

REDACȚIA

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

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Vic-
toriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

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

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Horia Horșia, Mihai
Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Cornelia Șoancă, Sandu Mendrea,
Eugeniu Lupu, Irina Ghidale, Mihai
Oroveanu, Atanase Cartoian

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartoian

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,
64—66, Calea Griviței, Bucarest,
secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 —
Telex 011631.

Prix de l'abonnement: 15 dollars par
an (12 numéros).

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1 Codul principiilor și normelor muncii și vieții comuniștilor, ale eticii și echității socialiste	
VALORI ALE ARTEI ROMÂNEȘTI	5 Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei	Ecaterina Cincheza- Buculei M. D.
ACȚIUNEA TABERE	8 Măgura 1974	Mihai Drișcu
ORAȘUL-ARTĂ-CIVILIZAȚIE	14 Arta și orașul — repere	Corrado Maltese
	25 Semiologia mesajului obiectual (fragmente)	Amelia Pavel
CRONICA	29 Dix, Griebel, Grosz, Grundig	Olga Bușneag
	33 Phoebus	Gheorghe Vida
	34 Ștefan Szönyi	Radu Stern
INFORMAȚII	36 50 de ani de la prima expoziție a « Contimporanului »	
	37 Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	

COPERTA	Schiță de idee pentru un spațiu de meditație — cadrane solare	Eugen Tăutu
---------	--	-------------

	1 Le code des principes et des normes de travail socia- liste et de vie communiste, de l'éthique et de l'équité socialistes	
LES VALEURS DE L'ART ROUMAIN	5 Les portraits des bâtisseurs et des peintres de l'église de Strei	Ecaterina Cincheza- Buculei M. D.
SYMPOSIUMS	8 Măgura 1974	Mihai Drișcu
VILLE-ART-CIVILISATION	14 L'art et la ville — repères	Corrado Maltese
	25 La sémiologie du message objectuel (fragments)	Amelia Pavel
CHRONIQUE	29 Dix, Griebel, Grosz, Grundig	Olga Bușneag
	33 Phœbus	Gheorghe Vida
	34 Ștefan Szönyi	Radu Stern
	36 50 ans depuis la première exposition du groupe « Contimporanul »	
INFORMATIONS	37 Confrontations internationales. Cadran. Cimaies	

COUVERTURE	Esquisse pour un espace de méditation — cadrans solaires	Eugen Tăutu
------------	---	-------------

	1 Кодекс принципов и норм труда и жизни ком- мунистов, социалистической этики и справедливости	
СОКРОВИЩА РУМЫН- СКОГО ИСКУССТВА	5 Портреты конструкторов и художников из Стрей	Екатерина Чин- кеза-Букулей М. Д.
ЛАГЕРЯ ТВОРЧЕСТВА	8 Мэгура 1974	
ГОРОД-ЦИВИЛИЗАЦИЯ -ИСКУССТВО	14 Искусство и город — реперы	Михай Дришку
	25 Наука о признаках предметной выразительности (отрывки)	Корrado Малтезе
ХРОНИКА	29 Дикс, Крибель, Гросс, Грундиг	Амелия Павел
	33 Фебус	Ольга Бушняг
	34 Штефан Сени	Георге Вида
	36 Пятидесятилетие со дня первой выставки газеты « Контимпоранул »	Раду Штерн
СООБЩЕНИЯ	37 Международные соревнования. Циферблат. Панно	

40541

Lei 15

ȚIPARUL: ÎNȚREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
« ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ
133-135, București, România

Codul — al cărui text integral îl publicăm în acest număr — a fost proclamat componentă a Programului Partidului Comunist Român, a cartei fundamental-ideologice, teoretice și politice a întregului popor. Înțeles ca înaltă răspundere statutară a comuniștilor, a tineretului comunist, a oamenilor muncii, înțeles ca îndatorire a tuturor, acest cod va trebui să constituie o călăuză permanentă în activitatea politică și profesională în viața de fiecare zi. Promovînd afirmarea deplină în toate sferele vieții sociale a principiilor eticii și echității socialiste, o gîndire și o acțiune responsabilă față de prezentul și viitorul națiunii noastre socialiste, Codul reprezintă un instrument de înfăptuire al noului umanism al societății noastre.

CODUL PRINCIPIILOR ȘI NORMELOR MUNCII ȘI VIEȚII COMUNIȘTILOR, ALE ETICII ȘI ECHITĂȚII SOCIALISTE

Organizînd și conducînd marea operă istorică de făurire a socialismului și comunismului pe pămîntul României, Partidul Comunist Român acordă o atenție primordială făuririi unui om nou, cu o conștiință înaintată și înalte trăsături morale, promovării unor raporturi noi între oameni, afirmării depline în toate sferele vieții sociale a principiilor eticii și echității socialiste. Normele și principiile etice ale societății noastre pornesc de la faptul că în orînduirea socialistă a fost lichidată definitiv exploatarea capitalistă, s-a pus capăt inegalității sociale și naționale; ele se bazează pe proprietatea socialistă asupra mijloacelor de producție, pe principiile de repartitie socialistă, pe egalitate și dreptate socială, pe țelul comun al făuririi bunăstării și fericirii întregului popor.

Aceste înalte norme și principii trebuie să devină codul muncii și vieții, îndrumar de conduită în societate al comuniștilor, al tineretului revoluționar, al tuturor oamenilor muncii din patria noastră.

- 1 Datoria fundamentală a membrilor de partid, a membrilor Uniunii Tineretului Comunist este de a servi cu credință cauza partidului și poporului, de a pune tot ce au mai bun, întreaga lor energie, capacitate de muncă și pricepere în slujba înfăptuirii Programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. Fiecare comunist trebuie să pună mai presus de orice înflorirea materială și spirituală a patriei socialiste, creșterea continuă a gradului de bunăstare și civilizație ale poporului, afirmarea tot mai puternică a națiunii noastre în rîndul națiunilor lumii.
- 2 Membrii de partid și membrii Uniunii Tineretului Comunist trebuie să-și însușească materialismul dialectic și istoric — concepția revoluționară despre lume și viață a proletariatului, Programul Partidului Comunist Român, care constituie aplicarea creatoare a marxism-leninismului la condițiile concret-istorice ale țării noastre și care dă o perspectivă clară luptei pentru edificarea orînduirii socialiste și comuniste în România.
- 3 Toți comuniștii trebuie să cunoască și să-și însușească politica internă și externă a partidului și statului, documentele, hotărîrile partidului. Ei sînt datori să fie propagandiști neobosiți ai politicii partidului, să contribuie activ la elaborarea și dezbaterea hotărîrilor de partid și de stat, să lupte cu fermitate și spirit de abnegație pentru traducerea lor în viață.
- 4 Fiecare comunist este obligat să îndeplinească fără șovăială însărcinările date de partid, să se achite cu înalt spirit de răspundere de toate îndatoririle ce-i revin în funcția ce o îndeplinește, la locul său de muncă, în întreaga sa activitate.
Comunistul trebuie să respecte cu strictețe disciplina de partid — care este aceeași pentru toți membrii partidului, indiferent de poziția pe care o au în societate, de funcțiile și atribuțiile încredințate de partid și de stat. Toți comuniștii trebuie să respecte întocmai normele și regulile muncii de partid, principiile democrației interne și ale conducerii colective — care prevăd discutarea problemelor în cadru organizat și, totodată, asumarea răspunderii nemijlocite pentru ducerea la îndeplinire a măsurilor adoptate.

Constituie o îndatorire sacră, de prim ordin, a fiecărui comunist, de a apăra ca lumina 5
ochilor unitatea de monolit a partidului — chează în deplinirii cu succes a menirii istorice
a partidului de conducător al națiunii noastre pe calea socialismului și comunismului.

Toți comuniștii sînt datori să militeze pentru întărirea continuă a legăturii partidului 6
cu masele, pentru rezolvarea justă a propunerilor și cerințelor oamenilor muncii, pentru
unirea eforturilor tuturor celor ce muncesc la lupta pentru îndeplinirea Programului
partidului.

Membrii partidului, membrii Uniunii Tineretului Comunist, toți oamenii muncii trebuie 7
să manifeste cea mai mare grijă și răspundere pentru dezvoltarea continuă și apărarea
proprietății socialiste, de stat și cooperatiste, a avuției noastre naționale — baza ridicării
bunăstării întregului popor. Ei trebuie să acționeze pentru gospodărirea cît mai eficientă
a mijloacelor și resurselor societății, să lupte împotriva risipei de orice fel, a neglijenței
în păstrarea și administrarea bunurilor publice, a tuturor manifestărilor de irosire a
avutului obștesc.

Membrii de partid, membrii Uniunii Tineretului Comunist, toți oamenii muncii au 8
obligația patriotică de a lupta cu toată hotărîrea împotriva furtului din avutul obștesc, a
delapidării din proprietatea socialistă, a oricăror sustrageri de bunuri din avuția
națională—acte profund antisociale care lovesc în interesele poporului, ale fiecărui cetățean.
Ei trebuie să contribuie la formarea în fiecare unitate, la fiecare loc de muncă, a unei
puternice și intransigente opinii de masă împotriva unor asemenea manifestări.

Membrii Partidului Comunist Român, ai Uniunii Tineretului Comunist, toți cetățenii 9
trebuie să manifeste o grijă permanentă pentru buna gospodărire a pămîntului, apelor,
pădurilor, a tuturor avuțiilor și frumuseților naturale ale patriei, să participe activ la
acțiuni de protejare a acestora, să lupte hotărît împotriva degradării mediului ambiant.

Pentru fiecare comunist, pentru fiecare cetățean, munca este o datorie fundamentală, 10
de onoare. Fiecare trebuie să dea dovadă de o înaltă conștiință profesională, competență,
spirit creator, dăruire și pasiune în muncă; totodată, trebuie să manifeste combativitate
și intransigență față de manifestările de indisciplină, superficialitate și lipsă de răspundere
în muncă.

Membrii Partidului Comunist Român și ai Uniunii Tineretului Comunist au obligația 11
să-și perfecționeze neconținut pregătirea profesională și de specialitate, să-și îmbogățesc
permanent orizontul cultural-științific.

Apărarea patriei, a cuceririlor revoluționare ale poporului reprezintă cea mai înaltă 12
obligație a membrilor Partidului Comunist Român și ai Uniunii Tineretului Comunist,
a tuturor cetățenilor țării. Suprema lor îndatorire este de a fi în orice moment gata să
apere cu orice sacrificii, chiar cu prețul vieții, integritatea patriei, independența și suve-
ranitatea națională și de stat, realizările socialiste ale poporului român. Orice nesocotire
a acestei înalte obligații, orice pactizare cu dușmanul, cu cei ce se dedau la acțiuni sau
acte ostile orînduirii noastre socialiste, cu cei ce uneltesc împotriva libertății și indepen-
denței patriei, a intereselor vitale ale poporului constituie trădare față de partid și popor,
față de națiunea noastră socialistă și se pedepsește conform legilor țării.

Toți comuniștii sînt obligați să apere secretul de partid și de stat, să dea în permanență 13
dovadă de înaltă vigilență și combativitate revoluționară. A furniza unor persoane străine
informații care constituie secrete de partid și de stat înseamnă a trăda partidul, a trăda
țara, a lovi în interesele întregii națiuni; cei care se fac vinovați de asemenea acte trebuie
să simtă mînia îndreptățită a poporului.

Fiecare comunist are înalta îndatorire de a milita pentru întărirea unității moral-politice 14
a poporului, pentru cimentarea prieteniei frățești dintre toți oamenii muncii — români,
maghiari, germani și de alte naționalități — de a lupta împotriva oricăror manifestări de
naționalism și șovinism, de a acționa în strînsă unitate pentru propășirea patriei comune,
Republica Socialistă România.

Comuniștii, toți oamenii muncii sînt obligați să cunoască, să popularizeze și să respecte 15
cu cea mai mare strictețe legile țării, să acționeze în spiritul legalității socialiste, să ia poziție
hotărîtă față de orice încercare de nesocotire sau încălcare a legilor Republicii Socialiste
România.

Comuniștii trebuie să militeze în permanență pentru promovarea în întreaga viață socială 16
a principiilor eticii și echității socialiste, a relațiilor de colaborare și întrajutorare

- tovărășească, de solidaritate, stimă, încredere și respect reciproc. Ei trebuie să fie dușmani neîmpăcați ai individualismului mic-burghez, ai manifestărilor de egoism, de subordonare a intereselor generale unor interese individuale înguste, ai tendințelor de a pretinde de la societate mai mult decât s-ar cuveni pe baza principiilor socialiste de repartiție.
- 17 Comunistul trebuie să fie cinstit, sincer, principial și corect, să nu tolereze minciuna, falsitatea, ipocrizia, să combată încercările de inducere în eroare a organelor superioare, a tovarășilor de muncă, sustragerea de la răspunderi și îndatoriri.
 - 18 Comuniștii trebuie să acționeze cu toată fermitatea pentru a preveni și a combate orice manifestări de abuz de putere, orice trafic de influență, tendință de folosire în interes propriu și în dauna oamenilor muncii a unor funcții și munci de răspundere încredințate de societate.
 - 19 Toți comuniștii, îndeosebi cei care îndeplinesc funcții de conducere în viața economico-socială, în aparatul de partid și de stat, în organizațiile de masă și obștești, trebuie să militeze, în spiritul principiilor democrației socialiste, pentru crearea unui climat favorabil exprimării și confruntării libere a părerilor, participării largi a maselor la dezbateră și soluționarea problemelor, la adoptarea hotărârilor, la elaborarea și înlăptuirea politicii generale a partidului și statului nostru.
 - 20 Comuniștii trebuie să militeze ca în fiecare colectiv să se instaureze un climat favorabil promovării oamenilor în exclusivitate după contribuția proprie la înlăptuirea politicii partidului, la îndeplinirea planului de dezvoltare economico-socială a țării, după comportarea și atitudinea lor politică și morală. Ei trebuie să combată cu hotărâre subiectivismul și arbitrarul în aprecierea și promovarea cadrelor, să ia atitudine fermă împotriva favoritismului, nepotismului, servilismului, a manifestărilor de carierism.
 - 21 Toți comuniștii trebuie să manifeste curaj și inițiativă în lupta pentru promovarea spiritului revoluționar, a noului în producție, în activitatea economică și socială, să acționeze cu hotărâre împotriva inerției, birocratismului, rutinei și conservatorismului, a tot ceea ce este învechit și poate frâna progresul societății noastre socialiste.
 - 22 Spiritul critic și autocritic, combativitatea față de lipsuri și neajunsuri trebuie să caracterizeze pe fiecare membru al partidului, pe fiecare membru al Uniunii Tineretului Comunist. În orice împrejurare, în colectivele de muncă în care lucrează, comuniștii trebuie să promoveze un climat de dezbateră exigentă a lipsurilor, să stimuleze și să creeze condiții pentru formarea și afirmarea unui puternic spirit critic al maselor de oameni ai muncii.
 - 23 Comuniștii trebuie să acționeze pentru ca în fiecare colectiv să se asigure manifestarea liberă a spiritului de inițiativă al maselor, pentru valorificarea experienței și competenței lor, pentru participarea tuturor oamenilor muncii la conducerea activității întreprinderilor și instituțiilor, pentru dezvoltarea și întărirea democrației muncitorești, socialiste.
 - 24 Membrii Partidului Comunist Român și ai Uniunii Tineretului Comunist trebuie să manifeste cea mai înaltă intransigență împotriva concepțiilor de viață burgheze, a influențelor mentalităților lumii capitaliste. Ei trebuie să combată cu fermitate tendințele de căpătuială, parazitismul, înșelătoria, specula și mita, orice forme de obținere a unor venituri ilicite, de însușire prin abuz sau necinste a roadelor activității altora.
 - 25 Membrii de partid, membrii Uniunii Tineretului Comunist trebuie să combată cu toată hotărârea reminiscențele gândirii și mentalităților retrograde, să lupte împotriva influențelor ideologiei burgheze, a tuturor concepțiilor care propagă ura, violența și disprețul față de om.
 - 26 Comuniștii au datoria politică și morală de a lupta împotriva teoriilor idealiste, a prejudecăților mistice, a superstițiilor, a oricăror manifestări de obscurantism. Ei trebuie să acționeze pentru înțelegerea științifică de către mase a fenomenelor naturii și societății, pentru înarmarea temeinică a oamenilor muncii cu concepția materialist-dialectică despre lume și viață.
 - 27 Fiecărui membru al partidului, fiecărui membru al Uniunii Tineretului Comunist îi revine o înaltă răspundere în întemeierea relațiilor de familie pe principiile moralei socialiste, ale egalității, respectului, afecțiunii și încrederii reciproce între soți, în îndeplinirea rolului ce revine familiei în creșterea și educarea copiilor, în dezvoltarea continuă a națiunii noastre socialiste. Familia trebuie să fie cea dintâi școală în care copiii să învețe, odată cu regulile de comportare în viață și societate, prețuirea muncii, devotamentul față de patrie și popor, față de partid și cauza socialismului.
 - 28 Toți comuniștii — părinți, cadre didactice, activiști ai organizațiilor de masă și obștești — au îndatorirea primordială de a asigura pregătirea tineretului pentru muncă și viață,

formarea și educarea noilor generații în spiritul dragostei față de patrie și partid, al glorioaselor tradiții de luptă pentru libertate și dreptate socială ale poporului, ale clasei muncitoare și partidului nostru, în spiritul unei înalte conștiințe revoluționare, al principiilor moralei socialiste și comuniste, al responsabilității față de prezentul și viitorul națiunii noastre socialiste.

Membrii partidului și ai Uniunii Tineretului Comunist trebuie să aibă, în toate împrejurările, o conduită politică, morală și profesională care să le asigure un înalt prestigiu în fața maselor. Prin faptele lor, ei trebuie să fie exemple înaintate pentru toți cei în mijlocul cărora trăiesc și muncesc. Unitatea dintre vorbă și faptă trebuie să caracterizeze pe fiecare comunist.

Indiferent de poziția pe care o ocupă în societate, comunistul trebuie să dea dovadă de modestie; el trebuie să combată îngîmfarea, aroganța, disprețul față de semenii. Comuniștii care îndeplinesc funcții de răspundere în partid, în viața socială în general, trebuie să-și dobîndească autoritatea printr-o comportare morală și profesională exemplară din toate punctele de vedere. Fiecare comunist trebuie să contribuie prin conduita sa în viața politică și profesională, în societate și în familie, la întărirea continuă a autorității și prestigiului partidului în mase, la creșterea rolului său conducător în societate.

Membrii Partidului Comunist Român și ai Uniunii Tineretului Comunist, toți cetățenii patriei să dea dovadă, în orice împrejurare, de dragoste fierbinte față de patrie, de demnitate și mîndrie națională, precum și de respect față de alte popoare. Ei trebuie să respingă și să condamne cu cea mai mare fermitate atît exclusivismul național, cît și ploconirea în fața străinătății.

Toți membrii partidului și ai Uniunii Tineretului Comunist trebuie să militeze, în spiritul internaționalismului proletar, pentru întărirea prieteniei și solidarității partidului nostru cu toate partidele comuniste și muncitorești, să contribuie la dezvoltarea colaborării frățești cu popoarele celorlalte țări socialiste, la întărirea solidarității cu clasa muncitoare, cu toate forțele progresiste, antiimperialiste din lume, cu mișcările de eliberare națională, cu popoarele care și-au cucerit recent independența, cu toți cei care luptă pentru dreptate socială, pentru progres, cu toate popoarele lumii.

Membrii partidului, membrii Uniunii Tineretului Comunist trebuie să militeze cu hotărîre pentru lichidarea din viața lumii contemporane a rasismului, colonialismului și neocolonialismului, a politicii imperialiste de dominare și asupraire a altor popoare, de amestec în treburile altor țări, pentru respectarea demnității naționale a fiecărui popor, a dreptului său inalienabil la dezvoltarea liberă și independentă. Fiecare comunist, fiecare cetățean al patriei noastre trebuie să fie luptător înflăcărat pentru afirmarea politicii externe a partidului și statului nostru de promovare a unor relații noi, democratice în viața internațională, a unui climat de destindere, înțelegere și colaborare între națiuni, să-și aducă contribuția la cauza generală a socialismului, progresului și păcii, la făurirea unei lumi mai bune și mai drepte pe planeta noastră.

★

Adoptînd Codul principiilor și normelor muncii și vieții comuniștilor, ale eticii și echității socialiste, Congresul al XI-lea al partidului își exprimă convingerea că traducerea lor în viață va exercita o puternică influență asupra tuturor membrilor societății noastre, va duce la crearea unui nou umanism, care pune pe primul plan omul și, totodată, îmbină interesele particulare cu cele ale întregii societăți, asigură bunăstarea și fericirea fiecăruia, odată cu a întregului popor. Prin aceasta, omul se va ridica pe o treaptă superioară de cunoaștere, va putea participa cu adevărat conștient la activitatea poporului de făurire a propriului său viitor liber.

Membrii Partidului Comunist Român, ai Uniunii Tineretului Comunist, toți cetățenii patriei noastre socialiste trebuie să-și facă din aceste norme o călăuză permanentă în activitatea lor politică și profesională, în viața de fiecare zi, să acționeze cu consecvență și fermitate pentru ca înaltele principii de etică și echitate ale socialismului și comunismului să pătrundă tot mai adînc în toate domeniile vieții sociale, contribuind la crearea omului nou, înaintat al societății noastre, la accelerarea mersului înainte al patriei pe calea civilizației comuniste.



VALORI ALE ARTEI ROMÂNEȘTI

Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei

În cadrul preocupării permanente a revistei *Arta* pentru punerea în valoare a monumentelor culturale noastre artistice, publicăm rezultatul unei cercetări recente. Autoarea — Ecaterina Cincheza-Buculei — susține teza potrivit căreia la biserica din Strei se află, în afara portretelor meșterilor zugravi, și portretul meșterului principal al edificiului, i.e. constructorul, fiind, până acum, singurul de acest fel, conservat și cunoscut, în întreaga pictură medievală din România.

Considerată ca făcând parte din rîndul monumentelor românești cele mai vechi din Transilvania medievală, biserica din Strei s-a bucurat, de-a lungul timpului, de atenția multor cercetători. Lipsa, însă, a unei inscripții sau a unui document care să precizeze data construirii și zugrăvirii ei a dus la rezultate contradictorii în legătură cu datarea monumentului. Dacă pentru arhitectură toți cercetătorii au fost de acord cu datarea ei în secolul al XIII-lea, pictura însă a fost

plasată, pe rînd, din primul sfert al secolului al XIII-lea pînă în prima jumătate a secolului al XV-lea¹. Tot contradictorii au fost de cele mai multe ori și interpretările de ordin iconografic, în oarecare măsură, e adevărat, din cauza stratului de var care acoperea o bună parte din picturi, înaintea lucrărilor de restaurare, împiedicînd un studiu foarte exact al subiectelor reprezentate².

Cum era și de așteptat, în urma acestor lucrări au apărut noi fragmente

de pictură, necunoscute cercetătorilor pînă acum. Astfel, s-au descoperit mai multe scene precum și patru personaje laice pictate în nava bisericii, două pe peretele de est și două în glaful ușii de la sud. Acestea au fost considerate de V. Drăguț ca fiind

Ilustrațiile (foto Cornelia Șoancă):

1. Portretul cioplitorului principal.
2. Portretul zugravului principal.

portretele ctitorului și ale membrilor familiei sale⁹. Cercetările efectuate personal la Strei, în anii 1972—1973, ne-au dus, însă, la concluzii cu totul noi, concluzii ce vor fi prezentate în cele ce urmează.

Începem demonstrația noastră cu personajul rămas neidentificat pînă acum, personaj ce se află în registrul inferior al glafului de est al ușii de la sud (fig. 3, 4). Acesta a fost figurat în genunchii, cu mîna stîngă ridicată, ținînd în pumnul stîrn o mică unealtă — probabil o daltă — iar în dreapta, îndoită din cot, ținînd o altă unealtă cu care lovește — un mai. El stă într-o poziție de muncă, poziție firească în care se cioplește piatra. Această constatare ne-a dus la concluzia că nu poate fi, deci, vorba, decît de un meșter și anume un *cioplitor*, înfățișat într-un moment al activității sale, purtînd în mîini uneltele specifice muncii pe care o face.

Tot *cioplitor* este, în mod evident, și o a doua figură descoperită pe perețele estic al navei, registrul inferior, în partea sudică a arcului triumfal (fig. 5). Acesta se află într-o poziție asemănătoare cu cea a *cioplitorului* din glaful ușii, singura deosebire fiind orientarea inversă a trupului. El ține în mîna dreaptă ridicată un mai, în timp ce cealaltă e îndoită în dreptul pieptului. Revenind la glaful ușii de la sud remarcăm, în registrul superior, deasupra *cioplitorului* de care ne-am ocupat, portretul unui al treilea personaj, figurat în poziție de rugă (fig. 3). Înfațișarea sa, haina simplă, precum și locul modest în care a fost pictat ne-a dus la concluzia că și în cazul lui avem de a face tot cu un meșter. Faptul, însă, că a fost reprezentat în picioare și în poziție de rugă, și nu în poziția și cu instrumentele *cioplitorului*, ne-a făcut să vedem în el un *zugrav*.

Cea de a patra figură laică reprezentată în navă a fost amplasată într-un mod mai special decît celelalte trei și anume în scena Bunei Vestiri, scenă zugrăvită pe perețele estic al navei, de o parte și de alta a arcului triumfal. În partea stîngă a arcului, alături de arhanghelul Gavril apare, după cum a remarcat V. Drăguț, arhanghelul Mihail, ca protector al personajului aflat la picioarele sale în atitudine de rugă (fig. 2). V. Drăguț consideră că acesta « nu poate fi altul decît donatorul picturilor, acel donator multă vreme identificat cu Grozie meșter din altarul bisericii »⁴.

Acest meșter din altarul bisericii este, de fapt, a cincea figură laică din pictura Streiului, care fiind vizibilă și înainte de restaurare, a fost interpretată, de cercetătorii care ne-au precedat, ca fiind fie pictorul, fie ctitorul bisericii⁵ (fig. 1). Este de remarcat că între aceste două personaje — cel din altar și cel din navă, pictat între arhangheli — există o cvasi-

identitate de costum. Costumul lor este compus din haină strîmtă cu glugă. Gluga le acoperă capul, gîtul și umerii, avînd partea superioară întoarsă peste cap și terminată într-un lung ciucure. E un « costum tipic de țirgoveț », gluga « fiind purtată de oamenii de rînd și de breslașii micilor orașe de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la începutul secolului al XV-lea »⁶. Tocmai această identitate de costum « purtat de oamenii de rînd » ne-a făcut să considerăm personajul zugrăvit între arhangheli ca fiind tot un meșter și nu « donatorul picturilor ». Căci, chiar dacă meșterul s-ar fi bucurat de atenția deosebită a comanditarului său, nu s-ar fi putut figura la fel cu cel ce-i comandase și-i plătiese opera. Considerînd prin absurd că meșterul și-ar fi permis o asemenea libertate, credem că însuși ctitorul nu ar fi putut-o accepta. Nici ținuta sa, nici locul în care a fost pictat nu concordă cu ceea ce trebuia să fie reprezentarea unui ctitor.

În concluzie, cele patru personaje laice din navă nu pot fi considerate ca fiind ctitorul bisericii din Strei și membrii familiei sale. E de remarcat, în același timp, că nu era firesc nici ca portretele lor să fi fost astfel împrăștiate în pictura navei. Aceasta cu atît mai mult cu cît unele dintre ele, de foarte mici dimensiuni, au fost plasate, practic, în locuri lipsite de importanță, ce nu se fac remarcate la prima vedere. În ceea ce privește ținuta, ctitorul — un cneaz din partea locului — ar fi fost firesc să fie figurat într-un costum asemănător donatorilor din tablourile votive din celelalte ctitorii românești din Transilvania (Leșnic, Crișcior sau Ribița). Numai printr-un astfel de costum se putea face distincție între el și meșterii care au lucrat la biserica sa. De altfel, cei patru meșteri din navă și cel din altar sînt îmbrăcați aproape la fel, în haine simple, modeste și comode la lucru. Numai doi dintre ei au în plus glugă. Dar dacă gluga și chiar locurile unde au fost pictați îi deosebesc de ceilalți, deosebirea nu este esențială. Nu poate fi vorba, deci, despre o deosebire între personaje aparținînd unor clase sociale diferite, ci numai de o diferențiere în cadrul aceleiași clase. Așadar, îi putem considera pe cei cu glugă ca fiind *meșterii principali* care au lucrat la Strei. Totodată, știînd că dintre ceilalți meșteri din navă doi sînt *cioplitori* și unul pictor⁷, cei doi meșteri principali nu pot fi, la rîndul lor, decît: unul *pietrar* și celălalt *zugrav*.

Ajunși aici, ne rămîne de aflat care dintre ei era *pietrarul* și care *zugravul*. În nădejdea de a ne lămuri, am acordat o atenție deosebită mult-discutatei inscripții ce însoțește portretul meșterului din altar. Comunicîndu-i concluzia noastră asupra identității celor patru personaje laice din navă și rugîndu-l să citească inscripția, Sorin



3. Portret de zugrav și portret de *cioplitor* (desen executat de Mihai Buculei).

Ulea a făcut lectura acesteia: [Амб-розіе маістер а Пратініца : писецъ цркви... (« Ambrozie meșter, iar Ivanița a zugrăvit biserica... »)] trăgînd astfel următoarea concluzie: Ambrozie nu e zugravul bisericii ci șeful echipei de constructori, adică *arhitectul* bisericii din Strei, iar alături de el e menționat ca zugrav Ivanița, care, la rîndul său, trebuie înțeles ca fiind șeful echipei de zugravi.

Așadar, portretul din altar fiind al *pietrarului* principal — Ambrozie — cel din navă, de lîngă arhanghelul Mihail, nu poate fi decît autoportretul zugravului principal — Ivanița.

Ne aflăm, astfel, în fața portretelor meșterilor din două echipe de lucru organizate în ierarhia lor firească. Pentru pictura medievală din România nu cunoaștem un exemplu similar. O reprezentare ca la Strei e neobișnuită, de altfel, pentru întreg orientul creștin. Pentru Transilvania, aflată la confluența influențelor bizantine și apusene, cu preponderanță totuși a Occidentului, și în condițiile speciale în care s-a menținut și dezvoltat cultul ortodox — faptul era posibil.

Considerînd problema reprezentării meșterilor în pictura bisericii din Strei încheiată, ne mai rămîne de aflat unde anume era zugrăvit ctitorul. Cercetînd cu minuțiozitate fragmentele de pictură scoase la iveală după restaurarea monumentului și rămase, din cauza gravei lor deteriorări, în afara atenției cercetătorilor care ne-au precedat, am descoperit, în cele din urmă, locul rezervat ctitorului și familiei sale și anume perețele de nord al încăperii de la parterul turnului vestic. Pe acest perete se mai păstrează urmele a două scene. Din cea dinspre vest nu s-a mai păstrat, practic, nimic, fiind imposibilă o reconstituire. În

scena alăturată, însă, se pot distinge clar două personaje, și anume: o sfință făcînd gestul clasic de binecuvîntare și un personaj laic. Acesta, datorită costumului său fastuos — atît cît se poate vedea din micile fragmente care s-au mai păstrat — nu poate fi decît *ctitorul* aflat sub binecuvîntarea Mariei, patroana bisericii. Apare, deci, evident faptul că pictorul, așa cum era și firesc, a ales pentru zugrăvirea lui un loc potrivit, acordîndu-i importanța cuvenită. Intrarea principală în biserică era la vest, astfel încît oricine intra trebuia să-l vadă.

Nu vom reveni în cele ce urmează asupra stilului celor trei pictori care au contribuit la realizarea ansamblului mural de la Strei⁸. Vom releva numai faptul că, dacă V. Drăguț consideră că la Strei au lucrat trei pictori și anume: doi de formație romanico-gotică și unul de formație « postgiottescă », în ce ne privește socotim, și noi, că tot trei au fost pictorii care au lucrat acolo, însă numai unul de formație romanico-gotică, altul de formație « postgiottescă », iar al treilea, nesemnalat pînă acum, de formație bizantină. Acesta din urmă este autorul unei scene de pe perețele sudic din încăperea de la parterul turnului vestic: sfințul Gheorghe — ΓΕΩΡΓΙΟΣ — călare și un episcop binecuvîntînd.

Așadar, considerăm deosebit de interesant nu atît faptul că la realizarea picturilor de la Strei au contribuit trei pictori, ci mai ales că aceștia au fost purtătorii a trei stiluri diferite, Streiul devenind în acest chip un monument reprezentativ pentru întregul climat artistic din Transilvania a acelei vremi.

Prezența în pictura de la Strei atît a portretelor pictorilor cît și a portretelor *pietrarilor* care au colaborat la ridicarea și decorarea bisericii pune într-o lumină nouă o problemă mult controversată în literatura de specialitate, și anume — datarea monumentului.

În ceea ce privește arhitectura, după cum am arătat, toți cercetătorii au fost de acord cu datarea ei în secolul al XIII-lea; pictura, însă, a fost plasată din primul sfert al secolului al XIII-lea pînă în prima jumătate a secolului al XV-lea. Or, faptul că pictorul nu s-a limitat numai la pictarea portretelor meșterilor zugravi, ci a acordat o importanță egală și meșterilor *pietrari*, exclude posibilitatea existenței unei perioade lungi de timp care să fi trecut din momentul ridicării pînă în momentul zugrăvirii monumentului. Căci nu putem crede că ar fi existat o rațiune pentru care, la diferență de un secol sau două de la construirea bisericii, pictorul să fi fost preocupat și de zugrăvirea portretelor constructorilor ei. Această preocupare nu poate avea decît o singură explicație, și anume: *biserica a fost pictată imediat după*

construirea ei. Iar întrucât pictura Streiului nu poate coborî în secolul al XIII-lea¹⁰ și nici urca în secolul al XV-lea¹¹, singura perioadă posibilă pentru construirea monumentului rămîne veacul al XIV-lea și nu al XIII-lea, cum s-a considerat pînă acum.

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

¹ I. D. Ștefănescu în *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 223, afirmă că: «Par l'architecture le monument semble se dater du XIII^e siècle» iar «... les peintures de Strei ne peuvent pas être postérieures au premier tiers du XIII^e siècle»; C. Petreanu, în *Arta românească din Transilvania*, Sibiu, 1943, p. 8—9, datează biserica din Strei în a doua jumătate a secolului al XIII-lea; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 77, 407 și în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 128, 217, consideră că biserica din Strei poate fi datată curînd după 1270 iar pictura o datează în prima jumătate a secolului al XV-lea; C. Nicolescu

în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I, București, 1957, p. 26, consideră Streiul databil în secolul XIII, iar pictura o include în seria ansamblurilor pe care le consideră a fi cele mai vechi din Transilvania («sec. XII—XIV»); «Strei, Sintă Mărie Orlea, Seghiște, Rîu de Mori» (*Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie* în *Revue roumaine d'histoire*, tome I, 1962, nr. 2, p. 411, 426); G. Ionescu propune pentru arhitectura monumentului tot prima jumătate a secolului al XIII-lea (*Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 99—100); V. Drăguț plasează biserica din Strei «în rîndul monumentelor ridicate către sfîrșitul secolului al XIII-lea», iar pictura ce o decorează «cître sfîrșitul celui de al treilea sfert al secolului al XIV-lea» [*Biserica din Strei*, în SCIA, XII (1965), nr. 2, p. 303, 317; *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 39—40; *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, p. 18, 22; *Din nou despre picturile bisericii din Strei*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLII (1973), nr. 2, p. 24.]; ² Opiniile celor care ne-au precedat vor fi analizate, alături de o prezentare mai detaliată a problemei ce ne interesează, în articolul nostru cu același titlu, dat spre publicare la 10 martie 1974, ce va apărea în SCIA, Seria artă plastică, 1975.

³ V. Drăguț, *Din nou despre...*, p. 19—21.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ I. D. Ștefănescu în *La peinture religieuse...*, p. 218, citind inscripția ce-l însoțește și punîndu-i numele sub semnul întrebării: Ambrozie (?), îl consideră «le plus ancien portrait de peintre du domaine byzantin»; V. Vătășianu în *Istoria artelor feudale...*, p. 406, afirmă că acesta nu poate fi decît portretul ctitorului. Citînd, la rîndul său, inscripția, el conchide că ea «dădea atît numele ctitorului cît și numele zugravului», dar numele de Ambrozie, propus de I. D. Ștefănescu, îl pune sub semnul îndoielii; G. Ionescu în *Istoria arhitecturii...*, p. 97, 99, păstrînd numele propus de Ștefănescu, se raliază ideii lui Vătășianu, afirmînd cu siguranță că: «... Ambrozie își avea casa și biserica în satul Strei», deci biserica era «ctitoria jupanului Ambrozie». Același personaj este considerat ctitorul bisericii și de C. Nicolescu în *Scurtă istorie...*, p. 29, fig. 28, *Considérations...*, p. 425, *Istoria costumului de curte în țările române*, sec. XIV—XVIII, București, 1970, p. 86—87, fig. 12. V. Drăguț în *Biserica din Strei*, p. 316—317, arată că misteriosul personaj nu poate fi ctitorul bisericii, susținînd, pe bună dreptate, că: «... locul ctitorilor — în funcție de rang — era în pronaos sau naos, unde erau înfățișați la vedere cu mare cinste, în nici un caz nu erau strecurați într-un colț al altarului acolo unde nu i-ar fi văzut nimeni». El rămîne, așadar, de aceeași părere cu I. D. Ștefănescu,

întărînd ideea că este vorba de autoportretul pictorului, dar, nefiînd de acord cu citirea numelui de Ambrozie, propune, în schimb, numele de Grozie.

⁶ V. Drăguț, *art. cit.*, p. 316.

⁷ Din analiza stilistică a frescelor am ajuns la concluzia că la realizarea lor au contribuit doi zugravi în afara celui principal. Iar dacă portretul unuia dintre ei lipsește din decorația murală care s-a mai păstrat, nu trebuie să uităm că atît toată fresca de pe peretele de nord al navei, cît și cea din glăful ușii de la sud, partea vestică, s-au distrus în întregime, așa încît putem considera portretul în cauză dispărut odată cu picturile de pe aceste suprafețe.

⁸ Această problemă am examinat-o tot în articolul nostru din SCIA, 1975.

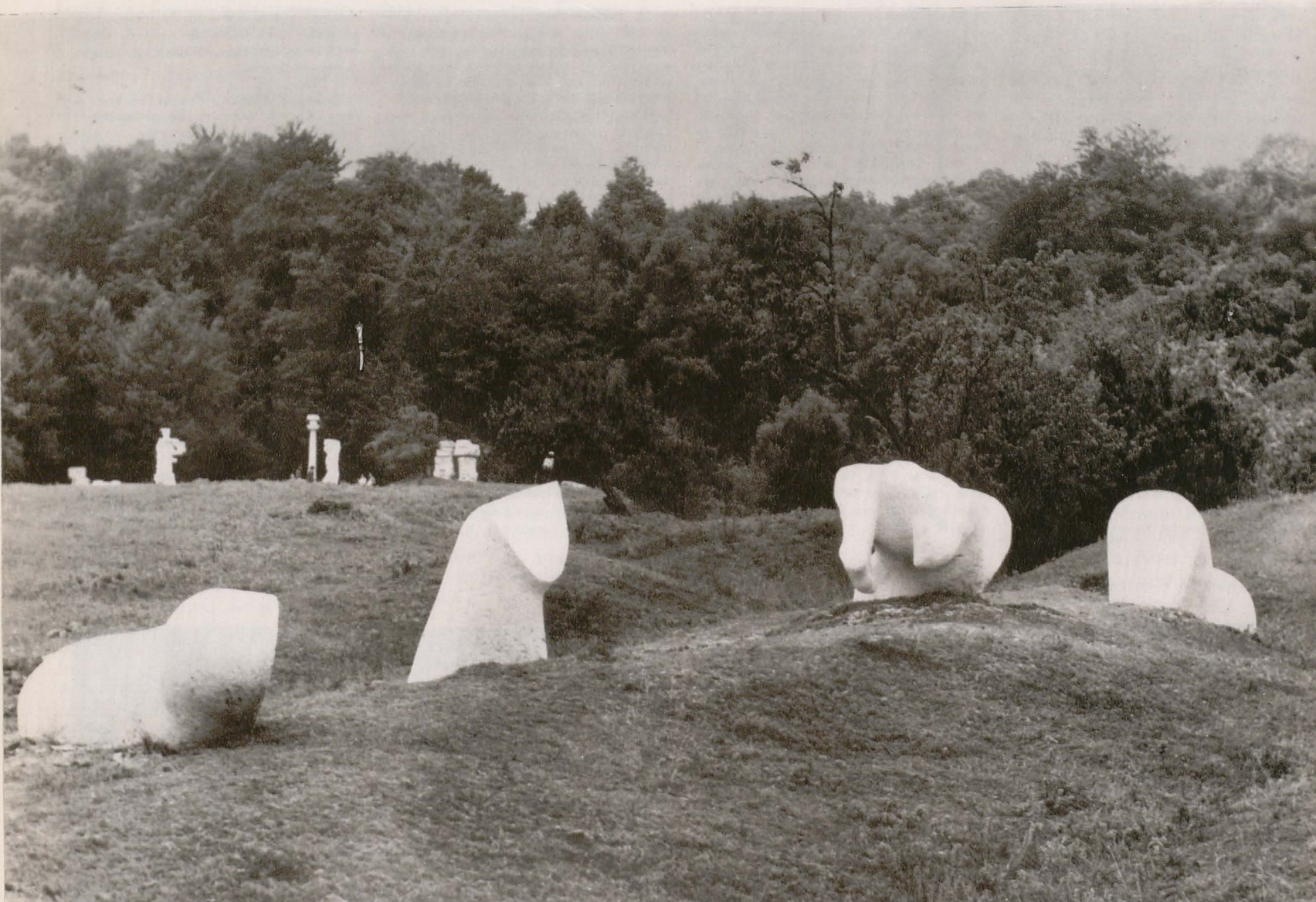
⁹ V. Drăguț, *Din nou despre...*, p. 21—22.

¹⁰ Pictura Streiului nu poate coborî în secolul al XIII-lea întrucît frescele din registrul inferior al peretelui sudic al navei, reprezentînd, în modul cel mai evident, un îndepărtat ecou provincial, trecut prin filtrul gotic, poate sienez, al școlii lui Giotto, se plasează, de la sine, într-un timp posterior cristalizării și afirmării — la începutul veacului al XIV-lea al acestei școli.

¹¹ De înțeles, încă în secolul al XIV-lea, amprentele romanice din pictura altarului de la Strei devin greu de explicat în secolul al XV-lea.

4—5. Portrete de cioplitori.





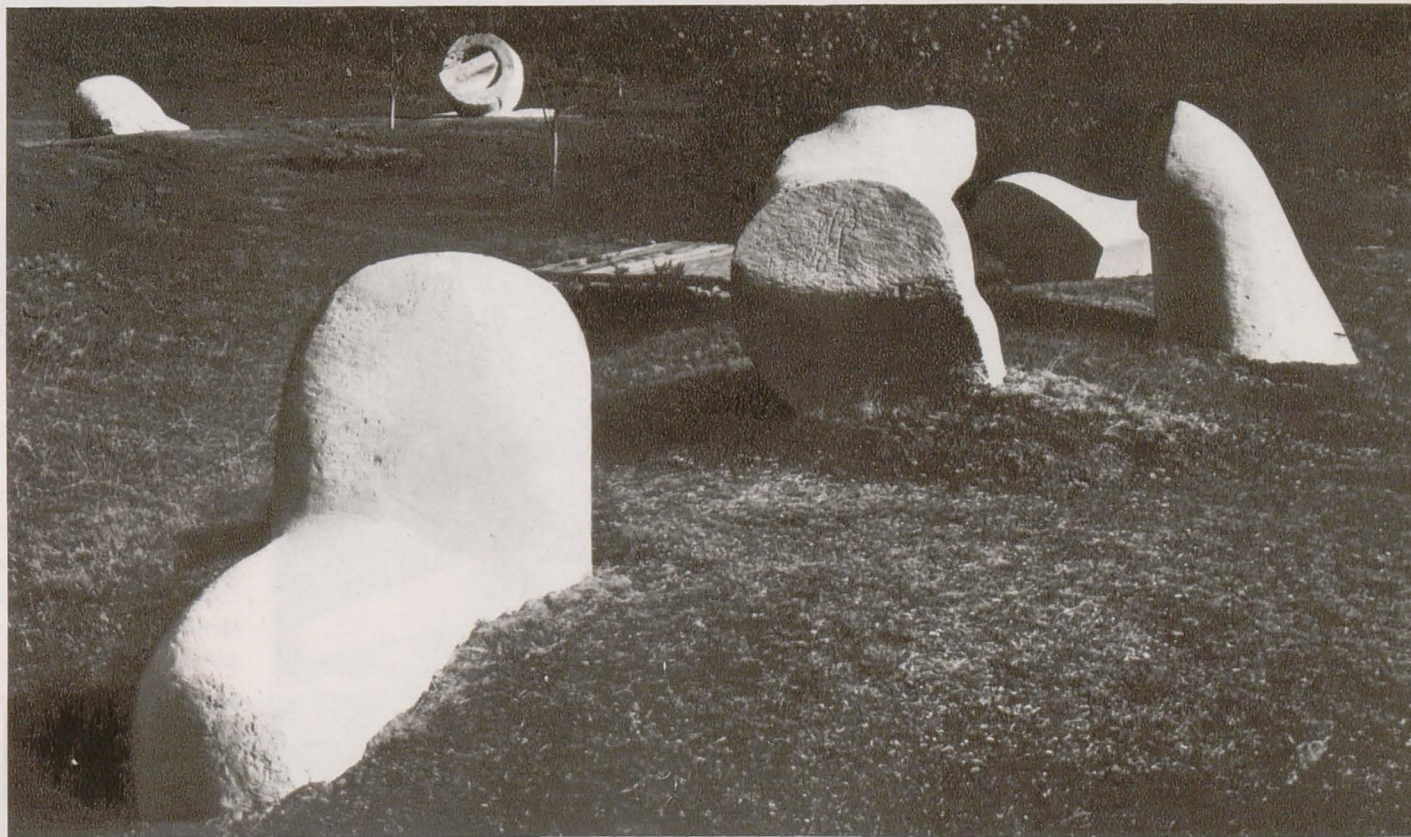
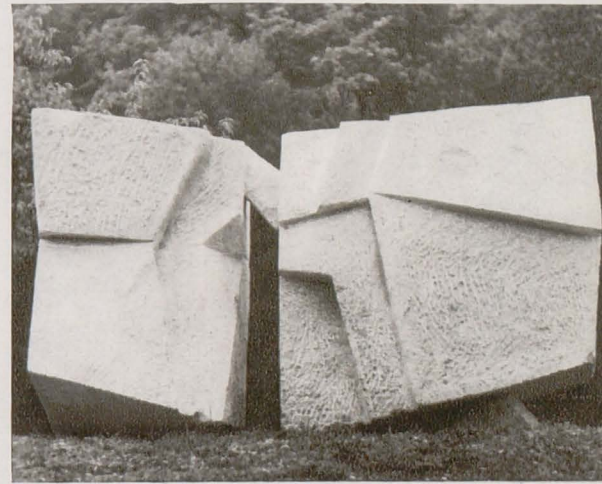
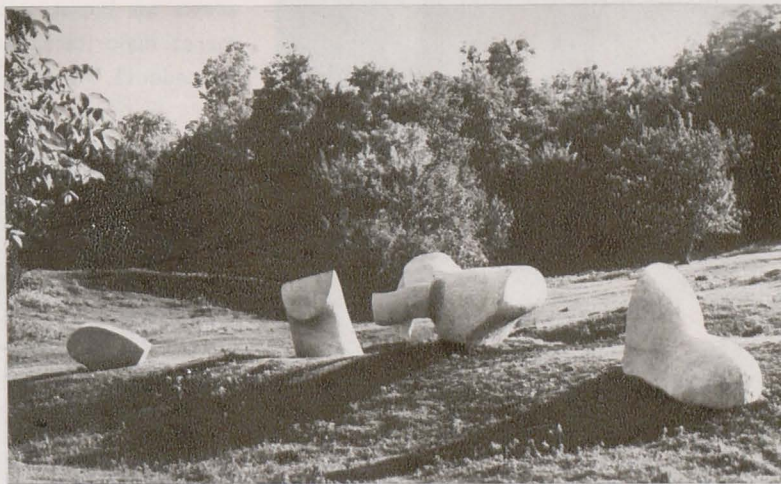
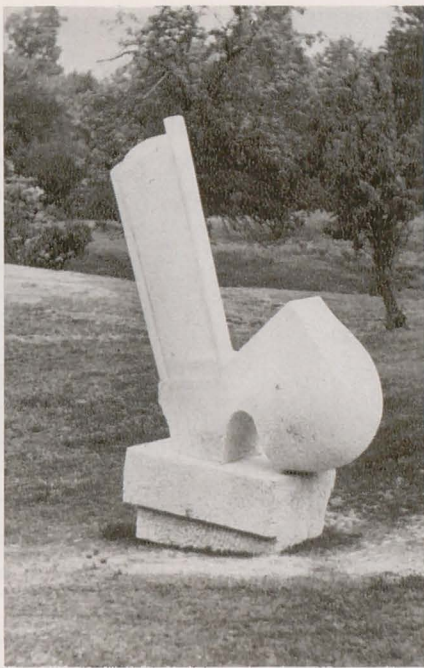
ACȚIUNEA TABERE

M Ă G U R A

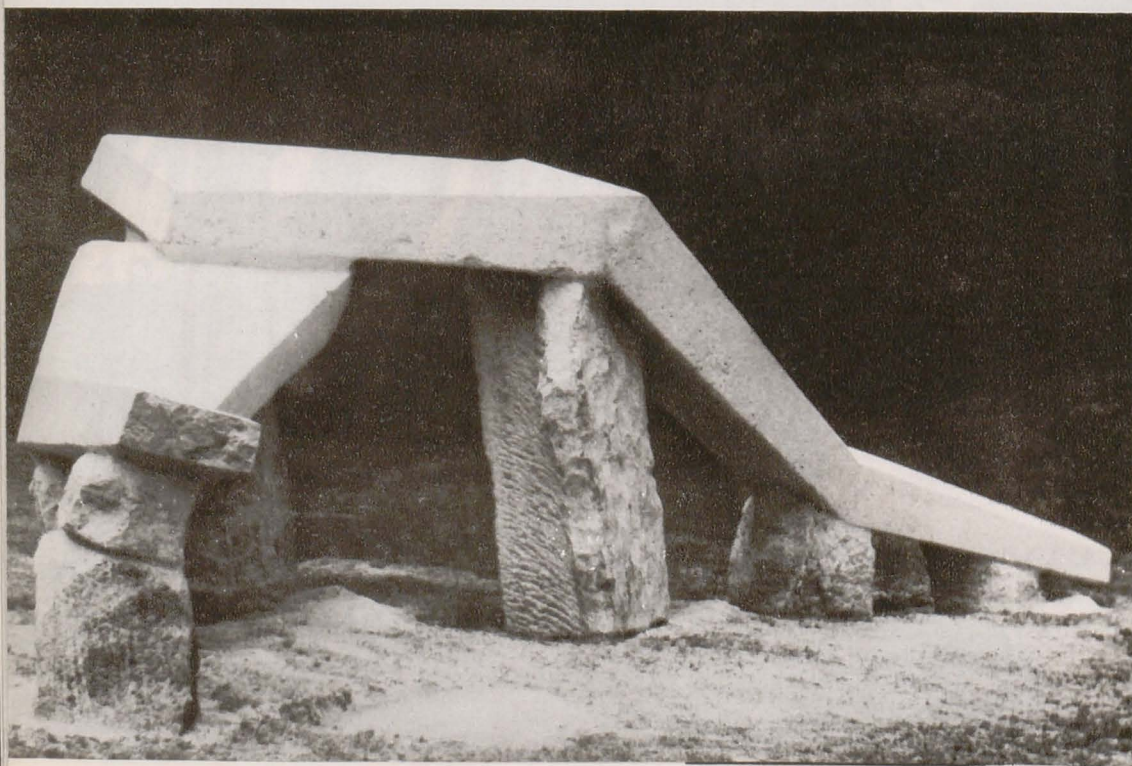
1974

AU PARTICIPAT:

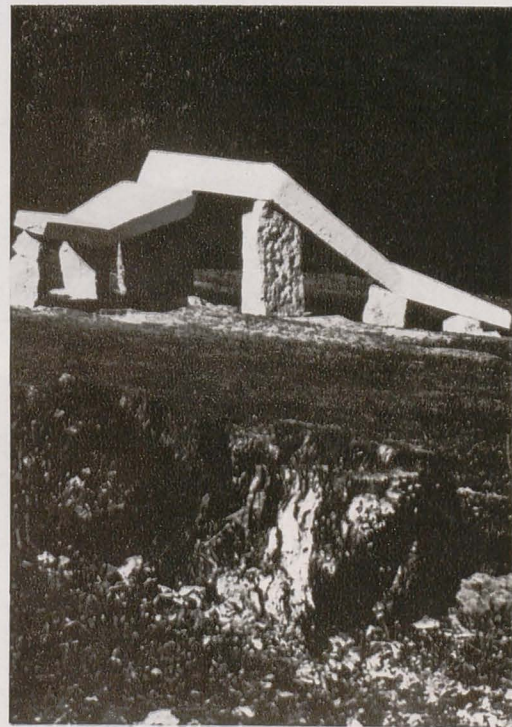
**LIANA AXINTE • AURELIAN BOLEA • CRISTIAN BREAZU •
MIHAI BUCULEI • PAVEL BUCUR • CORNELIU CAMAROVSKI
• FLORIN CODRE • GHEORGHE COMAN • DORU COVRIG •
HORIA FLĂMÂNDU • MIHAI LAURENȚIU • MIHAI MIHAI •
DUMITRU PASIMA • PETROVITS ISTVAN • NICOLAE ȘAPTEFRĂȚI
• NAPOLEON TIRON**



- 1,4,6. HORIA FLĂMÂNDU:
Conflict
2. MIHAI BUCULEI:
Melcul
3. FLORIN CODRE: Fîn-
tînile lui Tudor
5. NICOLAE ȘAPTEFRĂȚI:
Ritm constructiv



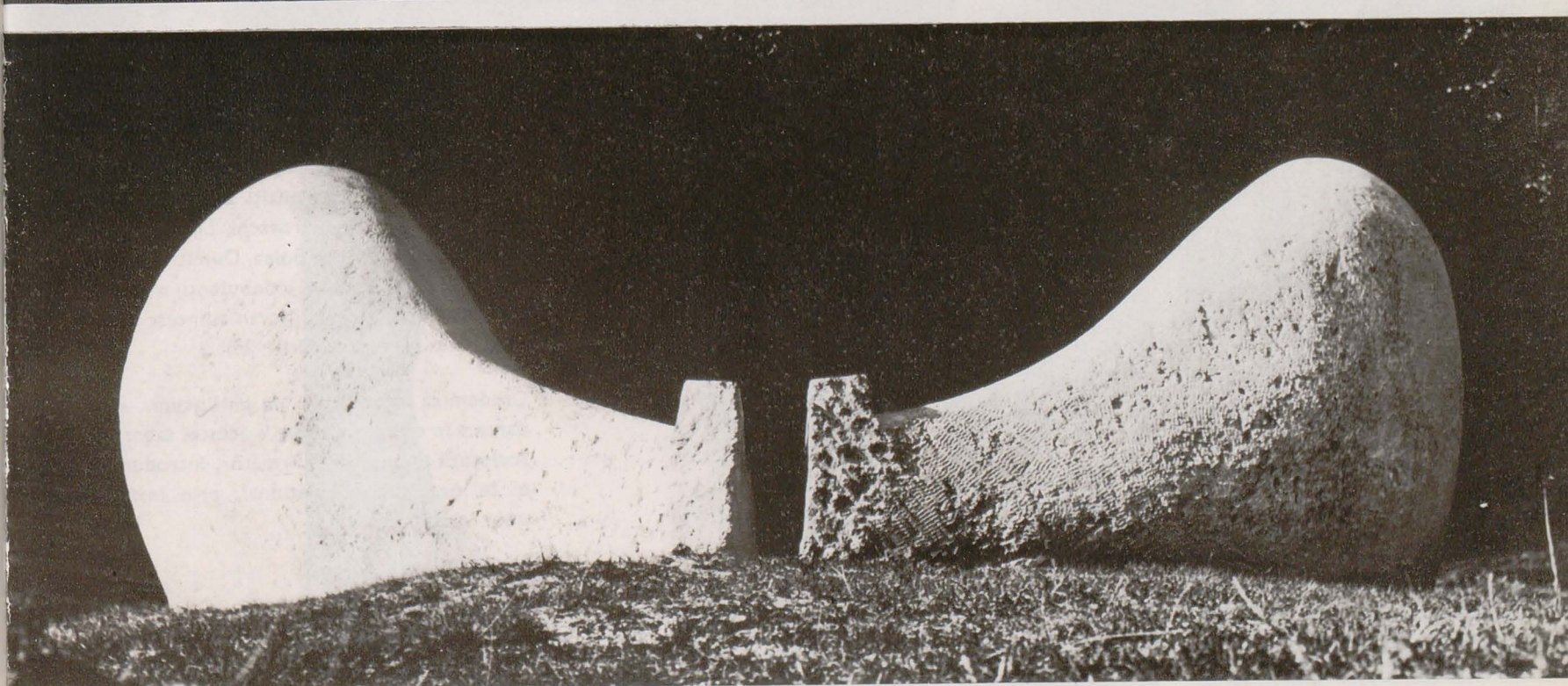
La cinci ani de la prima ediție a taberei se poate afirma că Măgura a devenit o adevărată instituție a artei românești contemporane. Pe planul realizărilor concrete, imediat vizibile, tabăra are drept rezultat cel mai mare muzeu de sculptură în aer liber din țară — pe platourile din preajma mînăstirii Ciolanu sînt grupate acum 80 de sculpturi — fapt ce a propulsat locul printre obiectivele de interes cultural-turistic. (Semnalăm aici și înființarea, în apropiere, a unui nucleu muzeal — de asemenea în aer liber, datorat inițiativei și eforturilor sculptorului Gheorghe Coman — ce are în vedere bogata tradiție a pietrei cioplite în zonă.) Constituirea unui climat de muncă în colectiv este un rezultat nu mai puțin important al acestei tabere. În puțini ani, Măgura a fost «proba» pe care au trecut-o — mai exact spus, la care au fost supuși — cei mai mulți tineri sculptori. Anul acesta au lucrat șaisprezece artiști care, în marea majoritate, au participat și la o ediție precedentă. Alegerea «aleșilor» s-a dovedit

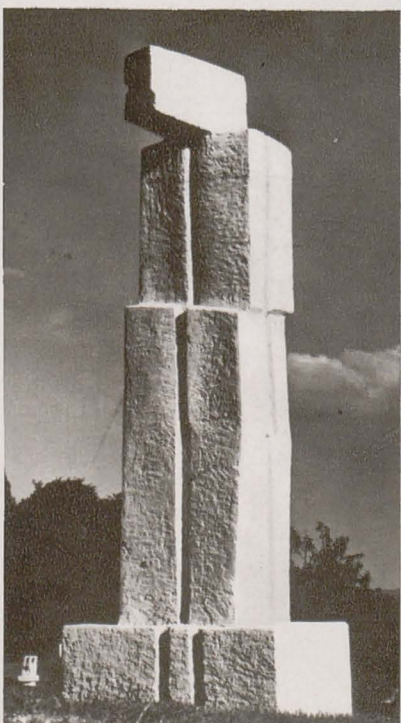
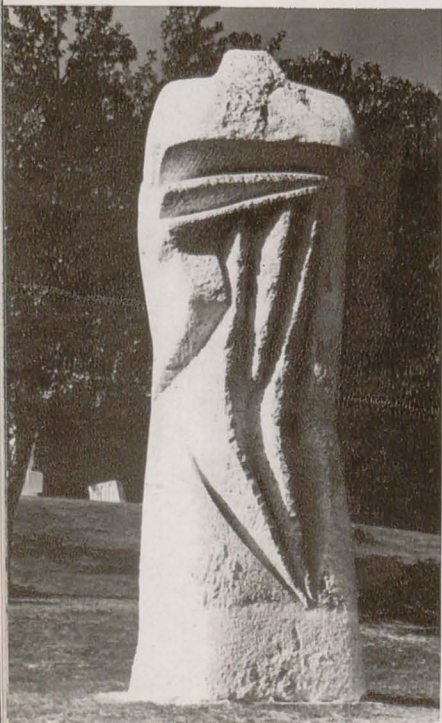


în destule cazuri inspirată, plusul de experiență la fața locului și-a spus cuvîntul, astfel că «media» calitativă a ediției apare superioară celorlalte («menhirismul» majoritar, apoi supradimensionarea, simplismul, alteori sofisticarea se fac, acum, simțite în «etălările» taberelor anterioare).

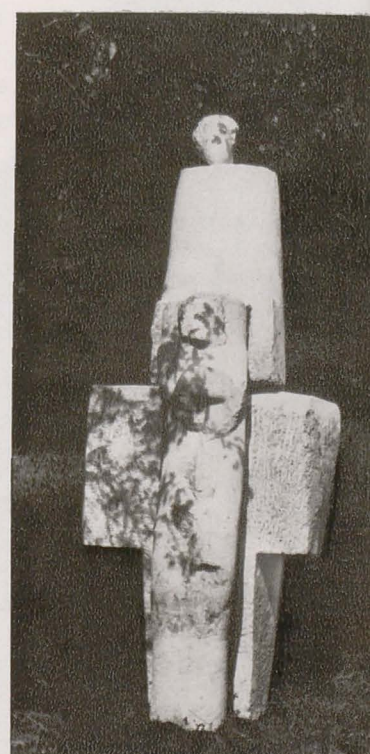
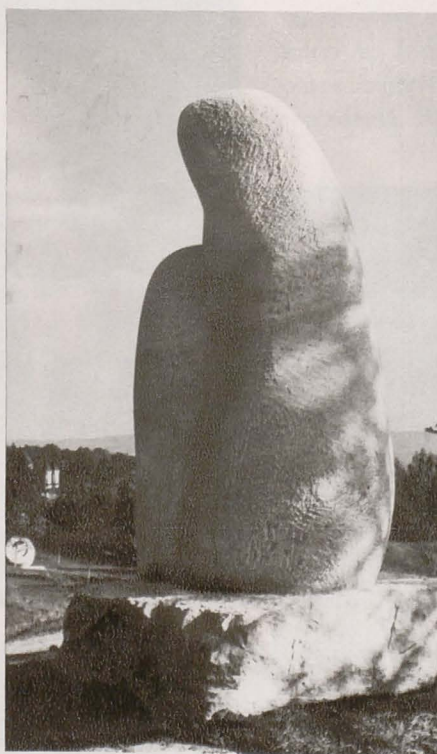
Și totuși aprecierea se cere făcută global asupra unui fenomen artistic colectiv în desfășurare și ea nu poate fi decît pozitivă.

1. NAPOLEON TIRON: Jertfă
- 2—3. CRISTIAN BREAZU: Plîngere
- 4—5. DORU COVRIG: Drum





1. MIHAI LAURENȚIU:
Omăgiu neamului românesc
2. PAVEL BUCUR: *Înari-pată*
3. GHEORGHE COMAN:
Jertfa Brâncoveanului
4. DUMITRU PASIMA:
Omăgiu eroilor
5. PETROVITS ISTVAN:
Çariatiđă



6. AURELIAN BOLEA:
Geneză
7. LIANA AXINTE:
Compoziție

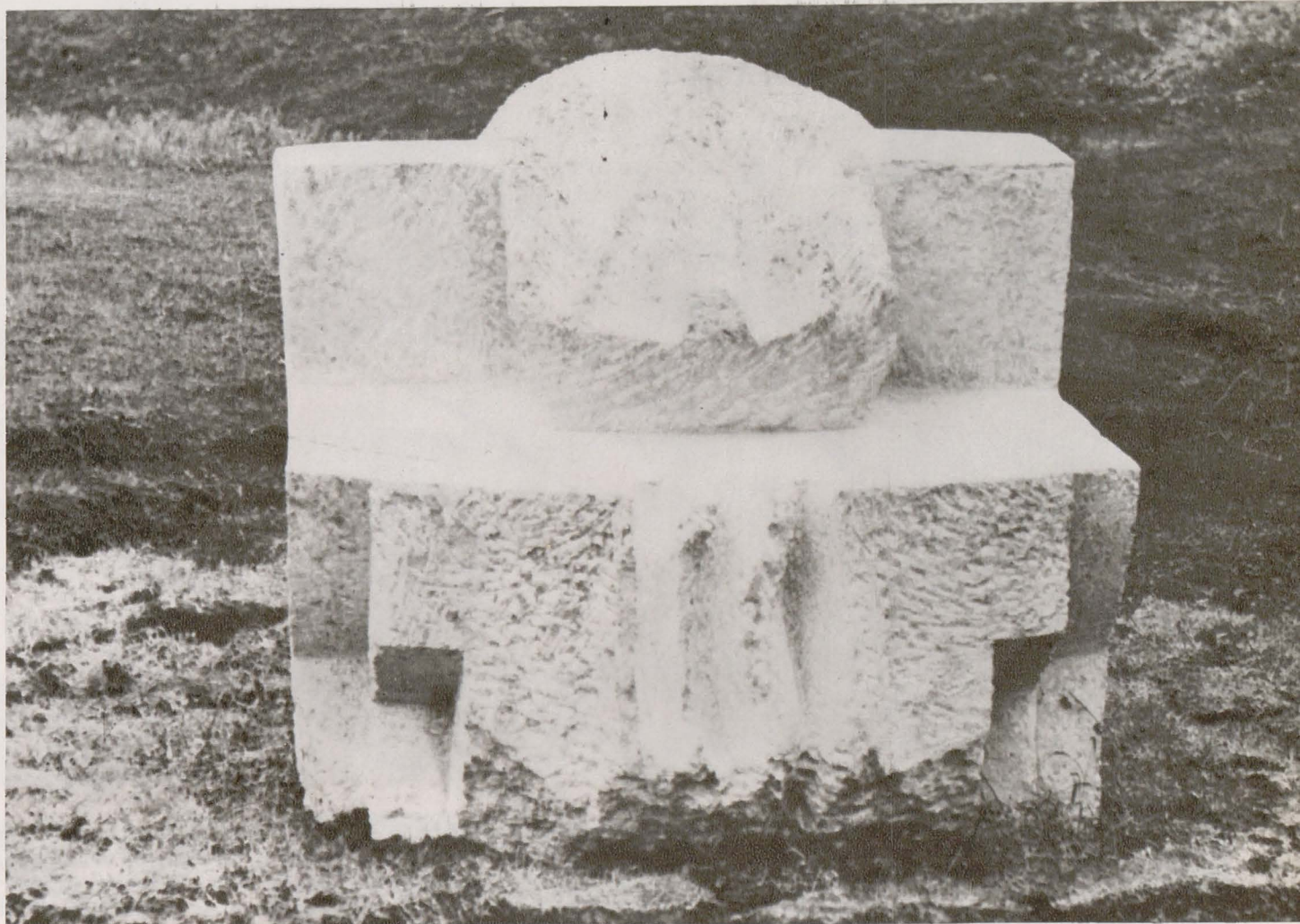
Măgura s-a îmbogățit anul acesta cu cel puțin trei lucrări de evidentă calitate, pe lângă o mai generală diversificare a soluțiilor compoziționale: *Drumul lui Doru Covrig* — meditație asupra intervenției artificialului, a construitului în natură este un exemplu de știință a amplasării, *Plîngere* de Cristian Breazu — cu fracturări de ritm și contrast în tratarea suprafețelor și *Conflict* de Horia Flămându, parcurs cu bogăție volumetrică — introduc semne noi în gândirea lor artistică. Alți participanți reiau preocupări mai vechi: Mihai Buculei extrage dintr-un proiect de ansamblu o singură piesă; Napoleon Tiron introduce într-un volum jucat o negativare fermă; Florin Codre pleacă de la ideea de vestigiu pentru o construcție în memoria lui Tudor; Gheorghe

Coman dedică un ansamblu figural memoriei lui Brâncoveanu. Și ceilalți sculptori, Mihai Mihai, Corneliu Camarovschi, Liana Axinte, Pavel Bucur, Aurelian Bolea, Dumitru Pasima, Mihai Laurențiu, ca și «debutanții» Nicolae Șaptefrați și Petrovits Istvan adîncesc soluții existente în preocupările lor.

Credem că rezultatele de pînă acum, «rodarea» în cadre naționale a acestei tabere de sculptură impun pasul următor, introducerea ei în circuitul internațional, prin invitarea unor artiști străini.

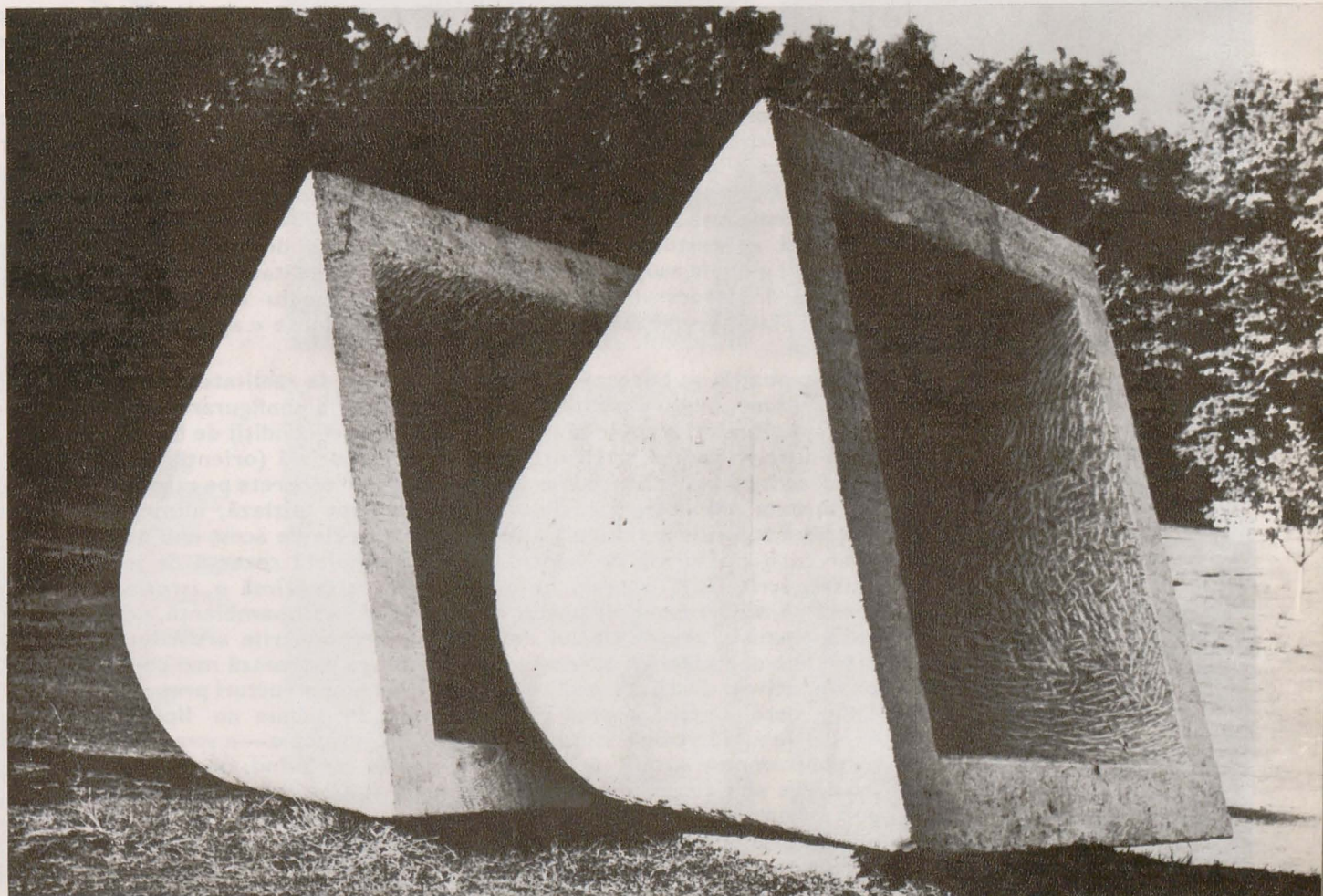
M. D.

(Fotografiile grupajului de EUGENIU LUPU și MIHAI OROVEANU)



8. MIHAI MIHAI:
Ciuhă — mască

9. CORNELIU CAMA-
ROVSCHI: Trecerea
lentă de la pătrat
la cerc



ORAȘUL
ARTĂ
CIVILIZAȚIE



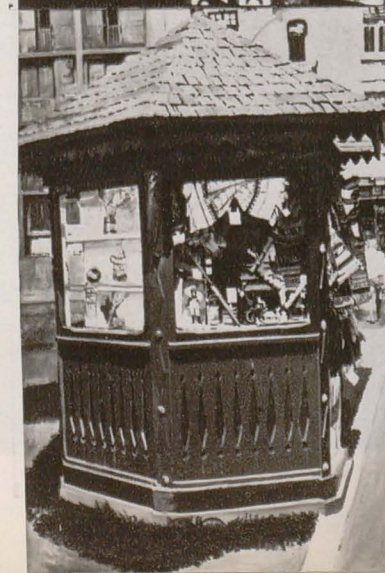
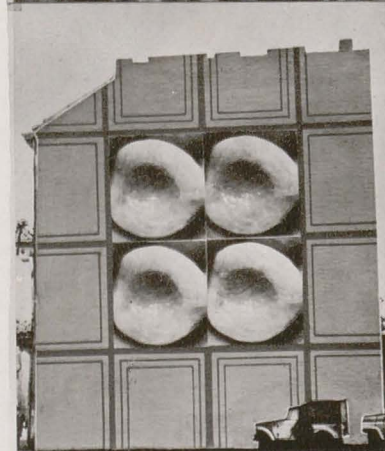
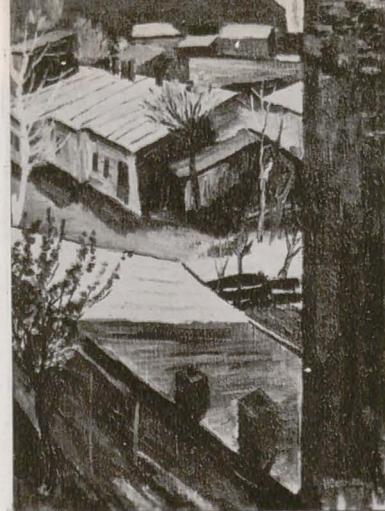
Reducibilă la propunerea concretă de a regîndi actual 1) funcția artei, participarea plasticianului la cristalizarea unei forme contemporane a civilizației urbane în România, 2) rolul și orientările comenzii sociale în acest domeniu, expoziția a avut în vedere pregătirea « terenului » pentru abordarea unei probleme cu foarte largă deschidere, care, în ultimă instanță, este problema asumării unui stil al locuirii.

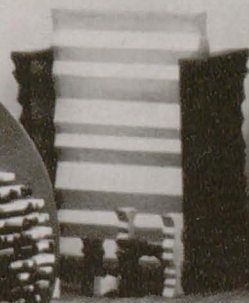
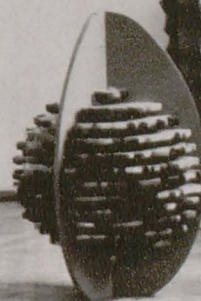
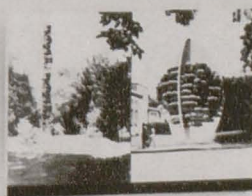
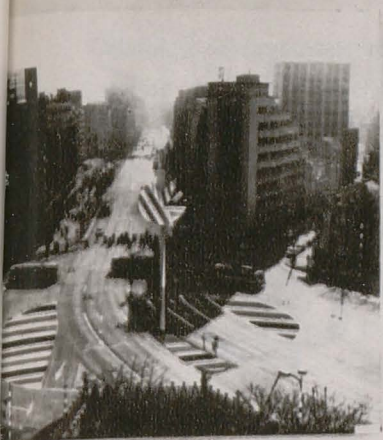
« Artă și orașul » poate fi definită, așadar, ca o expoziție-dezbatere, o expoziție de ipoteze și proiecte întrucît privește modelarea orașului modern al epocii socialismului; ca atare, o expoziție în cea mai mică măsură a lucrurilor făcute și, în mare măsură, a lucrurilor de făcut. Din această perspectivă, după succinta definire a cadrului problematic și ținînd seama de bogăția conexiunilor necesare, delimităm aria supusă dezbaterii: modelarea complexă a mediului urban, cu participarea directă, constitutivă a factorului de creație artistică, se resimte ca o urgență socială, iar înțelegerea funcției plasticianului ca operator social devine o urgență a artei. Aceasta presupune preocuparea pentru conceperea unei metodologii globale. Există însă un decalaj evident între stadiul deziderativ — sau, uneori, chiar acceptarea teoretică a acestuia — și activitatea practică în domeniul renovării urbane. În locul unei concepții globale asupra binomului artă-mediu, realitatea ne dovedește că adevăratele implicări a artei în procesul de elaborare a unui mediu optimal, rațional și armonios, i se preferă încă o parțială și destul de întîmplătoare « agrementare », implantare de obiecte artistice.

Cum expoziția se bazează pe materialul oferit de realitatea noastră artistică, ea reflectă stadiul prezent, în care plasticianul nu participă la configurarea marilor structuri ale orașului. În atare situație, trebuie să insistăm asupra unei condiții de bază a regîndirii funcției artistului plastic în cadrul vieții urbane: comanda socială (orientările, competența, dinamica) ghidează această activitate, ea furnizează situațiile concrete pe care le au de rezolvat specialiștii. În absența unei cereri reale — aceasta în fapt inițiază, alimentează, stimulează, în sfîrșit, fructifică soluțiile artistului — preocupările ce țin de acest nou domeniu își găsesc justificarea doar ca o platformă de informații, o incompletă rezervă de ipoteze pentru viitor.

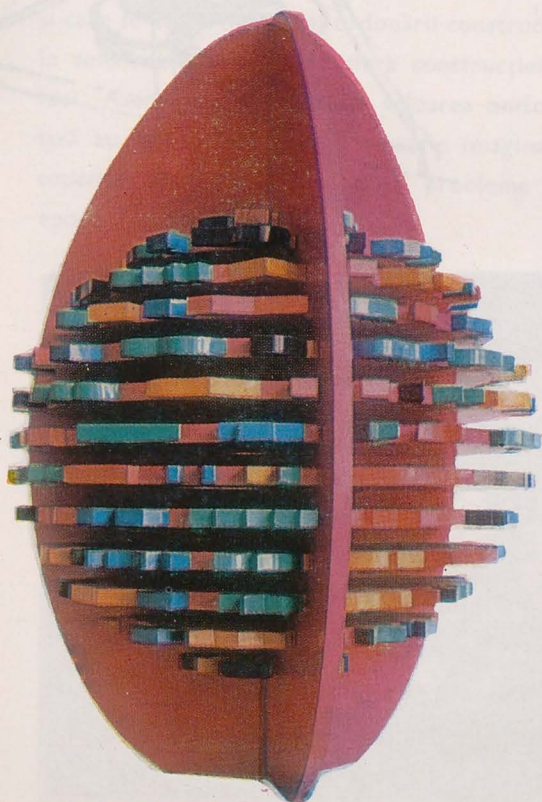
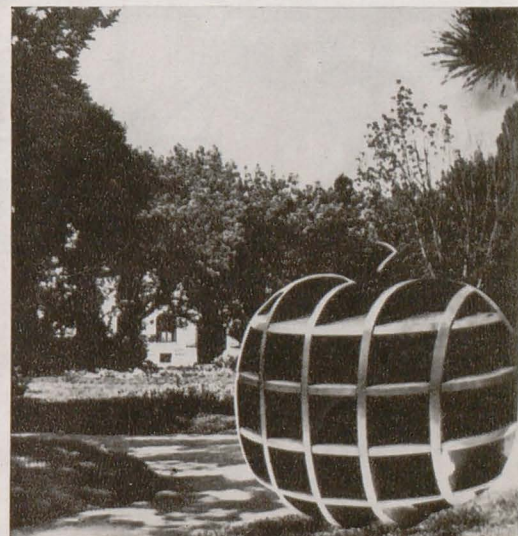
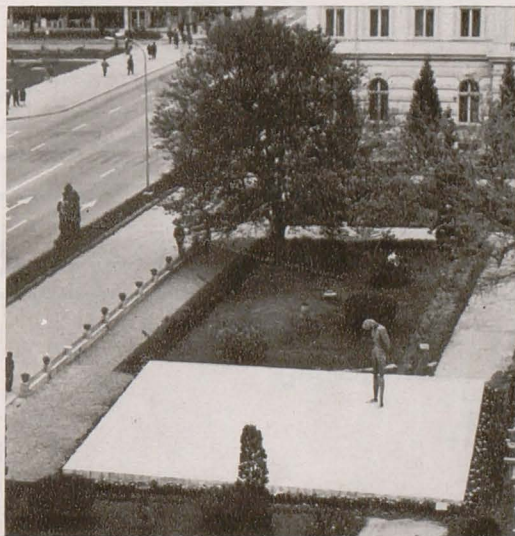
Există, scrie G. C. Argan, un oraș-spațiu, ce exprimă o istorie, o ordine socială, o funcție colectivă, valori esențiale pentru toți, și există orașul-ambianță, pe care fiecare îl interpretează după gustul și dispoziția lui de moment. Propunerile artiștilor se îndreaptă mai cu seamă către orașul-ambianță, sarcină mai realistă, ce evaluează mai corect posibilitățile, atîta vreme cît tentativele de a pune ordine la nivelul marilor structuri presupune plonjarea în utopie.

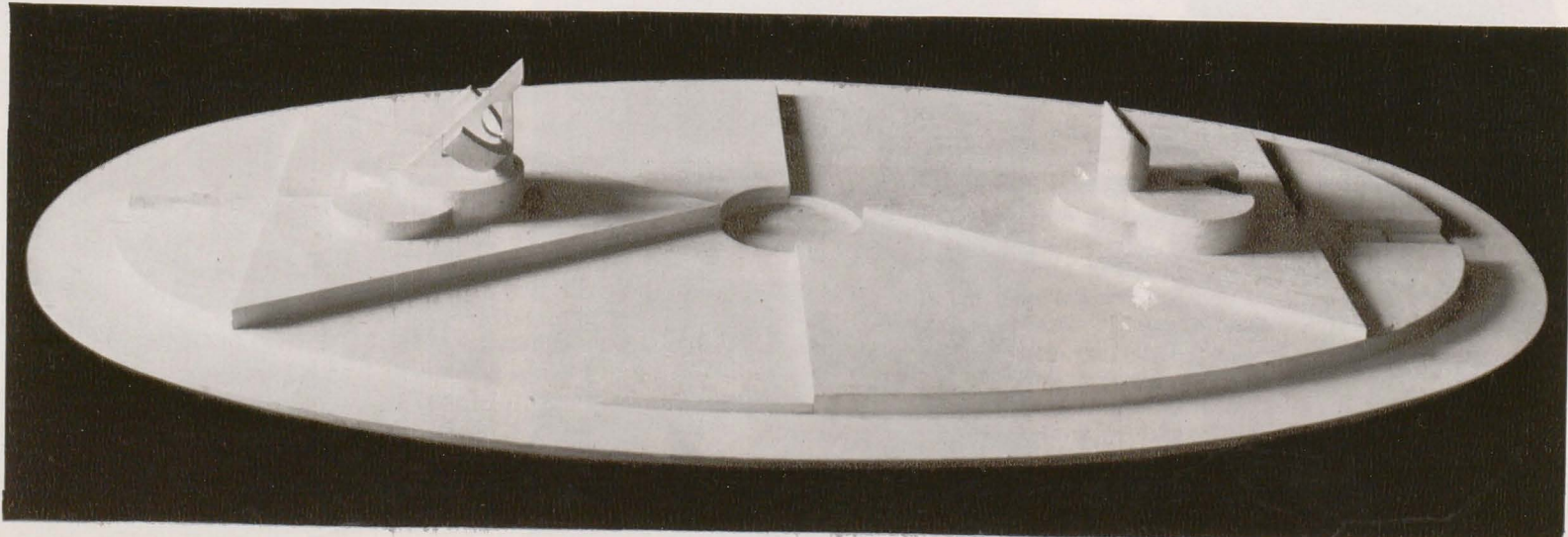
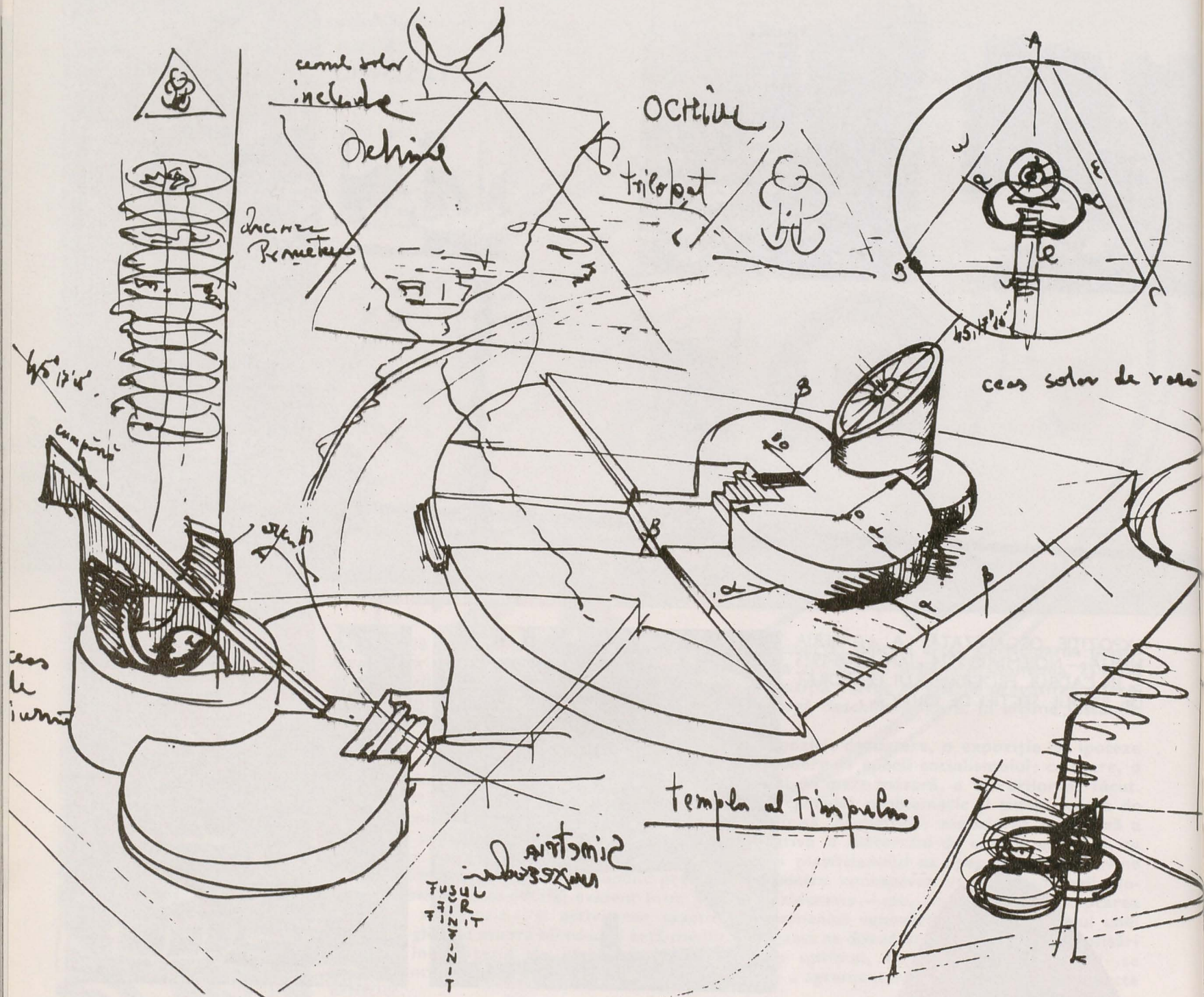
Chiar dacă demersul proiectual apropiat de utopie nu lipsește, mai mulți participanți la expoziție au în vedere faptul că — încă Léger a spus-o — « strada poate fi considerată una dintre artele frumoase ». Ipotezele și presupunerile lor avînd, unele, titlul de « împrumut cultural », deoarece sînt practici curențe în alte părți — se referă la orașul efemer, schimbător, ele dau măsura exactă a ceea ce s-a numit coborîrea artei în stradă. Dovedirea « disponibilității » artistului este totuși primul pas în vederea deplinei sale integrări în activitatea de cercetare orientată spre transformarea societății, a omului și a mediului său, activitate în care urbanismul, științele sociale, prospectiva, artele — colaborează.



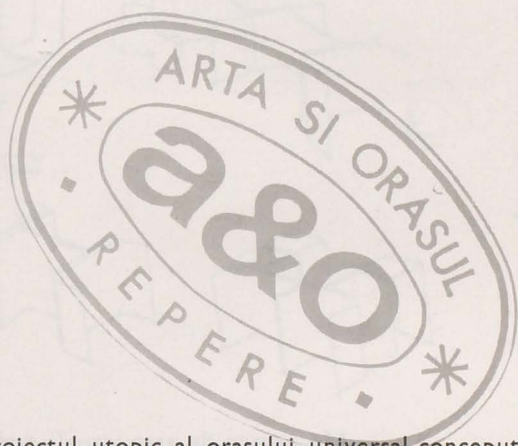
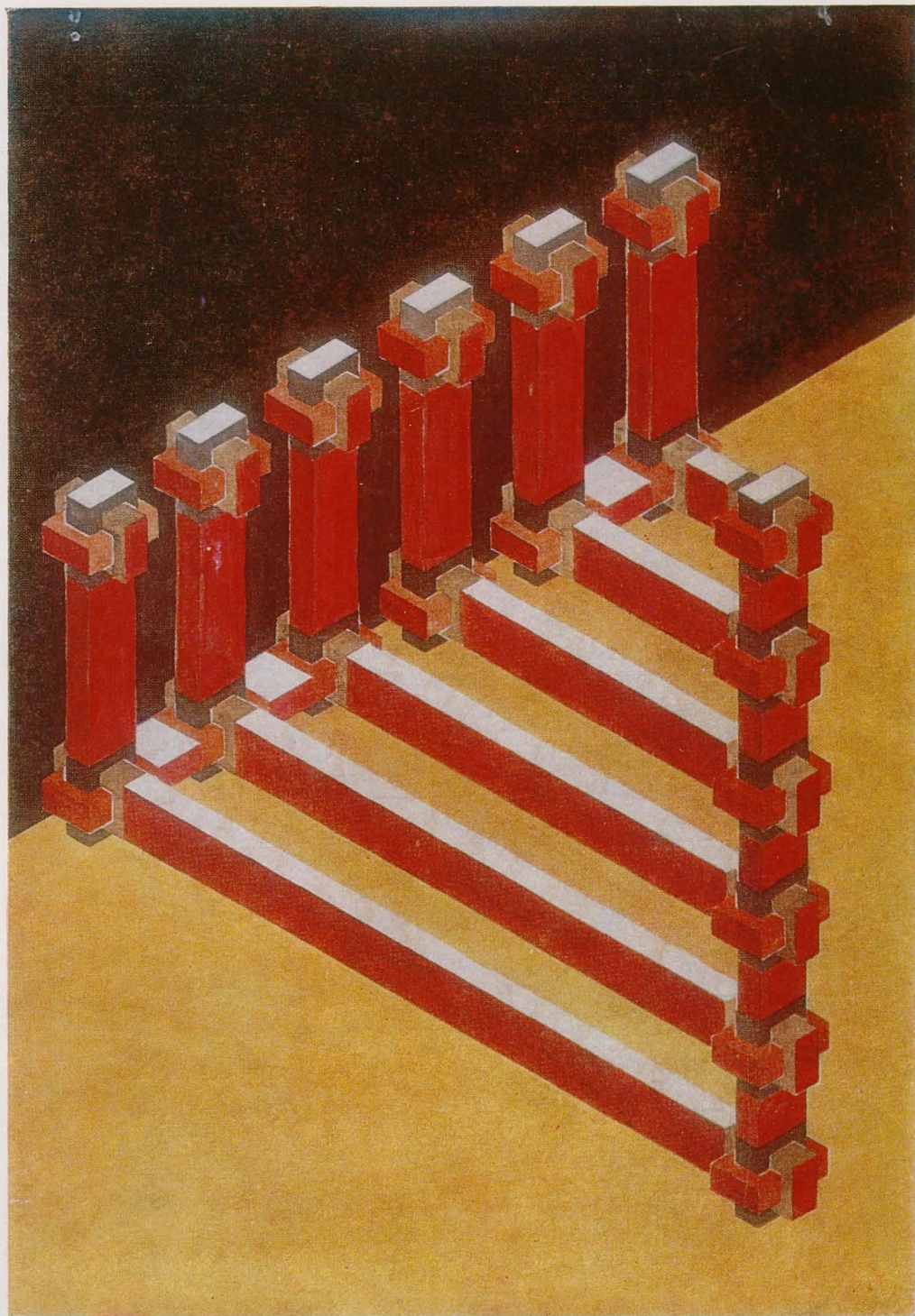


EXPOZIȚIE ORGANIZATĂ LA « GALERIA NOUĂ »—NOIEMBRIE 1974—IANUARIE 1975
— ÎN CADRUL PROGRAMULUI ELABORAT DE BIROUL SECȚIEI DE CRITICĂ

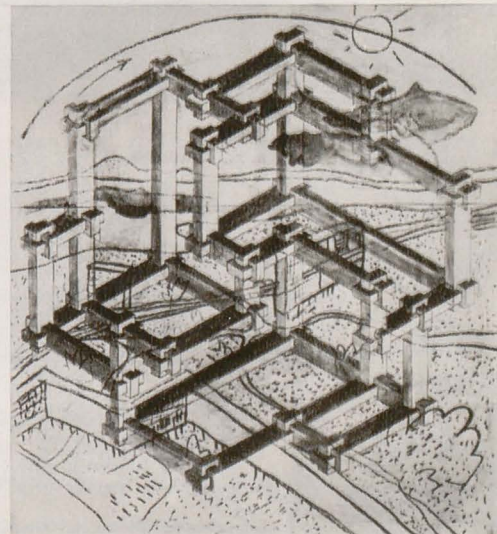
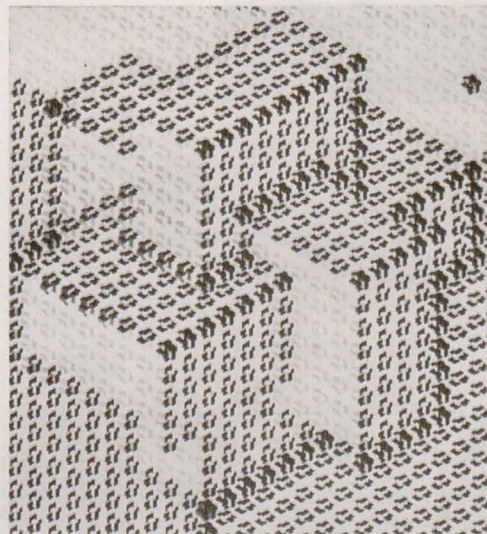
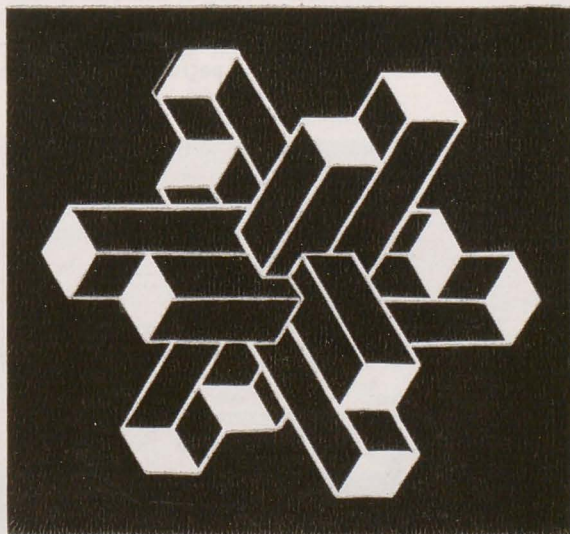


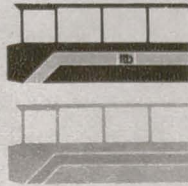
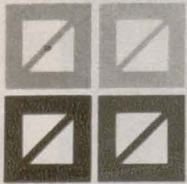


Calmul și solemnitatea, cheia gravă a existenței înțelese drept «cosmicitate a integrării» sînt urmărite în propunerea de spațiu de meditație, situat în centrul orașului, în viziunea lui Eugen Tăutu. Prin cele două cadrane solare se intenționează materializarea ideii de timp; amplasarea lor pe axa ordonatoare a orașului vine să reabiliteze locul de întîlnire al cetății antice (schiță și machetă pentru cadrane solare, p. 16).

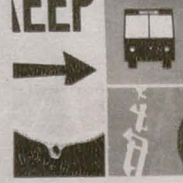
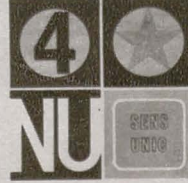
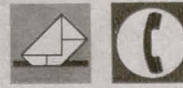


Proiectul utopic al orașului universal conceput de Mihai Olos trebuie înțeles, după propria lui afirmație, ca o propunere de structură esențială «formă originală din care devin toate formele» și care se aplică nu numai ordonării constructive în sens material, ci și în sfera construcției de idei. Asemenea proiecte cu valoarea anticipativă au fost întotdeauna produsele imaginației artistice alimentată de marile probleme ale epocii (p. 17).

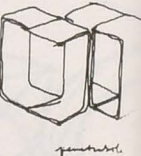
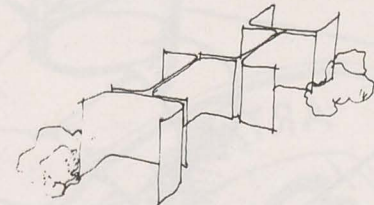
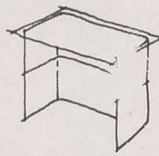
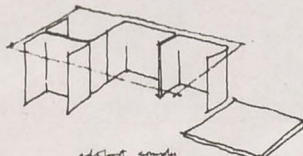
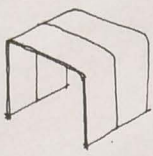




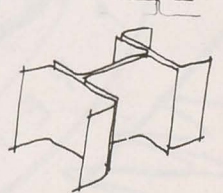
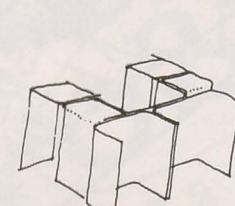
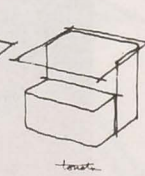
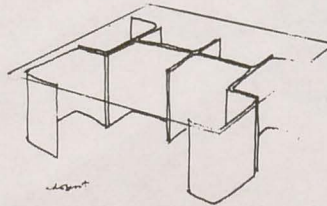
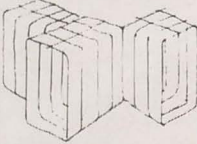
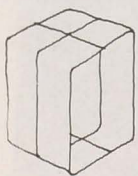
PROGRAM MOBILIER URBAN
elemente de vizualizare



Amenajarea completă a spațiilor construite, așa-numitul *urban design* și ameliorarea echipamentului colectiv, *social design*, sînt alte dimensiuni ale activității proiectuale. Ele circumscriu o zonă de acțiune importantă, dar care, la noi, este una dintre cele mai deficitare. « E imposibil să dai proiectării semnificația restrictivă de design profesional; ea trebuie înțeleasă în sens global », scrie Leonardo Mosso. Tocmai această complexitate este urmărită de acest program de mobilier urban conceput de Decebal Scriba,



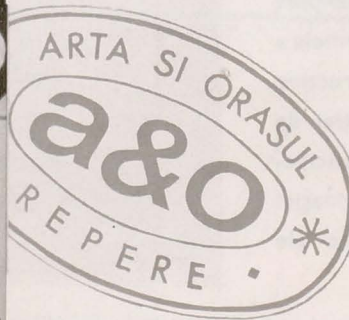
soluție: soluție - o dimensiune de unitate, de moduri, de punctual, de gestural interdependabile - stăruie în tipul de comunicare vizuală



bulevardul I mai

CENTRU ARTE VIZUALE

soseaua Kibeleff



Un centru de arte vizuale este o necesitate a orașului, nu numai la timpul viitor. Acesta nu trebuie înțeles ca un accesoriu « de lux », ci ca un indicator al stadiului de civilizație a societății. Grupul de arhitecți Alexandru Beldiman, Gheorghe Verona, Petre Vraciu a conceput o asemenea construcție care e printre propunerile stimulante ale viitorului apropiat și nu printre inițiativa utopice cu bătaie lungă. Propunerea este caracterizată prin largi posibilități asociative, prin flexibilitatea funcțiilor. Este vorba despre o primă eboșă pentru structura unui spațiu al artelor ca centru de iradiere culturală.

biblioteca 30 000 volume

sala polivalenta
cine-teatru
sala concerte
conferinta

depozite
subsol tehnic

cafeteria

marele hall

sala expo

sala sculptura

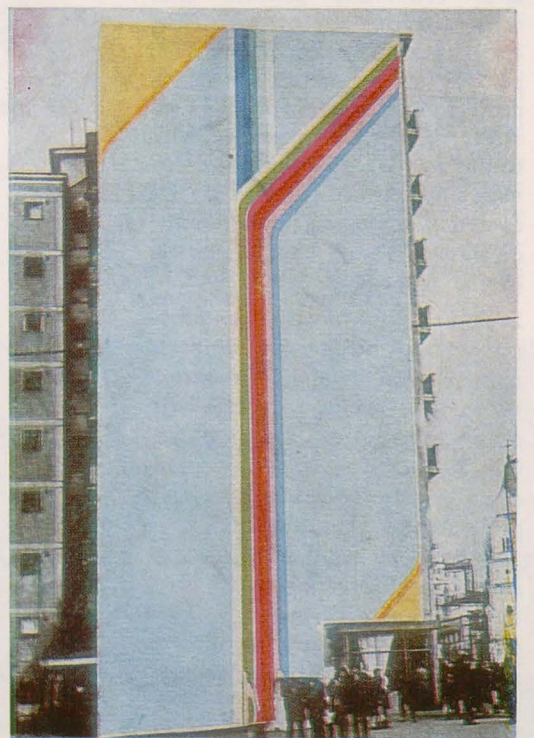
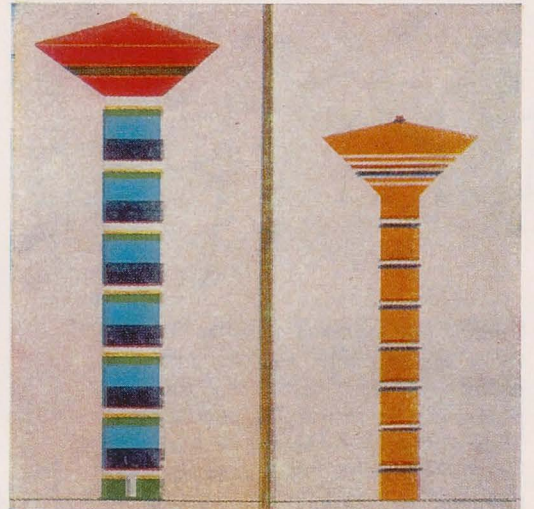
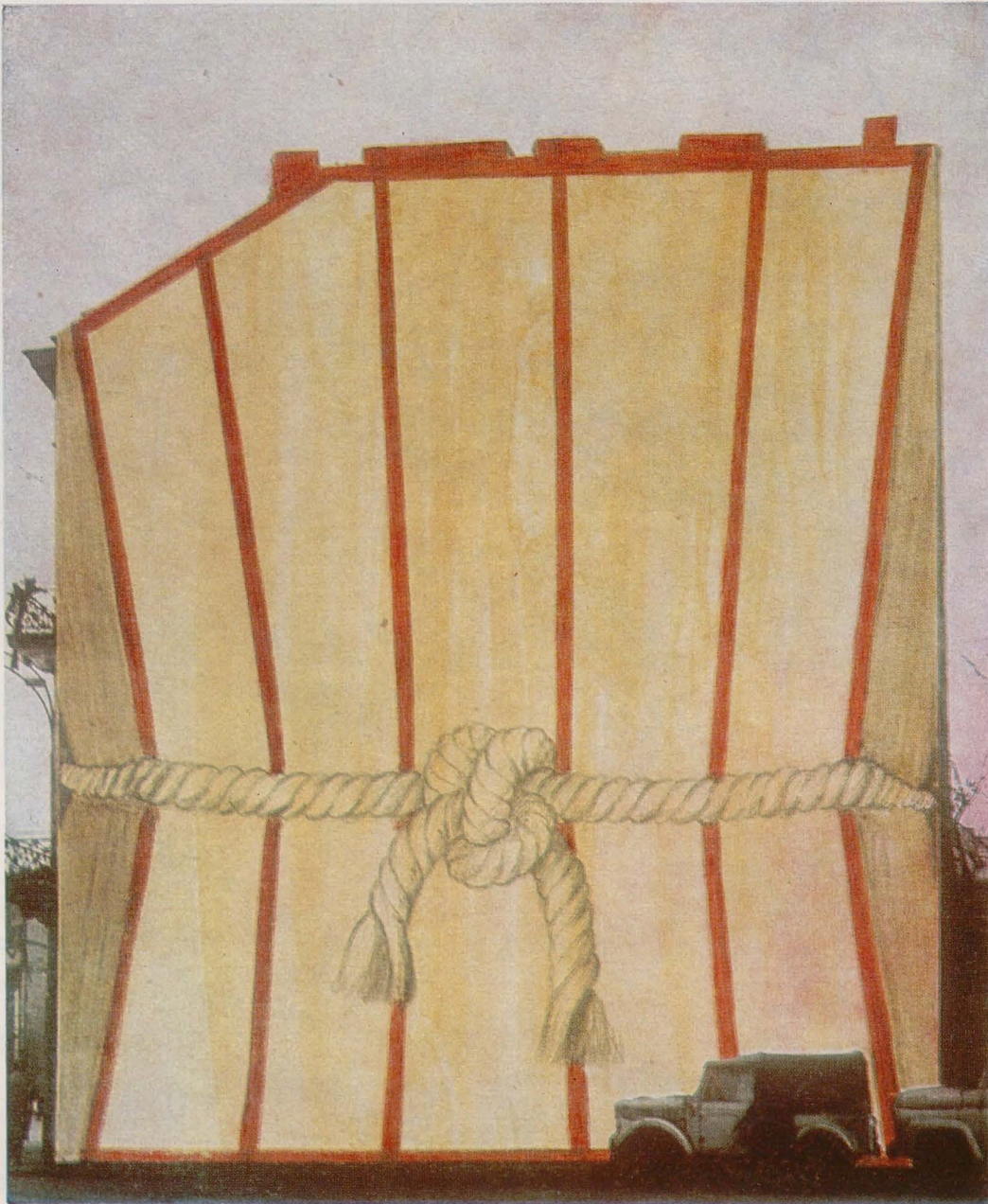
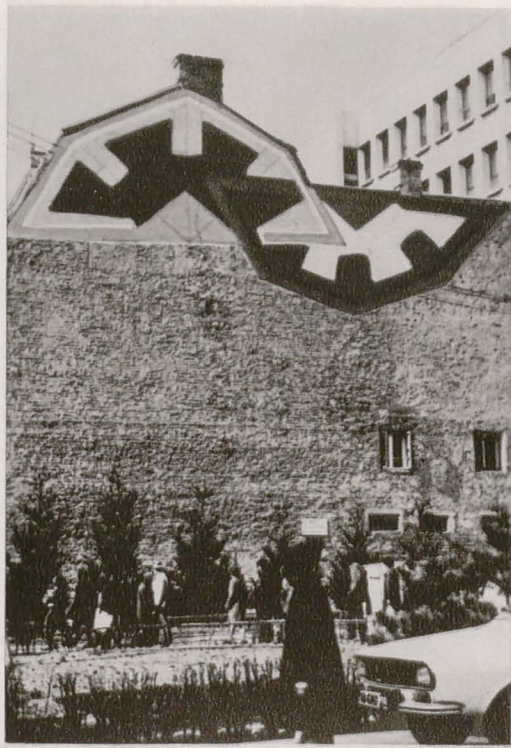
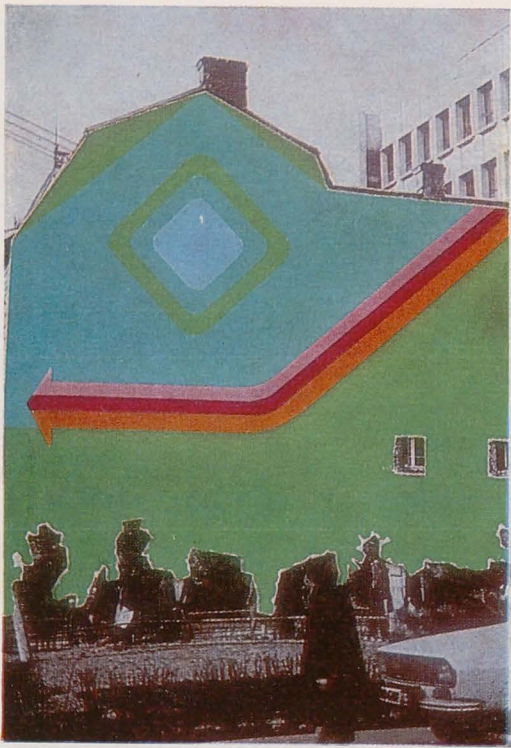
sali expo

SECTIUNE NORD - SUD SC. 1:50

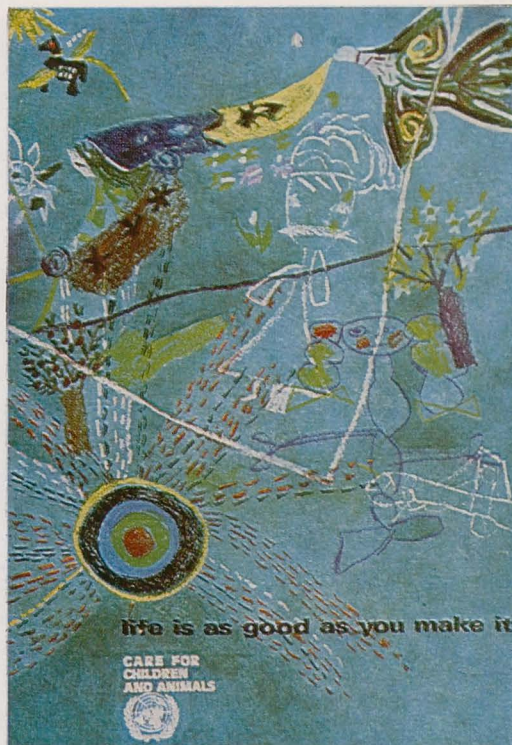
Pentru introducerea surprizei într-un spațiu public au fost imaginat amenajări artistice temporare în piețele orașului, pentru o zi de sărbătoare. Asemenea intervenții reamintesc rolul artiștilor, altădată, în regia și scenografia unor *evenimente politice*. Unii constructiviști sovietici au fost «scenografi» marilor manifestații politice. (În expoziție au figurat proiecte de Șerban Epure, Ion Condiescu, p. 15.) Elementele sculpturale stabile, viu colorate, destinate amplasării în spații verzi, pot contribui la crearea unor cîmpuri de destindere, de bună dispoziție (Barbu Nițescu, p. 15).

Sculptura cu funcție comemorativă sau simbolică, categoria plasticii monumentale, se referă la valorile esențiale, ține de orașul-istorie, de structurile stabile ale «țesutului» urban; marcarea acestui domeniu s-a făcut prin exemple — mai ales de sculpturi care nu au devenit monumente, deși întruneau toate calitățile — ce atestă un fapt: concepția actuală despre monument refuză descriptivismul, anecdota, retorismul (în il.: *Constantin Popovici, Bacovia—Bacău*).

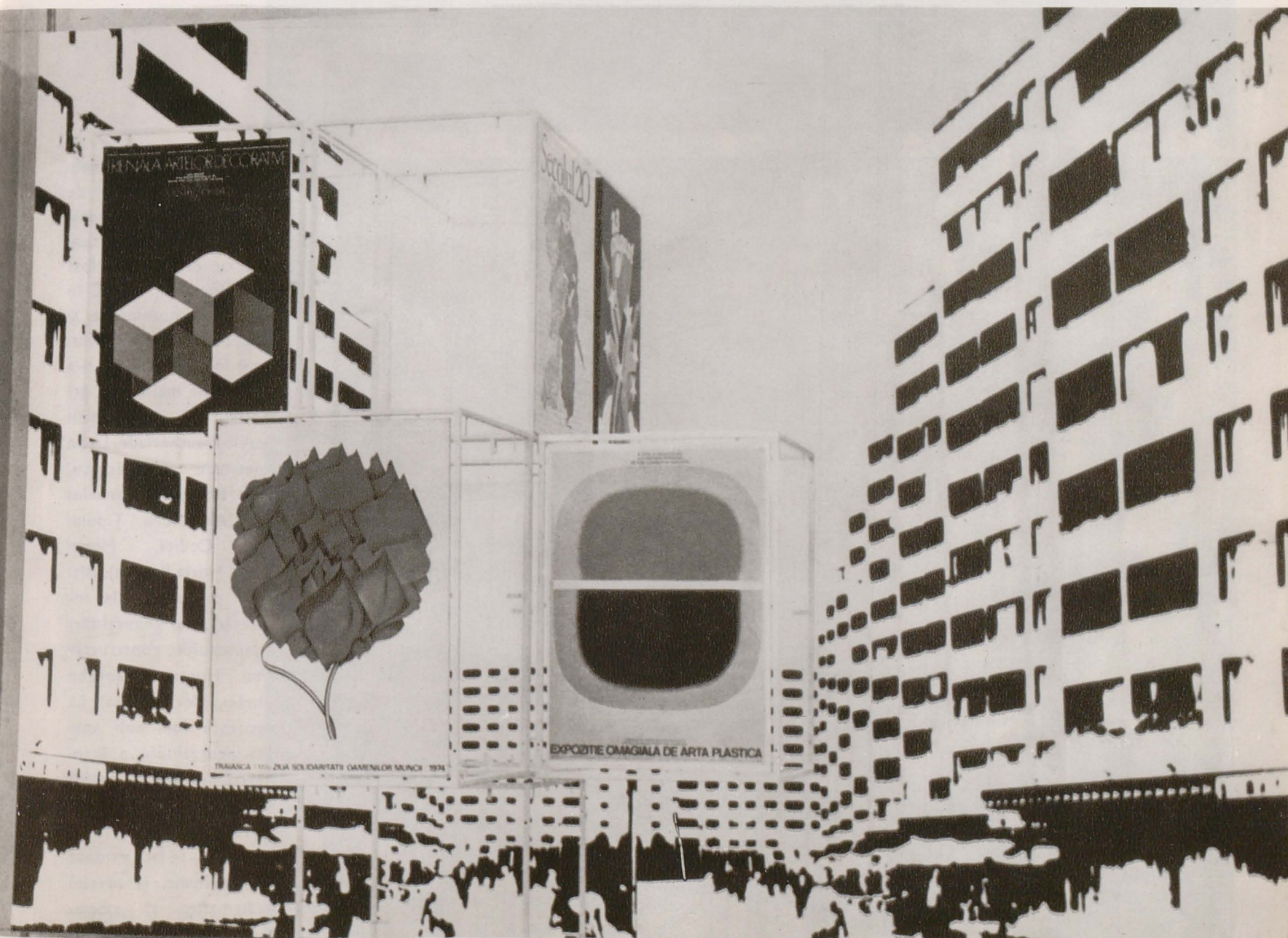




Sugestiile pentru pereți pictați — temporară «rezolvare» cromatică a calcanelor — ca de altfel și supergrafismele ce pot camufla sau sublinia formele construcțiilor introduse de industrii — readuc anonimizarea gestului artistic. Aceste mari suprafețe colorate nu «se citesc» în felul tabloului, ele sînt accidente agreabile, surprize pentru ochiul trecătorului. Ele se aplică mai cu seamă trecutului, moștenirii edilitare. Orice suprafață devine posibil suport pentru culoare, chiar dacă e de interes relativ secundar în reformularea ambiânței urbane, operația poate face parte dintr-o ofensivă imediată împotriva mohoritului, a cenușiului în oraș [proponeri de pereți pictați de Toma Roată (1, 5, 6), Petre Săndulescu (3, 4), Josef Krijanovski (2)].



Secțiunea de afișe nu etalează atît exemplare ale genului, cît repune problema afișului și locului său în viața publică — de aici și sugestia de «situare». Orice abordare a producției de afișe pornește de la constatarea unei stări critice ale cărei date sînt — sau par — cunoscute. Atîta vreme cît cererea, comanda socială nu e adresată decît rareori unui executor specializat care, prin expoziții, își dovedește aptitudinile, nu poate fi vorba de un reviriment al afișului. Din orice punct de vedere vom examina situația (al factorilor comenzii sociale sau al factorului de creație artistică) dă serios de gîndit faptul că afișul nu se manifestă ca un element necesar, activ, cu forță de impact în viața social-politică, economică și culturală (în ilustrație afiș de Maria Coja).

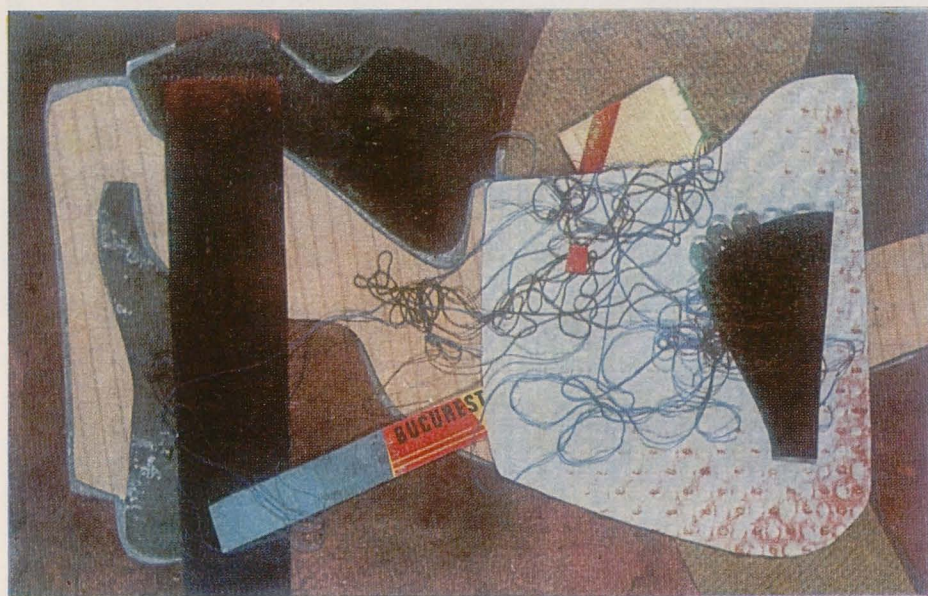
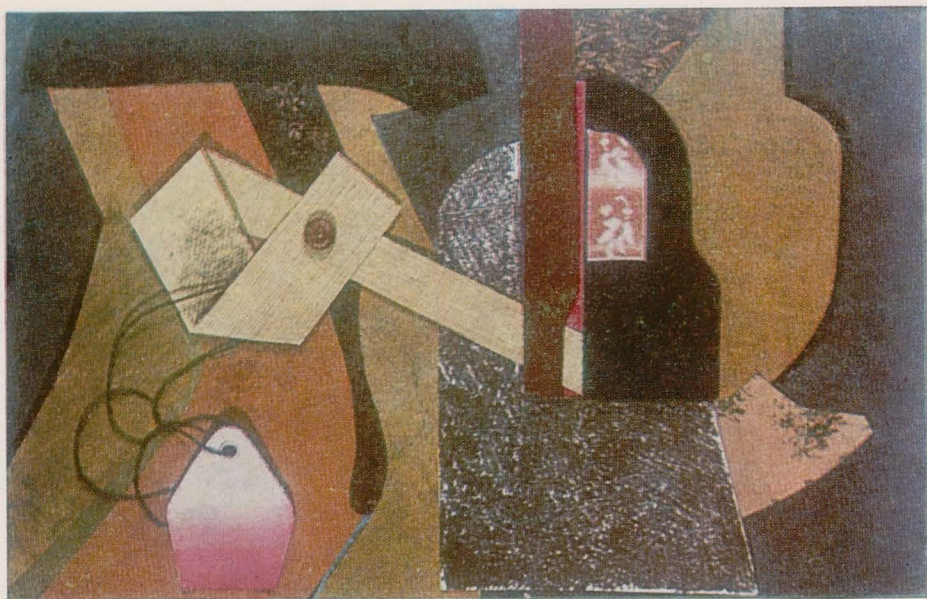




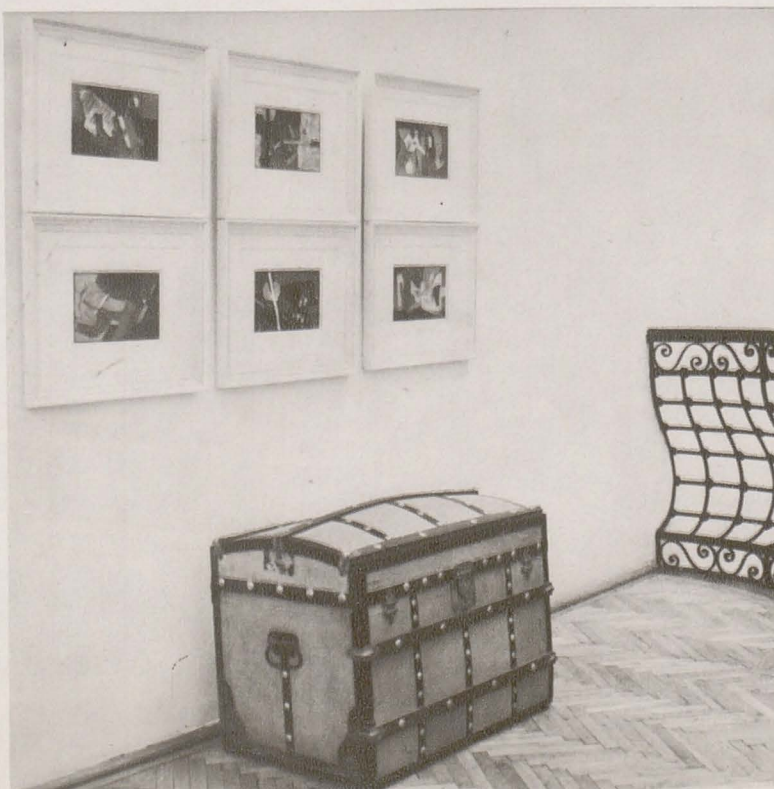
O secțiune a urmărit unele aspecte ale direcțiilor de dezvoltare ale picturii noastre ce au în vreun fel tangență cu orașul. Au fost expuse lucrări (înscrise în tradiția de consemnare și interpretare a peisajului urban) în care pictorul și-a găsit de cele mai multe ori « motivul » în orașul vechi (Micaela Eleutheriade, Lucia Demetriade Bălăcescu. Catul Bogdan, Corneliu Baba, Alexandru Țipoia, Pavel Codiță, Florin Niculiu, Horia Bernea). Alți pictori procedează la interpretări, la generalizări ale spiritului constructiv (Mihai Horea, Gheorghe Berindei, Florin Maxa). La Grigorescu Ion, sub aparenta neutralitate a înregistrării — aparentă fiindcă transpar « în treacăt » sau « în răspăr » fragmente de virtuosism — se face evident sensul polemic, la nivelul paradigmatic, al asociațiilor culturale.



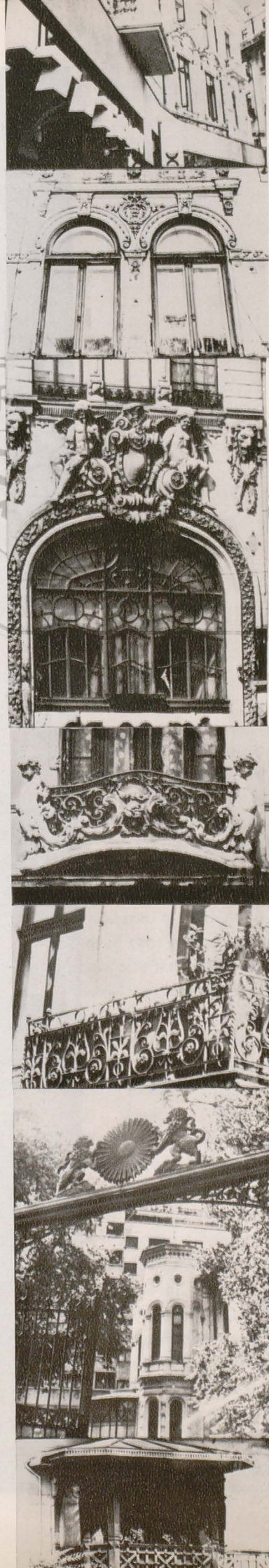
GRIGORESCU ION: Un
chiosc, ulei



În expoziție a fost «presărată» o documentație fotografică despre «orașul de altădată»; fotografiile au fost alese nu din unghiul preciziei documentare, ci din acela al considerării bogăției experienței vizuale oferită consumatorului urban la începutul secolului, al sugestiei unor elemente ce țin de istoria stilului de viață urbană autohtonă. Colajele Getei Brătescu sînt o interpretare plastică a constituentelor «parfumului», a «farmecului» acestei epoci.



Comentarii de MIHAI DRIȘCU



CORRADO MALTESE

PROBLEMELE SEMIOLOGICE DE FOND PENTRU ISTORICUL ȘI CRITICUL DE ARTĂ DIN 1970

Problemele, exigențele, termenii și uneori și limbajul lingvisticii și structuralismului au avut atîta succes și s-au răspîndit în așa măsură în dezbaterile metodologice contemporane, încît au avut drept consecință ridicarea (sau reinvierea) unei serii de probleme și în domeniul aparent limitrof al așa-numitelor arte figurative. Problemele de fond pot fi enunțate pe scurt astfel:

1. Ne este îngăduit să includem fenomenele numite în mod obișnuit «artistic» în sfera fenomenelor pe care le denumim lingvistice?
2. Și, dacă este așa, ce anume deosebește «limbajul» graficii, picturii, sculpturii și în general al reprezentării plane și tridimensionale și, în fine, al arhitecturii, de limbajul cuvintelor, scrise sau rostite?
3. Și apoi, admițînd că s-ar putea trasa o graniță precisă între un «limbaj» și celălalt, ne este îngăduit să alăturăm, cum se face în mod tradițional, arhitectura, artele «minore», reprezentarea în plan și cea cu trei dimensiuni, considerîndu-le unite prin caracteristici proprii ale lor și numai ale lor?
4. În sfîrșit, admițînd că această ultimă grupare ar fi permisă, există caracteristici speciale, înăuntrul ei, care să permită distingerea unor subgrupe definite prin legături mai întîme, care să nu fie cele ale obișnuinței și ale inerției împărțirilor statornicite istoric între disciplinele și învățămintele de orice grad?

Non-relevanța acestor probleme pentru critica tradițională Aceste probleme au fost intuite de unii istorici și critici de artă, dar nu au primit răspunsuri nici suficient de sistematice, nici exhaustive. Și

totuși importanța lor este evidentă: aceste probleme pot părea pedante dacă se subvaluează valoarea operațional-cognitivă a oricărei definiții: dar imediat ce ne dăm seama că orice definiție, odată enunțată, implică o ipoteză și o verificare a unor grupuri întregi de relații, devine limpede că abordarea sau rezolvarea problemelor în chestiune într-o manieră mai degrabă decît în alta comportă o reelaborare radicală a întregii perspective metodologice, cît și a criticii și a istoriei artei. Pe de altă parte, cel puțin în ce privește Italia, critica tradițională nu putea duce la adevărate răspunsuri din punctul de vedere idealist, respingîndu-se conceptul de «limbaj», acceptînd ideea că prin «expresie» se poate acoperi orice fel de fenomen al comunicării, acceptînd că prin conceptul de «caracter inefabil» și «element non-repetabil» se poate epuiza caracterul artistic al fenomenelor de artă, problema distincției între faptele de expresie verbală și faptele de expresie figurativă părea nejustificată și nerelevantă. În afară de aceasta, din punctul de vedere al unui anumit materialism marxist, problema a părut multă vreme nerelevantă sau de-a dreptul nelegitimă, deoarece era inclusă în problema mai generală (și mai vagă) dacă și în ce măsură participă fenomenele artistice (fără a pune în discuție distincția preliminară dintre cele literare verbale și restul) la fenomenele de structură ale societății și dacă și în ce măsură participă la cele de «suprastructură». Abia de cîțiva ani, în momentul succesului deplin al lingvisticii, s-au pus în mișcare cercetătorii de formație clasică, cum ar fi Cesare Brandi și cercetătorii de formație mai nouă, ca Emilio Garroni și Renato De Fusco (a se vedea, în mod special, articolele acestora din urmă în revista «Op. cit.», în legătură cu arhitectura în primul rînd).

Încercări marxiste de a le propune: Galvano Della Volpe Cu toate acestea, tocmai gîndirea marxistă (probabil pentru a se apăra de banalizările și de generalizările materialismului și sociologismului vulgar) a fost cea care a propus în mod insistent, de mulți ani, tema «specificului» diferitelor arte și *Critica del gusto* («Critica gustului») a lui GALVANO DELLA VOLPE (Milano, 1960) poate fi considerată una dintre tentativele cele mai serioase de a face față problemelor pe care le abordează. De aceea trebuie să se pornească de la ceea ce scria Della Volpe, pentru a i se verifica afirmațiile și a se trece la o cercetare sistematică.

În capitolul «Laocconte 1960» (*Laocoon* 1960), la paginile 187—198, Della Volpe propune unele formule (asupra cărora vom reveni) pentru a indica diferențele structurale dintre pictură, sculptură și arhitectură, dar nu abordează într-un mod determinat problema distincției dintre fenomenele artistice (figurative) și cele lingvistice (literare). Chiar titlul capitolului dovedește, însă, că gîndirea lui Della Volpe presupune în mod necesar renumita lucrare publicată de G. E. LESSING la Berlin, în 1766, intitulată *Laocoon, sau despre*

limitele picturii și poeziei. Într-adevăr (apelînd pe de altă parte la Plutarh) **Precedențul lui Lessing** Lessing precizează în prefață că are intenția să denumească prin termenul de «pictură» toate artele care «au drept obiect imitarea formelor exterioare ale corpurilor», iar cu numele de «poezie» înțelege să denumească «toate celelalte arte a căror imitare este progresivă», adică «a căror imitare nu reprezintă toate părțile unei acțiuni sau ale oricărui alt lucru în același timp, ci una cîte una».

Desigur, Della Volpe nu a avut deloc intenția (cum nu o avem nici noi) să accepte conceptul de *imitație* așa cum l-a expus Lessing acum două sute de ani. Este evident, însă, că el accepta în mod tacit conceptul de *progresivitate*, și anume observația că, spre deosebire de o pictură sau de o statuie, care-și oferă semnificațiile «în același timp», o scriere reprezintă un tot divizat în părți, semnificațiile respective organizîndu-i-se într-o progresie temporală. Meritul lui Della Volpe este de a se fi considerat în mod evident pe linia marelui gînditor german; greșeala sa este de a fi acceptat observația lui Lessing cu atîta convingere, încît a renunțat s-o analizeze pînă la capăt, cu toate că a pus-o drept bază a întregului capitol.

Marele progres marcat de formularea lui F. De Saussure Și totuși F. DE SAUSSURE, în al său *Cours de linguistique générale* (publicat la Paris în 1915, în ed. it. în 1967) adusesse o precizare în plus, indicînd diferența dintre semnificațiile «vizuale» și semnificațiile «acustice»:

«Semnificantul — scrie el — fiind de natură auditivă se desfășoară numai în timp și are caracteristicile oferite de timp : a) reprezintă o *extensiune* și b) această *extensiune* poate fi măsurată printr-o singură dimensiune: o linie.

Acest principiu este evident, dar se pare că am uitat mereu să-l enunțăm, fără îndoială pentru că l-am socotit prea simplu: și totuși el este fundamental, iar consecințele sale sînt incalculabile. Importanța sa este tot atît de mare ca și cea a primei legi [care stabilește caracterul *arbitrar* al semnului]. Întregul mecanism al limbii depinde de el. În opoziție cu semnificații vizuali (semnle maritime etc.) care pot oferi complicații simultane pe mai multe dimensiuni, semnificații acustice nu dispun decît de linia timpului: elementele lor se prezintă unul după altul, formează un lanț».

De Saussure nu pare să fi cunoscut fraza lui Lessing și, de altfel, analiza sa presupune cercetarea componentelor elementare ale formelor de reprezentare, fie vizuale, fie auditive, în vreme ce Lessing opera cu entitățile macroscopice de «pictură» și poezie sau literatură, dar nu poate fi nici o îndoială că înlocuirea perechii lessinghiene *imitare—acțiune sau lucru imitat* prin perechea saussuriană *semnificant—semnificat* exprimă o profundă reelaborare a problemelor raportului dintre lucrul-reprezentare și lucrul-reprezentat și o distincție precisă în acel *mare magnum* al formelor de reprezentare. Într-adevăr, individuarea unei entități, *semnul*, capabil să exprime în mod constant o pereche de valori (semnificant și semnificat), indiferent de natura sa acustică, vizuală sau tactilă etc. implică în mod necesar o reexaminare, punîndu-le pe toate pe același plan, o reexaminare a naturii tuturor formelor de reprezentare (și nu numai a celor «nobile» ca pictura și literatura, așa cum s-a întîmplat cu Lessing) și o inserare hotărîtă a limbii în problematica mai generală (chiar filosofică, se poate spune) a proceselor cognitive. În sfîrșit, se stabilea în mod explicit că, în cadrul tuturor «semnelor» posibile, era necesar să se opereze distincția între cele constituite de semnificanți non-temporali și cele constituite de semnificanți temporali, prin urmare cele avînd părțile dispuse într-o ordine liniară temporală (un «lanț»).

Formularea mea din 1957 În acest punct sînt obligat să amintesc că în 1957 am propus (în *Questioni di metodo, terminologia e principi critici: le condizioni di una storia dell' arte come scienza*, în «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università di Cagliari» XXV, 1957, pp. 44—45 și în alte reviste mai tîrziu, în diferite reluări) o formulare ce trebuie revăzută: «în vreme ce tehnicile estetice audio-vizuale (de la teatru la televiziune) comportă un timp de prezentare a mesajului definit și proporțional cu timpul de percepere, tehnicile plastic-grafice [înțeleg prin acest termen toate procedeele formative de la arhitectură pînă la figurile tipărite] prevăd un timp de prezentare indefinit și independent de timpul, conceput și el ca indefinit, de percepție».

Noutatea acestei formulări constă în faptul că definește structura « mesajului » și deci a « semnului » plastic, pictural sau arhitectonic, fără a mai opune presupusa lui « non-temporalitate » unei presupuse « temporalități » a altor tipuri de mesaje, ci valorificând tocmai poziția mesajului ca inseparabil de întregul context al unui proces de comunicare, în care o emisiune (« prezentare ») nu poate fi concepută în termeni reali fără un « timp » al său, fie și diferit de cel al recepției. În consecință, nucleul fundamental al formulării se află tocmai în observația că diferența dintre modurile de semnificare plastic-grafice și cele acustice sau cinematice nu constă în faptul că ultimele ar poseda o « temporalitate » și primele nu, ci în faptul că primele posedă două *temporalități non-coincidente și indefinite*: cele ale emițătorului și cele ale receptorului. Formularea aceasta din 1957 păcătuia însă, din nou, neluând în considerație condițiile-limită obiective ale mesajului, din moment ce nu-l examina complet, făcând abstracție, fie și în mod provizoriu și pentru facilitarea analizei, atât de emisie, cât și de recepție. Consecința era că observația lui Lessing și De Saussure asupra structurării « progresive » sau « în funcție de o ordine liniară temporală » a semnificanților acustici era trecută cu vederea fără a fi folosită și fără a fi discutată.

Desigur, în întreaga formulare în chestiune era implicată și posibilitatea de a uita de problema « caracterului artistic », « poetic », sau a « valorii », în vederea unei analize care să poată trata orice formă de expresie ca un « mesaj » oarecare, într-un sistem oarecare de comunicare.

Necesitatea de a pune temporar pe planul al doilea problema « caracterului artistic » ca valoare generală în raport cu problema « comunicării »

Aceasta a suscitât — aproape că nu mai trebuie s-o spunem — o aversiune manifestă, dar nu era de loc vorba de o noutate: este suficient să cităm, printre atâtea alte cazuri în care se admite posibilitatea tratării fenomenelor « artistice » pe baza criteriilor din « lingvistică », pe cel al lui CH. MORRIS, în special în paragraful « Artele sînt limbaje? » în *Segni, linguaggio e comportamento* (« Semne, limbaj și comportament »), Milano, 1963 (tradus după *Signs, Language and Behaviour*, New York, 1946). Mai tîrziu, apărură încă multe alte interpretări, între care mă limitez să le citez pe cele (mai puțin formalizate decît cea lui a Morris și mai preocupate să aperse totuși tradiționala « autonomie » a faptelor artistice) propuse de A. MOLES (*Théorie de l'information et perception esthétique*, « Teoria informației și perceperea estetică », Paris, 1958, trad. it., Roma, 1969) și de J. L. ARANGUREN (*Sociología de la comunicación*, « Sociologia comunicării », Madrid, 1967, ed. it., Milano, 1967).

De fapt, nici una dintre lucrările amintite mai sus nu a verificat sau dezvoltat premisele implicite ale tezei lui Lessing și De Saussure și nici nu a dat vreun răspuns; cu atît mai puțin nu a analizat pînă la capăt prima problemă pe care am pus-o la începutul lucrării de față: « este permis să se includă fenomenele „artistice” în sfera celor „lingvistice”? ». De aceea este necesar să abordăm fondul întregii probleme.

FENOMENELE ARTISTICE CA FENOMENE DE COMUNICARE

Definirea limbajului în sens propriu și în sens metaforic

În legătură cu ecuația: activitate artistică — limbaj este vorba, în primul rînd, să ne punem de acord asupra valorii pe care o dăm acestor expresii. În *Dizionario della lingua italiana* al lui Devoto, la articolul « Linguaggio » (Limbaj) citim: « Facultatea expresivă a omului cu ajutorul sunetelor articulate, organizate în cuvinte, apte să indice imagini și să distingă raporturi în funcție de convenții implicite, diferite în timp și în spațiu ». Din definiția aceasta reiese în mod evident că la nivelul bunului simț termenul limbaj este strîns legat în primul rînd de procesele de emisie a sunetelor (despre scriere nu se vorbește, dat fiind că ea este evident considerată un derivat). O identificare între artele plastic-grafice și limbaj este, deci, din acest punct de vedere, imposibilă. Totuși, dacă în loc de « sunete articulate » scriem « semne figurate legate între ele » și în loc de « cuvinte » scriem « figuri », definiția funcționează la fel de bine, dar indicînd de data aceasta tehnicile expresive plastic-grafice (inclusiv cele arhitectonice). Aceasta înseamnă că între conceptul de limbaj *stricto-sensu* și conceptul de limbaj aplicat metaforic formelor plastic-grafice există o identitate structurală sau, altfel spus, funcțională. Concluzia este că la întrebarea dacă fenomenele artistice pot fi incluse printre fenomenele « lingvistice » se poate răspunde corect doar afirmînd că între « limbaj » (folosit impropriu) plastic-grafic și limbaj lingvistic există unele aspecte și funcții comune: faptul de a constitui « facultăți expresive », de a se sluji de elemente distincte și totuși organizate, de a se referi la lucruri și la relații, într-un cuvînt de a face parte cu aceleași drepturi dintre fenomenele de comunicare.

Dificultatea definirii fenomenelor « artistice »

Desigur, cele de mai sus se bazează pe presupunerea că prin « fenomene artistice » se-nțeleg activitățile expresive plastic-grafice. În realitate, situația este oarecum ambiguă, deoarece, tot la nivelul metaforelor, am considerat drept artistice toate formele expresive care ascultă de cerințe determinate (de armonie, eficacitate, noutate, saturație, puritate etc.), fie ele plastic-grafice sau verbale și literare, fie chiar muzicale etc. Întrebîndu-ne dacă « fenomenele artistice » sînt cuprinse între fenomenele lingvistice, vrem să ne-ntrebăm de fapt dacă formele expresive cu o specială eficacitate, armonie, noutate etc. sînt incluse efectiv printre fenomenele lingvistice.

Caracterul inteligibil al fenomenelor de comunicare

Încă o dată, răspunsul corect este că toate fenomenele artistice, fiind fenomene expresive tipice, fac parte dintre fenomenele « lingvistice » în sens metaforic sau *mai precis de comunicare* și nu coincid *sic et simpliciter* cu acestea, pentru simplul motiv că fenomene de comunicare sînt chiar și fenomenele expresive neșlefuite, neplăcute sau prea puțin eficace. Rezolvarea întregii probleme se află, deci, în determinarea exactă a proceselor de comunicare

și în analiza riguroasă a elementelor lor constitutive: un organism emițător, un conținut informațional, un purtător al aceluia conținut, un organism receptor, un « răspuns ».

Mai înainte de a face aceasta este necesar să se curețe terenul de unele recente încercări neizbutite de a îndepărta fenomenele artistice din domeniul proceselor de comunicare.

Fenomenele « artistice » sînt oare fenomene ale comunicării și în cazul grafo-picturilor primatelor infra-umane?

Zoologul DESMOND MORRIS (a nu se confunda cu semiologul Ch. Morris pe care l-am citat mai înainte) a răspuns, în esență (în *Biologia artei*, Londra, 1962, trad. it. Milano, 1969), posibilitatea de a se lua în considerație faptele artistice ca « mesaje », bazîndu-se pe următoarele argumente: făcîndu-le pe cîteva primat infra-umane (cimpanzeu, gorilă, urangutan, maimuță) să ia în mînă creioane și pensule și să traseze semne în mod liber pe foi de hîrtie, se obțin — în perioada de creștere — expresii grafice și picturale structurate în așa fel încît permit compararea acestor expresii cu cele ale copiilor la începutul experiențelor lor grafice. Spre deosebire însă de copii, la primatelor infra-umane încetează dezvoltarea experienței grafice și ele se opresc doar la forme de echilibru compozițional, în pragul fazei în care copiii trec de la semnul pur gestual la semnul imagine. Atît la primatelor infra-umane, cît și la copii este însă evident caracterul *auto-profitabil* al acțiunii de a desena și a picta, în așa măsură încît uită de mîncare și intră în accese de furie dacă sînt întrerupți.

Tocmai această funcție auto-profitabilă, este, după părerea lui Morris, funcția estetică, și nu are nimic de a face cu cea magic-religioasă, nici cu cea utilitară a transmiterii unui mesaj. În sfîrșit, analogia deconcertantă între multe aspecte ale picturii contemporane și manifestările grafo-picturale ale maimuțelor este interpretată de Morris drept rodul descoperirii progresive a funcției auto-profitabile, dezbrîndu-se de funcțiile magico-religioase, din cauza evoluției societății, și de cele utilitare (comunicative), din cauza răspîndirii fotografiei, cinematografului și televiziunii.

Asemănări între acele desene și elemente ale artei contemporane

« Astfel — scrie Morris (p. 177) — pictura a parcurs întregul ciclu și s-a-ntors astăzi aproape acolo de unde pornise, mai înainte ca omul-maimuță să fi devenit omul-vînător. În sfîrșit, maimuța și omul modern manifestă aproape același interes pentru producerea de picturi și se poate afirma chiar că omul-artist modern nu are motive în plus față de un cimpanzeu pentru a picta un tablou... Adăugarea unei imagini reprezentative, comunicative, unei picturi, fie ea schematică sau realistă, nu dăunează și nici nu reduce în vreun fel valoarea estetică a producției vizuale. Cu alte cuvinte, nu numai că este imposibil să se spună că picturile „pure” ale artei contemporane sînt *mai rele*

(estetic vorbind) decât cele ale predecessorilor lor figurativi, dar este tot atât de adevărat că nu sînt în mod necesar mai bune. Ele omit pur și simplu elementul de comunicare, preluat de către mai eficientele tehnici fotografice și electronice».

Dacă ne punem de acord asupra valorii ultimei faze și prin «element de comunicare» înțelegem o modalitate determinată de codificare a formelor vizibile, demonstrația lui Morris este ireproșabilă și coincide, *mutatis mutandis*, cu cele afirmate de mine însumi acum aproape douăzeci și cinci de ani, într-o lucrare asupra lui Kandinsky (în «Arti Figurative», III, 1947, p. 95—107). Dacă, însă, prin «elementul de comunicare» se înțelege, cum înțelege de fapt Morris, însăși funcția de comunicare, deci calitatea de mesaj a activității grafico-picturale, teza lui Morris se pretează la obiecții dintre cele mai serioase.

Două obiecții privind caracterul legitim al experimentelor lui D. Morris Prima privește tocmai punctul de plecare al experiențelor sale, și anume oferirea posibilității de operații grafico-picturale cimpanzeului. Cea de-a doua privește însuși caracterul legitim al separării funcției auto-profitabile de funcția de comunicare.

Comunicarea stă la baza tehnicii experimentelor Importanța primei obiecții apare evidentă chiar din momentul enunțării ei. Condițiile tehnice concrete în care este pusă maimuța (foaie albă, instrumente pentru a schița semne pe ea) sînt de la-nceput condițiile unei «comunicări» oarecare. Primele trăsături de penel sau primele linii produse de maimuță sînt imediat și structural variații ale unui cîmp perceptiv omogen, adică se structurează ca semnale. Faptul că în mod necesar semnificația lor, cel puțin într-o primă etapă, nu poate fi surprinsă, este probabil tocmai resortul care-o împinge pe maimuță să continue experiența pînă la o fază de saturație, la o fază, deci, în care explorarea să ducă creierul spre recunoașterea fie a unui non-sens, fie a unui sens (o semnificație) îndărătul acumulării semnelor schițate. Cum se întîmplă aceasta și de ce semnificație este vorba (în al doilea caz) este o problemă pe care nu o voi aborda aici, dar care ar fi putut, poate, să fie abordată în mod fructuos de însuși Morris, dacă nu ar fi acceptat drept valabilă ideea preconceptută că în grafismul cimpanzeului nu se poate desluși nici un «element de comunicare». Asemenea idee preconceptută este încurajată, probabil, la rîndul ei, de o altă idee preconceptută, și anume că ar fi necesar, pentru a exista un mesaj sau comunicare în sens strict, să existe receptorul biologic distinct de emițător. Dar aceasta este o convenție pur arbitrară, pentru că poate exista (și chiar există) comunicare chiar între un stadiu și altul al devenirii individuale. Într-adevăr, se poate întîmpla ca «semnul» să se nască înainte de semnificație și ca mesaj neintenționat, care se unește apoi cu o semnificație, devenind imediat un element al codului, dar acest proces poate avea loc atît la nivelul mai multor indivizi, cît și a unui singur. Cu alte cuvinte, chiar dacă ar trebui să conchidem că maimuța nu comunică cu alți cimpanzei sau cu zoologul care-o îndrumă, nu înseamnă că nu comunică măcar cu ea însăși și că trasarea de linii sau tușe nu poate avea pentru maimuță caracterul unei autocomunicări și al unei autoexplorări. De altfel, chiar Morris furnizează acestei teze cele mai ample puncte de sprijin, tocmai atunci cînd descrie evoluția «stilului», cum îl numește el, al artiștilor-maimuțe, evoluție care ar fi de negîndit fără o «creștere» a conștiinței, și, prin urmare, fără comunicare. Concluzia evidentă este că absența oricărei valori de mesaj la picturile maimuțelor rămîne nedemonstrată, ba, dimpotrivă, reiese că este mai potrivit să credem exact contrariul.

Procesele de comunicare nu exclud aspecte auto-profitabile Însemnătatea celei de a doua obiecții o constituie faptul că, în cazul în care s-ar fi demonstrat că activitatea grafo-picturală a maimuțelor nu face parte în nici un fel din fenomenul comunicării (și am văzut că nu este așa), rămîne de demonstrat că procesele de comunicare între ființe vii nu pot avea caracter «auto-profitabil». Dimpotrivă, se poate afirma ușor contrariul, din moment ce toți am avut sau avem de a face măcar uneori cu vorbăreții. Pentru ei, plăcerea de a ne transmite mesaje, unul după altul, este reală, iar noi îi ascultăm o bucată de vreme cu plăcere (dacă este vorba de flecari inteligenți), participînd în același proces de auto-satisfacție. Desigur, plăcerea este mai elevată atît pentru noi cît și pentru «emițător» dacă în loc de un vorbăreț care ne transmite mesaje fără importanță sau scontate avem în fața noastră, ca «emițător», un om de geniu care să ne ofere informații noi și importante nu numai pentru noi, dar pentru știință în general. Se știe că trăsătura de «auto-profit» nu însoțește numai activități presupuse ca non-comunicative, ci le poate însoți și pe cele de comunicare. Cu alte cuvinte, este probabil ca nu toate procesele auto-profitabile să aparțină în mod necesar sferei comunicării și ca nu toate procesele de comunicare să fie în mod necesar auto-profitabile, dar este sigur că există un vast ansamblu de procese de comunicare ce sînt în același timp procese auto-profitabile.

Concluzia este că manifestările grafo-picturale ale maimuțelor nu pot fi excluse din cadrul «mesajelor» și, cu atît mai mult, nu pot fi excluse din acest cadru nici manifestările grafico-picturale ale artei contemporane asimilate de Morris într-un mod atît de sugestiv manifestărilor maimuțelor. Încă o dată, o teorie

pseudo-științifică riscă să devină un pretext comod pentru a evita citirea și interpretarea operelor artiștilor ca mesaje, exilîndu-i — din nou — pe artiști în limbul celor care practică auto-profitul sau chiar într-un fel de menajerie de curiozități... zoologice. Riguros vorbind și rămînînd deocamdată strict la teza noastră, putem spune că în cazul experiențelor grafico-picturale ale primatelor infra-umane ne găsim în fața unei reperări tipice de semnale, îmbrăcate a posteriori cu semnificații, pe care actualmente nu le putem defini, reutilizate apoi în mod repetat ca semne într-un proces de hetero- sau, mai probabil, auto-comunicare.

Alte obstacole în considerarea fenomenelor artistice ca fenomene de comunicare Înălăturînd astfel din calea noastră ciudata luare de poziție a zoologului Morris, trebuie acum să atragem atenția că, în esență, negarea posibilității de a trata fenomenele artistice ca fapte

de comunicare își are originea și în expunerile teoretice mult mai precis și subtil elaborate, ba chiar în expuneri ce tind să se constituie în teorii generale ale comunicării. Mă refer la interpretarea dată de U. ECO (în *Struttura Assente*, «Structură absentă», Milano, 1968, p. 62) definiției lui JAKOBSON pentru «mesajul cu funcție poetică» într-o lucrare din 1958 (tradusă în italiană în *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966) și la distincția între «informație semantică» și «informație estetică» avansată de A. MOLES (în *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, «Teoria informației și percepția estetică», citată, în cele ce urmează, dar cu formulări proprii, de C. Brandi în diferitele sale lucrări). Desigur, acest opinii presupun includerea conceptului de artistic în cel de estetic, includere ce poate fi acceptată provizoriu pentru evitarea ambiguităților într-o tratare privind toate formele de expresie-comunicare și nu numai formele plastice, picturale sau arhitectonice etc. care, în mod tradițional, sînt considerate prin excelență drept artistice.

«Mesajul cu funcție estetică» al lui R. Jakobson Definiția lui Jakobson este sintetizată astfel de Eco: «Mesajul primește o funcție estetică cînd se prezintă structurat într-o manieră ambiguă și este auto-reflexiv, adică atunci cînd urmărește să atragă atenția destinatarului în primul rînd asupra propriei forme».

Consecință logică a acestei definiții este adoptarea inevitabilă, așa cum remarcăm încă de acum doi sau trei ani (în «Problemi» n. 10, 1968, p. 440—6), a unui tip de mesaj care ne informează numai despre sine însuși, la un semn care semnifică numai propriul semnificant, într-un cuvînt la mesajul vid. Că arta contemporană împinge pînă la limită propria experimentare, ajungînd să ofere simulacre de mesaje în loc de mesaje, meditații asupra semnelor în loc de semne, este un fapt deosebit de interesant. Dar o asemenea experimentare a limitelor, care seamănă cînd a parodie, cînd a analiză făcută la rece, cînd a ironie, cînd a simplu egotism, are tocmai semnificații și mobile ușor de determinat din punct de vedere istoric și nu poate fi acceptată drept definiție generală a comunicării artistice, valabilă pentru toate epocile și pentru toate momentele. Acceptînd această definiție nu pentru ceea ce este, și anume o ideologie și o poetică, ci ca o formulare științifică riguroasă, esența comunicării artistice ar ajunge să constea din abolirea unuia dintre termenii esențiali (conținutul informațional) ai comunicării și deci din abolirea comunicării însăși. Meritul susținătorilor «mesajului cu funcție estetică» este de a umbri cu finețe o tendință artistică contemporană fundamentală, dar vina lor este de a tinde să pună într-o anume ipostază și să universalizeze orientările unui moment istoric specific, plasîndu-le într-o lume atemporală. În realitate, mesajele «vide» ale artei contemporane pot subzista numai într-un context dialectic în care ele se prezintă vide de semnificație numai în aparență, dar în care negarea dobîndește de fapt semnificație de metaforă existențială, de apel la caracterul pozitiv al inutilului, iraționalului, non-funcționalului. Să ne amintim, pentru a cita un singur exemplu, «operațiile gratuite» ale lui Carlo Bonfà. Ele se.ncadrează, prin urmare, în sfera fenomenelor de comunicare, dar tocmai pentru că de fapt semnificantele nu renunță și nici nu pot renunța la semnificație, chiar dacă este o simplă negare și pentru că «receptorii» nu pot (și poate nu vor) să renunțe la a le atribui o semnificație.

În concluzie, nu există mesaje cu funcție estetică deosebite structural de alte tipuri de mesaje, ci aspecte «estetice» ce pot fi reperate într-o mai mare sau mai mică măsură în orice mesaj.

Distincția lui A. Moles între «informație estetică» și «informație semantică» Tezele lui A. Moles necesită o analiză mai precisă. Se cuvine să cităm cele scrise de el, în rezumat la p. 200, pe plan teoretic general:

«Informația semantică are caracter de logică universală, structurată, exprimabilă, traductibilă într-o altă limbă și, conform concepției comportamentiste, slujește la pregătirea acțiunii».

Informația estetică, în loc să se refere la un repertoriu universal, se referă la repertoriul cunoștințelor comune emițătorului și receptorului și este, teoretic, intraductibilă într-o altă „limbă”, deci într-un alt sistem de simboluri logice, deoarece această altă limbă nu există; poate fi comparată cu conceptul de informație personală».

La nivelul exemplificărilor, Moles, care în ansamblul operei sale preferă de obicei să apeleze la fapte din domeniul muzicii, se oprește în treacăt și asupra

picturii (p. 204—6), într-un fragment pe care se cuvine să-l cităm: « Un tablou comportă un aspect semantic: subiectul, relațiile de echilibru, de perspectivă, de anatomie a obiectelor prezentate sînt tot atîtea conexiuni între „simboluri”, care aici sînt tocmai formele reprezentate. Aspectul estetic al mesajului pictural, care în ultimă analiză este cel care contează pentru determinarea valorii pe care o va avea mesajul pentru spectator, comportă și el o redundanță: adeziunea la un stil mai mult sau mai puțin tradițional, raporturile dintre forma, tonalitatea dominantă a tabloului (atît de caracteristică pentru mulți pictori), tipul de tablou: ansamblul acestei redundanțe este o cunoaștere *a priori* care definește stilul tabloului. Părțile originale ale mesajului estetic sînt, în schimb, expresia aleatorie a ceea ce, în cadrul unui aceluiași stil, creează valoarea unui tablou determinat: este ceea ce estetica tradițională denumește prin termenii vagi de „personalitatea tabloului”, „autoritate”, „originalitate” etc., în timp ce o estetică experimentală va trebui să precizeze acest factor, incluzîndu-l într-o definiție numerică a originalității estetice ».

Moles conchide observînd că în pictura modernă se remarcă în unele cazuri (de pildă în suprarealism) căutarea cu precădere a informațiilor semantice, în timp ce în ansamblu se înregistrează, în primul rînd, căutarea unor informații estetice.

Critica tezelor lui Moles În esență, distincția lui Moles reînvie în parte și în termeni mai moderni, preciși și rafinați, vechea distincție propusă de Berenson între *valorii ilustrative* și *valorii decorative*. Amindouă conțin unele adevăruri fundamentale, dacă se dezbară de o terminologie inexactă sau ambiguă, dar, atîta vreme cît rămînem la formularea avansată de Moles, ne dăm seama ușor că termenul de «informație semantică» este o tautologie și că o «informație estetică» care să nu se dividă într-un semnificant și un semnificat este un non-sens, sau, dacă este un semnificant ce se semnifică doar pe sine însuși (originalitatea estetică a informației estetice), este tot o tautologie și coincide perfect cu «mesajul vid» pe care l-am întîlnit în legătură cu Jakobson. Este mai bun, atunci, fiind mai puțin căutat, conceptul de «astanță» (prezență) propus de C. BRANDI (în *Le Due Vie*, «Cele două căi», Bari, 1966 și în articolul *Sulla nozione di codice nella critica d'arte*, «Despre noțiunea de cod în critica de artă», în «Rivista di Estetica», 1968, III, p. 321—331), în care este teoretizat esteticul ca prezență pură, fără trimiteri la altă semnificație decît cea aproape magică a existenței. În fapt, un mesaj estetic care se semnifică doar pe sine însuși și care invită receptorul să nu-i atribuie nici o altă «semnificație» în afară de «semnificant» este implicit o invitație la reflecția pură, în termeni de identitate, la simpla oglindire chiar fără varianta inversiunii dintr-o oglindă; sau înseamnă a nu da «răspunsuri», nici măcar cel mai mic răspuns, la atribuirea unei semnificații, semnalului și semnificantului, înseamnă a te închide, prin urmare, în imobilitatea contemplării irepetabilului și, deci, a încrămeni în simpla conservare. La rigoare, ultima alternativă, dintr-un punct de vedere bio-dinamic, nu ar mai permite nici existența mesajului, nici a semnalului. Ambele alternative, la nivelul comunicării, ar reprezenta deci din nou o negare, sau măcar blocarea comunicării însăși ca proces.

Încercarea de explicare a cauzelor lipsurilor tezei lui Moles Cu toate acestea, distincția lui Moles și a celor care o propun sau o repropun mereu sub diferite forme reflectă în mod confuz greutatea unor elemente reale ce intră în joc în dinamica comunicării. Ele privesc, în primul rînd, îmbinarea dialectică între semnal și mesaj, între percepție și apreciere rațională. Chestiunea este mai bine înțeleasă dacă se observă că dicotomia

Critica dicotomiei dintre percepție și înțelegere rațională propusă de Moles depinde probabil de o dicotomie acceptată de obicei în psihologie între procesul de percepție și procesul de apreciere rațională. Percepției i-ar reveni sarcina de a primi informații cu totul speciale, și anume pe cele «estetice», în timp ce «informațiile semantice» ar reveni intelectului. În realitate, așa cum a stabilit psihologia tradițională (v. F. P. KILPATRIK, *Explorations in Transactional Psychology*, «Cercetări de psihologie tranzacțională», New York, 1961, ed. ital. *La psicologia transazionale*, Milano, 1967) sau nu există un «salt» calitativ între cele două procese și poate nici măcar între percepție și senzație, sau există mai multe și treptat: percepția este un proces intelectual mai simplu și imediat decît cel al aprecierii conceptuale, dar nu deosebit în esență. Ca și pentru cel din urmă, și în percepție intră în joc un sistem de așteptări ce tînde să fie «citiți», și interpretați, într-o manieră mai degrabă decît într-o altă, stimulii și semnalele ce ajung la conștiință. În percepție, viteza automatismelor este mai mare și mai greu de controlat, dar automatismele sînt aceleași. Și, totuși, între fazele așa-numite percepție și cele raționale, între perceperea unei forme și înțelegerea ei, există o serie de treceri care merg de la simplul la complex, de la imediat la mediat, deci — pentru a folosi termenii lui Moles — de la «estetic» la «semantic», dar, în definitiv, dacă vrem să fim mai preciși, de la *reacția mecanică* la un stimul, la *interpretarea* cu ajutorul ipotezelor sau «lecturilor» de tip emblematic, ideografic, metaforic, simbolic, alegoric.

Trebuie să recunoaștem că Moles a intuit această continuitate relativă, scriind: «În realitate, mesajele cu conținut pur semantic sau pur estetic nu sînt decît limite, poli dialectici. Orice mesaj real conține totdeauna într-o anumită proporție ambele tipuri de informație, strîns legate între ele» (p. 203).

Odată mai mult, Moles a intuit ceva extrem de adevărat, dar am fi putut fi de acord cu el numai dacă ar fi vorbit nu de mesaje sau de informații estetice în opoziție cu mesaje sau informații semantice, ci, pe de o parte, de *conținutul informațional* (în parte, doar potențial) *al stimulilor și semnalelor ce nu pot fi interpretate sau încă neinterpretate* și — pe de altă — de *conținutul informațional*

Possibilitatea distincției între informații mediate și informații imediate al semnelor și mesajelor interpretabile sau interpretate; prin urmare, dacă ar fi vorbit măcar de «informații» imediate și de informații mediate, țînînd seama de caracterul gradat al trecerilor de la primele la cele din urmă. Se poate observa, ajunși aici, că una dintre calitățile «mesajului ar-

tistic» (asupra căreia va trebui să revenim) nu este limitarea propriilor informații la aspecte senzoriale și perceptive și nici accentuarea acestora, ci coerența, unitatea, corespondența și acordul dintre toate capacitățile sale informaționale, de la cele senzoriale și de percepție la cele simbolico-intelectuale. Limitarea esteticului (și deci a artisticului), cum face Moles, la calitățile senzoriale și de percepție înseamnă perpetuarea, poate chiar fără voce, a concepției idealist-romantice a artistului numai fantezie și sentiment, fără calcule și judecată, numai intuiție, și fără concepte teoretice, pe scurt, a artistului tolerat sau acceptat de societate nu pentru că are capacitatea de a *gîndi* într-o manieră a sa lucrurile din lumea aceasta *prin aspectele lor senzoriale*, ci pentru că se limitează, de obicei într-un mod inofensiv, să le trateze doar pe acestea din urmă.

Contradicția, existentă la Moles, privitoare la intraductibilitatea «mesajului estetic» Chiar și unele afirmații speciale ale lui Moles nu pot fi acceptate fără obiecții. Moles, cum am văzut, susține *neputința traducerii* mesajului estetic sau, mai precis, a informației estetice conținute în orice mesaj, care ar putea fi, cel mult, *transpusă* aproximativ. Cu toate acestea, cînd amîină descrierea informației estetice, în cazul unei picturi, tocmai în concluzia fragmentului pe care l-am reprodus mai sus, afirmă că o *estetică experimentală consecventă va trebui să precizeze acest factor* [«personalitatea» și originalitatea tabloului] *prin-o definiție numerică privind originalitatea estetică*. Or, ce anume cere Moles, dacă nu tocmai traducerea a ceea ce, cu o clipă mai înainte, afirmase că nu poate fi tradus? Dacă o traducere este înlocuirea unui sistem de semne printr-un sistem diferit, dar socotit totuși drept echivalent, și un sistem numeric, considerat apt să definească o anume originalitate estetică (deci un anume sistem de elemente ce pot fi percepute), apt așadar să ne ofere un echivalent, este o traducere. Adevărul este că, în dinamica comunicării, nici un mesaj nu poate fi tradus și toate mesajele pot fi traduse, adică toate mesajele conțin în mod succesiv aspecte ce pot fi traduse și aspecte ce nu pot fi traduse, iar *identitatea se păstrează de fapt numai în transformare*. La rigoare, supoziția că un conținut informațional poate fi conservat printr-o codificare diferită este o supoziție practic necesară, dar este o supoziție. În realitate, diferitele forme de codificare pot fi înlocuite numai cu unele forme și nu cu altele și nu totdeauna și nici în orice situație. O pictură (pe care nu este nevoie s-o considerăm de la-nceput o operă de artă «intraductibilă») poate fi «tradusă» (spunem de obicei «reprodusă», dar este evident o metaforă) într-o reproducere, sau chiar într-o descriere verbală. Ceea ce se va pierde va fi foarte asemănător cu ceea ce se va pierde în traducerea unei povestiri sau chiar a unei simple scrisori dintr-o limbă în alta. Un mesaj sonor se găsește în condiții mult mai dificile. Un mesaj bazat pe mirosuri, savori sau pe experiențe tactile nu poate fi, după cîte știu eu, tradus, și nici măcar transpus, decît cu mare greutate. Desigur, cu cît un mesaj este mai greu de tradus, cu atît este mai personal și greu de repetat. Cu toate acestea, Moles,

Necesitatea traducerii ca act de comunicare care este cibernetician și matematician, are dreptate să ceară un echivalent alfanumeric al «informației estetice» (chiar dacă se contrazice pe sine și afirmațiile sale prea schematice asupra intraductibilității), pentru că îmboldul de a traduce chiar intraductibilul, de a găsi echivalentele semantice ale oricărui mesaj, este un îmbold care a îndepărtat și îndepărtează mereu limitele non-comunicabilului, ale non-transformabilului, prin urmare ale non-cognoscibilului, reprezentînd inevitabil osînda și mîndria ființei umane.

Critica concepției «informației estetice» ca o categorie separată de acțiune Ultima obiecție pe care trebuie s-o aducem lui Moles privește supoziția că «informația semantică» slujește la pregătirea acțiunii, pe cînd «informația estetică» ar omite acest scop. Ideea aceasta, cel puțin așa cum o formulează el, este un alt tribut plătit de Moles vechilor convingeri estetice, presupunînd că trebuie numită acțiune numai ceea ce prezintă un caracter «practic» evident. De o parte se află informația semantică (conceptuală și logică) ce deschide calea acțiunii, de cealaltă informația estetică, ce nu deschide nici o cale practică: ne aflăm din nou în fața cercului închis al esteticului și logicului (teoretic) și (deși Moles nu vorbește despre aceasta) economicului și eticului (practic) teoretizat, cu atîția ani în urmă, de Benedetto Croce.

Este evident inacceptabil să se pună problema astfel, la nivelul unei microanalize. Este suficientă o observare atentă pentru a stabili că nu există stimuli sau semnale, sau, dacă vreți, aspecte perceptibile și senzoriale ale unui mesaj, care să nu condiționeze într-o anume măsură comportamentul receptorului, decît acțiunea sa. Chiar dacă n-ar fi vorba decît de a-i atrage atenția și de a

Rolul activ al receptorului începe de la atenție pune în mișcare *capacitatea sa de a formula pe loc ipoteze de interpretare*, atribuind semnalelor posibile valori de semn și semnificantelor semnificații, ar fi oricum vorba de o primă acțiune de răspuns cerută în mod intenționat de emițător receptorului. Acestei prime acțiuni îi va putea urma sau nu îi va putea urma o a doua sau a treia de altă natură și așa mai departe, dar aceasta privește condițiile specifice în care are loc procesul de comunicare și conținutul său informațional.

Se poate vorbi numai de caracterul public și generalizat al «mesajului artistic» Poate că în spatele formulării lui Moles se ascunde din nou o intuiție corectă, ce trebuie extrasă dintr-o formulare nesatisfăcătoare: opera de artă (mesaj tipic din punctul de vedere al capacității sale informaționale imediate și mediate), este un mesaj care nu preține răspunsuri individuale și directe, ci, eventual, numai o corespondență. Deci, mesajul artistic (termenul de «mesaj estetic» apare acum evident insuficient) este, în mod constant, *public și direct* — în realitate — pentru un receptor generalizat și, în aceeași măsură, «răspunsurile» posibile sînt publice și generalizate. Aceasta este însă o trăsătură cu totul diferită de «ne-pregătirea acțiunii» și privește tipul specific de receptor și tipul specific de acțiune-răspuns pe care mesajul artistic l-a presupus și l-a cerut pînă acum. Vom mai avea, oricum, ocazia să ne întoarcem la acest fapt.

DIX GRIEBEL GROSZ GRUNDIG

MUZEUL DE ARTĂ AL R. S. R.
SEPTEMBRIE 74



OTTO DIX: Muncitor citind (Max John) 1920

S-ar zice că valul de interes pentru sursele apropiate ale artei contemporane, pentru feluritele mișcări artistice de la începutul veacului nostru, respectă fidel însuși mersul cronologic al istoriei. După Art-Nouveau și expresionismul incipient, intră în acest val, de vreo doi ani încoace, și momentul denumit, cu un termen generic — și insuficient de cuprinzător de altfel — «Neue Sachlichkeit».

Interesul nu este, pentru nici unul din cazuri, doar firesc-documentar. El renaște permanent din nevoia și posibilitatea de a descoperi în acele mișcări și alte semnificații decât au putut-o face, la vremea lor, chiar ctitorii

atîtor idei artistice revoluționare, de loc epuizate încă.

Deși concentrată pe o perioadă scurtă, avîndu-și momentul de vîrf între 1920—1930, cu unele simptome premergătoare în anii războiului și unele ecouri prelungite în anii 1930—1933, mișcarea «Neue Sachlichkeit», proclamată ca atare prin expoziția-program din 1924, exprimă cu intensitate și logică bine încheată o întregă epocă de speranțe și anxietăți, de revolte și oboseală, de furie și de vise: epoca anilor imediat următori primului război mondial. Geografic situată în Germania, mișcarea «Neue Sachlichkeit» a cărei foame de real, foame de obiect a pus în

mișcare programul estetic al unor artiști ca Otto Dix, Georg Grosz, Hans Grundig, Christian Schad, Karl Hubbuch, Carl Mense, Lachnit și alții, a avut de fapt un sens european. Ea se întîlnește, la începutul anilor '20, cu momentul clasicizant al lui Picasso sau căutările lui Fernand Léger, precum și cu pictura mai tuturor țărilor din Europa centrală și răsăriteană. Se deosebește însă profund de ele prin accentele ei și tipul de expresie al operelor pe care imediata posteritate a mișcării, și pînă acum vreo zece ani și noi, le-am reținut ca fiind adevăratele și singurele reprezentante ale momentului «Die Neue Sachlichkeit». Textul cata-

logului expoziției din 1924, scris de Hartlaub, ca și lucrări de mai mare anvergură asupra mișcării, între ele cartea lui Franz Roh despre «Postexpresionism — realism magic», deoselesc mai multe grupe înlăuntrul ei. Cele două principale sînt astfel conturate de Hartlaub: «una — i s-ar putea spune „aripa stîngă” — își smulge obiectele alese din universul actualității și le oferă, vii, în tempo-ul și fierbințeala trăirii lor. Cealaltă caută mai ales obiectul atemporal valabil, pentru ca, prin el, să concretizeze în limbajul artei legi eterne ale prezenței obiectului. Unii sînt veriștii; ceilalți aproape că ar trebui denumiți clasiști».

Semnificația convergenței celor două moduri de a privi funcția obiectului real în imaginea pictată fusese observată încă mai înainte, în 1921; despre prima vorbea Heinrich Mann atunci când, folosind încă — și pe bună dreptate, termenul de expresionist — corela potențarea viziunii expresioniste cu conținutul «focos» crescut din experiențele revoluționare ale unei umanități «care prinde timpul de inimă».

Despre noii, dar efemerii clasiști se pronunța Worringer: «Clasicismul elegiac cu coloratură nazareeană, care astăzi, în Europa postexpresionistă, își afirmă evident devenirea, este și el fațeta unei situații. El mărturisește dorința artei de a se odihni de semnificativ în frumusețe, de a se destinde de tensiunea problematicii în lucruri de mult știute și niciodată trecătoare. Aici începe să se contureze însă începutul unei noi mulțumiri de sine». Dacă mai adăugăm la toate acestea ecourile, fie ale expresionismului timpuriu, fie ale futurismului, ale dadaismului sau ale picturii metafizice în diferitele etape ale «Noii obiectivități», ne putem da seama de complexitatea acestui acut și straniu moment de înclătare cu realitatea.

Diferitele inserții și înfățișări ale mișcării au putut fi urmărite și în expoziția care ne-a fost oferită de muzeele din R.D.G. Am insistat asupra polivalenței estetice a multora dintre lucrările pictorilor expuși, și mai ales a celor din perioada anilor 1920—1930, pentru că influența lor asupra actualei picturi realiste din R.D.G. — evidentă și programatică — nu poate fi înțeleasă doar în spiritul unui militantism univoc. Pasiunea politică, în primul rînd social-critică, la Georg Grosz și Hans Grundig se asocia cu o concepție despre funcția artei și chiar despre noțiunea de artă revoluționară diferită de cea a artiștilor socialismului contemporan.

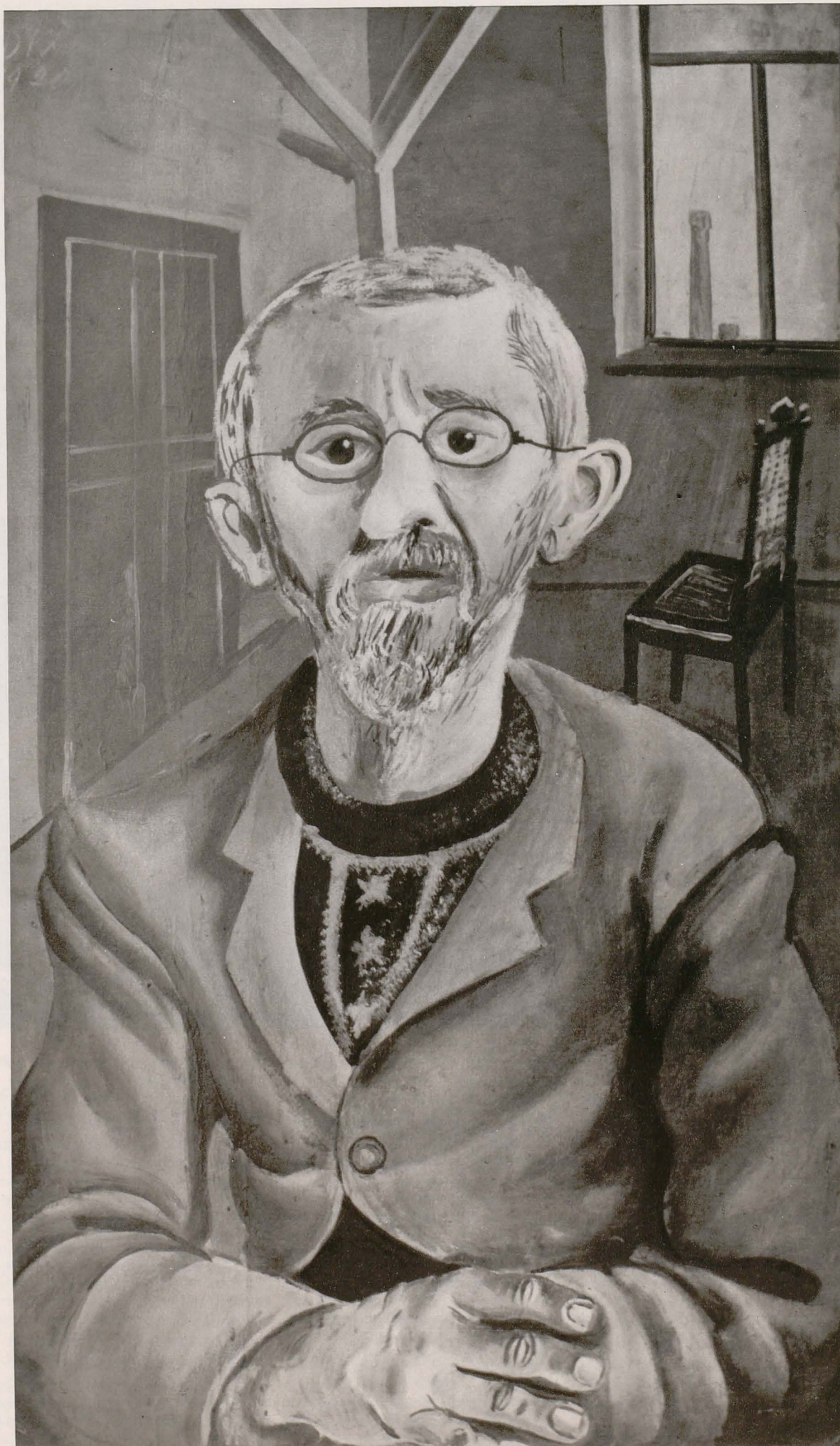
1. OTTO DIX: *Bătrîn într-o mansardă*, 1920

2. GEORG GROSZ: *Dreptatea sălășluiește la cel care e biruit*, 1922

3. GEORG GROSZ: *Comuniștii cad și devizele cresc*, 1920

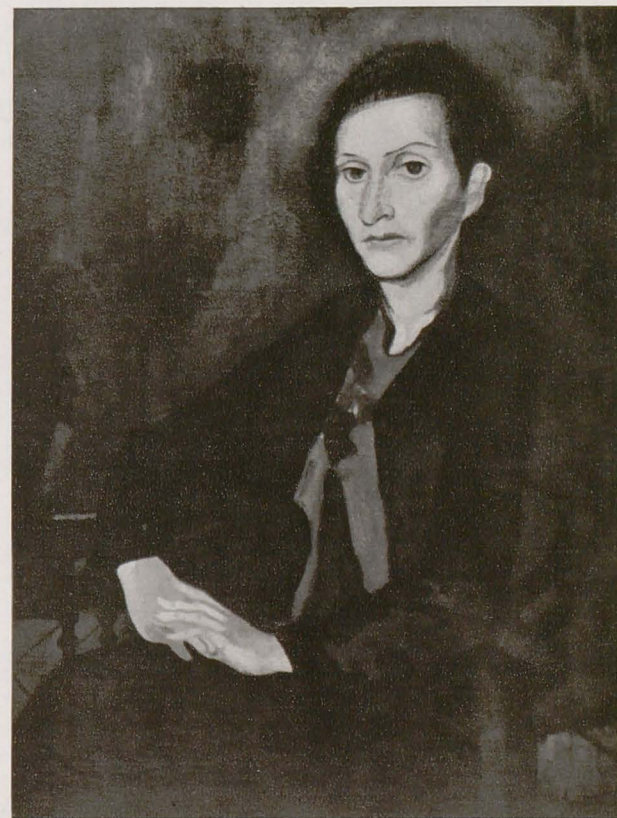
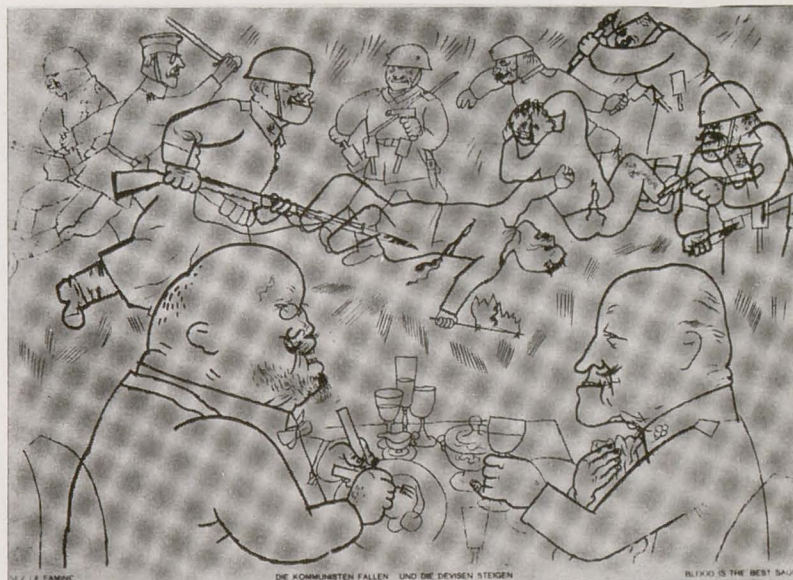
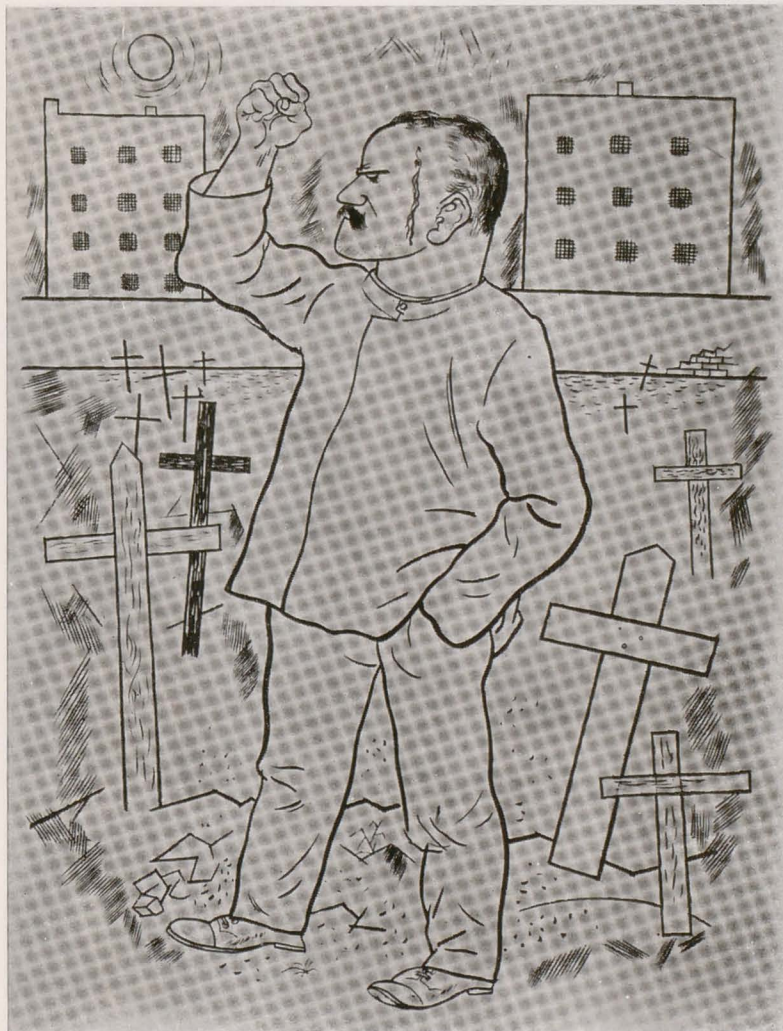
4. HANS GRUNDIG: *Sonja Galati*, 1931

5. HANS GRUNDIG: *Stradă*, 1922



În 1925, Georg Grosz contesta valoarea revoluționară a multora din formele de expresie artistică a cărei contribuție creatoare este astăzi încorporată în cultura socialistă și aplicată în practică: este vorba, de pildă, de geometrismul Bauhaus-ului. Faptul ne apare astăzi cu atât mai izbitor cu cât, privind retrospectiv și pe ansamblu evoluția ideilor artistice în Germania primei

toriu de motive, într-o iconografie caracteristică prin mobilitatea și extinderea ei simbolică. Pe un registru emoțional expresionist, însă fără intensitățile lui coloristice (cu unele excepții la Otto Dix), cu o și mai accentuată indiferență decât a expresionismului de la «Brücke», față de materialitatea și vibrația substanței picturale, Dix, Griebel și Grundig oferă mai mult decât

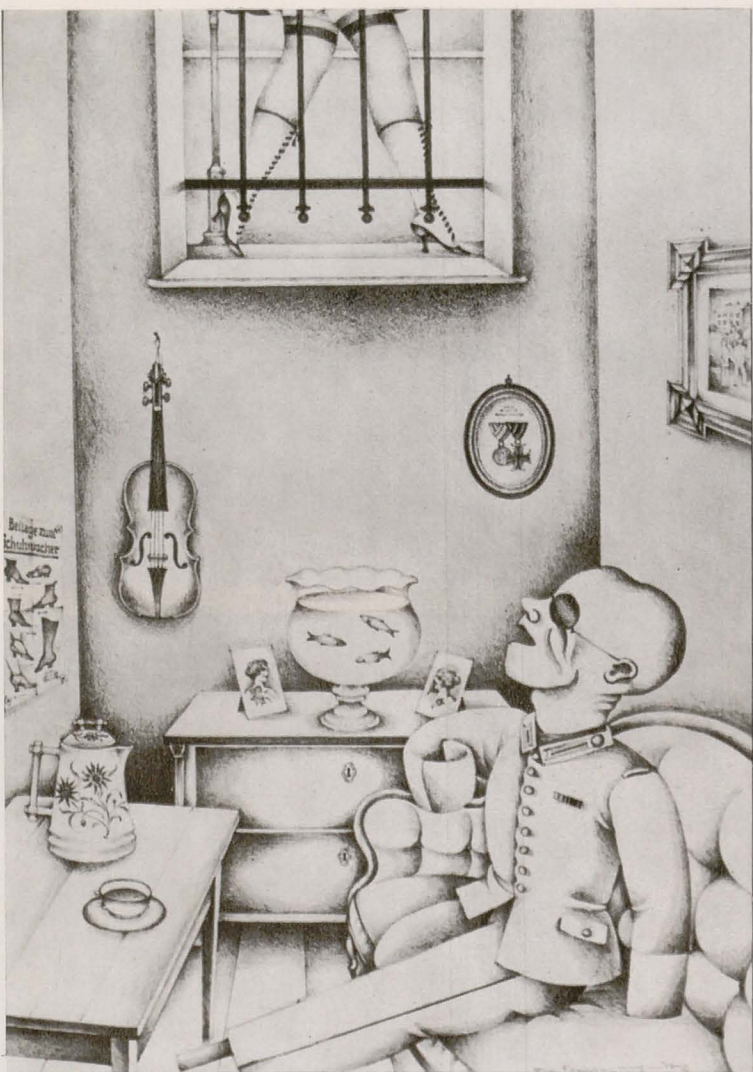


cronica

treimi a secolului XX, apare netă existența câtorva idei rodnice de mare fertilitate și perspectivă pentru dezvoltarea artei contemporane de esență umanistă superioară, idei care depășesc contradicțiile dintre un tip de limbaj sau altul. Ar fi destul să amintim ideea lui Kandinsky, exprimată în 1912, cu privire la punctele de contact — de legătură chiar — dintre «marele realism» și «marea abstracțiune». În expoziție, — la Otto Dix, la Hans Grundig și, într-o oarecare măsură, și la Otto Griebel, afluenții multipli ai experiențelor artistice împletite cu sau derivate din experiențele sociale și politice ale epocii se pot urmări în toată varietatea lor mai ales în reper-

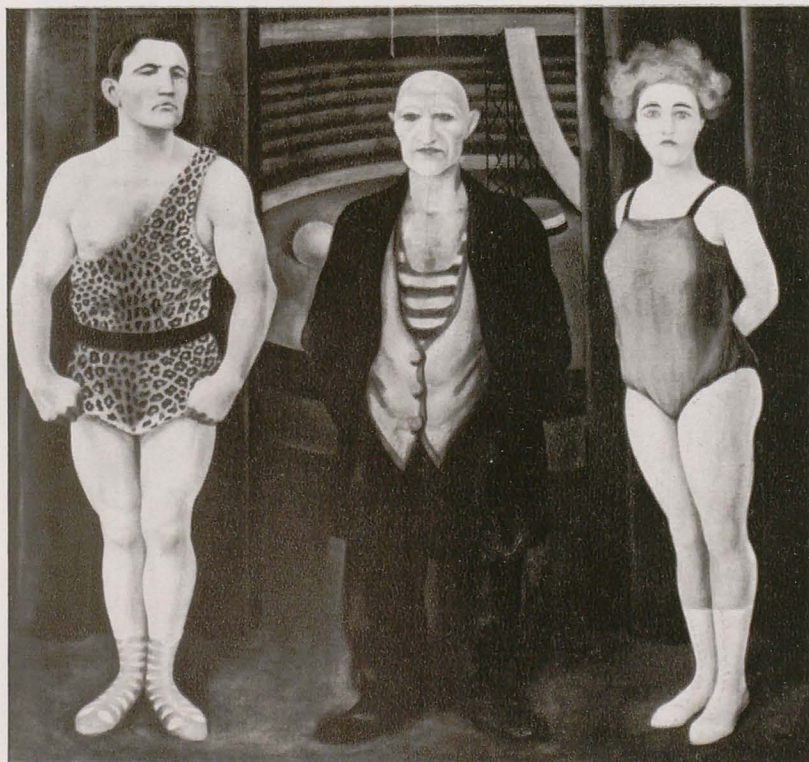
o nouă viziune a obiectului: un soi de filosofie a obiectului, cercetat în semnificațiile raportării lui la anumite «centre» de dependență: figura umană, peisajul localizării lui, sau chiar evenimentul care îl scoate în relief. Sînt raportări care contrazic de fapt caracterul exclusiv static, adesea socotit element definitoriu al viziunii «Neue Sachlichkeit». Obiectele acestea centripete se înscriu în cea mai mare parte în recuzita expresionistă; copacul desfrunzit, mîna crispată, scaunul gol, strada; iar din repertoriul de personaje — actorul de circ, saltimbancul, arlechinul, boema străzii. Totuși, sistemul de relații în care se situează obiectele se sprijină pe





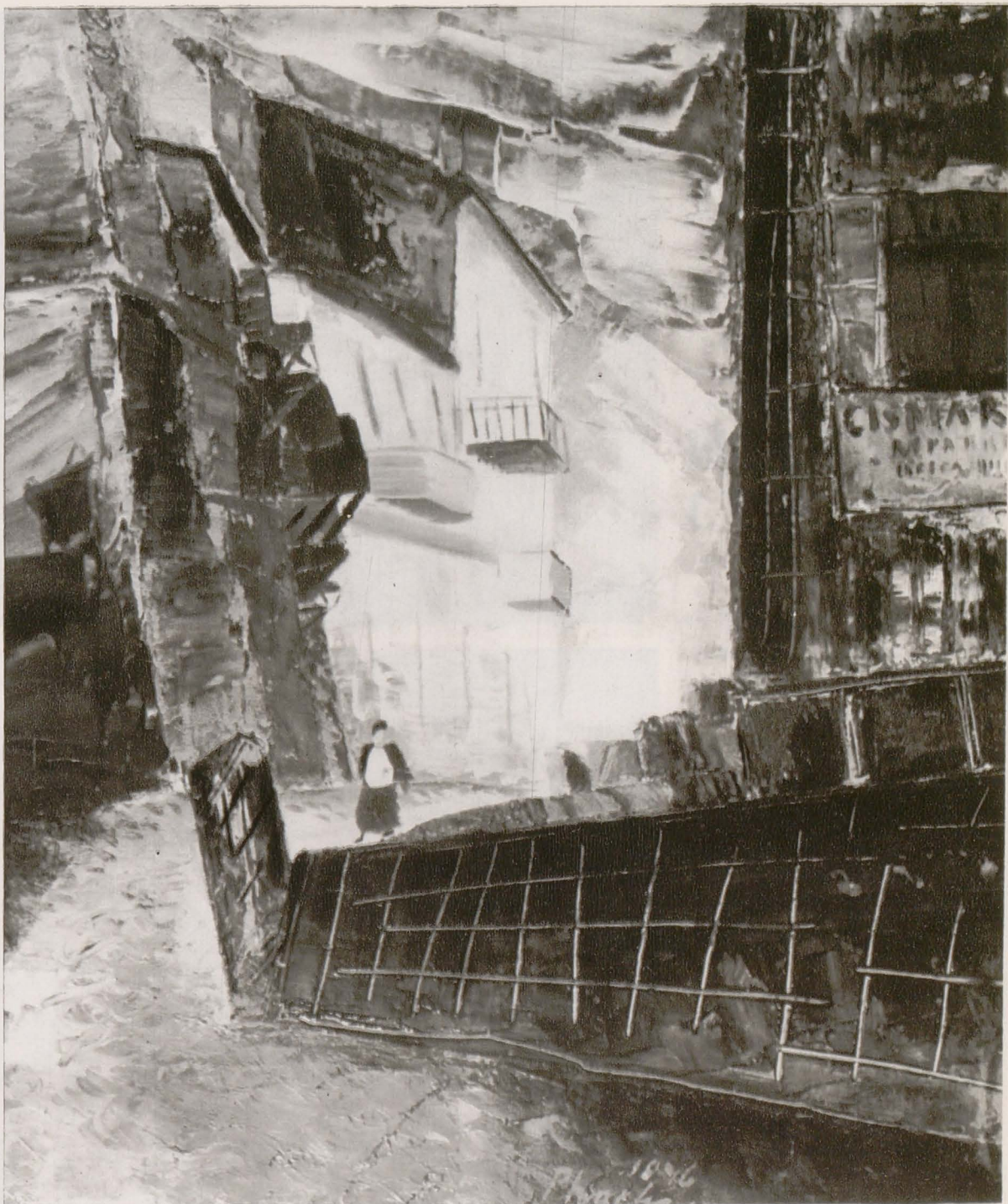
alte izvoare de alimentare a simbolurilor decât cele cărora li se adresa expresionismul timpuriu; starea de spirit socială are acum o presiune decisivă. Nici copacii lui Heckel, nici casele lui Schmidt-Rotluff, oricât de puternice, de agresive chiar într-un anumit stadiu al creației acestor artiști, nu poartă cu ele referința atât de categorică, deși indirect formulată, la experiențele sociale, așa cum le întâlnim la Grundig în «Bătrână în pădure», în «Podul peste Blaszewitz» sau la Otto Griebel în «Noaptea citadină». Intervenția simultaneistă la Georg Grosz, cea futuristă la Otto Dix — în prima perioadă — la Griebel prin anii 1919—1920, intervenția realist-magică la Grundig în pictura anilor 1925—1935 se convertesc

1. OTTO GRIEBEL: Duminică după-amiază, 1920
2. OTTO GRIEBEL: Un fragment din cultura europeană (Made in Germany) 1922
3. OTTO GRIEBEL: La circ, 1925



toate într-o imensă răfuială cu exploatare, cu stările de lucruri care au generat, după înfrângerea Germaniei în primul război mondial, «marea deziluzie», spulberarea încrederii în valorile supreme ale experiențelor spiritului, caracteristică generației anterioare. Expoziția Dix-Griebel-Grosz-Grundig a fost gândită ca o lecție-demonstrație despre capacitatea militantă a artei germane moderne și despre ecurile ei astăzi. Demonstrația a mers însă, de la sine, mai departe: ne-a putut arăta că ceea ce, în artă, se moștenește cu folos, e mai ales duhul lucrurilor, forța lor de a deveni, în permanență, altceva.

AMELIA PAVEL



PHOEBUS

MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.
SEPTEMBRIE — OCTOMBRIE 74

Stradă în Galațiul vechi, 1946

Phoebus se înscrie printre «micii maestri» a căror operă nuanțează patrimoniul artei românești interbelice.

Constructivismul său de coloratură expresionistă — atât prin date temperamentale cât și prin poziția față de problemele sociale, prin propensiunea romantică pentru periferia urbană sau categoriile umane obișnuite — îi creează o situație oarecum aparte în peisajul plastic predominant postimpresionist dintre cele două războaie, întâlnindu-se, în ce privește unele poziții estetice și sociale, doar cu creația unui Lascăr Vorel sau M. H. Maxy.

Act de omagiere a împlinirii a 75 de ani de la nașterea pictorului Alexandru Phoebus (1899—1954).

O viziune viguroasă, geometri-zantă, amploarea gestului, monumentalitatea imaginii caracterizează atât lucrări dintr-o primă perioadă («Panou decorativ», 1927; «Adam și Eva», 1929; «Portret de femeie», 1933), cât și dintr-o epocă mai târzie («Familie de români macedoneni», 1939), dând coerență și unitate etapelor. Gândite în planuri mari, degajate de obsesia detaliului, operele sale anunțau un monumentalist de mare dotare. Este ceea ce demonstrează peremptoriu în primul rând «Adam și Eva» — lucrată parcă în «al fresco» — sau așa-numitul «Panou decorativ» (Maternitate). Atitudinea expresionistă, poziția

«angajată», participarea fierbinte la problemele timpului se citesc cel mai clar în ciclurile «Vechi motiv bucureștean» sau în «Portrete de copii în stradă». Un accent patetic dinamizează unele peisaje, imprimându-le o convulsie, o răsucire dramatică, acel aer sumbru de complot al stihiiilor și al mizeriei umane pe care-l citim în iernile bucureștene, sau în acea de neuitat «Stradă în Galațiul vechi». Aceeași feroare, aceeași apartenență la destinul veacului o descifrăm și în autoportrete, care sînt departe de a fi simple sondări narcisice, pasiune egolatră de a se explora de-a lungul anilor. O suită de gușe avînd ca temă

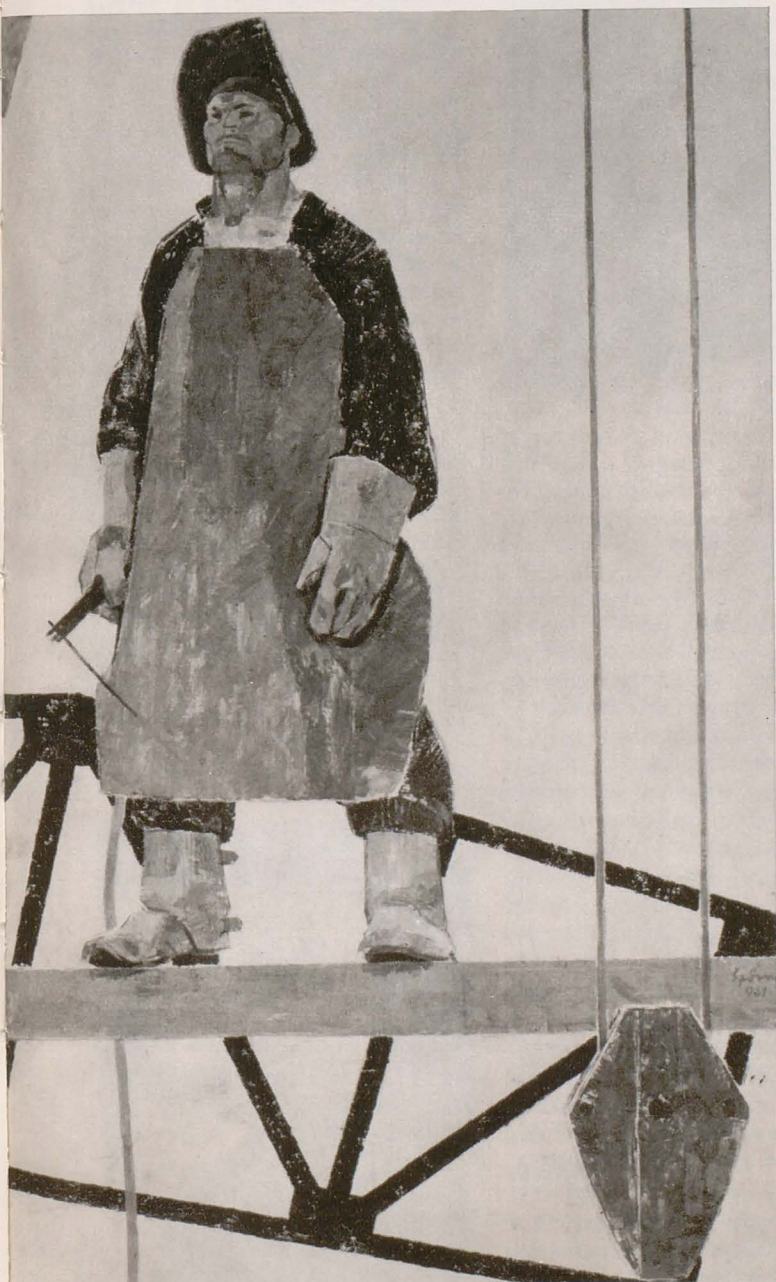
oameni și locuri din Drăguș și Sîmbăta de sus învederează ce deschis era pictorul preocupărilor generoase ale vremii, cât de fertil, de plin de sugestii, a fost și pentru el programul «Școlii de la București» a lui Dimitrie Gusti. Descoperirea cea mai neașteptată a acestei manifestări este, însă, gustul modern pentru instanțaneu, vocația pentru transcrierea documentară a realului, pentru precizia fotografică a detaliului, atât de dragi «Noului realism», pe care «Familie de români macedoneni» le pune în lumină. Odată cu ele identificăm în Phoebus un artist de mare demnitate a meșteșugului, OLGA BUȘNEAG

ȘTEFAN SZÖNYI

DALLES
SEPTEMBRIE — OTTOBRE 74



1. *Apocalips*, 1935
2. *Nu vă uităm*, 1962
3. *Sudor*, 1961



Retrospectiva picturii Ștefan Szönyi, prezentată succesiv la Timișoara și București, este una dintre manifestările necesare înțelegerii mai complexe și nuanțate a unui artist care a intrat în conștiința contemporaneității prin câteva opere cu subiecte istorice, animate de un patos autentic, ca și efigii amplificate uneori pînă la grandios ale unei epoci dinamice, în continuă transformare.

Urmărind evoluția creației lui Szönyi, constatăm că — deși pot fi observate mai ales în unele opere din tinerețe (*Autoportretul* din 1935, *Apocalips*, *Vioara de la Cremona*, *Profeții*) accente secesioniste și expresioniste într-un context puternic îmbibat de simbolism — opera sa alcătuiește un ansamblu extrem de coerent atît pe plan iconografic cît și stilistic. Continuitatea viziunii sale se sprijină pe construcția în planuri mari, tranșante, pe severitatea compoziției (Szönyi avea o adevărată patimă de *componist*, care-i îngăduia să-și valorifice calitățile de desenator). Ca să exemplificăm organicitatea picturii sale, e suficient să amintim două lucrări din tinerețe *Baladă populară* (1941) și *Aratul greu* (schiță), aceasta din urmă încadrîndu-se într-un ciclu țărănesc-revoluționar din care au mai fost terminate, în 1943, *Portretul lui Doja* și *Jurămîntul*. Ambele picturi, dar mai ales *Aratul greu* conțin toate elementele dezvoltării ulterioare a lui Szönyi. Aceleași mari figuri monumentale impozante în ambianța învăluitoare, dar neostentativ, același primat al desenului (artistul desenînd de fapt cu culori), al liniilor curbe, întrerupte de diagonale energice, pe care le vom regăsi în compoziții precum *Plutașii* (1948), *Doja* (1948), *Sudorul* (1961) sau chiar, deși mult esențializate, în *Nu vă uităm* (1962). Cîteodată, însă, Szönyi poate relua neaș-

teptat o tendință secundară, de pildă caligrafia secesionistă în ultima sa lucrare rămasă neterminată *Copernic și Galilei* (proiect de vitraliu).

Dovedind o vocație deosebită pentru marile desfășurări spațiale și imaginile agitatorice, purtătoare de simboluri cu o largă audiență socială (*Ecaterina Varga*, *Tipografie ilegală*, *Înmormîntarea partizanului*, *Octombrie 1917*), Szönyi s-a putut exprima integral mai ales ca muralist, autor de vitralii și mozaicuri. Avînd încă de timpuriu preocupări în acest sens (execută între 1942—1944 compoziția al secco *Unitatea dintre clasa muncitoare și intelectualitate* la Școala tehnică industrială din Timișoara), și devenind unul dintre cei mai buni cunoscători ai acestui domeniu de la noi (foarte stimat ca profesor de pictură monumentală, excluzînd din capul locului manifestările diletante), Szönyi reușește să creeze în 1959 unul din punctele de referință ale genului la noi în țară — *Bobîlna 1437* (Casa de cultură Petöfi Sandor). Precedată de laborioase studii de detaliu și de ansamblu, compoziția, ale cărei cartoane au putut fi văzute la expoziție, impresionează printr-o ritmică contrapunctică (« creșteri » și « rupturi » savant dozate), artistul fiind un « regizor al faptului dramatic căruia — plastic și compozițional — știe să-i potențeze tensiunea » (Radu Bogdan). Evident îndatorat lui Ucello, Szönyi, sedus de cursivitatea liniei, obține efecte fascinante, aproape muzicale. Cromatica neutră și amplasarea nefericită scad din valoarea spectaculară a lucrării, ea rămînînd totuși momentul de vîrf al creației sale, întreruptă prematur, atunci cînd artistul era în momentul unor sinteze decisive.

GHEORGHE VIDA

Se împlinesc cincizeci de ani de la deschiderea în sala «Sindicatului Artelor Frumoase» din București a «Primei expoziții de plastică modernă din România». Precedată cu puțin timp înainte de personajele lui Marcel Iancu și Victor Brauner, ambele tot la «Maison d'art», expoziția a jucat rolul unui veritabil «Armory Show» autohton, constituind primul contact al publicului bucureștean cu arta modernă europeană; în același timp, ea a însemnat și momentul de culme al activității avangardei artistice românești din perioada interbelică.

Organizată de gruparea «Contemporanul», sub patronajul unui comitet alcătuit din Ion Vinea, Marcel Iancu și M. H. Maxy, «fără bunăvoința pecuniară a nici unui mecena, fără liste de subscripție, fără a tapa fondul Ministerului Artelor conform tradiției», cum ținea să precizeze M. H. Maxy¹, expoziția se voia «reprezentativă pentru o internațională a publicațiilor de avangardă din întreaga lume, creînd deasupra granițelor o demonstrație de emulație și de îndemn reciproc, de schimb de directive și de inspirații care va duce la descoperirea finală a căutatului stil al epocii și al planetei unificate»². Ea reunea peste 150 de lucrări aparținând artiștilor avangardiști străini și de la noi, precum și câteva opere de «artă asiatică și ceyloneză». Expuneau construcțiștii polonezi Mieczysław Szczuka și Tereza Zarnouwerowna, grupați în jurul revistei varșoviene «Blok», ungurul Lajos Kassak, care scotea, în exil la Viena, revista «Ma» (Azi), împreună cu Tamas Aladar și Laszlo Moholy-Nagy, expresioniștii Marc Darimont și Lempereur Haut, abstracționistul Victor Servranckx, graficianul constructivist Josef Peeters, toți din Belgia, cehul Karel Teige, editorul periodicului avangardist de artă și arhitectură «Staub» (Edificii și coeditor, împreună cu Krejcar și Siccfer, al revistei «Disk»), dadaistii germani Schwitters, Hans Arp și Hans Richter, Paul Klee, cu unul din cele mai frumoase desene ale sale, «Pavilion numeric», reprodus în paginile numărului dublu 50—51 al «Contemporanului», care servea și drept catalog, sîrbul Jacleck, aparținînd grupului belgrădean zenitist condus de Mitici, suedezul Viking Eggeling, cu trei din desenele care slujiseră la realizarea primului film abstract, «Simfonie diagonală». În rîndurile străinilor mai figurau expresionistul Arthur Segal, originar din România, precum și mai puțin importanții C. Buholz și E. R. Vogenauer. Avangarda românească era reprezentată de Marcel Iancu, M. H. Maxy, Constantin Brâncuși, Victor Brauner și Milița Petrașcu. În afara lucrărilor de pictură, sculptură și grafică, mai erau expuse proiecte arhitecturale ale lui Marcel Iancu, mobile de Iancu și Maxy, păpuși create de actrița Dida Solomon

și vase de d-ra Marigo, decorate după desenele lui Marcel Iancu.

Expoziția «Contemporanului» a suscitată, așa cum era și de așteptat, un adevărat scandal în lumea culturală bucureșteană, scandal la care a contribuit fără îndoială și vernisajul ei cu totul special: publicul a fost ținut într-un întineric total, criticul Eugen Filotti și-a citit expozele la lumina lămpărilor, o orchestră de jazz a cântat frenetic, după care, în sfîrșit, s-a aprins lumina...³ Academiștii spumegau. Atacurile și acuzațiile insinuante plouau cu nemiluita. Revista «Clipa», organ al Societății de Belle-Arte, de orientare tradiționalistă, scria, prin persoana lui Horia Igiroșanu⁴, despre: «gruparea ultra-trăznită din jurul revistei „Contemporanul”», «O șleahță de nechemăți și ghiortăiți în numele artei», niște «domni fără țară», «corupători ai bunului gust». În ansamblu, însă, publicațiile culturale ale vremii au scris cu simpatie despre temerara manifestare. Ziarul «Rampa» a tipărit sub semnătura Lucifer (pseudonimul graficianului Sigismund Maur) o cronică elogioasă, în care se remarcă «foarte puternica falangă de artă românească închinată artei moderne»⁵, iar Ioan Masoff a publicat, în timpul cit dura expoziția, ample interviuri cu Maxy, Marcel Iancu și Milița Petrașcu. «Mișcarea Literară» a lui Liviu Rebreanu consacră expoziției rubrica «Săptămîna»: «E pentru întâia dată, credem, că Bucureștii noștri au parte de un asemenea eveniment cultural», precum și o cronică semnată de Tudor Vianu⁶. Confratele avangardist «Punct» salută expoziția prin două cronici ale directorului său, Scarlat Callimachi, care accentuează rolul de premergători al artiștilor români, «împotriva învinuirii de imitație și import la noi de artă occidentală»⁷ și își exprimă regretul pentru neparticiparea Franței și Italiei. Callimachi remarcă «minunata, halucinantă „Pasăre măiastră”, și acea elementară și aspră „Îmbrățișare” („Sărutul”)» ale lui Brâncuși. Milița Petrașcu este o «revelație», iar Marcel Iancu «sub violența și echilibrul vulcanic al viziunilor sale ne amintește totuși de virtuozitatea disimulată și de tehnica vrăjitoarească în desen, construcție, culoare, a meșterilor de altă dată». În afara textului citit la vernisaj, Eugen Filotti publică și el o cronică în «Cuvîntul liber»⁸: «În frunte stă — cu vechi lucrări de precursor — marele nostru Constantin Brâncuși, un renegat la care nu renunțăm. Alături, Marcel Iancu, personalitatea esențială a picturii noastre după război. E un virtuos dublat de un savant. Prin aparentul vîlmășag haotic străbate claritatea senină a unei conștiințe de neclintit». Maxy e «un acrobat al construcției fantastice». Mattis Teutsch, «închis în lumea lui de ritmuri tainice, de inhibiții timorate și de elanuri visă-

toare, își scrie cu paleta sonetele subtile...».

În duminică din 14 decembrie 1924, avangardiștii de la «Contemporanul» au organizat o «șezătoare de artă modernă», cu lecturi din Marinetti, Max Jacob, Herwarth Walden, Lothar Schreier, André Breton, Ph. Soupault, Esenin, Ion Barbu și, bineînțeles, idolatrizatul Urmuz și muzică de Jacques Milhaud, Erik Satie, Auric și Poulenc. Manifestarea a fost deschisă de Marcel Iancu, care a rostit un scurt discurs în care făcea un sumar istoric al artei moderne și o introduce în principiile estetice ale artei noi: «Întocmai ca și muzica, a cărei putere se măsoară prin capacitatea de invenție, coloratură, construcție, opera picturală se bizuie azi pe intensitate, expresie, meșteșug, construcție și distanța de la iluzionismul sentimental naturalist. Dadaismul a pierit, cubismul, ca ideologie, a fost cuprins de constructivism, iar futuristii nu mai păstrează decît numele. Azi există o artă nouă. Toate domeniile artei suferă influența modernă. Literatura, muzica sînt astăzi vaste laboratorii de armonii și construcții nebănuite făcătoare de minuni»⁹.

Deși expoziția fusese proiectată ca o manifestare anuală, periodicitatea anunțată n-a putut fi respectată. A doua expoziție a «Contemporanului» nu va avea loc decît peste cinci ani, în sala «Ileana», însă limitată la proporții mult mai modeste și fără participarea unor invitați din străinătate.

«Prima expoziție de plastică modernă din România» reprezintă nu numai un moment de prim rang în cadrul unei istorii a avangardei artistice românești, care așteaptă de atîta timp să fie scrisă, ci și, datorită polemicii îndrjite care i-a urmat și care a contribuit la dinamizarea vieții intelectuale, un episod important în contextul mai larg al unei istorii culturale.

RADU STERN

¹ M. H. Maxy — «Demonstrația internațională a „Contemporanului”», *Contemporanul*, an II, nr. 49, nov. 1924.

² Ion Vinea — «Promisiuni», *Contemporanul*, an II, nr. 50—51, dec. 1924.

³ Pentru o descriere detaliată vezi Tudor Vianu — Expoziția «Contemporanului», «Mișcarea Literară», I, nr. 4, 6 dec. 1924, p. 2 și Sașa Pană — «Născut în '02», Editura Minerva, București, 1973, pp. 173—176.

⁴ Horia Igiroșanu — «Mai multă cinste și pricepere, domnilor confrăți!», «Clipa», an II, nr. 79, 14 dec. 1924, p. 3.

⁵ Lucifer (Sigismund Maur) — «Pictură și sculptură modernă la Contemporanul», «Rampa», an VIII, nr. 2158, luni 5 ian. 1925.

⁶ Tudor Vianu, op. cit.

⁷ Scarlat Callimachi — «Expoziția Contemporanului», «Punct», an I, nr. 3 și 4, din 6 și 13 dec. 1924.

⁸ Eugen Filotti — Expoziția «Contemporanului», «Cuvîntul liber», seria II, an I, nr. 47, 13 dec. 1924, p. 20.

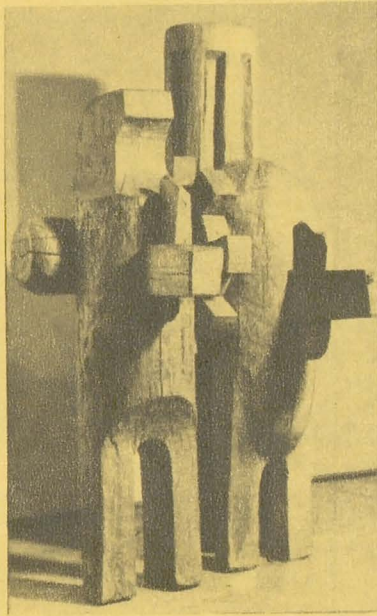
⁹ «Mișcarea Literară», an I, nr. 6—7, 20—27 dec. 1924, p. 6.

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

BARCELONA

Concursul internațional de desen Joan Miró de la Barcelona a înregistrat, la a 13-a ediție (august — septembrie), un număr record pentru participarea românească: 40 de lucrări selecționate de juriu (la care se adaugă participarea hors concours a Theodoriei Moiescu Stendl, deținătoare a premiului Joan Miró) și i-a adus lui Ion Stendl una din mențiunile acordate. Astfel, anul acesta au expus la Barcelona: Zoltan Bitay, Aurel Bulacu, Adina Caloenescu, Gustav Cseh, Alexandru Chira, Lidia Ciolac, Francisc Deak, Pompiliu Dumitrescu, Dan Erceanu, Victor Feodorov, Ladislau Feszt, Andras Gaál, Val Gheorghiu, Alexandrina Gheție Hilohi, Alfred Grieb, Dan Hatmanu, Ștefan Iacobescu, Gabriel Kazinczy, Nicolae Krasovski, Ana Lupăș, Arpad Marton, Wanda Mihuleac, Eftimie Modâlcă, Theodora Moiescu-Stendl, Florin Niculiu, Decebal Nițulescu, Ion Panătescu, Damian Petrescu, Leontin Plosca, Constantin Pohrib, Gabriel Popa, Toma Roată, Alma Rusescu, Vasile

Socoliuc, Mircea Spătaru, Ion Stendl, Radu Stoica, Liviu Suhar, Clara Tamas, I. Untch, Istvan Vigh.



HAGA, BRUXELLES

La *Nederlands Congresgeouw* din Haga a avut loc, la 27 septembrie, în prezența sculptorului român, vernisajul expoziției Gheza Vida. Expoziția a cuprins 25 de sculpturi reprezentative (*Balada lui Pinteș, Răscoala, Sfatul bătrânilor, Solomonarul, Priculiciul minei, Omul dintre focuri, Omul cu pasărea, Ploaia, Cușma dracului, Amintiri din copilărie I, II, III ș.a.*), selecționate din colecția artistului, din patrimoniile C.C.E.S., C.J.C.E.S. Maramureș, din colecția Muzeului de artă al Republicii și din alte colecții de stat. Expoziția a fost deschisă, în continuare, în luna noiembrie, în Belgia, la Bruxelles, în sălile *Centrului cultural d'Auderghem*.

MÜNCHEN

Sub auspiciile municipalității müncheneze s-a deschis, la 29 octombrie, la *Stadtmuseum* din

München, expoziția *Creația populară în lemn la români*. Organizată de C.C.E.S., expoziția cuprinde 680 obiecte și piese — arhitectură, mobilier, industrie casnică textilă, unelte și ustensile, piese reprezentative pentru ocupații, meșteșuguri, tradiții și obiceiuri — selecționate din colecțiile a 22 muzee românești (Muzeul Satului, Muzeul de artă populară al Republicii, Muzeul Brukenthal, Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca, Muzeul Etnografic al Moldovei din Iași, Muzeul Etnografic din Sighetul Marmației, Muzeul pomiculturii și viticulturii din Golești-Argeș, muzeele din Gura Humorului, Cîmpulung Moldovenesc, Rădăuți, Suceava ș.a.). Expoziția rămîne deschisă pînă la 26 ianuarie 1975.

HAVANA

În cursul lunii noiembrie a fost deschisă, la Havana, o expoziție de pictură contemporană românească organizată de C.C.E.S. Selecția a cuprins 36 lucrări din patrimoniul C.C.E.S. și colecțiile personale ale artiștilor. Au figurat: Sabin Bălașa, H. H. Catargi, Spiru Chintilă, Marius Cilievici, Al. Ciucurencu, Dan Hatmanu, Ligia Macovei, Georgeta Năpăruș, Mihai Rusu, Lia Szasz, Sanda Popescu Șărămăt.

VIENA

La *Akademie der Bildenden Künste* din Viena a fost prezentată, între 3 și 22 septembrie, expoziția pictorului Brăduț Covaliu, vernisată în prezența artistului. Primită cu interes în capitala Austriei, expoziția, cuprinzînd 82 lucrări (din cele peste o sută prezentate anterior la Praga), a fost comentată în *Wiener Zeitung*, *Kronen Zeitung* ș.a.

ALEP, DAMASC

O amplă expoziție de pictură contemporană românească a fost deschisă în perioada septembrie-octombrie la Alep și Damasc. Organizată de C.C.E.S., expoziția a cuprins o selecție de 61 lucrări (din patrimoniul C.C.E.S., din colecțiile artiștilor expozanți și din colecțiile Muzeului de artă al Republicii, Muzeului de artă al Municipiului București «A. Simu», Muzeului de artă din Iași și Muzeului de artă contemporană din Galați). Au figurat: Virgil Almășanu, Mihai Bandac, Horia Bernea, Ion Bitzan, Catul Bogdan, Traian Brădean, Lucia Dem. Bălăcescu, H. H. Catargi (în il.), Aurel Ciupe, Pavel Codiță, Ioan Gânju, Ion Gheorghiu, Dumitru Ghiță, Vasile Grigore, Grigorescu Ion, Lucian Grigorescu,



Dan Htamanu, Gheorghe Iacob, Pavel Ilie, Ligia Macovei, Constantin Mara, Viorel Mărginean, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Gheorghe Șaru, Dorian Szasz, Ion Țuculescu, Eugen Tăutu și Vladimir Zamfirescu.



La 5 octombrie s-a deschis noua bienală de la Veneția, desfășurată sub titlul « Bienala pentru o cultură democratică și antifascistă ». Manifestările, care au loc pînă la 15 noiembrie, vor continua cu un program vast și permanent, destinat să se sudeze cu cele din 1975. Au avut loc un congres de măturii dedicate analizei componentelor structurale ale fascismului pe plan național și internațional și o serie de manifestări artistice și culturale cu adresă politică dedicate situației din Chile în cadrul general al Americii Latine. Urmează numeroase expoziții și manifestări ale sectoarelor de activitate a noii bienale (Arte vizuale și arhitectură, Cinema și spectacol TV, Teatru și Muzică); 2 expoziții, peste 50 de spectacole cinematografice, 7 spectacole muzicale cu un mare număr de proiecții, 10 congrese, seminarii, adunări, inițiative de pictură murală în aer liber, animare teatrală, raporturi cu școala etc.

Pe lângă sediile devenite tradiționale, locurile de desfășurare sînt cam 30, răspîndite pe întreg teritoriul orașului, urmărindu-se

o amplă descentralizare a activităților, propunîndu-se o largă participare populară cu caracter creator și noi experiențe de viață și cultură.

Manifestările programate au caracter de masă (cam 10 000 de locuri pentru fiecare spectacol, la un preț scăzut — 100 lire). Difuzarea cataloagelor spectacolelor și intrarea la manifestările culturale, dezbateri, colocvii este gratuită. Expozițiile sectorului artei vizuale și arhitectură (Pallazzo Ducale), pregătite de arhitectul Gino Vale, se referă la conservarea patrimoniului artistic al centrelor istorice și resemnificarea și utilizarea lor populară.

« Ugo Mulas și istoria bienalei » este o analiză sociologică pe baza cercetării sale fotografice asupra raportului protagonist-operă, dintre operă și public. « Orașul, cinematograful și avangarda » este o expoziție de confruntare între limbajul filmic și problemele orașului arhitecturii moderne în experiența avangardei europene 1919—1939. În privința sectorului cinema—T.V. amintim antologia telefilmului în R.F.G., ciclul « America Latină văzută de regizorii ei », cinematograful cooperativelor de producție cinematografică, filmele grupate sub titlul « Cronica asupra fascismului » (în Italia și Europa în 1973 și

1974), precum și participarea invitaților speciali Luis Bunuel și Michelangelo Antonioni. În cadrul manifestărilor « Libertate pentru Chile », pe lângă săptămînalul cu același titlu sînt distribuite filme documentare și au loc concerte de muzică chiliană, expoziții de fotografii și manifeste, întâlniri cu artiști chileni, printre care brigada de pictori « Salvador Allende », care execută picturi murale pe tema rezistenței chiliene și fundale scenografice pentru spectacolele programate. Împreună cu grupul muraliștilor va lucra Roberto Antonio Sebastian Matta. Noul curs al bienalei va fi dat de activitățile permanente.

Între 17 august — 15 octombrie are loc la Pescia a XII-a bienală națională a florii. Pe lângă expoziția florii — la Pescia se va construi centrul de comercializare cel mai mare din Europa — a avut loc, în luna septembrie, o întâlnire între urbaniști, sociologi, educatori pe tema « Floarea în casă — verdele în oraș » cu participarea UNESCO, a Fondului mondial pentru natură. Cu aceeași ocazie are loc expoziția antologică a sculptorului Jorio Vivarelli intitulată *Omul și pămîntul lui* și expoziția pictorului Eugen Drăguțescu pe tema *Copii, poeți, flori*, adevărat « mesaj de bunătate și de poezie într-o lume turmentată ».

La Albert Knox Art Gallery din Buffalo (S.U.A.) au fost prezentate recent două lucrări muzicale, compoziții originale ale lui Marcel Duchamp, de curînd descoperite.

La Catedrala din Reims au fost montate șase vitralii desenate de Chagall și executate de maestrul sticlărilor Charles Marq. Pe o suprafață de 75 m² sînt tratate scene din Vechiul și Noul Testament. Chagall consideră că aceste vitralii sînt, alături de plafonul Operei din Paris, una dintre creațiile sale cele mai importante. Chagall lucrează cu același vitrier de la atelierele Simon din Reims și pentru un vitraliu comandat de primăria orașului Sarrebourg pentru vechea capelă a orașului, ce va deveni un lapidariu.

Colecția particulară a lui Picasso, donată de familie Luvrului a

suscitat multe discuții. Colecția lasă să planeze multe semne de întrebare asupra unor opere care nu și-ar găsi poate locul la Luvru, dacă nu ar fi « faptul cvasimistic că ele au aparținut lui Picasso » scrie Jacques Michel în *Le Monde*. Se pledează pentru păstrarea lor așa cum le-a grupat Picasso, deoarece rareori a fost menținută alegerea unui mare om, poet sau artist, asupra lucrurilor cu care s-a înconjurat.

La Paris va avea loc o expoziție cu 40 de lucrări de Chagall de la Moscova (din perioada 1919—1922) și 40 de pînze de Kandinsky de la muzeul Tretyakov.

La Cabinetul de stampe al muzeului de arte frumoase din Basel a avut loc, între 15 iunie—8 septembrie, o expoziție cu lucrări de Lucas Cranach cel Bătrîn și ale anturajului său. Alături de capodopere renumite, expoziția prezintă piese încă puțin cunoscute sau dificil accesibile publicului, deoarece aparțin colecționarilor particulari sau muzeelor mici. Expoziția reunește 183 picturi (29 împrumutate din muzeele din R.D.G.), 115 desene și peste 450 opere de artă grafică; se oferă posibilitatea studierii comparative a operelor maestrului cu cele ale fiilor și ale elevilor săi.

La muzeul din Auxerre, Alain Nicolas a realizat o experiență denumită « Copiii vorbesc despre artă copiilor ». Experiența s-a desfășurat cu 500 elevi, dintre care 75% nu au văzut niciodată « o pictură adevărată ».

Colecția de antichități orientale a Universității din Jena se declară a fi în posesia celui mai vechi plan de oraș din lume. Planul este gravat pe o plachetă de argilă sumeriană de 12×18 care datează cu aproximație din anul 3500 î.e.n. și reprezintă orașul Nippur pe Eufrat, cu canalele, templele și sistemul lui de fortificații.

Cu ocazia celei de-a 10-a aniversări, fundația Maeght a realizat o expoziție a colecției și a prezentat planurile sale de extindere.



LUCAS CRANACH CEL BĂTRÎN: Gura Adevărului (1525—27)

NOTE LA EXPOZIȚIA «ȘCOLII SUPERIOARE DE CREAȚIE INDUSTRIALĂ A FORMELOR» DIN HALLE

SALA KALINDERU

Septembrie 74

În linii mari, practicarea designului duce în general la rezultate remarcabil de asemănătoare.

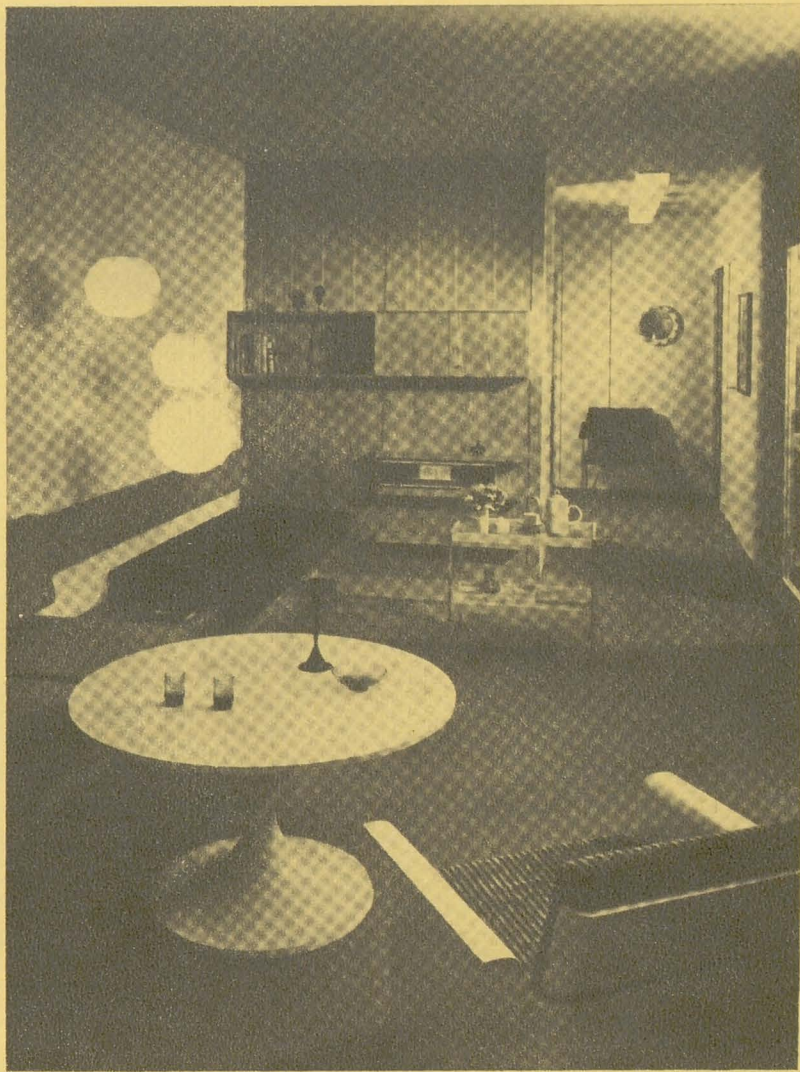
Asemănările, care merg uneori pînă la identitate, sînt departe de a proveni dintr-o imitare a vreunui arhetip și nu pot proveni din concretizarea vreunei teorii universal acceptate, căci ea nu există. Ele sînt un factor de optimism, căci ne întăresc în credința că designul este într-adevăr o problemă reală, născută din nevoile concrete și, în același timp, o problemă universală, o problemă umană, specifică epocii contemporane.

Cele spuse sînt confirmate pe deplin mai ales de acea parte a expoziției școlii din Halle care prezintă o serie de teme din așa-numitul «Grundstudium» sau de «basic design» cum i se mai spune. Nu numai împărțirea în trei domenii de studiu aparent egale ca valoare: analiza și studiul naturii, teoria culorii și compoziția structurală sînt identice cu cele ale școlii echivalente de la București, dar și temele și scopul urmărit cu noi fiecare ne întăresc în credința că nu am greșit în drumul urmat de noi.

Din cele prezentate la expoziția de la Muzeul Kalinderu, școala din Halle dovedește o continuitate de învidiat între foarte bunele rezultate din prima și cea de a doua etapă a studiului universitar. Dacă, în prima etapă, cînd studentul creează în cadrul unor stricte legi, cînd algoritmul impus de profesor nu dă posibilitatea unor erori grave, rolul profesorului este, întrucîtva, mai ușor, în proiectarea de produse sau de ambient, cînd libertatea este mai mare și, implicit, cresc șansele unor greșeli pertinente, profesorul are un rol foarte important și chiar determinant pentru viitorul creației celui îndrumat de el. După rezultatele expuse trebuie să tragem concluzia că atît profesorii cît și, implicit, studenții colaborează la un înalt nivel, căci calitatea formelor, ce acoperă o zonă întinsă, de la un simplu clește de rufe pînă la complexe mașini-unelte, este impresionantă. Calităților armonice li se adaugă o sobrietate în alegerea soluției, o acuratețea a rezolvărilor ce dovedește că seriozitatea tratării problemelor este o calitate fundamentală a școlii din Halle și nu numai un factor de tradiție.

De altfel, această seriozitate a tratării problemei designului în Republica Democrată Germană este prezentă în toate manifestările practice ale domeniului, atît pe plan organizatoric, cu organisme centrale, guvernamentale și profesionale, cu o revistă de calitate ca «Form und Zweck» cît și în planul creației.

ION H. CONSTANTINESCU

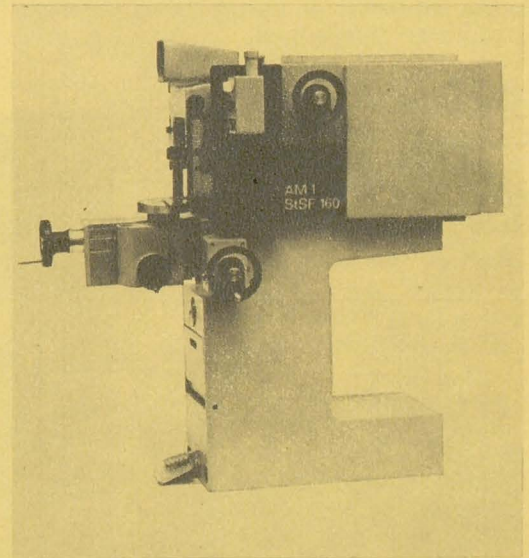


1. Set de vase (ornament din sticlă verde cizelată) dintr-o lucrare de diplomă.

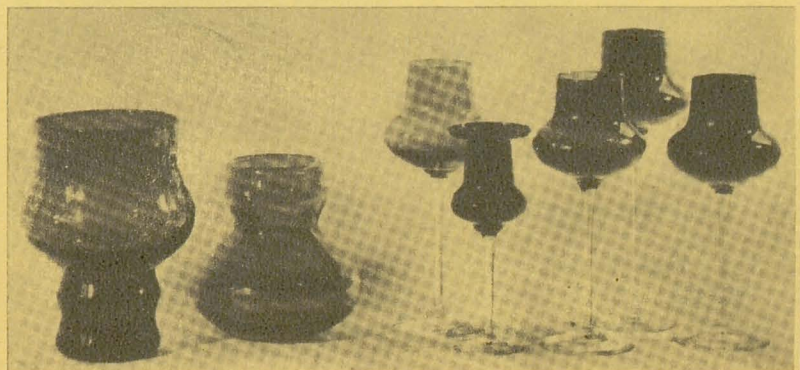
2. Variantă de decorare pentru WBS 70, comandat de Academia de construcții din Republica Democrată Germană

3. Mașină de ștanțat. Lucrare de diplomă în colectiv cu VEB-Maschinen și Combinatul de ceasornice Ruhla

4. Pahare — parte dintr-o diplomă (sticlă colorată). Producător: VEB fabrica de sticlă din Derenburg



Ca și la noi, și de altfel în toată lumea, această primă etapă de studiu a dat la Halle rezultate remarcabile; din păcate, spunea prof. Maldonado, ele nu se regăsesc decît rareori în etapa următoare, aceea a proiectării propriu-zise.



«NOTE DIN DOCUMENTARE 1974»

La galeriile de artă din București s-au deschis patru expoziții colective cu lucrări de pictură, sculptură, artă decorativă realizate de artiști în călătoriile de documentare din vara și toamna anului 1974. «Note din documentare 1974» expun, în perioada noiembrie-decembrie, artiștii:

La galeria *Galateea*: Ion Cojocar, Gheorghe Constantinescu, Constantin Dipșe, Elena Greculesi, Geta Mermeze, Sever Mermeze, Nicăpetre, Tia Peltz, Maria Popa Georgescu, Șerban Rusu Arbore, Șerfi Șerbănescu, George Țipoia.

La galeria *Eforie*: Pavel Boboia, Clara Cantemir, Ileana Cojan, Ion Grigorescu, Adrian Ionescu, Nicolae Krasovschi, Ion Murariu, Adrian Secoșanu, Lidia Nancuischi, Florin Niculiu, Damian Petrescu, Teodor Răducan, Niculiță Secrieru, Anca Șerbănescu, Spiru Vergulescu, Corneliu Vasilescu.

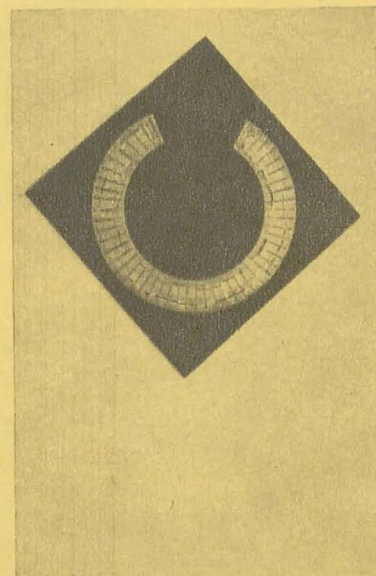
La galeria *Amfora*: Calinic Alupi, Teodor Boboi, Eva Cerbu, Augustin Costinescu, Violeta Crăciun, Jenița Ghiga, Ana Iliuț, Toma Hirth, Nicolae Lazăr, George Paul Mihail, Dragoș Morărescu, Constantin Nicolae, Mariana Petrașcu, Ion Țarălungă, Elena Herța Urdăreanu, Sofia Uzun.

La galeria *Căminul Artei*: Vasile Celmare, Florin Ciubotaru, Pavel Codiță, Nicolae Groza, Gina Hagi, Iacob Lazăr, Viorel Mărginean, Ion Musculeanu, Aurel Nedel, Ion Pacea, Eugen Popa, Ion Sălișteanu.



MICAELA ELEUTHERIADE

Orizont. Noiembrie. Pictură.



MARIN GHERASIM

Galeria Nouă. Noiembrie-decembrie. «Urban I—II». Pictură.



ADINA CALOENESCU

Galeria Nouă. Noiembrie-decembrie. «Concepte constructive».

FORRÓ ANTAL

Comuna Năstărug (Covasna). Septembrie. Pictură, grafică.



IULIA DINESCU BRAN

Timișoara. Galeria de artă. Noiembrie. Ceramică.



SILVIA GROSU JELESCU

Căminul Artei. Noiembrie. «Dealuri dobrogene» Acuarele.



MARIA CONSTANTIN

Simeza. Noiembrie-decembrie. Grafică.



IACOB LAZĂR

Simeza. Decembrie. Pictură.



D. GHIAȚĂ-COLIBAȘI

Amfora. Noiembrie. Pictură.



RODICA LAZĂR

Simeza. Decembrie. Pictură.



GRIGORE ZINCOVSCHI

Brașov. Holul hotelului «Carpați». August-septembrie. Pictură.

Mamaia. Holul hotelului «Perla». Septembrie. Pictură.

RECTIFICARE. În nr. 9/1974 al revistei, selecția ilustrațiilor care însoțesc articolul semnat de Ion Frunzetti («Expoziția omagială de artă plastică») aparține redacției.

Dans ce numéro:

LA COLONIE DE SCULPTEURS DE MĂGURA 1974

(pag. 8)

L'organisation de plus en plus fréquente de symposiums, de rencontres et de « colonies » — selon le terme employé couramment en Roumanie — constitue actuellement un phénomène caractéristique de notre vie artistique. Cinq années se sont écoulées depuis la première manifestation de ce genre — la colonie de sculpteurs de Măgura Buzău, dont on pourrait affirmer qu'elle est à présent une véritable institution de l'art contemporain roumain, le plus grand musée en plein air de notre pays; réunissant un nombre de plus de 80 sculptures, Măgura est actuellement un objectif d'intérêt culturel. (Nous signalons à cette occasion la constitution dans un espace avoisinant d'une collection — en plein air aussi — qui témoigne d'une puissante tradition de la pierre taillée dans cette zone.) En peu d'années Măgura est devenue « l'épreuve » à laquelle ont été soumis la plupart des jeunes sculpteurs. Seize artistes ont travaillé à Măgura en 1974, plusieurs d'entre eux n'étant point à leur première participation. L'expérience s'est avérée utile et le choix des « élus » bien inspiré en général, car du point de vue de la qualité la « moyenne » est nettement supérieure aux éditions précédentes. A l'édition actuelle ont participé: Liana Axinte, Aurelian Bolea, Cristian Breazu, Mihai Buculei, Pavel Bucur, Corneliu Camarovschi, Florin Codre, Gheorghe Coman, Doru Covrig, Horia Flămânda, Mihai Laurențiu, Mihai Mihai, Dumitru Pasima, Nicolae Șaptefrați, Napoleon Tiron.

L'ART ET LA VILLE

(pag. 14)

L'exposition « L'art et la ville » poursuit le programme d'actions organisées à « La Galerie Nouvelle » de Bucarest par un groupe de critiques. Réductible à

la proposition concrète de repenser la fonction de l'art et la participation de l'artiste à la cristallisation d'une forme contemporaine de la civilisation urbaine en Roumanie, ainsi que le rôle et l'orientation de la commande sociale dans ce domaine — cette exposition a un caractère d'étude; c'est une tentative de marquer le stade actuel d'un problème d'une très grande ampleur, de fixer un cadre de discussion, de fournir certaines solutions possibles, sans prétendre aucunement à l'exemplarité. Elle pourrait être considérée comme une exposition-débat et c'est pourquoi c'est surtout une exposition de choses à faire, et beaucoup moins une exposition de choses déjà faites. L'organisateur (Mihai Drișcu) a procédé à une sélection à même d'illustrer les différentes activités artistiques ayant trait aux problèmes posés par la civilisation actuelle et considérés urgents. L'exposition comporte plusieurs sections — depuis la peinture figurative et symbolique de la ville jusqu'aux projets de villes utopiques. Entre ces deux extrêmes, une grande place est assignée aux propositions faites par les artistes: une proposition de tour informationnelle, des propositions de « murs peints » et de « supergraphismes » appliqués, des suggestions d'aménagements temporaires de l'espace collectif, des maquettes de monuments ludiques pour des parcs de loisir, des propositions de monuments commémoratifs et « d'espaces de méditation », des propositions de mobilier urbain indiquant une « méthodologie globale de l'environnement, un projet de construction d'un « Centre d'art visuel » etc. Dans le contexte du programme de l'exposition ont été présentées aussi trois expositions personnelles: celle du peintre Marin Gherasim intitulée « Megalopolis », celle de Adina Caloenescu intitulée « Concepts constructifs » et celle de Mihai Olos intitulée « Projet de ville universelle ». Des colloques ont été organisés dans les salles de la galerie, avec la participation des catégories

professionnelles intéressées par cette exposition.

CINQUANTE ANS DEPUIS LA PREMIÈRE EXPOSITION DU GROUPE « CONTIMPORANUL »

(pag. 36)

L'article de Radu Stern est consacré au 50-ème anniversaire de la « première exposition d'art plastique moderne en Roumanie ». Organisée par le groupe « Contimporanul », cette exposition, qui réunissait plus de 150 œuvres appartenant à des artistes étrangers et roumains, fut un véritable « Armory Show » autochtone et constitue en fait le premier contact du public avec l'art moderne européen. La participation étrangère était représentée par les allemands Hans Arp, Kurt Schwitters et Hans Richter, le suisse Paul Klee — avec un de ses plus beaux dessins, « Le Pavillon numérique » — les polonais Mieczyslaw Szczuka et Thérèse Zarnouwerowna, le hongrois Lajos Kassak, les belges Marc Driemont, Lempereur Haut, Victor Servranckx et Joseph Peeters, le tchèque Karel Teige, le serbe Jacleck, le suédois Viking Eggeling; y figuraient aussi l'expressionniste Arthur Segal — originaire de Roumanie — ainsi que des artistes de moindre importance tels que Buholz et E. R. Vogenauer. L'avant-garde roumaine était représentée par Marcel Iancou, M. H. Maxy, Constantin Brancusi, Victor Brauner, Milița Petrașcu et Mattis Teutsch.

Le 14 décembre 1924, un dimanche, les artistes du groupe « Contimporanul » organisèrent une « réunion » où la lecture des textes de Marinetti, Max Jacob, Herwarth Walden, Lothar Schreier, André Breton, Ph. Soupault, Esenin et des roumains Ion Barbu et Urmuz — fut suivie d'un concert de musique moderne (Jacques Milhaud, Erik Satie, Poulenc, Auric). Cette exposition s'inscrit comme un épisode d'importance dans le contexte plus large d'une histoire de la culture.

