



REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, 70126 București
telefon 13.91.36.

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

FOTOGRAFII

Atanase Cartoian, Grigorescu Ion,
Andrei Gheorghiu, Sergiu Dinculescu,
Ștefan Rădulescu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartoian, Octavian Stănescu

Imaginile alb/negru și color care însoțesc articolul «Desenatori și acuareliști britanici 1900—1950» de la paginile 24—26 aparțin fototecii British Council. Mulțumim pe această cale organizatorilor expoziției care ne-au pus la dispoziție materialul fotografic reproduș.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, 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 département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

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

40541

Lei 15

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

ART A 7

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CÎNTAREA ROMÂNIEI	2	Artiști în războiul pentru independență	Grigorescu Ion
	6	Expoziția artiștilor plastici din București	Mihai Drișcu
	12	Muzeele etnografice în aer liber și patrimoniu național	Paul Petrescu
PROFIL	16	Ștefan Câlția	Olga Bușneag
ARHIVA BRÂNCUȘI	18	Sculptura americană de azi și Brâncuși	Friedrich Teja-Bach
ATELIER	22	Napoleon Tiron	
CRONICA	24	Desenatori și acuareliști britanici (1900—1950)	Iulian Mereuță
ARTĂ-COSTUM	27	Veșmîntul nedemodabil — Ariana Nicodim	Mihai Drișcu
	30	Costumul spectacol — Florica Vasilescu	
	32	Veșmîntul unic și multiplu — Daniela Grușevschi	
	34	Modă — Atelier 35	
CRONICĂ			
STUDENTEASCĂ	36	Tehnica tempera în arta monumentală	Victor Ieronim Stoichiță
		Tapiseria, tehnică și creație	Ileana Pop, Marina Stan
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	

COPERTA		Eroi ai pămîntului românesc, xilogravură	Silviu Băiaș
	2	Les artistes pendant la guerre d'indépendance	Grigorescu Ion
HYMNE À LA			
ROUMANIE	6	L'exposition des artistes de Bucarest	Mihai Drișcu
	12	Les musées ethnographiques en plein air et le patrimoine national	Paul Petrescu
PROFIL	16	Ștefan Câlția	Olga Bușneag
LES ARCHIVES			
BRANCUSI	18	La sculpture américaine contemporaine et Brancusi	Friedrich Teja-Bach
VISITE D'ATELIERS	22	Napoleon Tiron	
CHRONIQUE	24	Dessinateurs et aquarellistes britanniques (1900—1950)	Iulian Mereuță
ART-COSTUME	27	Le vêtement indémodable — Ariana Nicodim	Mihai Drișcu
	30	Le costume spectacle — Florica Vasilescu	
	32	Le vêtement unique et multiple — Daniela Grușevschi	
	34	Mode — Atelier 35	
EXPOSITIONS			
ESTUDIANTINES	36	La peinture murale et la technique de la détrempe	Victor Ieronim Stoichiță
		Tapiserie, technique et création	Ileana Pop, Marina Stan
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaies	

COUVERTURE		Héros de notre patrie, xylographie	Silviu Băiaș
	2	Художники в войне за независимость	Григореску Ион
ХВАЛА РУМЫНИИ	6	Выставка работ художников и скульпторов города Бухареста	Михаи Дришк
	12	Этнографические музеи под открытым небом и национальное достояние	Пауль Петреску
ПРОФИЛЬ	16	Штефан Кълция	Ольга Буцняг
АРХИВ БРЫНКУШ	18	Сегодняшняя американская скульптура и Брынкуш	Ф. Тежа-Бах
В МАСТЕРСКОЙ			
ХУДОЖНИКА	22	Наполеон Тирон	
ХРОНИКА	24	Британская акварель и рисунок (1900—1950)	Юлиан Мереуца
ИСКУССТВО-		Одежда невыходящая из моды — Ариана	
КОСТЮМ	27	Никодим	Михаи Дришк
	30	Костюм спектакль — Флорика Василеску	
	32	Одежда единая и разнообразная — Даниела Грушевский	
	34	Мода — Мастерская 35	
СТУДЕНЧЕСКАЯ	36	Техника темпера в монументальном искусстве	Виктор Иероним
ХРОНИКА		Гобелен, техника и творчество	Стойкица
			Ильана Поп,
			Марина Стан
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки	

ОБЛОЖКА

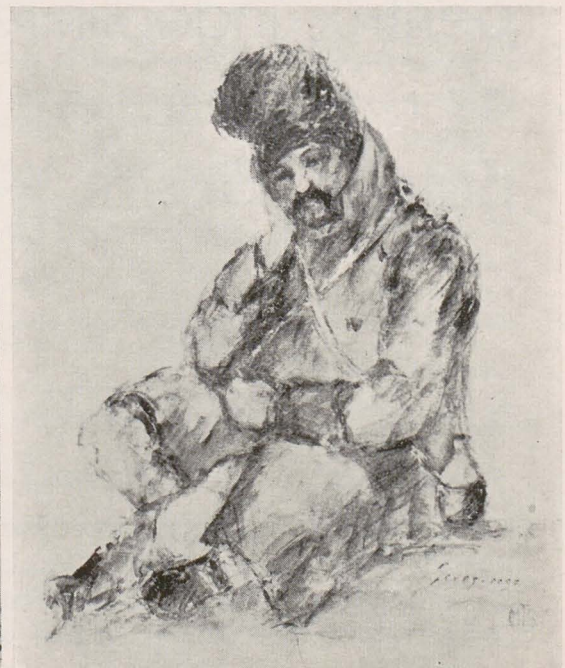
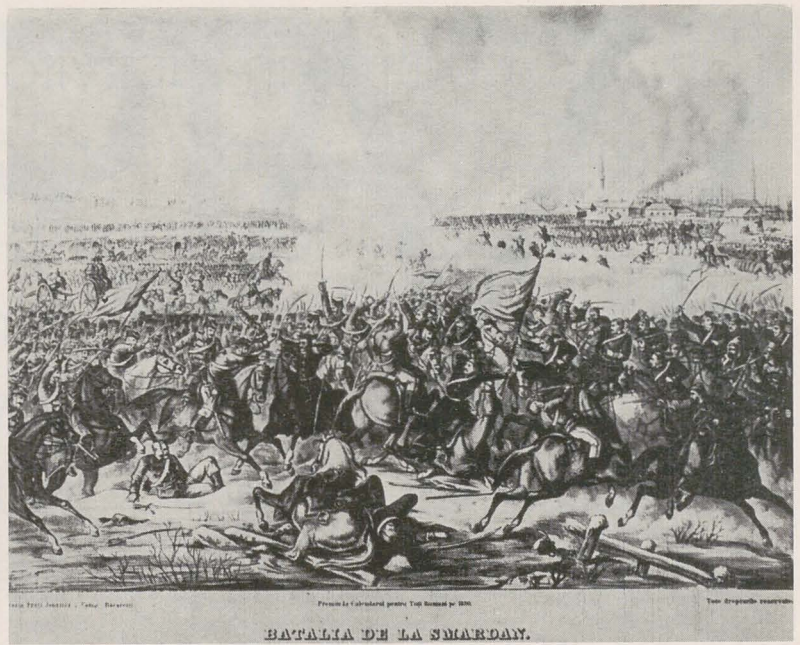
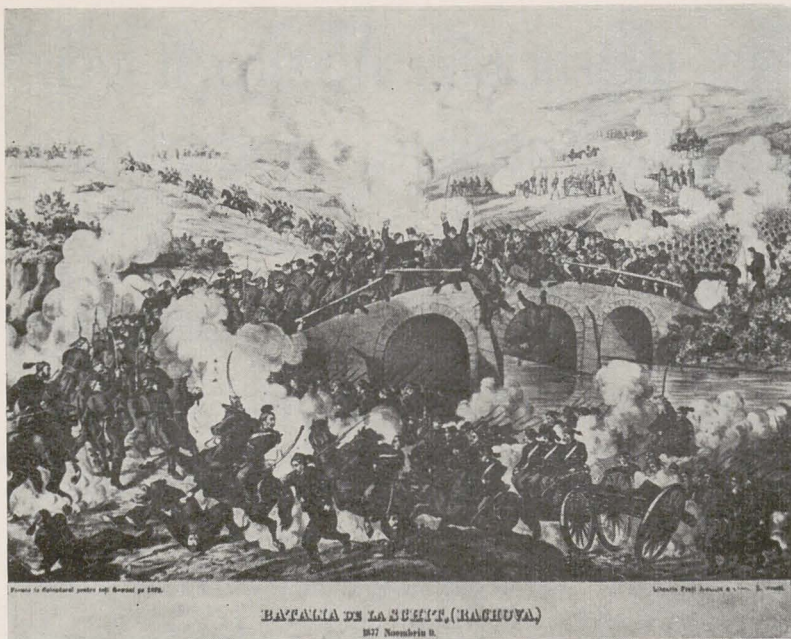
Герои румынской земли, ксилографюра

Сильвиу Баяш

Un loc central în activitatea partidului nostru îl va ocupa și în viitor formarea conștiinței socialiste a maselor, lărgirea orizontului lor ideologic, politic și de cultură generală, educarea omului nou cu o concepție revoluționară despre lume și viață, cu o înaltă ținută etică, animat de profunde sentimente patriotice, de nețărmurit devotament față de cauza poporului, a socialismului și comunismului.

La această mare sărbătoare a istoriei noastre naționale să facem angajament solemn că vom acționa neabătut pentru întărirea continuă a unității și forței partidului nostru, că nu vom precupeți nimic pentru îndeplinirea programului său de construcție a socialismului și comunismului, pentru îndeplinirea cu cinste a măreței misiuni ce-i revine în făurirea destinului nou, liber al patriei noastre.

(din expunerea prezentată de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, la sesiunea solemnă a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Marii Adunări Naționale și activului central de partid și de stat consacrată sărbătoririi centenarului Independenței de stat a României)



ARTIȘTI

ÎN RĂZBOIUL PENTRU INDEPENDENȚĂ

În cazul lui Szathmary mai conta oare stilul odată ce esențial era să fixeze informațiile? El era ingresc în portret, rococo în schițele în creion, adăuga romantism în peisaj, mai făcea și copii în creion după fotografii, dar de fapt ajunsese un etno-geograf și, introdus la curtea tuturor domnitorilor români, adunase portretele lor. Cu lucrările lui din războiul de la 1877 ne apropiem de Marele Cartier General al Armatei și deși unele lucrări au inerent un aer protocolar, altele descriu lumea dimprejur: bucătăriile, arnăuții, grajdurile, mesele prietenești ale ofițerilor. Szathmary e primul dintre artiștii români care se duce pe front și urmărește tot războiul, de la 24 mai, când desenează un cazac la Ploiești și pînă la capăt, oferindu-ne o cronică probabil intenționată.

La 1 iulie desenează podul Zimnicea-Șvistov, pe care rușii și voluntarii bulgari îl trecuseră la 14 și 15 (25, 27) iunie, iar la 22 și 23 iulie lucrează la Marele Cartier General al aripei de est a armatei ruse. La 29 iulie îl portretează pe călăul Mahmud Țaus și pe alți prizonieri turci la Tîrnovo, deci în prima linie a ofensivei aripii de vest, iar un desen cuprinde vederea orașului Tîrnovo din defileul lantra. Urmează (30 iulie) desene după refugiați bulgari scăpați din masacrul de la Lovcia, și după bătălia de aici.

Deci Szathmary a intrat odată cu trupele rusești și s-a întors să deseneze și trecerea trupelor române pe malul drept al Dunării din 12 (24) pînă în 16 (28) august.

Prima luptă la care participă soldații români se dă la 30 august (11 septembrie) la Plevna. Desenul lui Szathmary e din 31, și mai sînt altele nedatate.

La 5 octombrie desenează pe o stradă din Turtucaia, pe 6 și 7 e la Rasgrad (zone ocupate de aripa de est a armatei ruse), pe 8 e la Nicopole. La 10 octombrie se află în trei locuri — întîi desenează Dunărea la Ruscic, apoi Poradimul, în fine pozițiile ruse de la Plevna (ceea ce însumează un drum de peste 100 de km). Pe 14 octombrie desenează prizonierii luați probabil la Gorni Dubnic (îngă Plevna).

La 15 e la Nicopole și în aceeași zi urcă pe Dunăre pînă la râul Bom, urcînd valea aceasta pînă la Belogradic, adică face un drum de 200 de km în interiorul zonei stăpînite de turci. Face o acuarelă mare a Balcanilor, siluetele cetății, căile de acces la ea, și o datează de două ori (în stînga și în dreapta) ca și cum s-ar teme să nu fie crezut că a fost acolo (armatele ajung să asedieze Belogradicul abia la 11 (23) ianuarie 1878). Între 6 și 10 noiembrie urmărește luptele de la Grivița (peisaj cu planul pozițiilor) și asediul Rahovei (7 noiembrie) (deci o navetă de 60 de km), în fine avem desene din-

lăuntrul Plevnei (căzută pe 28 noiembrie — stil vechi) și un desen cu «principele Carol în bărci» la Vidin, deci după 19 ianuarie, cînd se declară armistițiul și Vidinul capitulează.

Szathmary desenează și defilarea trupelor în piața Universității, dar cu aerul unei reconstruiri imaginare. Probabil că el a avut, mai mult ca alții, sarcina de a reprezenta momentele cele mai importante ale campaniei și atunci putem bănuî că a forțat adunarea notelor, completînd din imaginație asemenea scene: «Bătălia de la Plevna» (cu Osman Pașa), Carol I pe front, la Nicopole, cu Statul Major, «Purtarea sărbătorească a unui steag turcesc, captură de război la Grivița, în piața Universității»; el aplică cîteva rețete de compoziție a imaginii, probabil bine dovedite că plac. De altfel, în ciuda navetei extraordinare a corespondentului de război Szathmary, stilul său de desen este cel din ziarele de la începutul secolului XIX, influențat de stilul rococo; regăsim perspectivele excesive ale lui Canaletto, umbrele ciudate ale lui Guardi, furnicile lui Hogarth și ale primelor litografii, în fine personajele de invenție din primul plan al peisajelor olandeze; acest stil provine de la desenul cu ajutorul camerei obscure cu geam mat — se face în natură, cu o perspectivă aeriană obligată (contrast prea mare între primplanul închis și orizontul luminos), dar cum personajele din față nu rămîn imobile, primul plan e mereu în inferioritate, e lucrat mai stîngaci. Totuși la Szathmary sistemul vechi de un secol e șlefuit și ajuns mai organic. Oricum se deosebește radical de desenul lui Grigorescu, care putea să deseneze din orice poziție, orice lucru etc. Szathmary face panorame, nu are simțul instantaneului, nu marchează timpul, face totdeauna niște nori puternici și cu rol compozițional. Chiar spiritualitatea desenelor este rococo — îl atrage malul apelor — ca un punct de plecare spre aventură, ruinele; «refugiații dansînd» seamănă cu personaje din desenele lui Goya, în fine pune în evidență totdeauna situația fantastică: preoți cu mantii largi opuși prizonierilor stînd turcește strînși unii în alții, mereu anamorfozele umbrelor perfect desenate pe pămînt, construcții ciudate care se revelează doar prin umbra lor la soare; desenul după oameni are ceva din Magnasco — o siluetă se ridică rapid înconjurată de falduri pe jumătate imaginare.

Szathmary a făcut și fotografie — probabil că scenele de la Cartierul General Român lui i le datorăm — dar cu aceleași amprente stilistice.

De la el ne rămîn cele mai multe date privind succesiunea imaginilor — și totuși acest artist rămîne

enigmatic în ce privește nu numai accesul său în liniile armatei turcești dar și nenumărate vederi, personaje și fotografii unde notațiile lipsesc aproape cîmpet. Trebuie să notăm că atunci Szathmary avea 65 de ani, că anul acesta (1977) se împlinesc 90 de ani de la moartea lui și că, deși s-ar putea face o enormă istorie a țării noastre doar prin imagini, configurînd în modul cel mai realist trecutul extrem de interesant în fapte și oameni, adunînd totalitatea desenelor, gravurilor, picturilor, fotografiilor, totuși artiștii români din secolul XX, nefiînd siguri de soarta lucrărilor lor, de cumpărarea lor de către stat, n-au făcut acele subsoluri scrise ale desenelor, așa cum întîlnim des la Szathmary și cam rar la Grigorescu, nu le-au adunat în albume, caiete etc. Astfel nu putem ști astăzi care este extinderea lucrărilor pe front ale lui Sava Henția și George Demetrescu Mirea. Dacă Grigorescu nu era sigur că i se vor cumpăra picturile pe tema luptelor, dărmite ceilalți, la ce s-ar fi putut aștepta !?

Lucrările lui Aman sînt într-o situație și mai ciudată: sînt semnate elegant «Aman 1877», deși artistul nu a fost pe front (R. Bogdan, «Theodor Aman», ESPLA, 1955) și nu găsim originea acestor imagini (I. Frunzetti, «Precursori și mici maeștri din sec. XIX» — Arta plastică 5/1956).

În ele vedem fie repetarea stereotipă a unei mișcări, autorul căutînd să îmbunătățească ceea ce imaginase, fie desene, într-un stil cu totul deosebit, plat, de copie după fotografii (ofițer rus călare, după o fotografie a Marelui Duce Nicolae, aflată și în colecția Szathmary). La fel ca și Szathmary, dintr-un probabil elan «clasic» el lungește baionetele, transformînd puștile în sulii. Din timpurile războiului Crimeei, în scrisorile lui Aman găsim amănunte cu privire la sursa lucrărilor viitorului Director al Academiei (către Iscovescu, probabil ianuarie 1854): «să-mi trimiți un soldat de infanterie de față și de dos. Să le faci după natură și trecîndu-le pe o hîrtie subțire să le colorezi foarte puțin ca să știu ce culoare au. [...] Scrie-mi de puștile turcești, sînt cu capsule sau tot cu cremene (?). Cînd vei chema soldatul turc să pozeze, să-i zici să fie în costum de campagne. [...] Pe lîngă acestea aștept și poveștile tale. Tot ce mă contrariază mai mult este poziția și forul Turtucaiei care o să fiu silit să le acopăr cu fumul tunurilor. [...] Să bagi de seamă ca soldatul să aibă sacul, gibernul și tînceaua de pus apă. Să ridici pantalonul unui soldat ca să văd ce formă are șosura, am să fac pe unii cu pantalonul sumes...» (R. Bogdan, op. cit.).

Războiul din 1877 se reflectă și în schițele sculptorului Ion Georgescu (născut în 1856) și în ale pictorului de stil «1900», Oscar Obedeau (n. 1868), probabil



un tînăr pentru care legenda războiului de independență s-a împletit strîns cu exercițiile de stil, el reînviind atît de puternic evenimentele încît nu numai că semnează «Obedeanu, 1877», dar produce imagini adînc impregnate de atmosfera peisajului de sfîrșit de toamnă pe dealurile prebalcanice.

Nu e nici prima dată nici ultima că învățămîntul artistic se leagă de uniforme și desfășurări militare, cel mai stimulator exemplu, chiar de atunci, fiind Meissonier și epopeea napoleoneană.

Un adevărat elogi adus luptei pentru independență ar putea fi realizat prin publicarea integrală, generoasă, a tuturor lucrărilor făcute pe front și a celor ulterioare în care vibrează încă aducerea aminte sau halucinația acelor «momente». Fiecare schiță, cît de mică, conține neașteptat de multe date și emoții provocate de această lume atît de dragă nouă, pe de o parte pe linia familiei — fiind vorba de străbunii noștri, cei a căror fotografie (sau

pictură) se află pe perete, pe de alta, pe linia istoriei întregii țări — fiind reprezentați cei care au pus bazele României moderne. Această reflectare documentară, înfiorată, constituie o situație unică, de nerefăcut, noi, astăzi, cu prilejul aniversării, fiind obligați, patriotic și cultural, să o abordăm la modul general, pe baza unei adîncite cunoașteri politice a celebrelor evenimente.

GRIGORESCU ION

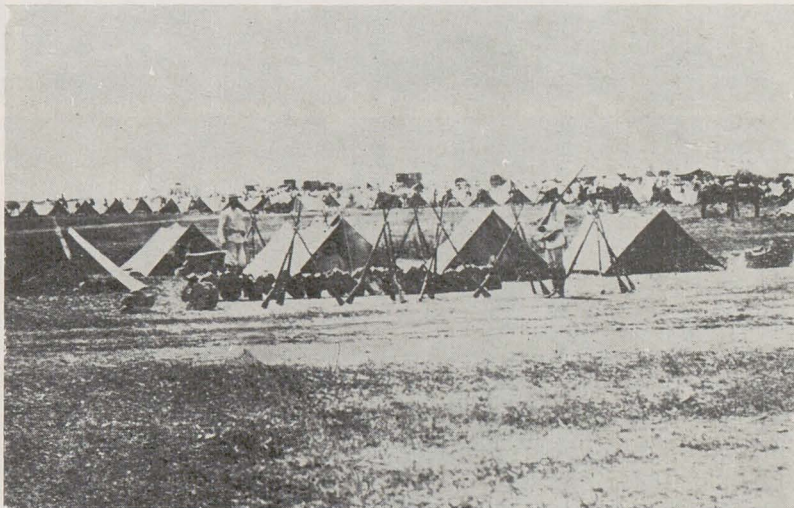
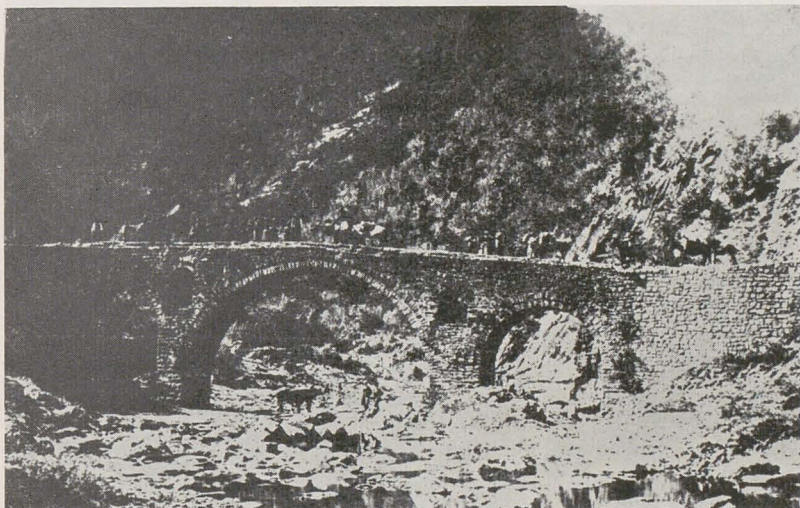
p. 2

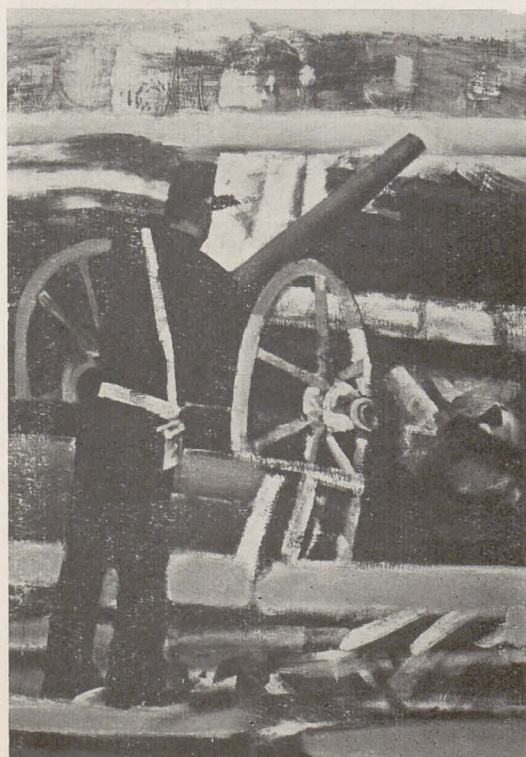
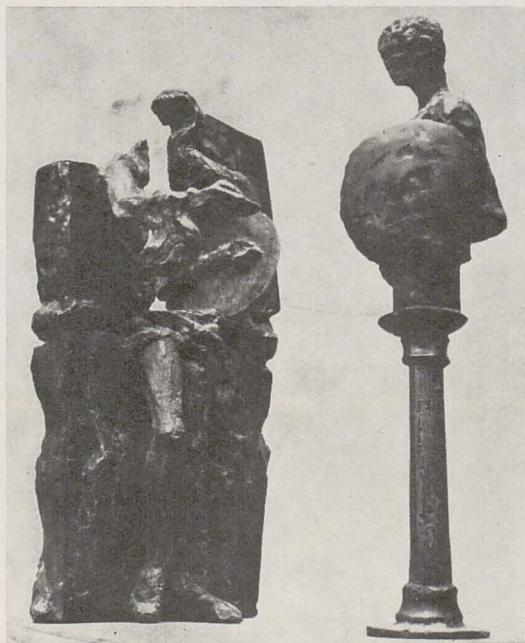
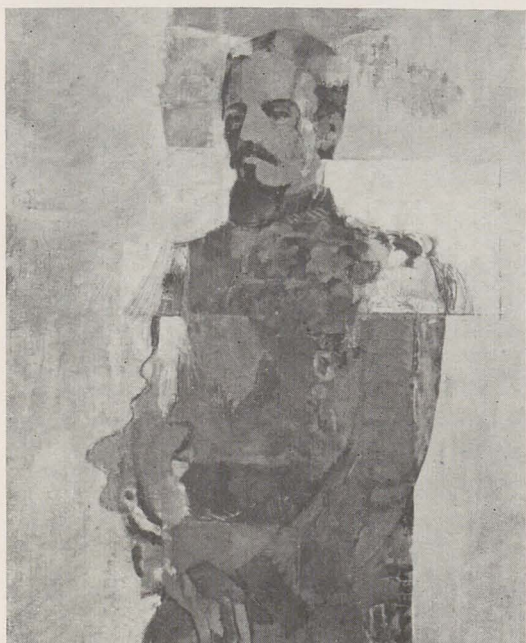
1. H. N. H. DEMBITZKI: Bătălia de la Schit, (Rahova), M.A.R.S.R.; 2. H. N. H. DEMBITZKI: Bătălia de la Smîrdan, M.A.R.S.R.; 3. OSCAR OBEDEANU: Scenă, 1877, M.A.R.S.R.; 4. SAVA HENȚIA: «Uă covacie în Nico-

pole, 1877», desen creion, M.A.R.S.R.; 5. ION GEORGESCU: Dorobanț, acuarelă și guașă, M.A.R.S.R.

pp. 4 — 5

1. CAROL POPP DE SZATHMARY: Nicopole după bombardament, desen creion, tuș, acuarelă, M.A.R.S.R.; 2. Bărci pe Dunăre, creion și acuarelă, M.A.R.S.R.; 3. Plevna după capitulare, creion, cărbune, acuarelă, M.A.R.S.R.; 4. Stradă din Turtucaia, creion și acuarelă, M.A.R.S.R.; 5. «Transport verwundeter & Kranken, Plevna» (sic) (Transport de răniți și bolnavi, Plevna), creion, M.A.R.S.R.; 6. Desen și laviu, M.A.R.S.R.; 7. Desen, creion și acuarelă, M.A.R.S.R.; 8. Stradă în Bulgaria, acuarelă și guașă, M.A.R.S.R.; 9. CAROL POPP DE SZATHMARY (probabil): Podul de la Schit, Rahova, col. Szathmary; 10. CAROL POPP DE SZATHMARY (probabil): Corturi; 11. Bivouac de artilerie, Muzeul de istorie; 12. Pod de vase, Muzeul de artă; 13. Autor necunoscut: Costume militare, col. B.C.S.; 14. CAROL POPP DE SZATHMARY: Studiu în atelier, col. Szathmary





EXPOZIȚIA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN BUCUREȘTI

«Municipala» din cadrul Festivalului național «Cîntarea României» — găzduită de Muzeul de artă al R.S.R. (pictură) și de sălile Dalles (sculptură, grafică, arte decorative) — a reunit 515 lucrări semnate de peste 300 plasticieni bucureșteni. Faptul că 593 artiști — din cei 800 din capitală — au prezentat, pentru această etapă, 952 lucrări, este o primă dovadă în legătură cu amploarea manifestării.

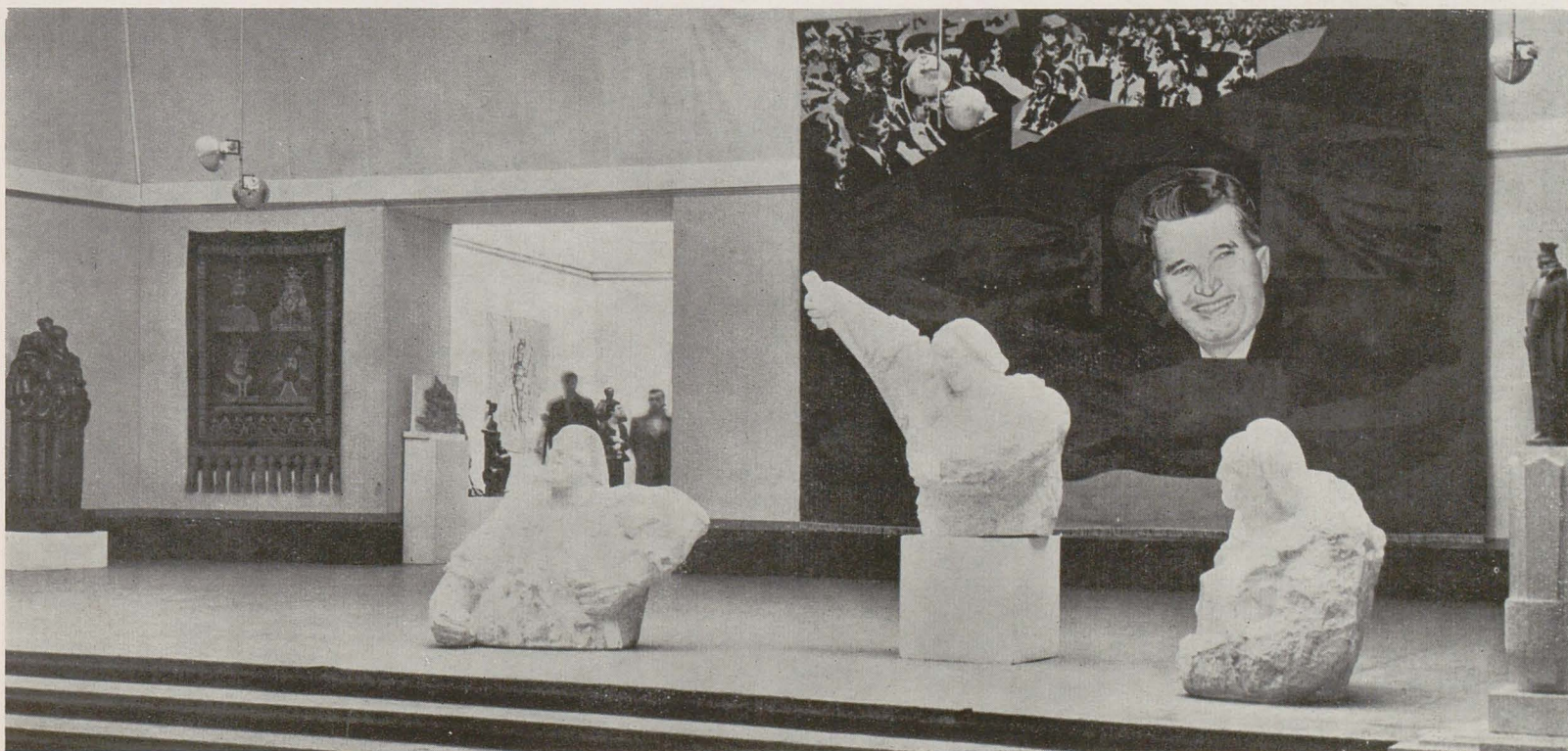
În afară de opțiunile filosofice, ideologice, sociale — acestea alcătuind *momentul etic al angajării artistului* — este evidentă o conduită artistică conștientă, în conformitate cu sarcinile practice ale «creației cu scop», o judicioasă supunere, mai exact adecvare la obiect — axul expunerii, *conștiința istoriei naționale*, apare pregnant — a subiectivității creatoare. Vom încerca, mai curînd decît o cronică expozitivă, o lectură profilată, ce ar ține, în bună măsură, de *sociologia normei estetice*, așa cum propunea Jan Mukárovský: «O operă artistică vie oscilează întotdeauna între norma trecutului și norma viitorului; prezentul prin prisma căruia o percepem nu este altceva decît tensiunea dintre norma trecutului și tendința de încălcare a ei, tendință

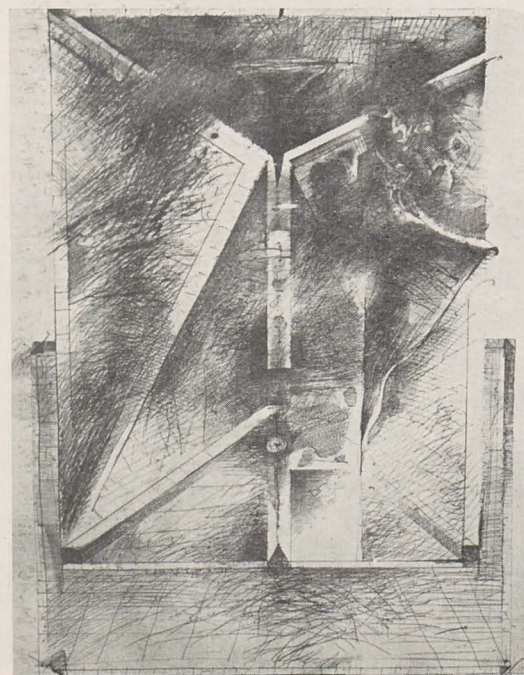
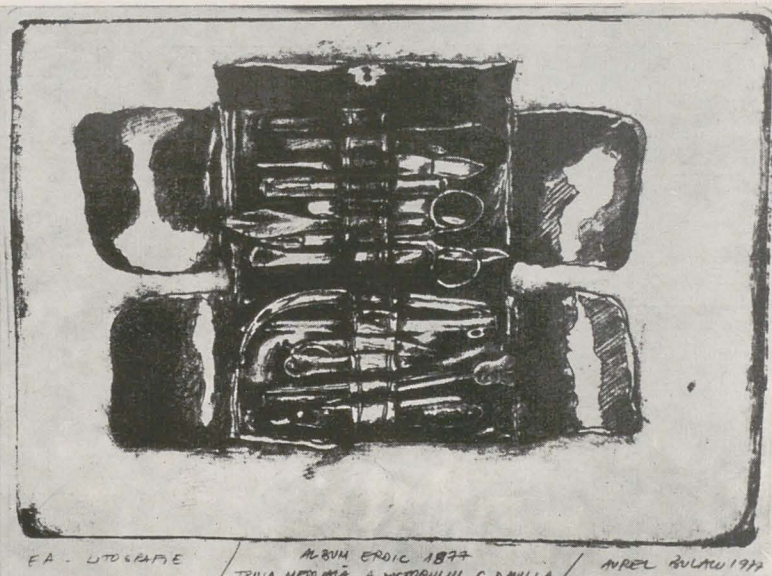
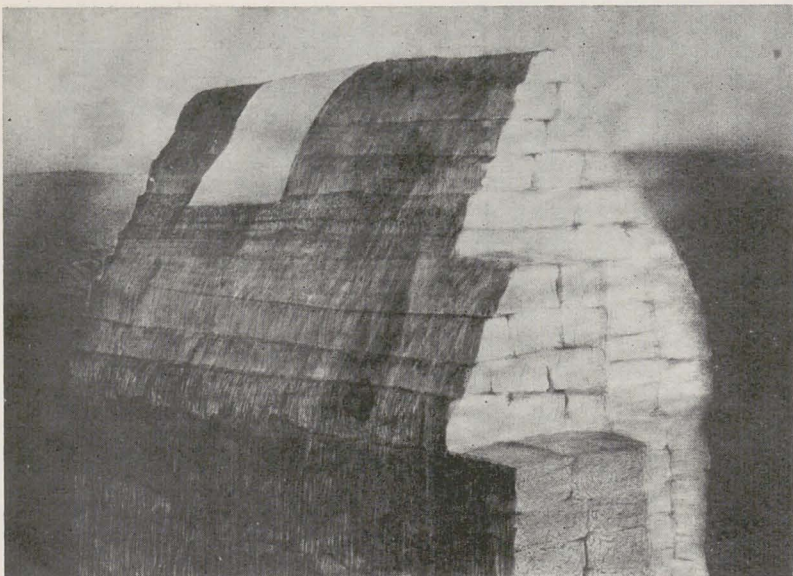
care devine parte integrantă din norma viitoare». Din eșantionajul de probleme ce se cer luate în discuție nu pot lipsi: coexistența și/sau concurența mai multor norme estetice paralele — în această constă, de fapt, diversitatea stilistică atît de des evocată de cronicari — influența nivelatoare a modei asupra normelor și, observație importantă, norma este subordonată valorii.

Chiar dacă nu putem realiza un sistem ipotetic deductiv — pe baza materialelor artistice furnizate de expoziție — încercăm să distingem cîteva dintre normele estetice, reglementările ce alcătuiesc «fundalul» concretizărilor artistice ale diferiților autori.

Expoziția apare ca terenul coexistenței unor norme mai vechi sau mai recente: simplificînd la extrem, putem spune că plasticienii, în efortul de a găsi forme de comunicare valide, se servesc de arsenalul de soluții artistice, istorice și contemporane — în principal, surse documentare de epocă, imagini artistice sau imagini fotografice — din care aleg, conform unor afinități sau unor . . . prejudecăți (iar aceste generalizări nepermise rezistă încă la toate dovezile).

1. DORU COVRIG: Eroică, tehnică mixtă; 2. FLORIN MITROL: Bălcescu, tempera; 3. CORNELIU VASILESCU: Al. Ioan Cuza, ulei; 4. VIOREL FARCAS: Scut, bronz; 5. MIHAI CISMARU: Generalul Ștefan Fălcoianu, ulei; 6. ION SĂLIȘTEANU: Baterie română 1877, acrilic; 7. PAUL VASILESCU: Voevod, ghips; 8. ZEMLENYI CSABA: Asalt Rahova 1877, ulei; 9. Aspect din expoziție





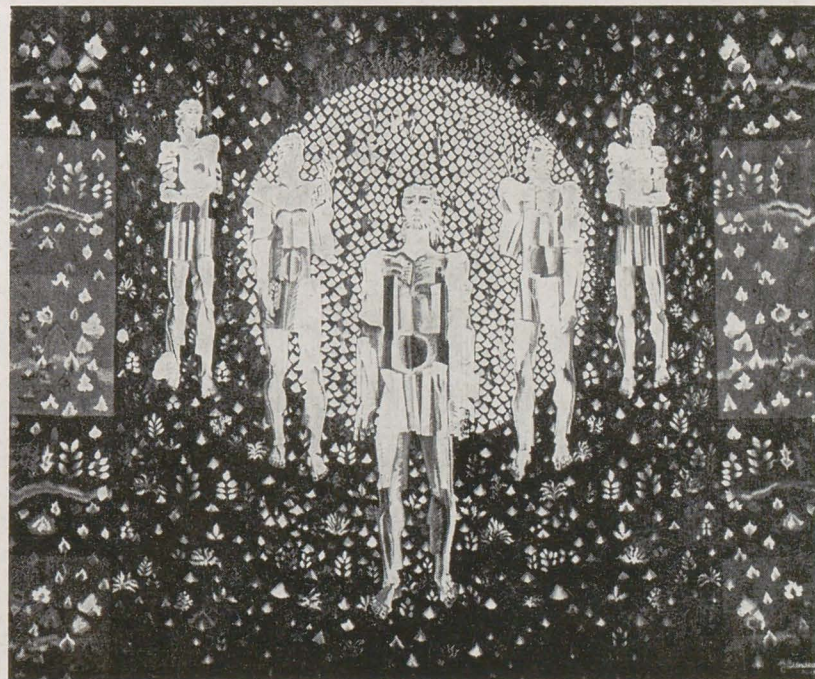
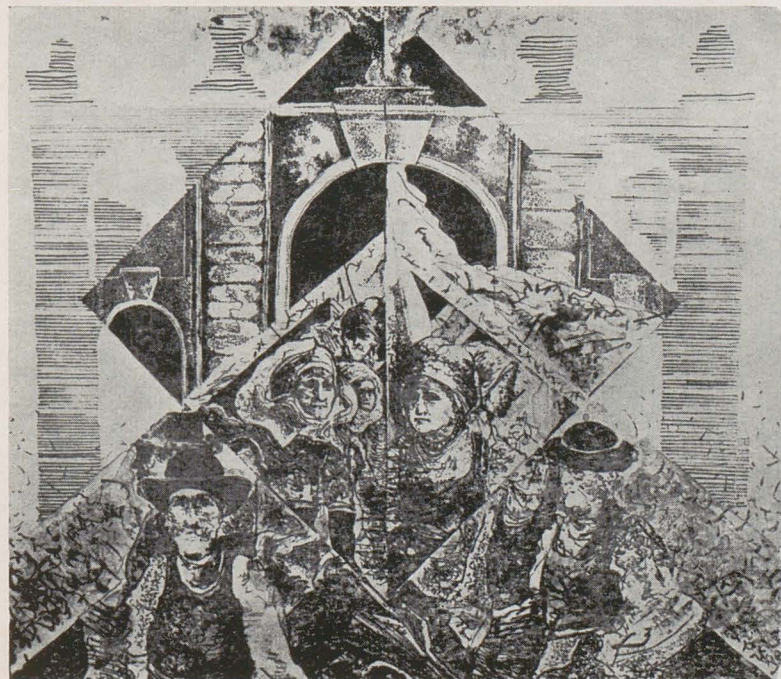
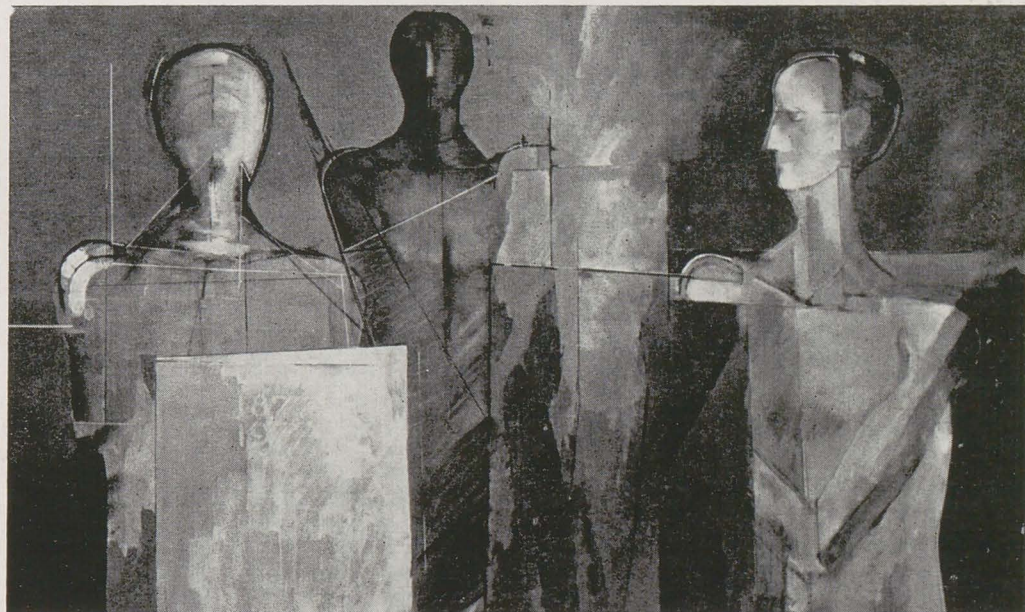
Dacă normele estetice pot fi datate diferit, există, fără îndoială, un important punct de convergență: făcînd artă legată de evenimente istorice, artiștii prezenți în expoziție nu sînt de acord cu părerea exprimată în atît de cunoscutul fragment din scrisoarea lui Courbet către elevii săi (la 25 decembrie 1861): « Consider artiștii unui secol ca absolut incompetenți să reproducă lucrările unui secol precedent sau viitor, altfel spus să picteze trecutul sau viitorul ».

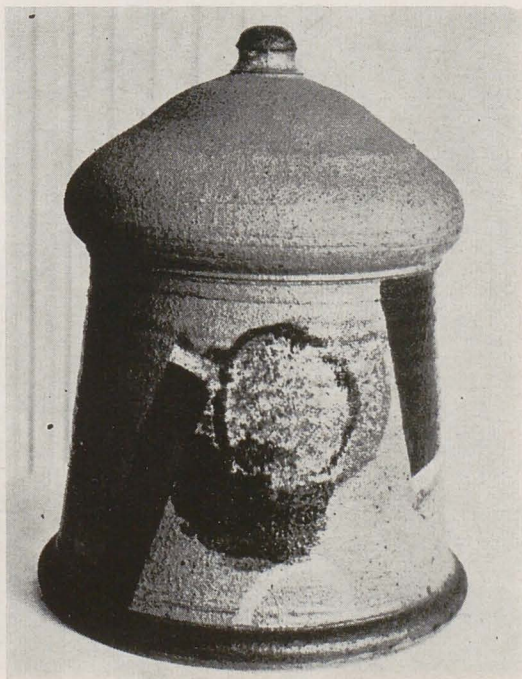
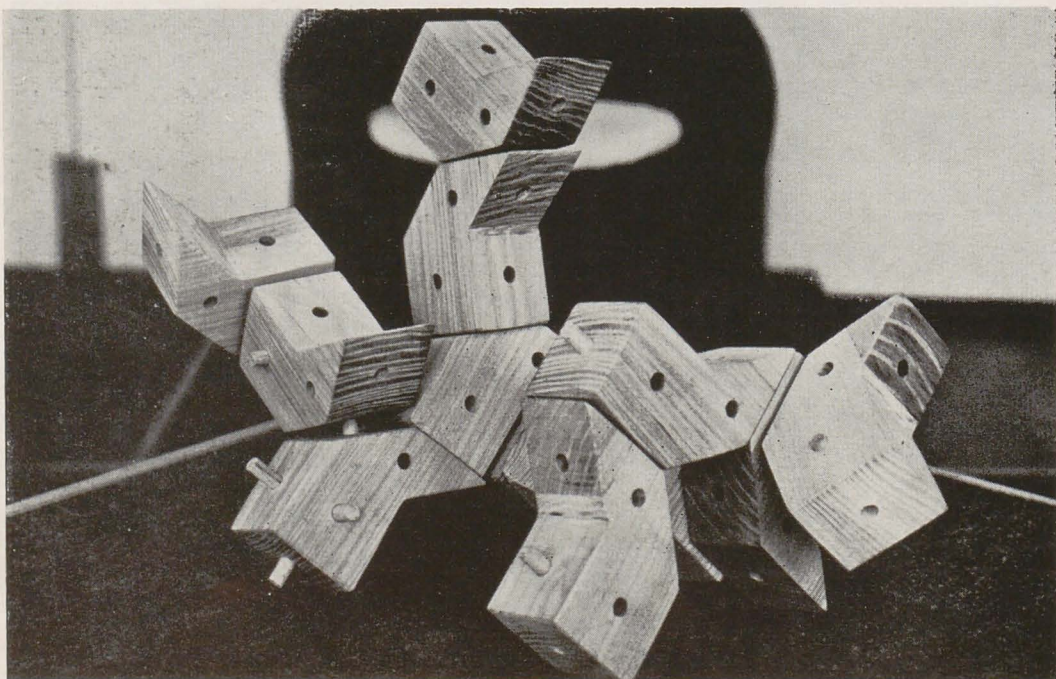
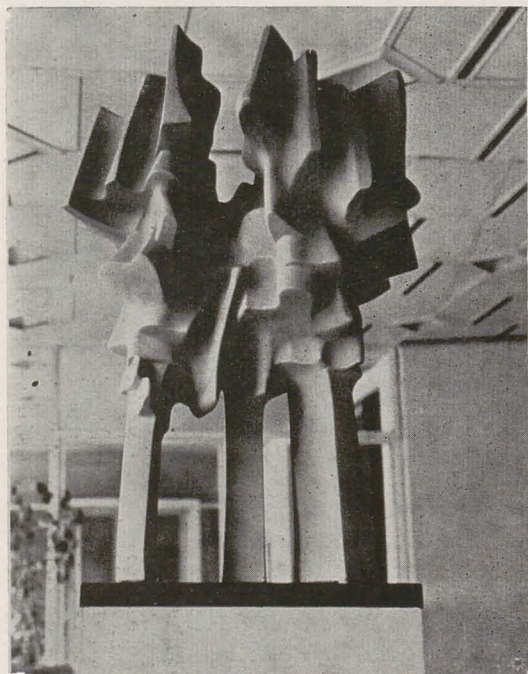
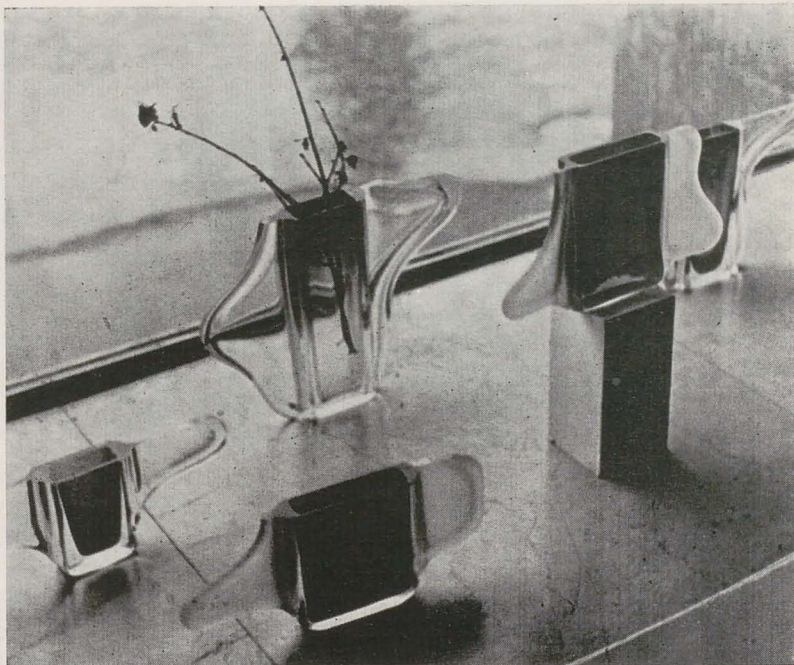
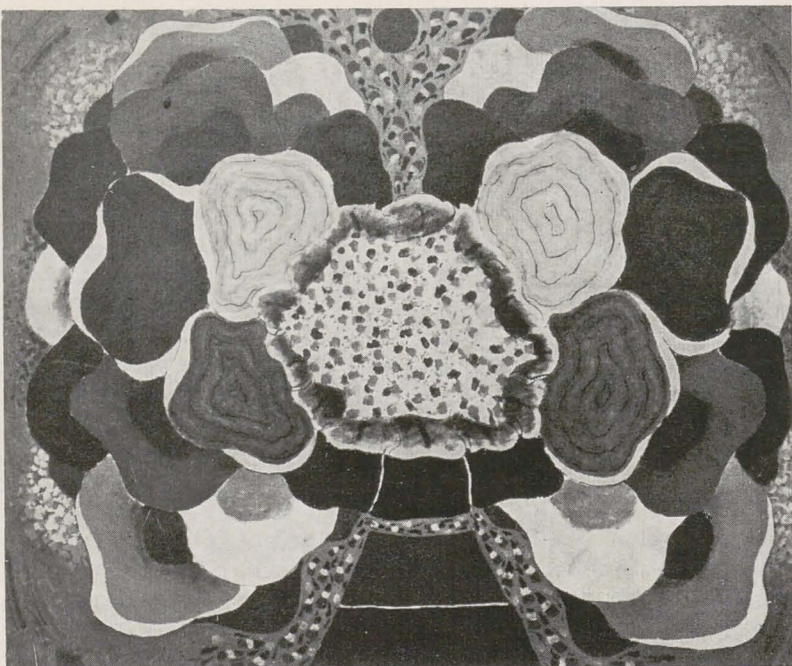
Într-un fundal, desigur imaginar, al expunerii pot fi distinse multe « voci » simultane, de la Félibien (*Totuși, un pictor care nu face altceva decît portret nu a ajuns încă la cea mai înaltă perfecțiune a artei.* [. . .] *Pentru a o atinge, el trebuie să treacă de la o singură figură la reprezentarea mai multora deodată, să trateze subiecte de istorie și de fabulă: el trebuie, asemenea istoricilor, să reprezinte faptele mărețe ori să cînte, aidoma poezilor, subiectele plăcute; și înălțîndu-se și mai sus el trebuie să știe, prin compoziții alegorice, să înveșmînteze cu vâlul fabulei virtuțile oamenilor mari și faptele cele mai nobile — 1667*) la Picasso (*Fotografia a venit la momentul oportun ca să elibereze pictura de orice literatură, de anecdotică.* [. . .] *N-ar trebui oare ca pictorii să profite de liber-*

tatea recucerită pentru a face altceva?), de la Ingres (*Fotografia este un lucru foarte frumos . . . Foarte frumos, dar nu trebuie s-o spunem*) la Richard Estes (*Nu cred ca fotografia să fie ultimul cuvînt al realismului*).

Adecvarea la istorie se realizează — ne referim mai cu seamă la pictură și grafică, și subliniem că exemplele sînt judecări de constatare, nu de valoare — fie pe calea menținerii unui conținut « enunțiativ », indiferent de perioada avută în vedere (*Ion Stendl: Căpitanul Moise Grozea în campania din 1877, Micaela Eleutheriade, Scame pentru răniți, Maria G. Tattarescu cu familia; Ion Grigore: Soldat Grigore Ion; Edith Gross Orăscu: Generalul Alexandru Cernat, comandant al armatei române la Plevna; Aurel Bulacu: Trusa medicală a doctorului Carol Davila*), sau « actualități », cronici ale realității rezultate din alinierea ochiului la lentila camerei; *Ileana Szasz: La piață; Grigorescu Ion: Jocul cu mingea; Matei Lăzărescu: Peisaj din Bucovina; Vlad Micodîn: Stog de paie*), fie prin realizarea unor metafore explicative (*Constantin Nițescu: Eroii Daciei Felix; Rodica Lazăr: Jertfa; Adrian Maștei: Martir — 1907; Traian Brădean: Patria suverană; Elena Greculesi:*

1. VLAD MICODIN: Stog de paie, desen; 2. AUREL BULACU: Album eroic 1877, Trusa medicală a doctorului C. Davilla, litografie; 3. STAN DONE: Dorobanțul, tuș; 4. ANAMARIA SMIGELSKI: 1877, afix; 5. DAN ALEXANDRU IONESCU: Pace pămîntului, afix; 6. VIOREL POPESCU: Recviem 1907, tuș; 7. SERGIU DINCULESCU: Din ciclul « A fi — noi sîntem », colaje; 8. SILVIU BĂIAȘ: Eroii pămîntului românesc, xilografură; 9. LUCIAN GEORGESCU: Veterani, ulei; 10. ALMA RUSESCU: Veniți din toate părțile unde se vorbea românește, de pe Iza maramureșeană pînă la Dunărea bănăteană, litografie; 11. MARIA MIHALACHE BLENDEA și CONSTANTIN BLENDEA: Oamenii pămîntului (Omăgiu 1907), tapiserie lînă, haute lisse





România independentă; *Toma Roată*: Ne făurim cetăți de oțel; *Constantin Albani*: Omagiu apărătorilor independenței; *Lia Szasz*: Cîntarea României; *Marius Cilievici*: 18 februarie 1785; *Vasile Celmare*: Independența; *Gina Hagiu*: Aniversare; *Stan Done*: Dorobanțul; *Sergiu Dinculescu*: din ciclul « A fi — noi sîntem »; *Anton Perussi*: Ciclul 1907; *Alma Rusescu*: « Veniți din toate părțile unde se vorbea românește, de pe Iza maramureșeană pînă la Dunărea bănațeană » sau metafore afective (*Virgil Preda*: Evocare; *Marin Gherasim*: Omagiu eroilor anonimi; *Ștefan Câlția*: Martie; *Ion Gheorghiu*: Grădină suspendată II; *Ervant Nicogolian*: Sat; *Viorel Popescu*: Recviem 1907; *Silviu Băiaș*: Eroii ai pămîntului românesc).

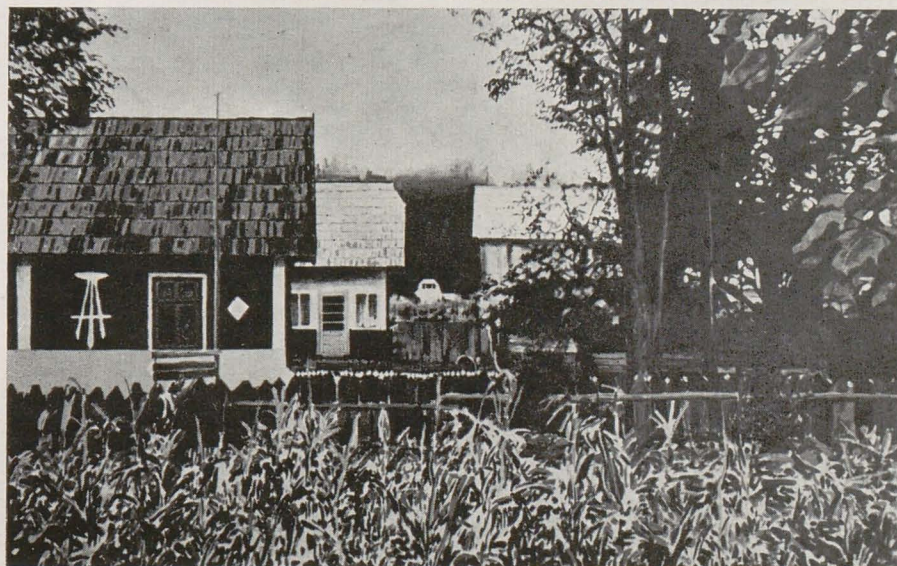
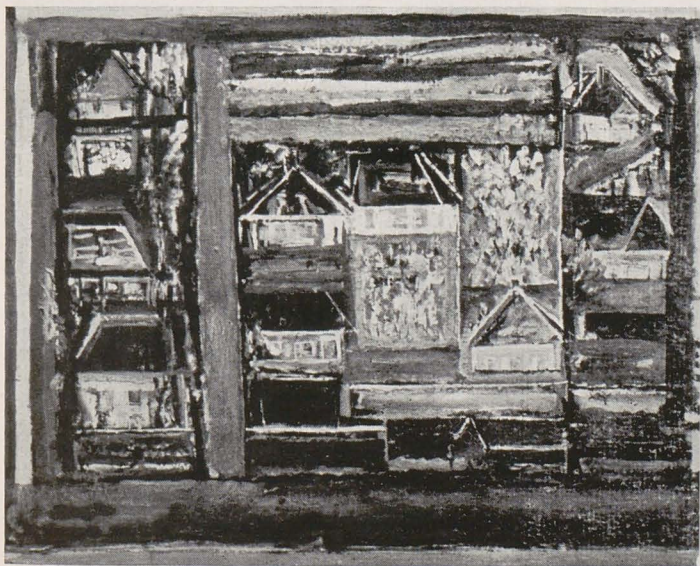
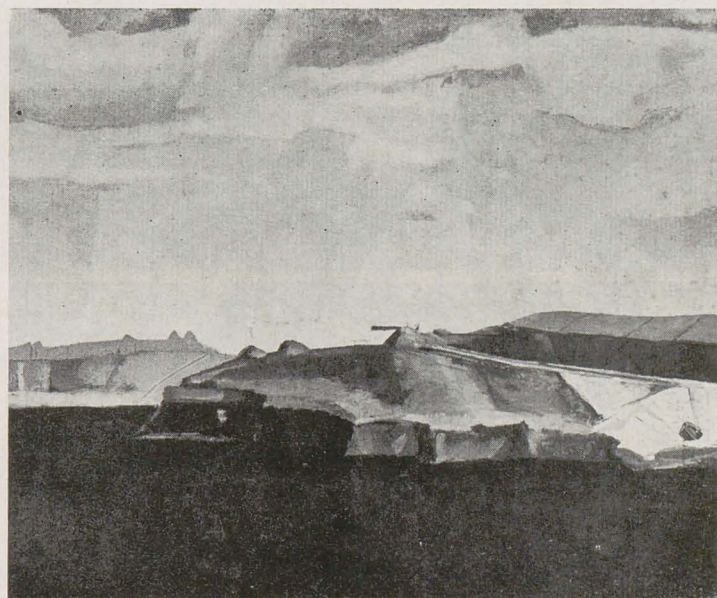
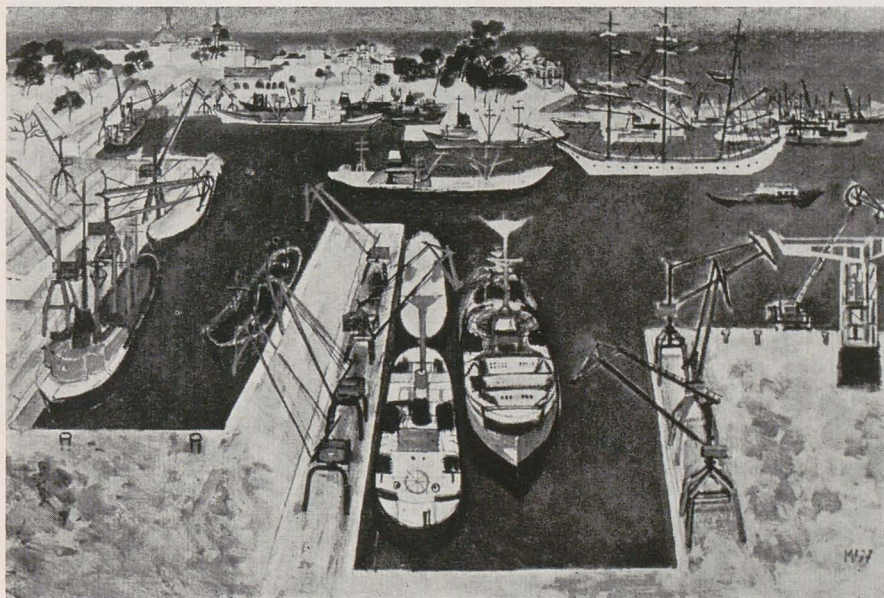
Procedul metaforizării afective este întâlnit și în sculptură (*Farcaș Viorel*: Scut; *Mihai Bucurei*: Erou; *Paul Vasilescu*: Călăreții; *Dumitru Cușa*: Ziditor) ca de altfel și enunțul narativ (*Horia Flămîndu* și *Mihai Istudor*: Luarea steagului turcesc).

Presupunem că nu e lipsit de interes să atragem atenția asupra unei observații a lui Pierre Francastel: « Toți cei care de un secol s-au sforțat să reînnoiască arta printr-o creștere a elementelor ei de informație n-au făcut decît să răspîndească academismul ».

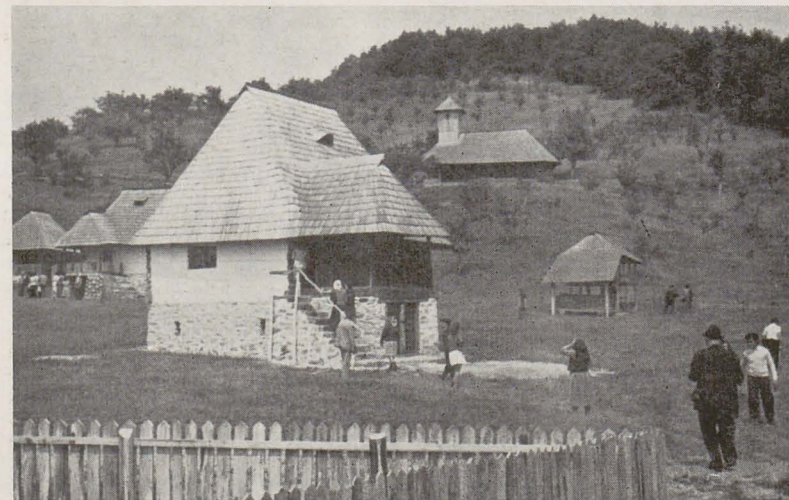
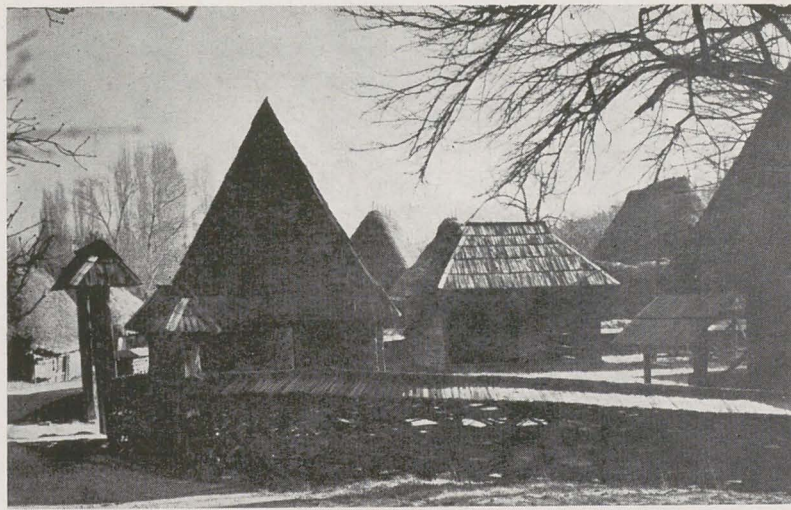
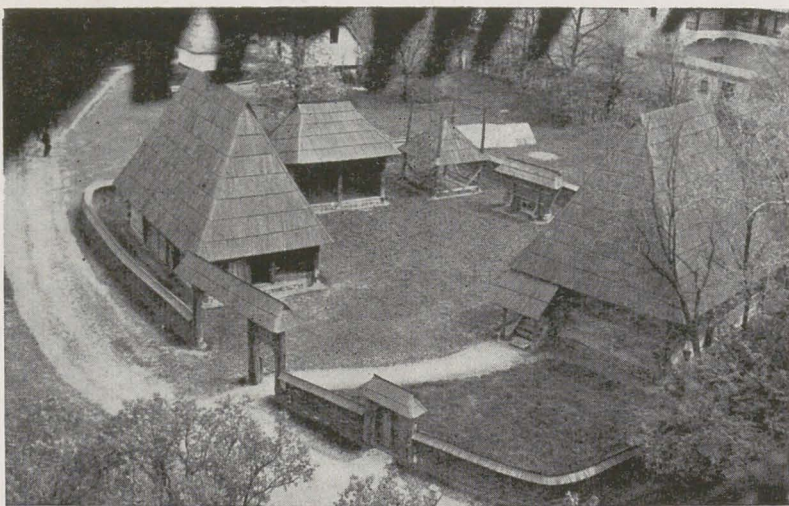
În expoziție și-au găsit locul și o serie de producții, acte stereotipe,

mechanice, care nu presupun o participare creativă și care deci nu pot fi apreciate drept culturale. O privire nu pesimistă, ci numai lucidă, constată că « sectorul » afiș, prin definiție înscris în cadre sociale, este, cu destul de puține excepții — printre care cele trei afișe ale lui *Dan Alexandru Ionescu* — o frumoasă colecție de banalități. Dacă tapiseria « de for public » (precum « Omagiu pămîntului — 1907 » de *Maria Blendea* și *Constantin Blendea*) sau ceramică sculpturală (*Costel Badea*: Stindardele victoriei) își găsesc o finalizare certă, mai indecise apar rezultatele artelor decorative în abordarea domeniului ce s-ar putea numi al utilităților domestice, și la acest nivel funcționînd socialitatea producției artistice. Că există vase decorative reușite (*Radu Tănăsescu*, *Vasile Cercel*, *Ion Cadar*), că există bijuterii (*Doru Coadă*) sau imprimeuri valoroase ca « piese », acestea încă nu produc o modificare de mentalitate ce ține de un narcisist « respect față de operă » și de o supralicitare a inventivității marginale, ce conduce la anomalia artizanală producătoare, cum s-a spus, de vase din care « e păcat » să bei, de mobile pe care « e păcat » să le folosești. Cîteva lămpi (*Florian Dimitriu*, *Șerban Popa*), un joc pentru copii (*Svetlana Utto*) par a indica un drum al producției estetice integrate în cultura de masă.

MIHAI DRIȘCU



1. ION GHEORGHIU: Grădină suspendată II, ulei; 2. ION CADAR: Vase decorative, sticlă; 3. COSTEL BADEA: Stindardele victoriei, faianță glazuri mate; 4. ALEXANDRU CIUCURENCU: Flori, ulei; 5. ELENA GRECULEȘI: Zi de primăvară, ulei; 6. SVETLANA UTTO: Joc pentru copii, lemn; 7. VASILE CERCEL: Vas decorativ, gresie; 8. VIOREL MĂRGINEAN: Portul Constanța, ulei; 9. VIOREL GRIMALSCHI: Peisaj cu irigații, ulei; 10. ERVANT NICOGOLIAN: Sat, ulei; 11. MATEI LĂZĂRESCU: Sat din Bucovina, ulei



MUZEEL ETRNOGRAFICE ÎN AER LIBER ȘI PATRIMONIUL NAȚIONAL

PAUL PETRESCU



Cu cîteva decenii înainte de întemeierea primului muzeu etnografic în aer liber din Europa (Skansen din Stockholm, 1891), un mare istoric de artă și scriitor român avusese ideea de a expune, în cadrul unei expoziții internaționale, case și construcții țărănești românești. Ideea aparținea lui Alexandru Odobescu, care a și realizat-o cu prilejul Expozițiunii Universale de la Paris din 1867, publicînd și un catalog despre « Casa, veșmintele și petrecerile țăranului român », în același an. Iar peste patruzeci de ani, un alt istoric de artă reputat, Al. Tzigara-Samurcaș — fondatorul Muzeului de Artă Națională din care mai tîrziu, mult, s-a desprins actualul Muzeu de Artă Populară din București — aducea în impunătoare clădire a muzeului casa lui Antonie Mogoș din Ceauru-Gorj, datată 1875 și o biserică de lemn de de la Turea-Cluj de la mijlocul secolului al XVIII-lea, monumente de mare valoare artistică și istorică a arhitecturii țărănești românești de o parte și de alta a Carpaților. Iată dar că, doi istorici de artă, formați la școlile înalte ale vremii, la un interval de aproape o jumătate de veac, subliniaseră semnificația culturală a monumentelor de arhitectură populară, făptuind, amîndoi, un act de profund patriotism: recunoașterea apartenenței unui aspect important al civilizației noastre țărănești la patrimoniul național al culturii românești.

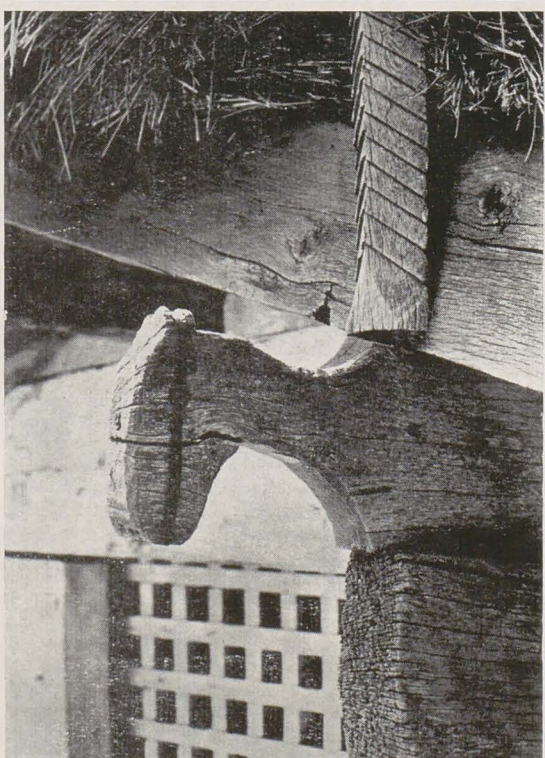
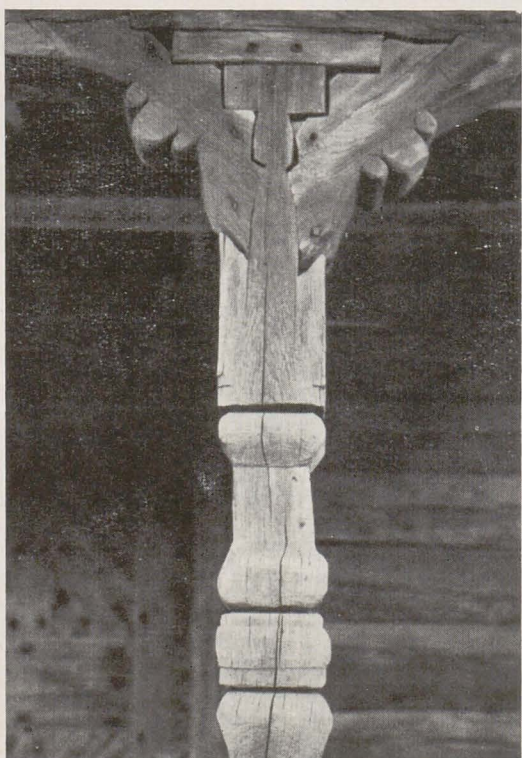
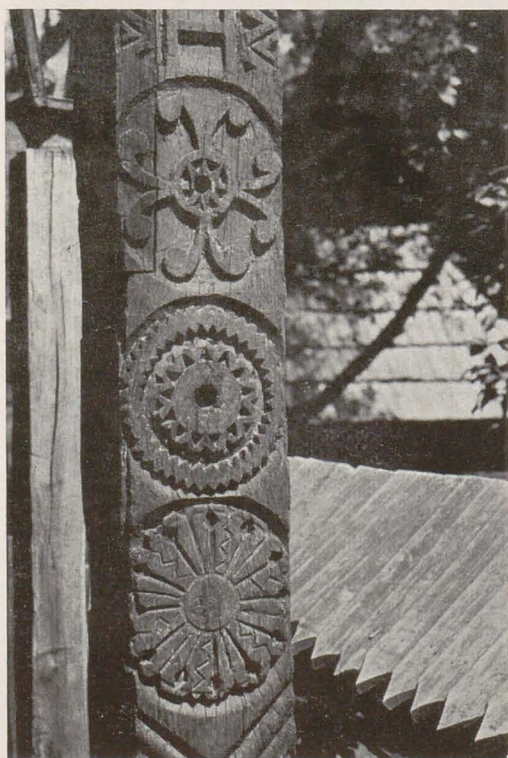
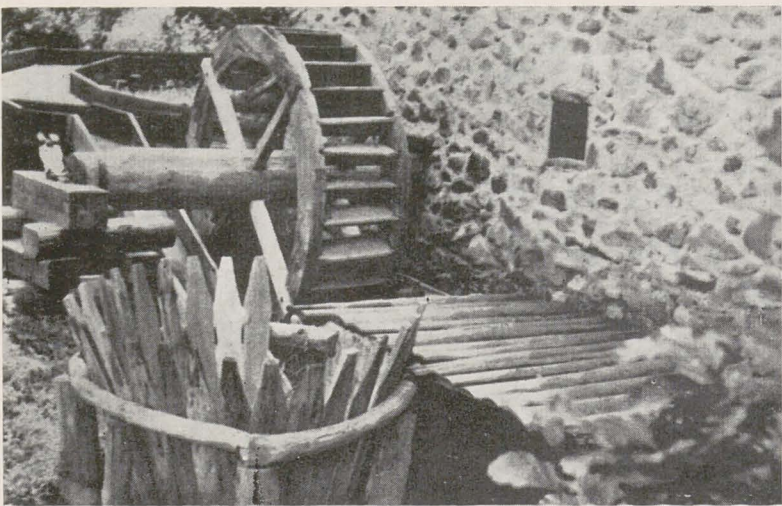
Ambele monumente se află azi, la șaptezeci de ani după aducerea lor la București, în Muzeul Satului din capitala țării. Acesta însuși a împlinit, în iunie 1976, patruzeci de ani de existență, fiind totuși precedat, pe plan național, de începuturile secției în aer liber a Muzeului Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca, unde, ca urmare a preocupărilor unei comisii alcătuită din reprezentanți de seamă ai intelectualității române, între care amintim pe Sextil Pușcariu, George Vlăsan, George Oprescu, Al. Lapedatu, E. Panaitescu, și prin strădaniile primului director, Romulus Vuia, au fost aduse, încă din 1929, construcții din județele Alba, Sălaj, Bistrița-Năsăud, Sibiu.

În timp însă ce muzeul în aer liber din Cluj-Napoca avea să înflorească aproape două decenii, din lipsa de interes a autorităților vremii, cel de la București capătă, chiar de la inaugurare, o înfățișare de lucru făcut temeinic și aproape complet, meritul revenind profesorului Dimitrie Gusti și principalilor colaboratori, Henri H. Stahl și Victor Ion Popa, alături de care numeroși alți specialiști, între care Gheorghe Focșa, actualul director, făcînd parte din Școala Sociologică de la București, au contribuit la alegerea și aducerea a cîtorva zeci de unități. Conceput ca Muzeu Sociologic al Satului românesc, rezultat din aprofundatele investigații de sociologie rurală întreprinse de echipele monografice, Muzeul Satului era în același timp, așa cum a rămas și azi, un muzeu al Arhitecturii populare din România.

Marea zestre a construcțiilor tradiționale românești, de lemn, de piatră și de pămînt, păstrată pînă aproape de zilele noastre, constituie însă și o inestimabilă parte a zestreii arhitecturii populare europene, ceea ce explică interesul viu al specialiștilor și a publicului larg din toată Europa, exprimat în aprecierile scrise ale sutelor de mii de oaspeți care vizitează anual muzeele noastre în aer liber. Ca și atîtea alte sectoare ale vieții noastre culturale, artistice și științifice, mu-

zeele în aer liber românești au beneficiat, după 1944, de sprijinul puternic al partidului și al statului, trecînd, în ultimele trei decenii, printr-o epocă de mare înflorire și dezvoltare. Este destul să spunem că azi există în România un număr total de 16 muzee etnografice în aer liber, situînd țara noastră, din acest punct de vedere, pe unul din primele locuri în lume și deținînd fără îndoială înțietatea în partea de răsărit și în sud-estul continentului. Este una din realizările de mare anvergură științifică a etnografiei românești, apreciată ca atare de sociologii, etnologii și antropologii culturali de pe tot globul. Bucurîndu-se de tot sprijinul financiar al statului nostru, de investiții remarcabile de inteligență românească, de eforturi creatoare sistematice, ansamblul acestor muzee răspîndite pe toată suprafața țării reprezintă nu numai un fenomen de cultură spirituală deosebit dar și un act de înalt patriotism, de manifestare concretă a unei conștiințe naționale vii. Este în această creștere spectaculoasă, de la 1 la 16, ceva din ritmul general al dezvoltării societății socialiste multilateral dezvoltate, așa cum se materializează acest ritm în înaltele creșteri, ale industriei și agriculturii românești. Nu este vorba numai de o creștere cantitativă, ci și de una implicînd îmbunătățiri esențiale a concepției și a modului de realizare a acestor importante unități muzeale. S-a trecut, mai ales, de la ideea unui singur muzeu, Muzeul Satului din București, reprezentînd într-un spațiu relativ mic arhitectura populară de pe tot cuprinsul țării, la ideea reprezentării multiple, defalcate pe provincii și zone etnografice. S-a trecut, în al doilea rînd, de la ideea unui muzeu în aer liber « general » la aceea a unor unități specializate pe domenii. Și într-un caz și în celălalt s-a realizat dintr-odată diversificarea profilului muzeelor în aer liber, îngăduind să fie incluse în muzee o mai mare proporție din construcțiile țărănești vechi sortite dispariției și o mai mare diversitate a aspectelor etnografice legînd arhitectura de numeroasele și atît de interesante, din punct de vedere etnologic, ocupații ale poporului român. La un loc ele reușesc să dea, deși încă incomplet, o imagine mai apropiată de extraordinara bogăție a culturii materiale și spirituale a poporului nostru.

Trebuie să subliniem că realizarea aceasta de majoră importanță națională în domeniul științelor sociale și umaniste, dar și pe planul educației patriotice și estetice a maselor, s-a înfăptuit cu precădere în ultimii zece ani, deceniul 1966—1976 fiind cel mai rodnic din întreaga istorie a muzeologiei etnografice românești. La capătul acestui deceniu și la începutul unei noi perioade de înflorire, marcat de cincinalul al cărui prim an de abia a trecut, harta răspîndirii teritoriale și tematice a muzeelor în aer liber se înfățișează după cum urmează: alături de Muzeul Satului din București și secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca, ambele de rang republican, dedicate culturii populare în ansamblul ei (cel din Cluj-Napoca prezentînd materiale numai din Transilvania), la Sibiu se află, în Dumbravă, un Muzeu al Tehnicii populare din România, iar la Golești-Argeș un Muzeu al viticulturii și pomiculturii, ambele posedînd construcții și obiecte ilustrînd îndeletnicirile respective din toate zonele etnografice mai importante ale țării, fiind deci și ele de rang republican în ce privește aria de cuprindere.



Există, apoi, muzee în aer liber, destinate să înfățișeze arhitectura populară din anume provincii istorice ale țării, pe lângă cel deja pomenit, din Cluj-Napoca, pentru Transilvania: la Timișoara pentru Banat și la Suceava pentru Bucovina. În sfârșit sînt muzee care ilustrează arhitectura și cultura populară din unele zone etnografice de mare interes științific și artistic. Astfel există un muzeu al satului vilcean la Bujoreni, lângă Rîmniciu Vilcea, un Muzeu al arhitecturii gorjenești la Curtișoara, lângă Tîrgu Jiu, al satului mehedintean la Cerneți lângă Drobeta-Turnu Severin; toate aceste trei muzee se află amplasate în cele trei județe nordice al Olteniei, fiecare dintre ele fiind grupate în jurul cîte unei cule, monumente ale arhitecturii românești medievale, constituind astfel o fericită îmbinare a tradițiilor arhitecturii țărănești și boierești; în nordul țării există un muzeu al satului maramureșan la Sighetul Marmăției și unul al satului din nord-vestul României la Baia Mare; în sudul Transilvaniei, muzeul de la Bran ilustrează arhitectura populară din vechiul «plai» al Branului, iar la Miercurea Ciucului și în județul Covasna sînt muzee ale arhitecturii populare din bazinele depresionare de pe cursul superior al Oltului; în sfârșit, la Focșani este reprezentată arhitectura din țara Vrancei, iar la Tulcea arhitectura populară din partea nordică a Dobrogei. După cum lesne se poate observa, există încă un oarecare dezechilibru în ce privește repartitia teritorială. Astfel, în timp ce în Oltenia trei județe au muzee etnografice în aer liber, dintre care două sînt bine constituite, în Moldova nu se află decît «începuturile» de la Suceava și Focșani, avînd un caracter zonal, proiectul de creare a unui muzeu reprezentativ pentru satul moldovenesc, la Iași, rămînînd, după 15 ani, tot nerealizat. Această situație trebuie să fie un îndemn pentru dezvoltarea în continuare a rețelei de muzee etnografice în aer liber. Din punctul de vedere al metodologiei și tehnicii muzeologice, muzeele etnografice în aer liber sînt unități în permanență creștere și perfecționare, nici unul dintre ele neatingînd stadiul de lucru «finit», la toate inclusiv Muzeul Satului, putîndu-se aduce nu numai adăugiri dar și anume îmbunătățiri. În mare, totuși, se poate aprecia că muzee ca cele din Tulcea, Focșani, Suceava, Baia Mare, Ciuc, Covasna, Cerneți, sînt într-o etapă mai puțin avansată decît cele din Timișoara sau Sighet, după cum acestea nu au ajuns la stadiul în care sînt muzeele din Golești sau Dumbrava Sibiului, ritmul inegal de creștere neînsemnînd decît că s-a început lucrul ceva mai tîrziu sau că mijloacele puse la dispoziție precum și personalul de specialitate nu au fost la fel de mari sau numeroase. Toate însă, în număr de 16, sînt unități pe deplin viabile, bine conturate ca tematică și avîndu-și precis delimitat teritoriul de acțiune, avînd deci toate garanțiile de a reprezenta în mod optim segmentul de cultură populară românească ce le revine.

Muzeele etnografice în aer liber aduc o contribuție importantă pe linia preconizată, prin grija partidului, de Legea Patrimoniului Cultural Național, ele fiind nu principalele, ci unicele depozitare legale ale patrimoniului național de arhitectură populară. Se știe că vechea Comisiune a Monumentelor Istorice s-a preocupat, în lunga ei existență, aproape exclusiv de monumentele de arhitectură medievală, cu precădere de cele religioase, casele țărănești neîntrînd aproape deloc în atenția sa. Așa se face că în lista monumentelor istorice din țara noastră nu știu dacă figurează cîteva case țărănești și foarte puține case orașenești, intrînd și ele în categoria arhitecturii populare, ridicate adică de meșteri constructori fără studii superioare de arhitectură și cu mijloace și procedee tehnice întemeiate pe tradiția constructivă locală. Aceasta spre deosebire de alte țări, ca de pildă Polonia, mîrginindu-ne la țări din veînătate unde sînt catalogate ca monumente istorice 4000 (patru mii) de case țărănești. Pe de altă parte în țara noastră nu s-a practicat sistemul conservării în

situ a caselor țărănești sau cel a rezervațiilor de arhitectură, așa cum, iarăși de pildă, s-a procedat în Bulgaria, unde există circa douăzeci de asemenea rezervații, predominant în orașe și tîrguri, dar, în vremea din urmă, trecîndu-se și în mediul rural. Iată, dar, că muzeelor noastre etnografice în aer liber le revine, lor singure, sarcina patriotică de onoare de a păstra, pentru generațiile viitoare, cîteva, foarte puține, din monumentele excepționale ale arhitecturii populare românești. Iată de ce grija noastră pentru ele trebuie să fie exemplară și iată de ce ar trebui să milităm pentru consolidarea unităților existente și pentru crearea altora noi. Să nu uităm că din cele aproximativ patruzeci de zone etnografice din România, doar vreo zece, adică un sfert, au asemenea unități muzeale. Iar acestea, toate la un loc, adăpostesc doar circa 250 gospodării complete, cifră infimă față de vasta moștenire a arhitecturii noastre populare. Și mai este ceva: schimbările revoluționare prin care trece țara noastră atrage transformarea fundamentală a satului românesc cu corolarul firesc, vechea arhitectură. O arhitectură care, pe lângă marea ei valoare artistică și științifică, reprezintă materializarea dovezilor noastre de unitate și continuitate în spațiul carpato-pontic-danubian. Dacă nu vom avea grijă de muzeele etnografice în aer liber vom asista la dispariția unora din argumentele noastre istorice și etnografice de unitate și continuitate. Aceasta, în timp ce, pe plan mondial, multe țări depun eforturi uriașe de a salvagarda moștenirea lor arhitectonică; Olanda, Belgia, Irlanda, Marea Britanie, Danemarca, Finlanda, Franța, Germania, Ungaria, Cehoslovacia, U.R.S.S. (Georgia, Estonia, Lituania, Ucraina, Letonia, R.S.S. Moldovenească Siberia etc.), Statele Unite ale Americii, procedează azi la organizarea de mari asemenea muzee, recunoscînd imensa lor valoare științifică și, mai ales, politică. Muzeele etnografice în aer liber au pentru țara noastră o importanță de prim rang: ele constituie și vor constitui tot mai mult, pe măsura trecerii timpului, garanția îndeplinirii indicațiilor și sarcinilor trasate în numeroase rînduri de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de a îmbina «armonios arhitectura modernă cu trăsăturile specifice ale arhitecturii tradiționale a poporului nostru, urmărindu-se ca fiecare oraș și fiecare comună să aibă o personalitate proprie, distinctă». Înfăptuirea vastului program de sistematizare a localităților urbane și rurale, factor esențial în ridicarea gradului de civilizație a societății noastre, așa cum a fost definită în Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la primul Congres al consiliilor populare județene din februarie 1976, nu se poate concepe fără cunoașterea tradițiilor locale, iar acestea pot fi puse la dispoziția sistematizatorilor, arhitecților și proiectanților de către muzeele etnografice în aer liber. Iată care este semnificația și actualitatea acestei importante categorii muzeistice, depozitare a inestimabilului tezaur de arhitectură populară creat de poporul român de-a lungul unei istorii bimilenare.

pag. 12-13

1. Gospodărie din Berbești, Maramureș, Muzeul Satului; 2. Gospodărie din Maramureș și Țara Lăpușului, Muzeul Satului; 3. Acoperișuri de paie ale gospodăriei din Țara Lăpușului, Muzeul Satului; 4. Vedere din sectorul Maramureșului, ianuarie 1977, Muzeul Satului; 5. Construcție veche de lemn, secția în aer liber, Muzeul Etnografic al Banatului, Timișoara; 6. Piuca din Finațe, Bihor, Muzeul Satului; 7. Vedere din Muzeul Satului Vilcean, Bujoreni-Rîmniciu Vilcea; 8. Casă din Dumitra, Alba, Muzeul Satului; 9. Morii de vînt și cherhana, Muzeul Satului

pag. 14

10. Steapă și roata unei pive, Muzeul Tehnicii Populare, Dumbrava Sibiului, Sibiu; 11. Ciuturile unei mori de apă, Muzeul Tehnicii Populare, Dumbrava Sibiului, Sibiu; 12. Frontonul casei din Chereluș, Arad, Muzeul Satului; 13. «Cămară» din Țara Lăpușului, Muzeul Satului; 14. Moară cu ciutură, secția în aer liber, Muzeul Etnografic al Banatului, Timișoara; 15. Rozete solare pe o troiță din Țara Oasului, Muzeul Satului; 16. Stîlp la prîpa «cămării» din Țara Lăpușului, Muzeul Satului; 17. Cap de cal la intrarea unei locuințe din Romanai, Muzeul Satului

OPINII ALE UNOR PERSONALITĂȚI DE PESTE HOTARE

E. PENDLETON BANKS (Professor of Anthropology, Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, U.S.A.):

«Cînd am venit la București în 1972, unul din primele lucruri pe care m-am dus să le văd a fost Muzeul Satului. Acesta este celebru în întreaga lume și mă interesează, ca antropolog cultural, în mod special. În timpul șederii mele în România l-am vizitat de multe ori, găsindu-l extrem de valoros pentru înțelegerea arhitecturii populare românești, vederea sa procurîndu-mi în același timp o deosebită plăcere estetică. Oricărui antropolog cultural care plănuiește să viziteze România îi recomand cu insistență să vadă Muzeul Satului, care îi va completa cunoștințele despre arta populară și arhitectura românească obținute prin lectură».

JAN HAROLD BRUNVAND (Professor of English and Folklore, University of Utah, Salt Lake City, Utah, U.S.A.):

«Pentru români ca și pentru străini, pentru specialiști ca și pentru turiști, Muzeul Satului din București este un obiectiv de primă importanță în ce privește prezervarea și mai buna înțelegere a culturii populare românești. Studiind mai întîi în Scandinavia, unde au luat naștere muzee în aer liber, eram conștient de valoarea lor și în același timp eram nerăbdător să cunosc vestitul muzeu românesc, cînd am venit pentru prima oară în România în 1970. Am constatat că Muzeul Satului este nu numai o neprețuită colecție de construcții și obiecte autentice și tradiționale, organizată pentru uzul specialiștilor, dar și că, fiind plasat într-un peisaj fermecător, aproape de centrul Capitalei, atrage și foarte mulți vizitatori.

Am fost impresionat să văd că Muzeul Satului este vizitat de foarte mulți români, inclusiv studenți în arhitectură și arte plastice, amintind astfel poporului rădăcinile tradiționale ale instituțiilor și modului de viață modern. Am vizitat de multe ori Muzeul Satului în 1970—1971, și încă de mai multe ori în 1973—74, cînd m-am întors ca să studiez arhitectura populară. Munca depusă la Muzeul Satului este, sub toate aspectele, de o înaltă competență și reprezentativă pentru tradițiile populare originale. În acest grandios produs al planificării prevăzătoare și al cercetărilor pasionate, România are o arhivă istorică nepieritoare, unică și de neînlocuit».

G. JAMES PATTERSON (Professor of Anthropology, Eastern Oregon State College, La Grande, Oregon, U.S.A.):

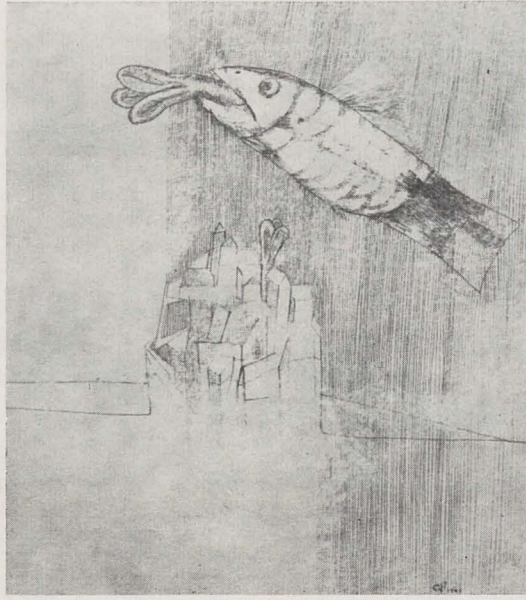
«În 1970—1971 am petrecut un an în România ca bursier al Fundației Fulbright; am fost impresionat și uimit de bogăția și de marea valoare a Muzeului Satului. Ca antropolog, consider colecțiile sale în aer liber de neprețuit pentru înțelegerea acelei țări minunate care este România. Soția mea, specialistă în istoria artei, împărtășește de asemenea opinia mea. În septembrie 1974, participînd la Congresul de studii sud-est europene de la București, soția mea a vizitat din nou Muzeul Satului, iar la întoarcere și-a expus impresiile în fața antropologilor sociali și a istoricilor de artă, subliniind importanța deosebită a acestui muzeu. Eu însumi m-am referit adesea la Muzeul Satului în conferințele și articolele mele despre România, considerîndu-l unul din cele mai bune muzee în aer liber din lume. Sper din toată inima că acest muzeu al satului românesc se va extinde și se va dezvolta în viitor».

DR. ALAN GAILEY (Keeper, Department of Buildings, Ulster Folk and Transport Museum, Belfast, Northern Ireland):

«Muzeul Satului din București este o instituție unică, de o imensă importanță, atît pentru români, cît și pentru oamenii veniți din alte țări. Acest muzeu este posesorul uneia din cele mai mari colecții de arhitectură populară din Europa. El conține construcții de neînlocuit, de mare însemnătate științifică pentru studiul evoluției locuinței populare. [...]

În numeroase țări ale lumii se acordă o deosebită importanță înțelegerii moștenirii culturale. Din acest punct de vedere, muzeele în aer liber de tipul Muzeului Satului sînt de o inestimabilă valoare. De aceea ele trebuie să se dezvolte în continuare.

Impulsul dat de Muzeul Satului din București acțiunii de creare a muzeelor în aer liber din Europa răsăriteană este o realizare remarcabilă. România continuă să conducă în acest domeniu prin inițiativa desfășurată în anii din urmă de a dezvolta muzeele în aer liber regionale și tematice, ca și în prezervarea în situ a unor clădiri importante din punct de vedere istoric și cultural. Coordonarea logică a tuturor acestor muzee în aer liber din România este admirabilă. Iar Muzeul Satului, ca parte esențială a acestui sistem coordonat, trebuie să beneficieze de posibilitatea de extindere și dezvoltare».



ȘTEFAN CÂLȚIA

« Obișnuim să ne minunăm de farmecul trecutului imediat... » notează un scriitor sud-american, Adolfo Bioy Casares, semnalînd o dispoziție particulară a spiritului contemporan. Pictorul Ștefan Câlția se « înminunează » și el de « lumea » satului românesc în care a copilărit și unde a revenit mereu. Este în acest sentiment o nuanță de nostalgie după lucrurile care nu mai sînt și care aveau o identitate atît de precisă, o față atît de autentică. Prestigiul mitului, al unei lumi originare, în care sentimentul misterului, uimirea, resimțirea miracolului n-au dispărut. Satul este teritoriul privilegiat în care ne regăsim, ne reîntîlnim cu ființa noastră cea adevărată și unde conviețuirea cu fabulosul intră în ordinea firii. Câlția lucrează cu o materie mitologică tradițională, specifică așezărilor rurale arhaice. Extensia cosmică a fabulosului, atmosfera atemporală, sesizabile în pînzele sale, sînt manifestări ale gîndirii mitice, reflexe ale unei străvechi comunități cu natura.

Am văzut odată în atelierul artistului un desen mai vechi, de la prima personală (1970), vast inventar al ființelor, obiectelor și situațiilor care revin apoi, autonomizate, în picturile sale. Erau convocați aici, ca la un colocviu magic, logodnici, călători în cosmos, vrăjitori, ieie, peștele, pasărea, porcul — o lume care plutea prinsă într-un inextricabil vîrtej interspațial.

De-a lungul celor șapte ani care ne despart de debutul său, reîntîlnim mereu aceste elemente, de fiecare dată în alte structurări, însă totdeauna gravitînd în jurul satului — depozit secret al fantasticului. « Călătorul »-ul navighează în țăriile cerului pe o imensă pîine, purtînd în mîini, ca pe o sacră ofrandă, satul ocrotit de un glob de cristal. O vrăbie sau un pește planează în văzduh, « sub țîrzi

vegheeri de smalt », susținînd, într-o cupă de lemn, mereu satul (v. « Sat cu vrăbie », « Sat cu pește »); sau, înălțate pe un promontoriu, ca salvate dintr-un diluviu, din hău se ivesc frontoanele triunghiulare ale caselor transilvane, ocrotite de un pește. Învăluși într-o aură solemnă de ctitori, doi bătrîni țărani înaintează cu sacră umilitate, oferind ca pe un chivot tot ceea ce au mai scump — satul (v. « Doi oameni »). Culoarele picturii — albastru, ocru-auriu, roz, verde, cenușiu, culori evocative ale unei lumi pierdute — par și ele extrase din universul cromatic al așezărilor transilvane.

Arta lui Câlția este indusă din tradiția picturii românești, a lui Andreescu în special (de care îl apropie afecțiunea pentru culorile surdinizate din seria « Dealurilor »); este, în același timp, pictura unui artist foarte cultivat care-i frecventează pe Bruegel, Morandi și Chagall, care beneficiază de cuceririle suprarealiste, autohtonizîndu-le, dîndu-le culoarea sensibilității sale delicate.

Convertirea realității în suprarealitate se face prin imixtiunea unor structuri sau situații ilogice, ca de pildă în « Pădure », unde, într-un peisaj foarte realist, ne taie calea, călare pe porc, un personaj burlesc purtînd pe cap o pasăre și în mîini un buchet de flori sau ca în « Glajă de Avrig », în care cupa de sticlă cu fragila ramură cu mîișori a evadat din contextul său cotidian și plutește în văzduh, ocrotită de cercul magic al amintirii. Dacă utilizează aceste procedee surrealizante (proprii de altfel picturii fantastice din toate timpurile), în schimb redarea plastică a obiectelor contravine canoanelor clasice ale suprarealismului: elementele nu sînt circumscrise liniar, nu sînt comunicate cu toate amănuntele care le-ar putea spori frapanta vizuală, ci sînt notate lapidar, concis; personagiile sînt marcate de ușoare deformări groțeste, sau de anume semne. (« Lumea, ca o povară sau o bucurie, o porți

mereu cu tine »: iată o posibilă deslușire — cea a artistului — a acestor stranii semne.)

Arta lui Câlția se înscrie la interferența dintre suprarealism și primitivism cu o nuanță de independență care ne oprește de a o include într-o direcție sau alta, ea putînd fi definită mai corect ca pictură fantastică. Pictură care profită de meșteșugul unei arte realiste de mare clasă — modernizîndu-i diferitele modalități întru obținerea unei atmosfere fabuloase uneori, sau a unei poezii morandiene alteori.

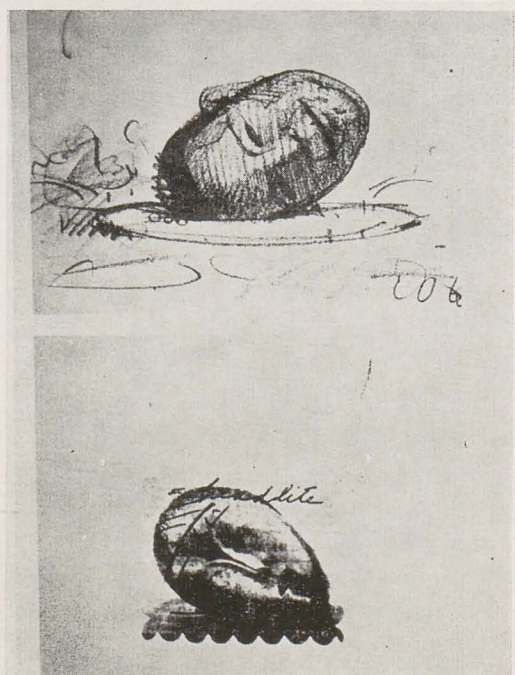
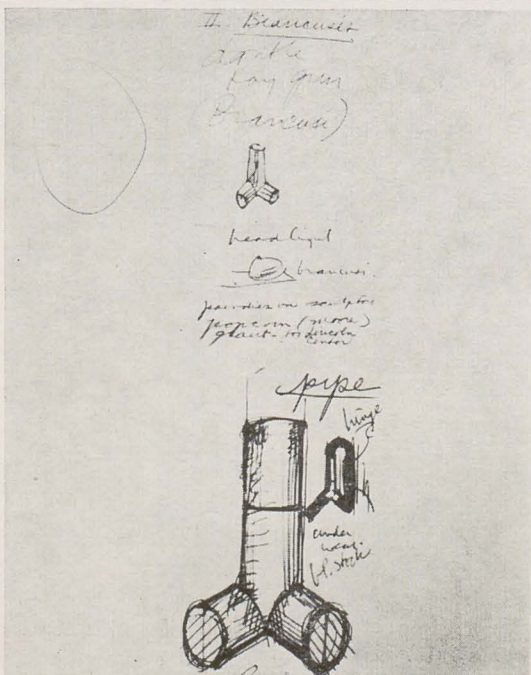
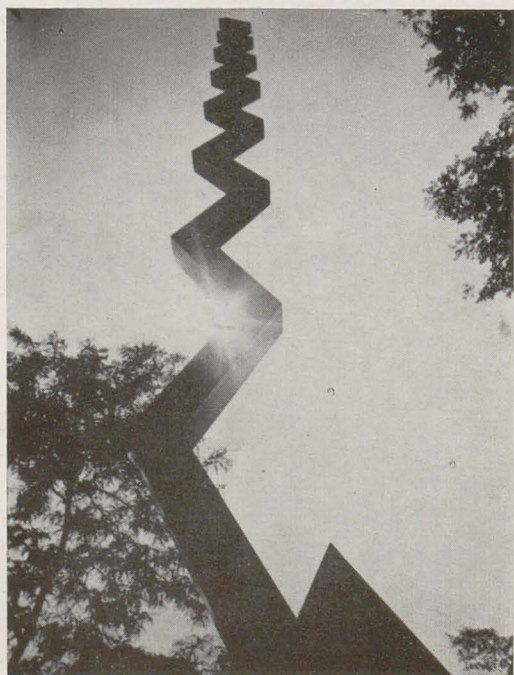
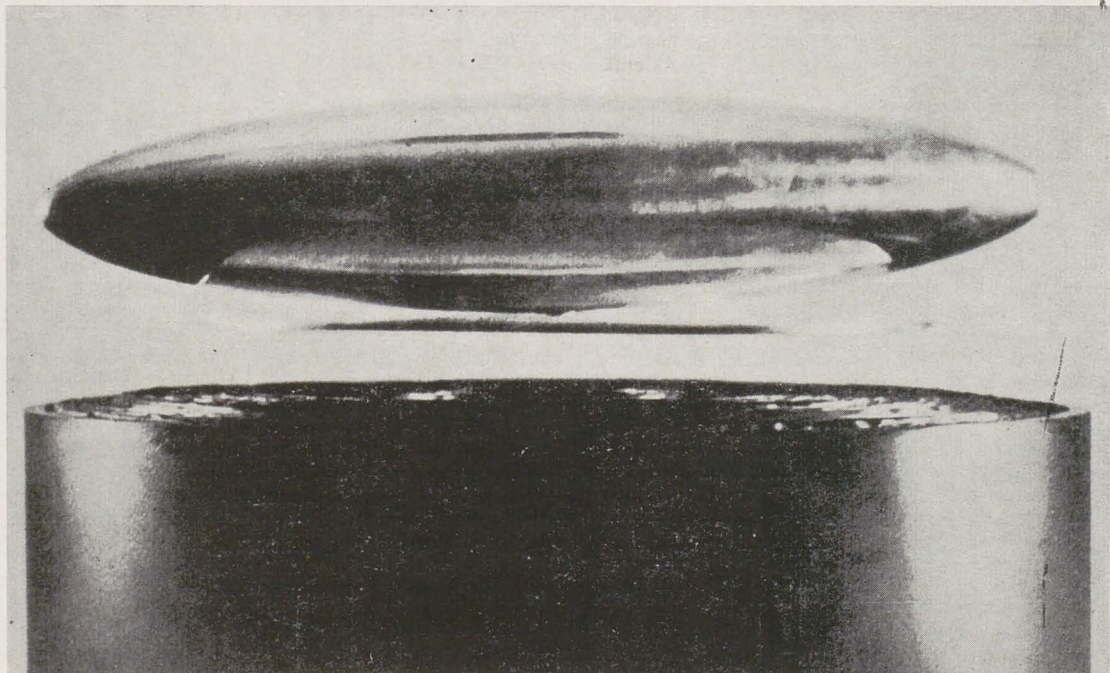
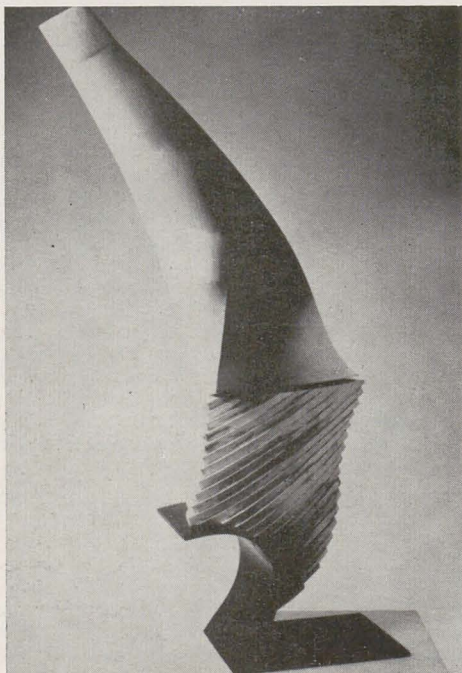
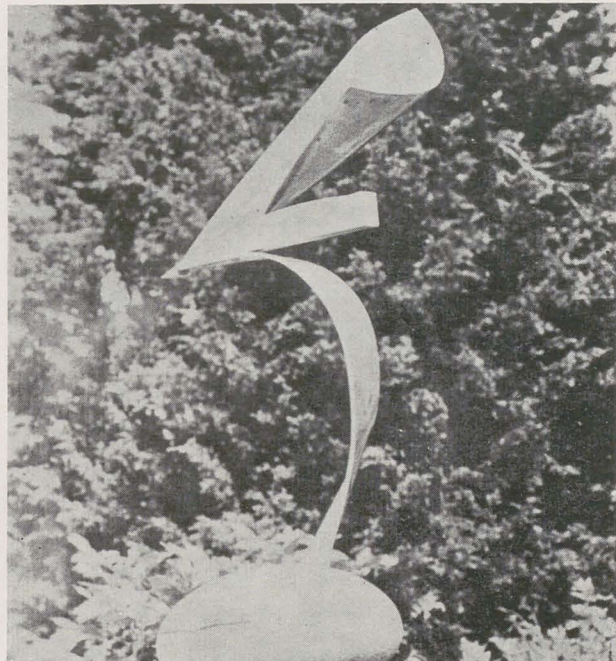
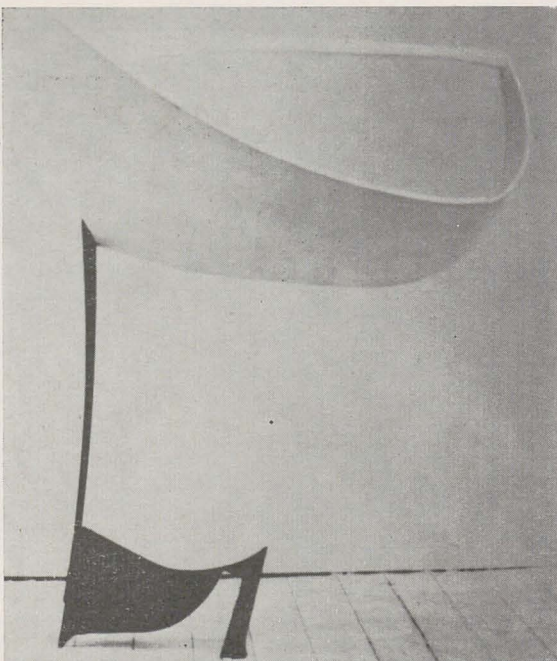
Aparent, elementul anecdotic ocupă primul plan al atenției noastre. Dar adevăratul « program » al acestui creator este « programul-pictură »: voluptatea de a amesteca culorile, de a obține dintr-o gamă restrînsă neașteptate ecouri cromatice, de a vibra un fond, de a modela o materie fină ca o pulbere lunară. Numai datorită unor atribute de admirabil tehnician al culorii reușește el să-și obiectiveze stările pe care le încearcă, să creeze un climat poetic aparte; numai datorită lor ne face să participăm la tensiunea sa lăuntrică. Transparența și consistența culorii, calitatea materiei picturale vorbesc despre o îndelungă și severă disciplină de atelier, de liniștită, continua strădanie a unui « meșter » care se dedică picturii cu o fervoare ce amintește de « cei vechi ».

Sfiosul « Dulgher » (personaj mitic străjuind, în ipostaza levitatorie, schelăria casei terminate în coama căreia a înfipt un benefic buchet de flori) ar putea fi autoportretul moral al acestui artist, care, într-o vreme a mutațiilor și revoluțiilor estetice, practică netulburat exercițiul intim al picturii.

OLGA BUȘNEAG

1, 2, 3, 7. Desene, tuș, laviu; 4. Doi oameni, ulei; 5. Pădure ulei; 6. Peisaj, ulei; 8. Călător, ulei; 9. Buchetul roșu, ulei





SCULPTURA AMERICANĂ ȘI BRÂNCUȘI

ASPECTE ALE UNEI RELAȚII ARTISTICE

FRIEDRICH TEJA-BACH

Dacă arta americană a anilor '50 era încă în mare măsură definită de pictură, deceniul următor a marcat o însemnată crescândă a formelor de expresie sculpturală. Artistul european a cărui influență a fost cel mai puternic resimțită — în această situație a transferării ponderii de la pictură către sculptură — este Constantin Brâncuși.

Analiza dialogului cu Brâncuși creează pe de o parte posibilitatea caracterizării în detaliu a unor aspecte centrale ale sculpturii americane moderne; pe de altă parte, această relație artistică ar putea deschide noi dimensiuni pentru înțelegerea operei lui Brâncuși, ascuțind, prin calitatea lor cu totul particulară, privirea adresată complexității operei sculptorului român.

Pentru unii din tinerii artiști americani sculpturile în lemn ale lui Brâncuși au constituit o primă orientare artistică, așa de pildă pentru Tom Doyle, pe care l-a stimulat și relația dintre soclu și sculptură la Brâncuși, influență vizibilă în opere ca *BC before 3C* (1965) și *Ryder Building* (1969).

Sculptura care a avut o semnificație centrală pentru opera timpurie a lui David von Schlegell a fost *Păsărea în spațiu* a lui Brâncuși. În numeroase lucrări ale lui von Schlegell de la începutul anilor '60 această influență este direct perceptibilă — așa de pildă în *Twisted Column* (1963) și *Spring Fragment* (1964), amândouă constelații de forme care se desprind de sol într-un echilibru precar dezvoltându-se în spațiu. Așa cum o arată *Spring Fragment* și *Wells Bay*, alături de calitatea de echilibru, semnificativă a fost pentru Schlegell și metoda lui Brâncuși de combinare a unor materiale diferite în construirea unor forme sculpturale corelate.

Și pentru Alberto Collie și Tal Streeter — în moduri diferite — încercările lui Brâncuși de eliberare a sculpturii de greutatea materiei prin stări de echilibru sau forme în ascensiune verticală au fost impulsuri pentru propria lor creație: la Collie, pentru experimente cu discuri de titanu ce plutesc în câmpuri magnetice, la Streeter, pentru mai multe proiecte ale unei *Coloane fără sfârșit* care ar uni — ca linie plastică — pământul și cerul.

Chiar și în opera maestrului Artei Pop, Claes Oldenburg, se găsesc referiri la un dialog detaliat cu Brâncuși. Astfel *Torsul de tânăr* și *Muza adormită* au stimulat proiectele lui Oldenburg *Drainpipe* (1966) și *Monument to Mayor Daley* (1968). Pe de altă parte, relațiile, evidențiate chiar de Oldenburg, au adesea mai puțin caracterul unui impuls real, cât cel al unei ulterioare notate asociații formale, ca de pildă asemănarea propusă de Oldenburg între *Proposal for a Colossal Structure in the Form of a Clothespin* și *Sărutul* lui Brâncuși, sau relația tot de el subliniată dintre *Giant Screw* și *Coloana fără sfârșit*. Ceea ce îl interesa în mod deosebit în creația lui Brâncuși pe Oldenburg (în strădaniile lui de a realiza trimiteri la apartenența comună, la identitatea structurală a umanului și a naturii lucrurilor) — era faptul că acesta realizase,

prin eliminarea delimitărilor uman-individuale, o reconciliere, în forme plastice fundamentale, a omului cu natura. Dar apropierea în ce privește această tendință fundamentală ne atrage atenția în același timp asupra deosebirii ce există între poziția istorică a celor doi artiști: la Oldenburg nu este vorba de natură, ci de o «a doua» natură, aceea creată, a unei lumi tehnice a obiectelor, față de care trebuie semnalat procesul de înstrăinare a omului.

Așa cum o arată relieful *Brâncuși* (1959) al lui Dan Flavin, interesul acestui sculptor se adresa inițial metodei lui Brâncuși de configurare a formelor plastice din segmente unice, acele — cum le numea Flavin — *relații totemice* în opera lui Brâncuși. Faptul că Flavin a dedicat inițial lui Brâncuși prima sa lucrare realizată cu lumină de neon, *Diagonal of May 25, 1963*, poate fi o indicație a faptului că, parțial, în propensiunea sa către «Light-Sculpture», Flavin se simte datornic unității dintre lumină și materie din bronzurile polisate ale lui Brâncuși. De altfel Flavin aseamănă lucrarea sa *Diagonal* cu *Coloana fără sfârșit* a lui Brâncuși.

În anul 1966 Richard Serra a cercetat îndeaproape atelierul lui Brâncuși din Muzeul național din Paris. «Ce m-a interesat a fost faptul că suprafața, masa și volumul unor piese ca *Coloana fără sfârșit*, *Cocoșii*, *Cariatidele* erau conturate și întregite pe muchie. Desenul era de o importanță fundamentală»¹. Serra a accentuat impulsul deosebit primit de la *Proiectul arhitectonic* al lui Brâncuși pentru lucrarea sa *House of Cards* (1969) proiect care — în calitatea sa de acumulare verticală a unor elemente formale — este posibil să-l fi stimulat pe Serra și în crearea acelor *stack-pieces* din 1969.

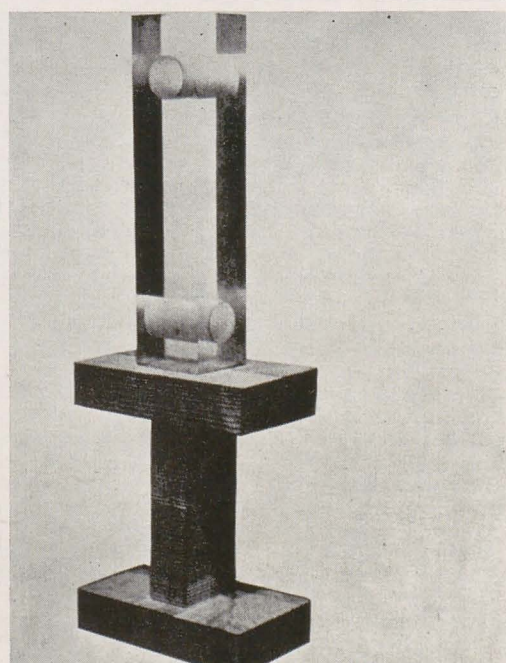
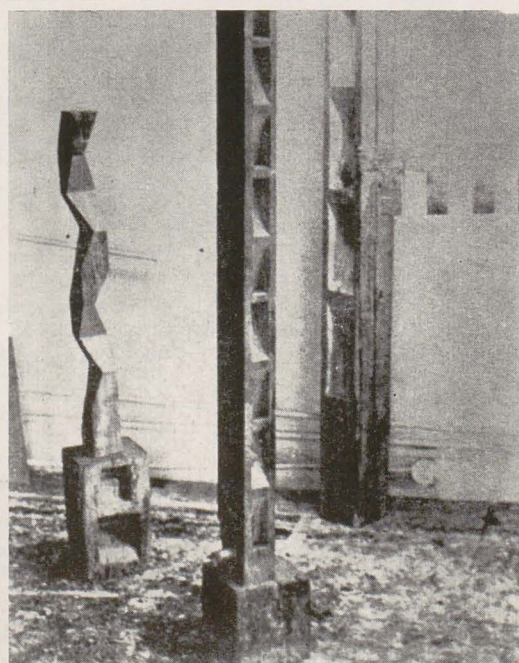
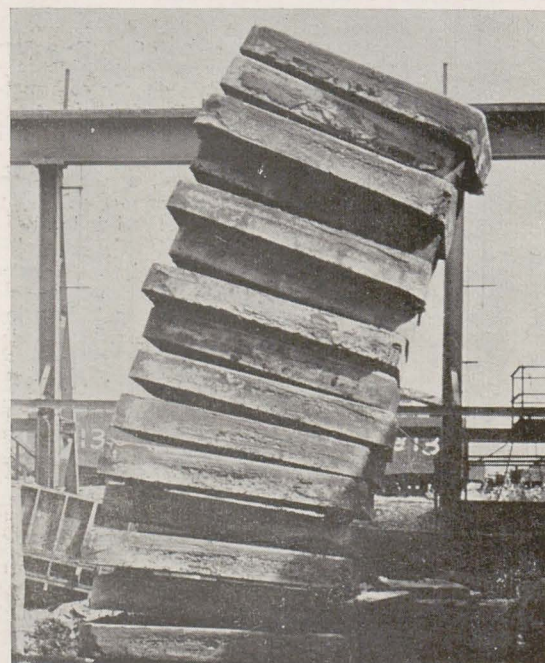
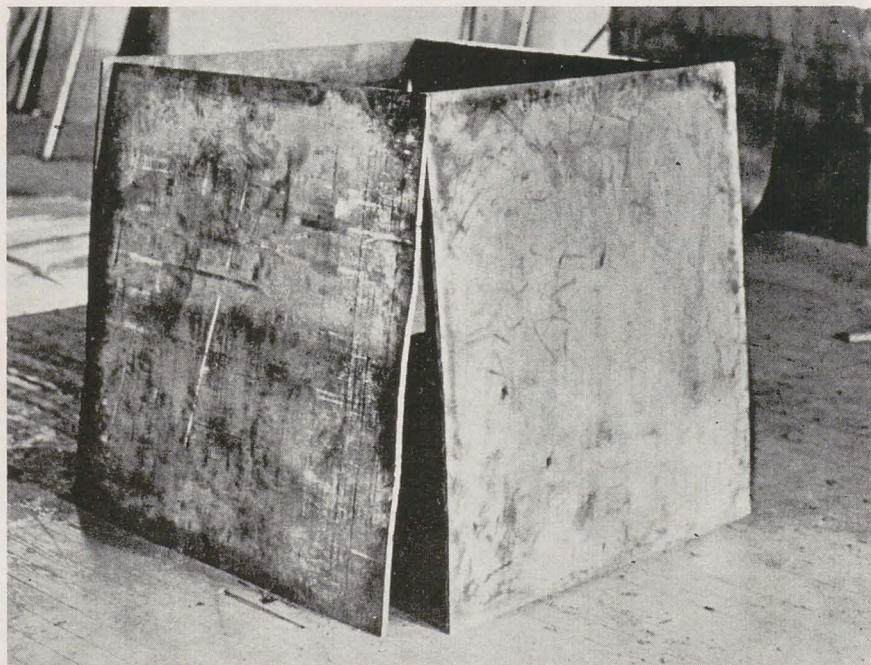
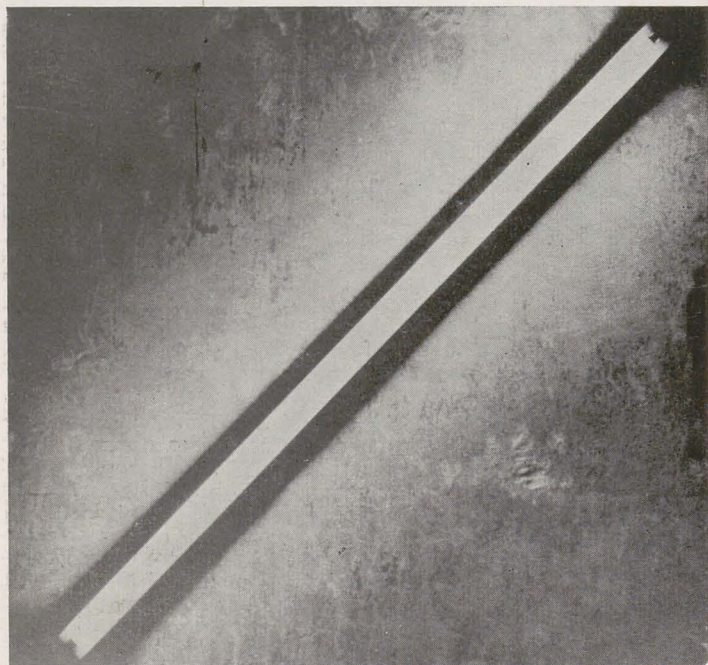
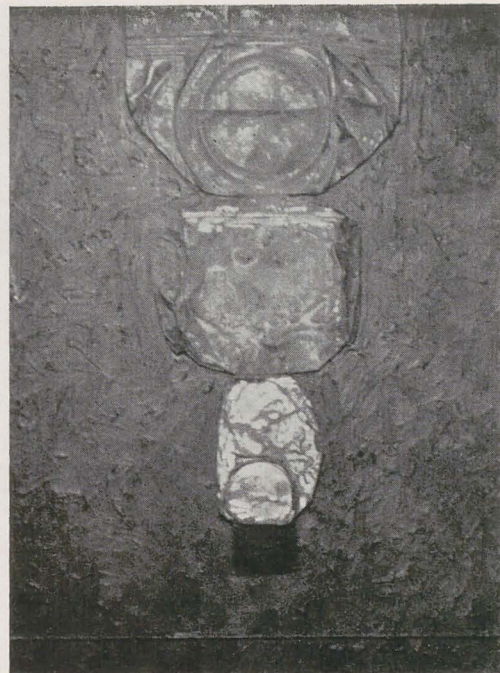
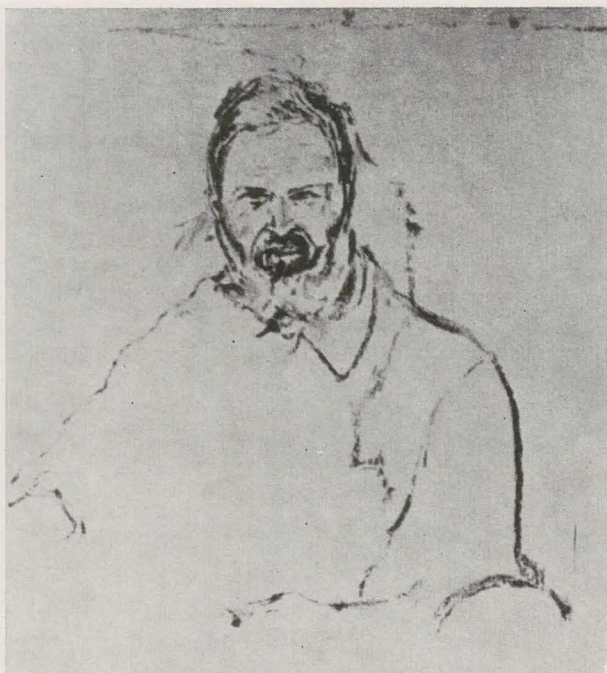
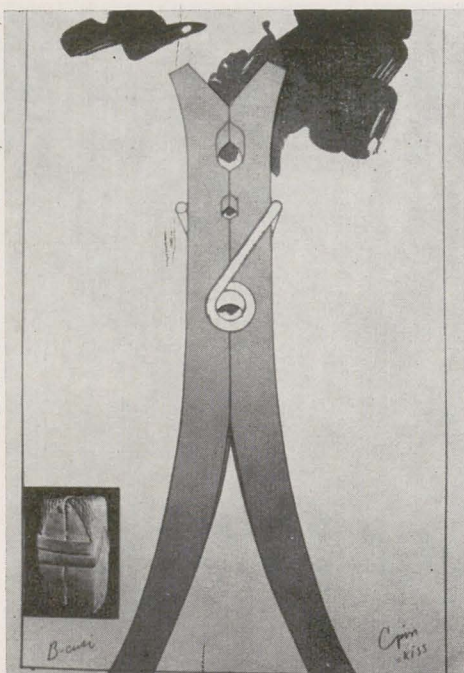
Pe de altă parte, Minimal Art, care a primit impulsuri centrale de la arta lui Brâncuși, a determinat la rândul ei punerea unor noi probleme în literatura despre Brâncuși prin interesul particular arătat modului de structurare serială la Brâncuși, soclurilor² și structurilor sale în lemn, precum *Arc de poartă* și *Bancă* din Philadelphia.

Lucrări din anii 1958–1959 ca *Ladder I* sau *Plexiglas and Wood* stau măturie a interesului inițial al lui Carl Andre pentru opera lui Brâncuși. Mai apoi Andre a fost în mod particular influențat de structurile și soclurile în lemn ale lui Brâncuși, a căror dispunere în trepte, alcătuită ierarhic din forme diferite, el a radicalizat-o într-o dispunere de elemente geometrice identice în lucrările sale³ ca *Pyramid* sau *Cedar Piece* (1959). Și *Cocoșul* lui Andre ar trebui amintit aici, într-o relație directă cu *Cocoșul* lui Brâncuși. Totuși, pentru că formularea lui Andre «Brâncuși e minimal, posedînd un anume fel de rigoare, claritate și simplitate»⁴ ne înfățișează relația dintre *simplicité* la Brâncuși și *simplicity* la Andre ca o radicalizare liberă a unei posibilități formale de înțelegere a structurii sculpturale, cred că aici ar trebui pus cu deosebire accentul pe reliefa cea mai fundamentală «neasemnări a celor asemănătoare». Numeroase opere ale lui Brâncuși

care prezintă neregularități particulare, ca *Măiastra*, *Țestoasa zburătoare* și *Cumințenia pământului*, ne trimit la ipoteza că nu numai, așa cum se accentuează de obicei, o mare parte a operelor lui Brâncuși este marcată de o simetrie a distribuirii formale, ci că abaterile de la o simetrie exactă țin la Brâncuși de însuși principiul simetriei. Brâncuși și-a epurat din ce în ce mai mult formele de detalii individuale: ideea de la care nu s-a abătut însă a fost principiul individuației, exprimat plastic prin abaterile de la o redare formală exactă și simetrică. În privința înțelegerii operei lui Brâncuși, întrebarea pe care o ridică geometrizarea radicală a simplității (simplicité) în operele Artei Minimale este dacă nu cumva interpretarea platonice a esenței ca *formă în sine*, interpretare frecventă în literatura despre Brâncuși, ar fi de regîndit — această interpretare tinzînd totuși să instaureze armonia regularității geometrice ca model de judecată⁵.

Și Robert Morris a fost influențat de structurile în lemn ale lui Brâncuși, așa cum o demonstrează lucrarea *Portal* din anul 1961. Un important stimul în formarea unei concepții artistice proprii a fost pentru Morris și caracterul deschis al corelațiilor formale sculpturale rezultînd din metoda combinatorie a lui Brâncuși. Diferența între fenomenul variației la Brâncuși și *Permutațiile* lui Morris (1967), aflate în relație directă, este fundamental marcată prin îndepărtarea lui Morris de calitatea ierarhică a construcției care are o atît de mare importanță în opera lui Brâncuși. Felul în care înțelege Morris *Coloana Sărutului*⁶ lui Brâncuși clarifică această deosebire: după opinia lui Morris, cele patru elemente ale *Coloanei Sărutului* oferă posibilitatea de a crea o succesiune de 24 secvențe diferite corespunzînd deci la 24 de forme generale diferite⁷ — înțelegere a fenomenului variației care definește, ce-i drept, mai degrabă reflecțiile plastice ale lui Morris decît modul de lucru al lui Brâncuși, la care aproape niciodată elementul formal superior nu ar fi putut fi la fel de bine plasat la nivelul cel mai de jos. Procedul de a combina o sculptură cu mereu alte socluri ca și însuși configurarea soclurilor — care pot fi definite ca variație în cazul lui Brâncuși — au fost izolate de Morris, ridicate la rangul de principiu matematico-sistematic și, prin această radicalizare, fundamental schimbate.

Este limpede faptul că orientarea artiștilor minimaliști către Brâncuși reprezintă în același timp o îndepărtare fundamentală de calitățile centrale ale operei acestui artist — în fapt o renunțare la momentele poetice și transcendente ale artei sale. Afirmatia lui Andre, conform căreia prin opera sa intitulată *Lever* — o înșiruire de 137 cărămizi — el nu ar fi făcut altceva decît să așeze pe sol *Coloana înfinită* a lui Brâncuși, desemnează această renunțare fundamentală într-un fel aproape simbolic. Faptul esențial că o dezbatere creativă conține în mod necesar și germele unei mișcări de îndepărtare ar trebui să ne împiedice totuși, și nu în ultimul rînd, să



interpretăm această renunțare ca pierdere. Un mod de a gândi în tendințe și evoluții artistice ne face să percepem unele calități ale operei lui Brâncuși, precum aspirația sa către esență în domeniul formei sau lupta împotriva greutății materiei, ca trepte ale unei evoluții care a fost continuată într-un mod radicalizat de arta avangardei americane. Poate că fenomenul dematerializării, care iese cu hotărâre în evidență în arta prezentului, ar trebui să ne aducă, pe cale inversă, către regândirea unei reprezentări, azi curente, a dematerializării în opera lui Brâncuși. Transcenderea materialității la Brâncuși antrenează într-un fel și «materia» în actul depășirii, fiind astfel la fel de îndepărtată de unele aspecte ale dematerializării din arta de avangardă cum ar fi (ca să utilizăm o imagine a lui Brâncuși) o pasăre de un avion: *Pasărea în spațiu* a lui Brâncuși se înalță și condensează în configurarea și pulsul organic al elanului ei, ceva din condiția creaturii, în timp ce un avion se ridică lăsând în urmă pământul ca păgubit. Unele opere ale lui Brâncuși, care au o anume afinitate cu Art Nouveau, ne-au devenit poate puțin străine, altele, precum *Pasărea în spațiu*, *Peștele*, *Coloana fără sfârșit*, ne-au rămas — ca speranță și imbold. În românește de RUXANDRA BUȘNEAG

NOTE

- ¹ Richard Serra. Într-o convorbire încă nepublicată cu autorul.
- ² Din păcate nu a putut fi accentuată aici însemnătatea fundamentală a operei lui Brâncuși pentru renunțarea la modul de prezentare tradițional al sculpturilor pe soclu. Prin prezentarea operelor direct pe sol ca și prin interesul său deosebit pentru configurarea soclurilor, care deși create separat se integrau în construcția sculpturală generală, Brâncuși a exercitat o puternică influență.
- ³ În acest context ar fi trebuit prezentate și relațiile strânse, personale și artistice, dintre Andre și Frank Stella.
- ⁴ Achille B. Oliva, Interviu cu Carl Andre, Domus, oct. 1972, pag. 52.
- ⁵ Rămâne deschisă problema dacă nu cumva pornind de la Platon pe care Brâncuși îl aprecia ar fi posibilă și o altă înțelegere a esenței. În legătură cu problema formei absolute la Brâncuși vezi și Rosalind E. Krauss, *Brancusi and the Myth of Ideal Form*, Artforum, ian. 1970, pag. 33—39.
- ⁶ În acest context se iese și întrebarea dacă această *Coloană a Sărutului* (1933, Colecția Istrati) a fost compusă în această formă de Brâncuși însuși.
- ⁷ Robert Morris, *Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi*, Teză prezentată la Hunter College, New York, 1966, pag. 81 (manuscris nepublicat).

p. 18

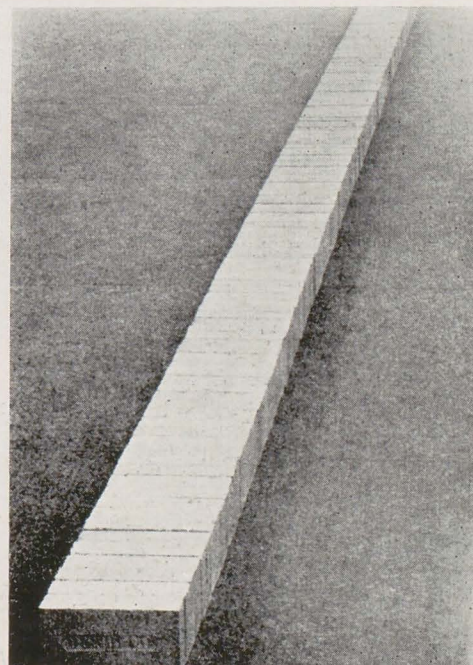
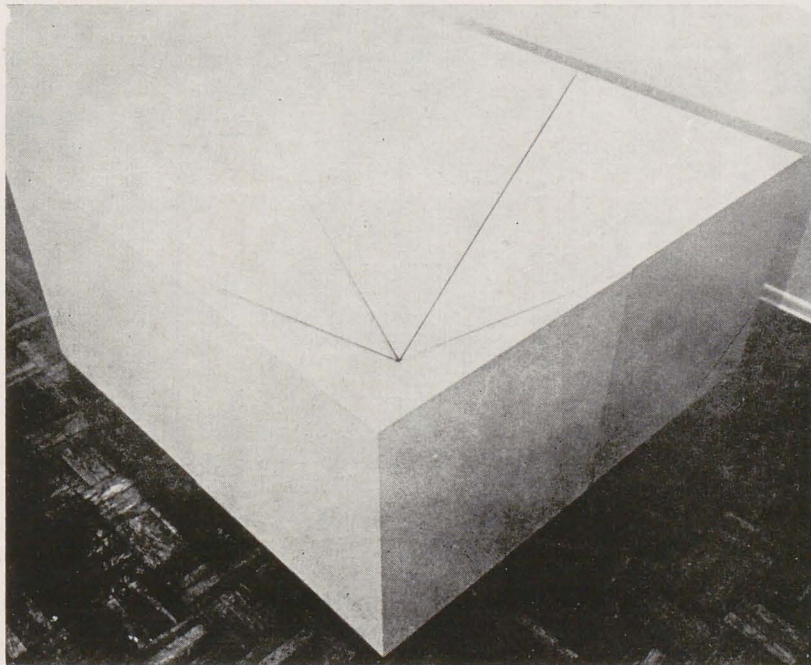
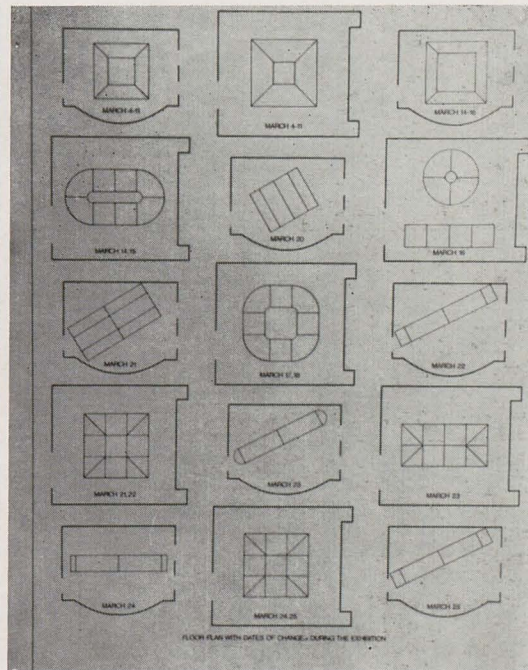
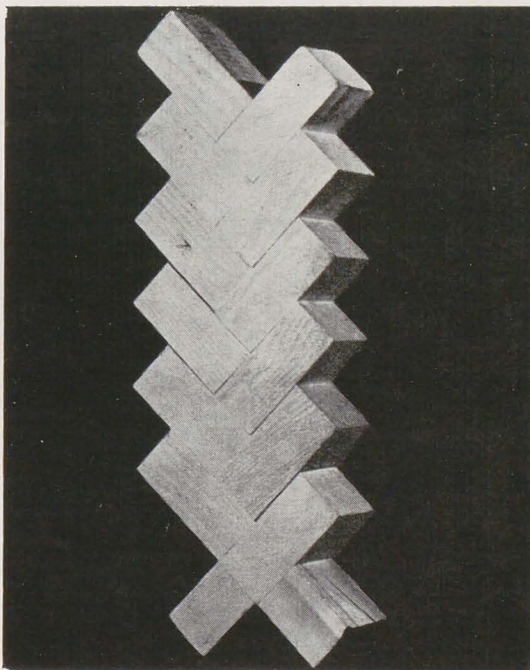
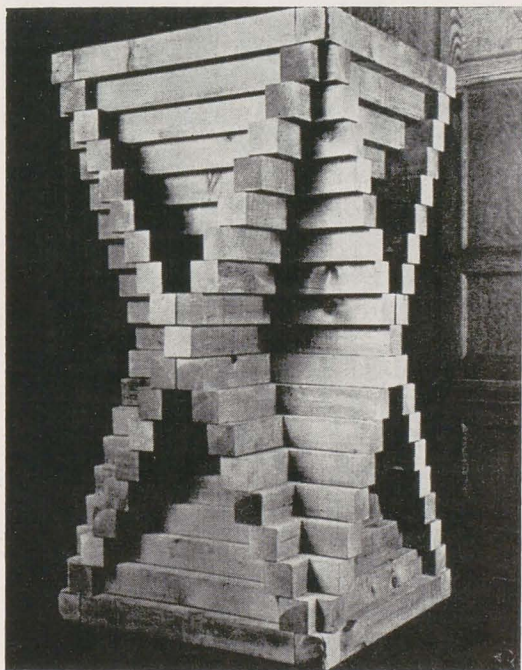
1. TOM DOYLE: B.C. before 3C 1965; 2. DAVID VON SCHLEGEL: Twisted Column, 1963, lemn de balsă; 3. DAVID VON SCHLEGEL: Spring Fragment, 1964, piatră și aluminiu; 4. DAVID VON SCHLEGEL: Wells Bay, 1964, oțel și lemn; 5. ALBERTO COLLIE: Floatile No. II, 1967; 6. TAL STREETER: Endless Column, 1968—70, oțel vopsit în roșu; 7. CLAES OLDENBURG: Brancusi's Double Ray Gun, etc., 1966; 8. CLAES OLDENBURG: Study for a Colossal Monument to Mayor Daley 1, 1968 (sus); Brancusi's Sleeping Muse: Headlite, 1965 (jos)

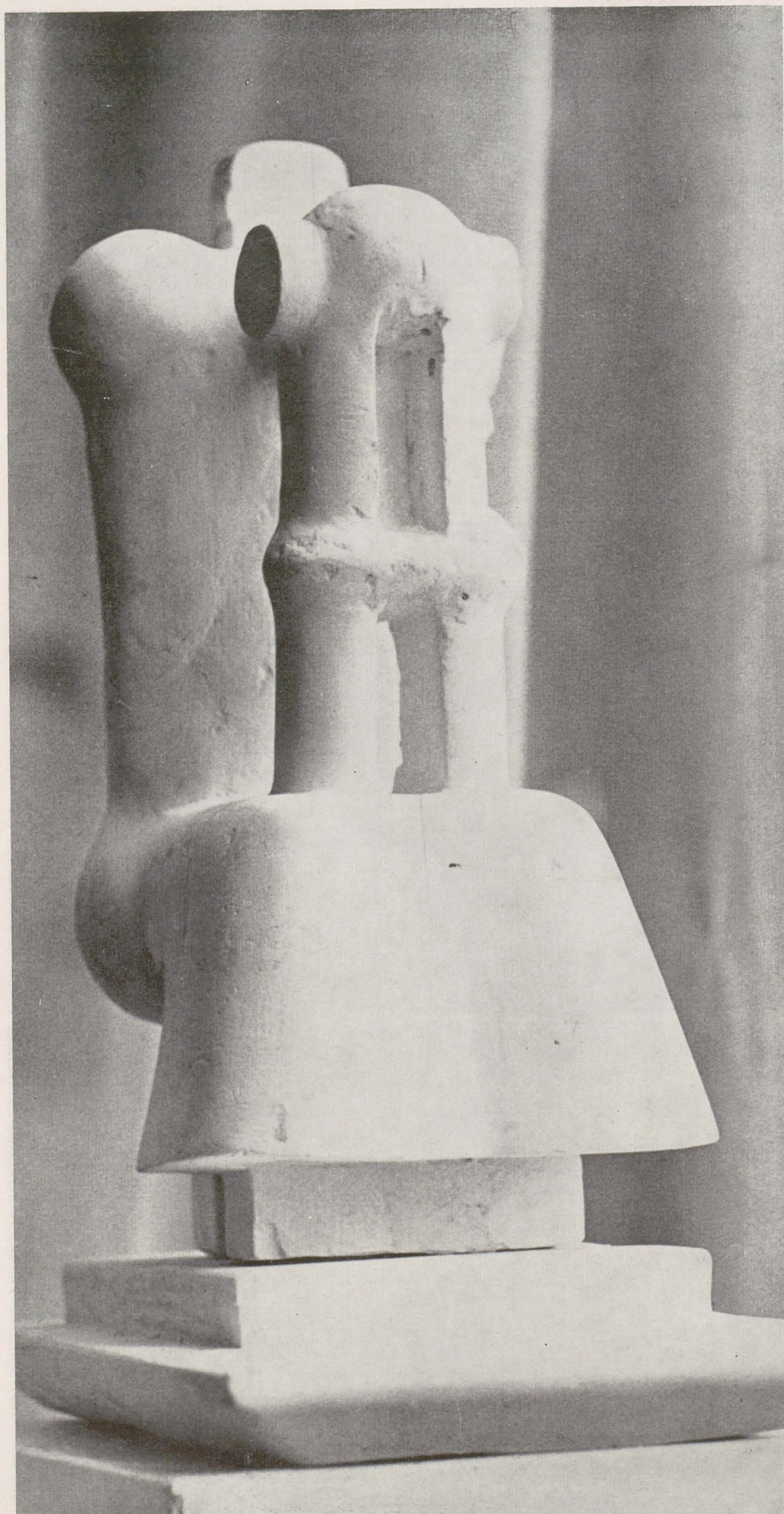
p. 20

9. CLAES OLDENBURG: Proposal for a Colossal Structure in the Form of a Clothespin — comparată cu Sărutul lui Brâncuși, 1972; 10. DAN FLAVIN: Constantin Brâncuși, 1963, desen cărăbune; 11. DAN FLAVIN: Brâncuși, 1959—60; 12. DAN FLAVIN: The diagonal of May 25, 1963; 13. RICHARD SERRA: House of Cards, 1969, tablă; 14. RICHARD SERRA: Stacked Steel Slabs, 1969; 15. CARL ANDRE: Ladder, 1958—59; 16. CARL ANDRE: Plexiglas and Wood 1958—59

p. 21

17. CARL ANDRE: Cedar Piece, originalul 1959, reconstruit 1964; 18. CARL ANDRE: Cock, 1963; 19. ROBERT MORRIS: Planul podelei cu datele schimbărilor din timpul expoziției «Permutări», 1967; 20. ROBERT MORRIS: Untitled, 1967, parte a «Permutărilor»; 21. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Coloana sărutului, 1933, col. Istrati; 22. CARL ANDRE: Lever, originalul 1966, reconstruit 1969, 137 cărămizi





Napoleon TIRON

ATELIER



N.: 1935 februarie 5, Reditu-Oasele, Galați

Studii: I.A.P. «N. Grigorescu», București (1970). Bursa de creație U.A.P. (1971)

Din 1970 participă la saloane oficiale, expoziții de stat și alte manifestări colective

Expoziții personale: 1976 — București (Simeza); 1977 — București (Simeza)

Expoziții de grup: 1972 — București (Lemn, expresie și tehnologie — Amfora), (Desene inedite — Apollo); 1974 — București (Artă și energie, Arta și orașul — Galeria nouă); 1975 — București (Corpul uman, I.M.F.)

Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1972 — München, Budapesta; 1973 — Eastbourne, Belgrad, Praga, Hamburg, Karlovy-Vary, Brno; 1975 — Varșovia

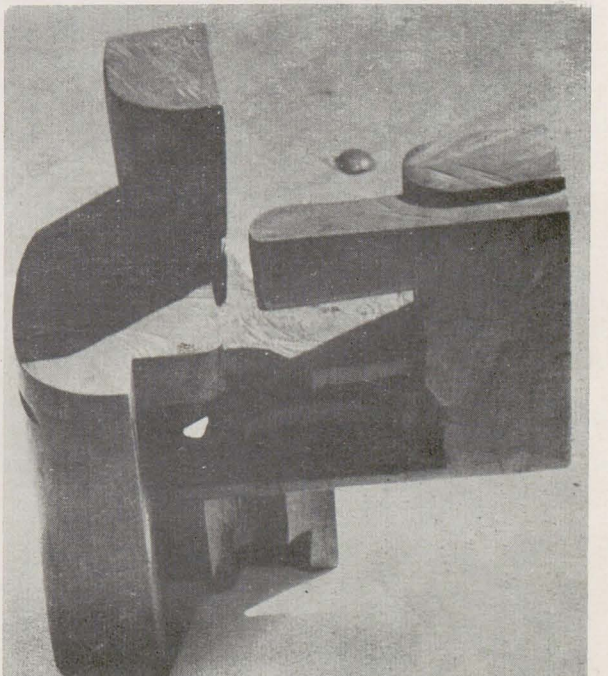
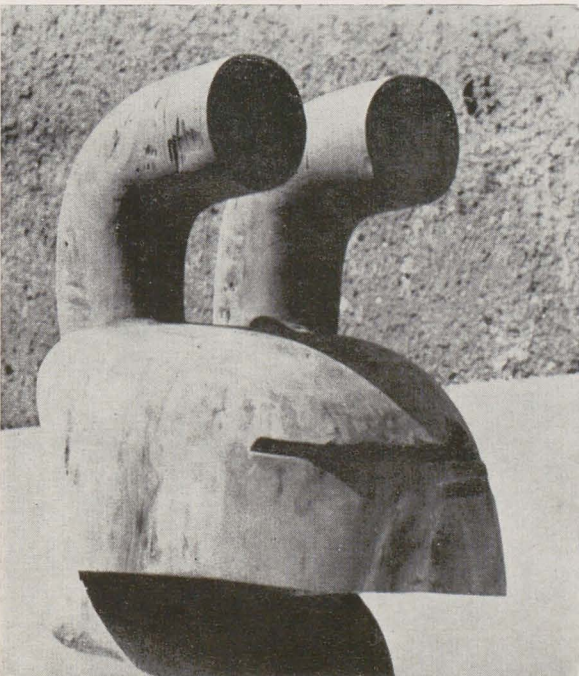
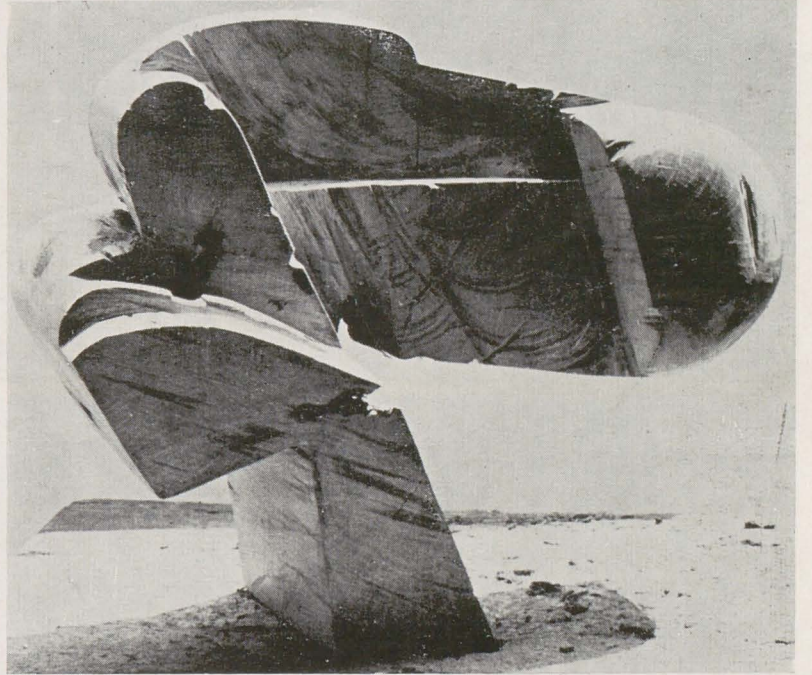
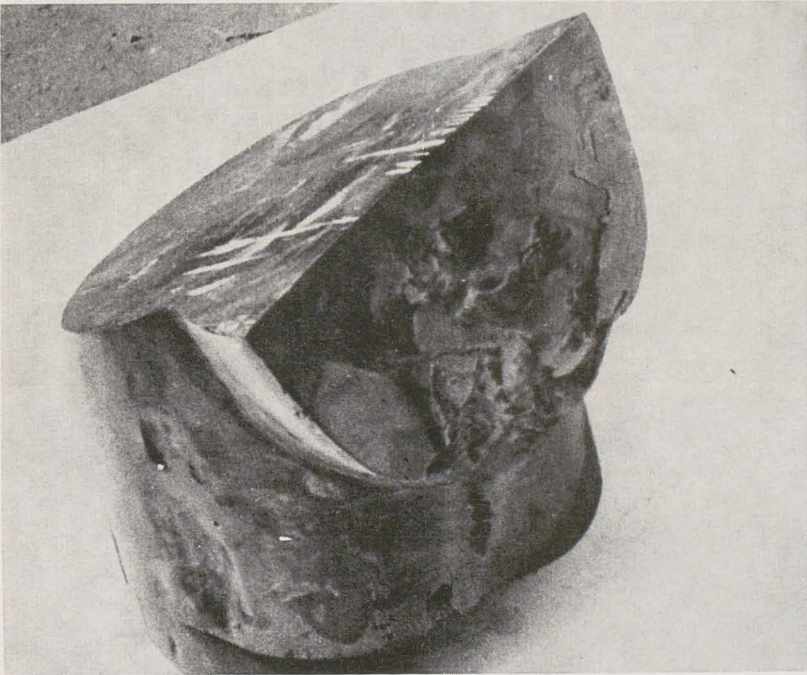
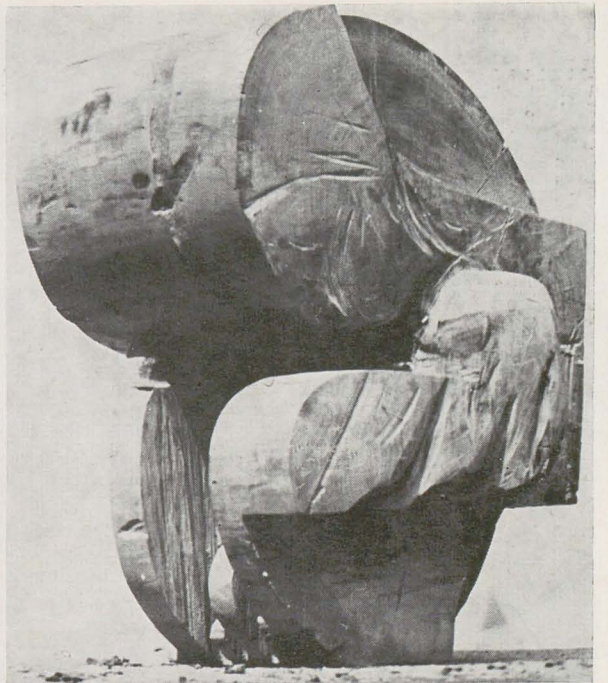
Expoziții internaționale: 1973 — Bienala de plastică mică de la Budapesta; 1974 — Quadriennale artizanatului de artă de la Erfurt, Festivalul internațional de la Bromsgrove; 1975 — Berlin; 1976 — Bienala de la Veneția

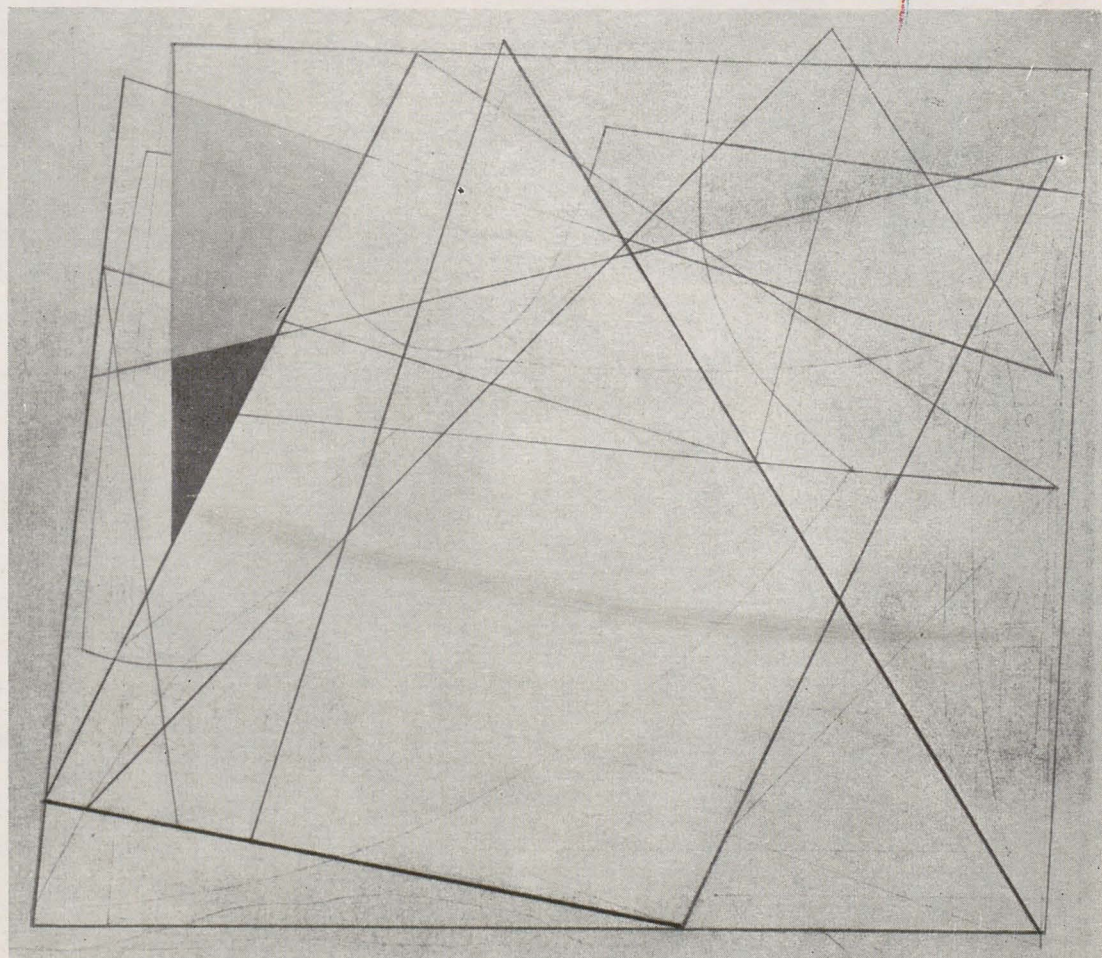
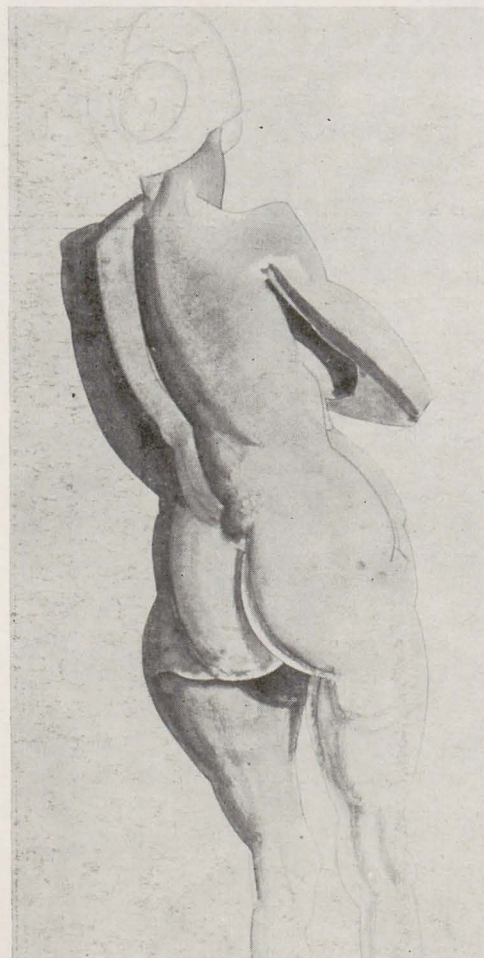
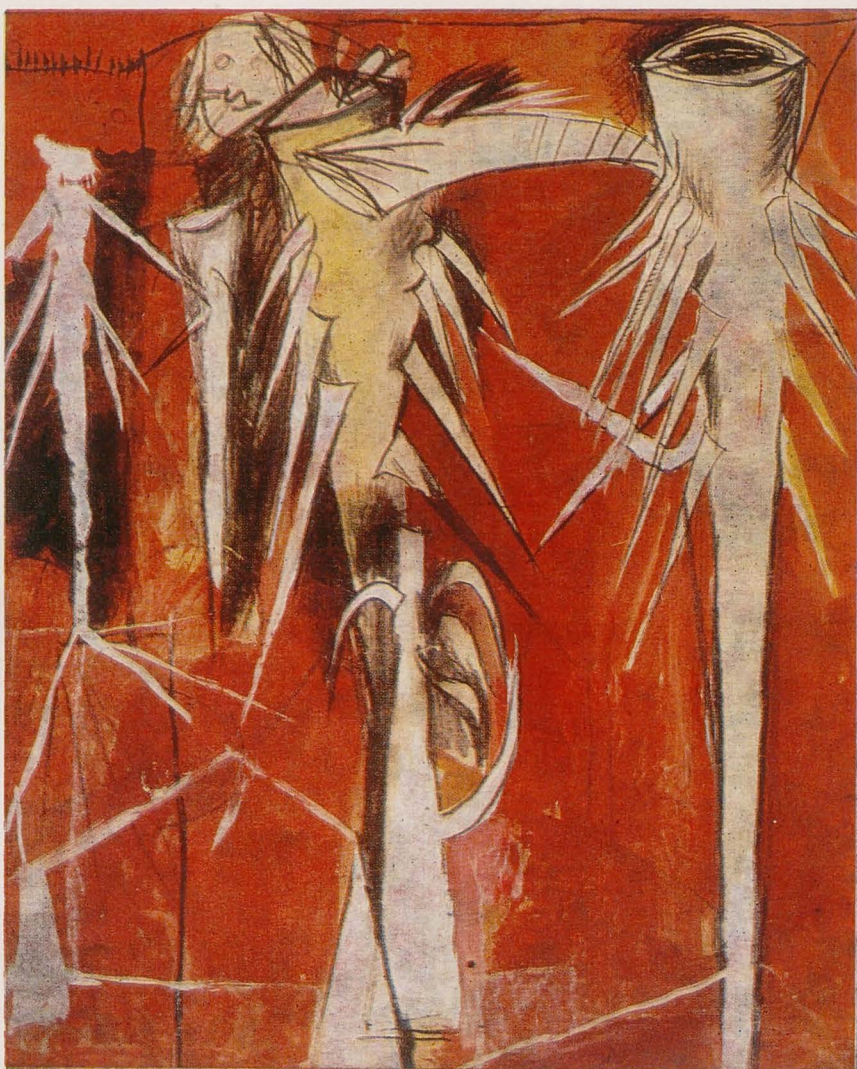
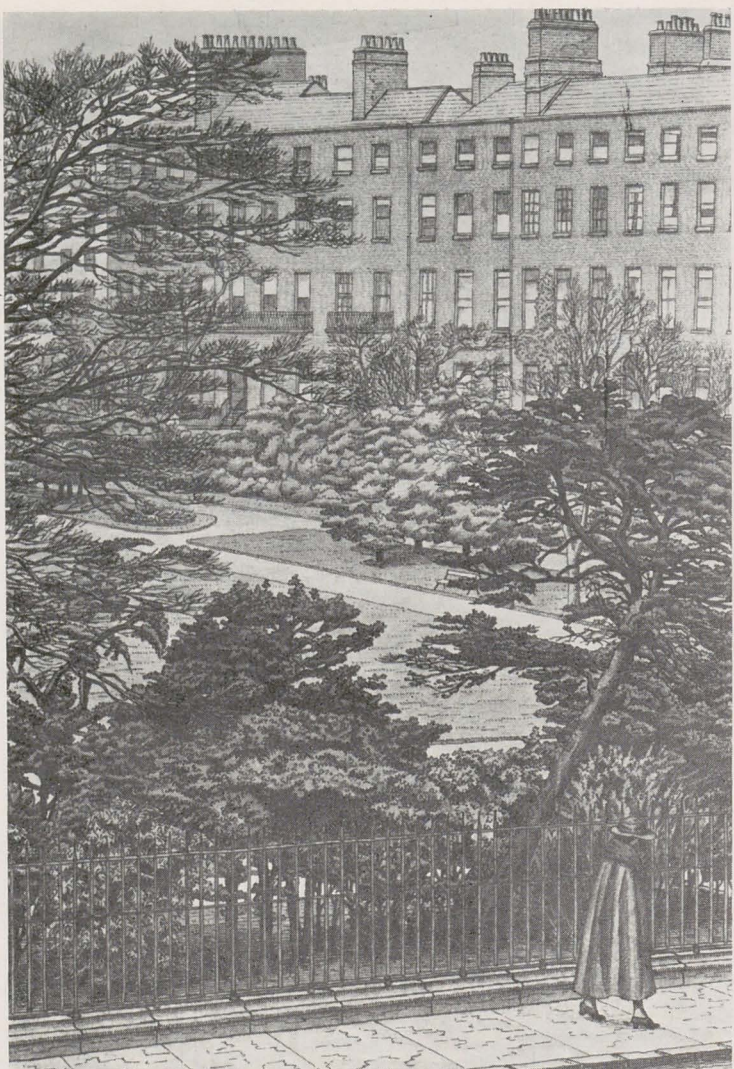
Tabere și simpozioane de creație: 1970 — Măgura Buzău; 1971 — Arad; 1972 — Moravany Piestany, Cehoslovacia; 1973 — Balta Albă, București; 1974 — Măgura Buzău; 1975 — Arcuș, Sf. Gheorghe

Distincții: 1970 — Premiul U.A.P. pentru sculptură; 1974 — Mențiune, Quadriennale de la Erfurt

Adresa: București, str. Academiei 4, telefon 15.03.75

1. Portret, bronz; 2. Compoziție, lemn; 3. Figură, lemn; 4. Formă, lemn; 5. Formă închisă, lemn; 6. Formă VI, lemn; 7. Formă III, lemn; 8. Semn, lemn; 9. Formă deschisă, lemn





DESENATORI ȘI ACUARELIȘTI BRITANICI

1900—1950

«Într-o oarecare măsură poate fi adevărat că modestia și bunul simț al pictorilor englezi ar fi cauza îndemînării lor» scria cîndva Ruskin; cînd arta e înțeleasă ca o muncă aplicată, nu numai ca folosire de unelte dar și ca rezultate, orgoliul și ambiția socială par nepotrivite. De ce ar trebui artistul să caute firea lucrurilor cînd lucrurile însele îi sînt suficiente?

În sistemul lui Ruskin, Sir Joshua Reynolds era un personaj convingător. Căci Reynolds, ca și Constable, este un antierou ca artist, pictura sa o antimetafizică; ea acumulează valori imediate, sfidător de concrete poate pentru că imanența nu are pentru el nici un sens și opune oricărei religii sau spirit de religiozitate iconografia metrului pătrat din jurul șevaletului. Parcul, celebrul parc al pictorului înobilat pentru munca sa, este singurul paradis care poate fi conceput: nu avea nevoie să-l părăsească pentru a face pictură.

Metafora parcului lui Reynolds este metafora unei realizări umane. Omul care o caută e întîmplător un artist și umilința îl împiedică să greșească. Timpul lui Reynolds a trecut și parcul său a fost înlocuit cu Royal Academy of Art; dar nici o academie nu-

poate lega pe pictor de destinul său ci doar de uneltele sale. Istoria picturii engleze este istoria unui învățămînt eficace și autoritar, dîndu-i artistului nu numai certitudine dar și oportunitate, nu numai identitate dar și scop.

Acest scop nu e suficient pentru a depăși practica artistică, dar același scop e necesar pentru a rămîne în interiorul acestei practici, în care arta nu mai este o realizare umană ci o performanță artizanală. Pentru pictor, tautologic, tema este tema, subiectul este subiectul, și, acest balans al principiilor academismului, nu înseamnă totală lor acceptare dar nici totală lor negare, ci pur și simplu o cautiune a existenței ca artist. Artistul va arunca în oceanul imaginilor imaginile sale proprii, nesemnificative, ca picăturile acestui ocean, banale dar într-un înalt grad artistice. Expresia lor e civilizată, politicoasă. Sînt, în expoziția de desene și acuarele engleze, multe asemenea imagini: crochiurile lui Augustus John, «Băiat cu pălărie» sau «Soldat canadian» sesizante, reynoldsiene, dar simplă aplicare de mijloace pe un subtext conversațional ca în cazul eseului, desenele în peniță și culoare ale lui Charles Ginner,

«Fitzwilliam Square din Dublin» și «În fundul grădinii, Printon on Sea», atemporale în ciuda descripției desăvîrșite, acuarelele lui Wilson Steer, naturile statice ale lui Frances Hodgkins. Idealul lor nu e «semnificația majoră» ci apartenența la artă («to be with art»). «A fi cu arta» înseamnă a fi cu tradiția ei, cu istoria ei socială, căci — subtextul acestei comportament — artistul nu e o ființă singulară. Cine acționează singur, înfruntă izolarea. Ca L.S. Lowry, în expunere cu un desen în creion intitulat «Citadină». Pentru Lowry arta e nimic și totul, nimic pentru că oferă știința de a face un desen, de a umple o pînză, totul, pentru că prin ea poate plăti izolarea prin compasiune. O temă unică a operei sale — orașul Manchester; într-un ton dickensian multitudinea este întruchipată din indivizi fără expresie, anonimi fără identitate, individul este întrezărit în multitudinea proteiformă, ca fețele unui caleidoscop. În desenul acesta, un ecorșeu al operei pictate, nu se găsește indiferența unui Utrillo (cu care ar putea fi eventual comparat) care picta după cărți poștale, ci obsesia vieții trăită în anonim. Pentru L.S. Lowry, toată viața casier al



unei companii de asigurări — un alt refuz « de a fi cu arta » — desenul este o formă de integrare în banalitatea vieții și nu depășirea ei.

Și totuși formula lui Ruskin este incompletă, ea nu ține seama de cealaltă alternativă a picturii insulare, tradiția lui John Martin, William Blake, Rosetti, Hunt și Millais, Samuel Palmer, Richard Dadd, tradiția unui discurs excepțional, a unei imaginații poetice intense, a vizionarismului transcendent al cărui punct de sprijin nu mai e solidaritatea artizanală procurată de educația superioară, ci destinul eroic, tragic, al omului confruntat cu întrebările exprimate odată de Keats: « What is this Soul then? Whence come It? It does not seem my own and I have no self-passion or identity ».

Modernismul față de care insularismul britanic a fost atât de reticent (singura lui manifestare colectivă, vorticismul, și astăzi contestată) a modificat doar scena acestei drame numită « body and soul » căci « forma semnificativă », despre care scria Clive Bell, cerea artistului renunțarea la forma descriptivă, singura pe care comportamentul în civili-

zație i-o putea oferi. Alegerea n-a fost aproape niciodată totală. La Wyndham Lewis, un desen din 1921, « Column Figures », o expresie intensă a experienței sale vorticiste, poate coexista cu un portret stereotip, tranșant dar fără semnificație, « Nancy Cunard la Veneția » din 1922.

Nu întâmplător modelul modernismului pentru artiștii englezi a fost Picasso; angajarea estetică li s-ar fi părut o servitute. Dacă artistul mai posedă încă mijloacele sale atunci ele trebuie folosite; tautologia temei ca temă reapare în epoca modernă, e suficient să urmărești desenele de război, numeroase în această expoziție.

Confruntarea cu problemele modernismului european a fost breșa cea mai importantă în izolarea tradițională britanică. Răspunsul n-a fost niciodată o acceptare, « Nu eu am întâlnit surrealismul, surrealismul m-a întâlnit pe mine » a spus odată Paul Nash. Acesta era răspunsul în epoca pe care ne-o propune expoziția. Opera lui Paul Nash e un fel de paradigmă a epocii, pentru că găsește un echilibru al alternativelor artistului englez modern: modestia ca

atitudine față de creație, peisajul studiat nu pentru o orgolioasă re/prezentare figurativă ci pentru o prețioasă semnificație utilă existenței individuale; și în consecință umilința și bucuria acceptării acestei semnificații pentru destinul uman ca totalitate. « Artistul este un nucleu cu antene » credea Nash.

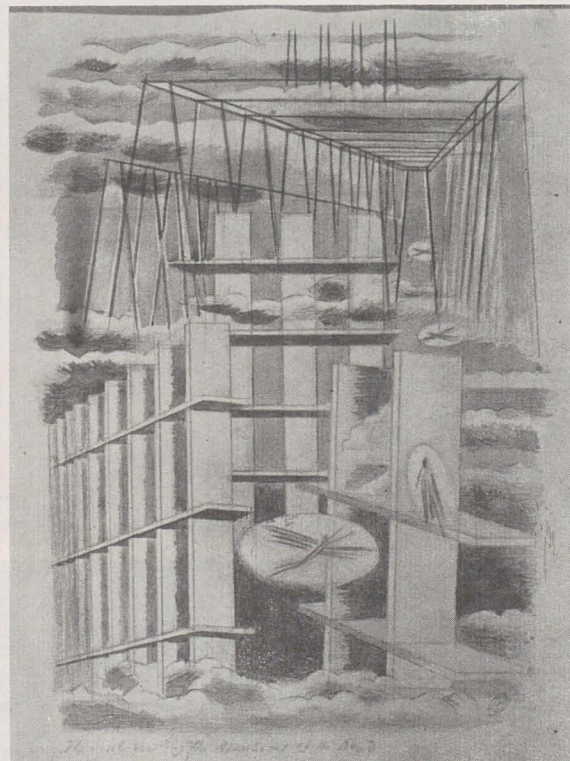
IULIAN MEREUȚĂ

pp. 24—25

1. CHARLES GINER: Fitzwilliam Square, Dublin, 1923, creion și acuarelă; 2. GRAHAM SUTHERLAND: Frunze de palmier, 1947, gușă; 3. WYNDHAM LEWIS: Nud roșu, 1919, creion și acuarelă; 4. BEN NICHOLSON: Peisaj în octombrie, 1952, laviu; 5. HENRY MOORE: Oameni dormind, 1941, ceară, cretă, peniță și acuarelă.

p. 26

6. L.S. LOWRY: Citadină, 1929, creion; 7. PAUL NASH: Suflător vizitând sălașul Morții, 1932, acuarelă; 8. W.R. SICKERT: În cumpănă, 1912—1916, peniță; 9. EDWARD WADSWORTH: Peisaj minier, 1919, peniță



ARTISTUL ȘI MODA: PROPUNERI

«Există o zeiță destul de incomodă /Destul de fistichie, zurlie și bizară/ Care apare, fuge, se schimbă iar și iară: /Proteu îi este tată, și al ei nume, modă» scria Voltaire. Timpul scurs de la apariția acestui catren a confirmat — confirmă și «recitalurile» modei actuale — acest adevăr.

Artistul plastic, scriam într-un număr anterior, rămîne un leader de

opinie în privința modei pentru un grup mai larg sau mai restrîns, foarte mulți creatori din primul eșalon internațional al modei avînd (și) studii de artă.

În destule ocazii, propunerile plasticienilor funcționează ca adevărate motoare ale modei. Prezentăm în continuare trei asemenea ipoteze.



VEȘMÎNTUL NEDEMODABIL

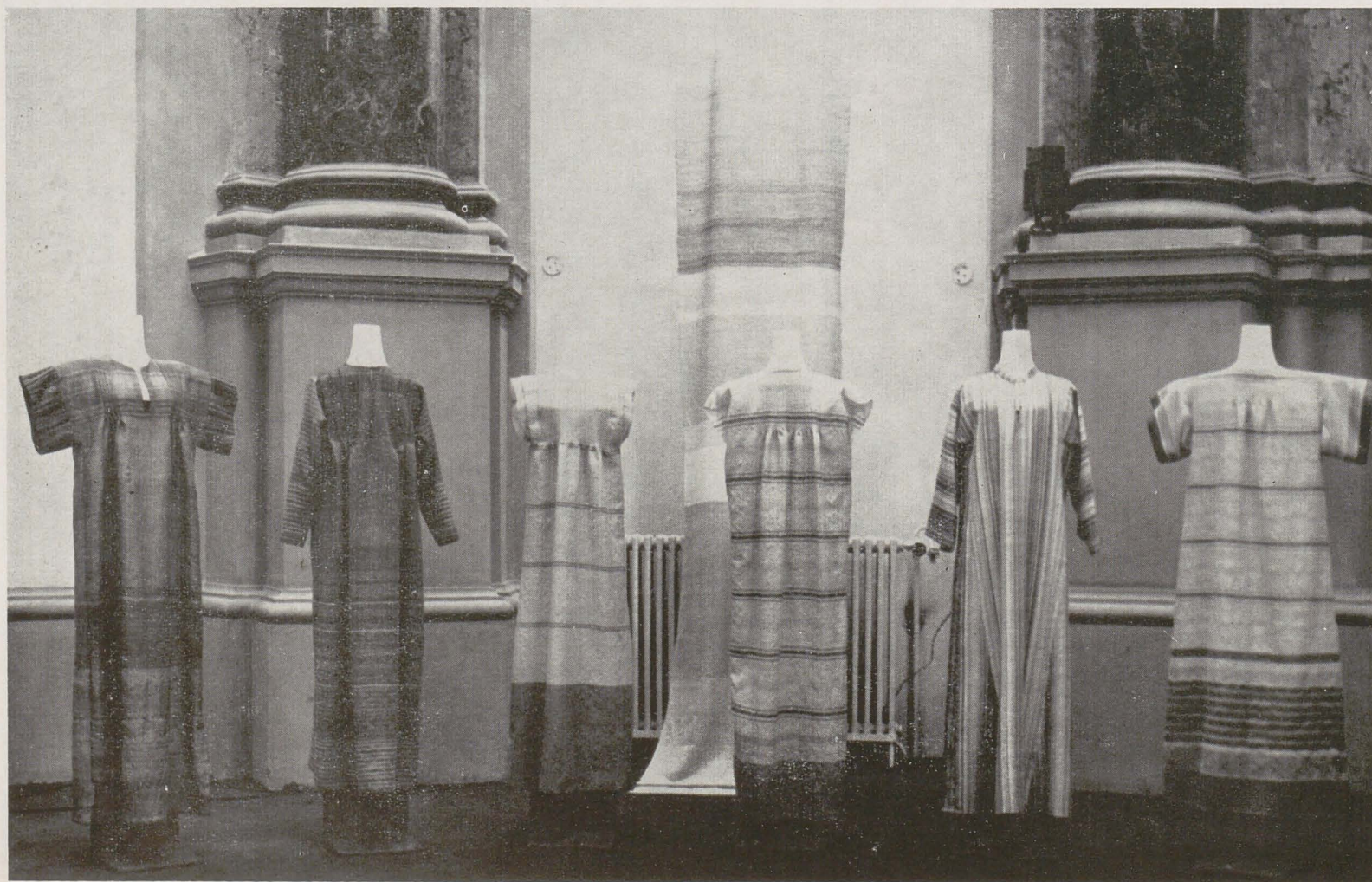
Față de criteriile obișnuite ale modei — dintre acestea nu lipsește ideea: totul se demodează, chiar și rachetele — o serie de creatori, printre care Ariana Nicodim, aleg varianta *veșminte nedemodabile*, prin utilizarea unor soluții care nu « datează ».

Este esențial faptul că artista pornește de la crearea contexturilor. Dacă fiecare tehnică reprezintă o sursă de inspirație, în acest caz trebuie observat că se pornește de foarte departe, de la chiar meseria țesutului, care — nu numai din perspectiva practicianului expresiei textile — este una dintre invențiile capitale ale omului, cu același titlu ca inventarea roții. Meseria țesutului, observa cu îndreptățire Jagoda Buic, este prima mașină programată creată de om. Cu firul de lână subțire, din succesiunea de mișcări impuse și mișcări libere pe care o presupune țesutul, Ariana Nicodim obține ritmări de tipul dominant rectiliniu — caracteristică știută a ariei noastre de artă populară — în culori surdinizate, în acele nuanțe fine parcă « stoarse din sîngele diafan al buruienilor », după expresia blagiană. Niciodată

însă nu se recurge la citatul folcloric: sînt integrate firesc consonante personale ale memoriei artistice. În aceste veșminte — înmuiate într-un aer de magnifică simplitate și monotonie — cum spune poetul, pot fi sesizate « atingeri » cu unele precepte ale esteticii medievale: « Căci pentru frumusețe sînt necesare trei lucruri. În primul rînd integritate sau perfecțiune: căci lucrurile trunchiate sînt chiar prin aceasta urîte. (Artista evită să « trunchieze » materialul, croiul este minim n.n.) Apoi o proporție nimerită sau o concordanță și în sfîrșit lumină: de aceea toate cîte au o culoare mai deschisă se numesc frumoase ».

Dacă în zona producerii materialului artista apare ca o « împătimită de nuanțe » (incluzînd aici echilibrul, calmul, vaporosul, ușorul), producerea rochiei este dictată de o înțelegere mai curînd clasică, presupunînd *tipismul*, adică sublinierea sensului lucrurilor, valabilitatea ca model, ca situație, ca semnificație generală, aici rochia ca anvelopă a corpului, ca o temă unică, dar ușor variată.

ARIANA NICODIM





COSTUMUL SPECTACOL

Articolele vedetă ale colecției cu temă propusă de Florica Vasilescu sînt rochii și șaluri concepute ca veșminte-spectacol, îmbrăcăminte-eveniment. Ele țin de estetica *eleganței*. Și Florica Vasilescu face parte dintre creatorii care preferă să conceapă veșminte sustrate oscilațiilor modei; ea nu ar accepta, adică, părerea glumeț-adevărată a lui Oscar Wilde, după care moda este «atît de intolerabilă încît trebuie s-o schimbi la fiecare șase luni». Pentru plasticiană, ideea de modă este considerată pe un arc suficient de lung, astfel că aceasta nu suferă modificări importante.

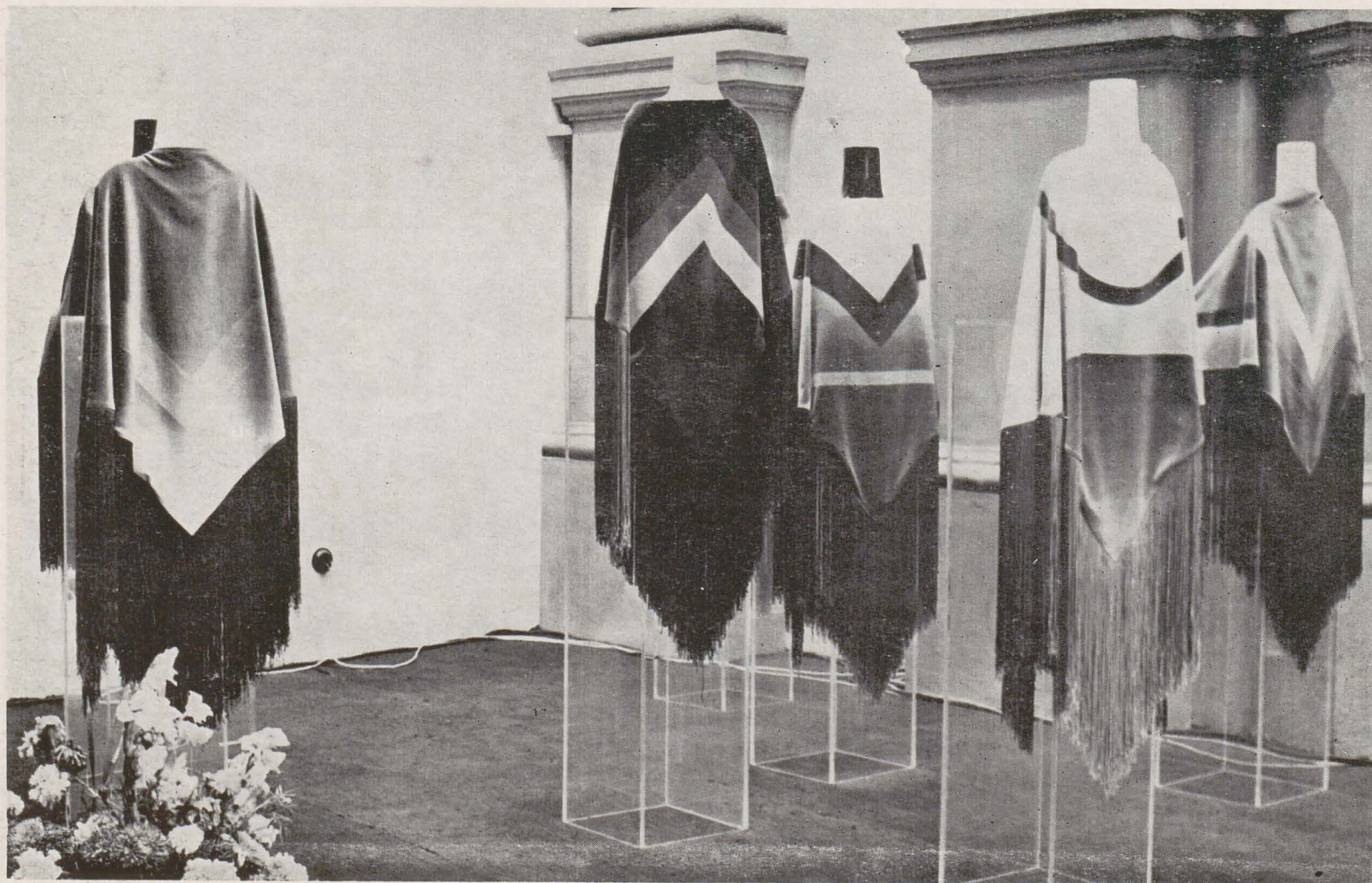
Comentatorii au remarcat rigoarea constructivității, eleganta limpezime funcțională a creațiilor ei. Autoarea face parte dintre creatorii de modă care consideră că realizarea unui veșmînt este în multe privințe similară cu o *construcție*. Rochia, ține să sublinieze Florica

Vasilescu, este apropiată de tăietura șalului, atinge o simplitate maximă. Cu aceste creații se realizează o *recuperare imaginară* a unor surse diferite: artista se arată sensibilă față de maiestuosul ritm cortegial al mozaicului bizantin. Se produce un particular aliaj de superclasicism și romantism somptuos menit să înveșmînteze *femeia-simbol*.

Cuvîntul *cald* poate însoți această colecție pentru care catifeaua imprimată este materialul cel mai potrivit. Forma simplă este urmată de registre cromatice strînse — nu fără legătură cu un op-art atenuat — utilizate, indică artista, ca «semne ale naturii: soare, zare, amurg, lumina». Zănele obișnuite pentru decorat sînt menținute peste tot, numai că, uneori, ornamentația este schimbată prin utilizarea unui motiv «caligrafiat», exacerbat în sensul arabescului.

Creațiile Floricăi Vasilescu nu mizează pe faptul psihologic de a fi în modă, ele impun un mod personal de a interpreta veșmintele.

FLORICA VASILESCU





VEȘMÎNTUL UNIC ȘI MULTIPLU

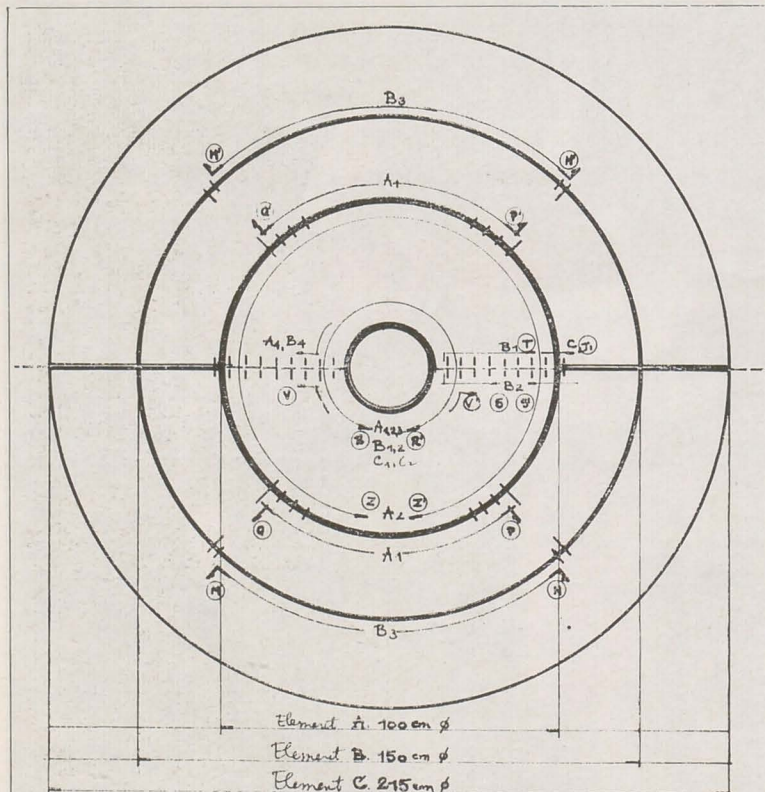
Timpul Liniei X sau Y a trecut, în fiecare dimineață — observă Karl Lagerfeld, un cunoscut creator de modă — *femeia devine propria sa stilistă*. În sensul acestei direcții dezinhibate — ce țintește în fapt o veritabilă restructurare a comportamentului feminin, o modificare a posturii psihologice față de încă frecvențele comandamente ale Modei (cu M!) se îndreaptă propunerile Danielei Grușevschi. Ideea esențială este spectaculoasa extindere a evantaiului de posibilități de utilizare, favorizarea *expresiei personale* în arta de a te îmbrăca. Noutatea vine din abandonarea normelor stabilite de croitoria tradițională, prin renunțarea la aportul specialistului obișnuit sau la minima intervenție a acestuia, în favoarea unor modalități de realizare individuală a îmbrăcămintei.

Se stabilește pentru utilizatoare relația *mă îmbrac = materializez ceea ce resimt*, ce echivalează cu o perpetuă și extrem de plăcută

mini-creație, un show la domiciliu, în care accentul se deplasează de la reflexele condiționate ale modei la reflecțiile libere asupra ei. Propunerile, *soluțiile libere* furnizate de Daniela Grușevschi rezultă dintr-o concepție *coerentă și ingenioasă*, caracterizată de *modelarea geometrică* (artista «proiectează» riguros o spirală, dintotdeauna temă lirică în artă, cercuri concentrice), *interșanjabilitate* («piese» întrebuițate în diverse feluri, transformând veșmîntul, înnoindu-l) și *veșmînt unic și multiplu* (realizat prin înnodare, exploatînd sistematic valoarea plastică a nodurilor).

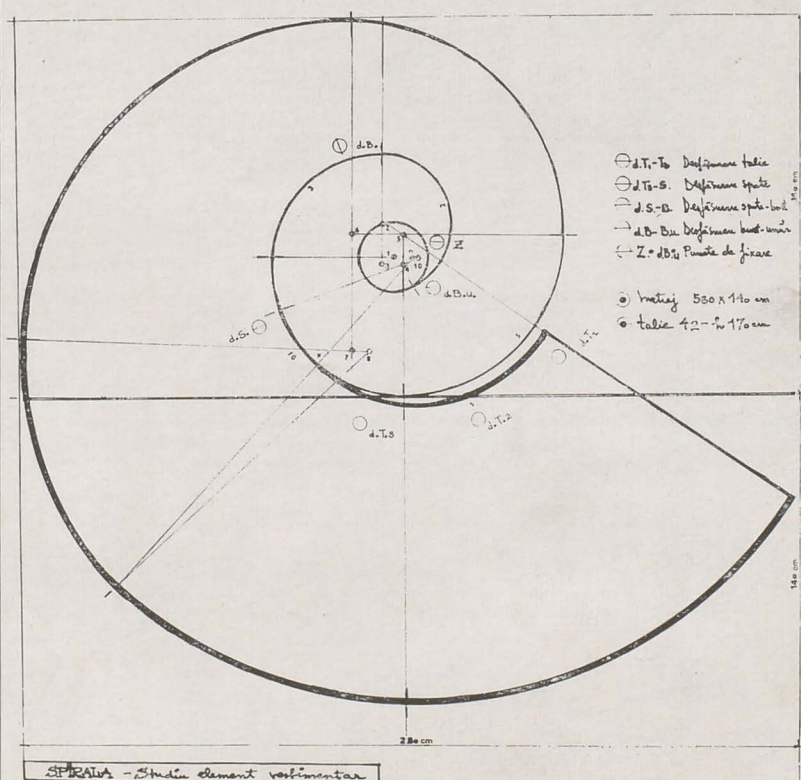
Pe lângă aceste «patente» al căror repertoriu îl pot îmbogăți utilizatoarele, Daniela Grușevschi furnizează și materiale pe care le compune cromatic în tehnica tie-dye, pe care o stăpînește foarte bine, în acele tonuri cu denumiri ciudate pentru un plastician, dar cu care specialiștii se înțeleg între ei: miere, cîrțiță, maro Africa, albastru tuareg, verde frunziș, iris.

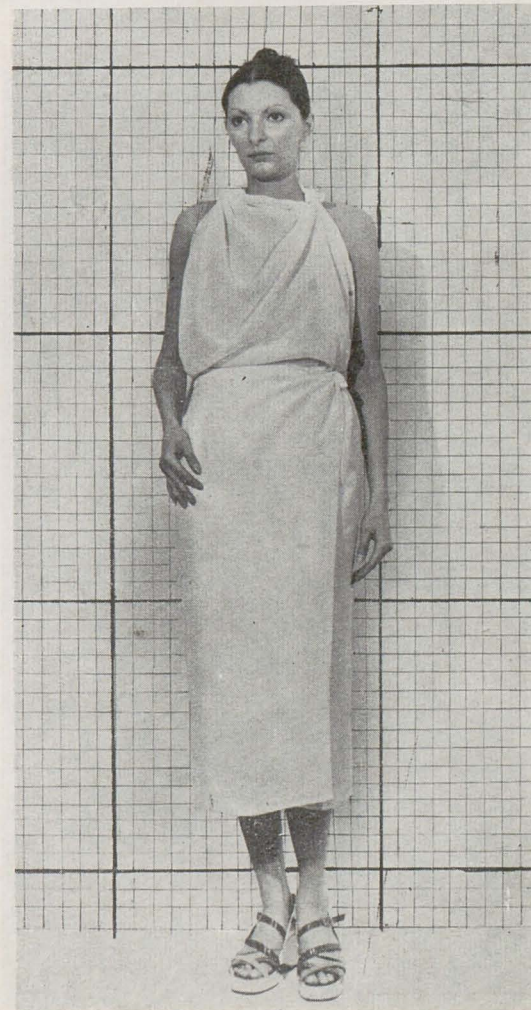
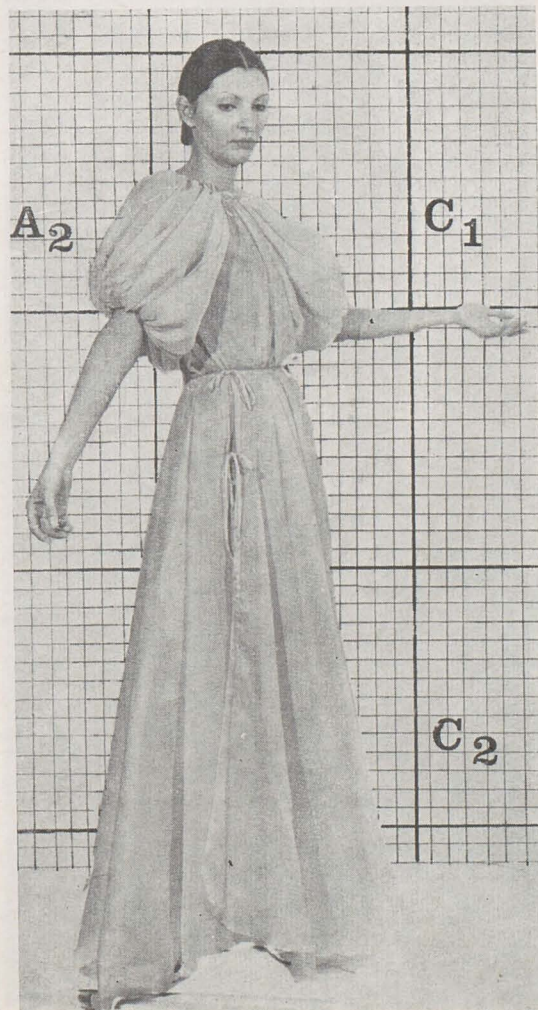
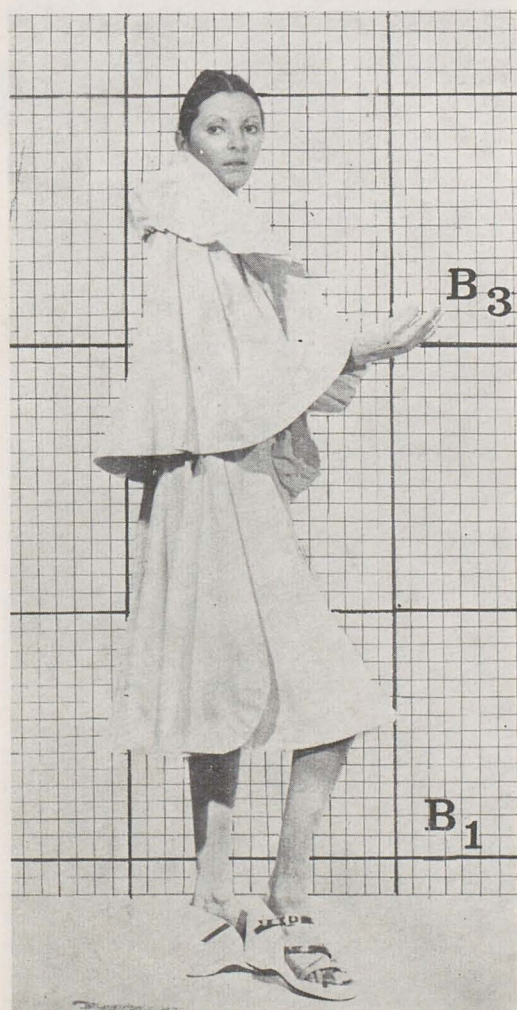
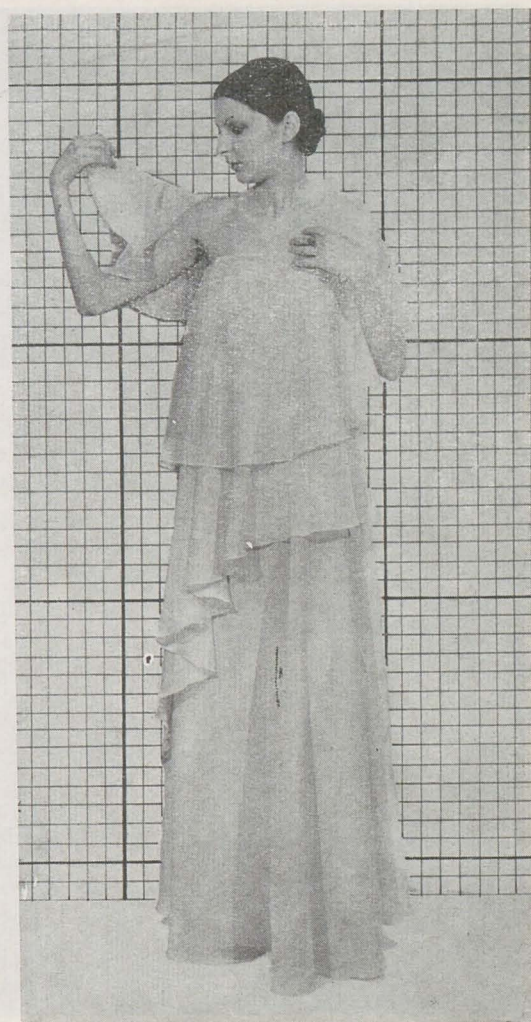
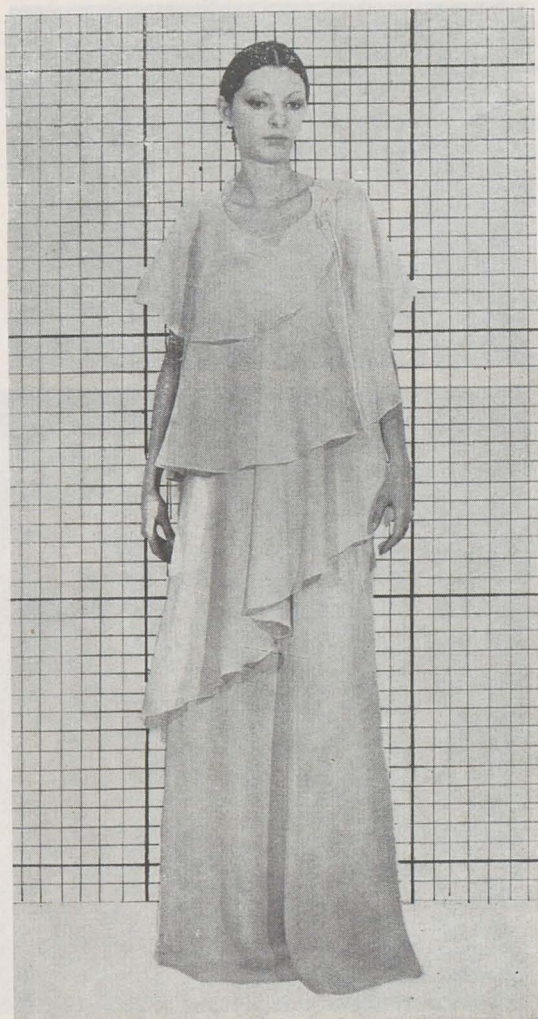
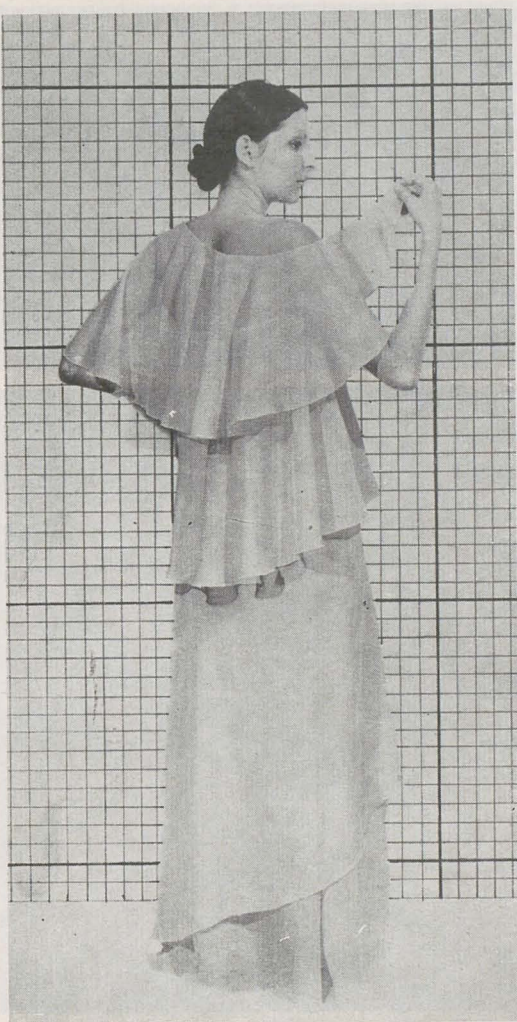
DANIELA GRUȘEVSCHI

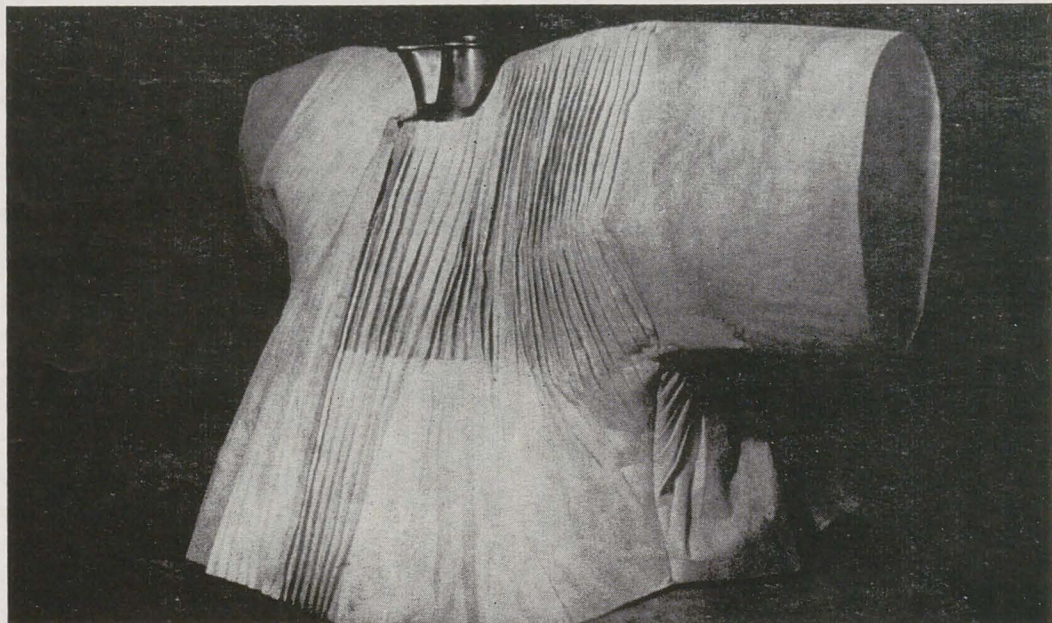
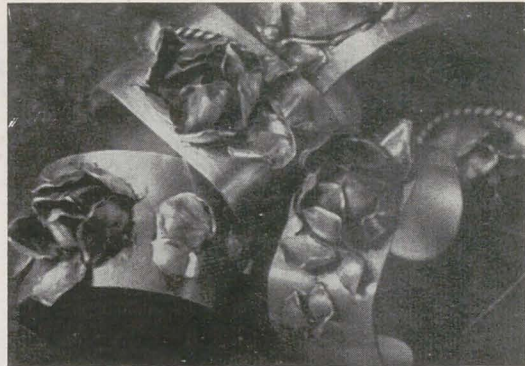
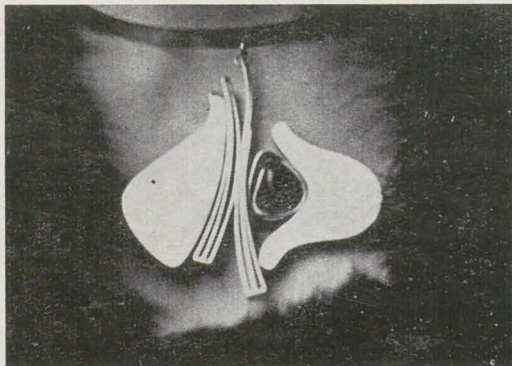


Q-P-P Sistem formare element A2
Z-Z Sistem formare element A2E
T-T Sistem de formare element B1;C
S-S Sistem formare element B2
V-V Sistem formare element A3;B4

R-R Sistem formare element A2;B3
B1;2
Metraj 100x100 (A) 300x90 (B) și 450 cm x 100 cm
Talia 36-40 în. 1,68 cm







MODĂ—ATELIER 35

Cea de-a doua expoziție de modă a Atelierului 35 cuprinde expo-natele a 17 participanți: Tamara Avădanei, Horia Avram, Doru Coadă, Ana Croitoru, Doina Dănescu, Nina Dragoș, Ana Constanța Iordan, Keller Emese, Constantin Marinescu, Anca Șesan Müller, Mihaela Munteanu-Rîmnic, Lidia Stareș Ovejan, Mihaela Radian, Ștefan Rădulescu, Ion Stîngă, Irina Ocolișan Stîngă, Eliza Vîrban. Marea majoritate a expozanților sînt creatori în cadrul industriei de bunuri de consum și au absolvit secția de creație vestimentară a Institutului « Nicolae Grigorescu ». Spre deosebire de manifestarea anterioară, nu s-a operat nici o selecție, lucru firesc de vreme ce intenția declarată a expoziției a fost formula « moda-bazar ».

După un criteriu ad-hoc putem găsi două direcții evidente în expoziție: pe de o parte, produse concepute pentru seriere industrială și, pe de alta, unicate de autor. La secțiunea prototipuri Anca Șesan Müller expune contexturi, unele brodate după un program executat la calculator, iar Constantin Marinescu aduce prototipuri de încălțăminte și pălării (singurul punct al expoziției ce amintește că există și modă pentru bărbați). Doru Coadă și Horia Avram expun « accesorii », primul în stilul bijuteriei contemporane, celălalt cu o nuanță « retro ».

În domeniul unicatelelor de artă — cele mai numeroase — se reverifică ceea ce aminteam cu ocazia expoziției anterioare: Mc Luhan observa dezinvoltura celor din tînăra generație în legătură cu hainele lor: *tinerii se joacă cu veșmintele ca artistul cu culorile*. Această dezinvoltură provine și din faptul că veșmintele sînt de obicei realizate pentru propria folosință. Aceasta nu înseamnă încă că autorii ei nu sînt atenți la tendințele modei « care este în aer ».

Mai exact se observă și în expoziție tendințe orientalizante și rusticizante.

Dacă unii participanți au preferat veșmîntul amplu, variantele stilului vestală, alții au fost sensibili — în consens cu tînărul și celebrul lor coleg Jean Charles de Castelbajac — la felul în care se îmbracă oamenii la țară (« piese » una peste alta). Foarte potrivită a fost intercalarea în expunere a unor veșminte și accesorii vechi: nostalgia — și voga — retrospectivă s-a concretizat printr-un inofensiv jaf în garderoba bunicii.

MIHAI DRIȘCU

1. Anca Șesan Müller; 2. Doru Coadă; 3. Horia Avram; 4. Lidia Stareș Ovejan; 5. Keller Emese; 6. Eliza Vîrban; 7. Ștefan Rădulescu; 8. Irina Ocolișan Stîngă, Ion Stîngă; 9. Irina Ocolișan Stîngă, Ion Stîngă; 10. Ștefan Rădulescu.



CRONICĂ STUDENȚEASCĂ

TEMPERA ÎN ARTA MONUMENTALĂ

Dacă acceptăm că arta, ca orice activitate omenească, este un mod de stabilire a relației noastre cu realul, putem considera ca esențial și prim dat al realului ce se oferă artistului, materialul (sau materialele) cu ajutorul cărora el lucrează. În mod obișnuit se distinge între opere de artă care pun în valoare materia și altele care o eclipsează. Distincția, desigur, păcătuiește prin lipsa unui precis fundament teoretic: epoca modernă ne-a învățat că nu există materiale mai apte sau mai puțin apte în a produce rezultate artistice. Pumnul de noroi al lui Delacroix era desigur o butadă, dar semnificativă.

Studentii secției de Artă Monumentală și Restaurare a Institutului au dezvăluit, în expoziția lor de la sala Kalinderu, problemele contactului cotidian cu realitatea imediată lor: materialul, instrumentele de lucru, tehnica. «Tehnica tempera în arta monumentală» (și titlul acoperă doar o parte din adevărata tematică a expoziției) propune o experiență demnă de tot interesul: deschide porțile în fața travaliului, de obicei ascuns publicului, cel al familiarizării, al experimentului și încercării de stăpânire a unei tehnici tradiționale.

Direcțiile pe care se axează expoziția sînt prin ele însele semnificative. O serie de copii după vechi maeștri capătă valoarea de *experiență tehnică asupra capodoperei*; proiectele de decorație murală pentru complexul de la Adamclissi presupune căutarea mentală a unei formule plastice, gîndite pentru un spațiu anumit și o anumită tehnică; exemplele de icoane restaurate (alături de evocarea fotografică a lucrărilor secției la Biserica Doamnei din București) indică intervenția atentă în opera de artă constituită, în vederea recuperării ei ca bun cultural și istoric; iar în fine, un grupaj de lucrări originale arată stadiul în care se află stăpînirea tehnicii și șansele ei creatoare.

Ceea ce în mod obișnuit trece sub numele de «taine ale meșteșugului» ni se înfățișează astfel a fi un domeniu cu valențe multiple, posibil de investigat

în toate direcțiile, posibil de «învățat», de «explicat», de stăpînit și — în cele din urmă — «desacralizat». Necesitatea prezenței unei precise intenționalități caracterizează tehnica drept un procedeu ordonat în acte operatorii succesive. Din noțiunea de tehnică, văzută ca procedeu care determină o anumită valoare, face parte inseparabilă conceptul de timp sau cel al duratei. Acesta intervine în concepția conform căreia valoarea produsului crește în mod proporțional cu timpul de lucru, timp care este ceva mai mult decît durata execuției, ci timpul sumei de experiențe care se condensează în aceasta. Nu trebuie astfel să uimească faptul că motto-ul sub care a fost concepută expoziția de la Kalinderu este format din cuvintele lui Michelangelo, trimise nouă prin Francisco de Hollanda: «Lucrul pentru care trebuie să te obosești și să asuzi cel mai mult în realizarea unei opere de pictură e acela de a-l face cu cea mai mare grijă și cel mai mult studiu, într-asa fel încît, după ce a fost îndelung lucrată, să pară executată aproape în grabă, fără nici o trudă și cu o mare ușurință, cu toate că de fapt nu a fost așa».

Expoziția studenților de la Kalinderu este o expoziție de lucru și una *productivă*. În același timp ea este o manifestare plină de învățăminte și deosebit de incitantă. Ceea ce reușește ea să demonstreze este problema specifică a tehnicii (în acest caz a temperei) în travaliul artistic.

Ni se demonstrează cu claritate că artistul — sau «artistul în formare» — ca persoană interesată de producerea valorilor estetice, asumă în fața tehnicii o atitudine diferită de cea a obișnuitei producții de bunuri materiale. Necesitatea unei «culturi tehnice», a unui raport cu tehnica sub unghi istoric și practic este subliniată cu temeinicie. Fiind prima manifestare de acest gen, expoziția de la Kalinderu deschide drumul unor viitoare manifestări care se pretează la cele mai fructuoase dezbateri.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

TAPISERIA, TEHNICĂ ȘI CREAȚIE

Cu un caracter didactic demonstrativ, expoziția de tapiserie a studenților anului IV, clasa prof. Emilia Niculescu (sala Kalinderu) oferă o privire de ansamblu, organizată, asupra atelierului.

«Într-un răstimp de patru ani — înregistrăm dintr-o convorbire cu conf.univ. Emilia Niculescu — pe care îl avem la dispoziție, încercăm, în primul rînd, să asigurăm însușirea de către studenți a elementelor de bază.

De aceea am acordat în cadrul orelor de studiu o mare importanță desenului, care este pentru noi ceea ce este, putem spune, matematica pentru ingineri. Pentru înțelegerea specificului tapiseriei am avut în vedere, de la bun început, problemele clasice de abecedar al compoziției, problemele de linie, culoare, dozare a suprafeței etc., urmărindu-le în confruntarea cu surse inițiale: arta orientală, evul mediu, renașterea, renașterea — apelînd uneori la comparația cu alte genuri și tehnici, fresca, de pildă, privite însă din perspectiva artei țesutului».

Observăm, în cadrul expoziției de față, două categorii diferite de lucrări, cu trăsături distincte: pe de o parte transpunerile (în sensul celor spuse mai sus), pe de alta compozițiile ilustrînd tema generoasă «omul și natura». Modelele primului tip (în majoritate portrete), sînt alese pentru posibilitățile lor de generare a unor probleme ce țin de domeniul propriu al tapiseriei. Astfel Pisanello permite exploatarea bidimensionalului, decupajele clare, grafismul plin de sevă, culoarea în tentă plată. Portretul expus de Mihaela Constantin folosește aceste date integrate într-o viziune de poezie. Prin simplitatea de efie și rezolvării volumelor, Piero della Francesca — în acest sens al unor probleme de studiu — a oferit Ecaterinei Dumitrescu ocazia unei lucrări de sensibilitate și acuratețe. Ocrul, albastrul, verdele, violetul, cu modulări în degradeuri infinitezimale, mărturisesc simț cromatic la Viorica Slădescu, armoniile de albastru, roșu, ocră și gri, același lucru, în cazul Corneliiei Iacob. *Fragmentul cu păsări*

prezentat de Anca Crăciun se înscrie în aceeași direcție, a asocierii unei soluții cromatice celei grafice a decupajului de efect.

Investiția de concepție ce exploatează experiențe vaste din domeniul desenului și picturii este dublată de cea deloc mai puțin însemnată a realizării. În confruntarea cu uleiul ce pune probleme dintre cele mai serioase ale meseriei, se caută transgresarea efectului pur optic, a bucuriei vizuale. Această muncă încăpățînată o resimțim metamorfozată, aproape deplin integrată în riguroasele compoziții de lînă. Ideea coerentă, exprimată printr-o rezolvare grafică a structurilor cu transparențe cristaline ale volumelor, caracterizează lucrarea *Anotimpurile* de Viorica Slădescu, *Delta* lui Gheorghe Popa ne face să ne gîndim la un posibil simbolism al culorilor, lucrarea mizînd pe sugerarea opulenței vieții vegetale și animale.

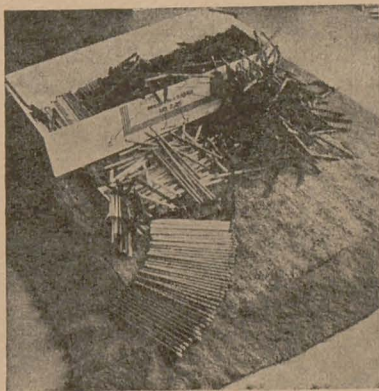
În categoria tematică a peisajului, înțeles ca stare de spirit, se înscrie lucrarea *Lacul* a Constantiei Christou. Natura se metamorfozează în tapiserie după legi proprii.

Arhaice mitologii românești ale naturii și ale ciclurilor eterne ale vieții (*Nunta* aparținînd Tudorei Speriatiu) apar configurate într-o viziune modernă. Tot aici menționăm și lucrările *Vara* de Maria Mancaș și *Anotimpul* de Iolanda Stanciu. În general, între problemele de studiu, importantă se arată a fi relația cu arta populară. În cadrul «culegerilor de folclor», studenții au fost învățați să vadă ștergarul sau scoarța drept exemple de firească dozare a culorii ca aplicare a unui corespondent mai puțin erudit dar la fel de infailibil al regulii «secțiunii de aur» pentru compoziția din arta «cultă». Pe linia unui figurativ de calitate susținut cromatic prin rezolvări diferite, dar la fel de viabile, se înscriu lucrările *Vîntătorul* de Liliana Agache și *Rodul toamnei* de Mihaela Constantin, iar pe aceea a unei viziuni și a unor structuri decorative, tapiseriile Corneliiei Iacob (*Fata cu păsări*) și Ancăi Crăciun (*În vie*). ILEANA POP, MARINA STAN

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Riga

Între 10 aprilie și 10 mai s-a desfășurat tradiționalul simposion internațional de creație de la Dzintari (localitate situată în apropiere de Riga), recenta ediție fiind consacrată afișului și scenografiei. La simposion au participat peste 30 de artiști din Bulgaria, Cehoslovacia, R.D. Germană, Mongolia, Polonia, România, Ungaria și Uniunea Sovietică. Din țara noastră au luat parte graficienii Mihai Mănescu, Radu Stoica și scenograful Alexandru Olian și Viorel Penișoară. În programul simposionului, care a promovat un fructuos schimb de opinii, a fost organizată câte o manifestare consacrată fiecărei delegații naționale. Seara românească a supus dezbaterii participanților o expoziție ale cărei capitole cuprindeau un ciclu de afișe tipărite, o serie de patru desene executate, în programul de atelier, de Mihai Mănescu, pe dramatica temă a seismului din martie a.c., patru proiecții de intervenții ocazionale, artă procesuală de Radu Stoica, proiecte de scenografie realizate de Alexandru Olian și, respectiv, Viorel Penișoară.



Lausanne

La 3 iunie s-a deschis, la Muzeul cantonal din Lausanne, a opta ediție a *Bienalei internaționale de tapiserie veche și modernă*. Artă noastră este reprezentată la această importantă competiție internațională prin *Joc decorativ* de Șerbana Drăgoescu, obiect textil, $0,80 \times 1,70 \times 0,50$ m. Lucrările au fost selecționate de juriul internațional pe baza materialului documentar prezentat, încă în cursul anului trecut, *Centrului internațional al tapiseriei* de la Lausanne. Expoziția rămîne deschisă pînă la 25 septembrie, urmînd să fie prezentată în continuare la Lisabona, la *Fundația Gulbenkian*.

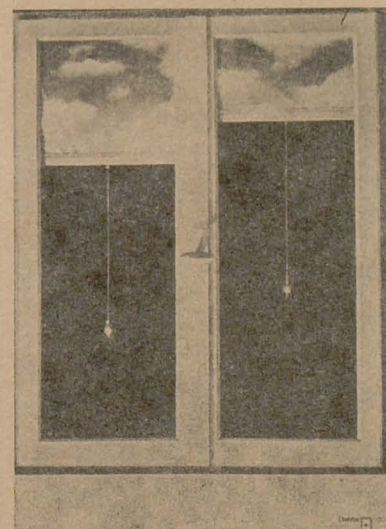
Viena

În saloanele *Wiener Secession*, între 9 iunie și 28 august este găzduită *Bienala internațională de grafică*, manifestare marcantă (au participat la concurs peste o mie

de artiști din 38 de țări), patronată de *Albertina Museum* și organizată de *Societatea Bienalei internaționale de grafică* de la Viena și de *Societatea artistică Wiener Secession*. Artă grafică românească este reprezentată la



bienala vieneză de Sergiu Dinculescu și Ion Stendl. Juriul bienalei a admis integral cele două serii de lucrări prezentate de cei doi artiști români (*Cordialitate* — în il., *Abținere*, *Indicație*, *Scaunomachie 1*, *Scaunomachie 2*, litografii de Sergiu Dinculescu, și *Memoria*, *Natură statică* — în il., *Document pămînt*, *Arheologie*, *Urma valului*, desene de Ion Stendl).



Zürich

Sub semnătura cunoscutului grafician polonez Jan Lenica, nr. 186 al revistei *Graphis* (editată la Zürich și consacrată artelor grafice și artelor aplicate) publică o amplă analiză a ediției '76 a B.I.A.V. (*Bienala internațională de afișului de la Varșovia*). Ilustrația

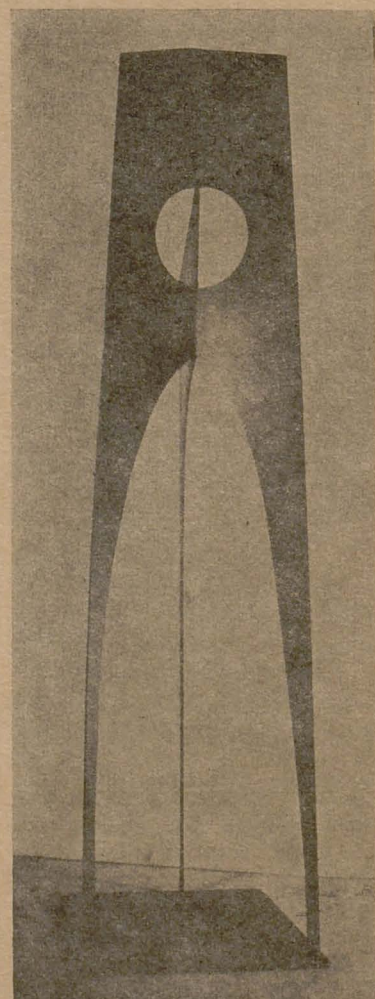
articolului cuprinde, între altele, o prezentare bogată a celor mai bune lucrări pe tema *I'Habitat* (temă inclusă în programul bienalei, coincidind cu conferința O.N.U. dedicată urbanismului și desfășurată la Vancouver). Între cele 13 afișe selecționate de redacție figurează și lucrarea expusă la bienală de Georgeta Pusztai (în il.).

Paris

La *Institut de France* a fost prezentată, între 18 și 28 februarie, ediția 1977 a expoziției celor 50 de portrete admise de juriul tradiționalului *Concurs internațional « Paul Louis Weiller »*, organizat de *Academia de arte frumoase* din Paris. Artă noastră portretistică a fost reprezentată în această selecție prin tabloul *Portret de româncă* de Vladimir Zamfirescu.

Duisburg

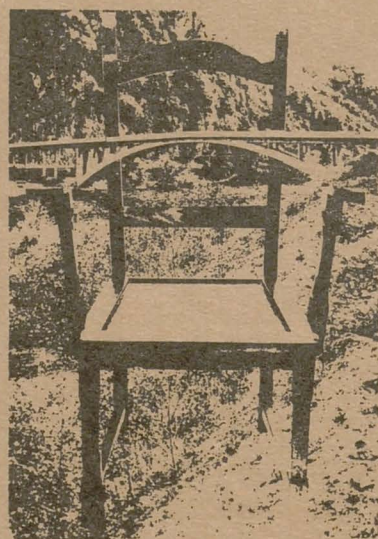
Wilhelm Lehmbruck Museum din Duisburg, cunoscut prin valoroasa sa colecție de artă contemporană universală, a achiziționat recent



sculptura în oțel intitulată *Clopotniță* (2,20×0,60×0,60 m) de Ingo Glass.

Varșovia

Museul Național din Varșovia a achiziționat recent litografia *Da și nu*, nr. 3, dimensiuni 0,50 × 0,60 m, tiraj 4/10, de Sergiu Dinculescu. Lucrarea a fost expusă la *Bienala internațională de gravură* de la Cracovia, ediția 1976.



Charleroi

La *Palais des Beaux Arts* din Charleroi, a avut loc, între 19 februarie și 6 martie a.c., al șaptelea *Salon al artiștilor belgieni*, cu 300 lucrări de pictură, grafică și sculptură prezentate de artiști din zece țări. Pictorița Elena Uță Chelaru a fost distinsă de juriul salonului cu *Diploma de onoare* și *Medalia de bronz*, pentru picturile *Peisaj parizian* — în il. — și *Peisaj sicilian*.



Varșovia Havana

După ediția sa bucureșteană, expoziția internațională *30 de ani victorioși* a fost prezentată, în cursul lunii aprilie, la Varșovia. Expoziția va fi deschisă în continuare la Havana.

CADRAN

Expoziții

Centenarul Brâncuși a fost marcat în întreaga lume nu numai prin referirea la sculptura marelui artist.

Așa cum se întâmplă de obicei cu opera unor mari personalități, timpul conferă o nouă perspectivă preocupărilor aparent secundare ale acestora, domenii în care talentul, geniul, s-a manifestat cu aceeași amplitudine. Pentru Brâncuși, fotografia a fost un asemenea domeniu și descifrarea atentă a tuturor gesturilor și rezultatelor sale luminează mai bine întregul proces de creație. Marele muzeu de artă modernă *Kunsthaus* din Zürich și *Statdische Galerie* în *Lenbachhaus*, München, au organizat recent o amplă expoziție cu caracter exhaustiv intitulată «Brâncuși, ca fotograf al operelor sale».

Deschisă inițial la *Kunsthaus Zürich*, expoziția, care prezintă fotografiile lui Brâncuși a putut fi admirată și la *Statdische Galerie* în *Lenbachhaus* din München. Sînt expuse fotografii din patrimoniul unor mari muzee ale lumii: *Museum of Art* din Philadelphia, *Musée National d'Art Moderne* din Paris, *Museum of Modern Art* din New York, *Muzeul de artă al R.S. România* din București, *Institutul de istoria artei* din București, *Art Institute* din Chicago, *Colecția Peggy Guggenheim* din Veneția, *The Solomon R. Guggenheim Museum* din New York, *Wilhelm Lehmbruck Museum* din Duisburg. Brâncuși a lăsat o bogată documentație fotografică a creației sale artistice, care în mare parte se păstrează la *Musée National d'Art Moderne* din Paris. Aceste fotografii oferă privitorului posibilitatea să vadă sculpturile lui Brâncuși așa cum el însuși ar fi dorit să le vadă.

Sub semnătura lui Jürgen Partenheimer catalogul acestei expoziții trasează linii principale ale drumului lui Brâncuși spre fotografie și caracterizează necesitatea acestui demers ca făcînd parte integrantă din însuși procesul de concepție artistică. Întîlnirile lui cu Steichen, Stieglitz, Man Ray, mari fotografi dar și mari admiratori ai operei sale, au fost decisive; ei l-au ajutat să-și creeze propriul laborator, să-și desăvîrșască tehnica, punîndu-i la îndemînă un instru-

ment de lucru ideal și de care a reușit să se folosească cu o iscusință de geniu.

Fotografiile făcute de Brâncuși sînt în număr de aproximativ 1 000, dintre acestea circa 900 fiind fotografii ale propriilor sculpturi, iar restul aspecte din atelierul său. Interesant este faptul că fotografiile lui Brâncuși au fost făcute publice încă din 1921, cînd Ezra Pound ilustra eseul despre Brâncuși din « *Little Review* » cu fotografiile lui Brâncuși. Albumul expoziției personale de la New York din 1926 este de asemenea ilustrat cu fotografiile lui Brâncuși. Un număr mare de fotografii sînt alese de Brâncuși cu puțin timp înaintea morții și dăruite Carolei Giedion Welcker.

Expoziția cuprinde fotografiile celor mai importante sculpturi realizate de Brâncuși și cîteva vederi din atelierul artistului.

Evenimente

Artă și problemele legate de ea, mai ales relațiile dintre artă și societate, a constituit tema unei serii de 8 emisiuni ale televiziunii vest-germane. Au fost prezentate condițiile istorice și sociale ale artei, fiecare emisiune fiind consacrată unui eveniment artistic de actualitate. Prima emisiune a prezentat funcția operei de artă în sensul cel mai larg al cuvîntului, a doua a fost consacrată funcției sociale a operei de artă, cu referire la monument, afiș politic, pictură, sculptură, operă grafică. Evoluția limbajului imagistic, de la hieroglifele egiptene la benzile desenate, noțiunile de bază ale limbajului artistic, au constituit obiectul celei de a treia emisiuni. Următoarea emisiune a dezbătut problema artei în spațiul vital imediat al omului, a artei în oraș, a raporturilor dintre cultură și habitat. Altă emisiune a încercat să demonstreze că procesul de înțelegere al artei și multiplele ei probleme este legată de educație și în consecință accesibil. Democratizarea artei, situația economică a artistului în trecut și în prezent, promovarea artei în diferite epoci, rolul politic al operei de artă, au constituit subiectul celorlalte emisiuni. NICOLAE N. RĂDULESCU

SIMEZE

Expoziția județeană Iași 1976

Salonul ieșean are ca principală caracteristică programul tematic comun și, în efortul de concretizare a acestuia, manifestarea unei certe conștiințe profesionale. Omogenă din acest punct de vedere, ea rămâne diversă prin voința de individualizare a fiecărui creator, prin seriozitatea soluțiilor compoziționale și cromatice proprii propuse, problemele tematice.

Compozițiile lui Victor Mihăilescu-Craiu vizează afectivul, exprimându-se direct, concis, cu un dramatism reținut (1907, *Țăran de la Flămânzi, Singure*). La Costache Agafiței realitatea imediată se concretizează în naturile statice, gen preferat de artist. Constantin Radinschi, Mihai Cămăruț și Ioan Petrovici «dialoghează» cu timpul și marile mutații sociale de astăzi (1907, *La strânsul recoltei și, respectiv, Pîinea*).

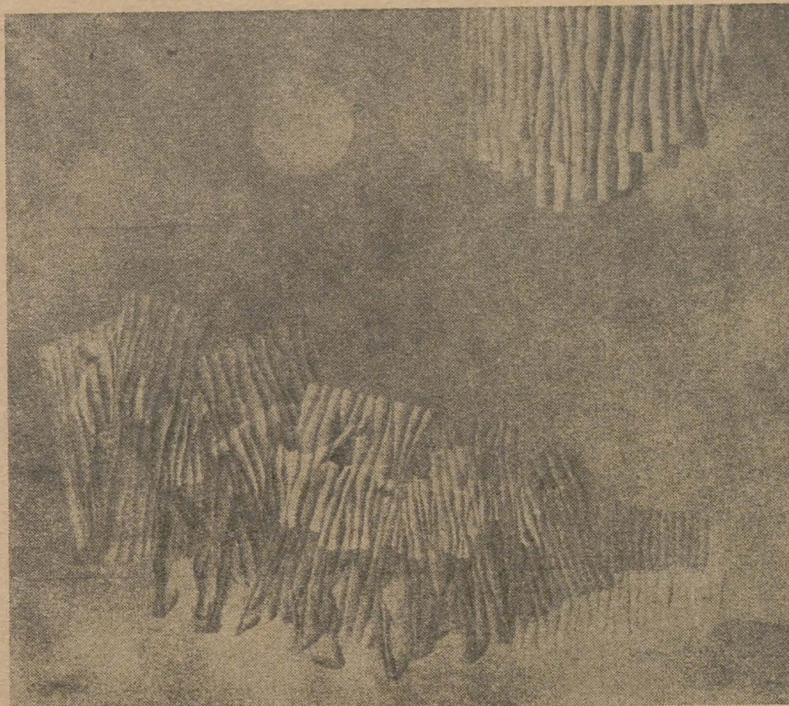
Ca gen, portretul este mai puțin reprezentat, cu excepția, pe de o parte a sculpturii (Florea Vladimir — *Decebal*, Ion Buzdugan — *Majorul Șonțu*, Eftimie Bărlăanu — *Portret de bucovineancă*) pe de alta, a graficii lui Dan Hatmanu, unde linia este, în același timp, formă și expresie. Un loc aparte îl ocupă în expoziție lucrările inspirate de cele două evenimente, a căror comemorare, în anul 1977, constituie prilejul unei sărbători naționale: războiul de independență și răscoala țărănească din 1907. Compoziția de mari dimensiuni (1,10×1,38 m) intitulată *Dorobanții de la*

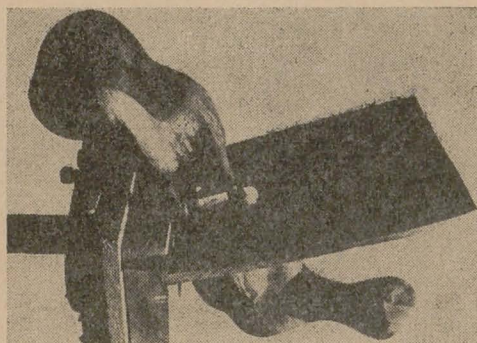
Vaslui a lui Adrian Podoleanu este una dintre reușitele genului: monumentală, echilibrată, sobră. Remarcabil, de asemenea, prin dinamismul compoziției, tabloul 1877 de Francisc Bartok posedă forța evocatoare, am spune, a unui instantaneu. În seria reușitelor tematice se înscriu, deopotrivă, *Continuitate* de Liviu Suhar și *Roșiori* de Corneliu Ionescu. Reținem, în același timp lucrarea *Primii socialiști ieșeni* de Mircea Ispir, al cărei mesaj ar fi fost, credem, mai convingător, printr-o atenuare a retorismului din prim planul compoziției.

Inspirate din cotidianul realităților contemporane, *Construcitori* de Alexandru Ichim și *Tinerete* de Jenő Bartoš reprezintă două modalități de exprimare plastică diferite: primul încearcă experiențe constructiviste, cel de-al doilea reduce linia și culoarea la necesitățile picturii monumentale. *Sărbătoarea toamnei* și *Concert popular* de Dimitrie Gavrilean dovedesc consecvența artistului pe linia «narării» vieții, tradițiilor și obiceiurilor satului românesc, cu o mare putere de individualizare și o logică perfectă a structurii compoziționale. Val Gheorghiu în *Paznicul viei* și Valeriu Goncariuc în *Car naval*, reprezintă, am spune, prin extensie a termenului, genul «burlesc» al picturii, sugestiv și ironic. În sfârșit, tapiseria *Mărturie* a Feliciei Buliga introduce arta decorativă în ansamblul creației ieșene.

DOINA CĂRBUNARU

1. DIMITRIE GAVRILEAN: *Sărbătoarea toamnei*; 2. ALEXANDRU ICHIM: *Construcitori*; 3. FRANCISC BARTOK: 1877; 4. ADRIAN PODOLEANU: *Dorobanții de la Vaslui*





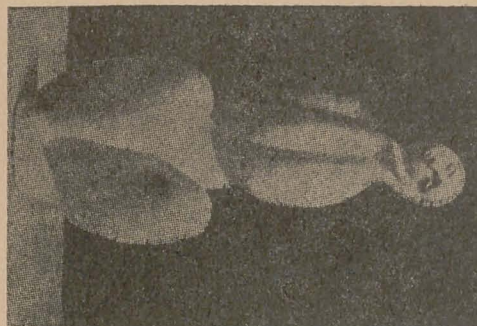
BELA CRIȘAN

Sculptură. Cca 25 lucrări. Simeza, Februarie



CORNELIU VASILESCU

Pictură. 41 lucrări (ulei pe pânză, ulei pe lemn, guașă pe hîrtie). Orizont. Februarie-martie



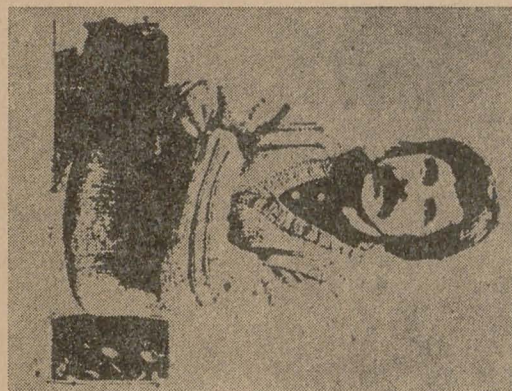
DOINA ELAȘ

Sculptură. 10 lucrări. Alfa, Arad, Martie-aprilie



CORINA LECCA

Pictură în acuarelă. 40 lucrări. Eforie, Martie



ILIE BOCA

Pictură. Galeriile de artă Bacău. Martie-aprilie



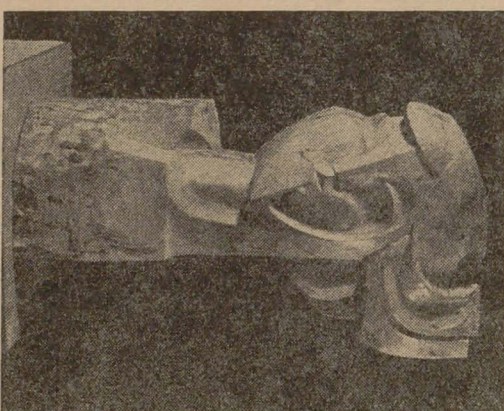
LEONID ELAȘ

Pictură. 35 lucrări. Alfa, Arad, Martie-aprilie

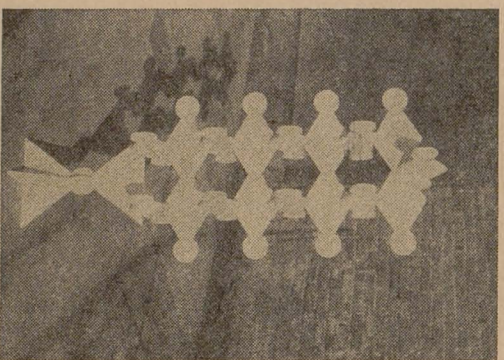
SIMEZE

CINCI ARTIȘTI PLASTICI ARĂDENI

Pictură, grafită, sculptură. Francisc Baranyay — 11 uleiuri, Nicolae Bicfalvi — 9 uleiuri, Ioan Cott — 11 linogravuri, Ionel Muntean — 5 sculpturi în lemn, Emil Vitroel — 5 sculpturi în lemn, aluminiu. Galeriile de artă din Timișoara. Martie



EMIL VITROEL



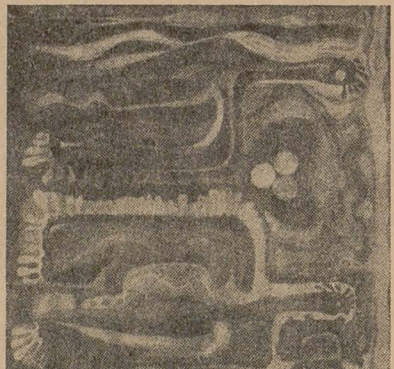
IONEL MUNTEAN



FRANCISC BARANYAY



IOAN COTT



NICOLAE BICFALVI

Dans ce numéro:

Articles à signaler

Les artistes pendant la guerre d'indépendance

(Grigorescu Ion)

p. 2

Poursuivant la série d'articles « Les artistes pendant la guerre d'indépendance », le peintre Grigorescu Ion refait avec minutie l'itinéraire du « reporter de guerre » Carol Popp de Szathmary tout en analysant les caractéristiques de ses dessins; sont présentées aussi les œuvres de Theodor Aman, du sculpteur Ion Georgescu et du peintre Oscar Obedeau. L'auteur considère que « la publication intégrale des œuvres réalisées par les artistes au front et immédiatement après la guerre, qui gardent encore tout vibrant le souvenir ou la hantise de ces „moments", pourrait constituer un authentique hommage rendu à la lutte pour l'indépendance de notre pays ».

L'exposition des artistes de Bucarest

(Mihai Drișcu)

p. 6

La chronique d'une importante exposition — étape municipale du I-er Festival national « Hymne à la Roumanie » qui s'est tenue au Musée d'Art de la République (peinture) et aux salles « Dalles » (sculpture, art graphique, arts décoratifs), due au critique d'art Mihai Drișcu, relève l'idée centrale de cette manifestation: la présence de l'histoire nationale dans la conscience des artistes roumains.

Les musées ethnographiques en plein air et le patrimoine nationale

(Paul Petrescu)

p. 12

Partant de la constatation qu'il existe actuellement en Roumanie « un nombre total de 16 musées ethnographique en plein air, ce qui l'a situé de ce point de vue au premières places parmi les pays du monde entier et en première place dans l'est et le sud-est de l'Europe », le dr. Paul Petrescu présente ce phénomène dans son évolution historique et souligne le rôle joué par ces ensembles dans la culture contemporaine et la vie sociale roumaine.

La sculpture américaine contemporaine et Brancusi

(Friedrich Teja-Bach)

p. 18

Sous la rubrique « Les archives Brancusi », nous publions dans le présent numéro de notre revue l'étude du sculpteur et critique d'art Friedrich Teja-Bach portant sur les rapports existant entre l'œuvre de Brancusi et la sculpture américaine contemporaine. M. Friedrich Teja-Bach considère,

qu'à partir des années 60 — qui indiquent un intérêt croissant pour la sculpture en Amérique — Brancusi a été l'artiste européen dont l'influence s'est avérée la plus marquante; selon son opinion, l'analyse de ce dialogue artistique crée d'une part la possibilité de caractériser en détail certains aspects essentiels de la sculpture américaine moderne; d'autre part ces rapports pourraient ouvrir de nouvelles dimensions à la compréhension de l'œuvre de Brancusi, aiguillant, par leur qualité toute particulière, le regard adressé à la complexité de sculpteur roumain.

Art-costume. L'artiste et la mode: Propositions

(Mihai Drișcu)

p. 27

Reprenant le thème « Art-costume » (v. no. 1—2 1977) le critique d'art Mihai Drișcu commente les propositions présentées par Ariana Nicodim, Florica Vasilescu, Daniela Grușevschi et par un groupe de 17 exposants de « l'Atelier — 35 ».

La revue « Art-a » présente les artistes roumains contemporains

Ștefan Câlția

p. 16

Né le 15 mai 1942, à Brașov.

Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Détenteur des bourses « Ion Andreescu » (1969—1970) et « Th. Aman » (1971—1973). Participe depuis 1969 aux expositions officielles. Expositions personnelles à Brașov (1969), Bucarest (1970, 1971, 1976) et Pitești (1976). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1973 — Philadelphie; 1974 — Glasgow, Moscou, Stockholm; 1975 — Lisbonne; 1976 — Vienne, Berlin, Prague, Bratislava; 1977 — Varsovie, Dortmund. Expositions internationales: 1973 — Platres (Ile de Chypre), Madrid; 1976 — Sofia. Prix: 1971 — Prix des jeunes artistes attribué par l'Union des arts plastiques; 1973 — Médaille « Le Rossignol d'or » (Platres); 1977 — Ille Prix pour la peinture décerné par le Jury du Festival national « Hymne à la Roumaine ».

Napoleon Tiron

p. 22

Né le 5 février 1935 à Reditu-Oasele (département de Galați). Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Boursier de l'Union des arts plastiques en 1971. Participe depuis 1970 aux expositions officielles. Exposition personnelle en 1976, à Bucarest. Expositions en groupe à Bucarest — « Le bois, expression et technologie »; « Dessins inédits » (1972); « Art et énergie »; « L'art et la ville » (1974); « Le corps humain » (1975). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Munich, Budapest (1972); Eastbourne, Belgrade, Prague, Hambourg, Karlovy-Vary, Brno (1973); Varsovie (1975).

Expositions internationales: 1973 Biennale de petite sculpture — Budapest; 1974 — Quadriennale de l'artisanat d'art (Erfurt); Le Festival international de Bromsgrove; 1975 — Berlin; 1976 — Biennale de Venise. Prend part aux Symposiums de sculpture organisés à Măgura Buzău (1970, 1974), Arad (1972), Moravany Piestany Tchécoslovaquie (1972), Bucarest — Balta Albă (1973), Arcuș, Sf. Gheorghe (1975). Prix: Prix de l'Union des arts plastiques pour la sculpture (1970); Mention attribuée par la Quadriennale de l'artisanat d'art (Erfurt).

Ariana Nicodim

p. 28

Née le 18 décembre 1935 à Craïova.

Études: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1959). Participe depuis 1960 aux expositions officielles d'art décoratif. Expositions personnelles à Bucarest (1973, 1977). Prend part à de nombreuses expositions internationales ainsi qu'aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger (Copenhague, Francfort, Prague, Budapest, Istanbul, Bochum, Hambourg, Belgrade, Moscou, Rome, Milan, Brno, Karlovy Vary, Bratislava). Prix: Médaille d'argent (Triennale d'art décoratif, Milan — 1973).

Florica Vasilescu

p. 30

Née le 17 novembre 1922 à Drăgășani (Département de Vâlcea).

Études: École d'architecture de Bucarest (1947). Participe depuis 1959 aux expositions officielles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Paris (1972), Stockholm (1976), Bucarest (1977). Participe à l'exposition internationale de Toronto (1959).

Depuis 1962 déploie une activité constante dans le domaine de la décoration.

Oeuvres d'art monumental: ensemble décoratif pour le sanatorium d'Amara (relief-pierre) — 1971; panneau décoratif-rideau (broderie en fil de laine et métal) au Théâtre National de Craïova (en collaboration avec Ioana Sturdza) — 1972.

Prix: Médaille d'or pour l'aménagement du Pavillon de la Roumanie à la XI-e Triennale de Milan; Médaille d'argent, pour les panneaux décoratifs exposés à la XI-e Triennale de Milan (1957).

Daniela Grușevschi

p. 32

Née le 29 juin 1946 à Bucarest.

Études: Institut d'architecture « Ion Mincu » de Bucarest (1970). Spécialisée dans la décoration de l'intérieur et du mobilier.

Participe depuis 1973 aux expositions officielles. Expositions personnelles à Bucarest (1971, 1976). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Athènes (1976), Dortmund (1977).

