

4

# ARTIA 75

ANUL XXII

NR. 14975





## REDACTIA

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

## ADMINISTRATIA

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

## COLEGIUL REDACȚIONAL

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

## COLECTIVUL REDACȚIONAL

### REDACTOR ȘEF

Anatol Măndrescu

### SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

### REDACTORI

Olga Bușneag, Horia Horșia, Mihai  
Drișcu, Iulian Mereuță

### CORECTOR

Ingrid Georgescu

### PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

### FOTOGRAFII

Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu,  
Atanase Cartojan

### DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun, Octavian Stănescu,  
Eugeniu Lupu

## 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: ILEXIM — Le départe-  
ment export-import presses, Bucarest,  
Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001,  
Telex 011631.

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

40541

Lei 15

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

# ARTA 75

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## CRITICII DESPRE CRITICĂ



## COLOCUIU DESIGN CRONICA

## ANAMORFOZE

## ATELIER

## INFORMAȚII

- 1 Programul partidului, programul artei
- 3 Rolul de mediație al criticii
- 4 Critică și cultură
- 4 Dincolo de cronică
- 5 Operă de artă și operă de critică
- 6 Despre accesibilitate, comunicare și calitatea  
mesajului
- 7 Brâncuși la Tîrgu Jiu
- 18 Normalitate
- 22 Wanda Sachelarie Vladimirescu
- 24 Podul (Interviu de Cristina Condiescu)
- 26 Piranesi
- 28 Marcel Chirnoagă
- 29 Margareta Sterian
- 30 De la Caligari la Schwitters. Nosferatu și avantajele  
efectelor
- 32 Paul Sima. Coriolan Hora
- 36 Trude Schullerus
- 37 Confruntări internaționale. Cadran. Simeze. Agendă

Aurel D. Broșteanu  
Marina Preutu  
Ioana Vlasu  
Radu Ionescu

Constantin Prut

Anca Arghir  
Dan Hăulică

Cristina Condiescu  
Constantin Prut  
Cristina Condiescu

Iulian Mereuță

Iuliana Dancu

## COPERTA

Poarta Sărutului (detaliu)

Constantin Brâncuși

## DE LA CRITIQUE

## COLLOQUE DESIGN CHRONIQUE

## ANAMORPHOSES

## ATELIER

## INFORMATIONS

- 1 Le programme du parti, le programme de l'art
- 3 Le rôle médiateur de la critique
- 4 Critique et culture
- 4 Au delà de la critique
- 5 Oeuvre d'art et oeuvre de critique
- 6 De l'accessibilité, de la communication et de la qualité  
du message
- 7 Brâncuși à Tîrgu Jiu
- 18 Normalité
- 22 Wanda Sachelarie Vladimirescu
- 24 Le Grenier (interview recueillie par Cr. Condiescu)
- 26 Piranesi
- 28 Marcel Chirnoagă
- 29 Margareta Sterian
- 30 De Caligari à Schwitters. Nosferatu et les avantages  
des effets
- 32 Paul Sima. Coriolan Hora
- 36 Trude Schullerus
- 37 Confrontations internationales. Cadran. Cimaies.  
Agenda

Aurel Broșteanu  
Marina Preutu  
Ioana Vlasu  
Radu Ionescu

Constantin Prut

Anca Arghir  
Dan Hăulică

Cristina Condiescu  
Constantin Prut  
Cristina Condiescu

Iulian Mereuță

Iuliana Dancu

## COUVERTURE

La Porte du Baiser (détail)

Constantin Brâncuși

## КРИТИКИ О КРИТИКЕ

## КОЛЛОКВИУМ РИСУНОК ХРОНИКА

## АНАМОРФОЗ

## АТЕЛЬЕ

## СООБЩЕНИЯ

- 1 Программа партии, программа искусства
- 3 Посредническая роль критики
- 4 Критика и культура
- 4 По ту сторону хроники
- 5 Художественное и критическое произведения
- 6 О доступности, сообщении и качестве послания
- 7 Брынкуш в Тыргу Жиу
- 18 Соответствие норме
- 22 Ванда Сакеларие Владимиреску
- 24 Чердак (Интервью Кристины Кондiesку)
- 26 Пиранези
- 28 Марчел Кирноагэ
- 29 Маргарета Стериян
- 30 От Калигари до Швитерса. Носферату и преимущ-  
ества эффектов
- 32 Паул Сима. Кориолан Хора
- 36 Труде Шуллерус
- 37 Международные соревнования. Циферблат.  
Панно. Заметки

Аурел Д. Броштяну  
Марина Преуту  
Иоана Власиу  
Раду Ионеску  
Константин Прут

Анка Аргир  
Дан Хэуликэ

Кристина Кондiesку  
Константин Прут  
Кристина Кондiesку

Юлиан Мереуцэ

Юлиана Данку

## НА ОБЛОЖКЕ

Ворота Поцелуя (деталь)

Конст. Брынкуш



# PROGRAMUL PARTIDULUI

## PROGRAMUL ARTEI

Ridicarea pe o treaptă superioară a nivelului de dezvoltare a artelor plastice este o sarcină istorică, organic legată de Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Documentele de partid se referă statornic la ideea creșterii atât a nivelului *material*, cât și a celui *spiritual* al României socialiste, ca la unul din țelurile fundamentale ale Partidului Comunist Român. Aceasta ne ajută să înțelegem că, în concepția ce prezidează politica noastră culturală, progresul spiritual, creația științifică și culturală, sînt indisolubil legate de progresul vieții materiale a societății noastre.

În realizarea țelului măreț de transformare revoluționară a societății și a omului, un rol de importanță hotărîtoare revine artei, ca parte integrantă a culturii socialiste. Programul Partidului Comunist Român, adoptat la cel de al XI-lea Congres, arată cu claritate: . . . « literatura și arta, chemate să contribuie la afirmarea, în forme specifice, a concepției înaintate despre lume și viață », . . . « se dezvoltă în strînsă legătură cu evoluția socială și națională a societății, corespunzător condițiilor specifice ale fiecărei epoci și națiuni ».

Este, așadar, foarte important pentru creatorii de valori artistice ai unei epoci să înțeleagă cu luciditate care sînt coordonatele evoluției sociale și naționale ale unei anume etape istorice și perspectivele etapelor următoare, în ce condiții specifice, dependente de întreaga situație a contemporaneității pe plan mondial, și în ce condiții specifice națiunii noastre socialiste și momentului de față sîntem chemați să ne desfășurăm munca de creație.

« Adevărata artă — spune același istoric document de partid — a exprimat întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice ». Felul în care această realitate socială este exprimată depinde de angajarea mai deplină a artistului, de felul cum el și-a înțeles misiunea în cadrul obiectivelor însușite de întregul popor. Este cu neputință să pretindă cineva a exprima ceea ce cunoaște prea puțin, ceea ce n-a aprofundat, ceea ce nu s-a străduit să pătrundă în toate implicațiile, sub cât mai multe unghiuri de vedere. Pentru a răspunde cerinței acesteia firești, a exprimării artistice a realităților celor mai caracteristice ale societății românești contemporane, este necesară o angajare fermă a artiștilor noștri în viața societății. Angajarea artistului în progresul ei de fiecare zi, în acțiunea de făurire a civilizației materiale și spirituale, capabile să direcționeze forțele și relațiile de producție în direcția viitorului de aur al omenirii, comunismul, decide de angrenarea reală a procesului de creație artistică în destinul țării.

Programul partidului formulează, în același timp, principiile umanismului socialist, ca fundament ideologic al artei noastre: « În condițiile orînduirii socialiste arta reflectă realitatea relațiilor noi de producție și sociale, bazate pe egalitate și dreptate socială, pe colaborare, prietenie și stimă între oameni, noua poziție a omului, de libertate și demnitate socială ». Acest postulat va putea fi adus la nivelul realizărilor artistice numai prin integrarea cât mai deplină a categoriei sociale a creatorilor de frumos artistic, în fluxul uriaș, clocotitor, al muncii de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate în țara noastră. Și aceasta va fi posibil în măsura în care creatorii de artă din România socialistă înțeleg, pe de o parte, faptul că purtătorii celor mai înaintate aspirații de



progres ale umanității, adevărații făuritori ai civilizației materiale și spirituale a lumii, au fost întotdeauna masele populare. Pe cât de exactă este această aserțiune, pe atât de viu trebuie să fie în cugetul artiștilor îndemnul partidului de a ne simți solidari cu întregul popor muncitor, cu masele populare ce făuresc noua civilizație materială și spirituală a patriei noastre, și de a lucra în spiritul acesta, pentru atingerea țelurilor înalte ce-și propun făuritorii noii lumi, pentru progresul, bunăstarea, libertatea socială și demnitatea oamenilor muncii, înfrățiți în societatea fără clase antagoniste, sub steagul avangărzii ei politice, Partidul Comunist Român. Tocmai pentru că literatura și arta sînt rodul forței creatoare a societății — așa cum precizează odată mai mult documentele de partid — sînt expresia geniului și a sensibilității poporului însuși, pe care adevăratele talente le întruchipează în lucrările lor, nu poate exista mîndrie mai deplină decît aceea de a te recunoaște mandatar al geniului creator al întregului popor, deținător al unei părți, mai mari sau mai mărunte, din forța sa de făurire a valorilor civilizației și culturii noi !

Menirea socială a creațiilor artistice este de a sluji oamenilor, de a-i ajuta să înțeleagă necesitatea progresului și sensul exact al înaintării treptate către marile-i țeluri, să le tălmăcească prin imagini capabile să înflăcăreze închipuirea, perspectivele istorice ale momentului actual, să prefigureze schimbările viitoare ale societății, să însuflețească pe toți oamenii muncii, îndeosebi pe cei care se formează în prezent, la fapte capabile să ducă spre concretizare în viitor visele colective cele mai ardente, idealurile cele mai înalte ale omenirii care-și creează azi condițiile unor noi ere.

Valoarea educativă a artei trebuie înțeleasă astăzi în perspectiva noului, în funcție de aprofundarea esenței noului. Reconsiderarea felului comun de a oglindi trecutul și prezentul societății, într-o perspectivă a presimțirii viitorului, prefigurat în noul tip de relații sociale și interindividuale, este o datorie de căpetenie a artei: literatura și arta sînt de fapt instrumente ale construirii unui nou tip de umanitate, umanitatea prezentului și a veacurilor viitoare, demnă, liberă — și a milita pentru atingerea unor niveluri din ce în ce mai înalte și mai ample de conștiință devine o sarcină tot mai evidentă a oricărui creator al zilelor noastre. Manifestarea liberă a talentului, folosirea de « stiluri și maniere de creație variate », în cadrul concepției umanismului societății socialiste, constituie o parte componentă, inalienabilă, a acestor principii. Cum țelul revoluției socialiste nu este altul decît acela de a asigura condițiile depline și liberei dezvoltări a personalității umane, creatoare, la toate nivelurile activității sociale, ideea promovării unei asemenea concepții asupra libertății de creație, ca și ideea « schimbului larg de valori spirituale cu toate popoarele lumii » — deci ferestre deschise spre colaborare și schimbul real de valori — sînt tot atîtea temeuri ferme pentru artă. În aceste condiții, o problemă rămasă deschisă este aceea a asigurării unei bune selecții a valorilor artei, recunoașterii și difuzării operelor, acțiune în care — fără a fi singurul factor — corpul calificat de critici are un rol important.

« Partidul acordă, de asemenea — se precizează în Programul partidului — un rol de mare însemnătate criticii de artă, atât în promovarea creației artistice cu un înalt conținut educativ, militant, cît și în educarea estetică a maselor populare ». Se înțelege, prin urmare, clar, că rolul criticii este dublu : pe de o parte de a promova creația valoroasă, de a o distinge de operele nereușite și insuficiente sub raportul educativ, pe de altă parte de a educa publicul în sensul receptării estetice, consumului artistic. Acest dublu rol, critica de artă nu și-l poate îndeplini decît dacă se situează ferm pe pozițiile filosofice marxist-leniniste, chează la eficienței, obiectivității, nepărtinirii în judecata valorilor artistice, dacă își afirmă cu claritate și consecvență fundamentarea materialist-dialectică și istorică a principiilor directoare, dacă se demonstrează pătrunsă de necesitatea stimulării legăturii strînse a creatorilor cu viața, cu realitatea. Desigur, rolul criticii, de selecție a valorilor reale și de educare a publicului, cere judecăți estetice pertinente, întemeiate pe o cunoaștere extinsă a fenomenului artistic contemporan de la noi și din restul lumii, coroborată cu cunoașterea istoriei artelor naționale și universale. Trebuie să ne străduim însă a nu uita că, pe lîngă rolul de valorificare adecvată, de selecție a operelor după criteriile unei ierarhii spirituale din care nu poate lipsi perspectiva gîndirii revoluționare asupra istoriei și lumii, criticului îi revine — tocmai de aceea — și un rol de *prospecțiune*, adică de sesizare a direcțiilor de creație celor mai acut actuale, de « întabulare a exigențelor și necesităților spiritului, ale actualității ». Un critic este un pedagog social, un exeget al artei, mediator între creația și consumul adecvat al operei, dar și un om politic, adică un propunător de perspective de dezvoltare pentru artă, stiluri și artiști. Demersul creator al criticii pleacă de la valorificarea operei concrete după criteriile conforme cu gîndirea sa umanistă, îmbibată de spiritul socialist, spre a ajunge la interpretarea faptului estetic a cărui exegeză o are de făcut, în vederea exprimării lucide, traducerii raționale, în concepte și judecăți clare, a unor sentimente sau idei formulate în operă prin imagini.

Frumusețea unui asemenea program al artei, perspectivele unei plenitudini creatoare sînt de natură să mobilizeze pe artiști și critici, care se simt astfel angajați prin muncă efectivă pentru traducerea lui în viață. Și cu siguranță nici un talent nu va lipsi de la datoria sa.

ARTA



«Dorim ca și critica de artă să joace un rol mai activ, militant, în promovarea unei arte cu adevărat revoluționare, care să oglindească specificul istoric și tradițiile poporului nostru, uriașa operă socială pe care o înfăptuiește în prezent, ținând totodată seama de ceea ce este nou în cunoașterea umană pe plan universal, de năzuințele generale de viitor ale omenirii».

NICOLAE CEAUȘESCU

# CRITICII DESPRE CRITICĂ

Publicăm în continuare opiniile unor critici asupra problemelor actuale ale disciplinei lor. Această confruntare, întreprinsă în spiritul documentelor programatice ale celui de al XI-lea Congres al partidului, ni se pare necesară întrucât ea poate da o măsură a situației și perspectivelor criticii de artă, poate contribui la clarificarea unora din problemele complexe ale acesteia și, în ultimă instanță, la dezvoltarea unei conștiințe critice.

## ROLUL DE MEDIAȚIE AL CRITICII

Ar fi interesant de urmărit legăturile dintre artist și public de-a lungul istoriei artelor și, mai cu deosebire, la principalele ei cotituri. Ceea ce știm sigur este că de un secol încoace — mai precis, de la impresionism — ele cunosc frecvente momente de tensiune și chiar de criză, cu alternative recriminări și aleaturi reciproce. În *Liniile mîinii*, Gaëtan Picon citează un text din 1913 al lui Ossip Mandelstam, în care este exprimată nostalgia unui interlocutor: «E ca și cum ai schimba semnale cu Marte... Pentru a ajunge la destinatarul

clamoroasele Șase personaje în căutarea unui autor, încearcă un sentiment de frustrare în fața acestei ezitări de a i se îmbrățișa problemele, de a li se da cît mai urgent glas în operă, de a i se crea lui însuși prin adecvata lor reflectare o identitate pe planul conștiinței.

Această distanțare geloasă dintre cei doi poli ai comunicării artistice își are sorgintea în însăși tensiunea implicată de comunicare, în continuele denivelări pe care le atrage un asemenea dialog între factori deosebit situați. Dar, izvorînd dintr-o simplă situație de fapt, ea este exacerbată pe parcurs de unele dispute, de altfel binecunoscute, dintre esteticieni, care, pornind de la o distincție de ordin pur metodologic, tind a disocia în cîmpul practicii artistice forma operei de conținut și a proclama pîrtinitor opțiunea pentru una ori alta din ele. Asistăm astfel la polemica sterilă dintre formalisti și conținutiști. Primii se erijează în avocații artistului interesat să salvgardeze valorile estetice ale artei, și prin aceasta specificul și însăși ființa ei, ceilalți își arogă titlul de apărători ai publicului ce năzuiește a vedea promovate în cuprinsul plăsmuirilor artistului totalitatea valorilor vieții. Exclusiviști și unii și ceilalți, ei nu-și dau seama că, arborînd pe flamurile lor lozinci unilaterale, sapă de fapt la temeliile artei, care nu poate subzista decît în unitatea solidară și indivizibilă a formei și a conținutului.

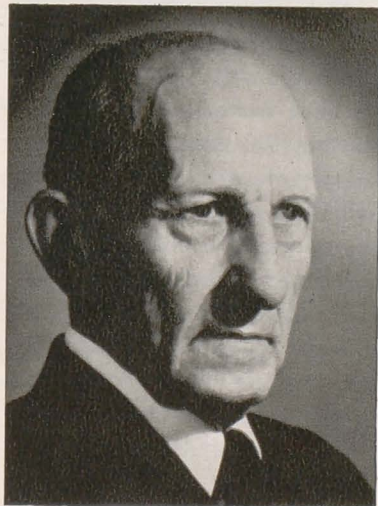
Un citat din *Estetica* lui Tudor Vianu va ilustra, cred, în chip

oportun, un adevăr pe care, din perspective opuse, fie unii, fie ceilalți, sînt înclinați să-l ignoreze: «Arta prelucreează un material, dă o anumită organizație materiei sau datelor conștiinței și obține în felul acesta un produs care își are scopul în sine însuși... Dar în acțiunea de constituire a operei se introduc și alte valori ale culturii omenești, a căror origine stă în sufletul artistului, în felul său de a înțelege și resimți lumea și viața... Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală, sînt făcute din aceste valori de ordin eteronomic întreșesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are așadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge».

Se poate spune că azi, cînd dinamica participării cetățenilor patriei noastre la construirea unei noi societăți le-a restructurat din temelii conștiința, îmbogățind și diferențiind lumea lor de trăiri și de valori (îndeosebi: morale, politice, teoretice), exigența întreșerii în unitatea operei de artă a valorilor culturii omenești, spre a da expresivitate și adîncime spirituală artei, își află mai mult decît oricînd un vast cîmp de aplicare, întru totul adecvat fertilizării creației românești con-

temporane. Expoziția recapitulativă «25 de ani de artă plastică românească» a constituit un test decisiv în această privință, demonstrînd efervescența creatoare a artelor plastice în societatea noastră. Ceea ce imprimă acestora o notă distinctivă este îmbinarea dintre activitatea de producție și de cercetare, ultima fiind îndreptată spre asimilarea în sistemul de cunoaștere și activitate proprii artelor plastice a cît mai multora dintre valorile lumii contemporane iscate de uriașa dezvoltare a științei și a tehnicii, spre promovarea consecventă a noului, înțeles ca o condiție vitală a creației.

Dacă este neîndoielnic faptul că artiștii noștri plastici, prin încorporarea în creația lor a valorilor culturale proprii timpului și societății românești actuale, au făcut însemnați pași în direcția întîlnirii cu interlocutorul său, publicul, rămîne deschisă întrebarea în ce măsură acesta îl secondează. Desigur, îmi lipsesc mijloacele de care dispune noua disciplină: sociodinamica culturii, spre a încerca un răspuns pertinent. Dar, din experiența acumulată de-a lungul contactelor cu viața artistică îndeobște și, îndeosebi, prin întîlnirile în calitate de critic cu vizitatorii expozițiilor, îmi dau seama că există încă de pe acum un public, recrutat mai ales dintre tineri, care face dovada unei maleabilități spirituale deosebite, cu interese multilaterale în sfera culturii, receptiv față de fenomenul artei, dornic să se apropie de aspectele ei și să le înțeleagă; că, pe de altă



lor legitim le trebuie versurilor acestora tot atîtea secole cît le trebuie stelelor ca să-și ajungă vecinele». Dar există nostalgii și în sens invers: de la public spre artist. S-ar părea, după unele accente, că artistul, situat — el, de astă dată — într-o inaccesibilitate stelară, ar zăbovi să răspundă apelurilor publicului, care, ca și



parte, în ultimii ani, datorită numeroaselor acțiuni convergente întreprinse (în cea mai însemnată măsură, din partea Uniunii Artiștilor Plastici), s-a ajuns la o mai mare familiarizare a publicului cu problemele creației contemporane în artele plastice.

Desigur, este încă mult de făcut până la realizarea unei conlucrări în alt chip activă din partea publicului cu creatorul de artă. De primă urgență apare adoptarea atitudinii estetice în receptarea obiectului artistic — singura adecvată situării acestuia în sfera valorii care îi este proprie și deosebirii elementelor estetice ale operei de artă de cele extraestetice (în principal, asociații), în vederea valorificării optime a unora și a celorlalte în actul contemplării artistice. «Prin mijlocirea lor (a asociațiilor, n.n.), scrie Tudor Vianu, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filosofice... ale ființei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest ecou artei, nu o poate absorbi în multiplicitatea intențiilor ei». Dar cine s-ar mulțumi numai cu acest ecou, n-ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei, și nici — este cazul să adaug — ceea ce este specific imaginii plastice, esențial deosebită de imaginea verbală.

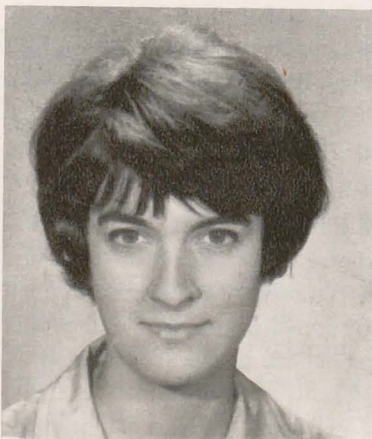
Pentru ca partenerii implicați în comunicarea artistică să nu se limiteze la un dialog între surzi, este așadar necesar ca acest atît de însuflețit tineret, care, după cum am văzut, se oferă drept cel mai ideal interlocutor artistului, să fie abilitat a-i vorbi de la egal la egal de pe poziții verificate ca valabile și a-l stimula astfel în creație prin interesul luminat arătat acesteia. Numai atingînd un asemenea grad de conștientizare în contemplarea operei de artă, prin urmărirea cu desfătată atenție a activității semnelor plastice și a relațiilor ce se stabilesc progresiv între ele deschizîndu-se spre semnificații, el își va putea vedea reflectată, ca valori culturale, în

opera pe care astfel o reconstituie în geneza ei, propriile trăiri și aspirații, ce sînt și ale artistului, ca unul care, îmbrățișînd întreaga condiție umană, s-a angajat cu precădere pe o linie de consecventă acțiune în problematica timpului și a societății sale.

Se pune, în concluzie, problema conjugării unor acțiuni venite din direcții opuse, dar tinzînd spre același scop. Pentru a facilita atingerea lui, îi revine criticii de artă, ca o sarcină stringentă impusă de stadiul actual al culturii noastre, rolul de a seconda și controla desfășurarea acestor acțiuni. Rol dublu: pe latura creației — exegeza critică; pe latura receptării — educarea artistică (și, implicit, estetică) a publicului. E o misiune plină de răspundere, pe care critica noastră de artă, stăpînă pe uneltele ei, va ști fără îndoială să o ducă la capăt. AUREL D. BROȘTEANU

## CRITICĂ ȘI CULTURĂ

Sîntem martorii unei mișcări plastice de o remarcabilă amploare. Este surprinzător să constăți afinitatea dezinvoltă a multora dintre orientările și soluțiile plastice de la noi cu inițiativele cele mai îndrăznețe ale secolului. Păr-



cepției imediate i se alătură meditația abstractă, dezbaterii etice — inițiativa ermetică, exaltației cosmice — stilizarea livrescă. Și dacă nu toți artiștii se pot lăsa nostalgizați de prestigiul mitic al începuturilor, cei mai mulți

dintre ei au știut să descopere legătura pe care am numi-o magică cu ierburile pămîntului și vietățile lui. Este, credem, un indiciu de vitalitate artistică, a cărei caracteristică esențială rămîne pînă la urmă o stare generică întemeiată pe credința în «simpatia» universului. Se află aici una din trăsăturile artei românești de totdeauna — echilibrul, măsura, încercarea de a reface cu mijloacele limbajului plastic unitatea cosmică a omului. În aceste condiții sarcina criticii se dovedește a fi una dintre cele mai dificile.

S-a spus de nenumărate ori, și o vom repeta și noi, că actul critic trebuie să introspecteze adînc, să urmărească felul în care gîndul autentic artistic a fost întrerupat în lucrări și să facă comunicabil, măcar parțial, acest gînd. S-a spus, și ar fi inutil să o repetăm, că este neapărată nevoie să se arate și să se denunțe impostura abil disimulată, epigonismul periferic, decalcul din cărți și reviste. Sînt adevăruri cu care toată lumea este de acord.

Dincolo de rolul de judecător receptiv, competent și integru, liber de prejudecăți și idei preconcepute, criticul trebuie să fie un om de cultură. Un om care, el în primul rînd, a pătruns în adîncime valorile culturale ale umanității, valori pe care apoi știe să le tîlmăcească, să le facă să circule, să realizeze, pentru a folosi cuvintele lui N. Tonitza, «linia de legătură între opera de artă și public». Și dacă, uneori, profilul publicației, insuficiența spațiului sau graba alcătuirii unor așa-numite «cronici de serviciu» antrenează folosirea unor unelte comode și perimate, exemplele spre care tindem, mai ales noi, criticii «tineri», sînt exemplele de mare cultură, de înțelegere adîncă a complexității fenomenelor, de tratare nuanțată a lor.

Este însă la fel de adevărat că vocile artistice cele mai înzestrate trebuiesc, în egală măsură,

amplificate prin pîlnia unei culturi temeinice.

Ar putea fi oare cultura de specialitate o piedică în calea spontaneității?

Criticii îi revine sarcina de a explica, nuanțat, că unicitatea atît de discutată a stilului nu se poate obține doar prin închiderea în propriul limbaj; că, dacă forța în sine e o șansă, ingenuitatea este la fel de riscantă. Un artist cult va rezista, e adevărat, mai greu tentației livrescului și epigonismului, dar nicio dată informația culturală bogată, erudiția chiar, nu au estompat calitățile native, talentul.

Una din nenumăratele sarcini ale criticii trebuie să fie, așadar, una de intelectualizare atentă, treptată. Instrumentul ei nu poate fi decît cultura de specialitate. Cred că, în momentul de față, critica poate și trebuie să grăbească conștiința de sine a forțelor artistice pe care le avem, să-i pună în evidență atît posibilitățile cît și dificultățile.

Arta românească la a cărei diversitate ne-am referit trebuie să se regăsească pe sine îmbogățită prin cultură. Criticul este unul din factorii meniți să înlesnească lectura limbajului plastic, să stimuleze meditația susținută asupra condiției artei plastice înseși. Cred că numai asemenea ample lecturi sînt capabile să anuleze complexele provinciale de originalitate absolută. Artistul ar putea ajunge, astfel, prin comparații revelatoare, să-și definească mai exact locul într-un muzeu imaginar al artei românești; să se autoanalizeze cu luciditate, să elimine incongruențele.

MARINA PREUTU

## DINCOLO DE CRONICĂ

Activitatea ordonatoare a criticii, a celei curențe, care urmărește, zi cu zi mișcările fenomenului plastic, a început, în sfîrșit, să fie posibilă și altfel decît prin intermediul cronicii săptămînale de revistă. În primul rînd des-



chiderea Galeriei Noi a fost cea care a asigurat condițiile unei intervenții, altfel decât prin scris, concrete, efective de astă dată, a criticului. Orientările, liniile viitoare de dezvoltare, pe care orice critic se străduiește să le delimiteze, și care, prin scris, ne parvin deseori doar la nivel de schemă, de construcție mai mult sau mai puțin verosimilă, ni se oferă în schimb, în toată concretețea lor, cu ocazia unor expoziții de tipul celor cu care Galeria Nouă ne-a obișnuit. Cu prilejul acestora au apărut filiații cu totul nebănuite, sau altele care își așteptau doar consemnarea printr-un act critic, nume noi sau laturi mai puțin cunos-



cute ale activității unor artiști. În sfârșit, stimulând la aprecierea, amendarea sau chiar refacerea procesului ordonator al lucrărilor ce-i stau în față, privitorul este scos din acea stare de inerție a gândirii pe care expoziția-salon o poate provoca. În afara expozițiilor de la Galeria Nouă, expoziția «25 de ani de artă plastică românească» de la Muzeul de artă al Republicii, din 1972, expozițiile organizate de revista Arta la Galeria Amfora, destul de numeroasele expoziții ale Atelierului 35 se disting prin merite asemănătoare.

Cu aceste câștiguri considerabile ale criticii și rolul îndatoririlor ei nu se încheie. De exemplu, ni se pare necesară recucerirea paginilor cotidiene prin care s-ar putea asigura, cu oarecare constanță, largirea publicului artelor plastice. Apoi o mai consecventă

consemnare și analizare în cronicile periodice a lucrărilor de artă monumentală, atât de numeroase în ultimul timp; un monument, o lucrare de decorație murală, au dreptul la cel puțin tot atâta atenție cât o expoziție, care, bună sau mai puțin bună, nu este omisă din dările de seamă săptămânale. Trecerea unei lucrări de la faza de proiect la stadiul ei definitiv, instalarea ei în spațiul urban este un eveniment plastic cu consecințe dintre cele mai însemnate pentru fizionomia orașului în primul rând — care ar trebui amplu dezbătut de către critici, și aceasta în chiar momentul instalării monumentului, dacă nu în faza de proiect cum ar fi ideal.

Dincolo de activitatea de zi cu zi a criticii se pune tot mai acut problema unei evaluări retrospective a mișcării plastice din ultimii 10—15 ani, foarte bogată în evenimente ale căror semnificații se cer relevante, a căror continuitate sau evoluție întreruptă se cere subliniată. O cointeresează Editura Meridiane în publicarea unor volume — pentru că numai acestea permit dezvoltarea unor studii mai ample — consacrate problemelor artei contemporane, eventual reluarea unei serii monografice dedicate artiștilor de azi ar veni în întâmpinarea unor necesități urgente.

IOANA VLASIU

## OPERĂ DE ARTĂ ȘI OPERĂ DE CRITICĂ

Cine nu este critic de artă...? De la formula, chiar inexactă însă cinstită, «mie nu-mi place» — și pînă la aceea emfatică și, cel mai adesea, fără acoperire, «nu este bun», orice om este critic, sau se crede a fi, odată aflat în fața unei opere de artă. Pentru ca o părere să aibă răsunet, să îmbrace haina unei aprecieri autorizate, trebuie însă să poarte girul acoperirii celui ce o emite. Titlul, prezența în schemă,

diploma, frecvența semnăturii tipărite sau transmise pe unde sonore sau luminoase sînt, fără îndoială, treptele de pe care, odată emisă o părere, ea devine autoritate în materie, chiar dacă adesea este precară (dar aceasta este cu totul altă treabă!). După cum am spus, în orice om zace un critic, după cum în orice om zace un medic, însă, din fericire, la boală oricine se adresează totuși unui medic cu diplomă. Or, tocmai acești medici cu diplomă sînt criticii în raport cu toți semenii lor, adăugînd însă că, în domeniul nostru, zona de subiectivitate (a se citi personalitatea criticului) trebuie să fie cît mai acuzată. Fără aceasta, două-trei texte șablon ar fi suficiente pentru o întreagă activitate, bineînțeles cu schimbarea, întotdeauna, a numelui celui ce expune. În relațiile cu publicul, criticii nu au menirea de a-i arăta că a văzut bine sau că s-a înșelat, ci de a-i arăta cum vede el, iar nu cum trebuie să se vadă, doi critici, ambii de o certă valoare, putînd avea păreri diferite în privința unui artist. În acest sens, socotesc că ar fi foarte interesant, și de o reală utilitate, ca o revistă să publice despre o expoziție sau un artist două sau mai multe critici. În acest fel cred că, cel puțin din cînd în cînd, publicul și-ar putea da seama că un critic nu este o voce care se confundă cu punctul de vedere al ziarului care îl publică, ci un interpret al operei de artă manevrînd niște instrumente care-i sînt personale și care îl definesc ca sensibilitate, forță de înțelegere și de exprimare.

Nu se poate porni la o discuție a relației critic-artist altfel decât de la premise că ambii sînt creatori, fiecare exprimîndu-se cu mijloacele specifice domeniului său. Atît criticul cît și artistul sînt autorii unor creații bazate pe analiza și interpretarea personală a unei realități obiective; artistul creează imaginea plastică a relației stabilite între realitatea ca motiv și atitudinea sa față de aceasta, iar criticul exprimă relația stabi-

lită între opera de artă (cu toate implicațiile ei de ordin social, politic, estetic) și spectator. Astfel, el însuși fiind unul din cei cărora li se adresează opera de artă, receptînd-o critic, cu mijloacele particulare oferite de pregătirea, experiența (și, în mod ideal, de *intuiția*) sa, devine, implicit, nu un intermediar între artist și public, ci un îndrumar pentru acesta din urmă. Aprecierile sale, cît și criticile aduse, devin, totodată, nu o «lecție» pentru artist, ci un mijloc de a-l sensibiliza pe acesta — care poate fi sau nu receptiv — asupra calităților sau scăderilor, justeții atitudinii sau a erorii sale.

Resping valabilitatea lamento-ului «criticii nu vin în atelier să ne îndrume» cu aceeași hotărîre cu care aș respinge și încercarea unui artist de a se așeza lîngă masa mea de lucru pentru a vedea ce anume și cum scriu despre o operă a sa, dîndu-mi eventual sfaturi.

Că se pot înșela și unii și alții este evident; însă, semnătura, din



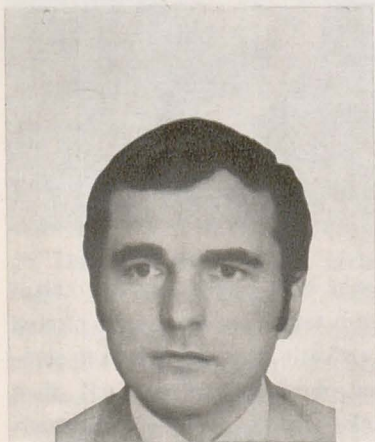
josul unei pagini sau din colțul unui tablou, conferă paternitatea certă atît creațiilor puse sub semnul deplinei realizări, cît și a celor ratate. Timpul și urmașii sînt cei care, judecînd lucrurile privite în perspectiva lor, debarasați de factorii subiectivi și conjuncturali, vor putea fi, în ultimă instanță, judecătorii imparțiali a celor două aspecte ale actului creator: opera de artă plastică și opera critică.

RADU IONESCU



## DESPRE ACCESIBILITATE, COMUNICARE ȘI CALITATEA MESAJULUI

Folosiiți, cu o frecvență semnificativă, în dezbaterile privind arta modernă și mai cu seamă în creația ultimilor ani, termenii *accesibilitate* și *comunicare* au ajuns fie să se confunde — unul presupunând imediat prezența celuilalt — fie să desemneze realități atât de diferite încât o apropiere între acestea nu se mai consideră a fi necesară. Distincțiile pe care am dori să le facem nu se vor opri la nivelul terminologiei, ci vor viza de fapt câteva din problemele actuale ale concepției și receptării operei de artă. Să spunem mai întâi — într-o sumară privire retrospectivă — că noțiunile de accesibilitate și comunicare au fost aduse, de regulă, în discuție pentru a se sublinia *criza lor*, pentru a se reclama, de fapt, că o operă de artă se află într-una din situațiile comportate de această criză: a) cuprind idei pe care însă limbajul încifrat le ține departe de înțelegerea noastră; b) sînt accesibile dar nu oferă un mesaj de substanță; c) le lipsește și sarcina de idei și claritatea limbajului. Evident, ceea ce ne interesează pe noi este situația în care se produce o concordanță între conținut și limbaj pe fondul vremii noastre, a problematicii civilizației actuale. Mai exact, operele care ființează în prezent, care pun într-o ecuație nouă aspectele ireductibil concrete ale exis-



tenței noastre. Cum însă concordanța între conținut și limbaj nu înseamnă neapărat și comunicare — care presupune o relație mai complexă — ni se pare util, acum, să lăsăm de-o parte cazurile limită și să ne oprim atenția asupra creației care își asumă, cu toată gravitatea, o

problematică complexă și un limbaj deschis, formulat pe baza experienței istorice a colectivității. Am vrea să distingem, așadar, noțiunile de accesibilitate și comunicare în legătură cu o creație care *are* ce să comunice, *vrea* să comunice și adoptă pentru aceasta modalități de exprimare cunoscute. Cum funcționează, în cazul de față, cei doi termeni? La ce element al ecuației pe care o reprezintă *eficiența* operei de artă apare fenomenul de alterare, de inadecvare la tendința ansamblului? Răspunsul poate fi căutat atât în domeniul artelor figurative cât și în domeniul artelor nefigurative, lucrul cel mai important fiind, după opinia noastră, sesizarea proprietății fiecărui mod de exprimare în funcție de adresa umană și socială unică. Ni se pare că dificultatea — partea cu cele mai multe semne de întrebare atât pentru artist cât și pentru receptor — apare în *zonele de noutate*, adică acolo unde se instaurează de fapt creația. Am putea da, aici, exemple de picturi sau sculpturi ce dezvoltă o imagistică bogată pe baza observației și realizate cu o deplină limpezime a limbajului, care nu reușesc să *comune* într-un chip profund și grav, pentru simplul motiv că ceea ce vor să ne spună ne este deja cunoscut, nu ne aduce nimic în plus față de o operă anterioară. Asemenea opere au, evident, un *conținut* și sînt *accesibile*, dar tipul de *comunicare* pe care îl pot susține nu este creator, se consumă în gol, comod, și ajung, în cele din urmă, să nu intereseze pe nimeni. Sensul integrării realității — care va fi, în permanență, o realitate socială — trebuie, credem, să țină seama de însăși dinamica acestei realități.

O operă care își propune o adresă socială este de neconceput fără abordarea unui conținut ferm și a unui mod de exprimare deschis, dar, pentru a avea un ecou real, ea trebuie, în chip necesar, să se plaseze în acea zonă de noutate pe care, înainte de a o găsi în operă, o întâlnim în realitate, în construcția socială. Punîndu-se în legătură cu o asemenea realitate, cu principiile sale mobile, unde pulsul intervenției umane e permanent implicat, o operă nu va deveni îngust reflexivă, nu va supune contemplării o realitate înghe-

țată, ci va fi *activă* în planul conștiinței, va promova, astfel, un realism creator.

Problema conținutului în artele nefigurative — capitol foarte disputat al artei contemporane — se pune cu aceeași pregnanță, numai că, firește, datele sînt specifice. O prejudecată care trebuie depășită este substituirea, uneori intenționată, a celor două modalități, fapt ce ne face să asistăm la situații paradoxale. Acolo unde nu există figurație — aluzie la lumea obiectuală — arbitrarul, și, în cele din urmă, falsa problematică pare să se instaleze mult mai ușor. În informal sau în geometria pură accesibilitatea este ori acuzată ori respinsă programat pentru un ipotetic conținut, neidentificabil și păstrat numai la nivelul elaborării.

Că lucrurile nu stau așa ne dovedesc serii exemplare de opere, de la întreaga ornamentică din diferite arte populare pînă la raționalismul unor artiști ca Mondrian, Pevsner, Brâncuși.

Faptul că elementele compoziției ansamblului lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu sînt geometrice, fără nici o trimitere la figura umană, nu înseamnă că nu realizează cel mai impresionant monument al duratei umane. Ceea ce vrem să subliniem este că Brâncuși are un *conținut* în opera sa nefigurativă, că dezvoltă idei, că angajează conștiințele. Și o face altfel decît au făcut-o numai cu cîțiva ani înainte alți artiști care evocat eroii României. Artistul caută o modalitate de expresie nu numai pentru a informa ci pentru a *comunica* cu contemporanii săi ce au traversat o anume experiență istorică și sînt puternic sensibilizați de noua civilizație. Dar, să precizăm, «lectura» unui ansamblu de corpuri geometrice este facilă și inutilă dacă nu prilejuiește *accesul* la un program uman complex, la o sarcină de idei.

Discutînd despre accesibilitate și despre comunicare, criticul de artă marxist va introduce, în mod necesar, *principiul calității mesajului*.

Mesajul este substanța oricărei opere și, în absența sa, cea mai comodă accesibilitate este un voiaj spre nicăieri, iar comunicarea un discurs în deșert, dacă nu cumva o discuție în deșert. CONSTANTIN PRUT





Coloana fără sfârșit. Foto C. Brâncuși, 1938

Secțiunea de critică a U.A.P., în colaborare cu Direcția Patrimoniului Cultural Național a organizat, în ziua de 10 februarie a.c., o dezbatere publică a problemelor legate de proiectul de sistematizare a orașului Tîrgu Jiu în zona marcată de ansamblul monumentelor lui Constantin Brâncuși.

Colocviul a fost deschis de Dan Hăulică, secretarul biroului secțiunii de critică a U.A.P., care a relevat în alocuțiunea sa că rostul acestei debateri este de a elabora într-un cadru colectiv — cu responsabilitatea, cu gravitatea impuse de valoarea și semnificația universală a operei lui Brâncuși — propuneri menite să asigure o dezvoltare urbanistică modernă a orașului Tîrgu Jiu în așa fel încît aceasta să se armonizeze fericit cu gîndul conținut de operele brâncușiene, ca o restituire a întregului său legat spiritual.

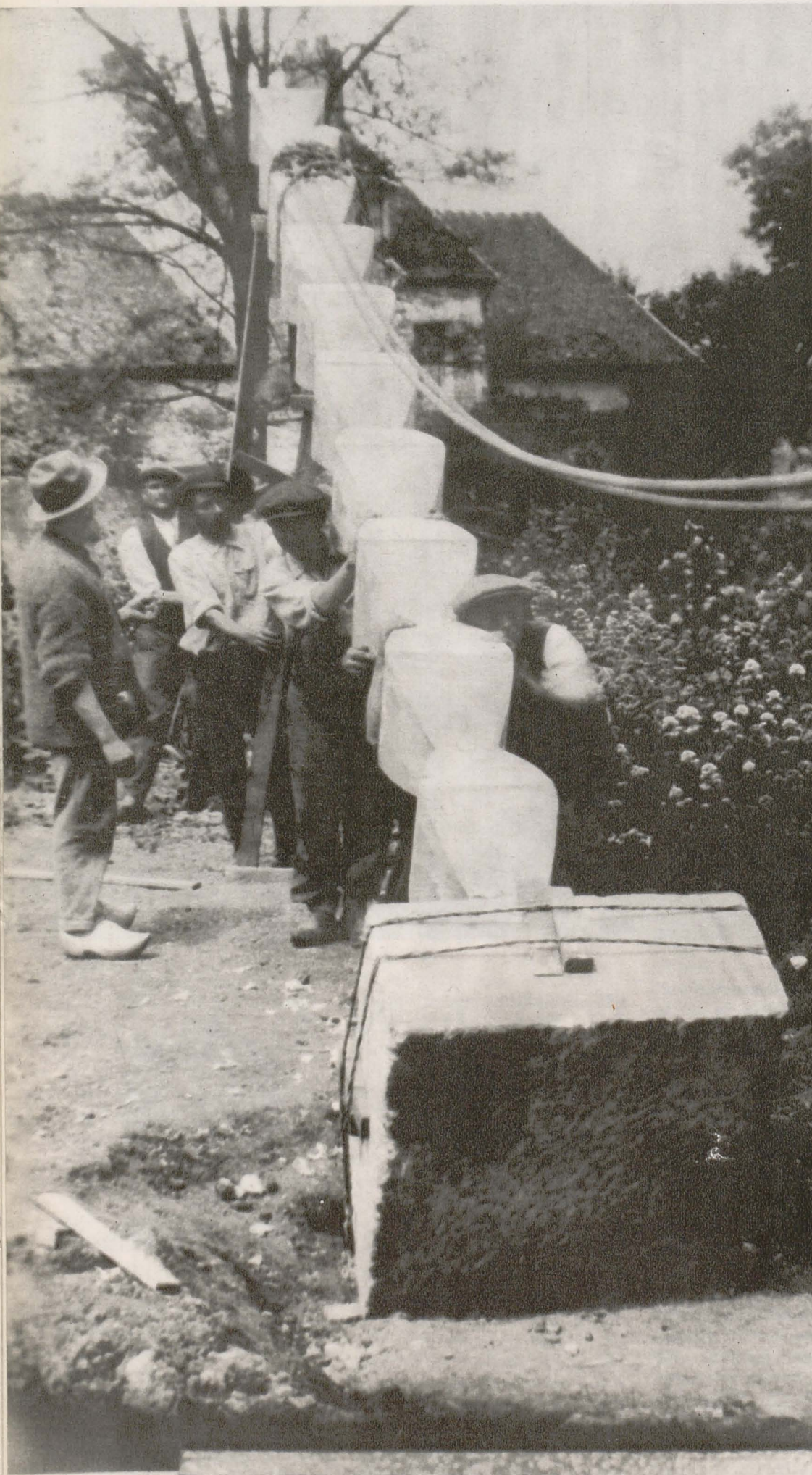
În cadrul dezbaterilor au luat cuvîntul: Vasile Drăguț, Andrei Pănoiu, Mircea Lupu, Adrian Gheorghiu, Mac Constantinescu, Constantin Joja, Anatol Măndrescu, Barbu Brezianu, Dan Grigorescu, Ioan Alexandru, Teofil Magoș, Marin Colțan, Anton Dămboianu, George Apostu, Ion Nicodim, Șerban Gabrea, Octavian Barbosa, Radu Costinescu, Virgil Mocanu, Alexandru Paleologu, Marin Gherasim, Theodor Enescu, Iulian Crețu, Virgil Preda, Gheorghe Petrașcu.

Publicăm extrase din cîteva luări de cuvînt.

# BRÂNCUȘI LA TÎRGU JIU

COLOCVIU





Acțiunea de sistematizare a axului Coloana Infinitului—Poarta Sărutului a fost inițiată în anul 1973, în cadrul unor discuții organizate la Tîrgu Jiu de către Consiliul Popular al județului Gorj împreună cu Direcția Artelor Plastice din C.C.E.S., Direcția Monumentelor Istorice și de Artă, Uniunea Artiștilor Plastici, Uniunea Arhitecților, Institutul județean de Proiectări-Dolj etc. Prin tema dată de Direcția Patrimoniului Cultural Național, schițată chiar cu prilejul acestor discuții, s-a cerut o culegere a tuturor datelor despre starea operelor artistului aflate în orașul Tîrgu Jiu și alcătuirea unui inventar complet al problemelor pe care le reclamă conservarea și punerea lor în valoare, inclusiv refacerea cadrului pentru care au fost create. Comanda s-a încredințat Institutului județean de Proiectări-Dolj, care are în sarcina să sistematizeze întregul teritoriu al orașului Tîrgu Jiu. Se știe că întreg ansamblul sculptural de la Tîrgu Jiu a fost gândit de Brîncuși și ca o rezolvare urbanistică a orașului, realizată prin crearea unui ax principal care traversează așezarea, perpendicular pe Calea Victoriei (strada principală a orașului) și albia Jiului. Acuzarea acestui ax a fost marcată prin ridicarea unei verticale (Coloana Infinitului) pe cornișa care domină orașul și amenajarea unui parc în jurul ei, pe toată aria cuprinsă între bifurcația arterei Rîmniciu Vilcea—Tîrgu Jiu. În celălalt capăt al axului se dezvoltă o compoziție urbanistică care începe cu Poarta Sărutului, Aleea Scaunelor și Masa Tăcerii. Proiectul care ni se prezintă de către Institutul de Proiectări-Dolj, privind sistematizarea axului în discuție, nu răspunde de loc temei de proiectare dată. Deși se face o catagrafiere a fondului actual de construcții bune de pe Calea Eroilor (axul în discuție), în final prevederile nu țin de loc seama de acestea, pe ambele fronturi ale străzii prevăzîndu-se construcția unor blocuri înalte cu fațadele orientate în sens opus. Nu se ține seama în sistematizarea acestei străzi nici de acele imobile declarate monumente istorice, care în mod obligatoriu trebuiau păstrate și integrate în noile ansambluri arhitecturale.

Nu putem fi de acord nici cu renunțarea cu atîta ușurință la fondul de construcții vechi din zona centrală, cele mai multe putînd fi menținute și valorificate corespunzător în sistematizarea orașului Tîrgu Jiu.

În refacerea Parcului Coloanei se introduc elemente noi (străine și nepotrivite), fără a se ține seama de faptul că acesta a fost cîndva realizat definitiv. Rezolvările din jurul Coloanei, cu un traseu nou de alei și crearea unei piațete circulare vînd să amintească un « Zodiac » marcat cu scaune clepsidrice, apar ca o brutală imixtiune în opera artistului.

Pe de altă parte, în acest proiect nu se rezolvă nici « accesul » în parc dinspre Rîmniciu Vilcea, cu marcarea începutului acestui ax. Dimpotrivă, se merge pe limitarea acestui ax și pe restrîngerea suprafeței parcului. Nu se fac nici un fel de precizări cu privire la rezolvarea circulației și la racordul cu zonele limitrofe, îndeosebi cu noul cartier dezvoltat pe locul fostului lagăr. În prezent, alături de acestui parc se ridică, pentru industria locală de confecții, o construcție nouă, care intră în dialog nefavorabil cu ansamblul Coloanei.

În acest proiect nu se întrevide nimic cu privire la agrementarea și remodelarea zonei din jurul pasajului denivelat peste linia ferată, aflat în imediata vecinătate a parcului. În organizarea acestui parc trebuie inclusă și valorificarea din punct de vedere urbanistic a întregii cornișe pe care se află Coloana.

În ceea ce privește Grădina Publică a orașului, nu se cunosc în detaliu intențiile proiectantului, iar propunerile formulate nu rezolvă fondul problemei ridicate, de păstrare și punere în valoare a operelor sculpturale. Se pare că și suprafața acestei grădini se restrînge, îndeosebi prin construcții și amenajări nepotrivite, pierzîndu-și mereu din interesul său știut.

A. PĂNOIU



11 Fevrier 1935  
Paris 11 Impasse Ronsin

Dragă Madame Petrașcu

Am primit scrisoarea Dtră cu multă plăcere  
și ma bucurat foarte mult — Vă rog să  
mă ertați că vă răspund atât de târziu —  
fiind că în loc de răspuns vream să vă  
fac o surpriză cu venirea mea însăși —  
Mi era așa dor să revăd câmpiile noastre  
albe cu zăpadă pe care nu le am văzut din  
copilărie — și în acelaș timp vream să  
văd dacă sar putea să fac o expoziție la  
București — însă în ultimul moment mam  
inbolnăvit și o sumă de încurcături mau  
inpedecat în urmă să viu

Acum sînt hotărât să viu în luna lui mai  
și nu vă pot spune cît de fericit aș fi să pot  
face ceva la noi în Țară

11 Fevrier 1935  
Paris 11 Impasse Ronsin

Dragă Madame Petrașcu

Am primit scrisoarea Dtră cu multă plăcere și ma bucurat foarte mult — Vă rog să mă ertați că vă răspund atât de târziu — fiind că în loc de răspuns vream să vă fac o surpriză cu venirea mea însăși — Mi era așa dor să revăd câmpiile noastre albe cu zăpadă pe care nu le am văzut din copilărie — și în acelaș timp vream să văd dacă sar putea să fac o expoziție la București — însă în ultimul moment mam inbolnăvit și o sumă de încurcături mau inpedecat în urmă să viu

Acum sînt hotărât să viu în luna lui mai și nu vă pot spune cît de fericit aș fi să pot face ceva la noi în Țară

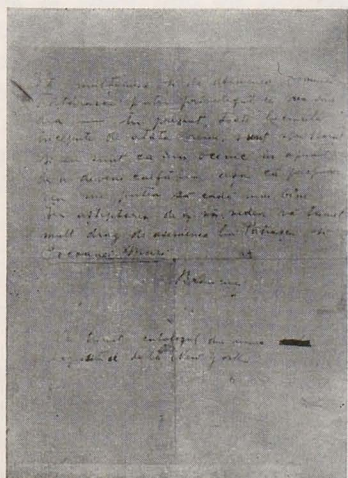
Vă mulțumesc și de asemenea Doamnei Tătărascu pentru privilegiul ce vrea să-mi dea — în prezent toate lucrurile începute de atîta vreme, sunt spre sfârșit și eu sunt ca un ocnic în ajunul de a deveni calfă — așa că propunerea nu putea să cadă mai bine

În așteptarea de a vă vedea vă trimet mult drag de asemenea lui Pătrașcu și Cicoanei Mari.

Brâncuși

Ve trimet catalogul din urma expositiei de la New York

B





# Brâncuși Tîrgu Jiu Colocvii

## VASILE DRĂGUȚ

Geneza acestei dezbateri este destul de îndepărtată și, pentru motive care se vor vedea, consider că este util să fac o scurtă evocare a momentului de început. Acum aproape doi ani, o delegație, constituită din reprezentanți ai Uniunii Arhitecților Plastici, ai Uniunii Artiștilor Plastici, ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste și ai Direcției Monumentelor Istorice și de Artă, s-a deplasat la Tîrgu Jiu și, luînd contact cu autoritățile locale, a fixat un program de studiu, pentru ca ansamblul monumentelor de pe așa-zisul «ax» Brâncuși să fie pus în cuvenită valoare, fără intervenții neinspirate, de genul acelor care au stîrnit la timpul respectiv tulburarea tuturor vizitatorilor din Tîrgu Jiu.

În cadrul discuțiilor de la Tîrgu Jiu s-a convenit asupra unei urgențe

și anume elaborarea unui proiect care să ofere un cadru de dezvoltare atît în sistemul obișnuit al avizărilor cît și în for public, tocmai pentru ca sistematizarea zonei monumentelor Brâncuși să fie ferită de grave greșeli.

În tema pe care factorii amintiți au elaborat-o și pe care Direcția Monumentelor Istorice și de Artă și-a însușit-o, erau prevăzute ca principale elemente următoarele: sistematizarea zonei amintite de așa manieră încît să se restituie, ansamblului Brâncuși și ambianței sale urbanistice, o imagine cît mai apropiată de aceea pe care a dorit-o artistul atunci cînd și-a conceput opera.

În al doilea rînd s-a prevăzut ca axa de circulație care face legătura între parcul de pe Jiu și scuarul unde este amplasată Coloana fără sfîrșit să fie tratată ca arteră pietonieră, păstrîndu-se regimul de înălțimi al clădirilor stînga-dreapta, studiindu-se plumbarea zonelor neconstruite, recomandîndu-se eventual sistemele de îngrădire care în orice caz să evite gardurile de beton prefabricat apărute între timp în această zonă, să se studieze de asemenea sistemul de pavare, totul în ideea de a asigura axului de legătură între cele două extremități ale ansamblului o atmosferă cît mai aproape de cea originară, a unei reculegeri necesare tuturor celor care intră în universul lui Brâncuși.

În tema de proiectare s-a mai prevăzut studierea unor pasaje denivelate sau eventual chiar mutarea căii ferate care traversează axul în discuție, refacerea parcului Coloanei fără sfîrșit, după proiectele peisagistului Redburn, care a colaborat cu Brâncuși în perioada ridicării monumentelor, și, în final, studierea posibilității de dotare a acestei artere cu unele utilități din punct de vedere al deservirii curente și de informare.

Acestea erau elementele de temă, care, prin contract, au fost comunicate Institutului de proiectare din Craiova, titularul proiectului, beneficiară de fonduri pentru studiu fiind Direcția Patrimoniului Cultural Național.

În virtutea unor prevederi din legea sistematizării, șeful de proiect a susținut necesitatea ca în zona axei Brâncuși să fie amplasate blocuri de pînă la 12 etaje și, chiar păstrînd aspectul pietonier al arterei, ea să fie măr-

ginită de înălțimi construite foarte mari. Amintesc că legea sistematizării îi obligă pe proiectanți să aibă o foarte mare considerație față de centrele istorice. Există un articol special care precizează expresă îndatorire a urbanistilor de a conserva monumentele istorice și centrele istorice constituite. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, legea ocrotirii patrimoniului cultural național declară obligativitatea tuturor de a păstra bunurile din patrimoniul cultural național, atît cele mobile cît și cele din categoria monumentelor și centrelor istorice.

..... Profit acum de ocazia că sînt unul dintre organizatorii discuției pentru a interveni—de data aceasta ca un comentator al situației, nu doar ca un prezentator al unei probleme.

Nu vreau să intru în problemele de conținut ale ansamblului, pe care le discutăm, presupun că sînt foarte bine cunoscute dumneavoastră tuturor. Or, la Tîrgu Jiu situația se prezintă foarte avantajoasă pentru rezolvarea problemelor la modul pe care noi în seara aceasta — după cîte am văzut cu toții — îl dorim. Orașul Tîrgu Jiu se dezvoltă acolo între două platforme industriale: una la sud gravitează spre Rovinari-Turceni; alta, spre nord, care înglobează formal și fabrica de ciment de la Bîrsești și care, din punctul de vedere al circulației lucrătorilor, se îndreaptă către complexul de la Sadu. Deci, pentru dotarea orașului cu cartiere de locuit nu este de loc necesar — ba aș zice dimpotrivă — ca zona rezidențială de mare densitate să fie adusă în centru. Ea poate să rămînă în limitele perimetrului actual al orașului, pentru că indicațiile legii sistematizării sînt clare: nu se mai admite dezvoltarea orașelor pe seama terenurilor agricole. Știînd că orașul Tîrgu Jiu are un teritoriu afînat spre periferie, care nu dispune nici de dotările edilitare necesare, în zona respectivă demolările de construcții nu ridică probleme de ordin financiar, nu se sacrifică nici case de valoare, nici instalații gîndite pentru dotarea unor asemenea clădiri.

Între cele două zone de necesară dezvoltare industrială a orașului se interpune centrul istoric în care se păstrează nu numai

monumentele lui Brâncuși dar și alte monumente de înaltă semnificație pentru orașul Tîrgu Jiu. Mă gîndesc la monumentul funerar al Ecaterinei Teodoroiu, care este chiar în piața centrală a orașului, mă gîndesc la casa pictorului Dumitru Măldărescu, în care au fost depozitate capetele celor sacrificați la răscoala din 1821 ca represalii din partea turcilor; mă gîndesc la o serie întregă de monumente datînd din secolele XVIII—XIX și care, toate, participă la definirea personalității orașului. În același timp, toate participă la ideea că acest centru, care nu este foarte amplu, poate să fie rezervat ca centru cultural, ca centru-parc, activ ca atare în viața contemporană a orașului de pe Jiu. Nimeni dintre cei care pledează pentru păstrarea complexului Brâncuși sau a monumentelor din zonă, și o declar subliniat, în ultimul rînd eu, nu gîndim că monumentele istorice sînt, înainte de toate, exponente ale trecutului; dimpotrivă, consider că monumentele istorice sînt exponente ale viitorului nostru, în măsura în care participă efectiv la permanenta noastră dezvoltare spirituală, în măsura în care ele pot participa efectiv la pregătirea sufletească a generațiilor care vin. Integrarea lor în contemporaneitate este o necesitate, dar depinde cum se integrează. Formal? Prin izolarea lor într-un complex urbanistic care de fapt le refuză? Sau, dimpotrivă, într-un context urbanistic care le primește și care le pune în valoare pentru cei care locuiesc în zona respectivă? Există o posibilitate foarte largă de a rezolva problema modernității într-un oraș și funcția unui oraș este, în ultimă instanță, aceea care ne vorbește despre sensurile lui moderne. Pentru că un oraș poate să fie în întregime numai cu case vechi și să fie în același timp foarte modern, prin toată viața pe care o trăiește și pe care o degajă, după cum poate să fie un oraș numai cu construcții noi și să fie de fapt un oraș învechit, un oraș scos din viața contemporană, care nu servește nici locuitorilor, nici celor din zona înconjurătoare.

Știți foarte bine, sînt multe documente de partid care critică egalizarea, monotonizarea orașelor, care ajung să semene



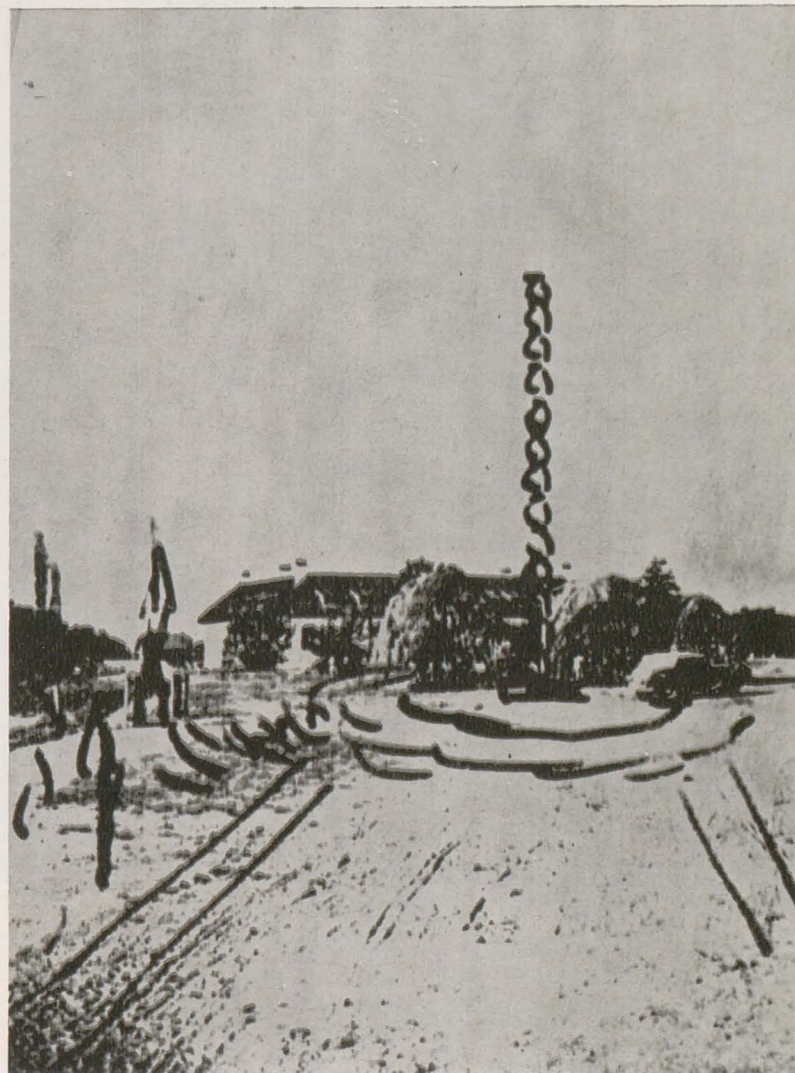
După Michelangelo, sculptorii au vrut mereu să facă grandiosul și n-au reușit decît în grandilocvență.

Statuile sînt ocazii ale meditației. [...]

Lucrurile nu sînt greu de făcut, greu este să ne punem în stare de a le face.

Nimic nu crește la umbra marilor copaci.

BRÂNCUȘI



« Tîrgul Jiului » și amplasarea Coloanei (cu căile de acces).  
Desen și foto C. Brâncuși, 1937

între ele pînă la confundare. Există posibilitatea să asigurăm acestui oraș o expresie cu adevărat de neconfundat, chiar din punctul de vedere al funcțiunilor, pentru că ar fi singurul caz cînd într-un oraș zona centrală ar fi cea de parc și nu zona de periferie. Pe de altă parte, așa cum s-a subliniat aici în cîteva rînduri, este vorba de a realiza aici nu un spațiu muzeistic dinamic; este vorba de a da acestui spațiu o expresie care să invite la meditație.

S-a vorbit în seara aceasta despre pelerinaj, despre sacralitate, dar sînt sigur că nici unul n-a vorbit despre pelerinaj în sensul pelerinajelor de la Lourdes sau despre sacralitate în sensul medieval al cuvîntului. Dar noi, ca oameni contemporani, avem respectul valorilor și, atunci cînd vorbim despre momente importante din trecutul nostru, o facem cu un anumit sens al sacralității, care nu este sensul mistic; este sensul

dat de respectul valorilor pe care noi trebuie să le păstrăm și să le recuperăm la fiecare pas. Dacă vom ști să demonstrăm, printr-o bună soluție urbanistică — înțeleg culturală — că ceea ce reprezintă valoare la Tîrgu Jiu nu este o valoare a trecutului, ci o valoare a permanenței noastre spirituale, o valoare vie și stimulatorie, vom demonstra în același timp că Brâncuși — acest artist universal al secolului XX — nu este la el acasă o apariție izolată; dimpotrivă, este o apariție care se justifică prin tot ceea ce a produs mai bun arhitectura și arta populară a acestui popor.

#### Arh. MIRCEA LUPU

Ne revine, în primul rînd, misiunea dificilă de a contura demersurile imediate ce ar asigura cuvenita punere în valoare a ansamblului de la Tîrgu Jiu.

Ni se prezintă un proiect în faza de detaliu de sistematizare, al cărui obiect este așa-numitul « ax Brâncuși ». Proiectul încorporează, fără îndoială, o anume cantitate de energie profesională, diferite alte determinări, și nu ne-ar fi ușor să emitem în acest scurt răstimp, și cu materialul documentar ce ni se oferă, aprecieri complete. Putem însă, cred, să încercăm a face unele observații cu caracter general.

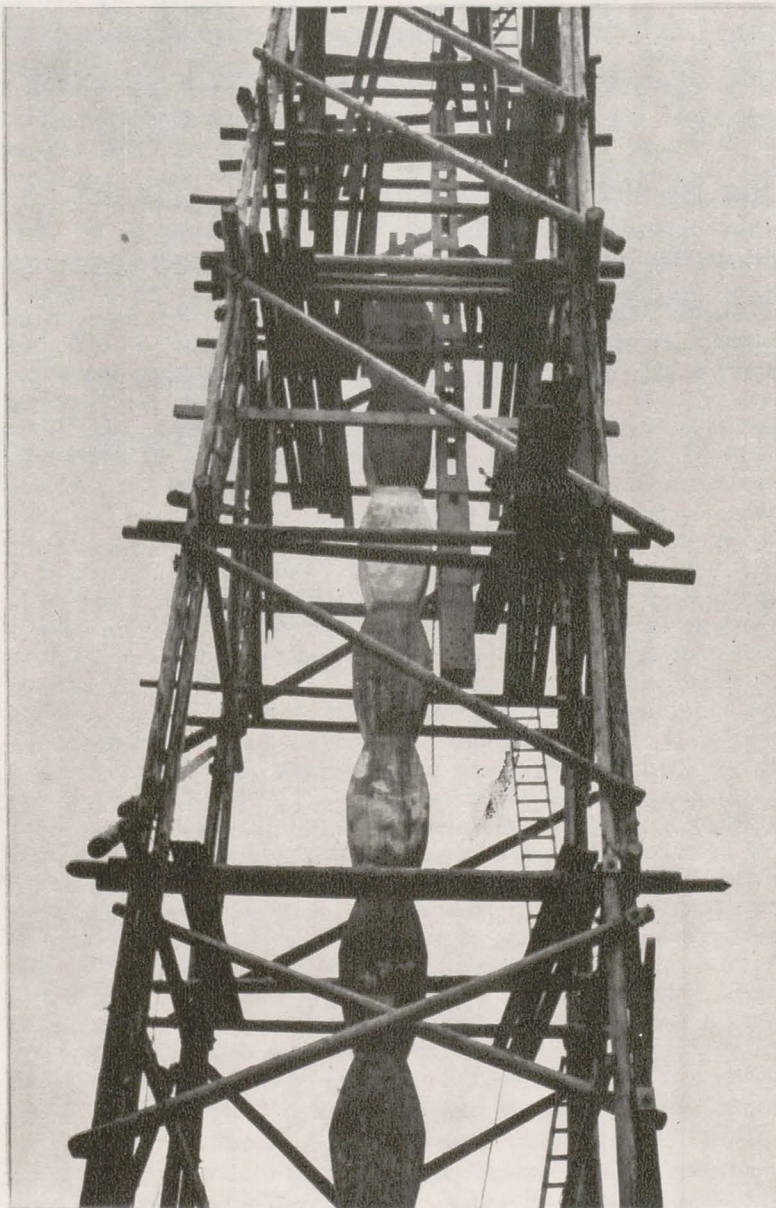
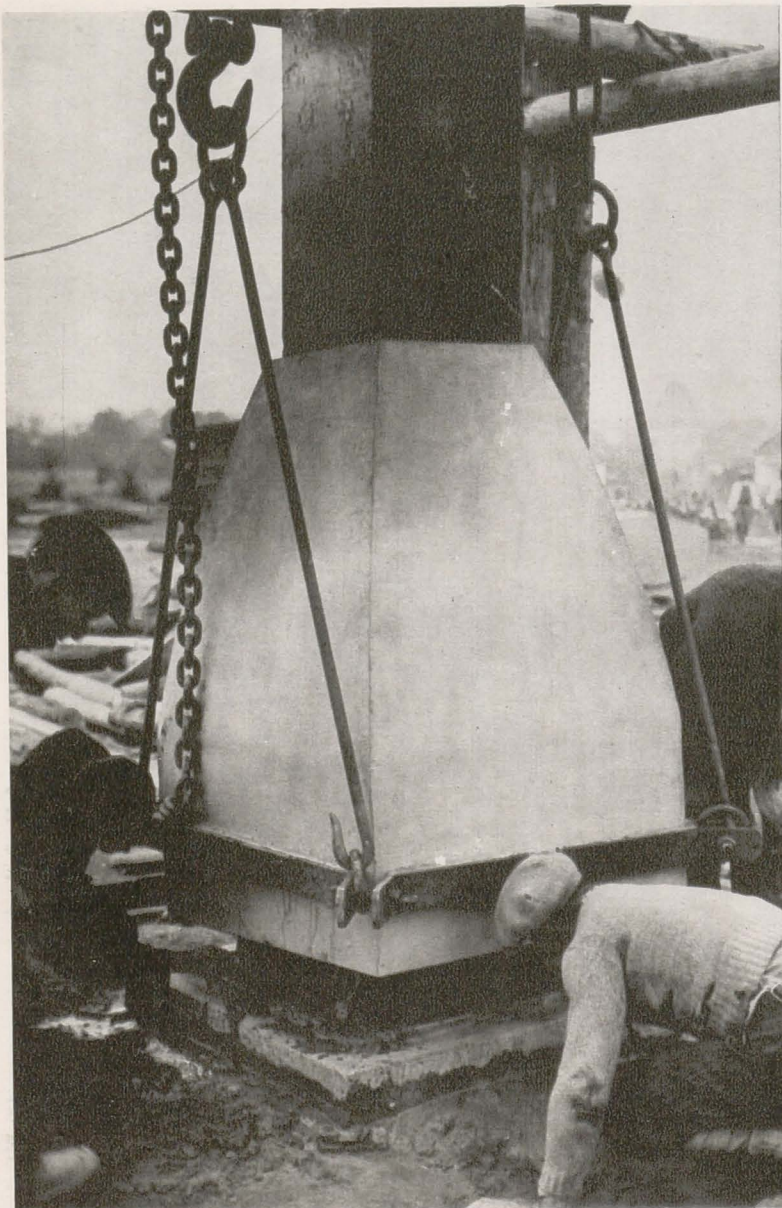
« Axul Brâncuși » reprezintă astăzi axul est-vest al orașului Tîrgu Jiu. Acest oraș, care va depăși în curînd 100 000 de locuitori, s-a dezvoltat cu precădere spre nord și sud, în lungul Jiului, determinînd afirmarea, mai puțin coerentă, dar activă, și a unui ax în aceeași direcție. Problemele valorificării monumentelor ce se găsesc pe axul Brâncuși pornesc de la definirea rolului pe care acest element urban îl joacă în dezvoltarea orașului. În acest sens « axul Brâncuși » ar putea fi

privit ca o viitoare *spină centrală* a orașului, ca un *ax de interes lateral* celui activ sau ca *parte a unui sistem* ce ar forma zona centrală.

Adoptarea oricăreia dintre aceste poziții sau a altora nu poate fi desprinsă, însă, de un studiu de sistematizare a orașului (schiță de sistematizare), care să includă printre datele sale fundamentale prezența succesiunii monumentelor brâncușiene. Nu avem acum suficiente elemente pentru a vedea în ce măsură acest lucru a constituit o premisă reală a « schiței ». Privind, însă, planșele detaliului de sistematizare, încerc impresia unei abordări mai degrabă « în sine ».

Schița ar trebui să nu negligeze, de asemenea, accesul în oraș dinspre vest (care se află în imediata vecinătate a « Coloanei infinitului »), prezența apei Jiului, rezolvarea realistă dar generoasă a traversărilor axului și, fără în-





Aspecte din timpul construirii Coloanei fără sfîrșit. Tîrgu Jiu. Foto Ștefan Georgescu-Gorjan (pp. 8 și 12)

doială, o serie de alte probleme ce pot apare la o analiză minuțioasă.

Vorbim adesea de necesitatea personalizării orașelor și arhitecturii noastre. Ne aflăm în fața celui mai nimerit prilej pentru a evita adoptarea unor searbede soluții șablon.

S-au menționat aici densități de 12 000 m.<sup>2</sup> locuibili/ha, regimuri înalte de construcție. În primul rînd ar fi cazul să ne reamintim că Tîrgu Jiu, și, prin el, noi toți, sîntem depozitarii singurului ansamblu de mari dimensiuni al sculpturii moderne. Un argument convingător — credem — pentru a nu transforma «axul» într-o banală stradă «coridor». În al doilea rînd, nu este greu să constatăm că urbanismul modern poate obține mari densități în anumite zone și printr-un joc nuanțat al volumelor care, în cazul nostru, ar putea fi —

să spunem — variabil-crescător de la ax spre adîncime. Iată, însă, că am intrat într-o dezbateră «de detaliu» și nu am urmărit aceasta. Pentru că studiul-proiect privind valorificarea monumentelor brîncușiene, urmînd fundamentărilor din schiță, definirii caracterului și temei, nu poate fi dus la capăt decît de specialiști.

În acest sens, răspunderea ce s-a aflat pe umerii proiectantului a fost mare, copleșitoare chiar. După știința mea, la un moment dat s-a discutat despre un concurs național care să antreneze cele mai puternice forțe în formularea unor idei și soluții corespunzătoare. Apoi a fost vorba de învestirea cu această dificilă misiune a unui organism de proiectare de mare prestigiu. Nu știu care sînt cauzele pentru care s-a renunțat la aceste variante. Mă întreb, însă, de ce discutăm

de abia acum — centenarul Brîncuși are loc în 1976 — despre problemă. Poate că beneficiarii ar fi trebuit să observe cu un ceas mai devreme felul cum se desfășoară lucrurile.

Nu va fi ușor să conturăm concluzii practice-imediate în urma discuției noastre. Aș sublinia, însă, ca un element care ar putea constitui un punct de plecare, *necesitatea găsirii unor formule de angajare a unor forțe și mijloace capabile de a stăpîni problema în toată complexitatea ei*, capabile de a da un răspuns exemplar unui deziderat național.

#### BARBU BREZIANU

La mai puțin de patruzeci de ani de cînd Brîncuși a venit să dăruie țării sale cele trei monumente de sculptură arhitecturală ne vedem

nevoiți să dezavuăm unele ne-cuvenite inițiative și proiecte — ca acelea de a se așterne, jurîmprejurul *Coloanei fără sfîrșit*, lespezi cu semne zodiacale, covoare de «iarbă artificială» (nylon) sau de a «plomba» strada Eroilor, pînă ce se vor ridica, pe stînga și dreapta, blocuri la nivele ce tind să concureze înșăși *Coloana*, uniformizînd astfel în chip «magistral» «axul». [...] Cu legitima mîndrie a creatorului, Brîncuși spunea că «natura zămislește o vegetație vînjoasă ce crește drept în sus, de la pămînt la cer. Iată, *Coloana* mea este într-o grădină frumoasă... de jos pînă sus are aceeași formă, nu-i trebuie nici pedestal, nici soclu ca s-o sprijine. Vîntul nu o va deșrădăcina căci ea va rezista prin propriile ei puteri». [...] Brîncuși nu admitea ca monumentele sale de la Tîrgu Jiu să aibă alt soclu decît pămîntul și nu



Îngăduia nici o inscripție, nici o dată sau semnătură pe ele. Se știe cum, în 1938, a aruncat cu mînie în apa Jiului o tăblie apologetică pe care își găsise scris numele; apoi răsluise de pe aceeași *Masă a Tăcerii* — numai a Tăcerii — o altă inscripție. Ei bine, toate aceste « obiecte liturgice » — cum le numea Dan Hăulică — sînt de peste zece ani de zile străjuite de niște imense vulgare plăci de marmură pe care, cu litere de aur, stau săpate indicații și denumiri năstrușnice; în schimb, în tot orașul nu se află nici o săgeată care să îndrume pașii unui eventual călător dezorientat.

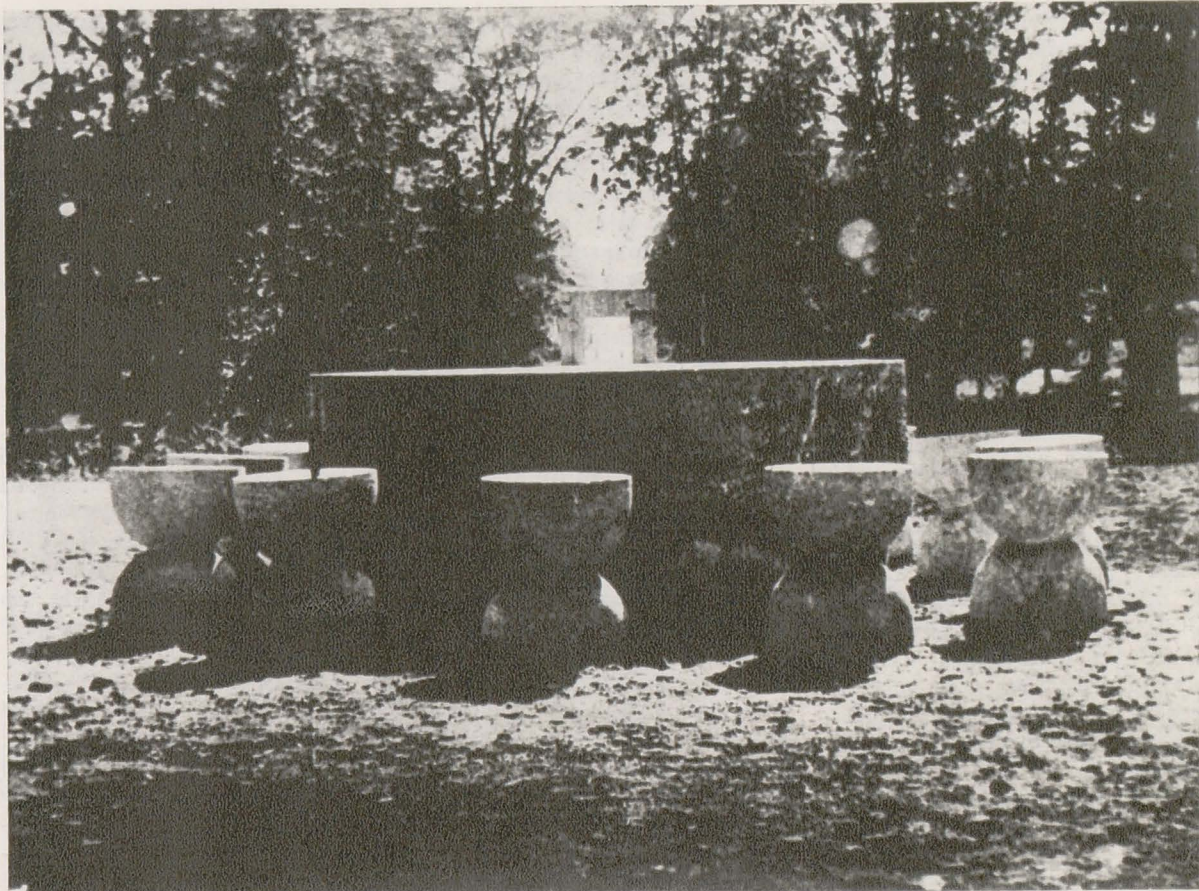
În fața intrării grădinii, acum 38 de ani Constantin Brâncuși chibzuia țărănește unde ar fi mai nimerit să-și amplaseze *Poarta* :

— « Mă gîndesc unde o să-mi arunc *Poarta* » — cum spunea atunci președintei Ligii naționale a femeilor gorjene. A urmat, firește, ca la fiecare operă a lui, în căutarea frumosului absolut, o serie de variante și încercări. Mai întîi a fost vorba ca poarta grădinii publice să se confunde cu *Poarta Sărutului*: ca să fie amplasată chiar pe stradă. S-a renunțat. Un al doilea proiect a prins apoi temei: anume ca *Poarta* să fie înălțată cam la 15 metri de intrarea în parc, în grădină; și s-au săpat fundațiile. Dar, cum ne scria fostul șef al Serviciului tehnic al orașului Tîrgu Jiu, inginerul Ion Vintilă, — « maestrul a abandonat și această soluție și a cerut să se construiască o altă fundație de beton pe chiar locul unde se găsește astăzi portalul ».

Iată numai o mică parte din tribulațiile știute care au dus la amplasarea monumentului unde se află astăzi.

Un martor, din cei care au lucrat cot la cot cu sculptorul cîteva luni de-a rîndul, cioplitorul pietrar Ion Alexandrescu (un bun elev al lui Romul Ladea), ne spunea, la rîndul lui, cum, odată ridicată *Poarta Sărutului*, « Brâncuși se ducea neconținut s-o privească din toate părțile. Pornea pe alee pînă în fund, la Jiu. . . Pe parcurs se oprea și privea înapoi spre Portal; sau pornea spre stînga, sau spre dreapta; revenea apoi seara făcînd din nou aceleași drumuri și aceleași popasuri ».

Din aceste simple și autentice relatări se vede cîtă trudă, ce frămîntări și cîtă grijă arăta artistul pentru fiecare din monu-



Masa Tăcerii și (în plan secund) Poarta Sărutului. Foto C. Brâncuși, 1938

Masa Tăcerii. Foto C. Brâncuși, 1938





mentele sale, căutînd să le afle toate punctele, toate unghiurile de perspectivă, la diverse ceasuri ale zilei. Și probabil că, atunci cînd nimeni nu-l vedea, venea să le contemple și la lumina stelelor.

Spre a verifica exactitatea axului în care erau înscrise cele trei monumente, un alt martor — doctorul Marcu Micu — ni-l evocă pe sculptor «așezat pe malul Jiului, lîngă Masa Tăcerii, privind, pe deasupra Porții Sărutului, vîrfurile crucii de la turla cea mare a bisericii, de unde se zărea creștetul Coloanei».

Și fiindcă îl întrezărim pe Brîncuși odihnindu-se o clipă lîngă Masa Tăcerii — recurgem din nou la mărturia pietrarului Alexandrescu, care ne istorisește cum, inițial, în jurul Mesei, cele 12 scaune rotunde erau dispuse radial, perechi-perechi. Mai apoi ecartamentul dintre ele a devenit egal, după cum rezultă din fotografiile executate de Brîncuși. Dar mai important este faptul că artistul nu a vrut ca această Masă — pe care de două ori a refăcut-o și a reasamblat-o — să aibă un rol funcțional, ci doar unul simbolic, spiritual.

Pentru a preîntîmpina eventuale nunași, nuni mari și alte alaiuri preconizate de unii brîncușologi — sculptorul a hotărît ca distanța dintre scaune și masă să fie de 40 cm. Pentru a marca precis depărtarea, Brîncuși — cu o sfoară de care legase o piatră — a măsurat spațiul dintre genunchiul pietrarului așezat pe scaun și muchia mesei. După care, la aceeași distanță au fost orînduite celelalte 11 scaune.

Cu aceeași osîndie pe care a pus-o pentru Poarta Sărutului, pentru Masă, pentru scaune — cu aceeași ardoare se va îngriji și de cele două bănci din parc pentru care (tot Ion Alexandrescu ne relatează, și precizarea este foarte prețioasă — de vreme ce sînt înseși vorbele lui Brîncuși), el a poruncit ca «piatra să nu fie cioplită fin, ci întocmai cum cioplește țăranul lemnul pentru stîlpii de la poartă. Să rămîină urme de dală — neregulate, adică să se vadă că e cioplită de mîna de om, iar nu turnată». [...]

Numai după îndelungi calcule și meditații, cumpănind cît mai bine amplasarea fiecăruia dintre cele trei monumente, fotografiind și filmînd cu micul său aparat peisajele, ducîndu-se de nenumărate ori ziua și noaptea și numai după ce cu o precizie maximă stabilea

ponderea acestor coordonate — Brîncuși se hotăra unde și cum să-și amplaseze operele, schiîndu-le locul pe chiar fotografie, astfel cum ne-a rămas un document — adecvîndu-le în primul rînd proporțiilor cuminți ale orașului copilăriei sale.

Constantin Brîncuși a fost și rămîne un aprig dușman al grandilocvenței, al grandiosului, dar mai cu seamă al kitschului. Să încercăm să-i respectăm cu cea mai mare sfilă și cu discreție arta și să căutăm să ne reîntoarcem la spiritul lui curat.

## Arh. ADRIAN GHEORGHIU

Față de vechiul sîmbure, Tîrgu Jiu s-a dezvoltat, urban și industrial, în nord și sud, parțial și în vest, astfel încît axul vieții dominant economice rămîne cel nord-sud. El poate fi numit *axul pragmatic* al orașului, axul vieții materiale și temporale. Pentru că Tîrgu Jiu are de totdeauna și un ax vest-est «al drumului de sub munte» de la Drobeta-Turnu Severin, Tismana, Peștișani, Arcani și, mai departe, prin Tîrgu Jiu, spre Slătioarele, Hurez, Rîmnicu Vilcea. Pe acest ax se așază în oraș «axul Brîncuși». Brîncuși a plecat de la Peștișani, iar «drumul de sub munte» al Gorjului, Vilcei, Argeșului și pînă la Buzău, este și *paralelul celei mai valoroase arhitecturi populare românești*.

Axul Brîncuși este un *concentrat* al acestui paralel în același timp pe meridianul cetăților dacice din Hunedoara, este aliniamentul unei concepții și unor opere majore, unice, *sculptural-arhitectonice*, de mare semnificație românească dar și mondială. Este *axul spiritual* al orașului, al unor valori permanente românești. Planul de sistematizare al Tîrgu Jiului prezintă «o zonă centrală» care nu exprimă dezvoltarea social-economică actuală și viitoare a orașului și nu face o distincție clară între cele două axe, două stări.

În ideea că «zona centrală» este, în întregul perimetru viitor al orașului, rezultatul unui studiu istoric-arhitectural dar și al unor analize demografic-funcționale de *locuire* și *afluxuri* către zonele industriale și către centru — ceea ce nu se întrevide — consider că: — Axul nord-sud, pragmatic, nu este suficient dezvoltat, pentru că el ar putea prelua *marile densități viitoare*.

— Zona centrală, în cadrul căreia nu se limitează și valorifică vechiul sîmbure, nu include, de-a lungul

acestui ax, ambele maluri ale Jiului, care ar trebui făcute să *participe la viața complexă viitoare a orașului*.

— Axul vest-est, ce apare dominant în «zona centrală» prezentată, este tratat aproape *obișnuit urbanistic*. Este adevărat că axul Brîncuși, făcut pietonal, este încadrat între două artere carosabile care, ele, ar putea primi blocuri — și nu axul Brîncuși. De asemenea este adevărat că unele detalieri în jurul imediat al monumentelor sînt valabile. Or, axul Brîncuși, axul spiritual al orașului, nu este o problemă exclusiv urbanistică, în sensul obișnuit dominant pragmatic, și nici numai a orașului Tîrgu Jiu, deși constituie monumentul său de ordin *cultural-tradițional* cel mai important, ci axul Brîncuși este o problemă de ordin *cultural-spiritual* a țării și nu numai a țării, ci și a întregii umanități. De acord cu intervențiile și recomandările urbanistice, dar mai ales cu cele de ordin cultural-spiritual enunțate de Dan Hăulică, Vasile Drăguț, Ion Frunzetti, Barbu Brezianu și alții, făcute la ședința de avizare din 4 februarie curent la *Direcția Patrimoniului Cultural Național*, consider că ele trebuie să intre ca *elemente de temă* în proiectarea mai departe a acestei zone a Tîrgu Jiului.

Pentru ca acest ax spiritual al orașului, totodată de interes statal și mondial, să dețină *formele și semnele* acestei funcțiuni — parcurs de reculegere, de încîntare și uimire, de cunoaștere afectiv-rațională a unor creații și a unui spațiu *specifice* îmi permit să adaug următoarele:

— Axul Brîncuși să se integreze, exponențial, în traseul de asemenea cultural-tradițional al *drumului românesc de sub munte*.

— Să devină un *ax-parc* în prelungirea parcului de pe malul Jiului între cele două penetrații carosabile dinspre est, și de cel puțin 60 m lățime de o parte și alta a axului propriu-zis, pietonal, sau și carosabil în anumite ocazii.

Păstrîndu-se micile vechi case orașenești care își vor schimba, treptat, funcția de locuire, se vor putea adăuga, *cu mare măsură și bine proporționate*, în acest spațiu verde, mici forme și structuri constructive semideschise potențînd funcția cultural-spirituală-educativă: mici pavilioane muzeale, pergole, alei, incinte, adăpostind:

— mulaje după operele lui Brîncuși din țară și străinătate;

— prezentări ale gîndurilor, aforismelor și schițelor lui Brîncuși; — studiile, cărțile etc. despre Brîncuși și opera sa, românești și străine;

— toate manifestările, colocviile și simpozioanele naționale și internaționale despre Brîncuși, inclusiv această manifestare, de acum și de aici;

— creații originale sau mulaje ale creațiilor sculpturale influențate — mărturisit sau nu — de Brîncuși sau continuîndu-l, atît străine cît și românești;

— forme, structuri și elemente de arhitectură și sculptură populară românească, în special o suită de stîlpi de lemn și de sculpturi de piatră.

Ar fi poate posibilă și o refacere a atelierului lui Brîncuși de la Paris.

Prin plasarea, încă, a unor mici ateliere de creație și cercetare — poate și în micile vechi case reamenajate, prin crearea unor adăposturi de citit sau vizionat pe lîngă sau în cadrul micilor pavilioane muzeale, axul Brîncuși devine *permanent animat de o viață culturală și de o creație proprie*.

Desigur, toate acestea — înscriindu-se mai degrabă într-o problemă de *mobilitate urbană de parc\** — urmează a fi judicioase, cu grijă și mai ales *auster* și *modest* dimensionate și amplasate (aproape ascunse) în vegetație și în atmosfera spațiului și timpului brîncușian.

## DAN GRIGORESCU

Presupuneam că discuția din această seară e menită să stabilească, într-un fel, conturul unui plan de acțiuni care vor marca, la anul, centenarul lui Brîncuși. Constat că sîntem chemați să demonstrăm necesitatea păstrării unicului ansamblu brîncușian în aer liber așa cum l-a conceput artistul. Că trebuie să revenim la argumente pe care le credeam de mult însușite de colegii noștri arhitecți, să subliniem încă o dată valoarea acestor opere pe care avem fericirea de a le păstra în patrimoniul țării noastre.

E de prisos, poate, să amintesc împrejurarea că, în alte țări, relația dintre peisajul citadin și opera de artă e gîndită, de la

\* Sau, mai bine, în literatura recentă de specialitate, «*Elemente der Freiflächengestaltung*», în traducere liberă «mobilitate, configurare a spațiului liber».



început, organic, și că sistematizarea orașelor (necesitate — fără îndoială — de prim ordin în dezvoltarea societății contemporane) e o problemă care-i solicită pe specialiștii din diverse ramuri ale științelor, inclusiv pe creatorii artelor plastice. Monumentul ecvestru de la intrarea în Parcul Central din New York, de exemplu, care a fost ridicat pe la începutul acestui secol, reflectă un moment al evoluției gustului artistic în America și e, nu o dată, contestat de critica americană de artă. Dar, pentru că el a fost inițial gândit într-un ansamblu, și pentru că tot ceea ce s-a construit de atunci încoace a ținut seama de înfățișarea ansamblului și a urmărit armonizarea stilurilor prezente în acel colț de oraș, monumentul continuă a se integra echilibrat în peisajul locului.

Centrul Civic din Chicago a fost realizat, de asemenea, avându-se în vedere monumntala sculptură a lui Picasso, iar noile ansambluri din Wall Street nu au fost proiectate fără a se aduna toate datele privind operele de artă ce urmau a se amplasa aici precum și cele privind clădirile mai vechi din apropiere. Când experiența urbanistică de la noi, din ultimii ani, pune la îndemână exemple de acest fel, e de mirare că tocmai la Tîrgu Jiu sîntem obligați să revenim la demonstrații de acestea.

Discuțiile cu primăria newyorkeză purtate de Biblioteca Română de acolo, în vara lui 1974, vor duce — precum se pare — la marcarea, în marele oraș american, a centenarului lui Brîncuși. Se va așeza, de pildă, o placă comemorativă pe clădirea de pe Lexington Avenue care a adăpostit, în 1913, faimosul « Armory Show », prima întâlnire a marelui român cu publicul său american. Edilii newyorkezi ar dori, de asemenea, să așeze, într-un parc, o replică sau o operă sculpturală care să sugereze Poarta brîncușiană. Avem, desigur, datorită ca, aici, în țara lui Brîncuși, în spațiul care i-a inspirat creația și i-a dat consistență universală, unde s-au plămădit tiparele lui spirituale, să veghem ca amintirea sa să rămînă mereu vie, intactă, așa cum ne-a dăruit-o el.

## Arh. ANTON DÎMBOIANU

Doresc să aduc în atenția dezbaterei un alt punct de vedere ce poate eventual contribui la încercările noastre de a cuprinde

problema prezențelor brîncușiene la Tîrgu Jiu.

Pentru omul modern, pentru omul unei civilizații ce tinde să organizeze un control sistematic și exclusiv asupra realității, apetența pentru dimensiunea istorică a lucrurilor este vitalizatoare și prin demersul mitologic cu care asociem trăirea acestora. [...] Conviețuim cu aceste obiecte mitologice fie în ambianța noastră particulară, fie în cea publică, urbană, dar întotdeauna într-o ambianță saturată de necesitate imediată și semnificații funcționale, în actualitatea epuizată în cotidian. Într-un astfel de cadru, obiectul mitologic, restrîns în funcționalitate dar maximal în semnificații, ne invită să-i înțelegem rolul. [...]

De aici provine, cred, și aparentul duel dintre obiecte (monument istoric — edificiu actual) care este în fond un duel de conștiință. Cu acest concentrat de considerente introductive, putem intra acum în miezul problemei. Dacă sîntem de acord că este inevitabilă pentru problematica urbanistică considerarea unei realități anacronice formată la nivelul obiectelor și al comportamentului psiho-social, atunci orice propunere de amenajare ambientală a ansamblului monumental de la Tîrgu Jiu trebuie să-și găsească măsura ferindu-se cu egală grijă de două atitudini-limită.

Prima o consider limita ipostazei întiniste, întrucîtva apropiată de situația actuală. Orice filiație a noastră cu trecutul este evident legitimă și inocentă, dar poate cu rezeziune derapa în indecență. Ce ușor ne vine să ne considerăm puii găinii ce a făcut oul de aur! Vrem parcă să facem din masa, poarta și coloana brîncușiană un « portret de familie »... Și atunci de ce să nu dialoghez, prin fereastra locuinței mele, cu « infinitul »!

A doua limită, la fel de intempestivă ca și prima, rezultă din ipostaza apoteotică, ce pare a se degaja din cuvîntările de aci. Iată avantajul termenilor de învăluire olimpică a meteoriților de la Tîrgu Jiu: sacru, sacralitate, pelerinaj, pietate, impietate, distant, izolat etc. Ce viziune poate genera o astfel de înțelegere? În primul rînd cauterizarea perimetrală a zonei; ruperea, separația și non-concurența se ridică astfel la rangul gestului de cultură prin operațiune urbanistică. Și atunci Ansamblul Brîncuși, întreaga peristază va fi cuprinsă de o liniște

gravă, va deveni « odaia curată din față » mereu încuiată, ce se deschide numai cînd vin musafirii, va deveni incintă de culturalizare duminicală sau reper de instruire fugară în vacanțe culte.

Dacă la prima limită tinde să cantoneze conștiința parvenirii ostentative, la celălalt pol se concentrează conștiința devenirii complexate. Nici una din aceste atitudini nu sînt proprii actelor noastre specifice de cultură. Dar pericolul îl constituie acum tendința de apropiere spre limita a doua. Însăși optica prin care prezentăm situația (axa Brîncuși și orașul Tîrgu Jiu) construindu-ne mental o opoziție, o incompatibilitate, ascunde un viciu. Nu sîntem în fața a două entități inconciliante. Esența problemei nu este aceea de a tempera două realități ce se jenează reciproc și care sînt de fapt complementare. Problema este de natura integrării organice, a unei confuziuni controlată sinergic. După opinia mea, atît ansamblul fizic (masa, poarta și coloana) cît și concepția brîncușiană sînt perfect pregătite pentru această fuziune. Mă sprijin pe următorul argument: întreaga gîndire a ansamblului exprimă o *voită deschidere spre angajare socială directă, nemediată, spre contemplare participativă, tangibilă*, pe care sculptorul Brîncuși a fundat-o în arta modernă. A dat un nou sens monumentalității. De aici se înțelege că ansamblul întinde brațele spre viața orașului. Dacă ne preocupă restituirea valorilor brîncușiene, atunci această proprietate majoră a suitei sale monumentale trebuie să fie prima respectată și realizată. Ce profund acord a rezonat în intuiția sculptorului, faptul că în nici o așezare creată de tradiția românească merindarul, fîntîna și troița (hrana, meditația și recunoștința) nu au avut statut de rezervație! Erau prezențe și momente firești ale drumeției zilnice.

De aceea, orice soluționare urbanistică care va avea drept urmări o necrozare a țesutului citadin prin stoparea vaselor sanguine și a rețelei nervoase pentru a conferi ansamblului o atmosferă de scleroză muzeală o consider a fi respinsă de însăși concepția autorului.

Mă pronunț, în final, pentru parturi deschise, pentru o coerență internă atît a întregului oraș cît și a zonei coliniare-Brîncuși, pentru penetrații, interferențe și vecinătăți activante în

schimbările metabolice implicate în viața actuală și viitoare a orașului.

## IOAN ALEXANDRU

Lucrarea lui Brîncuși este o meditație românească în piatră și metal asupra spațiului și timpului. Omul vine aici să vadă și să perceapă cum înțelegem noi românii povestea omului în univers. Ea este o ctitorie. Arta ctitorește un loc, și pentru a se înțelege ce ctitorește ea, sensul acestei ctitorii, ea nu rabdă o altă ctitorie în imediata ei vecinătate. [...]

Noi trebuie să venim spre Brîncuși, spre lucrarea acestui flu al poporului său, în spiritul acestei mature arhaicități și statornicii, și să gîndim păstrarea acestui sanctuar așa cum înțeleg grecii bunăoară să păstreze Olimpia sau Delphi sau acropolele lor, în sînul naturii în care au fost concepute, față de care sanctuarul este răspuns, delimitare.

Meditația lui Brîncuși asupra spațiului și timpului cere cu necesitate un cadru natural în care a fost concepută și în care trebuie să rămînă.

Ea cuprinde ca spațiu pozițiile fundamentale ale omului: șederea pe scaun, la masă, rămase libere pentru mereu alții, îmbrățișarea din poartă, îngenuchierea și în cele din urmă înălțarea ascensională și statul în picioare, și ele corespund unui ciclu numeric arhaic spațial ce poate fi citit în sanctuarele solare din alte tradiții, dar prezente pentru noi mai ales în tradiția geților ce-și aveau rînduite ctitoriile în rînduiala lumii.

Ca timp lucrarea se întinde pe durata desăvîrșită a unei zile întregi. La masă scaunele sînt strînse în jurul pîinii de seară și tot seara, la ceasul cînd vremile se întorc, adică începe noua zi după vechile calendare, se și sfîrșește povestea lui Brîncuși. Ca omul să priceapă această meditație are nevoie de spațiul natural și timpul natural, adică de loc neocupat, loc liber și timp netulburat de prefabricat. Seara și apoi toată noaptea cerul înstelat cu constelațiile lui în schimbare față de această axă a lumii trebuie să ardă în voie cu luna lui goală sau plină neviolentat de lumina, bună la locul ei, de neon sau bec. Apoi ziua soarele să-și poată roti umbra lui față de acest omphalos, acest centru al lumii, după viziunea românilor întru nimic mai prejos față de omphalosul de la Delphi.



Sanctuarul lui Brâncuși trebuie să rămână cu necesitate absolută într-un cadru natural și dacă trebuie făcut ceva pentru păstrarea lui spre cinstea poporului nostru între celelalte popoare, atunci nimic mai bun n-am putea face decât să-i oferim ziua și noaptea lui, spațiul natural și timpul natural în care acest ceasornic cosmic să-și poată auzi bătăile inimii.

## THEODOR ENESCU

Neașteptata împrejurare ce avea să-i ofere lui Brâncuși, la zenitul maturității artistice, prilejul de a realiza aici, la locul originilor sale, o operă care să condenseze mesajul spiritual al întregii lui meditații asupra artei și vieții — acea împrejurare nu se poate să nu-și aibă temeiurile ei tainice. A nu ne îngriji de destinul acestei opere, a nu ne simți responsabili de netulburarea prezenței sale active, a nu o privi ca pe un monument autohton, apărut, în sensul etimologic al cuvântului, spre a ne fi « semn vestitor » al unui adevăr de dincolo de aparențe, ar echivala cu un eșec al capacității de recunoaștere a vocilor esențiale ale geniului nostru. [...] Dar realizarea acestora — istoria civilizației o arată peremptoriu — este perfect compatibilă cu respectarea necesarului spațiu spiritual. Proiectul de sistematizare prezentat se poate să fi intenționat chiar « să pună în valoare », cum se spune, ansamblul arhitectonic-sculptural al lui Brâncuși. Dar ce bizară, ce întoarsă înțelegere a conceptului de « valoare »! În ce anume arie a valorii se va fi gândit să-l situeze? Un asemenea proiect denotă o curioasă eroare inițială, curioasă, deoarece, cum putem oare gândi că s-a putut porni într-un asemenea caz fără o prealabilă încercare de a înțelege care sînt datele intrinseci ale problemei, ale temei propuse? Nu numai această intenție nu pare să fi existat — date fiind soluțiile oferite — dar nici măcar nu s-au avut în vedere elementarele condiții de « environment » pe care orice monument (cu atât mai mult un ansamblu arhitectonic-sculptural) le presupune. Lucrurile deci trebuie luate radical de la început. Și decizia acum anunțată, a Comisiei Patrimoniului, de a refuza respectivul proiect, oferă teren unei propuneri. Ansamblul de la Tîrgu Jiu este unul din puținele monumente

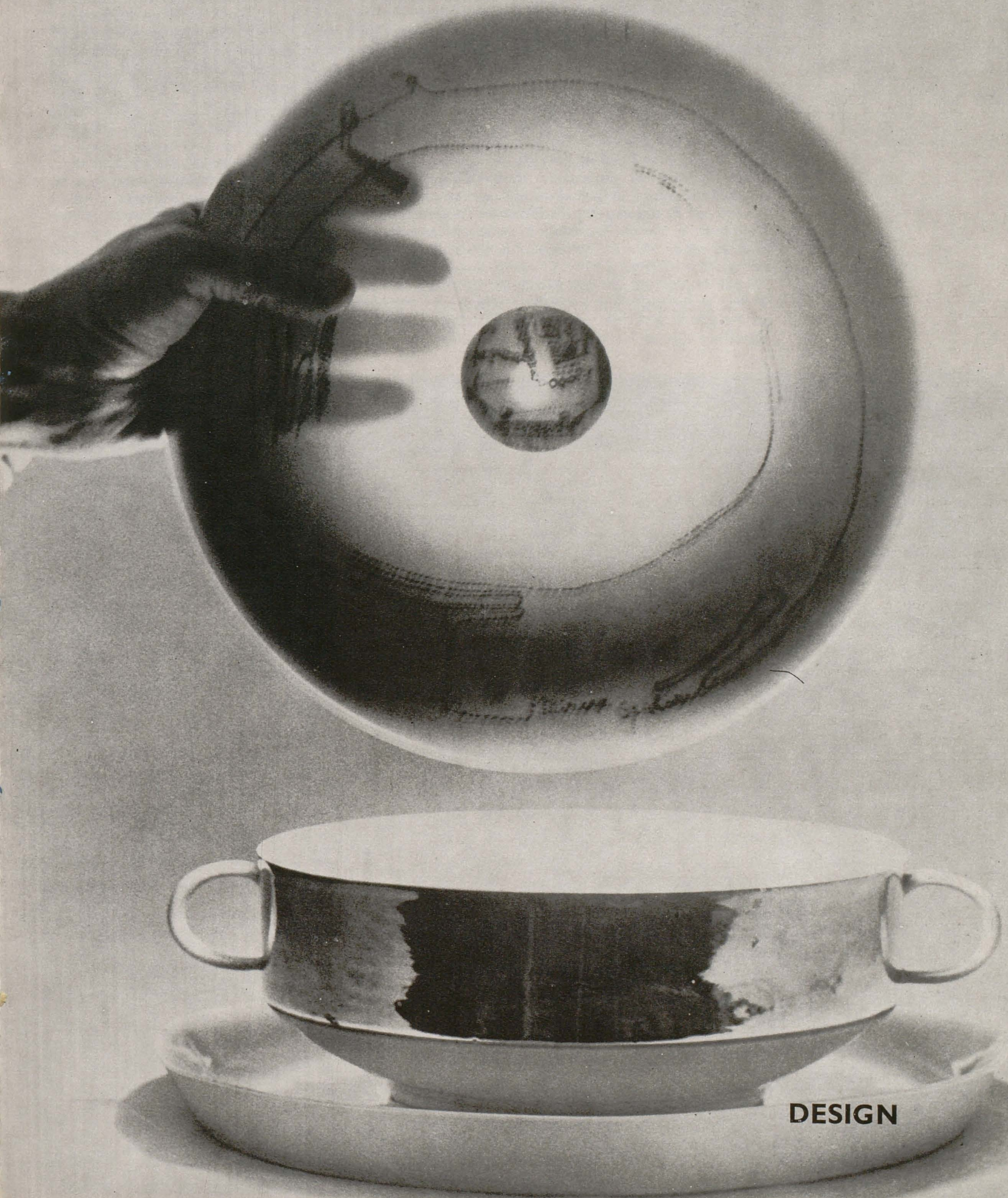
realizate în istoria universală a sculpturii cu un program simbolic, închizînd, sublimat în limbajul formelor, rezultatul meditației unui mare artist asupra sensului existenței umane. Poate nu mă înșel afirmînd că de la Capella Medici a lui Michelangelo istoria sculpturii nu cunoaște o operă similară. Brâncuși a realizat-o — documente vin să demonstreze aceasta fără tăgadă — ca o decantare a întregii sale gândiri artistice. Mulți critici nu pot evita să considere *Coloana fără sfîrșit* drept *summa* operei sale, ca un « magnum opus ». Cuvintele pe care Brâncuși le spunea unui critic american despre coloana sa ne îndreptățesc să vedem în ea un simbol figurativ al întregii concepții moderne despre univers: « Vezi, chiar și piramidele sfîrșesc undeva, într-un punct... Coloana mea nu sfîrșește nicăieri, ci poate continua mereu... ». Ce vrem să spunem cu aceasta? Că față de o operă proiectată cu asemenea evidente dimensiuni universale — răspunderea legatarilor ei se cuvine a fi și aceea de a angaja răspunderea întregii umanități. [...]

Orașul Tîrgu Jiu n-are cum să nu înțeleagă că destinul său urbanistic se află — vrînd-nevrînd, providențial — indestructibil legat de aceste monumente, că istoria îl va judeca prin capacitatea sa de a și le asuma. Se impune de aceea scoaterea orașului de sub regimul de urbanizare al celorlalte centre orășenești. Cînd era inaugurat, în 1937, ansamblul de la Tîrgu Jiu, un critic ce saluta evenimentul, exorbitant în climatul artei noastre de atunci — nu se putea opri de a nu observa că respectivele monumente « se află într-un ciudat contrast cu priveliștea orășenească modestă din jur ». Adevărul este că amplitudinea spirituală a acestui ansamblu monumental reclamă de la sine un spațiu urban adecvat, un gest constructiv de aceeași anvergură. Condițiile materiale ale vieții sociale în această regiune fac proiectarea lui necesară astăzi. Momentul actual e desigur cel mai potrivit pentru a întreprinde un astfel de proiect, deoarece încă nimic grav compromițător nu a fost înfăptuit — dar, cum s-a văzut din cele spuse aici, oricînd se pot ivi inițiative inoportune care să complice datele problemei. Este limpede că monumentele lui Brâncuși reclamă spațiul grandios al unei autentice civilizații urbane. De aceea credem că în

jurul, sau în preajma lor, se impune a fi gîndită o întreagă dezvoltare urbană în spiritul acelei convingeri, pe care ne-au lăsat-o artiștii Renașterii, că planul și construcția cetății trebuie să oglindescă însăși concepția despre lume a ctitorilor ei. Și această concepție e exprimată aici de gestul ctitoricesc al lui Brâncuși. Arhitectura viitorului oraș nu va trebui, în nici un caz, mai ales pe aceste locuri, să aducă încă o îndreptățire întristatelor vorbe ale lui Brâncuși însuși: « Bieții oameni, cît sînt de nefericiți în imensele lor orașe! » Compoziția unei asemenea arhitecturi, pornind de la spiritul vechii așezări, pe care, nu trebuie să uităm, monumentele lui Brâncuși nu l-au ignorat de loc, se va cuveni să reia în limbajul său specific elementele ale mesajului spiritual încifrat în acest ansamblu sculptural, ea va trebui să se prezinte, să poată fi sesizată, ca o organică dezvoltare ecologică a iradiațiilor spirituale ale acestui primordial nucleu vital, care s-o guverneze ca un sublim simbol figurativ. Pentru acei arhitecți care știu că arhitectura, în profundul ei înțeles, e o materializare a construcției muzicale, o asemenea temă nu se poate să nu apară fascinantă.

Un concurs va fi, deci, necesar, și el va trebui să aibă, pentru formularea tematicii, ca preliminar, în afară de studiile sociologice de rigoare (care să includă și o solidă reflectare asupra gîndirii marilor teoreticieni ai sociologiei urbane și a urbanismului contemporan) și un travaliu de interpretare pertinentă a ansamblului lui Brâncuși, și, în același timp, o meditație asupra sensului spiritual al întregii sale opere, asupra semnificațiilor ei actuale și incidenței sale în prezent. Un colocviu în acest sens ar putea eventual, bine organizat, să ofere reperele necesare. În orice caz, cei chemați să participe la un asemenea concurs, ce ar putea rămîne memorabil în istoria artelor și care totodată ar veni să sancționeze nivelul conștiinței de sine al civilizației noastre actuale, nu vor uita *in limine* să cugete la avertismentele lui Brâncuși însuși, încercînd astfel să-și aproprie ceva din chiar « metoda » lui: « Dificil nu e să faci un lucru, dificil e de a te situa în condiția de a-l face », sau: « În toate lucrurile se află un țel; spre a ajunge la el, trebuie să te desprinzi de tine însuși ».





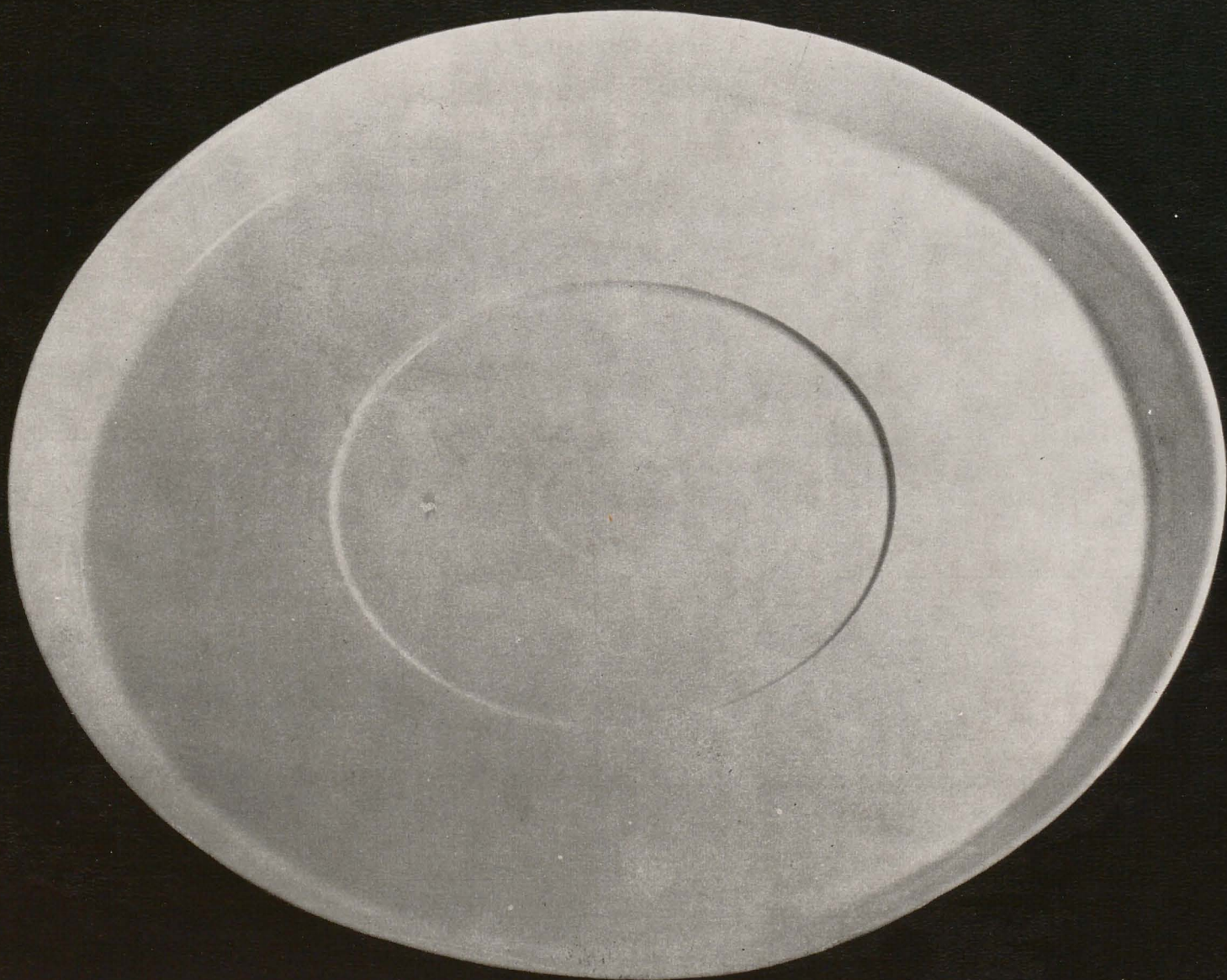
DESIGN



## normalitate

O recentă demonstrație în proiectarea industrială, porțelanurile lui Mircea Spătaru, poate prileji rediscutarea problemelor ce se pun — de data aceasta — mai puțin din punct de vedere al modului cum se face design-ul, și mai mult asupra modului cum se fac designerii. Spun astfel pentru că, deși există un institut special de învățămînt, domeniul a rămas disputat între practicismul « meșterului cu experiență » din industrie și vizionarismul artistului decorator (membru real sau virtual al secției de artă decorativă din U.A.P. — n.a.) care, ce-i drept, a fost adesea invitat de exhortații publicistice să pună umărul la construirea mediului cotidian. Însă deviza « lăsați artistul să vie la design » a rupt ecluza profesiei. Chiar dacă e comod să ne sprijinim pe axioma că artistul e dotat de natură și societate cu cel mai mare simț al frumosului, tot nu e de înțeles că ignorăm parametrii domeniului, rupt din coasta artei tocmai fiindcă trebuia să se emancipeze de ingenuitate.

La antipodul celor două variante de empirie — a meșterului și a artistului — se află teoreticianul care, scriind din cînd în cînd despre și pentru design, se rușinează de enunțul preceptelor elementare și începe de la capătul celălalt al istoriei, de la tezele și antitezele modelării « mediului total », și chiar de după, de la aleatorism și re-naturizare . . . Farmecele teoretice ale domeniului sînt irezistibile, căci « ambientul », întrucît e produs al psihei, și chiar colective, oricînd poate aduce pe lume un nou Freud, Jung sau măcar Marcuse, în timp ce paharele, în comparație cu sufletul teoretic, sînt perisabile și mai ales anonime! Dar artistul, care vine la proiecția industrială ca Artist, plin de zelul de a perpetua Sufletul Artistic, recuperează anonimatul prin semnătura ocultă a « amprentei stilistice personale ». Sferice, piramidale, cilindrice, cubice, să n-avem prejudecăți: fiecare formă cu arhetipul ei, există și un mesaj al farfuriei, nu numai al planului basilical, să ne menținem transcendentalitatea, spiritul e pretutindeni, chiar și-n ceașca sferică (din care se bea cafea la sediul U.A.P., la domiciliul Simțului Artistic),





«gîndită» cu o toartă tot sferică, și mai ales adiacentă, pentru că adiacența volumelor, multiplicarea axelor spațiale, ele fac sculptorul... Simptomatologia formei există, însă funcționează trădător.

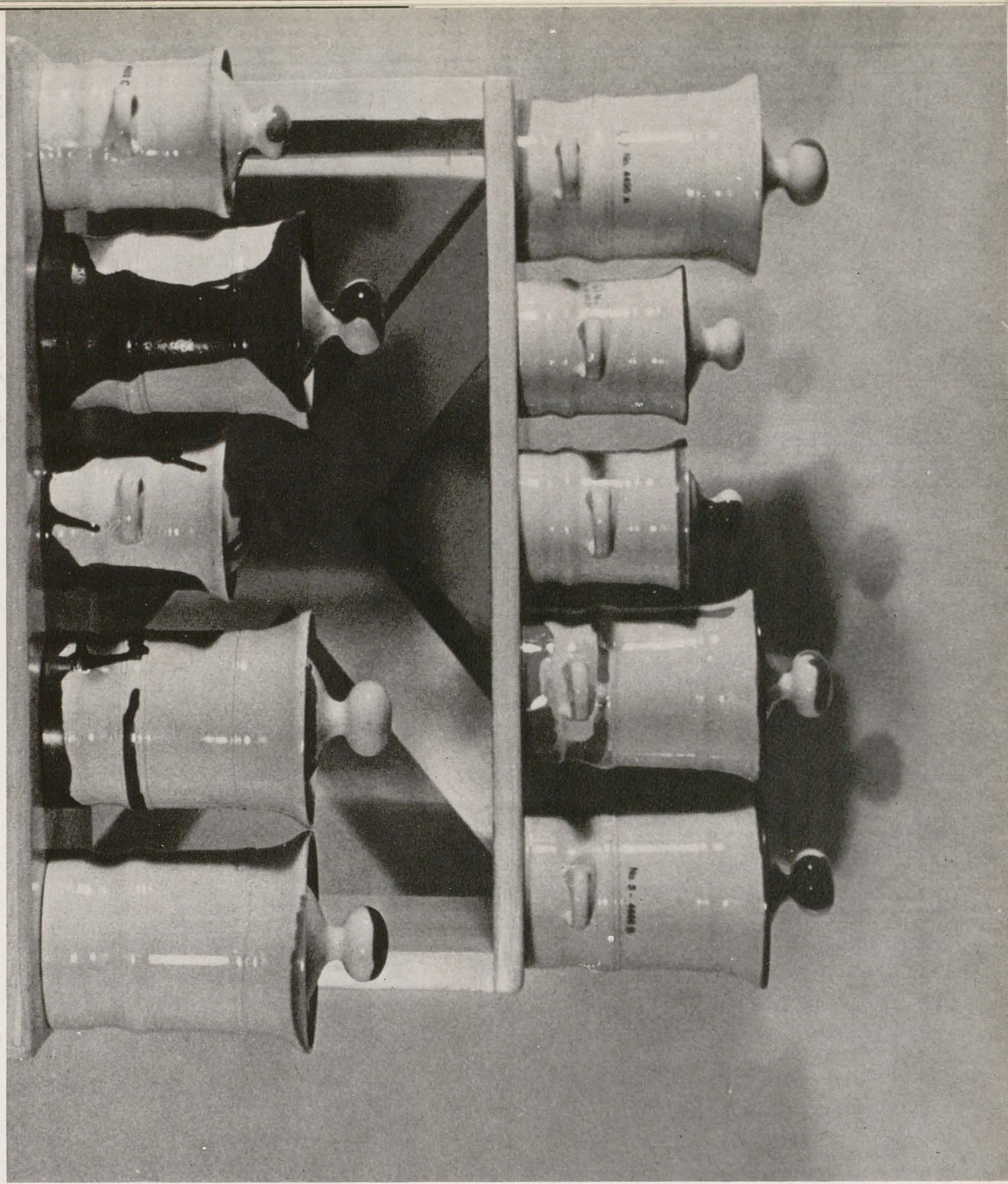
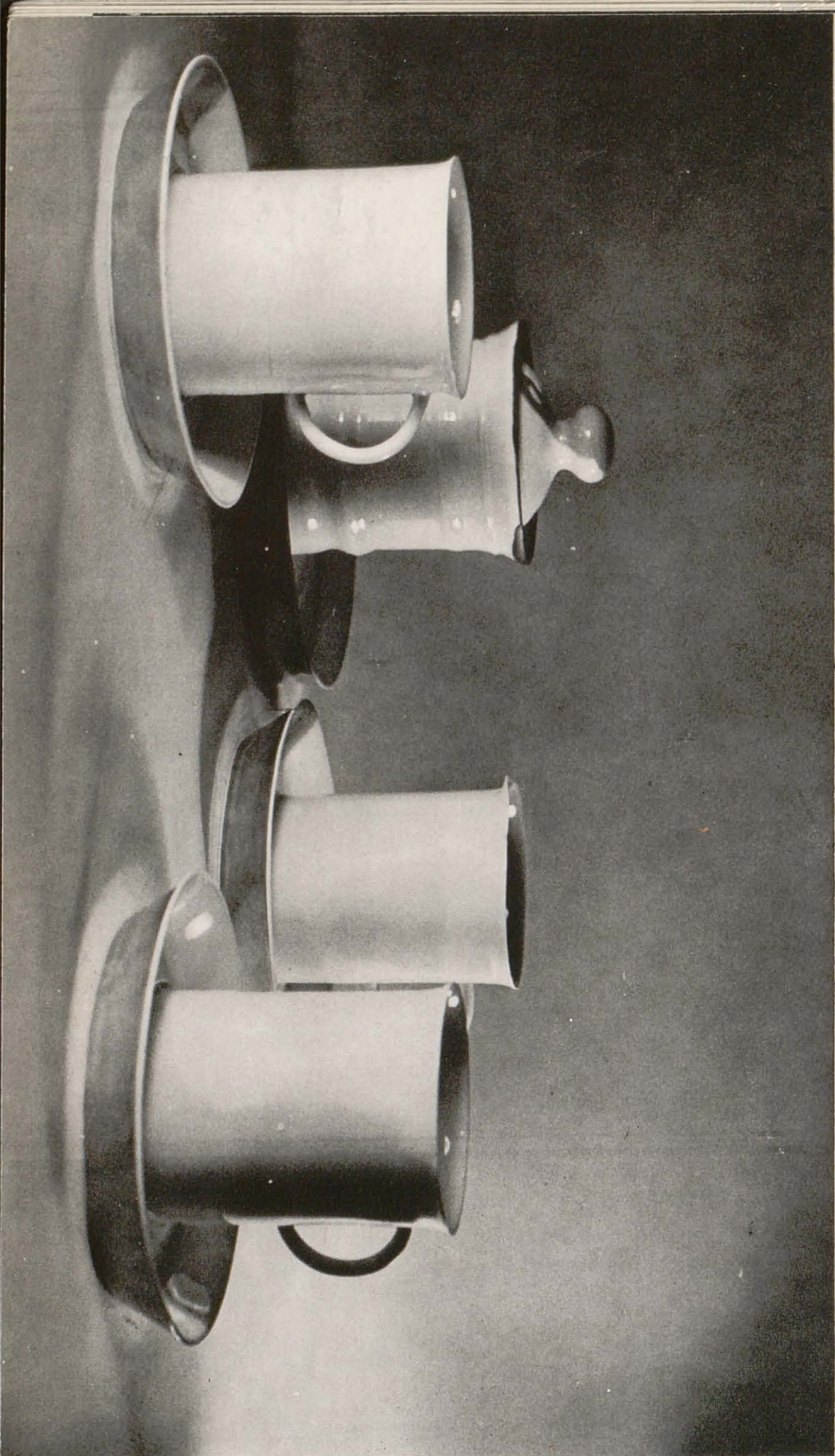
Și așa, ceașca, poate poza într-un fel de «grad zero» al designului lucid și profesional, aflată cum e în punctul (nevralgic) al interferenței dintre geniu practic și geniu poetic (ca-n Bachelard), pentru că dovedește prin îndelung martiraj estetic dilema cu trei termeni: primitivitatea practicii de fabrică — vizionarismul digital — mesianismul integralist cu alibi teoretic.

Toate acestea compun un fundal — fremătător de mici conflicte și minuscule măsuri, dar neclintit — unde se profilează ca o fata morgana stihia designerului ideal, pe care Artistul decorator să nu-l conteste, Industria să nu-l suspecteze, Omul-de-pe-stradă să nu-l ignore, Teoreticianul să nu-l intimideze. Și dacă experiența în porțelanuri uzuale a lui Mircea Spătaru mi se pare cel mai pozitiv exemplu de proiectare apărut la noi în industria bunurilor de consum din ultimii ani, e pentru că încorporează logica meseriei și normalitatea obiectului. Aceste cești nu sînt «opera compensatoare» a acestui mare artist, frustrat de comenzile monumentale cărora le e menit, nu țin un rămășag de «pecete personală», ci se supun normei logice a obiectului, și includ în proiecție același tip de rigoare și claritate, aceeași raționalitate a înscriserii în datele funcției și ale spațiului, pe care nu doar magiștrii Bauhausului le pretindeau, ci și modelele ancestrale ale amforei și craterului. Proiectantul fixează în calitatea obiectului «forma bună», cu efectul ei imediat de confort, iar connaisseurul care are timp și știe să practice ritualele «ceismului» poate exclama și rîvnitul «ex ungue leonem», lăsîndu-și ochii peste efectele subtile de culoare (fumuriu-argintiu), peste delicatele relații între linie și volum, care — și în opera «majoră» — înseamnă, la Spătaru, un mesaj al imaginației poetice, făcut nu să fie descifrat, ci admis simpatetic ca marcaj al zonei de impenetrabilitate unde scrie «aici locuiește artistul».

ANCA ARGHIR







MIRCEA SPĂTARU: Piese din servicii de masă și bucatărie, porțelan. Executate la fabrica « Porțelanul », Cluj-Napoca (p.p. 17—20)



# cronica

WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU

ORIZONT  
FEBRUARIE—MARTIE 75

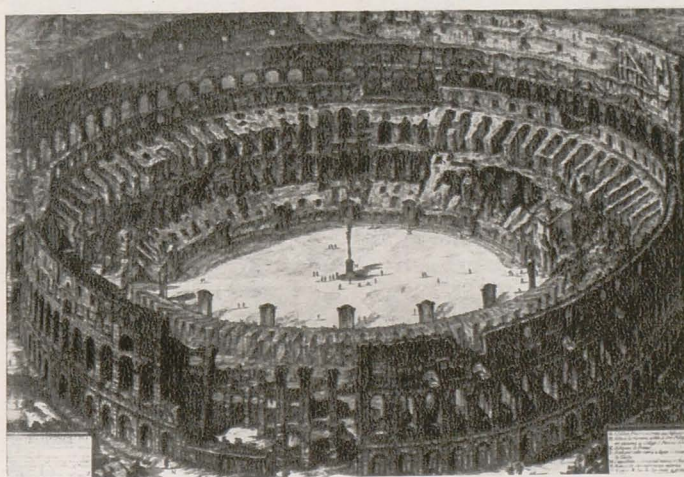


EXPOZIȚIA DOCUMENT A ATELIERULUI DE GRAVURĂ  
«PODUL»

Str. SPERANȚEI nr. 15

# cronica

# cronica



PIRANESI

MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII  
IANUARIE—MARTIE 75

# cronica

# cronica

MARCEL CHIRNOAGĂ

ATENEUL ROMÂN  
FEBRUARIE—MARTIE 75



MARGARETA STERIAN

GALERIILE DE ARTĂ ALE MUNICIPIULUI BUCUREȘTI  
FEBRUARIE 75



# cronica





*Dans rotund, ulei*



ORIZONT  
FEBRUARIE—MARTIE 75

«Artistul uită toate prologurile; ale lui și ale celorlalți, uită totul, când e în fața pânzei». Cel care definește astfel condiția picturii — sub regimul confesiunii ardente, marele Rouault, face parte, statornic, din constelația de nume care veghează tutelar arta Wandei Sachelarie Vladimirescu. Robust așezată, cu un fel de vrednicie vermeeriană, în fața șevaletului — dincolo de care, de altminteri, ca în tabloul marelui olandez, se vede o imensă hartă, calm monocromă — artista e așa de absorbită de inepuizabilul picturii, de problemele ei constringătoare prezente, încât nu are timp, și nici nu consideră trebuitor să se explice. Ochii rotund ațintiți asupra semnului de perpetuă întrebare care e tabloul, un soi de stenică perplexitate întipărită în fizionomie — pe Wanda Sachelarie Vladimirescu o simți departe, salutar departe de orice placidă complezență față de sine. În formula ei sufletească, precizia inteligenței se aliază cu timiditatea explozivă — cu o paradoxală «sălbăticie», civilă, foarte cultivată și totuși ireductibilă: aceea care face din artă o confesiune de o virulentă imediatețe, chiar dacă deschisă nesfârșit reluărilor, comportând atacuri torturante reiterate ale temei. Mărturisea într-un rînd, parcă s-ar fi acuzat pentru această înaintare frământată, că în pictură «nu vede pînă nu face». Dar acesta este tocmai semnul profund al unui demers de tip *expresionist*. Pentru că expresionismul, cu tot ceea ce implică el ca angajare volitivă, la antipodul contemplației senzoriale, înseamnă o prioritate a *acțiunii* asupra *imaginii*. Dacă, în acest spirit, acțiunea, și nu reprezentarea, stă la începutul creației, «nici imaginea, optică sau mentală, nu poate să preexiste acțiunii: imaginea nu e, ea se face», scria Giulio Carlo Argan, comentînd poetica expresionismului. De aici valoarea tehnicii în expresionism, valoarea sufletească și morală a tehnicii, care este momentul nu al unei transpuneri, ci al unei nașteri; actul artistic devenind conștiința unei geneze, înconjurată de sîngerîndă, dramatică bucurie. Vorbim despre sensul expresionist al acestei atitudini, cu franchețea pe care o reclamă opțiunile admirabil mature, niciodată mimetice, ale artistei noastre. La antipodul, bineînțeles, al ideilor vagi despre expresionism, care mai apare, la noi, în ochii unora, ca un fel de satanism estetic. Dimpotrivă, problematica Wandei Sachelarie Vladimirescu este riguros plastică, situată în curentul de responsabilă gravitate al unei aspre

tradiții europene. Nimic literar — artista e dezarmată cînd e vorba să dea titluri tablourilor sale. Și, mai mult decît atît, nimic din frenetica facilitate pe care exorcizarea demonilor interiori a putut s-o capete adesea la artiștii expresionismului: această reușită prcă lesnicioasă a exorcismului făcînd ca cei mai mulți dintre reprezentanții curentului să nu cunoască o evoluție cu adevărat înnoitoare, iar expresionismul să degenereze repede la condiția unei simple *scriituri*, — unde fractura liniei și biciuirea culorii au ajuns elemente de gesticulație, recuzită al unui patos rece. Dincolo de clișee perimate, dincolo chiar de accepțiile limitativ istorice, din expresionism Wanda Sachelarie Vladimirescu recuperează un anume spirit, de vitală neliniște, supla articulare a suprafețelor și a liniei, mergînd, mai ales în guașe, pînă la o anume fluiditate, care nu ține atît de calitatea materiei, ci mai degrabă de suflul interior al creației. Expoziția, toată, cu acest remarcabil aport al guașelor, acut și complex totodată, se constituie ca un atelier deschis, unde o modestie fertilă, abolind orgoliul de autor, o împinge pe artistă să se întoarcă, interogativ și tenace, asupra biruștelor deja dobîndite. E, în pictura de astăzi a Wandei Sachelarie Vladimirescu, un imprevizibil fără vervă, fără uimire capricioasă. E o asprime a nașterii, în această germinație, de forme dar și de probleme. Iată, de pildă, lujerul nervos al chipurilor din guașă care se cheamă *Dansul spaniol*: cu un fel de îndărătnică pregnanță în răsucirea formei — care se înalță, întorcîndu-se totodată către un *înlăuntrul*, al memoriei și al visării. De aici, poate, și impresia curios exotica pe care o degajă unele imagini. Fluide înserări, amurguri de culoare surdă, ochi care așteaptă, vestitori, în țesătura de meandre a lumii, desfaceri ca de valuri ale memoriei, vast evantai arcuindu-se protector peste vivacitățile imediatului; un anume fatidic liniștit — figura de pe afiș, bunăoară — cîteodată purtîndu-ne cu mintea înspre imagini de artă coptă, ori mai departe spre Egiptul faraonic — într-o pictură amplă, *Bucurie*, figuri parcă egiptice desinate, alcătuiesc ca o exclamație alegră, în azurul biciuit al înălțimilor. Însă chiar referințele de cîteva ori explicate la un anume exotism indian, asiatic, sînt scutite de pitoresc; ele designează, în orice caz, nu Orientul sinonim cu arhaicul, ci, dimpotrivă, un Orient care este disponibilitate lăuntrică și dinamică izvorîre de poezie; acel Orient al marilor lirici, care însemna un incendiu de făgăduințe și de libertate pentru

suflet: transfigurînd spectacolul diurn, nu întru evaziune, ci pentru ca, la flacăra acestei consumpții, să-și capete o mai densă rezonanță. Dacă țîșnirea vehementă se lasă astfel nu zăgăzuită, dar mereu susținută, în reveniri și aplicate metamorfoze — care e cumpăna între *inachevê* și *finit*, într-o asemenea artă? În cazul ilustrat al lui Rouault — s-a spus — *l'inachevê* e tocmai acel moment în care linia aleargă ca o liană ce n-a găsit arborele căruia i se va supune: momentul, deci, în care forma și culoarea n-au întîlnit încă centrul lor, nu de imobilitate, ci de gravitate; în care nu și-au atins o saturație. Alergarea liniilor e perpetuă, la Wanda Sachelarie Vladimirescu, ele gonesc pe orbite lăuntrice, ca o rețea de energii care nu se vor opri, chiar cînd traseul lor pare închis. Astfel gravitatea nu ține de căutarea unui centru — totul este într-un anumit sens *centru*, totul se împărtășește din aceeași saturare exasperată. Față de un anume barochism al expansiunii spațiale, propriu de atîtea ori atitudinilor neo-expresioniste, e interesant să constatăm, la artista noastră, un fel de condensare plasmatică, un *continuum*, care anulează distincția între *periferial* și *nucleu*: ca o rețea cu densitate susținută, care ar frîna izbucnirea prea ușoară a elanurilor. În triturarea nervoasă a imaginii, etalată pînă la marginile cîmpului, în această plasmă de energii care fac și desfac spectacolul lumii, spațiul e într-atît marcat de prezența umanului, încît se refuză esențialmente ideii de peisaj. Fără nici un conformism narativ sau portretistic, arta Wandei Sachelarie Vladimirescu este irepresibil figurativă. Și țîntește către chipul uman în dialectica lui, în labilitatea lui profundă. Acela labilitate — încă un semn al convergenței cu expresionismul — care ne împiedică să desfacem între ele *uritul* și *frumosul*. Ele sînt două fețe ale aceleiași dimensiuni, aici stă, de altminteri, însăși gravitatea — și aș spune, paradoxal, *idealitatea* — acestei arte. Dacă tensiunea ei lăuntrică răscumpără disprețul pentru seducție, în pictura Wandei Sachelarie Vladimirescu expresionism nu înseamnă totuși *retorică a uritului*; ci mai degrabă o abolire a acestor contraste, într-o tensiune care face zadarnice astfel de opriri sistematice, operate abuziv în curentul vieții. Nu întîmplător, cîteva din *Texturile* pe care le aduce în desene, în ultima expoziție, și cîteva din picturile cele mai importante au parcă un înțeles simbolic; fluiditatea pe care o atinge acum artista — și prin fluiditate depășește sacadarea expresionistă, se

rezumă sintetic în simbolul țesutului, al miticelor țesătoare, al Penelopei veșnic așteptînd — emblema de statornicie în muzicala, părelnică trecere a lungilor fire. Pe harpa vastă care-i un război de țesut, gîndul aleargă liber spre continuitatea *operei umane*: cu jocul ei de statornicie și fragilitate, de iluzorii și real, pe care un precursor uriaș, Velázquez, l-a figurat în tabloul său, poate cel mai frumos, închinat *Țesătoarelor*. Mari exegeți, Tolnay de pildă, vedeau aici, în *Las Hilanderas*, un manifest poetic, recunoșteau semnificații alegorice: țesăturile transpunînd, în cheie prozaică cotidiană, disputa străveche, mitologică, dintre Pallas-Athena și Arachne; iar aceasta din urmă, pedepsită de Athena, fiind aceea care poartă orgoliul muritorilor pentru această meserie, orgoliul dibăciei umane, opus inspirației divine. Wanda Sachelarie Vladimirescu n-are nicidecum orgoliul preumțios al efortului. Truda acestor continue metamorfoze pe care le închipuie pictura sa nu cristalizează într-o vanitate a multiplului. Dimpotrivă, în astfel de experiențe subiectul profund e tocmai o surdă, generoasă nevoie de unitate în multiplu: de pildă, în figurările *mersului*, în care ipostazele succesive se rotesc compozit pe un trunchi vertical, precum în antichitate floarea întreită de trupuri feminine de pe faimosul capitel de la Delphi. Nu accentul de cerebralism demonstrativ propriu unor vestite analize, precum *Nudul coborînd scara*, se impune în asemenea desene; ci un fel de asumare uimită a ceea ce este *cumpănă* între arhitectonic și vital. În lunecarea mersului, în această ipostază de devenire, nu știu ce tandră și modestă severitate face ca trupurile să întîrzie expresiv, ca niște colonne care nu se lasă decît lent clătinate. Cu atît mai original, acest gust al fermității, cu cît artista are o serie de picturi în care pare să fie atrasă tocmai de tema levitației, a plutirii fără sprijin. Dar dacă privim bine, în oricare din aceste motive, și în sublimarea dansului, se recunoaște totuși mersul spornic care-i este propriu — această înaintare care nu se rătăcește. Și nu e lipsit de semnificație că *Victoria*, în tabloul care poartă acest nume, nu-i o înaripată Nike, ci este o Iris cu picioare mari, care *merge*, care aleargă, mult aplecată înainte, înfășurîndu-și în lumini ca de curcubeu vestirea. Victoria este, așadar, *tensiune către*, nu lesnicioasă împlinire; acesta este zbuciumul, și răspata secretă a artei, pentru Wanda Sachelarie Vladimirescu.

DAN HĂULICĂ



**PODUL**

EXPOZIȚIA DOCUMENT  
A ATELIERULUI DE GRAVURĂ





— Atelierul de gravură e un fel de falanster?

**Ileana Micodin:** Preocupări similare, intens profesionale, duc la această legătură între gravori — deci la atelier. « Obişnuţi ai casei » sîntem cam 50. Vin aici şi tinerii absolvenţi cărora li se face astfel o intrare mai uşoară în meserie — un mare avantaj!, diferite vizite din provincie, uneori şi alţi artiştii plastici care vor să se exprime în acest gen.

**Dan Erceanu:** Atelierul e un fel de combinat central al gravurii.

**Aurel Bulacu:** Un fel de Măgura continuă! Iar pentru tineri şi o sită: din cîti se adună, doar unui se aleg.

**D. E.:** Să fie clar însă că e vorba doar de un atelier de gravură, nu de un loc de şcolarizare. Un teritoriu neutru, de lucru, care are avantajul că oamenii, lucrînd împreună, schimbă idei, învăţăminte tehnice

**I. M.:** şi artistice

**A. B.:** plus un cîştig reciproc: cei din generaţiile tinere învaţă de la « maturi » şi invers.

— Spiritul comunitar al atelierului se vedeşte, de altfel, şi-n aerul glumeţ-afectuos al relaţiilor (o notă afişată pe un perete avertizează:

Dulap pe care stau:  
ceşti curate  
ibrice curate

Masa FĂRĂ VINACET  
FĂRĂ CERNEALĂ),

dar şi din respectul, uşor de resimţit de cineva care vine de « dinafară », al fiecăruia faţă de fiecare.

**D. E.:** Datele acestui atelier sînt furnizate de munca în colectiv, un colectiv format mai mult din nevoia de a folosi aceleaşi utilaje. Aici se face gravură în metal, litogravură şi, mai puţin, lemn. Ar mai trebui, minimum, o presă de metal: acum, din cauză că e numai una, lucrăm după un fel de grafic de programare, dar totul la bună înţelegere.

**I. M.:** Şi lucrul în comun şi buna înţelegere sînt obligatorii, impuse de forţa împrejurărilor: un gravor ca să-şi desfăşoare activitatea are nevoie de un complex de utilaje, de spaţiu, de personalul de specialitate — lucruri pe care un tînar artist nu le poate avea de la început. Fred Micoş mi-a istorisit etapele prin care s-a trecut pînă la casa din strada Speranţei, de la înfiinţare, din 1950 (Fred Micoş a fost unul dintre principalii organizatori), la scurta viaţă a atelierului de pe lîngă muzeul « Toma Stelian » — preşele şi mobilierul au fost aruncate, casate — apoi la fazele din str. col. Orero, str. Aurel Vlaicu şi, în sfîrşit, str. J. Fucik. Partea grea e că nici n-a existat cine ştie ce tradiţie de gravură la noi, cel puţin în ce priveşte metalul şi litografia; xilografurile de la Hăjdate, de pildă, erau trase cu mîna, reprezentau un

fenomen local. « Explozia » are loc doar de vreo 20 de ani.

**A. B.:** Şi e vorba nu numai de o explozie tehnică, ci în primul rînd de nivel artistic. . .

**I. M.:** în urma căruia gravura şi-a căpătat, în mentalitatea generală, locul ei alături de pictură şi sculptură. — Ce e specific în gravură?

**D. E.:** Două dimensiuni. . .

**I. M.:** Tirajul, multiplicarea într-un mare număr de originale.

**A. B.:** Să ştii tehnica pentru ca s-o uiţi; libertatea de a întui produsul finit trecînd peste « linia tehnologică ».

— Ce nu e voie în gravură?

**I. M.:** Să intervii cu mîna peste ea.

**D. E.:** Ba, îmi pare rău, dar Mersad Berber, cel care a luat Marele Premiu la a 4-a Bienală internaţională de artă grafică de la Florenţa de anul trecut, nu trage decît un tiraj de trei, peste

expoziţia permanentă numită « Podul ». Citez din afişul primei sale manifestări cîteva puncte de statut:

6. Fiecare artist expune cîte o lucrare pe care o consideră ca semnificativă în acel moment al evoluţiei sale.

7. Selecţia configurează o secţiune dintr-un posibil viitor muzeu de gravură contemporană românească.

8. Expoziţia propune accepţii diversificate ale raportării la real şi poate deveni astfel un loc privilegiat de dezbateră a problemelor majore ale artei.

9. Expoziţia este o încercare de definire parţială a stadiului actual al gravurii româneşti contemporane.

Ştiu că Erceanu a fost, este principalul ei organizator. Fiecare artist îşi dă lucrarea « pe care o consideră semnificativă », chiar aşa, sau cum?

**D. E.:** În general selecţia primă o face viitorul expozant. Am totuşi

Ne gîndeam chiar la organizarea unor « seri culturale ».

— Vine lume multă?

**D. E.:** Vine. De un mare ajutor ne-a fost pentru « Pod » Dan Hăulică, de ale cărui idei am beneficiat în organizarea vernisajului expoziţiei pe care domnia sa a prezentat-o unui ales public.

**A. B.:** Lumea care vine aici înţelege mai bine activitatea noastră: vizitatorii trec prin atelier, văd fluxul obişnuit de lucru. E şi un cîştig moral: sînt sigur că ei vor privi altfel, după vizită, o lucrare de grafică.

**I. M.:** În mod ideal, aici, în « Pod » ar trebui să vină scriitorul care vrea să-şi illustreze o carte, editorul etc.

**D. E.:** Intenţionăm, de pildă, să găzduim o discuţie asupra influenţei şi ajutorului pe care ar putea (şi ar trebui) să-l dea atelierul de gravură



care intervine cu pensula, aureşte etc.

**I. M.:** Bine, aşa am pornit noi. Acum gama de mijloace tehnice e enormă.

**D. E.:** Gravura nu se poate imprima decît pe hîrtie sau pe un material similar.

**I. M.:** Vezi, pentru mine, însă, gravura se întinde, ca teritoriu, mult mai departe: aş putea să imprim obiecte — un pantof, de pildă orice; o bucată de metal atacată de acid aş considera-o mai mult gravură decît sculptură. Accept şi fotografia şi cele mai noi tehnici, cu un singur amendament: toate tehnicile se pot amesteca. Simt uneori nevoia de a face, dau un exemplu. un film în mijlocul unei gravuri. . .

— În afară de atelier există acum şi

« drept de intervenţie » în sensul în care, fiind la curent cu ce fac oamenii, pot să-l rog — după o consultare colectivă — să-şi schimbe lucrarea, în funcţie şi de aspectul expoziţiei ca ansamblu. Rolul cultural al acestei « mostre » a graficii noastre actuale e evident: lucrurile puse pe perete arată altfel, se obiectivează; confruntarea cu ceilalţi ne este deosebit de utilă. Pe urmă aici putem primi vizitatori, fie colegi de breaslă, fie creatori din alte domenii, uneori pe acei artiştii străini care doresc să se pună la curent cu activitatea noastră.

**I. M.:** « Podul » e locul în care se desfăşoară discuţiile mai generale dintre noi, în care ne putem întîlni cu alte categorii de artiştii.

activităţii editoriale de orice tip — cărţi, reviste. Apelul la breasla noastră trebuie să devină un reflex. E vorba de cunoaştere reciprocă, de cîştigat nişte prieteni.

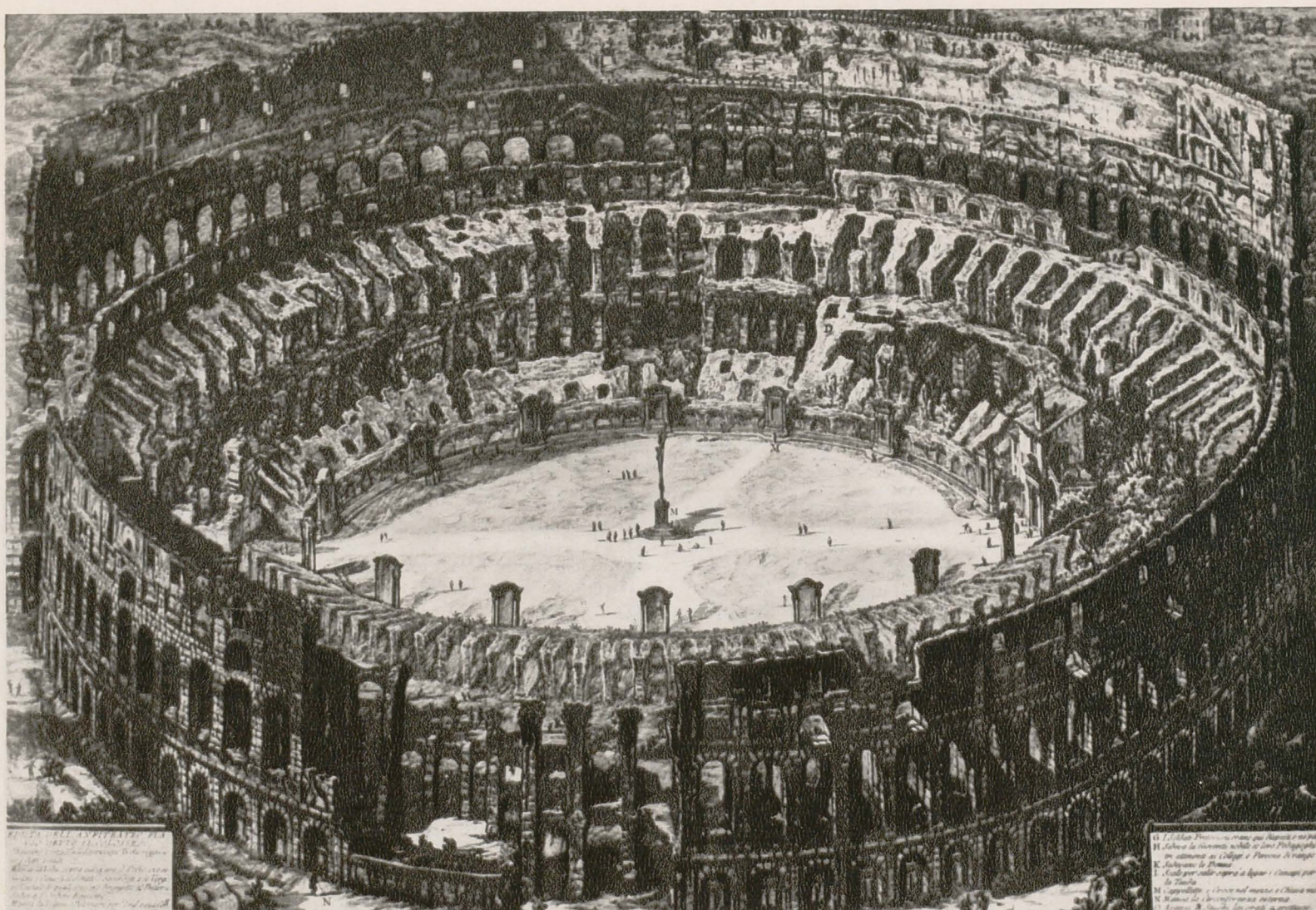
— Deci lucrurile merg aproape perfect: atelierul « duduie », se lucrează încontinuu, expoziţia şi-a dovedit utilitatea şi e mereu vizitată, cele două activităţi nu se stînjenesc una pe cealaltă, ci se completează în mod fericit. Ce v-ar mai trebui, în afară de acele amenajări speciale pentru serigrafie — care înţeleg că sînt prohibitiv de scumpe?

**I. M.:** Lucruri care, sînt convinsă, se vor realiza în timp.

**D. E.** Ne-ar interesa o legătură mai strînsă cu secţia de critică.

Interviu de CRISTINA CONDIESCU





## PIRANESI MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII IANUARIE—MARTIE 75

«Giovann Battista Piranesi... — scrie L. Cicognara în tratatul contemporan „Storia della scultura” — ... e gli altri della famiglia... diedero pittoresca e facile e nobilissima pubblicità a tutte le romane antichità...». Anatomia monumentelor latinității, o arhitectură concepută, după expresia lui Focillon, ca o «temă a magnificenței» și armată de Piranesi cu seriozitatea documentară (adeseori cu nuanțe polemice chiar) a arheologului, dar și cu flama intuitivă a constructorului-arhitect a însemnat — pentru cuprinsul veacului al XVIII-lea și pînă acum — o adevărată Renaștere în gravură și o antevestigare lovită de «de gong» a romantismului. Paradoxul acestei arte e următorul: extrema corectitudine documentară îmbracă aspectul unui delir al imaginației. Planșele din *Architettura e Prospettive*, *Vedute din Roma*, *Archi Trionfali*, *Antichità Romane* de *Tempi della Repubblica* e de *primi Imperatori*, cele patru tomuri în folio de *Antichità Romane* — confruntate cu alte relevouri, cu fotografii actuale chiar, dovedesc fidelitatea în repro-

ducerea monumentelor ca *structuri de volume* în spațiu, dar și acel inimitabil «glisaj» spre o zonă a proiectului (Goethe decidea astfel statutul monumentelor lui Piranesi: «minciuni pe cît de frumoase pe atît de bogate în efecte»), a invenției aplicate insidios concretului, existentului. Piranesi, raportează Legrand, deloc străin de natura reveriilor sale veriste, de practica proprie a «fiecțiunii după natură», declarase unui «reporter» al epocii: «Am nevoie să produc idei mari și cred că dacă mi s-ar ordona planul unui nou univers, aș avea nebunia de a-l întreprinde». Din această perspectivă, *Capriciile* și mai ales *Carcerele*, departe de a fi puncte de ruptură, simptome ale sațietății de real și exactitate, nu fac decît să dea delirului statut aparte, să autonomizeze un spațiu propriu imaginației, păstrînd procedeele aceleiași folosite în planșele (format «atlanticum»!) documentare: unghiul maxim profitabil pentru o prezentare cît mai frapantă a subiectului, combinarea perspectivei liniare cu cea «în zbor de pasăre» și

a umbrelor, clar-obscurarea cu efecte specifice de «lumină de lună», compoziția scenografică în sensul spectacologiei dramatice de tip baroc (chiar și monumentele sînt acoperite de o «floră extraordinară ce le dezonorează grandios») etc. Un Piranesi vizionar și nu ilustrator dă cheia sigură a citirii *Capriciilor* și a *Carcerelor* (expuse și la Muzeul de artă al R. S. România) în «seria continuă» cu vedute de monumente, piețe, arcuri de triumf: pe un «liniament» de structuri solide, dimensiunile ciclopeene ale labirintului de scări monstruoase din carcere (cu «patruzeci de milioane, șapte sute două mii și patru trepte» ca în piesele contemporanului Gozzi), complicațiile «vertiginoase și terifiante» de punți, arcuri, cabluri și scripeți în deasă, în plasa lor complicată, lumina teatrală, în «con», alături de detailiile-stafaj (cu aceeași consistență) de lei sculptați în piatră, «mascaroni» mușcînd din inele de fier. Ruina, ca una din formele de viață ale construcției, închisoarea — ca structură proiectată a unui spațiu concentra-

ționar verosimil și chiar viabil — sînt numai varietăți ale aceluiași tip de anchetă în urma căreia realul și imaginarul se constituie într-un teritoriu continuu, contexte «impresionate» numai de atitudinea privitorului.

Vorbindu-se mult de modernitatea lui Piranesi, de influența lui în arta și tehnica gravurii, în arhitectură, mobilier (una din direcțiile Empire-ului, de pildă), despre rolul de avangardist al mentalității romantice și al unui realism «democratic» garudyen, s-a observat mai puțin, poate, flagranța cinematografică inaugurată de el în punerile în pagină. Planșele sale pot fi privite și ca imagini de montaj între efecte de *weitwinkel* și *teleobiectiv*, micșorînd la limită distanța dintre orizont și planul convențional al pămîntului (unghiul de vedere e deseori al unui fotograf culcat pe burtă, cu aparatul împins în extensie pe spate), pentru a strivi, parcă, obiectul (colossal) prezentat, de sticla acvariului gravat care-l conține.

CRISTINA CONDIESCU





1. Din ciclul « Vedute »  
2. Din ciclul « Carcere »



## MARCEL CHIRNOAGĂ

ATENEUL ROMÂN  
FEBRUARIE—MARTIE 75

Cu noua sa expoziție de gravură și sculptură, deschisă la Ateneul Român, Marcel Chirnoagă rămâne, consecvent, pe teritoriul aceleiași problematice plastice, în cadrul aceleiași viziuni, clarificate deja în mai vechile sale cicluri de sperietori, de orașe distruse de războaie sau civilizații prăbușite ori numai amenințate de spectrul iraționalului, al violenței. Noutatea pe care artistul înțelege s-o păstreze în lucrările recente este asigurată în bună parte de amplificarea materialului figurativ, de achiziționarea de noi simboluri, de noi elemente subsumate, în ultimă instanță, universului său cunoscut. Ideea pe care vrea s-o țină trează artistul, reluând-o, cu obstinație, în fiecare lucrare, este permanenta veghe cu care conștiința este datoare, prezența în actualitate, în miezul unor probleme grave ce confruntă umanitatea. Pe de altă parte, sperietorile — care continuă să existe în repertoriul său imagistic — îl pun pe artist în stare de comunicare cu fondul mitologic popular, purtându-ne într-o lume a miraculosului, a neprevăzutului, a invenției. Marcel Chirnoagă este atent la modul de funcționare al sperietorilor, la valoarea de semn pe care o măscă sau un montaj de obiecte insolite o capătă prin izolare și plantare provocatoare în câmpul de observație. Sînt aici două aspecte, mai exact două trepte de realizări a fantasticului. Este mai întâi surpriza produsă de un obiect ciudat, străin ordinii cunoscute a ambianței, și, apoi, însăși morfologia acelui obiect ce poate prolifera nestingherit. Marcel Chirnoagă procedează în lucrările recente prin montajul unor elemente reale, recognoscibile, mizînd pe surpriza relațiilor noi, adesea nefirești, în care le așază. Prizonier al unor obiecte și ființe concrete sau devenite concrete și familiare prin frecvența literaturii și imageriei populare — balaurul, de pildă — artistul le citează, conțînd pe starea poetică pe care astfel de obiecte o pot trezi în discursul imaginii. Invenția artistului nu vizează forma, ci, înainte de toate, această atmosferă lirică a lucrării. El încearcă în acest mod să depășească concretețea prea strictă a reprezentărilor, marea cantitate de epic pe care astfel de obiecte și ființe o comportă.

Din același motiv, artistul introduce în câmpul expresiv o serie de inscripții literare, comentarii ce accentuează convenția poetică. Atras în special de situațiile dramatice, de un tragic înscenat pentru funcțiile sale premonitории, artistul găsește, uneori, resurse ale unei neașteptate candori, ale unei infinite tandreți.

Sustras, parcă, fondului tenebros al celor mai multe din compoziții, un liliac singuratic domină spațiul alb, departe de orice intenție agresivă. Cu tristețe, dar poate mai curînd cu intuiția că relele pot veni din noi mai curînd decît de la natură, artistul îl numește, cu emoție, pe liliac, pasăre folositoare omului, care nu place nimănui.

Sculpturile prezentate — lemn cu inserții de metal — sînt rodul tentației de a credita simbolurile, de a le da o existență autonomă, nemediată, perenă. Aș vrea să remarc că purificarea, eliminarea unor detalii — ce sufocau altădată sculpturile sale — ni se pare un meritoriu pas înainte.

CONSTANTIN PRUT

Cal simbolic, gravură



Cal simbolic. După scrierile de mare frumusețe de mare lăcomie  
faptul că este scrisă în mare parte de mare lăcomie  
faptul că este scrisă în mare parte de mare lăcomie  
faptul că este scrisă în mare parte de mare lăcomie

Cal simbolic. După scrierile de mare frumusețe de mare lăcomie  
faptul că este scrisă în mare parte de mare lăcomie  
faptul că este scrisă în mare parte de mare lăcomie  
faptul că este scrisă în mare parte de mare lăcomie



# MARGARETA STERIAN

GALERIILE DE ARTĂ ALE  
MUNICIPIULUI BUCUREȘTI  
FEBRUARIE 75



Bestiar, ulei

Cu pictura Margaretei Sterian s-ar putea întocmi un fel de hartă a realității urmărită în zonele ei faste pentru imaginație. Să vedem întâi personajele: aureolate figuri ale unor meserii de un oarecare exotism — circari, dresori; eroii unor circumstanțe sărbătorești — procesiuni, chiolhanuri sau nunți, prezentate în momentele lor de maxim dinamism; apoi animalele conviețuind într-o pace edenică, într-o « democrație » a curajului — lei și tigri, de pildă, alături de specii devorabile.

Ambiguitatea condiției personajelor e profitabilă din punct de vedere poetic: deși localizate (procesiunile sînt astfel impresii pictate ale ritualurilor ce se desfășoară an de an, la lăsata secului, în comuna Brănești de lîngă

București), se bucură de starea de grație a ubicuității; deși lesne identificabile, ele sînt în același timp doar « exemplificările » unei specii a cărei generalitate mai cuprinde și lipsa de gravitație și agorafilia.

Tehnicile de figurare sînt și ele acreditate, garantate — în aceeași zonă de fabulos insinuat verosimil, învîrgat în cotidian — de pictura unui Chagall (luat ca exemplu « de manual »): planimetrism (fuga perspectivală « astupată » eliberează imaginației cîmpuri nebănuite); non-finit, incert în formularea plastică propriu-zisă (lipsa de contur, între altele, « delectează » și ea personajele) cu efect de surdină, de negare a naturii pur în chiar viziunea corpurilor în spațiu: în fine, culori de

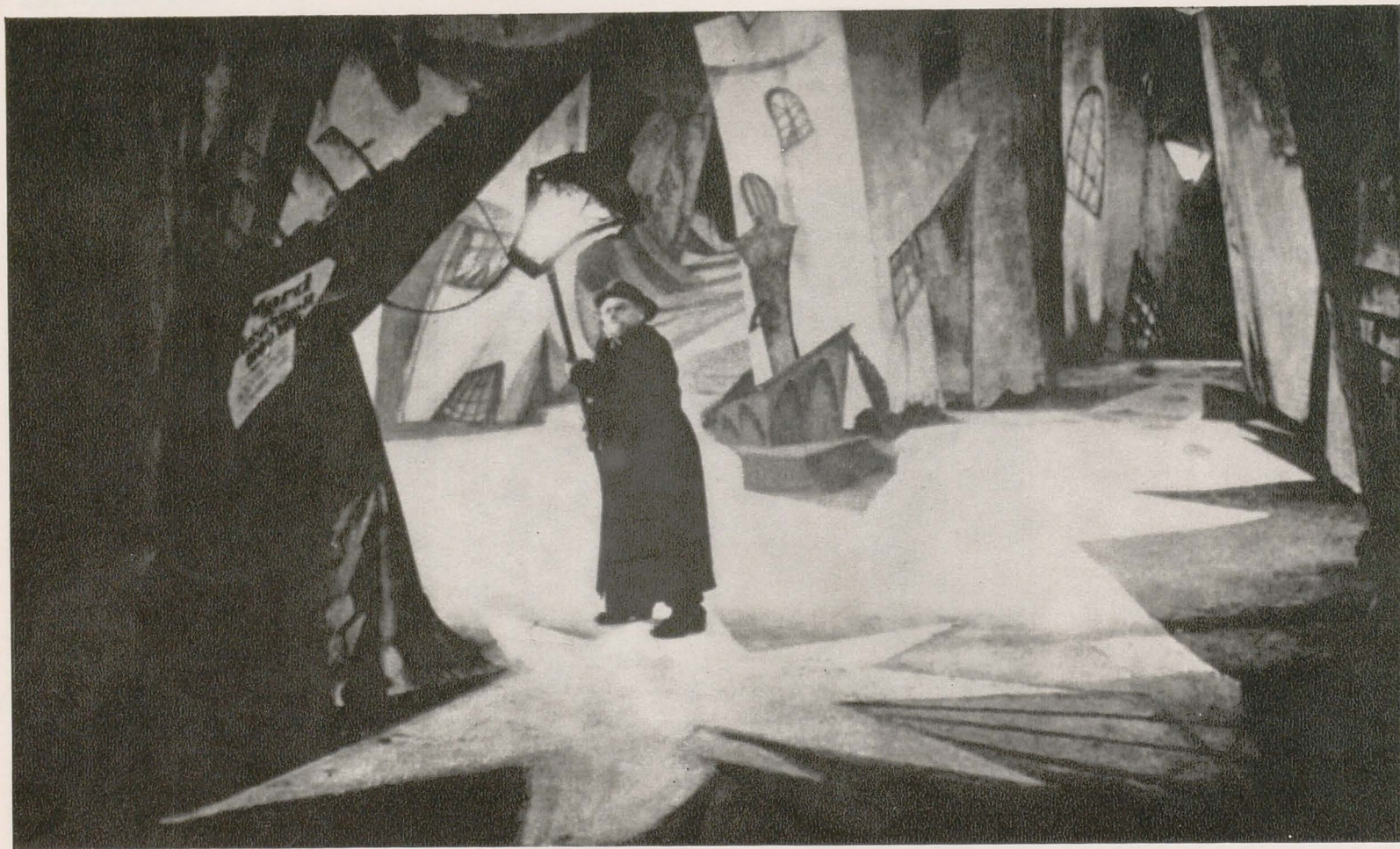
« caramel » vii, dar nu gălăgioase, amintind, uneori, de finețea morbidă a tonurilor secesioniste.

Efectele picturii — ca fragmentele visate dintr-un film — sînt și ale picturii de « naivități școlite » și ale ornamentalismului metaforic de a cărui grea « culpă » s-a încărcat, la începutul veacului nostru, printre primii, Odillon Redon.

În tapiserii, « mecanica » imaginației e mai evidentă: Margareta Sterian « s-a jucat » cu ele cum altădată făcuse păpuși — cu mare haz și simț al aproposului, amestecînd materiale, dîndu-le destinații neașteptate, într-o originală formulă de « exces de ingenuitate ».

CRISTINA CONDIESCU





## DE LA CALIGARI LA SCHWITTERS

Imaginea de frontispiciu a textului ce urmează, fixată prin hazard în filele unei antologii, este o imagine pe care ecranul o reține o secundă, dar conține o pictură fundal al cărui plan (șasiu) cuprinde în rotirea lui pe o scală de 360 de grade solicitarea spațiului continuu și unde un personaj figurant, cu un gest de acțiune secundară, aprinde felinarele orașului. Pinza acestui ecran se desprinde din întineric, cu toate amănuntele ei, altminteri părăsite în penumbrelor clar-obscurului: incidența dintre simbol și lumină demonstrează pe singura cale care nu denaturează mitul, perspectiva filmului lui Robert Wiene. Prin lumină (drumul ei independent se poate urmări într-un tablou de Lionel Feininger intitulat *Gelmeroda IX*) se

crează un spațiu (se enunță astfel o perspectivă) deschis (repetatele deschideri ale obturatorului/fantă a primitivelor camere de luat vederi sînt în acest sens o aluzie și o metodă) către o mișcare care-i dezvăluie dintr-o dată înțelesurile. În această incidență, în această apropiere dintre simbol și lumină se declanșează mesajul totalității; luminate, părțile secundare, simbolurile secundare avansează pe aceeași linie cu acelea a căror citire este facilitată de un consens general. Căci orașul din Caligari este un simbol al totalității, chiar dacă lumina, a cărei sursă nu este nici naturală, nici artificială (să urmărim încă odată tabloul lui Feininger) nu-i luminează toată suprafața. Decorul este suflul, răsufarea acestei acțiuni exprimabile nu prin rezumate, căci ea nu este o acțiune de gesturi, ci de intenții, a căror multiplicitate și permanență înțetăiere par uneori să se anuleze, ca

în minunata scenă din curtea azilului, cînd principalele personaje ale filmului (Cesare, naratorul, fata) își trăiesc nebunia în jurul unei figuri geometrice desenate pe pămînt. Decorul nu mai

este o realitate modificată printr-un joc de perspectivă (cum se poate vedea în tabloul lui Kirchner ales tocmai pentru instituirea deformării în expresionism) ci însăși realitatea subiectivă

1. « Cabinetul doctorului Caligari » — fotogramă; 2. O fotogramă din « Nosferatu, o simfonie a spaimei » — film de Murnau; 3. « În oraș » — tablou de L. Kirchner; 4. « Coșmarul » de H. Fuseli; 5. « Gelmeroda IX » — de L. Feininger. S-a crezut că autorii scenografiei din « Cabinetul doctorului Caligari », un arhitect, Hermann Warm, și doi pictori — Walter Reimann și Walter Rohrig, au fost influențați de o serie de desene și picturi ale lui Feininger avînd ca temă « Orașul de la marginea lumii ». Căutînd similitudini, s-a presupus că Feininger a fost determinat de viziunea filmului. În această anchetă maniacă se pierde din vedere ceea ce este inexplicabil atît în « Caligari » cit și în Feininger (și în Schwitters, mai încolo) și se aduce pe aceeași linie doar asemănarea hieroglifelor. 6. « Merzbau » de K. Schwitters.





în care perspectiva renescentistă poate fi un caz particular.

Percepția spațiului este alterată, termenii de referință sînt schimbați pentru a sugera raporturi nedefinibile între ființe umane disperate. Singura posibilitate de orientare sînt cîteva indicii obscure, uneori îndoielnice, un semn detașat din context ca un zgomot ascuns, asemeni răsufării adormitului Cesare, prelungirea metamorfică a doctorului Caligari, în lada cvasifunerară în care e păstrat cu grijă ca produs extraordinar al realității banale și care-i ține loc în același timp de cortină și de cochilie. Cesare (cu fața lui acidă, cu pomeții albi, cu orbitele întunecate, încercuite de conture) este opera de artă în acțiunea ei pură, corosivă, intolerantă. Cortinele care-l acoperă îl și dezvăluie, purtînd în transparența și deopotrivă opacitatea lor desenul migălos al motivațiilor inavuabile ale realității, ale obsesivului « a se petrece ». Acest desen hieroglific este condus printre punctele disperate dar necesare ale suprafețelor, printre punctele care-și asumă sub o privire îndreptățită strategia ramificațiilor, ca forța vitală din nodurile arborilor din care se dispersează ramurile. Pe aceste cortine care refuză să se ridice, cortine care sînt fațadele caselor, calcanele, străzile, suprafețele acoperișurilor, se concentrează puterea vitală a interioarelor rămase ascunse. Orașul văzut devine o hieroglifă desenată/scrișă în spațiu și timp al orașului nevăzut, o concluzie de un ascetism stupefiant al întregului. Așa cum este opera de artă.

Dar el este și o cochilie, o formă

riguroasă minerală, complicată, conținînd nu numai un sens al mișcării dar și o expresie a stagnării ultime, a stadiului perfect. Din cochilie apare corpul moale al melcului, fragil și temător; din spatele acestei cochilii imense, orașul construit ca o cochilie pictată, apare viața într-o formă directă, instinctuală, deconcertantă. Sub o aparență riguros estetică... Brusc vom trece la un exemplu plasat, printr-un joc de hazard al necesității, în aceeași perioadă de timp, conținînd aproape didactic aceeași metaforă. « Cabinetul doctorului Caligari » este datat (ca un tablou), 1920. În 1923, Kurt Schwitters începe la Hanovra o construcție pe care o va numi Merzbau, și care va dispărea distrusă în bombardamentele din 1943. Merz este un epitom al creației, o regenerare a banalului amalgamat în țesătura fragilă a insolitului, o cărămidă primordială: Merzpictură, Merzsculptură, Merzcolaj, Merzconstrucție.

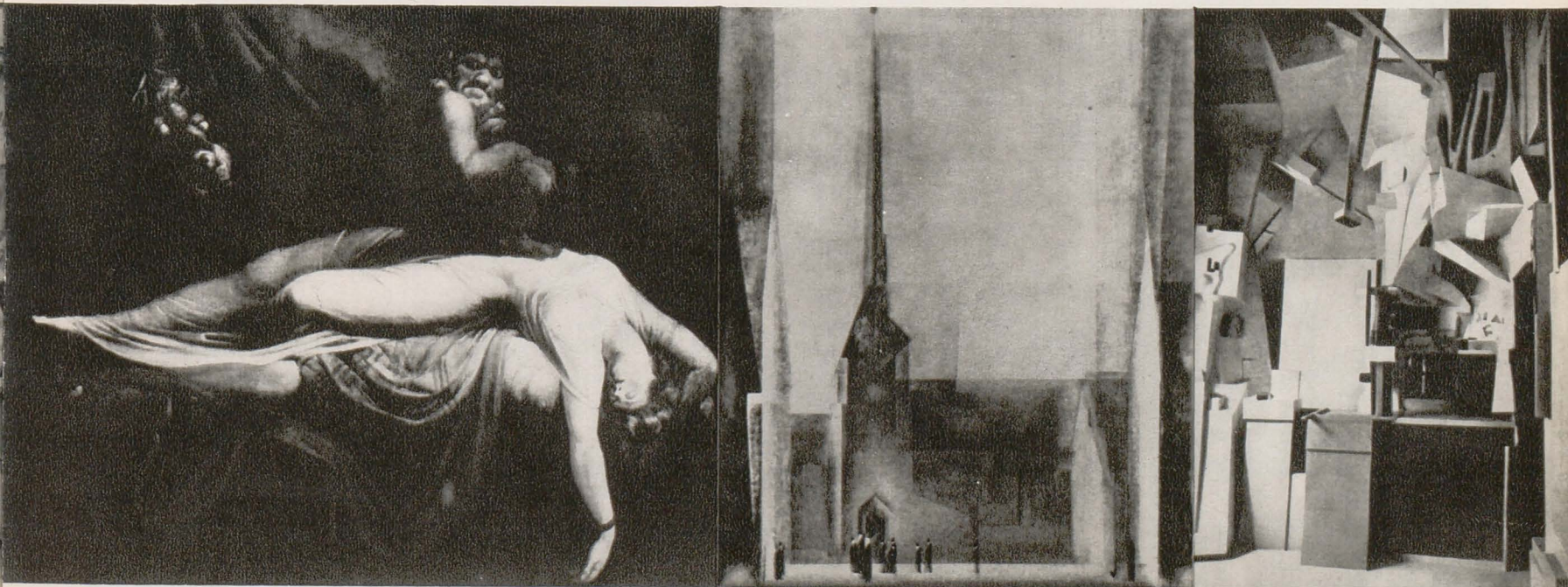
În Merzbau, începută în atelier, în locuință, începută ca atelier, ca locuință, se acumulează (se dispersează), după traseul imaginii hipnotice, după coerența simbolului pus de lumină în perspectiva proprie dar și a ansamblului, toate mărturiile smulse vieții intime, spiritul « activității personale », poate derizorii ca artă dar cu o teribilă greutate, care stau în limburi obscure și care se generează totdeauna în afara artei. În Merzbau, construcție finală, definitivă, Schwitters găsea loc pentru toate sculpturile sale — ansambluri din tot ceea ce în realitatea ambiguă a cotidianului putea purta o urmă

afectivă sau o intenție subiectivă, o mărturisire impudică pe calea exprimării directe. Merzbau în întregimea ei și Cabinetul doctorului Caligari în întregimea lui sînt scenele unor alte teatre, scene pentru alți actori, pentru alte fantome, pentru alte simboluri. Unghiul de 90 de grade în care cad ordonata și abscisa oricărui proiect se poate dovedi o măsură greoaie cu o falsă finalitate. « Acum pot fi numit eu însuși Merz » spunea Schwitters, « Trebuie să fii Caligari » strigă inscripția scrisă pe zidul strîmb cu litere neașteptate într-un moment al filmului. În amîndouă ipotezele se exprimă mesajul unei experiențe totale.

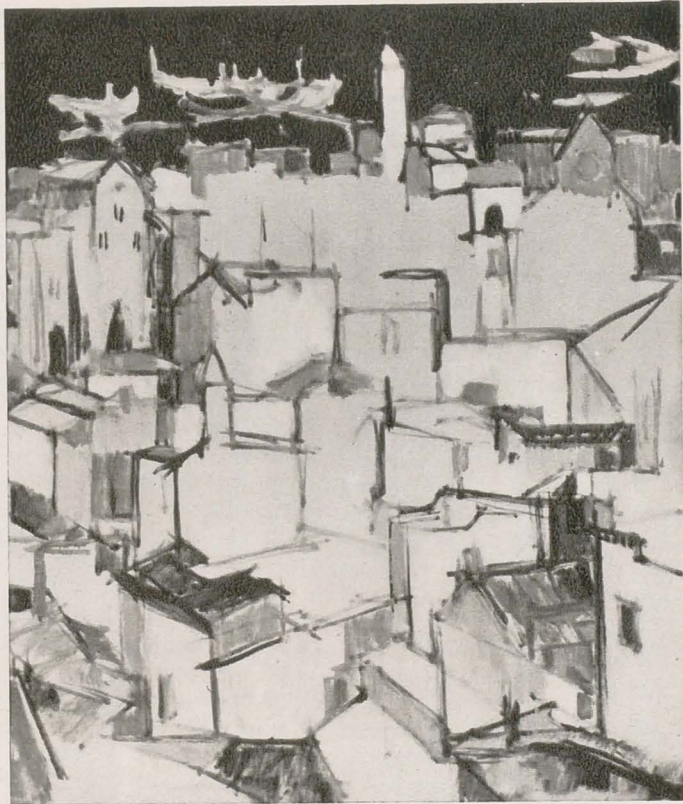
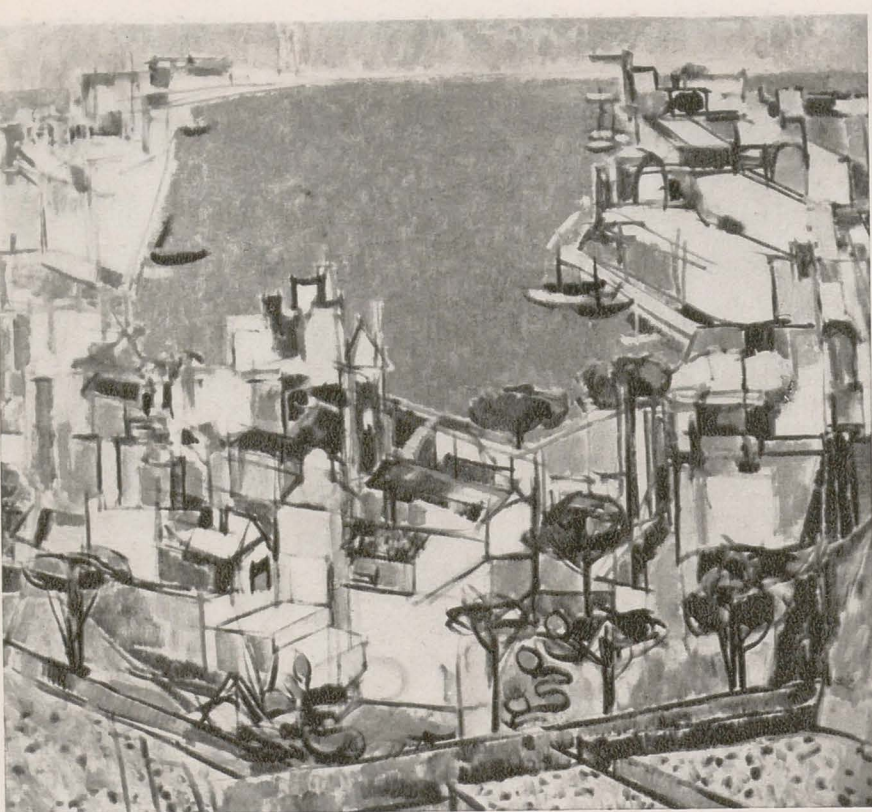
### NOSFERATU ȘI AVANTAJELE EFECTELOR

Un al patrulea film din ciclul « Expresionismul german », rulat în sala Cinemateciei, « Nosferatu » de Murnau, se definește, în titlul complet, « O simfonie a spaimei ». Se propune printr-o indicație precipitată calea care odată parcursă dezvăluie cel mai bine starea tehnică a senzației. Se urmărește pe ecran o simfonie și o polifurare urmînd trasee întretăiate, pentru ca după desfășurări succesive să avem în sfîrșit tema în nuditatea ei triumfătoare. Ca tehnologie abstractă, « Simfonia spaimei, Nosferatu », își bazează amplexarea pe subordonarea întregului, efectului, măsură a tensiunii dramatice. Dar ce este efectul? O concentrare (uneori sublimă) a banalității resimțită sub o formă extraordinară, un discurs sentimental asupra senzației. Una din primele

pînze impresioniste, tabloul lui Monet « Răsărit de soare — o impresie », este o pictură de efecte, suprapunînd, la limita abstractă a viziunii, extraordinarul sentimentului. Ca o legătură univocă, efectul întărește imaginea într-atît, încît chiar cu o cauzalitate logică, ea devine alogică, emblematică dar labilă, cu o proporție care se poate oricînd distruge. Așa apar unele imagini care, utilizate la infinit, par a nu suferi nici o alterare. Nosferatu, contele vampir Orlock, cu unghiile lui încovoiate, cu silueta lui de liliac, amețit de lumină (și nu se descrie prin aceste cîteva epitete decît o imagine asupra căreia există un consens inconștient) este o ilustrare persuasivă a teoriei efectelor în artă. De la această imagine a vampirului nu s-a produs alta care s-o desfidă, s-o schimbe sau cel puțin s-o altereze. [Christopher Lee, clasicul interpret al filmelor de groază, este varianta sentimentală a contelui Orlock, un vampir *glamorous* într-o cinematografie (artă) cu multă « fascinație ».] « Coșmarul » (Nightmare), capodopera lui Henry Fuseli, este o asemenea imagine stabilă, confirmată, în care banalul (sau, cum s-ar putea numi mai bine, imaginație în banalitate) atinge o limită neașteptată, se confundă cu misterul, devine o expresie fără voie a extraordinarului, a supranaturalului. Fuseli a lucrat (la diferențe de ani) la cîteva variante ale « Coșmarului », în care schimbările sînt neesențiale, insistența sa pîrînd astfel nejustificată. A căutat probabil punctul insesizabil, derutant, al acestei transformări. IULIAN MEREUȚĂ









# ATELIER

## PAUL SIMA

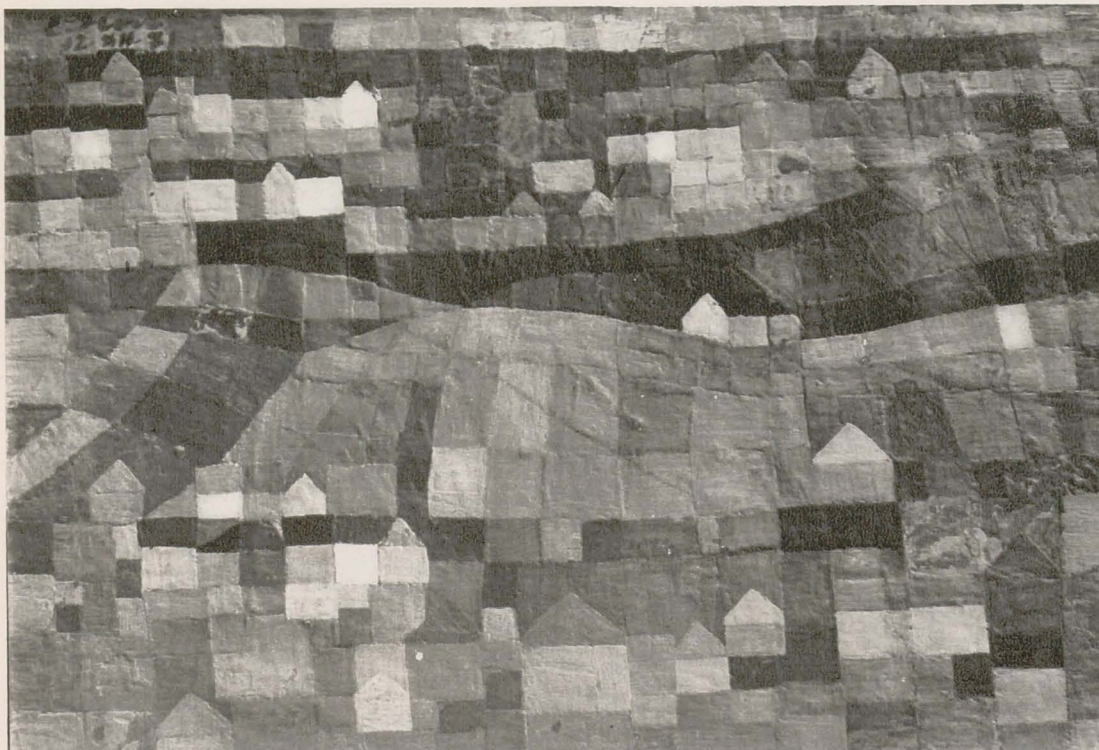


*Din ciclul « Amintiri de călătorie »*



Născut la 27 iulie 1932 la Cluj.  
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1957).  
Din 1957 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective.  
Expoziții personale: 1971—Brindisi; 1973—Verona.  
Lucrări de artă monumentală: 1959—frescă la Clubul uzinelor metalurgice din Cugir (colectiv); 1961—frescă la G.A.S. Pietroiu-Fetești; 1963 — mozaic la Complexul studențesc Cluj (cu Liviu Florean și Ion Mitrea); 1965—mozaic la complexul comercial Deva (cu Petre Abrudan).





## CORIOLAN HORA



Pictor. Născut la 17 august 1928 la Sînnicolau Român — Bihor. Studii: Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » Cluj (1948—1950); Institutul de arte plastice « I. A. Repin » Leningrad (1950—1956).

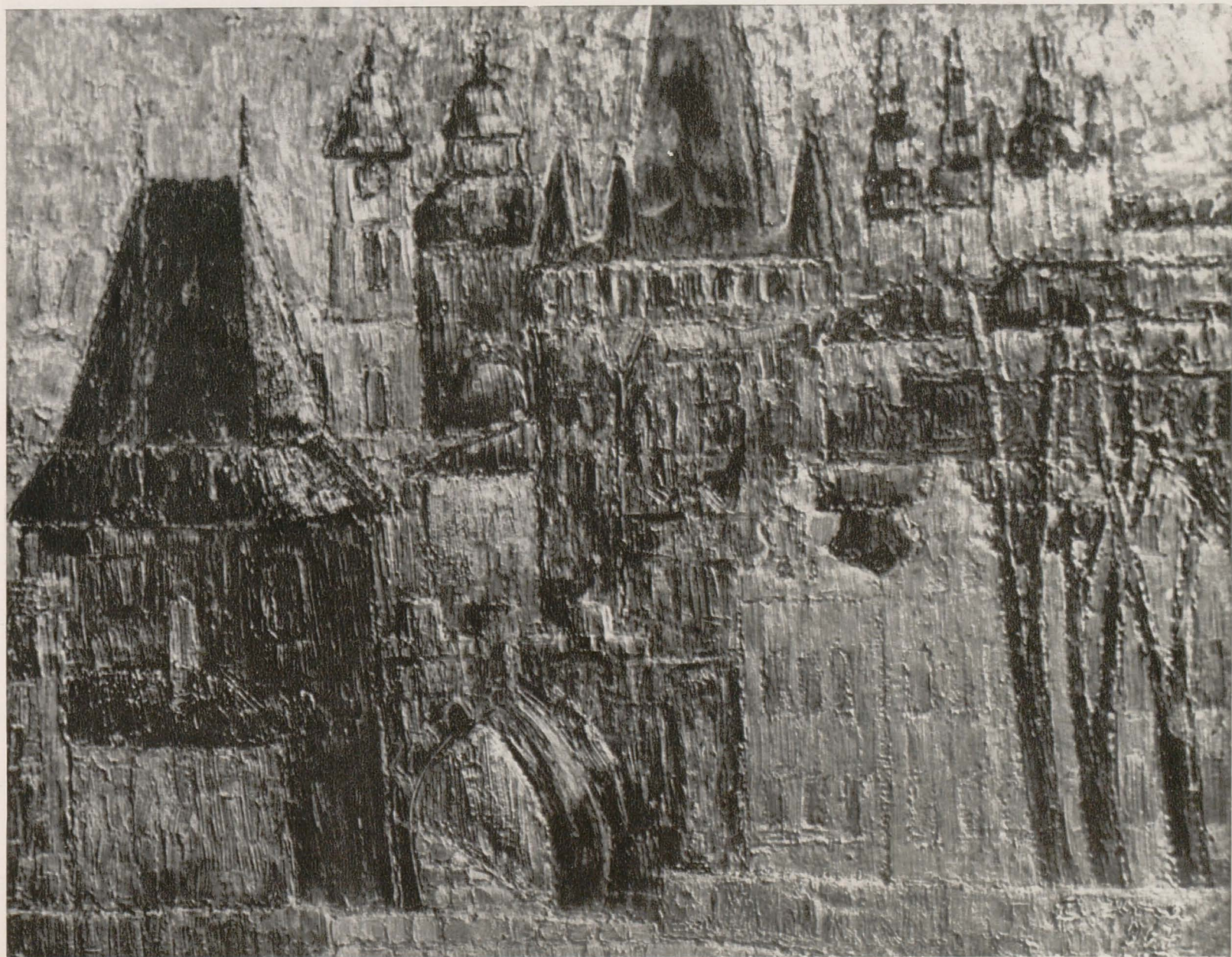
Din 1956 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective.

Expoziții personale: 1966 — București; 1969 — Oradea.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1966 — Budapesta, Novi Sad, Zagreb, Belgrad; 1969 — Torino; 1972 — Debrețin; 1973 — Budapesta, Miskolc.

1. Compoziție
2. Mit
3. Peisaj
4. Atmosferă pragueză, 1967





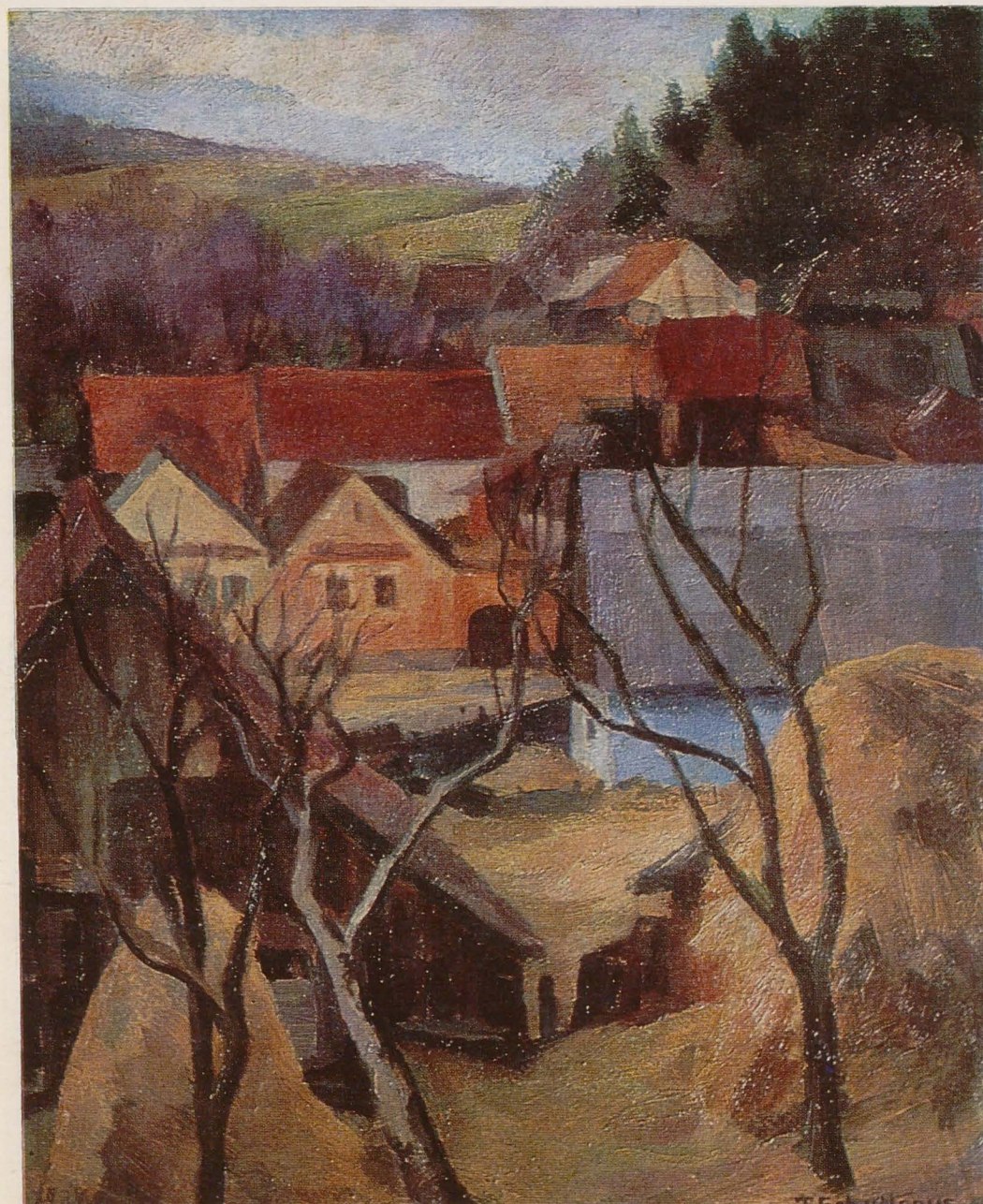


# TRUDE SCHULLERUS



Motiv din Sărata pe Olt, acuarelă, 1933

Curte țărănească la Cisnădioara, ulei, 1937



La declanșarea primului război mondial Trude Schullerus se întorcea de la München, unde își însușise, în opt ani de studii academice, o meserie solidă, îmbogățită cu experiențele impresionismului și post-impresionismului, confruntată cu tendințele revoluționare ale artei abstracte.

În cei 60 de ani neîntreruși și exclusiv dăruți artei, Trude Schullerus a construit o cuprinzătoare imagine a ținutului său natal, într-o viziune realistă, autentică, armonios încheată, cu o paletă caldă, vie și luminoasă, plină de valori afective; o imagine care confirmă originea artistei dintr-o veche familie de cărturari sași, legați, prin profesiunea lor de pastori și profesori, prin preocupările de folcloriști și etnografi, de pământul Transilvaniei, de trecutul său istoric, de sufletul poporului. Tradiția familială și disciplinele cultivate în casa părintească au influențat personalitatea artistei, au creat premisele înțelegerii profunde a realităților transilvănene, a vechii culturi țărănești.

Tema cardinală a picturii sale este peisajul din sudul Transilvaniei, mărginit de lanțul Carpaților, străbătut de Olt; satul cu casele așezate cuminte pe două șiruri paralele, îndreptînd frontoane ascuțite către drum, exprimînd spiritul de ordine, solidaritatea și chibzuința locuitorilor săi; bisericile și cetățile datînd din perioada de colonizare a sașilor și din secolele marcate de invaziile turcești; arhitectura orașelor medievale purtînd amprenta goticului și a barocului; oamenii harnici care își muncesc ogoarele sau se pregătesc, în costume de sărbătoare, pentru unul din evenimentele solemne ale vieții. În portretele de țărani — care însoțesc ca un leit-motiv creația artistei — Trude Schullerus a dovedit o temeinică cunoaștere a specificului etnic conservat fidel în cercul restrîns al colectivității satești; acest specific își găsește expresia plastică în atitudini și gestică, în linia și tăietura portului.

Prezența covârșitoare a femeilor și copiilor de țărani, datorită portului ce oferă atîtea valențe plastice și cromatice, denotă conceperea portretului sub formă de compoziție decorativă. Personajele se afirmă mai puțin ca individualități, artista acordînd atenție, în general, trăsăturilor fundamentale ale psihologiei de grup, coordonatelor definitorii pentru o întreagă categorie socială.

Avînd rădăcinile adînc ancorate în pămîntul patriei și în trecutul său, artista a știut să exprime ființa lucrurilor, valorile etico-morale și spirituale statornicite prin vechile instituții sociale ale colectivităților satești. Tablourile sale reprezintă mai mult decît aspectul exterior al realității, mai mult decît un excelent document etnografic: identificarea specificului, accentuarea esențialului le ridică la nivel de simbol. Viziunea realistă și sinceritatea exprimării nu s-au schimbat de-a lungul fructuoasei sale activități; pictura sa unitară a crescut organic, artista cizelîndu-și necontenit maniera prin simplificarea motivului, printr-o mai pregnantă reliefare a esențialului. Punctul inițial al tablourilor sale nu rezidă în anecdotice ci în acordul cromatic, artista construind formele cu ajutorul culorilor contrastante, îndelung nuanțate și echilibrate ca lumină și densitate. Tematica corespunde într-un totu firii sale optimiste, caracterului stenic, artista înfățișînd latura pozitivă, afirmativă și constructivă a realității, generatoare de valori morale; de aici tonicitatea reconfortantă, înălțătoare, a picturii sale. Așa se explică marea popularitate a artistei: retrospectiva din 1971, deschisă la Casa Artelor din Sibiu, a fost vizitată de peste 6000 de admiratori ai artei sale. În cartea de oaspeți a expoziției revin mereu două vocabule: « Bucurie » și « Recunoștință ». Ce medalii mai valoroase poate primi un artist pentru strădania idealului său de o viață?

IULIANA DANCU



## CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

ERFURT  
BERLIN  
HAMBURG

Două articole — « Noua dimensiune a artizanatului de artă » (Berlin: *Bildende Kunst*, 10/1974) și « Prima Quadrienală a artelor decorative și aplicate » (Hamburg: *Kunst und Handwerk*, 4/1974), semnate de dr. Fritz Kämpfer, poartă ecoul dezbaterilor primei ediții a Quadrienalei de la Erfurt consacrată problematicii contemporane a artelor decorative, industriei și meșteșugurilor artistice.

Referitor la participarea românească, autorul menționează că: « De remarcat este acea sinteză a diferitelor arte spre care tinde sculptura, pictura și grafica, însă și arhitectura, care oferă posibilități pentru soluționarea problemelor pe care și le pune arta contemporană din România: structurarea și pătrunderea estetică a spațiului interior cât și a celui exterior. Stimulată de noua arhitectură și bazându-se pe condițiile industriei contemporane, s-a dezvoltat o poziție interesantă a artei decorative monumentale în România, reprezentată de ceramicile sculpturale ale lui Costel Badea, *Explozii minerale*, și obiectele de sticlă, independente de tradiție, ale lui Dan Băncilă, variații ale temei genezei, care îmbină concomitent viziuni din domeniul tehnic cât și din cel organic. Lucrările în sticlă ale lui Ovidiu Bubă — *Bambus* — vădesc preocuparea pentru ra-

portul dintre obiect și spațiu. Cei trei artiști au fost distinși cu premii. O artă legată de tradiție este pictura românească pe sticlă. În acest caz arta populară și cea modernă se întrepătrund. Revitalizarea tradiției se manifestă aici în tendința de a păstra farmecul naivității artei populare prin mijloacele unui limbaj formal voit modern. Theodora Moisescu-Stendl a obținut pentru aceste lucrări, cât și pentru tapiseriile ei monumentale, un premiu principal ». Continuându-și prezentarea analitică a expoziției, dr. Kämpfer subliniază (în *Kunst und Handwerk*) că « Aici (în secțiunea română), conceptul de „artă decorativă” este cu cea mai mare claritate marcat » și își susține afirmația referindu-se la două domenii importante: tapiseria și ceramica. « Rezultatul experiențelor și al cunoașterii acestora — conchide autorul — va contribui la extinderea și înnoirea dimensiunilor artizanatului de artă în țările socialiste ».

### CRACOVIA

Sub auspiciile Ministerului Culturii din Polonia, *Cepelia*, organizație membră a Consiliului internațional al artizanatului afiliat UNESCO, a organizat, în ultimul trimestru al anului trecut, primul *Concurs internațional de păpuși regionale*, care s-a desfășurat la Cracovia. Țara noastră a participat la concurs cu o colecție a *Uniunii Artiștilor Plastici* — păpuși selecționate din creația artistelor decoratoare Valentina Andrei (o compoziție cu cinci *Colindători*), Cornelia Bartolomeu (opt păpuși, printre care *Copii din Făgăraș*, *Olar din Vrancea*, *Mască de drac* ș.a.), Mireille Sîmboteanu (13



piese, între care *Copil din Maramureș*, *Cucon din Oaș*, *Capră*, *Căiuți* etc.) și cu o colecție a *Uniunii Centrale a Cooperației Meșteșugărești* — 40 păpuși folclorice și în costume de epocă, create de Florica Mărgăritescu, de la Centrul de artă populară și meșteșuguri artistice din UCECOM, și executate de cooperativa *Arta Crișanei*, Oradea. Succesul participării noastre la această confruntare internațională este ilustrat de trei distincții obținute de artiștii români. Juriul internațional al concursului a acordat *Premiul I, Pana de păun de aur*, lui Mireille Sîmboteanu, *Premiul II, Pana de păun de argint*, Corneliei Bartolomeu, *Premiul II, Pana de păun de argint*, lui Florica Mărgăritescu. (În ilustrație — păpuși de Mireille Sîmboteanu.)

### PARIS

La Institut de France a fost prezentată, între 18 și 28 februarie, ediția 1975 a expoziției celor 50 de portrete admise de juriul

*Concursului internațional « Paul Louis Weiller »*, organizat de Academia de arte frumoase din Paris. Între lucrările admise, patru aparțin pictorilor români Cornel Antonescu, Traian Brădean, Sorin Dumitrescu și Florin Mitroi. Juriul internațional a acordat o medalie pictorului Cornel Antonescu pentru portretul prezentat.

### NEW YORK

La sediul Bibliotecii Române din New York a fost prezentată, în perioada decembrie 1974 — februarie 1975, o expoziție cu ilustrații de carte originale de Val Munteanu. Colecția a cuprins trei cicluri de ilustrații, pentru volumele « Tinerete fără bătrînețe », basme populare românești, Editura Minerva, 1972; « Gargantua și Pantagruel » de Fr. Rabelais, Editura Tineretului, 1968, și « Till Eulenspiegel », Editura Ion Creangă, 1970.





Numărul 10/1974 din revista sovietică «*Iskusstvo*» publică, printre altele, articolul intitulat «*Tineri afişişti*» de L. Rudakova. Expoziția unională a afişului a demonstrat că tinerii (care reprezintă, potrivit unei legi fireşti, mai mult de o treime din participanții fiecărei expoziții) au abordat teme noi, recurgând la soluții plastice inedite. L. Rudakova subliniază faptul că arta afişului, restrînsă altădată în U.R.S.S.

ИСКУССТВО  
10-1974



la Moscova, Leningrad, Kiev ori Riga, și-a extins «geografia» asupra întregii țări. Elementul care unește creația tinerilor de diferite «temperamente», însă, este simțul participării la cele mai însemnate probleme actuale, accentul pus cu precădere asupra semnificației filosofice, esenței fenomenelor. «Ultimele expoziții au demonstrat că tinerii refuză „imitarea”, preferînd o interpretare individuală a temei, o transfigurare a acesteia». În acest sens se disting: afişul «*Să apărăm pacea*» de I. Kambala, afişele lui V. Parnicov (Iakutsk), afişul intitulat «*Rățiunea nu va îngădui o catastrofă*» de L. Antonova și L. Rakov, cel închinat lui N. Copernic de M. Feodorov. Afişiştii A. Kakuşin și O. Grecina s-au bucurat de succes în cadrul unui concurs al tinerilor plasticieni ce a avut loc la Paris, iar UNESCO a primit în dar, la cererea organizației, un afiş consacrat apărării copiilor, de Z. Lapşina. În Polonia, de asemenea, s-au bucurat de succes afişele lui L. Galsuk, M. Lukianov, V. Karakaşev ș.a.

Uniunea Artiștilor Plastici din U.R.S.S. organizează anual «gru-



puri de creație» în rîndul tinerilor afişişti. Metoda a dat roade deosebite, relevînd noi talente: V. Boldirev din Tostov, L. Gluha din Letonia, T. Kornienko din Chişinău. Casele de cultură au jucat și ele un rol de frunte în acest sens, atrăgînd atenția asupra unor tineri afişişti de talent ca N. Dobroserdova și B. Sokolov. Sub semnătura lui V. Mazafanov se publică articolul «*Pictura și grafica lui V. V. Lebedev*». Grafician cunoscut, unul din întemeietorii ilustrației de carte în U.R.S.S., V.V. Lebedev (1891—1967) s-a dovedit a fi și un pictor deosebit. Retrospectiva organizată în 1973 la Leningrad o atestă. Dacă în domeniul graficii motivul femeii cu gitară a fost obsesiv la Lebedev, dacă — datorită culegerii «*Pomul de Crăciun*» din 1918 — Lebedev se instituie printre întemeietorii ilustrației cărții pentru copii, el se fixează în expoziția amintită ca pictor: «*Flori de hîrtie și triumfi*» (1928), «*Contemplînd un tablou*» (1928), «*Portretul lui S.D. Lebedeva*» (1936). (În imagine *Portretul unei actrițe* de V.V. Lebedev.)

Numărul 11 al aceleiași reviste publică articolul «*Arta democratică în Franța, la sfîrșitul sec. XIX*» de N. Kalitina. Articolul se ocupă de detectarea motivelor sociale, a trăsăturilor democratice ale artei plastice franceze din perioada 1870—1890, adică după Comuna din Paris, cînd ideile socialismului au început să găsească ecou în rîndurile intelectualității franceze. Autorul începe prin a releva «ispita socialismului» pe care o încearcă în acea vreme Van Gogh și Paul Signac, precum și «veteranul» impresionismului, Pissarro. Stein-

len poate fi și el înscris în rîndurile graficienilor Comunei, ba chiar Forain și mai ales M. Luce. Figurile de muncitori formează de asemenea un motiv preferat al artei lui Couturier și Dalou. Ideea leninistă a «propagandei monumentale», des tratată de revistă, este acum reluată de V. Tolstoi într-un documentat articol cu acest titlu.

Întemeiat cu precădere pe lucrările lui Lunacearski, V. Tolstoi teoretizează pe marginea așanumitei «propagande prin monumente», extinzînd această idee asupra lumii actuale, adică asupra construirii concrete a socialismului. Ideea leninistă nu are drept scop «înfrumusețarea» unor aspecte provizorii ori situate în afara frumosului urbanistic, nu transformarea realității într-un «vis de aur» (cum se exprimă autorul), ci înfăptuirea unei noi realități, prag necesar către societatea comunistă. Autorul descrie și argumentează în acest sens cîteva noi realizări ale artei monumentale sovietice, ca «transformarea străzii într-un interior în aer liber», a orașului socialist într-un mediu plăcut și confortabil de trai, merit a corespunde triadei leniniste: cultură, educație, transformare a mediului. Autorul își ilustrează argumentele cu lucrări ca *Muzeul V. I. Lenin din Taşkent — 1970* (de arh. Rozanov, Sestopalov ș.a.); *Alegoria celor trei fluvii ale Uzbekistanului* (Orașul Navoi) — 1973 de sculp-

sunko. Constatînd că istoriografia și critica plastică au omis a alcătui o lucrare atotcuprinzătoare asupra evoluției plasticii în secolul XX, i se dă — parțial — acolada unei asemenea realizări lucrării lui S.S. Valerius, intitulată «*Sculptura progresistă a secolului XX. Probleme și tendințe*». Editura Izobrazitelnoe Isskustvo.

Recenzentul critică lucrarea lui Valerius, socotind-o incompletă deoarece nu aplică principiul «universalității», dar socotește că meritele studiului sînt notabile. Să le enumerăm:

- 1) detectarea modului «compozițional» al analizei problemelor plastice;
  - 2) includerea «sarcinilor» puse artei plastice de dezvoltarea istorică a omenirii, accelerată în prezentul secol, fapt care duce la necesitatea artei;
  - 3) cuprinderea competentă a aspectului divers al fenomenului studiat;
  - 4) încercarea de a organiza într-un sistem diferitele tendințe ale artei plastice moderne.
- Recenzentul relevă studiile adiacente privind «ciclul religios» al lui Mestrovici, atingerea problemelor «tragice» ale lui Barlach, istorismul gîndirii plastice a culturii progresiste în secolul XX (opera lui Zadkin), unitatea dintre formă și conținut (Kremer, Irimescu, Dunikovski), sursele sculpturii actuale: Rodin, Maillo, Bourdelle.

Un amplu articol de teorie este cel intitulat «*Artă, design, arhitectură*» de G. Ressin. După ce designul e definit ca «domeniu al creației plastice în sfera obiectelor proiectate în industrie, analog activității arhitectului în sfera proiectării construcțiilor» — autorul încearcă a defini specificul și limitele designului, ajungînd la formularea a trei reguli:

- 1) concordanța formei cu morfogeneza funcțională a factorilor (condiții social-economice, destinație utilitară, cerințe ergonomice);
- 2) corespunderea dintre formă și factorii construcțional-tehnologici (materiale, tehnologie, construirea sistemului);
- 3) armonizarea formei ca element al compoziției (unitatea dintre părți și întreg, mișcarea, proporția).

În acest sens autorul examinează un aeroport modern, ajungînd la concluzii — bineînțeles — favorabile designului.

ИСКУССТВО  
11-1974



torul Svinin, arh. Gonciarov ș.a.; *Basm marin* — Spațiu de joc pentru copii realizat în localitatea balneară Adler de Z. Tereteli în 1973.

La rubrica «*Critică și bibliografie*» se publică articolul «*Imagini plastice ale secolului*» de V. Ki-



Cea de a doua parte a « teoretizării », intitulată « Obiectele designului și arhitectura », relevă stringenta actualitate a problemei, adică a interacțiunii elementelor plastico-urbanistice. Autorul relevă, de asemenea, trei domenii principale:

- a) prezența obiectelor designului în mediul obiectual;
- b) creșterea rolului primelor odată cu dezvoltarea forțelor de producție;
- c) obiectele artei tectonice și cele ale designului sînt *funcțional, constructiv și compozițional* interdependente la toate nivelele sferei obiectuale.

Finalul articolului dezvoltă pe larg aceste trei propoziții propulsive.

Numerele revistei maghiare de artă « Művészet » nr. 12/1974 și 1/1975 demonstrează o preocupare constantă în ultima vreme: diversificarea tematică, cuprinderea în aria paginilor a unor subiecte de multiplu interes din arta națională veche, din arta contemporană maghiară, din arta internațională.

M  
74/75



Numărul 12/1974 publică astfel articole pe teme arheologice și conexiunile ei cu istoria: Alán Kralóvánsky: « Instrumentele de muzică în formă de cap de om din epoca cuceririi țării », asupra unor probleme în suspensie ale artei moderne maghiare; Krisztina Mezei, Otto Mezei: « Tablouri și o scrisoare necunoscută a lui Nemes Lampérth » (pictor marcant al expresionismului maghiar, a cărui viață a cunoscut vicisitudinile unei sări psihice șubrede și din opera căruia s-au descoperit recent șase tablouri a căror analiză constituie obiectul articolului citat) sau Endre T. Rosza: « Sculptură cubistă? Reflecții asupra unor sculpturi de Mark



Vedres regăsite » (Mark Vedres, sculptor maghiar care a trăit o mare parte a vieții sale la Florența, unde, cu ocazia inundațiilor, au fost găsite câteva importante lucrări ale sale, ceea ce prilejuiește autorului considerații asupra stilului particular și influențelor avangărzii în arta maghiară), precum și dări de seamă asupra unor evenimente de seamă din viața culturală: Miklos Szabó: « Artă romană din Tunisia ».

La rubrica Atelier se prezintă creația artiștilor Jozsef Fodor, Zoltán Szentirmai, János Fajó, precum și ultimele lucrări ale lui János Lorant. O mare parte a numărului este consacrată marilor evenimente ale vieții plastice internaționale prezentate în confruntare directă, detaliat, bine ilustrate: Sándor Lanez, « Bienala afișului de la Varșovia », Jozsef Takács, « Artă și ideologie (Note asupra expoziției Contemporane de la Roma) », Zoltán Halász, « Viitorul — la timpul trecut » (Reflecții asupra expoziției futurismului de la Paris).

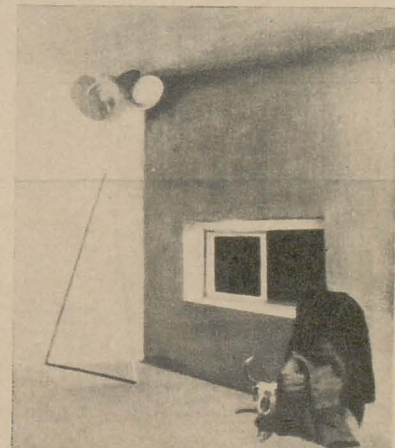
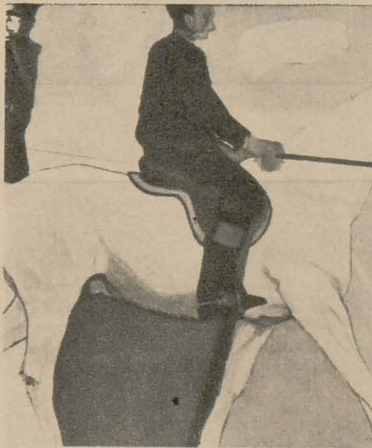
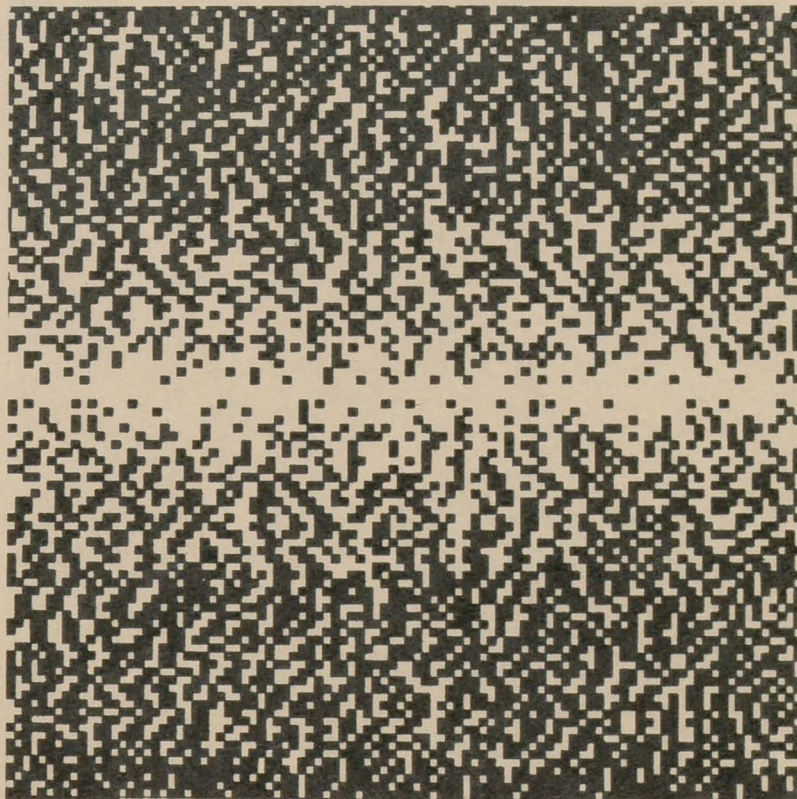
Numărul 1/1975 se deschide cu un articol semnat János Breuer, « Bartók și artele plastice » — unde se ilustrează, pe baza unor documente, scrisori, declarații, atașamentul marelui compozitor pentru tendințele contemporane din artele plastice, în special legătura sa cu Grupul celor 8. La rubrica Atelier revista prezintă creația lui László Bátori, Jozsef Lakatos, un articol intitulat « Schimbări de semnificație în proiectele operelor monumentale nonrealizate ale lui Tamás Vigh » și articolul lui Lajos Németh, « Reflecții asupra spațiului » — gânduri asupra artei lui Pál Deim prilejuite de o amplă retrospectivă a artistului. Ca și numărul precedent, revista publică dări de seamă asupra artei străine.

SIMEZE

« G E N E R A Ț I I — T E N D I N Ț E »

Galeriile de artă ale municipiului București

ianuarie 75

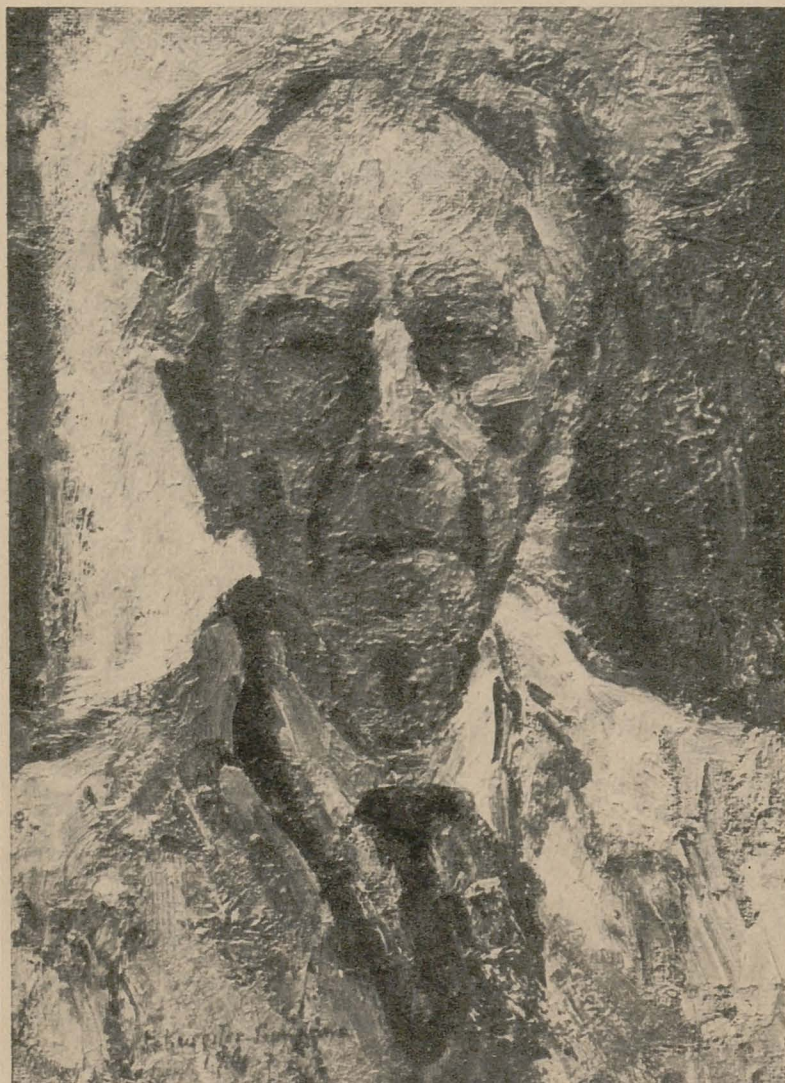


În cadrul « Zilelor Varșoviei la București » a avut loc o expoziție de pictură contemporană varșoviană intitulată *Generații — tendințe*. Expoziția a fost organizată de secția de cultură a prezidiului sfatului popular al orașului Varșovia, de comitetul regional varșovian al Uniunii artiștilor plastici din R.P. Polonia, împreună cu Comitetul de cultură și educație socialistă al municipiului București. Manifestarea a oferit posibilitatea cunoașterii unor modalități diverse ale picturii poloneze, din perspectiva sugerată de titlu: de

la opțiunea pentru procedee ale postimpresionismului internațional la un realism cu nuanță naivă, de la utilizarea unor chei suprarealiste la un stadiu de abstracție ce permite « amintirea » realității, de la atitudinea funciar expresionistă la apelul la sursele « noii figurații », de la extrema asceză geometrică la trama structurală.

(În ilustrație lucrări de: 1. RYSZARK WINIARSKI; 2. WIESLAW SZAMBORSKI, 3. JANUS KACZMARSKI.)





Cu moartea lui Rudolf Schweizer Cumpăna dispărea un artist a cărui operă, de o neobișnuită prolificitate, se întinde de-a lungul a peste șase decenii. Temperament echilibrat, sinteză a unei naturi lirice îmbinată cu rigorea disciplinei germane, asimilată la intransigenta Academie din München (de la care i-a rămas desenul — «coloană vertebrală a artei mele», așa cum mărturisea el însuși), Schweizer Cumpăna a evoluat lent, fără surprize și zguduiuri, urcând către perfecțiunea meșteșugului, ca pe o scară atrăgătoare și fără sfârșit. Pe acest drum al contemplației, bătut de nenumărați înaintași, și-a adus contribuția sa de observator al naturii și sufletului omenesc, în formele unei picturalități accesibile tuturor, fără a cădea niciodată în banal sau vulgar.

A pictat mult, dar a desenat și mai mult. Zilnic mâna sa fină s-a exersat pe claviatura imaculată a hîrtiei, așa cum un pianist își menține suplețea degetelor și nervul tușei în interminabile game și solfegii. În acest uriaș bagaj de schițe — în alb-negru sau în culoare — se revelează limpede accesul ascendent către virtuțile de meșteșug. În funcție de adîncul inspirației sau de dispoziția de moment, reușita rezul-

tatului său este aceea a unei arte de impresie, asemănătoare adeseori cu surpriza cuprinderii unui ceramist. Inflexiunea liniei, delicatețea unei nuanțe sau smalțul suculent al pensulației sale dense sînt toate debitoare unui lung proces de decantare, urmărit cu perseverență dar și cu înduioșătoarea credință în invulnerabilitatea experienței.

A scoate dintr-un colț de natură elementul pictural, renunțînd la pitoresc, chiar și cînd acesta se impune ca o tentație de toți agreată — a rămîne credincios unui umanism simplu și pur, de factură clasică, în mijlocul uraganului din arta veacului XX, — iată un exemplu de consecvență care se impune cu mai multă autoritate decît excesul de fantezie. Cu atît mai mult, cu cît setea de nou Schweizer Cumpăna și-a potolit-o în infinita variație a detaliilor, în interiorul unui univers restrîns la datele concrete ale realității.

Schweizer Cumpăna a preferat să cizeleze un vocabular plastic de tip conservator, în ale cărui nesfîrșite posibilități credea și pe care putea să-l îmbogățească prin imperceptibile adaosuri de calitate.

A încetat din viață la 17 februarie 1975 în vîrstă de 89 de ani.

MIRCEA GROZDEA

## AGENDA

La 13 februarie a făcut o vizită la sediul U.A.P. dl. Zacchini Ermanno, reprezentant al Asociației Recreative Culturale Italia din Ravenna, pentru a discuta organizarea unor expoziții de artă contemporană românească în Italia.

Între 18 și 19 februarie a fost la București delegația oficială a U.A.P. din R.P. Ungară pentru semnarea Înțelegerii de colaborare pe anii 1975/76 cu U.A.P. din R.S. România. Delegația a fost formată din pictorul Biro Lajos, sculptorul Kiss Sándor și ceramistul Jozsef Garany. Înțelegerea s-a semnat la 19 februarie de către sculptorul Kiss Sándor, membru în conducerea U.A.P.

din Ungaria, și de către pictorul Ion Pacea, secretar al U.A.P. din România. A fost prezentă Katalin Szuchács, din partea Ambasadei R.P.U. la București.

Werner Richter și Jurgen Raue, sculptori din R.D.G., s-au deplasat la București, în zilele de 18 și 19 februarie, în vederea definitivării tratatelor privitoare la expoziția de sculptură românească ce urmează a se deschide la Berlin-Park Treptow, în cadrul manifestărilor berlineze «PLASTIK und BLUMEN» din R.D.G.

Pictorul Svetlin Rusev, președintele U.A.P. din Bulgaria, și criticul Gh. Avramov, secretar al U.A.P. din Bulgaria, au făcut parte din delegația bulgară care a sosit la București, la 11 martie, în vederea semnării Înțelegerii de co-

laborare între U.A.P. din R.S. România și U.A.P. din R.P. Bulgaria pe anii 1975/1976/1977. Actul a fost semnat de Svetlin Rusev, președintele U.A.P. din Bulgaria, și de către Brăduț Covaliu, președintele U.A.P. din România, în prezența lui Atanas Gheorghieff, prim-secretar al ambasadei bulgare.

În a doua jumătate a lunii martie au făcut o vizită de 7 zile în România profesorul Gerhard Kettner, grafician, vicepreședinte al U.A.P. din R.D.G., și Waltraud Mai, critic, secretar al U.A.P. din R.D.G., în vederea semnării Înțelegerii de colaborare dintre U.A.P. din R.S. România și U.A.P. din R.D. Germană pe anii 1975/1976/1977. Înțelegerea s-a semnat la 20 martie de către Gerhard Kettner, vicepreședinte al U.A.P. din R.D.G., și Ion

Frunzetti, vicepreședinte al U.A.P. din România.

La 31 martie 1975, la sediul U.A.P. a avut loc o întâlnire între profesorul Anthony Hill, de la Universitatea din Chelsea, și artiști și critici români, în cadrul căreia oaspetele și-a expus ideile sale în ceea ce privește raporturile complexe între matematică și artă. Profesorul Anthony Hill s-a interesat îndeaproape de viața artistică din România și a vizitat ateliere din București și cîteva centre din provincie.

În legătură cu știrea privind dezvelirea monumentului Eroilor de la Păuliș (publicată în nr. 10/1974 al revistei noastre), aducem cuvenita precizare: autorii lucrării sînt sculptorii Emil Vitroel și Ionel Muntean și arhitectul Miloș Cristea.



# Dans ce numéro:

## LE COLLOQUE « BRÂNCUȘI À ȚIRGU JIU »

p. 7

La section de critique de l'Union des Arts Plastiques, en collaboration avec la Direction du Patrimoine Culturel National, a organisé dans le courant du mois de février un débat public portant sur les problèmes concernant la plan de systématisation de la ville de Țirgu Jiu et nommément de la zone marquée par les monuments de Constantin Brâncuși: La Colonne Infinie, La Porte du Baiser et la Table du Silence.

Dans l'allocution prononcée à l'occasion de l'ouverture des débats, le critique Dan Hăulică, secrétaire de la section de critique de l'U.A.P., a souligné la nécessité d'assurer à la ville de Țirgu Jiu un développement urbain moderne, en harmonie avec la conception et l'esprit de l'œuvre de Brâncuși, en rappelant que le but du colloque était de contribuer à l'élaboration de ce projet. Au cours des débats ont pris la parole de nombreux architectes, artistes — peintres et sculpteurs — écrivains et critiques d'art: Vasile Drăguț, Andrei Pănoiu, Mircea Lupu, Adrian Gheorghiu, Mac Constantinescu, Constantin Joja, Anatol Mândrescu, Barbu Brezianu, Dan Grigorescu, Ioan Alexandru, Teofil Magoș, Marin Colțan, Anton Dîmboianu, George Apostu, Ion Nicodim, Șerban Gabrea, Octavian Barbosa, Radu Costinescu, Virgil Mocanu, Alexandru Paleologu, Marin Gherasim, Theodor Enescu, Iulian Crețu, Virgil Preda, Gheorghe Petrașcu.

Nous publions dans le présent numéro de notre revue les interventions de Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Anton Dîmboianu, Adrian Gheorghiu, Mircea Lupu, Barbu Brezianu, Ioan Alexandru, Theodor Enescu, Andrei Pănoiu.

La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

## WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU

p. 22

Né le 24 janvier 1916 à Constanța. Études: Académie des Beaux Arts de Bucarest. Débute en 1938.

Expositions personnelles: Bucarest — 1947, 1956, 1965, 1975.

Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie — 1965, 1972; La Havane, Genève — 1966; Prague, Paris (Orly) — 1968; Turin, Tel Aviv, Budapest, Helsinki, Rome, Titograd, Tunis, Alexandrie, Lüdenscheid, Beyrouth — 1969; Rome, Alexandrie, Florence, Turin — 1970; Düsseldorf — 1971; Teeside Middlesbrough, Varsovie, Leningrad, Prague, Düsseldorf, Palma de Majorque — 1972.

Prend part à l'exposition internationale « Le thème musical dans l'art contemporain » ouverte à Bydgoszcz (Pologne) en 1969 et à l'Exposition de peinture contemporaine organisée à Genève en 1970.

Outre la peinture elle pratique le dessin, la gravure, l'aquarelle, la peinture sur verre.

Art monumental: vitraux à Mangalia Nord — 1970 (en collaboration).

Prix « Anastasie Simu » — 1940; Prix de la Ville de Bucarest — 1945; Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la peinture — 1966 et 1970.

## MARCEL CHIRNOAGĂ

p. 28

Né le 17 août 1930 à Bușteni. Études de mathématiques et de physique à l'Université de Bucarest (1962).

Se consacre ensuite à la gravure et à la sculpture.

À partir de 1953 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.

Expositions personnelles: Bucarest — 1955, 1958, 1960, 1962, 1964, 1965, 1970, 1975; Stuttgart — 1969; Florence — 1972.

Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Stockholm, Belgrade, Riga, Budapest — 1959; Prague, Berlin, Bratislava, Helsinki, Bagdad, Moscou, Le Caire, Budapest, Buenos Aires — 1960; Genève, Damas, Alexandrie, Moscou, Dresde — 1963; Rome, Milan, Pékin — 1964; Sofia, Londres, Berlin — 1966; Tokyo — 1967; Montevideo, New York, Cologne, Tel Aviv, Paris, Helsinki — 1968; Turin, Santiago (Chili), Alexandrie, Tunis, Padoue, Beyrouth, Lüdenscheid, Moscou — 1969; Düsseldorf, Milan — 1970; Tokyo, La Havane, Bruxelles, Moscou, Milan — 1972; Bruxelles, Turin, Gainsville, Philadelphie — 1973; New

York, Boston, Anvers, Ostende, Padoue — 1974.

Participe aux expositions internationales de Moscou — 1958; Leipzig — 1959; Venise — 1960; Tokyo — 1964; Berlin, Ljubljana — 1965; Vienne, Linz — 1966; Berlin — 1967; Cracovie — 1968; Ljubljana — 1969; New York, Cracovie, Venise — 1970; Florence, Venise, Budapest, Brême — 1972; Siegen, Francfort, Düsseldorf, Ljubljana — 1973.

Prix: Prix des Jeunes artistes pour la gravure, décerné par l'Union des Arts Plastiques — 1965; Médaille « Käthe Kollwitz » à l'occasion de l'exposition « Intergrafik » Berlin R.D.A. — 1967; Prix ex-aequo — à la II-ème Biennale internationale de la gravure de Cracovie — 1968.

## MARGARETA STERIAN

p. 29

Née le 16 mars 1897 à Buzău. Études de peinture à l'Académie Ranson; fréquente l'École du Louvre. À partir de 1929 participe aux Salons officiels de Bucarest, aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.

Expositions personnelles: Bucarest — 1933, 1938, 1944, 1945, 1965, 1967, 1969, 1971, 1974, 1975.

Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Dresde — 1929; Rome — 1935; Budapest — 1947; Genève — 1966; Paris (Orly) — 1968; Lüdenscheid — 1969; Tokyo — 1972; Berlin (R.D.A.), Tunis, Le Caire — 1974.

Participe aux expositions internationales de Varsovie — 1934; Paris (Pavillon de la Roumanie dans le cadre de l'exposition internationale) — 1937; Prague (Exposition internationale de céramique) — 1962; Munich (Form und Qualität) — 1966; Istanbul (Exposition de l'Académie internationale de céramique) — 1967; Düsseldorf (Interfauna) — 1968; Budapest (Exposition internationale d'arts décoratifs). Prix: Médaille de bronze (Exposition internationale de Paris) — 1937; Diplôme d'honneur (l'Exposition internationale d'art décoratif de Prague) — 1962.

## PAUL SIMA

p. 32

Né le 27 juillet 1932 à Cluj. Études à l'Institut d'arts plastiques

« Ion Andreescu » de Cluj (1957). À partir de 1957 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.

Expositions personnelles: Brindisi — 1971; Verone — 1973.

Oeuvres d'art monumental: Cugir, 1959 — fresque (en collaboration); Fetești, 1961 — fresque; Cluj, 1963 — mosaïque (en collaboration avec Liviu Florean et Ion Mitrea); Deva, 1965 — mosaïque (en collaboration avec Petre Abrudan).

## CORIOLAN HORA

p. 34

Né le 17 août 1928 à Sînnicolaul Român — Bihor.

Études à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj (1948—1950) et à l'Institut d'arts plastiques « I. A. Repin » de Leningrad (1950—1956).

À partir de 1956 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.

Expositions personnelles: Bucarest — 1966; Oradea — 1969.

Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Budapest — 1966; Novi Sad, Zagreb, Belgrade — 1966; Turin — 1969; Debrecen — 1972; Budapest, Miskolc — 1973.

## TRUDE SCHULLERUS

p. 36

Née le 3 mai 1889 à Agnita-Sibiu. Études à la Frauenakademie de Munich et à l'Académie de gravure de Leipzig. À partir de 1925 participe aux Salons officiels, aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.

Expositions personnelles: Sibiu — 1929, 1930, 1933, 1935, 1939, 1971 (exposition retrospective); Brașov — 1929, 1937; Sighișoara, Mediaș — 1935.

Participe à la Foire Internationale d'échantillons organisée à Leipzig (1936).

Prend part à l'exposition d'art roumain organisée à Riga (1971).



