*Lumea subzistă pentru că a ris totdeauna*) — a acordat patru *Premii III* caricaturiștilor români Nell Cobar, Constantin Ciosu, Adalbert Poch și Valentin Vasiliu.

### KIEL

În cadrul *Săptămîinii orașului Kiel*, la 23 iunie s-a deschis la *Palatul* din Kiel (*Sonninhalles*) o amplă expoziție românească de gravură și grafică de șevalet. Au expus: Ana Maria Andronescu, Silviu Băiaș, Ion Bănuțescu, Adina Caloenescu, Dumitru Cionca, Marcel Chirnoagă, Ioan Donca, A. Dumitrache, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Șerban Gabrea, Hary Guttman, Valentin Th. Ionescu, Gheorghe Ivancenco, Vasile Kazar, George Leolea, Ethel Lucaci Băiaș, Fred Micoș, Wanda Mihuleac, Theodora Moisescu Stendl, Tiberiu Nicorescu, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Constantin Pohrib, Radu Stoica, Ion Stendl, Iosif Teodorescu. Expoziția a cuprins un ansamblu de peste două sute de lucrări.

### MONTREAL

*Pavilionul internațional al umorului « Terre des hommes »* din Montreal a prezentat anul acesta (iunie-septembrie) a zecea ediție a *Salonului internațional al umorului* din Canada. Invitații de comitetul de organizare a salonului, caricaturiștii români Cik Damadian și Adalbert Poch au figurat la expoziția internațională cu cite o lucrare publicată anterior în presă (perioada februarie — martie 1973) — conform regulamentului acestei competiții internaționale.

## SZCZECIN

Între 1 iulie și 15 septembrie a.c., Palatul Principilor de Pomerania din Szczecin a găzduit a cincea ediție a expoziției internaționale de pictură consacrată creației contemporane din unele țări socialiste. Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de Semproniu Icozan, Aurel Nedel, Dan Negoescu și Florin Alexandru Mitroi.

## NOVARA

O serie de gravuri de Radu Dragomirescu au figurat în cadrul expoziției *Aspecte ale comunicării vizuale*, la care au participat artiști italieni și câțiva invitați străini. Expoziția a fost deschisă în mai curent, în cadrul programului de acțiuni publice al *Centrului de documentare estetică* din Novara.

## AMALFI

Organizată inițial, în cursul primăverii, la Terni și apoi la Ravenna, *Mostra di artisti Romeni contemporanei* a fost prezentată în luna iunie în sălile de expoziție ale *Arsenalului de antichități* din Amalfi, înregistrând aceeași caldă primire din partea publicului italian. Expoziția a cuprins lucrări de pictură în ulei, acuarelă, pasteluri, tehnici combinate și gravuri în acvaforte și acvatinta. Au expus Traian Brădean (în ilustrație *Cesara*), Elena Uță Chelaru, Elena Greculesi,



Sorin Ionescu, Rodica Marinescu, Elvira Micoș, Adrian Podoleanu, Angela Popa Brădean, Viorica Prodanoff și Toma Roată.

## SZIGLIGET

*Galeria Națională Ungară* a prezentat, în cursul lunii iunie, o expoziție a artiștilor clujeni Ferenczy Julia și Gy Szabó Béla. Au fost expuse 28 pasteluri



de Ferenczy Julia (în ilustrație *Plopi la Szigliget*), 13 pasteluri și 21 xilografuri de Gy Szabó Béla (în ilustrație *Copil cu libelulă*).

## BONN



În perioada iunie-iulie, *Städtisches Kunstmuseum (Ernst Moritz Arndthaus)* din Bonn a prezentat publicului german o retrospectivă Gheorghe Petrașcu. Cele 40 de tablouri, pictură în ulei, reprezentau o reducere a expoziției organizate anterior la Roma și au figurat la retrospectiva bucureșteană consacrată centenarului nașterii marelui pictor.

## SIMEZE



## ION CONDIESCU

Simeza. Aprilie-mai. Prima expoziție personală. Sculptură.



## IOAN GÂNJU

Iași. Galeria de artă. Aprilie-mai. Pictură.



## VASILE GRIGORE

Holul Teatrului de Comedie. Mai. Pictură.



## ADRIAN PODOLEANU

Iași. Galeria de artă. Mai. Pictură.



## RODICA CHIȘU

Amfora. Mai. A treia expoziție personală. Pictură.



## ION TRUICĂ

Galateea. Mai. A treia expoziție personală. Pictură.



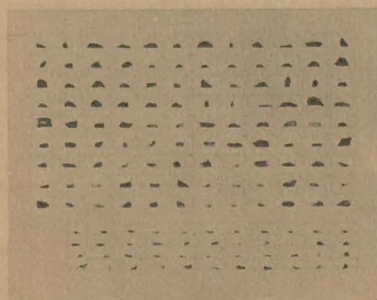
## RUTH PRATO

Orizont. Mai. Prima expoziție personală. Panouri decorative pictate cu culori industriale.



## NAGY ISTVÁN

Tîrgu Mureş. Muzeul de artă. Mai. Retrospectivă. Pictură.



## ION BITZAN IULIAN MEREUȚĂ

Galateea. Mai-iunie. Desene.

## PRIMĂVARA ARĂDEANĂ

Arad. Galerile «Alfa». Mai. Expoziție colectivă: participă 23 de artiști cu 42 de lucrări. Pictură, grafică, sculptură, artă decorativă.

## ATELIER '35 FANTASTICUL

BUCUREȘTI, ORIZONT

lulie — august 1973

În ciclul de atitudini posibile față de creație, Atelierul '35 prezintă, în sala Orizont, expoziția «Fantasticul», conținând astfel «Clasicul ca atitudine» și «Expresionismul ca atitudine». Expun: Nicolae Krassovski: «Învingător cu ochi albaștri», «Înfrișător văzduh pentru stăpînul de glorie»; Radu Tănăsescu — «Vîrcolaci»; Zamfir Dumitrescu — «Pictură-obiect»; Alexandru Chira — «Pagină-calendar 72»; Horia Flămîndu — «Imagine»; Corneliu Camaroschi — «Himeră»; Du-



mitru Constantina — «Și visul se poate judeca»; Florin Creangă — «Două lecții», «Scară», «U de mînă»; Doina Simionescu — «Om alergînd», «Fuga»; Aurel Burlacu — «Natură statică»; Ștefania Dobreff-Grimalski — «Dafne», «Aluzie fantastică»; Viorel Grimalski — «Față cu farfurie zburătoare»; Doru Covrig — «Gemeni I»; Ștefan Câlția — «Compoziție»; Theodor Moraru — «Peisaj arid»; Ștefan Știrbu — «Florile copilăriei mele»; Victor Bărbulescu — «Odihnitor pentru mînă»; Gabriela Coulin — «Vis». Definirea programatică, în ciuda unei participări numeroase (cea ce ar putea exprima faptul că această atitudine este foarte fructuoasă în planul productivității), este dificilă din cauza fragilității semantice a

conceptului fundamental al expoziției: fantasticul ca noțiune estetică nu adună ci dispersează, nu definește ci doar semnalizează, păstrînd în datele labilității sale inițiale posibilități mai mult literare decît plastice. Plasticitatea a creat categorii mai exacte, mai circumscrise, arta metafizică, arta suprarealistă, arta magică făcînd evidente diferențele dintre fantazarea literară și obiectul plastic. Dintr-o scurtă analiză a posibilităților de producere a fantasticului (și nu de explorare a lui) se poate deduce felul în care a funcționat criteriul expoziției. Este clar că sculptura în plastic «Gemeni I» — autor Doru Covrig nu funcționează în contextul dat: e o piesă de posibil «nou realism»; la fel de clar că «Odihnitor pentru mînă» nu are nici un fel de

virtuți «fantastice» și ar putea sta alături de sculptura lui Covrig într-o altă expoziție. Obiecții asemănătoare se mai pot aduce prezenței altor cîteva lucrări. Cu puține excepții, ceea ce rămîne sînt lucrări ilustrative la o sferă de fantastic realizat după reguli bine știute: disparități, amalgam de serii, ieșire din scară, ba chiar în unele lucrări adie spiritul vulgarizator al stilului Planete. Fantasticul (abordarea lui, explorarea lui) presupune mai mult: o vocație poetică, o convingere personală, fără de care procedura artistică rămîne neconvingătoare.



Pictorul Kari Jylhä, președinte al Asociației Artiștilor Finlandezi, a fost oaspetele U.A.P. Cu acest prilej a avut loc, la sediul U.A.P., semnarea convenției de colaborare pe exercițiul 1973—1974 dintre Uniunea Artiștilor Plastici din România și Asociația Artiștilor Plastici Finlandezi. Oaspetele a avut întâlniri oficiale la U.A.P., unde a conferit cu președintele Brăduț Covaliu și cu alți membri din conducerea Uniunii. Kari Jylhä a vizitat atelierul artiștilor bucureșteni Lia și Dorian Szász, Simona Runcan și George Apostu, Ștefan Câlția, Vasile Savonea, Viorel Mărginean, Sultana Maitec, Paul Vasilescu, precum și Combi-natul Fondului Plastic. ■

Delegația oficială a U.A.P., din care au făcut parte sculptorul Ovidiu Maitec și criticul de artă Mircea Grozdea, a vizitat R.D. Germană, cu prilejul semnării la Berlin a înțelegerii de colaborare, pe exercițiul 1973—1974, dintre uniunile artiștilor plastici din România și din R.D. Germană. Tot în R.D. Germană au întreprins o călătorie Octav Grigorescu și criticul de artă Elisabeta Mocanu cu prilejul deschiderii la Berlin a expoziției de acuarelă contemporană românească, organizată în schimbul expoziției de sticlă și ceramică germană prezentată anterior la București. ■

Graficianul Anton Perussi a participat, în cadrul schimbului de delegați oficiali ai uniunilor artiștilor plastici din țara noastră și din R.D.G., la ediția '73 a tradiționalului Tîrg internațional de la Leipzig. ■

Cu prilejul deschiderii expoziției de artă contemporană din R.P. Chineză la București, pictorii Than Sul Su, conferențiar universitar la Institutul de arte plastice din Kanton, și Cin Yui Su, împreună cu atașatul cultural al ambasadei chineze la București, Liu Tun Li, au participat la o întâlnire oficială, la sediul U.A.P., unde s-au întreținut cu membri ai biroului executiv al U.A.P. În timpul șederii lor în țara

noastră, oaspeții au vizitat atelierul unor artiști bucureșteni — al sculptorului Ion Jalea, președinte de onoare al U.A.P., al pictorilor Viorel Mărginean și Vasile Celmare — au întreprins călătoria în câteva centre artistice și au participat, la sediul bucureștean al U.A.P., la convorbiri cu artiști și critici de artă. ■

În vederea proiectării unor manifestări românești de artă în Norvegia, publicista norvegiană Astrid Myrstad, care a întreprins o călătorie în țara noastră în cursul trimestrului al doilea al anului, a vizitat o serie de ateliere ale artiștilor bucureșteni. ■

La 28 aprilie a avut loc, la Sibiu, inaugurarea noii galerii de artă «Sirius», a Filialei sibiene a Uniunii Artiștilor Plastici. Expoziția inaugurală, la vernisajul căreia au participat reprezentanți ai Comitetului județean de cultură și educație socialistă, ai U.A.P., ai Filialei din Sibiu a U.A.P., artiști, publiciști, un numeros public, a cuprins o selecție de pictură și sculptură a artiștilor sibieni (Nicolae Barcan, Sieglinde Bottesch, Ion Cărămidar, Ioan Chișu, Rodica Chișu, Simion Florea, Gabriela Florescu, Hans Hermann, Constantin Ilea, Nicolae G. Iorga, Erwin Kuttler, Mircea Popa, Rhea Silvia Radu, Trude Schullerus și Eugen Tăutu). Inaugurarea galeriei — care va găzdui curent manifestări expoziționale ale artiștilor sibieni — s-a înscris în programul artistic-cultural al tradiționalului festival «Cibinium», ediția '73 a festivalului fiind consacrată vieții contemporane a artelor frumoase. ■

Anul acesta a avut loc la Schellerhau (R.D.G.) un seminar internațional al specialiștilor în industrial design, intitulat «De la principiul funcționalității la principiul formei». Din țara noastră a participat la această dezbateri internațională artistul Hainoroc Constantinescu, de la catedra de design a Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București, care a întreprins o călătorie în Republica Democrată Germană în cadrul convenției de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R.D.G. ■

Delegația oficială din care au făcut parte graficianul Napoleon Zamfir, membru al biroului executiv al U.A.P., și Sergiu Știrbu, director al U.A.P., a întreprins o călătorie în Ungaria în cursul lunii aprilie, cu prilejul semnării înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Ungaria, pe exercițiul 1973—1974. ■

În a doua parte a lunii aprilie, graficienii Constantin Nițulescu și Vasile Socoliuc au participat la Riga la un seminar internațional — Casa de creație «Dzintari» — în domeniul afișului, avînd ca temă a 70-a aniversare a P.C.U.S. ■

Cunoscutul pictor francez Edouard Pignon și scriitoarea Hélène Parmelin, invitați ai C.C.E.S., cu prilejul deschiderii la București a expoziției Pignon, au fost primiți la sediul U.A.P., unde s-au întreținut cu un grup de artiști și critici români: H.H. Catargi, Ovidiu Maitec, Virgil Almășanu, Patriciu Mateescu, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Octav Grigorescu, Vasile Drăguț, Dan Hăulică, Radu Bogdan și Octavian Barbosa. Oaspeții francezi au vizitat la București o serie de ateliere, printre care cele ale artiștilor H.H. Catargi, Ligia Macovei, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Ion Sălișteanu. ■

La vernisajul expoziției internaționale de pictură angajată de la Sofia (9 mai a.c.), la care au participat artiști din diferite țări socialiste, au fost prezenți, din partea U.A.P., pictorii Corneliu Baba și Ion Pacea și criticul de artă Ion Frunzetti. Cu același prilej, un grup de 15 artiști și critici de artă români au întreprins, între 8 și 10 mai, o călătorie la Sofia. ■

Întreprinzînd o călătorie în România în scopul realizării unei mai temeinice documentări pentru elaborarea unei monografii de popularizare a țării noastre, publicistul german Hans Frosch, de la «Freie Welt» (R.D.G.), a avut o întrevvedere, la sediul U.A.P., cu sculptorul Patriciu Mateescu și criticul de artă Horia Horșia. Publicistul german a vizitat de asemenea atelierul artistelor Ada Geo și Lidia Nancuischi. ■

# Dans ce numéro:

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

**VASILE KAZAR**  
(par M. Drişcu)

p. 5

Dessinateur. Né le 30 juillet 1913 à Sighetul Marmăţiei. Expositions personnelles: 1930, 1932 — Cluj; 1945, 1946, 1954, 1958, 1968, 1972 — Bucarest. Depuis 1932 participe aux salons officiels et à d'autres expositions collectives et publie des dessins dans différentes revues: *Stinga*, *Cuvîntul liber*, *Contemporanul*, *Lumea*, *Veac nou*. En 1936 publie l'album de dessins *Taches de farine de maïs*, et en 1940 l'album *La mort de la forêt* (7 linoléums). Participations aux expositions internationales: 1938 — Paris (Galerie contemporaine); 1956, 1958 — Venise (Biennale); 1958 — Lugano (Bianco e nero); 1963 — Sao Paulo (Biennale); 1966 — Berlin, Vienne, Linz; 1967 — Berlin; 1968 — Linz; 1970 — Budapest.

À partir de 1950, professeur à la chaire de Dessin de l'Institut des Beaux Arts « N. Grigorescu » de Bucarest. Lauréat du prix d'état.

**SIMION IUCA**

p. 16

Peintre et graveur. Né le 30 mars 1907 à Bucarest. Études: Académie des Beaux Arts (1928), Faculté de Droit (1929) de Bucarest; fréquente, en vue de se spécialiser, des ateliers parisiens et les cours de l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris (1929—1934). Depuis 1936, professeur à l'Institut des Beaux Arts « N. Grigorescu » de Bucarest. À partir de 1931, participe aux expositions d'état et aux expositions collectives de Bucarest, aux salons et aux expositions collectives de Paris (1931 — 1934).

Expositions personnelles: 1935 — Bucarest.

Participations aux expositions roumaines organisées à l'étranger: 1948 — Moscou; 1950 — Pékin; 1953 — Sofia; 1955 — Helsinki; 1956 — Buenos Aires, Dresde, Pékin, Shanghai, Canton; 1958 — Kishinev, Kiev; 1959 — Buenos-Aires; 1959, 1960 — Oslo; 1961 — Moscou.

**TRAIAN GOGA**

p. 18

Peintre. Né le 16 juillet 1917 à Chetăni, département Mureş. Études: Académie des Beaux-Arts de Bucarest, classe

du professeur Camil Ressu (1944). À partir de 1949 participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations.

Expositions personnelles: 1949, 1963 — Oradea; 1970 — Vienne. Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Torino; 1972 — Debretzine.

**RODICA CHIŞU**

p. 20

Peintre. Née le 23 avril 1938 à Sighetul Marmăţiei. Études: Institut des Beaux Arts « Ion Andreescu » de Cluj (1963). À partir de 1963 participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1965, 1967 — Sibiu; 1973 — Bucarest. Participations aux expositions roumaines organisées à l'étranger: 1970 — Riga.

**DAN BĂNCILĂ**

p. 22

Artiste décorateur. Né le 7 octobre 1943 à Bucarest. Études: Institut des Beaux Arts « N. Grigorescu » de Bucarest (1969). Depuis 1967, participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations. Expositions personnelles: 1969, 1972, 1973 — Bucarest. Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1970 — Vienne, Varsovie, Moscou; 1971 — Budapest; 1972 — Tokyo.

Participations aux expositions internationales: 1967 — Munich (Form und Qualität); 1968 — Milan (Triennale des Arts Décoratifs); 1969 — Faenza (Concours international de Céramique).

Ouvrages d'art monumental: 1972 — décorations murales (verre), 21 m.p., Tîrgovişte (en collectif); 1972 — vitrail, 30 m.p., magasin Muzica, Bucarest.

**ANDONIS PAPADOPOULOS**

p. 24

Peintre. Né le 18 mai 1940, à Vrisica (Grèce). Études: Institut des Beaux Arts « Ion Andreescu » de Cluj (1965), classe du professeur Abody Nagy Béla. Depuis 1965, participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1966, 1969 — Cluj; 1972 — Bucarest. Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Titograd. Prix: Prix U.A.P. — Filiale Cluj, 1969.

**ALEXANDRU CHIRA**

p. 33

Peintre. Né le 29 octobre 1947 à Tăuşeni, département Cluj. Études: Institut des Beaux Arts « N. Grigorescu » de Bucarest (1972). Expositions personnelles: 1972 — Bucarest (Salle Kalinderu). Depuis 1972 participe aux salons républicains et à d'autres manifestations collectives.

Articles à signaler:

**FORMES DE L'IMAGE HUMAINE DANS L'ART DE LA RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE**

(par Juliane Roh)

p. 9

**BRANCUSI ET SES MODÈLES**

(par Barbu Brezianu)

p. 12

Dans son exégèse Barbu Brezianu recherche les traces des personnages qui ont servi de modèles pour quelques portraits ou qui sont à l'origine de quelques sculptures symboliques. Sont mentionnés au cours de l'article: le portrait du commissaire du gouvernement révolutionnaire de 1848, Gheorghe Chişu, sculpté d'après une photo de celui-ci; le buste du docteur Davilla, fait d'après des clichés et s'inspirant d'un masque mortuaire; le portrait du docteur Zaharia Samfirescu, toujours sculpté d'après une photo, ainsi que le buste funéraire de Petre Stănescu (pour celui-ci, à part la photo, Brancusi a pris comme modèle un frère du défunt). Plus révélateur quant à la pensée de l'artiste, le rapport entre les modèles vivants et les œuvres symboliques est illustré par la sculpture funéraire « La prière »; contrairement à l'opinion accréditée par Petru Comarnescu, l'auteur de l'article soutient, en s'appuyant sur les photos que nous publions, que la « Prière » a eu comme point de départ « un vulgaire modèle », transfiguré selon une vision influencée par l'art byzantin et selon une volonté d'économie de la forme. Sont établis ensuite les modèles qui ont posé pour « Prométhée » (le docteur Cornel Cosmutza de Craiova, fils d'Otilie Cosmutza-Bölöni) et pour un portrait de facture classique « Le portrait de George » (fils de Caterina Popescu Farquhar), plusieurs fois repris dans une série de dessins publiés à partir des années 1924—1925. Barbu Brezianu communique un document photographique qui atteste l'identité du modèle George Farquhar.

