



ARTIA77

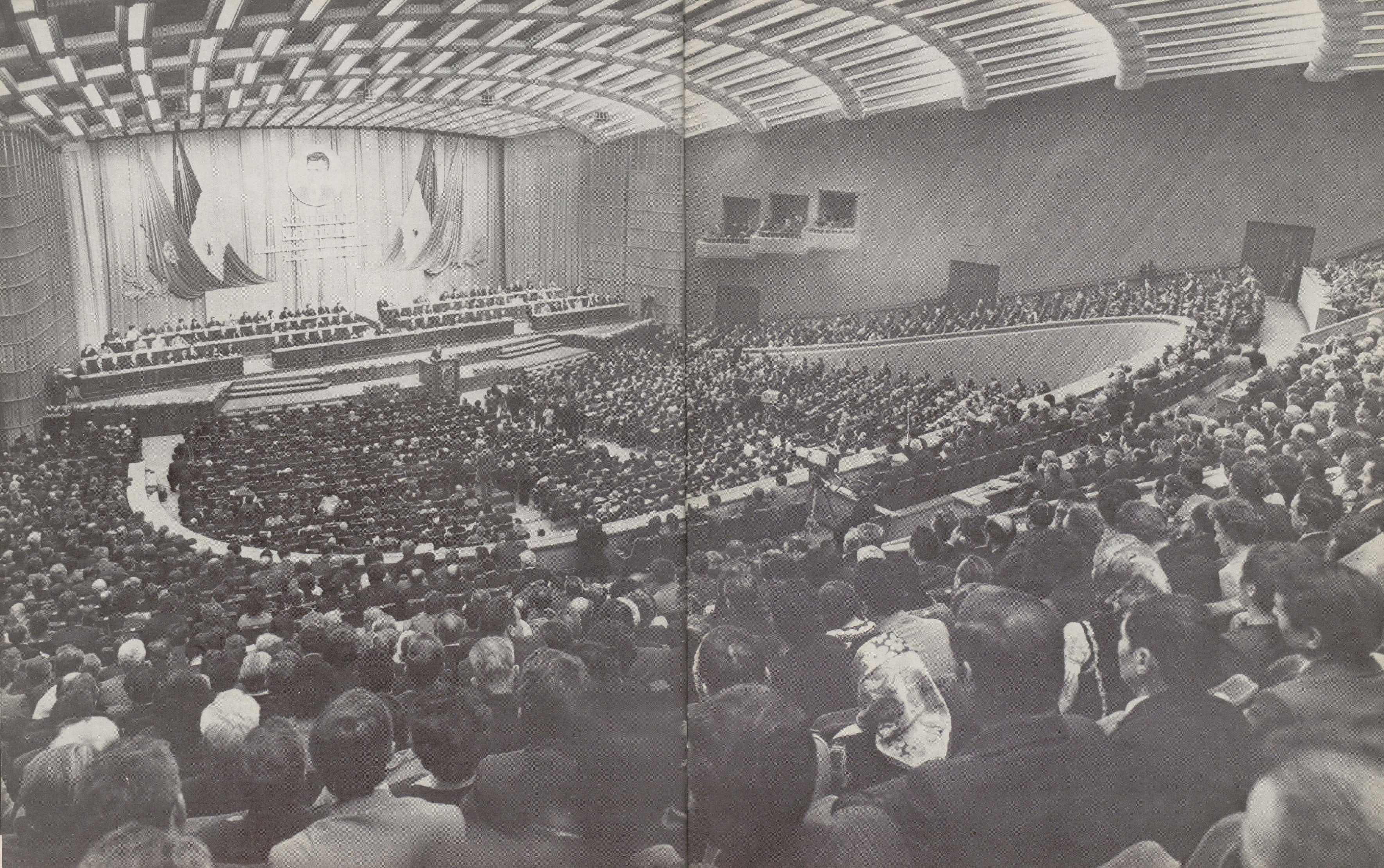
ANUL XXIV

NR. 9/1977



Să nu uităm nici un moment, dragi tovarăși, că a fi membru al partidului, a fi comunist înseamnă a fi revoluționar nu numai în vorbe, ci și în fapte, înseamnă a face totul pentru a contribui, fiecare, la locul său de muncă, la traducerea în viață a Programului partidului, la înfăptuirea năzuințelor poporului nostru. Aceasta înseamnă a face totul pentru însușirea celor mai înalte cunoștințe din toate domeniile, pentru a fi stăpîn pe concepția revoluționară materialist-dialectică despre lume și viață, a acționa în toate împrejurările ca revoluționar, împotriva a tot ceea ce este vechi, a ceea ce și-a trăit traiul și nu mai corespunde noilor realități și schimbări din societatea noastră și din lume, a promova cu curaj noul în toate domeniile de activitate. Numai așa vom rămîne un partid revoluționar—și sînt convins că partidul nostru va fi permanent un partid tînăr, revoluționar, prin concepția, prin activitatea sa în slujba poporului, a socialismului, a comunismului și păcii!

NICOLAE CEAUȘESCU



CĂTRE CONFERINȚA NAȚIONALĂ A PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU, SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Artiștii plastici din patria noastră au ascultat cu vie emoție ampla Dumneavoastră cuvântare rostită la înaltul forum al partidului nostru, Conferința Națională a Partidului Comunist Român, în care faceți o analiză profund științifică a rezultatelor obținute, stabilind modalități concrete de realizare, în continuare, în condiții optime a hotărîrilor Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român, a sarcinilor cincinalului și al Programului suplimentar de dezvoltare economică-socială a României Socialiste.

Dezvoltarea impetuoasă a forțelor de producție din țara noastră, concomitent cu evoluția ascendentă a culturii și artei socialiste este relevată în amănunt, cu toate rezultatele pozitive obținute sub conducerea înțeleaptă a partidului, a Dumneavoastră personal, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu.

Ca oameni de artă, a căror contribuție la educația patriotică și estetică a maselor s-a făcut simțită în ultimii ani în viața patriei, sîntem conștienți de importanța sarcinilor ce ne revin atît în momentul actual, cît și în etapele următoare.

Profund angajați în vasta operă de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare impetuoasă a României pe drumul comunismului, artiștii plastici din țara noastră — români, maghiari și de alte naționalități — se obligă în fața Conferinței Naționale a Partidului că vor îndeplini cu convingere și tenacitate hotărîrile adoptate de înaltul forum al comuniștilor — Conferința Națională a Partidului Comunist Român — că ele vor constitui pentru obștea noastră, pentru fiecare creator de artă, directive clare de mare imbold în activitatea noastră creatoare.

Ne angajăm să cultivăm în continuare umanismul revoluționar, patriotismul fierbinte, ideile și concepțiile înaintate promovate de partid, exprimînd în operele noastre frumusețea vieții contemporane a României, încrederea în forțele proprii, în viitorul de libertate și independență al națiunii noastre socialiste.

COMITETUL DE CONDUCERE
AL UNIUNII ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN R. S. ROMÂNIA

COMITETUL DE PARTID
DIN UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI

Există, în general, forțe capabile și multe realizări în toate domeniile creației, ale literaturii de toate genurile, artei plastice și muzicii. Trebuie însă să ne ocupăm și mai mult de aceste sectoare de activitate, în spiritul celor stabilite de Congresul partidului, de Comitetul Central, inclusiv cu prilejul conferințelor naționale ale acestor uniuni. Să luăm măsuri care să ducă la creșterea rolului acestor uniuni în întreaga activitate de formare și de dezvoltare a creației noastre literare, muzicale și în artele plastice, pentru a promova o creație cu adevărat revoluționară, în concordanță cu concepțiile partidului nostru despre lume și viață.

NICOLAE CEAUȘESCU

TEMĂ ȘI STIL - DIALECTICA UNEI RELAȚII

DAN GRIGORESCU

«Deosebirea esențială dintre artist și artizan nu este gradul de măiestrie, nici capacitatea diferită de invenție; ci intensitatea trăirii actului de creație». Judecata a fost formulată de Delacroix, unul dintre acei artiști pentru care creația s-a justificat ca patetică participare la evenimentul contemporan. Și la care, implicit, traducerea în imagine a universului vizual însemna, în primul rând, pătimașă participare la actul de creație.

Arta românească s-a definit, încă din epoca de măreție dintre Evul Mediu și Renaștere, ca o modalitate specifică a afirmării unui ideal civic, formulat cu o mare limpezime a sistemului de alegorii. Fresca monumentelor moldovene e o ipostază dintre cele mai clare ale unui viguros spirit epic; înscrisura în registre continue are, probabil, același sens narativ pe care friza îl avea în antichitatea grecească. Dar modificarea modelului bizantin, atât de adesea evocată inserție a motivului Căderii Constantinopolului, avea înțelesul unei modernizări a conceptului în direcția transformării lui într-o temă



cu valoare contemporană. Compoziția tematică nu este, deci, o invenție romantică și nu poartă, neapărat, semnul reinterpretărilor subiective pe care le conține narațiunea romantică. Și, în cazul artei noastre, poate cu atât mai mult cu cât, se cuvine să ne aducem aminte, o pictură romantică în stare pură nu există. Din această perspectivă, reconsiderarea rolului academismului românesc (nu numai sub raportul câștigurilor tehnice introduse de atelierele artiștilor care învățaseră valoarea expresivă a construcției liniei și a clar-obscurului) ar trebui, probabil, avută cândva în vedere. S-ar observa, poate, că, din strictul punct de vedere al evaluării temelor narative, el înseamnă — în chip cu mult mai decis decât în arta Occidentului — o continuare (cu mijloace artistice, desigur, mai îndoielnice decât cele ale înaintașilor din veacurile XV-XVI) a unei tradiții.

Chiar și atunci când e zăgăzuit de convenția academică, elanul romantic modelează, în pictura noastră, un sistem al imaginilor narative spre care ne îndreptăm,

firesc, cînd vrem să evocăm ipostazele vizuale ale atmosferei spirituale din vremea revoluției pașoptiste. Imaginea emblematică a *României rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății*, datorată lui Rosenthal, reprezintă un moment esențial în istoria temei patriotice și revoluționare în arta românească. Nici Lecca, nici Aman, de pildă, nu au ezitat să abordeze

episoade ale epopeii trecutului, o epopee sfințită de numele lui Ștefan, Vlad Țepeș sau Mihai, deși mijloacele stilistice erau atît de deosebite de acelea pe care le confirmase mișcarea artistică atît de categoric îndreptată spre glorificarea trecutului: romantismul. Ceea ce conține, însă, încă din vremea începuturilor, pictura istorică românească este distincția

operată în chip lucid între adevărul obiectiv și adevărul artistic. Pictorii acelei îndepărtate vremi nu se constituiau în cronicari, în martori ai evenimentului, ci deveneau participanți, propunînd interpretări menite să reliefeze nu detaliul narativ, ci semnificația lui actuală. Ceea ce spunea Taine despre romanul romantic («ne ajută să reconstituim nu atît

epoca la care se referă, cît epoca în care a fost scris») a devenit un adevăr atît de bine cunoscut, încît nu mai are nevoie de demonstrație.

Chiar și în cazul picturii lui Aman, intervenția factorului subiectiv e atît de hotărîtoare, încît posteritatea nu a preluat chipul lui Tudor așa cum îl știm din descrierile epocii, ci s-a îndreptat



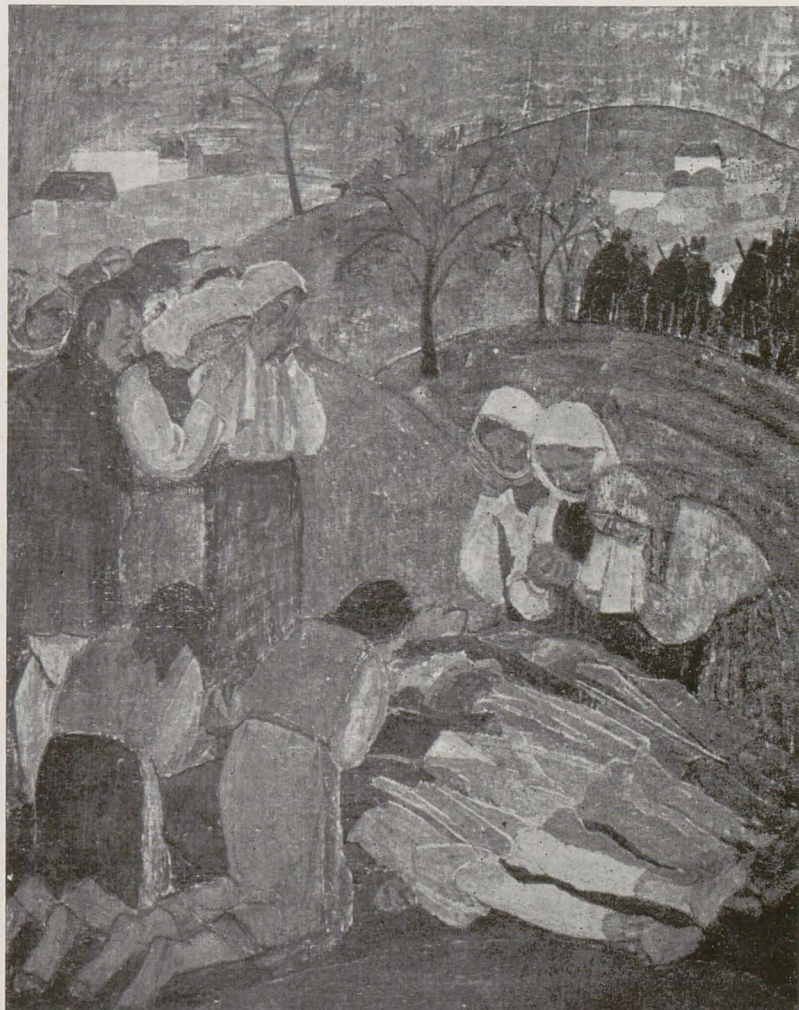
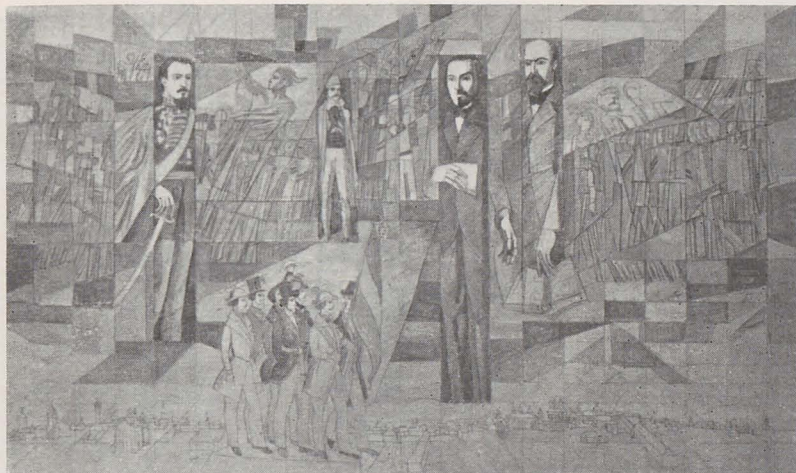
statornic spre reprezentarea cu valoare de efigie, cu siguranță foarte diferită de cea reală, efigie cunoscută din pictura artistului care a făcut din eroul de la 1821 un simbol. După cum, pentru generația noastră și, cu siguranță, pentru cele care vor veni, figura Anei Ipătescu va fi preluată nu atât din reprezentările vremii, cât din compoziția lui Ciucurencu

— siluetă mișcându-se sub vîntul aspru al Revoluției, glorificată de acel bărbătesc coral de capete al tabacilor răsculați. O personalitate complexă, cum este aceea a lui Bălcescu, dăruiește fiecărui artist o fațetă dominantă a cugetului și a patimei sale, a elanurilor lui mistuitoare și a sacrificiului. Îl păstrăm, firește, în amintire sub chipul de nobilă

reculegere pe care-l știm de la Negulici și de la Tattarescu; dar și sub acela de flacără care se consumă, arzînd, așa cum l-a înfățișat Paul Vasilescu. Recentele expoziții din cadrul Festivalului Național « Cîntarea României » au

prilejuit o lărgire semnificativă a perspectivei din care prezentul își reinterpretează izvoarele; istoria de astăzi își simte adîncile temelii așezate cu multă vreme în urmă, pe acest pămînt. Și în interpretarea lui Ion Stendl,

1. ALEXANDRU CIUCURENCU: Republica, ulei (p.1); 2. ION NICODIM: Fragment de frescă, Muzeul Militar Central; 3. OCTAV GRIGORESCU: Alegoriile păcii II, ulei; 4. BRĂDUT COVALIU: Compoziție, ulei; 5. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Atacul, ulei (p. 2); 6. VASILE CELMARE: 1848, ulei; 7. VIRGIL ALMĂȘANU: 1907, Epilogul răscoalelor, ulei; 8. CORNELIU BABA: 1907, ulei; 9. MARIUS CILIEVICI: 28 Februarie 1787, ulei (p. 3)



de pildă, care viza o acreditare a autenticității faptelor, conștințite de reprezentarea paginilor îngălbenite ale ziarelor de odinioară, metafora avea un înțeles la fel de cuprinzător ca și în evocările clar narative ale luptelor de pe front. Sau în acea sublimată alegorie a lui Ion Nicodim, în care gestul larg al semănătorului se topea în lumina ce inunda

întregul orizont, conferindu-i o aureolă la fel de semnificativă ca și aceea ce se înălța din picturile a căror substanță epică se constituia din rememoraarea faptelor istorice.

Cei care au doar ambiția reconstituirii exacte a evenimentelor, istorice sau prezente, au — desigur — dreptate când vorbesc despre emoția pe care marile

fapte ale umanității, ale poporului nostru, o produc, prin ele însele, în conștiința privitorului. Dar să ne amintim că un scriitor a cărui virtute supremă urma să fie (așa o dorea el) obiectivitatea deplină — mă refer la Balzac — mărturisea că a plîns cu hohote în noaptea în care a compus scena morții lui Goriot. Faptele impresionează, dar rostul artistului este,

neîndoielnic, să *transmită* propria emoție. Confesiunea are valoare numai în măsura în care transplantează în cugetul celui care o ascultă emoția trăită de cel ce-o rostește.

«Ornamentul e întotdeauna de prisos, dacă nu se ivește din nevoia dureroasă a accentuării rostului unui corp la care se adaugă», spunea Blaga. Poate că, meditănd



la cuvintele acestea, vom înțelege mai bine de ce mai sînt încă atîtea opere care nu transmit o vibrație, cu toate că sînt elaborate atît de meticulos. Sau, fără dorința paradoxului, tocmai de aceea. Marea simplitate a operei de artă, a capodoperei, este, desigur, rezultatul unei îndelungi elaborări; dar de aici pînă la calofilie e un drum lung și primejdios.

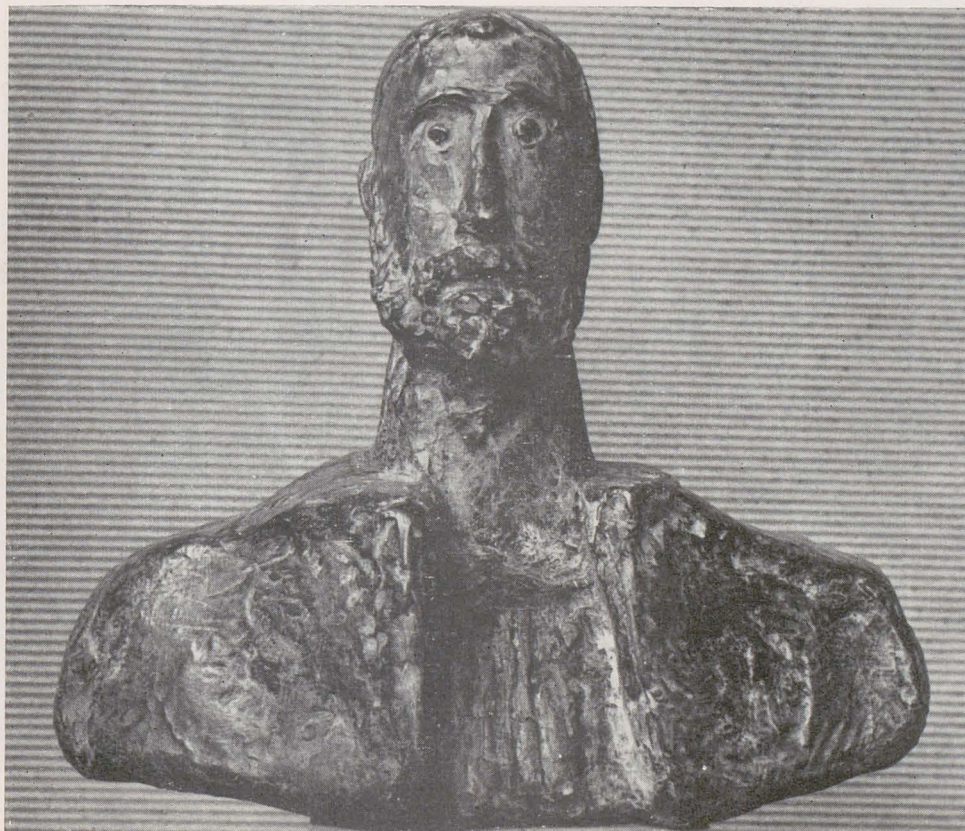
Elementul fundamental al creației artistice rămîne, totuși, capacitatea ei de a cuprinde faptul de viață și de a-i transmite semnificațiile. Exercițiul procustian de a supune temele reluate din lumea reală unei sintaxe stilistice preconceptuate duce, inevitabil, la sărăcirea de sensuri a evenimentului adevărat. De aceea, artistul care-și alcătuiește o gramatică prea stric-

tă va ajunge să vorbească despre toate lucrurile de pe lume în aceeași termeni, fie că e vorba de o mărturisire de dragoste, de un imn închinat soției lui sau de o baladă inspirată de eroismul și de jertfa înaintașilor.

Compoziția tematică are, în ar-

tele plastice, înțelesul pe care-l are, în poezie, epopeea; bineînțeles, nimeni nu se gîndește să alunge din istoriile literare versurile lui Pindar și ale lui Sapho pentru a-l păstra doar pe Homer. Dar va înțelege că, din perspectiva arhitecturilor nara-

1. ION JALEA: Bivolar, bronz; 2. GEORGE APOSTU: Compoziție, lemn; 3. GHEZA VIDA: Dans din Oaș, lemn (p. 4); 4. ION IRIMESCU: Tăran, bronz; 5. ADRIAN POPOVICI: Jertfă și memorie, ghips; 6. MIRCEA SPĂTARU: Mihai Viteazul, bronz, fragment; 7. PAUL VASILESCU: Voievod, ghips (p. 5)



tive, eposul pune probleme mai complicate, și poetului, și publicului său. Se ivește, uneori, primejdia care vine din direcția opusă: schimbarea sistemului sintactic ori de câte ori se abordează o temă diferită. Regăsim, însă, cu negrăită bucurie, în pictura lui Baba, o *structură stilistică* de mare soliditate arhitecturală, care conferă operei sale o personalitate

distinctă, capabilă să dea diverselor fapte ale existenței umane o interpretare dramatică și poetică, atât de specifică, imposibil de confundat în arta secolului nostru. Știința de a rămîne *tu* în fața evenimentelor atât de diverse oferite de realitate este semnul artistului adevărat. Numai pentru privitorul grăbit *Grădinile suspendate* ale lui Gheorghiu par

variații pe o singură temă; de fapt, ele sînt interpretările unui univers natural, extraordinar de divers în ipostazierile cristalului, ale corolei, ale aripii de fluture și aparentele asemănări dintre structurile picturale sînt înșelătoare asemănări dintre înfățișările unei lumi unitare. După cum unitatea stilistică a picturilor lui Almășanu sau ale lui Octav

Grigorescu e o consecință logică a unității modelului propus de fiecare din ei, modelul descinzînd din arta monumentală a Renașterii, după cum construcția compozițională a lui Pacea descinde din rezolvările bidimensionale ale scoarței românești, iar cele ale lui Celmare din calma schemă raționalistă a modelului leonardesc.



Tema determină stilul. O recunoaștem, de exemplu, în sculpturile lui Constantin Popovici, în care personalitatea artistului se vedește la fel de puternic și în viguroasa *Electricizare* și în elegiacul, adânc interiorizat al monument al lui Bacovia, dar — de fiecare dată — ea se modelează în consens cu înțelesul subiectului tratat. Și în sculpturile lui Maitec,

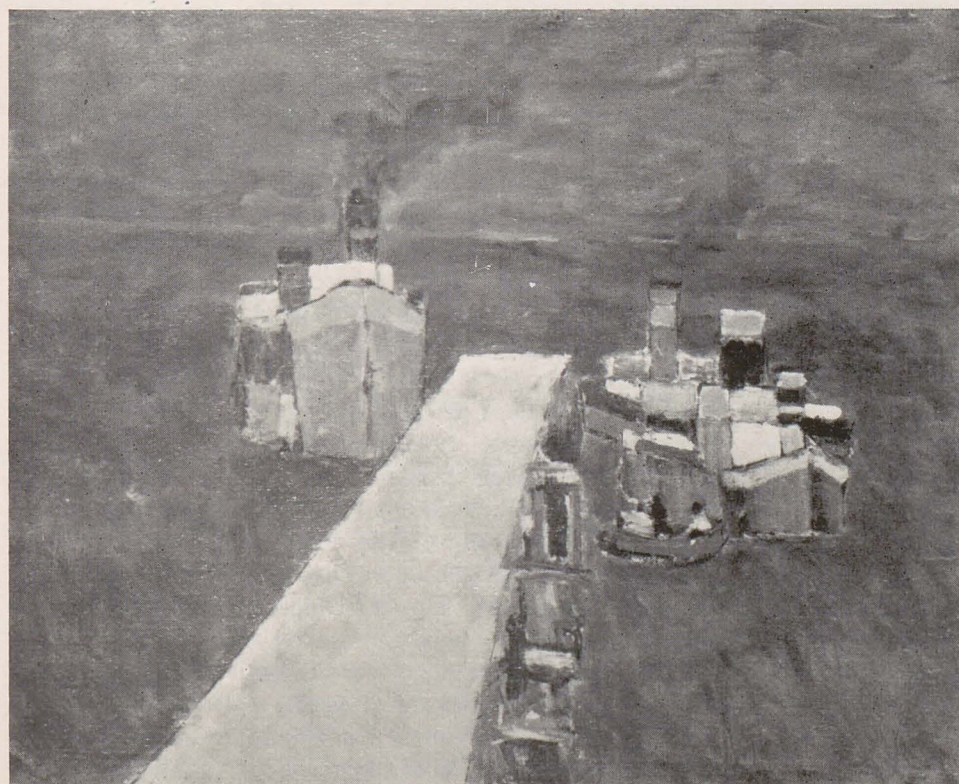
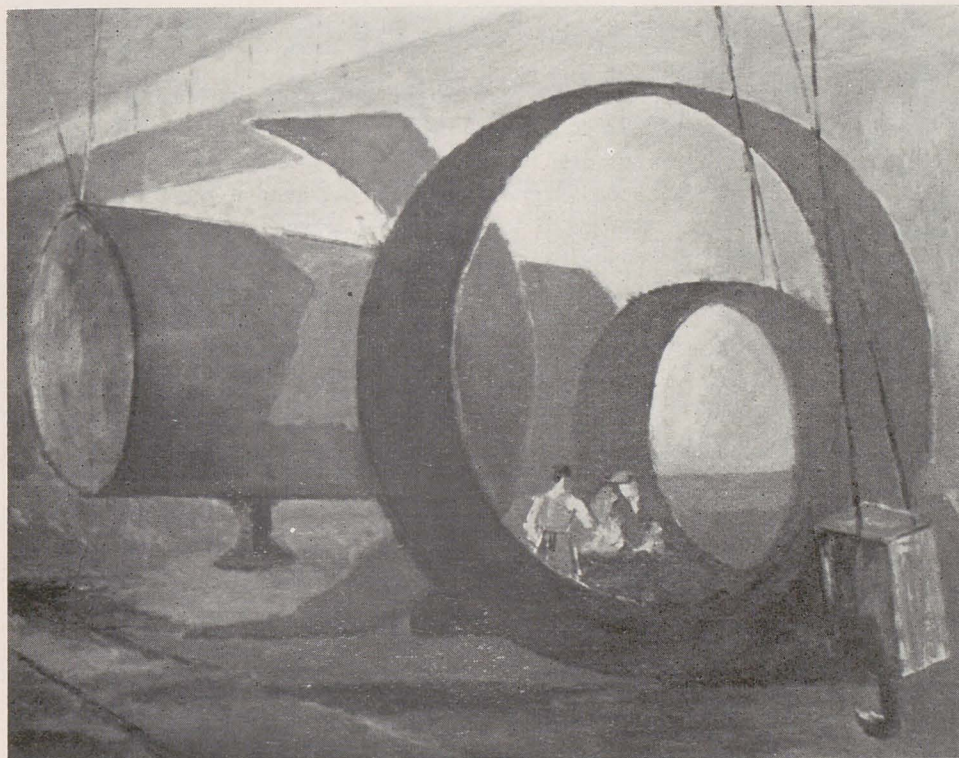
întrupări ale unui gând ce asociază exemplar străvechile tradiții ale unei vaste civilizații a lemnului cu împlinirile științei moderne. Și în picturile lui Viorel Mărginean, revendicându-se constant din aceeași sursă de liniștită poezie, cuprinzând mereu elementul nou de emoție din priveliștea reală de natură.

Acest echilibru delicat între con-

secvența stilistică și capacitatea de a introduce neconținut elementele noi propuse de temă, de universul real, constituie în operele cele mai reprezentative ale artei noastre contemporane semnul sigur al participării artiștilor

la eveniment, supremă justificare a creației dintr-o epocă în care se produc atâtea schimbări profunde și semnificative în lumea ce dăruiește pictorului, poetului, sculptorului, subiectele artei lor.

1. CONSTANTIN NIȚESCU: *Eroii Daciei Felix*, ulei; 2. PAUL GHERASIM: *Tăran pe cîmp*, ulei; 3. IACOB LAZĂR: *Independența*, ulei; 4. ZEMLENY CSABA: *Familia*, ulei (p. 6); 5. H.H. CATARGI: *Cazangerie*, ulei; 6. ION BITZAN: *Secerișul*, ulei; 7. ION PACEA: *Vapoare*, ulei; 8. SORIN ILFOVEANU: *Portretul elevului*, ulei (p. 7)



REFLECȚII LA «CÎNTAREA ROMÂNIEI»

Impulsul dat de Festivalul național «Cîntarea României» creatorilor de artă din toată țara, ca și talentelor numeroase din rîndurile maselor de oameni ai muncii, a acționat cu rezultate remarcabile asupra activității artiștilor plastici profesioniști. Climatul stimulator al programului Cîntării României, antrenarea energiilor creatoare într-un stil de întrecere, către realizarea unor opere de artă cu o bogată substanță de idei și un înalt țel educativ, inițiativa largă acordată artiștilor în determinarea subiectelor și temelor, caracterul dinamic al concepției organizatorice și asocierea programului Festivalului cu acțiunile legate de cele două importante comemorări din acest an: cea a Centenarului Independenței de stat a României și cea a Răscoalelor țărănești din 1907, toate au contribuit la ridicarea pe o treaptă nouă, de eficiență, activitatea artiștilor plastici profesioniști. Amploarea excepțională a acțiunilor întreprinse și, în majoritatea cazurilor, duse la bun sfârșit de Uniune prin centrala filialelor și cenaclurilor ei, se evidențiază chiar și din simpla parcurgere a documentelor de participare. Teritorial vorbind, toate filialele și cenaclurile și-au adus — prin diverse modalități — contribuția la etapele Festivalului, în primul rînd prin expozițiile județene și de concurs, dar și prin expozițiile personale din perioada respectivă, precum și prin participarea directă la amplele expoziții tematice 1907 și 1877 din Capitală și alte centre importante. Filialele au desfășurat în tot acest interval și o amplă activitate în cadrul căminelor culturale, al cercurilor de artă plastică din întreprinderi, atît din comunele urbane mici, cît și din cele rurale. Astfel Filialele Baia Mare și Satu Mare și-au înscris în programul lor de lucru un important număr de manifestări prin care au sprijinit cele mai variate forme de activitate din domeniul artei profesioniste și amatoare. Forme asemănătoare de activitate s-au înregistrat la Filiala Cluj-Napoca, de o apreciere deosebită bucurîndu-se faptul că această filială a colaborat activ și eficient cu alte filiale din țară precum și cu Muzeul de artă contemporană din Galați, în organizarea unei expoziții. În acest fel, integrarea creativității contemporane în evoluția spiritualității românești tradiționale dobîndea caracterul unei preocupări cu puternice ecouri în practica vieții artistice, capabilă să îndrume favorabil și creația de amatori. La fel Filialele Timișoara și Brașov, Sibiu, Oradea și Piatra Neamț au realizat o foarte bună corelare a activității lor cu cea a muzeelor din orașele respective. O activitate bogată profilată pe specificul activității economice din județ a avut cenaclul Tulcea. Filiala Pitești, Filiala Iași cu o deosebit de largă participare la realizarea expozițională a tematicii 1907 și 1877, Filialele Deva, Brașov, Sibiu, Filialele Buzău, Sf. Gheorghe, Craiova, Galați, Constanța, Miercurea Ciuc, Tg. Mureș, Vîlcea s-au preocupat intens de organizarea, într-o formă sau alta, a unor dezbateri cu publicul prin conferințe sau simpozioane. S-au remarcat simpozionul de la Brașov cu mai multe contribuții teoretice pe marginea Salonului de gravură, Simpozionul Cibinium de la Sibiu, ciclul de conferințe din Constanța privind arta contemporană. S-a lucrat intens în cadrul operațiunilor de jurizare, în colaborare cu Comitetele județene de cultură și educație socialistă și cu conducerea Uniunii, care a trimis

delegați artiști și critici în fiecare filială și cenaclu pentru a lua parte la jurizări.

În București, numeroase operațiuni, pe etape, au necesitat o importantă concentrare de forțe: în primul rînd pe planul creației. Trebuie reamintit aici că deși încheierea sau chiar execuția multor lucrări s-a făcut în condițiile grele ale perioadei imediat următoare cutremurului, în ateliere și locuințe deteriorate, participarea artiștilor bucureșteni la expozițiile festivalului și la alte acțiuni în cadrul lui a fost mare și, în general, cu lucrări de bună calitate. Din toată această activitate, cu atîtea ramificații, a rezultat o nouă dinamică a implicării artei în viața societății, noi relații cu publicul, noi categorii și forme de exprimare, de angajare artistică. Ele au fost schițate, în esența lor, celui de al doilea Festival revenindu-i sarcina de a le extinde și adînci semnificațiile.

Participarea la cele două expoziții, consacrate una Răscoalelor de la 1907 și cealaltă Centenarului Independenței, a polarizat o mare parte din potențialul artistic bucureștean. Au fost realizate în cadrul celor două tematici de bază compoziții de valoare, unele premiate în finala concursului, și în care inventivitatea formulării tematicii, extinderea registrului de subiecte și motive, originalitatea și forța exprimării vorbeau despre o etapă nouă în dezvoltarea picturii, sculpturii, graficii și tapiseriei pe temă istorică în arta noastră. Remarcăm astfel includerea în portretistică a unor figuri din perioada luptelor pentru independență, figuri mai puțin cunoscute de marele public; adaptarea în compoziții a unor unghiuri de vedere noi în tratarea subiectelor istorice și, în general, tendința de a acorda mai multă atenție viziunii monumentale, expresivității cromatice și compoziționale mai puternice.

Totuși, așa cum s-a observat și cu prilejul dezbaterii organizată la sala Dalles în incinta expoziției închinată Răscoalelor de la 1907, persistă încă destule cazuri în care rezolvările facile, stereotipe, referințele ilustrativ-retorice, înlocuiesc înțelegerea profundă a sensurilor subiectului istoric și expresia modernă îndrăznească convingătoare. Rezultă de aici că acțiunea de clarificare teoretică, critică, dintr-o optică înalt profesionalizată, în problema cu aspecte multiple a artei pe temă istorică, ar trebui continuată, însă nu atît prin conferințe și simpozioane ex cathedra, ci printr-un dialog viu, pe baza experienței artiștilor.

Reușita expozițiilor și buna lor primire în public a făcut ca o bună parte din lucrările prezentate să ajungă în fazele finale ale concursului, constituindu-se ca o adevărată rezervă de opere cu subiect istoric. Lor li s-au adăugat valoroase opere ale artiștilor celor mai apreciați, inspirate din înfățișările vieții contemporane în România; aceasta îndeosebi în faza municipală bucureșteană, în celelalte ponderea fiind în direcția subiectelor istorice. Din acest punct de vedere, îmbogățirea repertoriului tematic al artei inspirate din realitățile lumii de astăzi, găsirea unor forme adecvate noi, rămîne o preocupare mereu susceptibilă de progrese.

Toate aceste eforturi au fost susținut popularizate prin presă, radio și televiziune cu ajutorul criticilor, care au subliniat în prezentările

lor funcția socială a artei relevând în acest sens semnificațiile Festivalului. Antrenarea publicului s-a făcut și în cadrul unor sesiuni științifice la care au colaborat, cu comunicări, istorici și critici de artă, membri ai Uniunii, precum și prin metode de anchetă socială, pe baza unor chestionare plasate în sălile marilor expoziții colective.

Răspunsurile la chestionare au dovedit multe cazuri de real interes pentru problemele artei și o bună orientare a referințelor, dovedind că eforturile criticii de a asigura în ultimii ani o mai bună educație a receptării artistice au avut drept rezultat înlăturarea, în bună măsură, a ecranului de neselectivitate care frâna contactul fertil al publicului cu arta inovatoare.

Un rol important pentru educația gustului artistic l-a avut contribuția oferită de Uniune afirmării mișcării artistice de amatori. Prin trei comisii de artiști s-a participat în diferite centre din țară la selecționarea judicioasă a lucrărilor pentru expozițiile artiștilor amatori deschise în cadrul Cîntării României.

Se poate desprinde din toate aceste acțiuni adeziunea artiștilor la programul Cîntării României, adeziune exprimată prin însușirea creațiilor a programului ei. Alături de pictori și sculptori, numeroși graficieni au pregătit, sub semnul Festivalului și Centenarului Independenței, lucrări rezultate dintr-o documentare conștiințioasă, luată din izvoare directe, fapt care s-a tradus favorabil în puterea de convingere a gravurilor și desenelor prezentate la concurs. În toate domeniile artei varietatea stilistică manifestată în interiorul viziunii figurative, către care s-au îndreptat cei mai numeroși artiști, a arătat că se deschid vaste perspective unor modalități stilistice al căror limbaj modern, deși desfășurat în cadrul genurilor tradiționale ale picturii și graficii de șevalet, ale sculpturii de postament, se impun cu toată vigoarea și autoritatea noutății, tocmai fiindcă pornesc de la o gândire artistică clar conturată, de la experiența angajării sociale, de la receptarea actualității în sensul cel mai larg al cuvîntului: a actualității înțelese în toate raporturile ei dialectice cu trecutul și cu viitorul.

Prin structurile compoziționale, prin elementul constructiv dominant în unele din lucrări, prin lirismul cromatic preponderent în altele, prin preocupările de regie a subtextului narativ, prin potențialul filosofic al multora din lucrări, multe din operele create în acest interval se înscriu în direcții de dezvoltare fertilă a artei contemporane. Un rol important l-a jucat, în cadrul activităților din perioada concursului, intensificarea preocupărilor legate de implicarea artei în viața cotidiană și în industrie, a problemei designului în genere. Capitolele de artă decorativă ale fazelor județene și în special a fazei municipale din Capitală au cuprins lucrări și propuneri utilizabile pe latura designului industrial. Expoziția republicană de artă decorativă a inclus unele din aceste lucrări, dar ponderea lor față de urgența și importanța socială a problemei a rămas încă redusă, atît ca propuneri atractive, cît și ca arie de preocupări. Principiile și orientările de bază ale manifestărilor colective de amploare s-au evidențiat de asemenea și în expozițiile personale care au făcut posibilă o analiză mai aprofundată a problemelor plastice și ideologice.

Faza republicană a concursului, care trebuia să însemne o sinteză de vîrf calitativ din punctul de vedere al operelor selectate și premiate, și-a propus în același timp să fie o sinteză expresivă a celor mai interesante tendințe, în primul rînd pe planul forței de convingere și capacitate educativă. Cele trei expoziții care au marcat faza republicană: cea de pictură și sculptură la București, cea de grafică la Cluj-Napoca și cea de artă decorativă la Oradea au avut prestigiul obținut din însumarea atîtor eforturi conjugate ale artiștilor și ale criticii. În cea mai mare parte, operele intrate în faza finală au meritat această cinste, dovedindu-se și cu acest prilej vitalitatea artei plastice românești,

originalitatea ei, ancorarea în social, autenticitatea și adîncimea legăturilor cu tradiția, modernitatea ei neostentativă, rafinată și expresivă totodată.

Concluziile izvorîte din succesele ca și din greutățile firești îndeamnă către îmbunătățiri care, pe plan metodologic și organizatoric, ca și pe planul conținutului compozițiilor, să ridice nivelul calitativ și educativ al expozițiilor la viitoarea ediție a Festivalului «Cîntarea României».

Un cadru tematic axat în principal pe reflectarea realităților României socialiste, capabil să extindă aria surselor de inspirație și să stimuleze îmbogățirea repertoriului de motive, ca și formele de expresie inovatoare, nestagnante, atît în creație cît și în organizarea și prezentarea unor expoziții mai variate în concepție, va trebui să stea în centrul atenției.

Circulația mai activă a expozițiilor interesante și valoroase, deschiderea lor și în județele fără filiale sau cenacluri ale Uniunii, va însemna totodată stabilirea unor modalități reînnoite de colaborare cu publicul din întreprinderi, școli, instituții, cu tradiții și obișnuințe diferite și al căror aport la procesul de receptare a artei contemporane poate deveni de un deosebit interes.

Vor putea fi readuse într-un circuit mai viu manifestări ale legăturii dintre arta plastică și alte genuri de artă. Așa cum în sălile de teatru se deschid expoziții, s-ar putea întrevădea organizarea — după posibilități — a unor mici spectacole de muzică, poezie, coregrafie în sălile de expoziții. Din acest punct de vedere, vernisajul, moment solemn în viața fiecărui artist, ar putea fi transformat într-un moment de valorificare atractivă și educativă pentru marele public, prin discuții la obiect, nedidactice, chiar în fața operelor și a primei surprize, a ineditului din ziua deschiderii expoziției. Pătrunderea iubitorilor de artă în atmosfera unor dezbateri din optică profesionistă și în spirit contemporan, într-un spirit de sinteză culturală, ar fi favorizată și de organizarea unor simpozioane privitoare la genuri mai puțin cunoscute de public și uneori chiar de artiști în problematica lor actuală, cum ar fi de pildă scenografia. Categorie a artelor plastice, scenografia nu este discutată decît din optica teatrală, sau, la cîțiva ani odată, în cadrul unor saloane-bilanț.

De fapt, scenografia dobîndește un loc tot mai important în experiența vizuală — în televiziune, film, arta vitrinelor, regia spectacolelor sau serbărilor în aer liber — și ar putea s-o dobîndească și în regia panoramii expozițiilor noastre, astăzi încă predominant ghidată de regulile unei muzeografii desuete și inadecvate cu formele artei contemporane. Spațiul de desfășurare a legăturilor dintre artă și viață — prin tabere de creație, prin realizările practice ale activității de design — va putea fi extins prin vizitarea acestor tabere și întreprinderi specializate de către grupuri de public, ca și prin participarea unor astfel de grupuri la dezbaterile unor simpozioane pe teme din domeniile respective.

De asemenea, prezentările de expoziții, cu lucrări și discuții, în întreprinderi, ar putea fi diversificate adăugîndu-li-se prezentări de diapozitive și filme color privind și alte genuri și forme de artă decît strict tablouri și statui de expoziție. Incursiuni mai frecvente în domeniul artei monumentale de pe întreg teritoriul țării prin vizitări sau prezentări de filme s-ar adăuga favorabil, din punct de vedere educativ, procesului de receptare artistică. Aceste acțiuni, în care un rol de prim ordin îi revine criticii și artiștilor cu aptitudini de teoretizare, sînt cu atît mai utile, cu cît puternica afirmare a mișcării de amatori creează necesități de educare artistică sporite, tocmai pentru buna orientare a acestei mișcări, pentru clarificarea problemelor care leagă, dar în același timp diferențiază între ele arta stimulatorie și umanizatoare a amatorului, și arta profesionistă de matură angajare în social, ambele capitole de seamă în făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate.

EFTIMIE MODÂLCĂ

Încercînd să definim strict aria expoziției Eftimie Modâlcă de la Căminul artei (deschisă curînd după ampla retrospectivă brașoveană, prilejuită de împlinirea a 40 de ani, și cuprinzînd, în cea mai mare parte, selecții din retrospectivă), vom spune că ea dezvăluie un plan al picturii lui Modâlcă în adîncime, că ea nu este o secțiune orizontală, care să decupeze o situație de moment, o etapă de atelier, ci expresia unui orizont intelectual filosofic și metodologic frecventat mai insistent în anii din urmă și clarificat ca atare, însă integrat profund în aria preocupărilor anterioare. Eftimie Modâlcă își pune, de pildă, multe probleme legate de configurarea chipului de față, ca model de frumusețe și de armonie plastică, dar și ca «alfabet» într-un limbaj de semne complex. E o temă recurentă în pictura lui, ea poate fi urmărită pe o întindere de mulți ani, în cadrul unei structuri tematice strînse. Chipul genetic pe care pictorul construiește tipologia temei este o pădureancă recuperată după iconografia bazinului etnic al Țării Hațegului, dar și după sugestiile venite din straturi mai adînci, așa cum s-au depus ele de-a lungul unei

istorii arheologice de o fertilitate nemaipomenită. Trăsăturile unei elegante imperiale, o solemnitate compusă cu mijloace dintre cele mai simple, coborîta sever pînă la confluența albului cu negrul, într-o varietate cu griuri subtile și fincolorate, se reunesc pentru a defini acest caracter genetic. Originalitatea lui se justifică în harta cromatică a costumului popular cu care s-au înveșmîntat din totdeauna oamenii așezărilor de pe Carpați. Nu numai decît din Țara Hațegului, mai curînd pe o axă carpatică amplă, configurația modelului trimite la stilul înveliturilor cu pahiol, la găteala feminină de nuntă, la tipologia generală conținută în alb-negru costumului, unde albul oferă permanent instrumentele unei purități fermecătoare. Avem semnele unei frumuseți etnice, de un rafinament desăvîrșit, clară și suplă, ca o resurrecție clasică de dincolo de timp și de spațiu. Găsim că spune mult această reiterare de mijloace, ea atinge gradul de seninătate al doinei de dungă, are o linie simplă, sensibilă, cîmpuri de gri în care albul înnobilează expresia picturală.

E o emblemă bătută la marile ceremonii ale spiri-

tului, proba unei înalte moralități și actul unei experiențe estetice de limbaj prin care Eftimie Modâlcă aduce contribuții distincte în galeria imagisticii noastre etnice.

Alte structuri tematice solide din expoziție și solidare cu esența experienței plastice promovate de Eftimie Modâlcă se realizează în ciclurile de monumente, zborul păsărilor și peisaje. Practica ultimului, de pildă, pune în valoare o sensibilitate cromatică vie și un potențial de analist foarte fin. Se simte intuiția pictorului obișnuit să iasă cu șevaletul în natură, dar se constată și efortul combinatoriu de atelier. Eftimie Modâlcă a vrut chiar să ilustreze în expoziție cele două etape de creație, pentru a sublinia sensul unui drum. De aceea un grup de lucrări reflectă peisajul într-un limbaj mai direct, cu un bagaj mai real, în care dealul, copacul, natura verdelui resimt o intuire nemijlocită a motivelor. Lîngă ele se află însă altele, în care elementele de peisaj devin mijloace ale unui sistem simbolic. Identificarea dezvăluie efortul pictorului de a integra materia plastică într-un circuit de semne mitologice. Pegasul,





calul alb, copacul albastru, păsările călătoare, pajura, figura umană devin embleme ale unei realități noi în confluență cu o spiritualitate arhaică mereu fertilă, resimțită ca depozitară legitimă a unui miez de specificitate etnică. La acest nivel de prelucrare a motivelor, griurile albe din năframele păduren-

celor intră în verdele câmpurilor și îl dezintegrează, scăldând peisajul și umanizându-l. Nu mai sîntem îndreptățiți, așadar, să vorbim despre peisaj ca sistem tematic, trebuie să avem în vedere unitatea experienței plastice care leagă într-un tot solidar problematica filosofică din seria pădurencelor cu

problematica mitologică a câmpurilor, ca să întemeieze vatra unei filosofii plastice distincte în geografia picturii românești de azi. ION ITU

1. Năframa pădurenei, ulei și tempera; 2. Natură statică, ulei
3. Peisaj de iarnă, ulei; 4. Pajura și pegasul, ulei

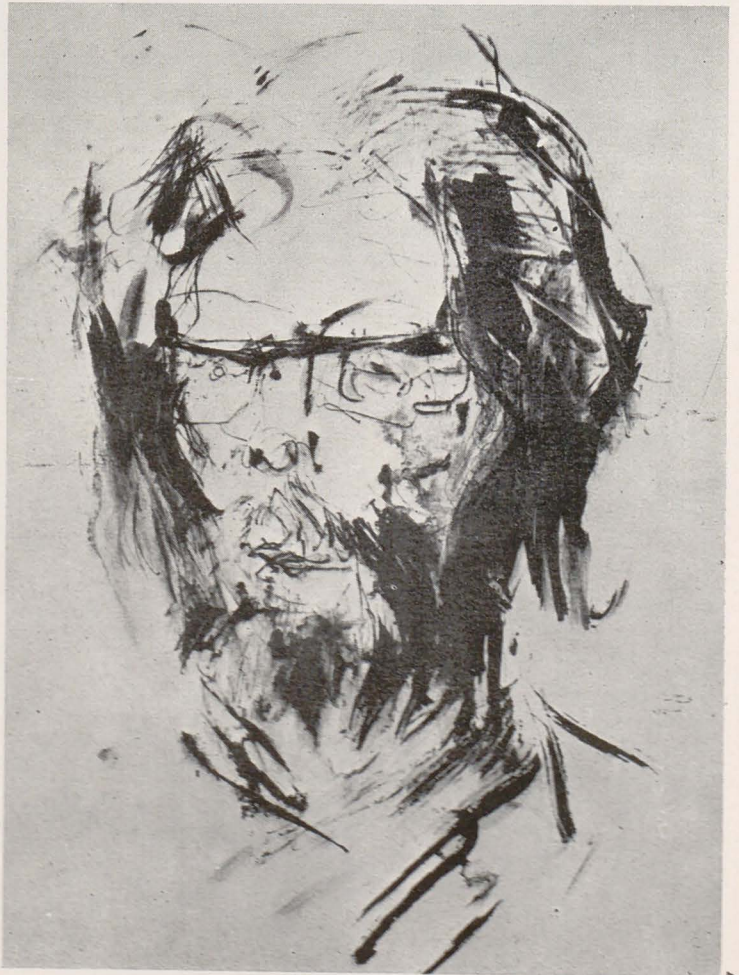




1, 2, 3, 4



5, 6



7

FRIEDRICH BÖMCHES

Împlinirea a șaizeci de ani de viață ai pictorului Friedrich Bömches a oferit prilejul ca arta uneia dintre marile personalități să poată fi mai bine cunoscută și mai ferm integrată conștiinței timpului de față.

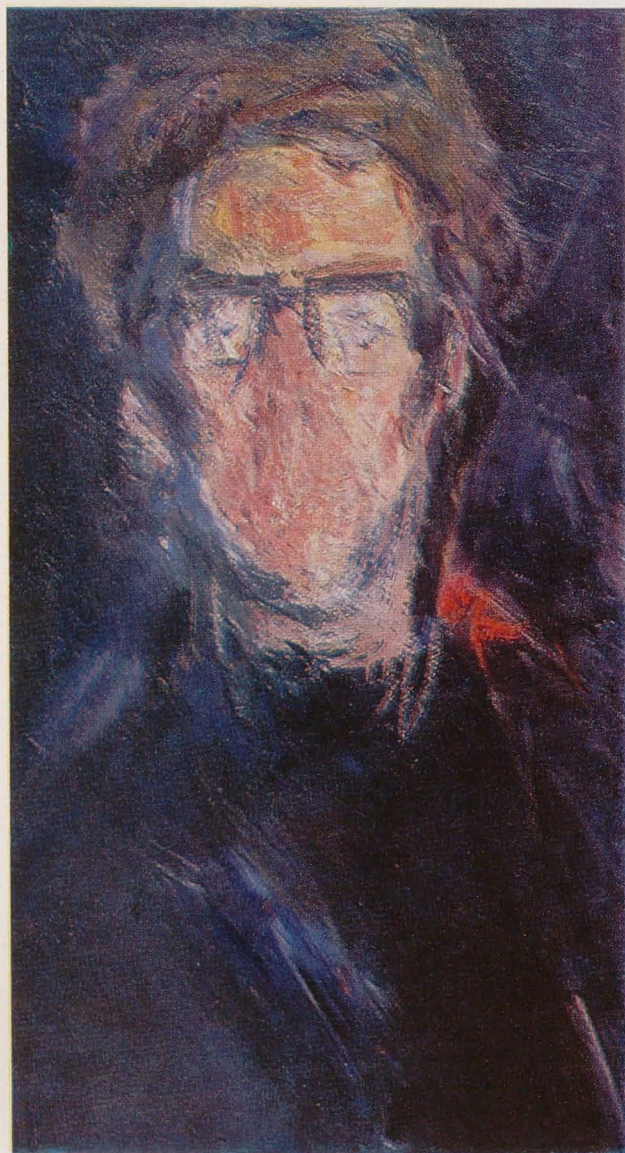
Desigur, nu s-ar putea enumera toate aspectele, atât de variate și definitorii, ale operei bömchesiene, însumate — dincolo de cele peste 200 de lucrări prezentate în retrospectivă — în sute de tablouri și mii de desene. O producție impresionantă și sub aspectul calității, ieșită dintr-o energie de inepuizabilă fecunditate, ce se menține la aceeași tensiune de aproape treizeci de ani, cu o disponibilitate generoasă ce pare a-i permite să exprime astăzi ceea ce vrea și cum vrea. O atare stăpânire conștientă a mijloacelor a solicitat repetate experiențe și exerciții intense ce au continuat să acționeze apoi în zonele voinței și ale inteligenței cu o îndoită împlinire: în tehnică și în dimensiunea spirituală a imaginii. Și totuși, deși atât de exersat în stăpânirea tehnicii, Bömches aparține mai curînd unui tip de

creator de invenție continuă, neînfrînată și « deschisă »: o culoare, un ritm, un gest chiar, frîntura unei articulări sau o linie neașteptat deviată — ce-i apar neprogramate sub pensulă — pot să schimbe cursul unei meditații artistice. Fiind un om de idei — și încă unul din familia moralistilor — Bömches, deși în arta sa dovedește o remarcabilă forță de a înregistra și de a reține impresii senzoriale, nu se oprește la ele: le dezvoltă într-un act de cugetare. Opera lui Friedrich Bömches trebuie înțeleasă ca pornind de pe un teritoriu determinat de experiențele sale fundamentale unde, pe fundalul unei pasiuni fierbinți pentru viață, oameni și natură, pot fi surprinse încrederea și entuziasmul dar și renunțarea și mizantropia. Cu o vie curiozitate față de om și societate, însoțită cu pornirea psihologului de a investiga și înțelege tipurile umane în legătură cu însăși existența lor, pictorul evocă cu predilecție pe omul din popor. Interesul acesta se explică, credem, prin convingerea că acest om înfățișează mai lămurit, tocmai în autenticitatea lui, o

seamă de caractere fundamentale ale condiției umane în lumea noastră. O lume care este și epoca revoluțiilor socialiste, a abolirii înjustiției, dar mai este și epoca a două conflagrații mondiale, a lagărelor de exterminare, a uneltirilor contrarevoluționare. Angajat în epoca sa, artistul nu ignoră antiumanul, nu uită consecințele hitlerismului, ale capitalismului. Astfel, nici conținutul estetic al operei lui Bömches nu este indiferent față de factorii sociali și politici. Dimpotrivă, s-ar putea afirma că pictorul vede viața, în general, din perspectiva acelor categorii umane care în trecut au cunoscut pericolul și insecuritatea. Un capitol important al operei lui Bömches este consacrat țaranului român. Prin acesta se evocă imaginea unui om eroic, cu manifestări puternice, tot atâtea forme de expansiune paroxistică a vieții.

1—4. Studii, tuș, detalii; 5. Schițe, tuș; 6. Iarna, tuș; 7. Autoportret, tuș; 8. După grevă, tuș





Ciclul « 1907 » — ce-l preocupă mereu de peste 25 ani — poate fi considerat ca o variație pe motivele trecutului și ale amintirii colective. Pictorul îl așează pe tânărul epocii marilor răscoale spre culmile existenței tragice și îl înalță prin prisma celui sentiment al vieții, eroic și tainic totodată, care a condus înclinația pentru confesiunile agitate ale artistului tentat adeseori să exagereze pentru a pune « motivul » la unison cu comentariul său pătruns de forța unui violent protest. Bömches înregistrează febril apariția figurilor stăpinite de revoltă, abătute — de jugul social — de la aspectul obișnuit al existenței. Înăuntrul acestor imagini se dezvoltă simultan un sentiment grav și apăsător. Tema se confundă cu un demers ce își dibuie posibilitățile de opțiune în funcție de neliniștea lăuntrică a artistului.

Pictorul populează spațiul imaginilor sale cu o lumină ce are o funcție aparte, aceea de a crea un climat moral în tablou și de a explica tema. Lumina — fără vreo preocupare de a se acorda la adevărul fizic — este uneori emanată de însăși făptura figurilor; alteori urcă în loc să coboare sau vine simultan din stînga și din dreapta. Un tratament poetic *sui generis* al clar-obscurului, cu finalități emoționale, înlocuiește astfel uzanța tradițională.

Pînă și execuția contribuie la afirmarea unei concepții. Aici, în operele acestui ciclu (în care găsim frecvent și « Maternități ») — dar și în altă parte — nu există preocuparea de a crea o materie sau un obiect « frumos », ci un obiect de emoție. Pictor « cu tendință », Friedrich Bömches vrea ca pensula — largă, rapidă sau vehementă — lovitura ei, modul patetic cum triturează pasta, abundența însăși a desfășurărilor tehnice să strige, parcă, febra creativului, din care izbucnește substanța imaginii, ca lava din vulcan: o încercare categorică de a pătrunde prin mijloace strict plastice pînă la realități secrete,

inaccesibile înțelegerii grăbite. Astfel pigmentul, pasta inertă, zeururile, conturul devin penetrabile pentru determinarea unei idei reale care este tabloul însuși, investit — ca fragment desprins din existența colectivă prin viața artistului — și cu o prodigioasă încărcătură afectivă. Înăuntrul realității tabloului distingem, metamorfozate în materie, fapte cufundate în propria lor meditație, picile plutind peste ape și case, personaje rănite de accidente umane; obsesia mistuitoare a trecerii, a vîrstei și morții; priveliști crepusculare unde se petrec ceremonii stranii. Elementul « pitoresc » cu nuanțe — foarte rar — grotești (de ex. *Procesiune*), atenuează sau deviază efectul tragic al spectacolului și năruie în uitare înstrăinarea. În general, instinctul previziunii macină implacabil reconstituirea descompunerii, o fărîmîtează pînă își pierde densitatea. Numai ruinele și tăcerea mai dănuie.

Pictorul, în fond un romantic, meditează asupra lor. Meditația aparține unui martor participant, neatinș însă de descompunerea interioară.

În arta lui Bömches totul se înscrie în sfera acțiunilor angajate uman. Fără a ignora lumea sensibilă, pictorul nu este tentat de senzația rafinată prin estetica vederii, de acele plămuiuri amuzant complicate sau agreabile emoționante, în care se pot desluși niște armonii de culori, scilipiri, ritmuri sau limpezimi, tot atîtea pretexte de elaborări pur lirice sau decantări savante. Mai degrabă vom afla elementele constitutive ale artei lui Bömches în viziunile nepitorești ale spiritului; în imagini ce își asociază reflecții germinatoare de gândire și sentiment. Vom evidenția deci prioritatea valorilor de expresie, în cadrul unor cicluri din creația lui. Într-adevăr, opera sa se alcătuieste din grupuri de lucrări subordonate unui motiv principal (1907, *Seara*, *Rustica*, *Noaptea*, *Podul*,

Baltagul, *Maternitate*, *Pădure*, *Visul* ș.a.). Revenind la aceleași teme, încercîndu-le parcă în diversele lor dificultăți, el le rezolvă succesiv și inelar, din ce în ce mai elocvent și mai concentrat.

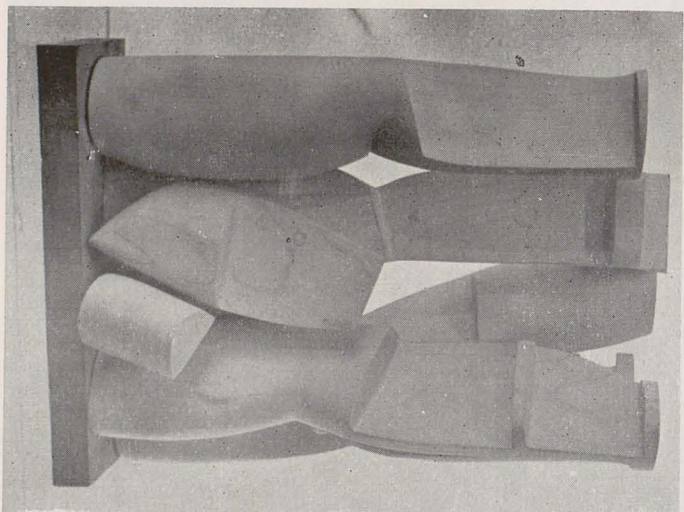
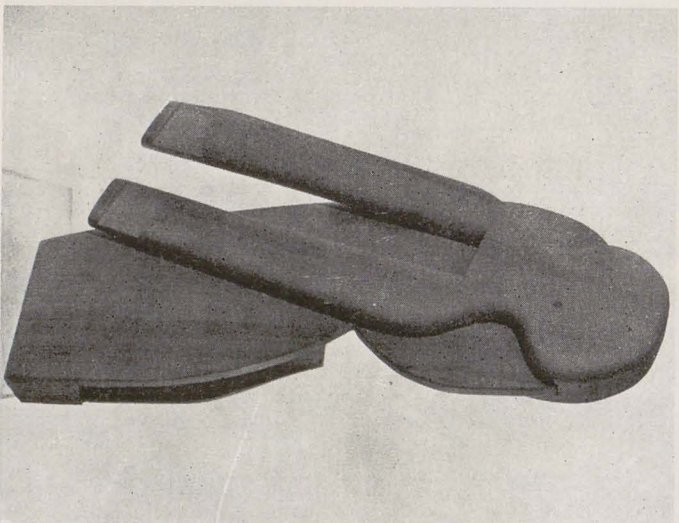
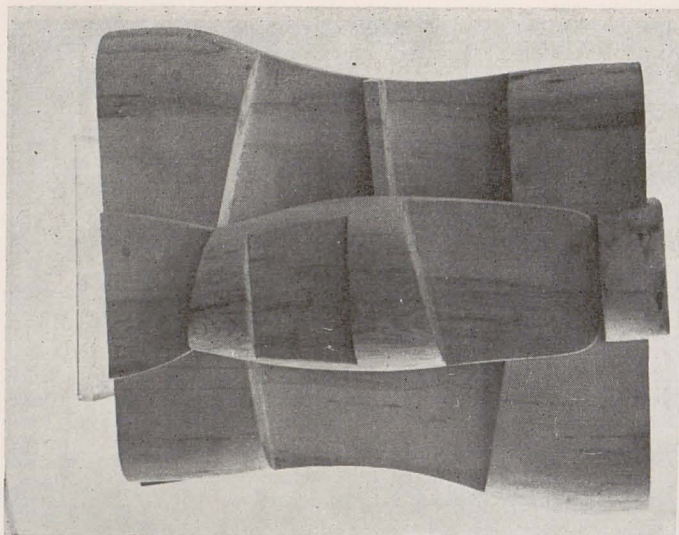
Portretele — un capitol mare în creația lui Bömches — surprinzătoare prin frenezia constructivă și potențialul intuitiv antrenat, impun atenției existența particulară a modelului și, în general, faptul că omul nu este doar o făptură biologică, ci și un participant la o lume spirituală. Bömches ca portretist cuprinde în punctul său de vedere și punctele de vedere ale personajelor, pe care le amplifică uneori la superlativ de forță, de farmec, de umanitate. Dar și atunci cînd apelează la superlative, portretul se constituie din elemente existente, neinventate. Personajul obiectiv și cel pictat se alătură, fără o rupere a identității; artistul înțelege realul, în acest caz, ca o unitate dintre existență și reprezentare, dintre percepție și expresie. Realizările lui Bömches îl situează printre portretiștii de seamă.

Ca expresie a unei vieți conștiente, înzestrată cu valori de profunzime, dar și ca o acțiune ce susține cu autoritate procesul de afirmare și consolidare a *artei tematice*, opera lui Friedrich Bömches se integrează firesc în istoria gîndirii în artă. Complexă, abundentă, originală și de mare vigoare, această operă comunică energic datorită substanței pe care o conține, o substanță hrănită de marile speranțe și neliniști ce pot pune stăpînire pe sufletul omului contemporan.

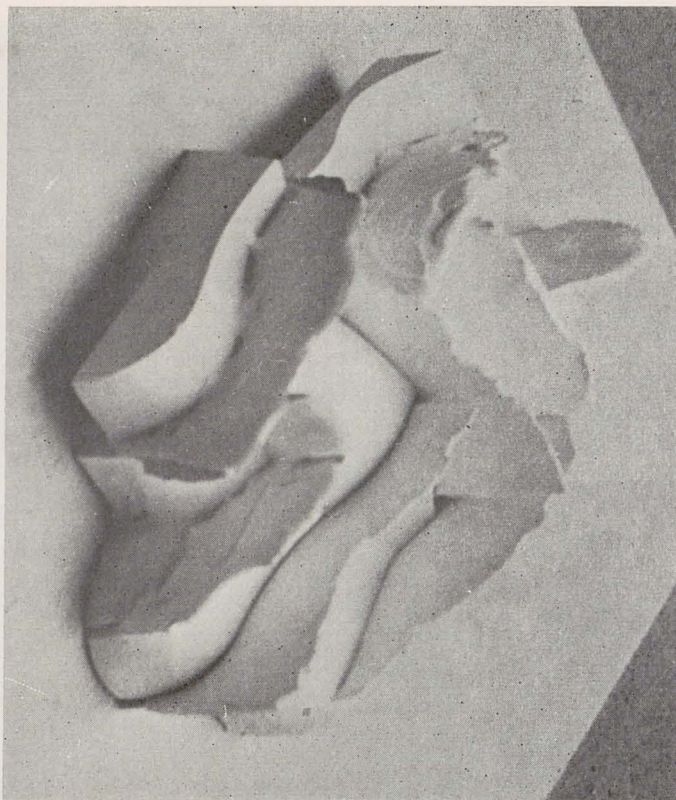
RAOUL ȘORBAN

9. Interior, ulei; 10. Drum spre țîrg, ulei; 11. Studiu, ulei; 12. Autoportret, ulei, fragment; 13. Peisaj, ulei; 14. Compoziție, ulei; 15. Peisaj venețian, ulei

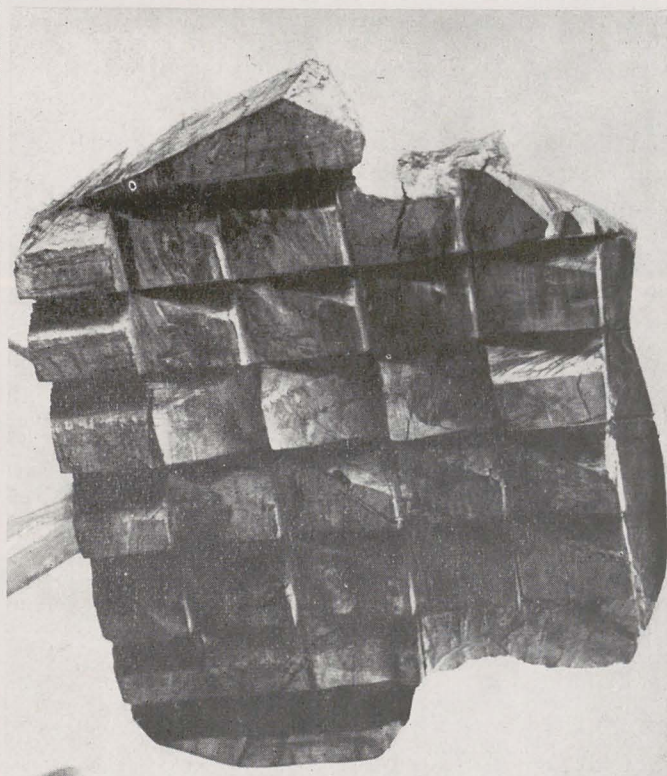
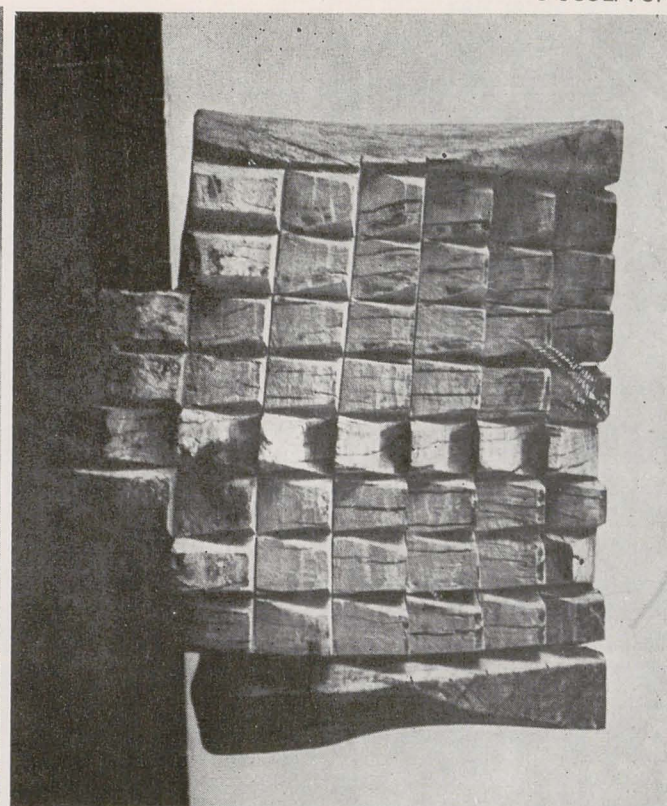




HORIA FLĂMÂNDU: 5. Tors, lemn; 6. Profil, lemn; 7. Euritmie, lemn



NAPOLEON TIRON: 3. Compoziție, ghips; 4. Compoziție, bronz



GEORGE APOSTU: 1. Compoziție, lemn; 2. Laponă, lemn

GEORGE APOSTU

HORIA FLĂMÂNDU

NAPOLEON TIRON

Reunirea unor grupaje semnificative de sculptură (Simeza, iulie 1977), datorate unora dintre cei mai reprezentativi sculptori români contemporani, este un eveniment deosebit. Rigoarea, concizia aforistică a creației acestor artiști ne fac să dorim, să căutăm o posibilitate de a le regăsi adesea, tot așa, temeinic închegate ca grupaj expozițional ori ca realizare ambientală.

George Apostu are o putere, superioară celei de a clădi volumul din trunchi, are puterea de a-l înfige în spațiu, fără artificiu, fără medieri convenționale care să-l introducă în ambianță. Morfologia simplă a sculpturilor sale, ca și rostul lor spațial, au ca termen de referință acele fapte anonime ce ne întâmpină în peregrinări, dând nume locurilor. Este un grai firesc al lemnului, grai ce adună pe structuri minime — mlădieri spiralate ori monolit amplu decupat — o memorie a gesturilor care, într-o veche cultură a lemnului, făureau răspunsuri la toate nevoile omului, apropiindu-i lumea și dându-i înțelesuri. Multe lucrări par a fi bucăți ale unui lanț ce trebuie să cuprindă vatra unei așezări și să o determine spațial atât interior, cât și ca situate în geografia cuprinzătoare a rozei vînturilor. Toate acestea nu sînt urme, ele nu aparțin acelei amintiri ce se pierde în uitare, ci trăiesc, so-

licită, cu o spontaneitate ce nu-și găsește loc decît în prezentul imediat. Fie că prezintă o siluetă de cervid, o alăturare de două elemente cu posibil rost domestic sau cîteva încrustări ce însemnează rudenii, George Apostu ni le restituie în înțelesul lor adînc, azi, cu vocația prezentului.

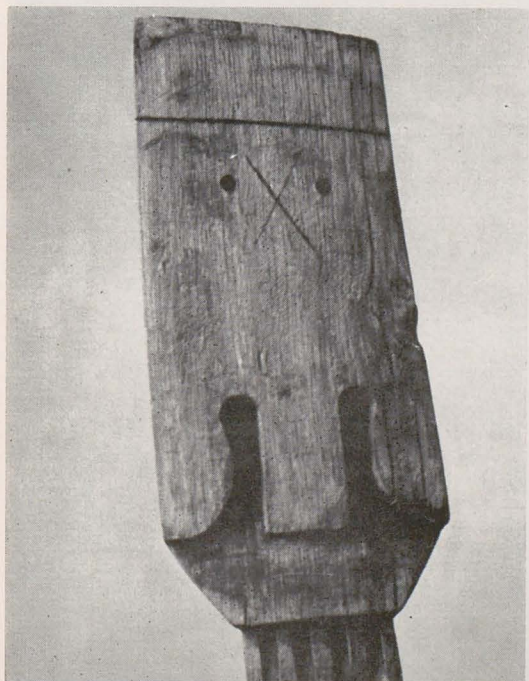
Monumentalitatea «cu puțin mai mare» de scara omului este caracteristică lui Apostu, și el o aplică tuturor lucrărilor sale, indiferent de dimensiunea metrică. Iată de ce ele solicită un spațiu pe care să-l determine.

Horia Flămîndu se îndreaptă spre cercetarea înțelesurilor lumii obiectelor, la scara și prin calitățile lor. Lemnul este folosit în acest caz pentru a-și arăta maleabilitatea înțeleasă ca posibilitate de a exista între artefact și natural. Șlefuirea și patina, culoarea esențelor de lemn pot fi folosite pentru a converti materiile naturale într-un material artificial. Este normal ca în acest material să se încrusteze angrenajele prin care realizăm cotidian folosirea lucrurilor. Dar, de aici începînd, se poate gîndi și un fel de animare a obiectului, prin apropierea noastră afectivă de el. Ținem la obiect, îl interpretăm după modelul unui bestiar domestic. Evident, orice domesticire este nevoită să accepte un rest de sălbăcie ce se poate manifesta oricînd.

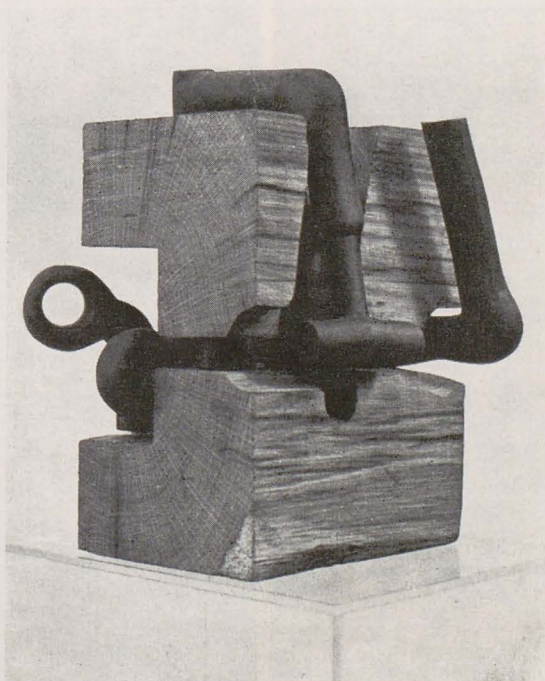
Astfel, lucrul capătă o personalitate caracteristică, iar noi ne bucurăm să descoperim fețele lui ce ni se aseamănă, să vedem simbioza vegetalului cu animalul.

Napoleon Tiron lărgeste sfera cercetării semnificațiilor unui volum modulată. Modularea, înțeleasă ca posibilitate de adaptare la situații diferite, conduce firesc spre adaptarea reciprocă a materiilor și, deci, către amestecul regnurilor. Regnurilor naturale li se poate adăuga produsul apt de a fi realizat în serie, deci de tip industrial. Toate acestea pot fi gîndite ca ansambluri care intră în ambientul citadin, tocmai pentru acea naturalețe ce o primesc de la aproximarea naturii și pentru acea determinare practică ce le vine de la produsul de serie. Totuși, ecurile fiecărui regn se fac simțite în modul de funcționare a părților volumului. Fie că este o alcătuire de elemente, construcție, fie că pare a fi o inserare de elemente într-un miez, o raportare, sculptura lui Tiron devine, în final, cercetare a modurilor de adecvare între date plastice supuse în mod egal experienței noastre. Gestul prin care aceste alcătuirii se ordonează nu ne aparține doar nouă; într-un fel, el depinde de ceea ce am înțeles noi din natură, din construcție și, deci, depinde de răspunsul lor.

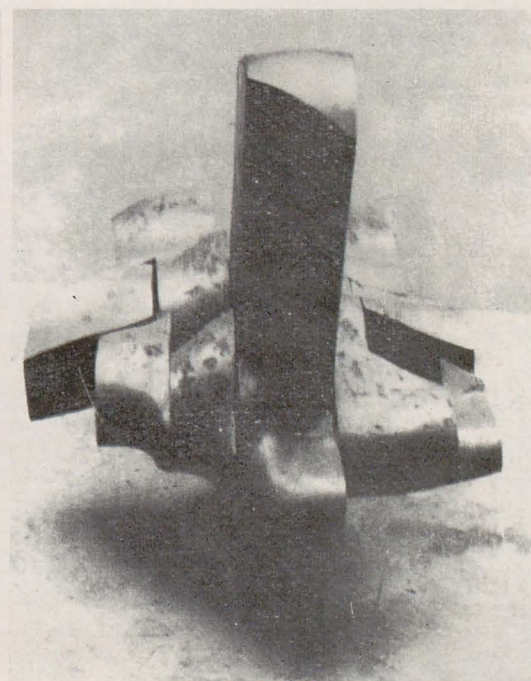
RADU PROCOPOVICI



8. GEORGE APOSTU: Compoziție, lemn, fragment



9. HORIA FLĂMÂNDU: Conflict, lemn



10. NAPOLEON TIRON: Compoziție, bronz

GEORGETA NĂPĂRUȘ

Noul ciclu de «rochii» al Georgetei Năpăruș conturează o etapă de reper în activitatea sa picturală. Par a se afirma aici mai evident decât în etapele anterioare, — căci o «atenție» asupra costumului găsim pe parcursul întregii sale cariere, — o memorie ancestrală de țesătoare, un destin străvechi de «Penelopă», atracția pe care anume materiale primordiale au exercitat-o dintotdeauna asupra artistei. În textura «țesută» a ultimelor sale tablouri străbate odată cu nostalgia exercițiilor-jocuri din copilărie (în războiul de țesut al mamei), reflexul profund al unor surse folclorice — vitalitatea cromatică și prețiozitatea broderiilor populare.

«Rochiile» Georgetei Năpăruș se definesc în primul rând ca suprafețe într-o tensiune decorativă, animate de exuberanța tonurilor și jocul nuanțat al unor tactilități diverse. Calitățile cu totul particulare de culoare și materie fac să primeze suportul plastic: «La matière est ce qui fait passer en peinture le lieu commun» remarca odată Jean Paulhan.

Regal pentru ochi, aceste «rochii» amorsează visarea, angrenează asociații complexe, călătorii prin secole și culturi, ne conduc în alte spații. Personajele care le poartă sînt mai mult pretexte, au fața alterată de vreme sau ochii închiși, căci ele sînt doar purtătoarele-de-costum. «Eroul» este veșmîntul-însuși (v. «Penelopa») sau doar fantoma lui. «Trecute vieți de Doamne și Domnițe» sau de femei din popor stau cuibărite în cutele veșmintelor ca un tezaur tainic. Rochiile acestea au culoarea minunată a lucrurilor vechi, sînt marcate de «mare trecere», de caracterul saturnian al timpului.

Vremea a absorbit ici și colo din eclatanța culorii și din savoarea pastei, a ridat materia, a lacerat veșmîntul, rozînd poalele sau marginile rochiei, dîndu-i fascinația unui veșmînt cu mîneci de fum, dezgropat dintr-un mormînt.

Substanța textilă a veșmîntului nu este decît materia care ne arată «cum» lucrează timpul, un mijloc de a ne comunica sentimentul trecerii, fără ca aceasta

să pară o dezbateră angoasată ci mai degrabă reveria nostalgică a unui cronicar căruia i-ar fi trecut prin minte să țină «jurnalul» unei rochii, să noteze evenimentele de seamă la care a participat și să evoce suita stăpînelor ce au purtat-o. Rochia devine «formulă», o retrospectivă în care memorialul și imaginarul se încrucișează continuu, precum rochia albastră pe fond roșu din faldurile căreia se ivesc, într-o acumulare simultaneistă, un roi de chipuri gingașe sau aspre, înconjurate de cortegiul unor invenții plastice fabuloase.

«Leșite» din modă, neapartînînd unei epoci precise, costumele acestea sînt scoase din condiția lor obișnuită de obiecte comune și acced la dimensiunea de simbol al încorporării timpului, la rangul de totem. Ele apar însă individualizate, avînd fiecare mica lor personalitate. Rochia albastră pe fond roșu, încastrată în rama ei pictată ca un imens fluture, emană o anume rusticitate, pare că a extras în coloritul ei vitalitatea frustă a unei lăzi brașovenești de zestre; «Cămașa fericitului» (ilustrare a unui cunoscut apolog popular), proiectată pe un fundal albastru, spălăcit de vreme, ca sineala vechilor case transilvane, are și ea un pronunțat aer rural; rochia verde pe fond roz, cu superbe ei mîneci de abur, de alură nobiliar-romantică, pendulează indefinit între veșmînt și vegetal; voalul verde brodat, cu croi de kimono, își desfășoară mișcarea suplă într-un context japonez; rochia albă a personajului ce se odihnește pe cîmpul verde, într-o liniște hieratică, poate fi veșmîntul unei domnițe sau un costum de oșancă; rochia roșie pe fond roz vine din Bizanț, în timp ce draperia din piesa intitulată «Penelopa» condensează un simbol etern. Modul de fabricare a imaginii evidențiază fie decuparea formei mari a rochiei pe ecranul tabloului, fie sublinierea acestei forme printr-un halou de culoare (o nuanță mai stinsă sau mai intensă decît tonul fundalului); poalele veșmîntului sînt lăsate imprecise, iar mînecele — admirabile fragmente de pictură abstractă — mai nelucrate, mai fluu, sînt contrapuse broderiei compacte de pe platcă sau falduri; portretul propriu-zis este





ocultat, « supt » de fond, din figura încetoșată străpungînd doar găvanele ochilor ; altele chipul lipsește cu totul sau are pleoapele lăsate, preluînd funcția unei pete care centrează.

Scriitura ornamentală a desenului accentuează anume porțiuni ale suprafeței, dîndu-le plasticitate de broderie, sau « leagă » elementele compoziției. Uneori arabescurile enigmatice ale liniaturii construiesc o atmosferă de mister în jurul personajului-veșmînt. Spațializarea ornamentului creează, în cazul piesei « Cămașa fericitului », iluzia unei colectivități imense concomitent cu senzația unei povești pictate, iar în cazul « Kimono-ului », iterația motivului principal, abstras în semn, generează o ambianță niponă. Coloritul viu, emoțional, imprimă o viață intens lirică « rochiilor » Georgetei Năpăruș, contribuind esențial la triumful gestului pictural.

Aceste « broderii », pictate cu enormă migală și pasiune, ar putea da ușor, sub mîna altcuiva, într-un abuz de calofilie ; sub penelul pictoriței noastre, ele se încarcă însă de acea noblețe, cumpănire și sobră somptuozitate care transformă o ie veche românească într-un exemplu de artă absolută.

— Nu vă temeți să faceți « frumos »? — am întreat-o odată pe artistă.

— Mi-e teamă, dar nu mă las ! — mi-a replicat ea. Nu vreau să uit « lecția de pictură » !

Arta Georgetei Năpăruș, în care fuzionează gustul pentru opulența măștrilor flamanzi și pentru imagerile picturii naive cu iubirea pentru magnificența cusăturilor românești și broderiilor orientale, se plasează la intersecția a două lumi — Occidentul și Orientul. La cumpăna dintre ele, « cochetăria » acestei picturi sfidător anti-moderniste este aceea de a fi cu premeditare « frumoasă ».

OLGA BUȘNEAG



CONCEPT ȘI SEMN

TITUS MOCANU

Se află deasupra oricărei îndoieli faptul că, prin esența ei, noțiunea se edifică la nivelul raționalității. Evident, când afirmăm acestea trebuie să ne gândim la împrejurarea că însăși dimensiunea rațională a cunoașterii se clădește în trepte. Registrul inferior al actului de cunoaștere rațională are — așa după cum observa, în mod pătrunzător, la timpul său Platon — un caracter elementar și discursiv. Înțelegem, în acest context de idei, atributul discursivității ca fiind aceea facultate simplă a cunoașterii logice ce se definește prin însușirile ei statornice de coerență riguroasă și explicit determinată.

Devine acum limpede că starea de coerență conceptuală — pornind de la datele percepției pe care le transfigurează în termenii desăvârșiți ai austerității logice — are un înțeles primar. Acest stadiu nu epuizează deci capacitatea rațională de a introduce însemne în lume, ci reprezintă doar temeiul intelectual al unui atare demers semnificativ. Cu alte cuvinte abia pe această bază conceptuală de principiu se poate elabora cunoașterea esențială și generalizatoare cu privire la existență. Iar direcția unei astfel de modalități de luare în posesie globală a realității are un dublu sens. Pe de o parte, conceptul poate sta la temelie a ideii raționale; pe de altă parte, el este în măsură de a pregăti drumul unei priviri intuitiv simbolice asupra lumii în general.

Pentru domeniul artei decurge o constatare importantă. Nici o formă de proiectare estetică în universul creației spirituale nu se poate îndeplini în lipsa unei certe fundamentări noționale. Desigur, cunoașterea pragmatică se poate mărgini la această bază de analiză. Cunoașterea artistică însă, presupunând, cu necesitate, existența actului de întemeiere conceptuală de factură simplă discursivă, implică nemijlocit și tendința de depășire a acestui stadiu de început. În consecință, sintem îndreptățiți de a susține că, prin natura lui, demersul artistic reprezintă o mișcare complicată a spiritului, ducând de la experiență la concept și de aici — de la nivelul înțelegerii logice a lumii — la idee și apoi la stadiul intuiției esențiale și la simbol. Faptul că starea inițială a discursului creator în artă se petrece în sfera experienței și a intelectului logic era absolut clar pentru Leonardo da Vinci. În tratatul său despre pictură marele deschizător de drumuri al plasticii moderne arăta, bunăoară, că dreapta judecată artistică se naște dintr-o bună inteligență — și trebuie să subînțelegem aici că e vorba de inteligența logică discursivă — iar bunul intelect se legitimează în registrul mai amplu al rațiunii. La rândul ei, rațiunea își trage regulile dintr-o bună experiență, aceasta din urmă fiind ea însăși privită ca mamă a tuturor artelor.

Chiar și această remarcă a lui Leonardo da Vinci ne pune în fața situației de a fi obligați să cercetăm treapta superioară a procesului de cunoaștere rațională. La acest nivel, mai înalt, dimensiunea logică — discursivă sau dianoetică a raționalității se schimbă la înfățișare. Ea dobândește acum virtuți spirituale sau apofantice. Calea de la dianoetic la apofantic pe tărâm rațional înseamnă trecerea de la concept la idee. Iar stadiul de a fi idee constituie o altă modalitate de proiectare a subiectivității cunosătoare în lume.

Conceptul se caracteriza, în acest sens, prin țesătura de principii logice care stăteau la temelie construcției lui. Iar din ansamblul de principii, relația de identitate și raportul causal desemnau elementele de bază ale actului de elaborare logică. Faptul de a ști că ceva este el însuși — că apare așadar identic cu sine în substratul lui mai adânc, în cadrul devenirii realității — a însemnat un mare pas înainte, realizat exemplar în cuprinsul gândirii antice grecești. Iar pasul era făcut în direcția elucidării proceselor cunosătoare de principiu ale firii. Totodată, stabilirea liniilor de generare și descendență ale unor fapte, din natura relativ autonomă a unor realități premergătoare, a denotat — cel puțin în cazul analizei noțiunilor de relație — unul dintre succesele însemnate ale gândirii raționale. Implicit, conceptul presupunea însă și existența atributelor logice ale esențializării. Iar stadiul esențialității se bizaia atât pe factorii inductivi ai abstractizării, cât și pe aceia deductivi ai generalizării logice.

Punând problema în alți termeni, putem afirma că esențializarea conceptuală se dovedea a fi, în permanență, un dialog instaurat între o clasă de obiecte și o structură noetică și riguros selectivă, apărând ca o imagine-tip a unei asemenea clase. O atare structură abstractă orientată cu un sens anumit către lume, ni se relevă deci ca o imagine purificată în chip intelectual despre o mulțime de lucruri puse în acest fel în discuție. Confruntat în mod neconținut cu multiplicitatea dată, conceptul se trădează acum a fi simultan expresie concentrată

și pătrunzătoare despre o clasă de obiecte determinate, dar și o entitate ce se justifică abia prin existența empirică a unei asemenea mulțimi de ființe și lucruri, intrate în prealabil în câmpul percepției subiective.

Dacă vom reflecta, în această optică, la regulile ce călăuzeau actul de alcătuire a ordinilor stilistice eline, vom desprinde constatarea că, la baza lor, asemenea reguli erau de natură conceptuală. Însăși perspectiva conică italiană, proprie sensibilității Renașterii, ține de zona proiectelor conceptuale în lumea plasmuirilor de factură artistică. În acest caz, tema descreșterii proiective în raport cu distanța desemna rezultatul la care efortul de abstractizare conceptuală ajunsese la un moment dat, în legătură cu existența mulțimii faptelor obiective prezente în spațiu. De unde deducem că totalitatea regulilor taxice, sau ansamblul semnificațiilor textuale de organizare efectivă a țesăturii logice a formei sînt de esență conceptuală.

Ideea, în schimb, se desprinde de mulțimea faptelor ce constituie condiția formulării noționale. Eliberată de exigențele probei continue prin realități particulare, ideea devine proiect amplu spiritual. În acest stadiu apofantic, ea se manifestă mai degrabă ca o variantă a ipotezei de fond, decât ca fapt strict al cunoașterii logice. Rezultă că, în urzeala discretă a ideii, în afară de datele pre-existente conceptuale — s-au încorporat acum virtuțile intuiției.

Este momentul în care putem surprinde mai exact funcția duală pe care o îndeplinește intuiția. Pe de o parte, am văzut că aceasta se edifică pe fundalul universului conceptual. Într-o asemenea alternativă, intuiția absoarbe datele noționale, pentru a le transcende în direcția ideii. Semnul este prezent în acest caz sub o formă indirectă. Mai precis spus, în acest stadiu rațional al examinării lucrurilor semnul este purtat la nivelul ideii prin intermediul conceptului. Într-o ipostază secundă, intuiția își construiește programul ei liber, pornind nemijlocit de la semn. Într-o situație de acest gen am constatat că ea va înlesni drumul proiectării simbolice în lume. Ambele forme de ființare a intuiției spirituale acționează în zonele artei. Despre viziunea simbolică și relația naturală ce subzistă în această privință între semn și semnificație am discutat în altă împrejurare. Aici este necesar să analizăm raportul ce se statornicește între semn, concept și idee.

În această ordine a observațiilor se impune cu stăruință atenției noastre o seamă de stări ideative de bază ce s-au dovedit a fi tot atâtea momente de răscruce în evoluția formelor culturale.

Așa, bunăoară, se evidențiază, în chip insistent, experiența artistică a lui Paul Klee. În vederile acestui mare constructor al picturii contemporane, semnul avea să parcurgă — ca într-un fel de stranie aventură sensibilă — calea lui proprie. Ceea ce conducea la adoptarea tezei potrivit căreia punctul și linia — ca simple semne — urmau să se cristalizeze într-un orizont în care geometricul și fantasticul se împleteau, spre a se alcătui astfel o serie de lumi posibile — așa cum remarcă pe bună dreptate Werner Hofmann — sau o pluralitate de universuri plastice în alternativă.

Este limpede că atîta timp cît artistul compune, în mod coerent, legile de construcție pentru configurațiile sale parțial geometrice, el se află pe terenul exprimării conceptuale. În clipa în care însă asemenea stări logice de factură textuală sînt subjugate, spre a se intra în sistemul vizionar al orașului global și posibil sau al realităților de vis ale copilăriei, planul noțional este depășit, pentru ca în locul lui să se instaureze un câmp al formulării ideatice. Evident, artistul merge de aici mai departe. Întrucît e convins că forma poate fi privită ca stare a genezei, ajunge, pînă la urmă, să plămădească un întreg cod poetic de substanță simbolică. În acest înțeles, o linie șerpuitoare va desemna o apă, un pod va căpăta însemnul simbolic al simplului arc, ogorul va deveni o suprafață elementară străbătută de linii întretăiate, iar roata, total stilizată, ca un ademenitor și stîngaci cerc, se va transforma în imaginea mulțimii de oameni, care se întorc oboșiți, de la câmp, cu căruțele lor. Dar în condițiile examenului de față ne interesează mai puțin atitudinea simbolică a lui Paul Klee. Ceea ce ne preocupă aici este relația specială ce se încheagă între semn și concept în cuprinsul exprimării artistice. O primă întrebare ce se ridică, în această ordine de idei, este aceea legată de rolul aparte îndeplinit de semn în câmpul artei. Teoretic vorbind, în domeniul plastic purtător material al unui semn poate fi orice: o substanță colorată, o urmă a unei linii sau o bucată de lemn, precum și o simplă

piatră sau un bulgăre de marmură. Chestiunea esențială este aceea de a insera asemenea entități fizice într-o configurație posibilă, pentru ca, astfel, elementele obținute să devină semne adevărate, iar un ansamblu de asemenea semne să se transforme într-un autentic supersemn, sau într-o imagine mă' mult sau mai puțin globală.

Adeseori însă, chiar dacă a devenit semn, purtătorul material, cu funcții potențiale la început, nu înseamnă că și-a încheiat menirea. Și pe terenul cunoașterii științifice, de exemplu, un purtător material — cum ar fi sunetul sau o parte dintr-o literă de tipar — poate să se manifeste ca semn, fără ca prin aceasta un atare orizont al cunoașterii să se preschimbă și într-o lume a artei.

De altfel de modul cum se manifestă virtuțile semnului se leagă și distincțiile ce survin între genul de ființare a conceptului și ideii în sfera științei și felul de a subzista a acestor forme ale gândirii în regiunile artei. Dacă ne vom întoarce, pentru moment, la creația lui Paul Klee, vom constata, de pildă, că, în clipa în care artistul își consfințește în chip conceptual structurile sale geometrice, el pune în lumină o multiplicitate de semne asemănătoare cu acelea prezente în câmpul creației științifice. Dar, în cadrul cunoașterii de natură științifică, semnul este indiferent sub raportul actelor de trăire sensibilă. Dimpotrivă, în zonele artei, tocmai factorul sensibil, de trăire efectivă a universului descris de imagini, conferă accente și o anumită intenție tipului de cunoaștere respectiv. Ceea ce ne îndreptățește să conchidem că semnul artistic este încărcat, de la început, cu sens de trăire sensibilă și cu intenții limpezi de abolire a caracterului neutru și obiectiv al cunoașterii conceptuale, sau ideative în general.

Implicit, semnul conține potențial anumite prerogative în baza cărora tratarea lui trebuie să se petreacă potrivit unor înclinații stilistice bine conturate. Fiind deci o entitate virtual purtătoare de sensuri de orientare în direcția trăirii subiective, semnul artistic schimbă, prin urmare, însăși natura universului conceptual și ideativ. Semnul, conceptul și ideea devin acum, într-un astfel de context spiritual, valori orientate subiectiv și probleme de ilustrare profund stilistică. Desigur, pe terenul criticii de artă este necesar să subziste și un moment esențial de cât mai mare obiectivitate analitică. Un asemenea stadiu se manifestă însă numai în zona formulării conceptuale și a țesăturii gramaticii formale și nu în teritoriul percepției integrale a operei. La nivelul unei atari percepții componentele subiective ale trăirii își recapătă funcțiile, iar obiectul estetic este luat în posesie de o intuiție fundamentală și întru totul cuprinzătoare. Desprindem din toate acestea importanța semnului pentru delimitarea unor zone ample de edificare culturală. În ceea ce privește însă descifrarea momentului când un purtător material se preschimbă într-un adevărat semn, se ridică o a doua întrebare esențială. Ce condiție urmează să îndeplinească o entitate virtuală, pentru a deveni semn? Aici intră deci în discuție chestiunea înțelegerii semnului ca atare.

Elucidarea unei astfel de situații se petrece în sistemul de gândire al semioticii moderne. Sub acest raport lumea semnelor presupune existența a două stadii potențiale, anterioare momentului când se descoperă prezența unui sens și manifestarea unei a treia etape, când o imagine posibilă se transformă într-un fapt înțeles.

Pe primele două trepte — adică, la nivelul procesului fizic și la acela al semnalului — totul se desfășoară în planul strict al lumii exterioare. Abia în clipa în care semnalul este recunoscut de o conștiință eventuală, avem dreptul de a vorbi de existența unui semn. Procesul fizic pregătește apariția semnalului; iar acesta din urmă poate să se dezvăluie, în anumite circumstanțe, în calitate de semn. Dacă ne vom gândi la tehnica picturii, vom concluda că actul de a amesteca, de exemplu, două culori primare, cum ar fi galbenul și albastrul, constituie în germene un proces fizic. Verdele rezultat se naște inițial sub înfățișare de semnal. Este verdele nediferențiat încă din întregul amestec existent pe paletă, așadar o entitate care nu a dobândit încă un sens pictural. Aceeași culoare însă, întinsă cu intenție pe un câmp figurat sau pe un veșmînt, în cadrul unei compoziții plastice, este recunoscut ca un adevărat semn. Evident, chiar și în împrejurările în care e așternut cu un scop bine precizat pe pînză, o asemenea culoare ar putea să persiste în a fi lipsită de înțeles, dacă o anumită conștiință nu-i va recunoaște funcția propriu-zisă de desemnare. Precizăm însă că acest lucru se întâmplă mai cu seamă în lumea supersemnelor și mai puțin în aceea a semnelor elementare.

Putem afirma deci că o conștiință posibilă este în măsură de a salva semnul de la situația precară de a rămîne — așa cum remarcă judicios Max Bense — la nivelul de simplu semnal.

În baza acestei observații, trebuie să reținem faptul că, în linii generale, arta modernă a evoluat către forme din ce în ce mai complexe de manifestare a însemnelor vizuale. Drept urmare, actul de trecere de la stadiul de semnal la acela de semn devine, în multe privințe, anevoios. Dar poate că frumusețea intelectuală a unor asemenea moduri de exprimare artistică rezidă tocmai în subtila complexitate sporită a mărturiei estetice prin intermediul semnelor culturale. În orice caz, în împrejurări de acest gen crește răspunderea conștiințelor pregătite; acestea pot îndeplini rolul sensibilităților capabile de a avertiza în plan estetic și de a dezvălui hermeneutic orizonturile noi ale emblemelor și sensul cuvintelor ce abia s-au rostit.

În sfîrșit, în legătură strînsă cu această problemă a înțelegerii imaginilor artistice se ridică o a treia chestiune fundamentală, ce ține intim de universul mai amplu al însemnelor estetice. Este vorba de tema împărțirii lumii semnelor în funcție de raporturile ce se stabilesc între acestea din urmă și obiectele desemnate. Se știe că, în vederile semanticii, semnele se divid în această perspectivă, sub

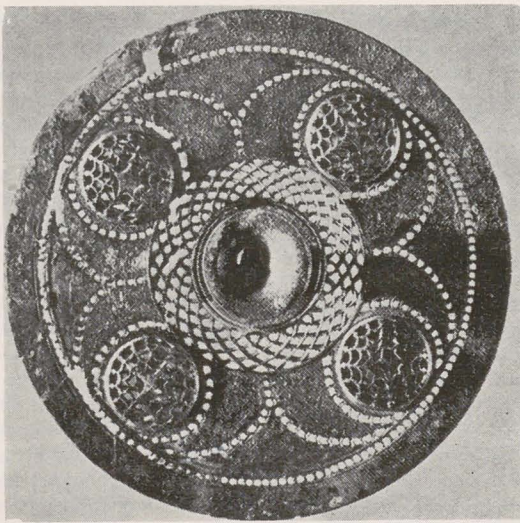
înfățișarea unei triade. Discutăm în acest sens de semne-icon, index și simbol. Cunoaștem de asemenea că semnul iconic surprinde ceva din alcătuirea vizuală, din forma sau din configurația obiectului dat. La rîndul său, indexul restituie parțial anumite însușiri ce țin de structura fizică sau procesuală a faptului evocat. Numai simbolul se îndepărtează de la modul în care se constituie obiectiv lucrul aflat în câmpul atenției, pentru a denota fenomenul vizat cu ajutorul, prin excelență convențional, al unui semn subiectiv. Rezultă limpede că, în calitatea lui de semn convențional, conceptul semantic de simbol — în ipostaza lui de termen ce se referă exclusiv la lumea semnelor și nu la aceea a semnificațiilor — nu se identifică cu noțiunea filosofică de simbol. Aceasta din urmă se raportează, într-o accepție largă, la întregul domeniu al semnificațiilor posibile. Totuși, ceva comun subzistă între expresia semantică de simbol și aceea generală și filosofică corespunzătoare. În alternativa ei de semnificație profund spirituală și intuitivă, noțiunea filosofică pleacă analogic de la semn, dar tinde să depășească concretul, pentru a ajunge la o viziune globală și neîngrădită asupra existenței și totalității ființei ca atare. Rămîne însă factorul comun care are un înțeles protocolar. De aceea și putem trage concluzia că termenul semantic de simbol se acoperă, în multe privințe, cu acela restrictiv de simbol al protocolului, sau cu ideea de însemn emblematic cu substraturi ceremoniale. Reîntorcîndu-ne la triada semantică a semnelor, putem spune că, în mod specific, dacă ne vom afla în fața unei căderi de apă, schițarea în plan vizual — așadar descrierea grafică, mai mult sau mai puțin sumară, a unei asemenea cascade — conduce nemijlocit la elaborarea unui semn iconic. În schimb, în momentul în care vom desemna fenomenul vizat prin intermediul unui semn ce reproduce ceva din vuietul caracteristic produs de această cădere de apă, sîntem îndreptățiți să afirmăm că am ajuns să denotăm realitatea dată, cu ajutorul unui index. La rîndul său, cuvîntul «cascadă», ca o denumire consacrată a limbii pentru un asemenea fenomen, reprezintă starea simbolică a semnului. Desprindem de aici constatarea că, în mod tradițional, artele vizuale au folosit îndeobște semnele iconice. Creația muzicală sau rostirea poetică antică au putut beneficia de prerogativele semnelor-index. Cît privește literatura, observăm, cu ușurință, că ea a reprezentat, în principiu, terenul pentru manifestarea semnelor simbolice. Totuși, în cuprinsul artei moderne multe dintre aceste elemente de îngrădire au început să se șteargă. În chip special s-a modificat, într-o atare perspectivă, statutul artelor vizuale. În general, în domeniul plastic sesizăm cum se desfășoară o mișcare semnificativă a stilurilor artistice, de la stadiul iconic al semnului către acela de esență simbolică. Cu precădere apare evidentă această schimbare de optică creatoare la nivelul modalității de exprimare conceptualistă. În această alternativă de formulare stilistică, se înlocuiește, în chip obișnuit, descrierea de natură iconică a proceselor obiective, printr-o sugerare simbolică a schemei relațiilor respective. Astfel, diagrame și schițe procesuale provizorii se substituie configurației vizuale de nuanță fenomenală, pentru ca, pe o asemenea cale, alcătuirile discursive în spațiu să fie transfigurate, ca și cînd ar fi privite din interiorul lor, pînă în punctul în care devin proiecte mentale în continuă plămădire. Este momentul în care legătura dintre concept și semn ia formele ei cele mai abstracte și mai lipsite de coeficientul trăirii.

În linii mari, se poate susține deci că, în decursul evoluției formelor culturii, raportul dintre concept și semn a căpătat sensuri variate și, cîteodată, accepții fundamentale schimbate, în funcție de modificările survenite în planul cunoașterii integrale a existenței. Întotdeauna însă semnul a constituit elementul expresiv, prin intermediul căruia proiectul artistic s-a adresat sensibilității umane. Dimpotrivă, conceptul a indicat modul de orientare intelectuală și sobră spre lumea obiectivă, în vreme ce ideea a consfințit poziția spirituală de principiu a subiectivității dătătoare de stil. Ideea se edifică în acest fel în raport direct cu amploarea actelor de desfășurare a firii.

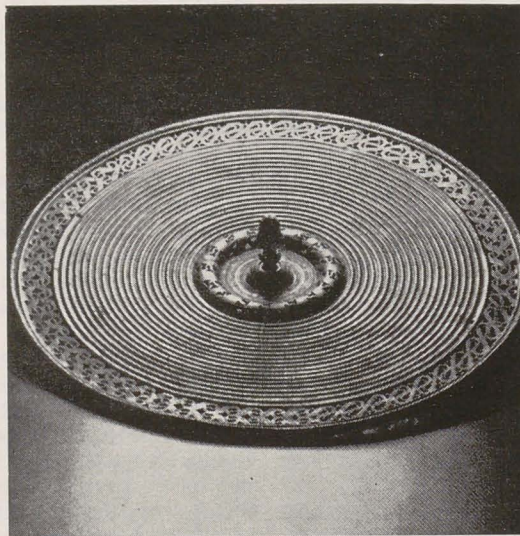
Desigur, adeseori revenirile, în ce privește stadiul de orientare estetică în lume, au fost posibile. În acest sens Frederik Adama van Scheltema discută, de exemplu, în lucrarea sa fundamentală dedicată problemelor repetării în cuprinsul artei, despre reluarea unor modalități de expresie străvechi în planul proiectului artistic specific vremii copilăriei. Și este interesant să relevăm că, din acest punct de vedere, tocmai sistemul de semne propriu copilului contemporan reprezintă un fel de restituire aproape fidelă a zestrei de însemne specifice artistului din timpuri arhaice.

Alteori, asemenea repetări sînt mai degrabă deliberate decît spontane și neorientate în plan formal. Dar, oricare ar fi situația, deducem că stările de repetiție la nivelul semnului indică faptul că universul emblemelor este, în esența lui mai profundă, delimitat. Sfera de semne nu poate fi lărgită oricum, fără riscul de a dilata nepermis de mult expresia și, implicit, de a forța nejustificat eforturile de realizare a actului corespunzător de înțelegere.

În schimb, ideea are un orizont liber și temeuri neîngrădite. Situată între teoretic și poetic, ea are puțința de a restitui cu luciditate dar și de a expune liric esențele devenirii. Chiar și atunci cînd apar momente de repetiție la nivelul meditației de factură spirituală, asemenea stadii ale eternei reluări dobîndesc virtuți extrem de diferențiate. Ceea ce se întâmplă în măsura în care ideea este în stare de a transforma totul și de a menține simultan substanța integrală a adevărului lucrurilor. Aceasta se petrece așadar în virtutea faptului că ideea este un joc al nuanțelor și un mod de a aborda mereu altfel aceleași trepte ale profunzimii obiective. Ideea surprinde esențialul și pune neconținut în discuție înseși momentele de interogație cu privire la propria noastră alcătuire intimă.



1, 2, 3



4, 5, 6



7, 8, 9

ARTA ȘI CIVILIZAȚIA CELTICĂ ÎN GALIA

Atunci cînd, cu ani în urmă, străbăteam sălile răsunînd de istorie ale palatului de Renaștere ce găzduiește, nu departe de Paris, Muzeul Antichităților Naționale de la Saint-Germain-en-Laye, am avut, mărturisesc, o revelație pe care de curînd mi-a readus-o înaintea expoziția de la București închinată «Artei și civilizației celtice în Galia»: aceea că somptuosul și policromul, exuberantul și fantasticul — pînă la frenezie — romanic francez, cu capitelele sale unde fiare fabuloase stau alături sau se înfruntă, cu timpanele și portalurile sale din Poitou și Saint-onge, din Burgundia și Provence, unde o întreagă lume chthoniană pornește la asaltul luminii, nu ar fi fost de conceput fără moștenirea autohtonă străveche, coborînd adînc în vremurile protoistoriei, fără acel «duh al pămîntului» pe care și-au pus pecetea celții.

Fără a merge cu Worringer pînă în vîrsta stilistică următoare romanului, căreia savantul autor al «Genezei și naturii goticului» îi vedea o admirabilă și convingătoare prefață în ceea ce numea «arta nordică decorativă celto-germanică» a Hallstatt-ului și a La Tène-ului primului mileniu înainte erei noastre, în jocul fantastic al liniilor repetate la infinit, într-un spirit învolburat și sinuos al formelor recunoscute de învățatul german pînă în linia lui Dürer sau în cea a expresioniștilor Europei de mijloc, oprirea mea la romanul francez — după contemplarea unor capodopere ale artei celtice din spațiul galic — vine din conștiința că o parte anume a spiritualității franceze se justifică și prin aceste două momente din trecutul ei.

Tot ceea ce am văzut sau revăzut la București, în sălile Muzeului de artă, ca reprezentativ, cultural și estetic, pentru cele trei etape ale epocii La Tène — și îndeosebi pentru Franța răsăriteană — a venit să-mi confirme primele impresii și m-a făcut să înțeleg, poate mai bine, de unde a izvorît în sensibilitatea omului modern, a artiștilor din jurul lui 1900 ca și de mai tîrziu, aplecarea spre formele de plastică primitivă ale Europei protoistorice (cu atîtea afinități morfologice și «ideologice» în Asia sau America precolumbiană). De la sculptura în piatră pînă la bijuterii și ceramică, piese originale și fotografii, sute de opere de artă sau numai de artizanat străvechi, au venit cu acest prilej să evoce un orizont cultural care, de-a lungul celei de-a doua jumătăți a ultimului mileniu înainte erei noastre, stătea sub semnul fantasticului. A unui fantastic zoomorf ilustrat, de pildă, în secolul al II-lea î.e.n. în calcarul «monstrului de la Noves», a unui antropomorf deslușit în imaginile de la Roquepertuse din veacul abia amintit — sub semnul stilizării formelor cioplite ale unei statuare primitive din secolul I

î.e.n., mergînd pînă la epurarea de orice detaliu a anatomiei dar nu fără o anume insistență «elenistică» asupra amănuntului decorativ al costumului sau al podoabei. Stau mărturie, pentru aceasta, în piatră sau în bronz, torsul de luptător de la Fox-Amphoux, «zeul de la Euffigneix» sau cel de la Bouray cu ochii goi, privirea fixă și inexpressivă pe care o va avea peste secole faimoasa statuie medievală a sfintei Foy de la Conques — în sfîrșit, sub cel al deschiderii spre alte zări de cultură. Revelatoare în acest ultim sens — și amintind din plin de situații similare din proto-istoria românească — ne apare locul deținut de înfrîurirea stilistică a lumii grecești clasice și elenistice, filtrată îndeobște, pînă în Galia, prin pămînturile sud-italice ale Magnei Grecia sau prin cele ale Etruriei, recognoscibilă fie în imagini omenești de felul celor amintite, din regiunea Var sau din aceea a Marnei, ce sînt tot atîtea sugestii ale statuarei și ale plasticii mici, provincializate, din sfera elenică, fie, direct, în ceramica pictată amintind de cea din Attica, în vasele de bronz cu măști umane și cu reprezentări de fiare pe care în secolul lui Pericle ca și în cel al lui Alexandru cel Mare Grecia le trimitea pînă la Gibraltar și pînă la Pontul Euxin.

Și din nou în stilizările unor monede ale diferitelor triburi celtice din Galia, imitînd stateri ai regelui Filip al Macedoniei; în bogatele podoabe mergînd de la agrafe purtînd imaginea unor animale afrontate la phalerele de bronz aurit decorate cu motive geometrice ajurate sau aplicate, de la torques-urile și fibulele foarte numeroase ornate cu capete de păsări (ce par a fi deținut un rol cu totul particular în arta celtică din Apusul european) la aplecele de bronz cu palmete stilizate; în ceramica din zonele Marne și Aisne, cu forme zvelte — mergînd pînă la elegantele «vase lalea» — de obicei lustruită, de cele mai multe ori împodobită prin incizie cu ornamente geometrice, colțuroase sau îndulcite, în care descoperim romburi, triunghiuri și semicercuri, uneori — precum în cazul olăriei «de tip Roanne» — purtînd o angobă albă zugrăvită cu brun sau negru ce amintește, mi s-a părut, de o anume specie a ceramicii de lux grecești din secolele V și IV î.e.n.; în căștile de luptă evocînd, iarăși, forme grecești contemporane — unele bogat împodobite cu frize succesive de spirale, cu foi de aur și cu smălțuri precum exemplarul de la Amfreville-sous-les-Monts — sau în tehnica celui «murus gallicus» specific fortificațiilor celtice cucerite de Cezar la mijlocul secolului I î.e.n. — strîns înrudit, ca aspect și realizare, de celălalt tip de construcție protoistorică europeană ce era, la cealaltă extremă a continentului nostru și cam în aceeași vreme, faimosul «murus dacicus» al cetă-

ților lui Burebista și Decebal — am putut recunoaște tot ceea ce «barbarii» La Tène-ului vest-european datorau, pe de o parte, celei mai prestigioase arii de civilizație mediteraneană a antichității, iar pe de alta, obîrșiiilor lor locale ce trebuiau căutate înapoi — în ceea ce privește stilizarea și propensiunea spre fantastic — pînă, probabil, dincolo de epoca bronzului. Mai mult, am recunoscut o lume a cărei artă ne vorbește, mai bine decît orice informație din șirul textelor antice inaugurat de un Herodot, aș spune chiar, mai direct decît tot ceea ce ne lasă să o știm, în materie de credințe și de obiceiuri, bogatele morminte cu care de luptă și cu arme din Europa occidentală și centrală, din Franța și Elveția, din Renania, Boemia și Moravia, despre locul ei de răscruce în străvechea civilizație a continentului înainte și după marile migrații celtice ce au atins, spre răsărit, Asia Mică și, mai aproape de noi, gurile Dunării.

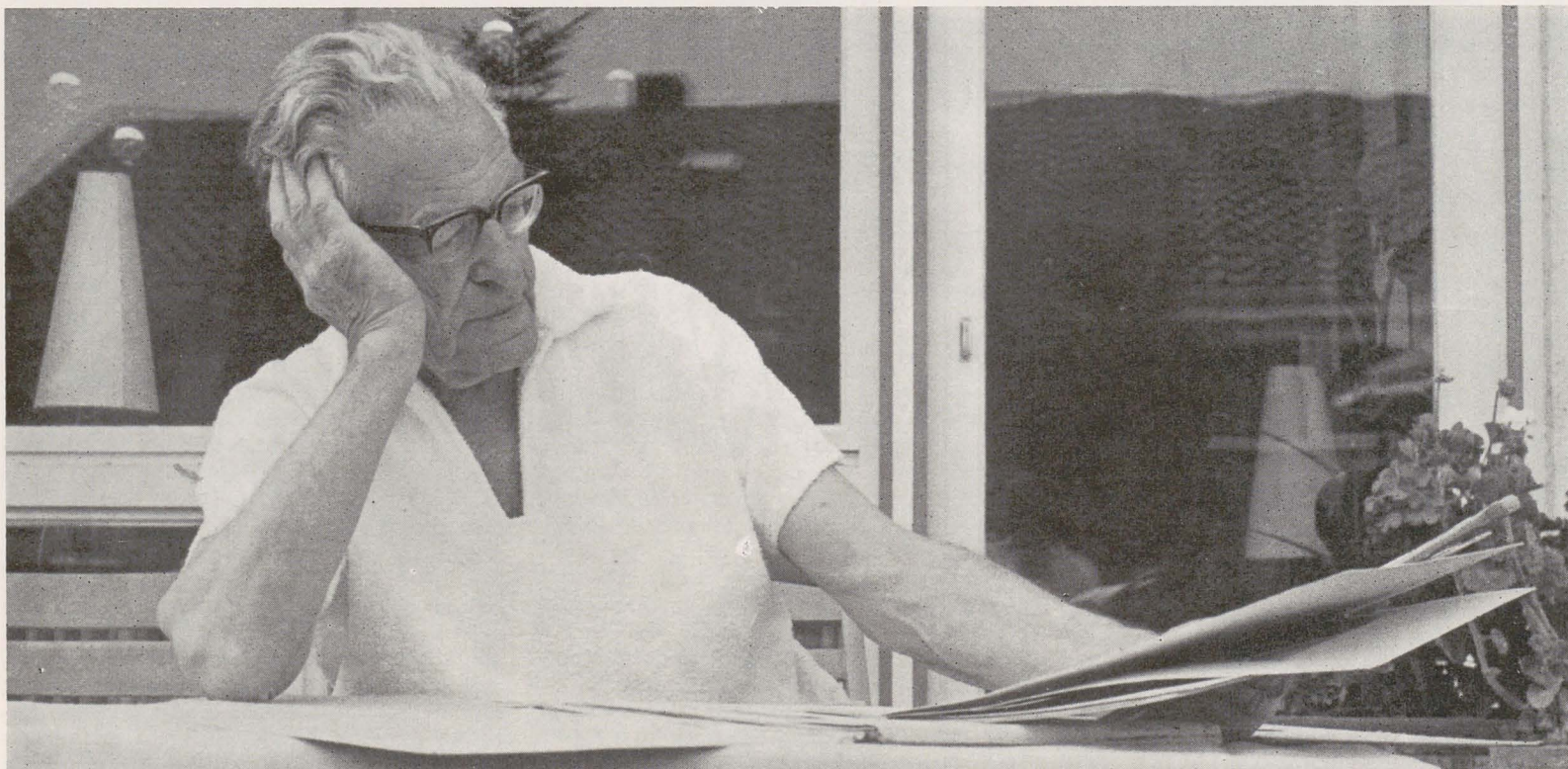
Aflați, ca și geto-dacii, între naturalism și geometrism — spre a relua o caracterizare a lui Vasile Pârvan, cel ce dedica, acum o jumătate de veac, prezențelor celtice în protoistoria noastră, primele pagini sistematice, tinzînd chiar a acredita ideea unei «prefețe» celtice la viitoarea «latinizare» a spațiilor carpato-dunărene — vădînd aceeași preferință pentru decorativism și geometric — chiar dacă cu o aplecare mai mare, mai ales în Franța meridională, către imaginea antropomorfă și către statuare — lăsîndu-și amprenta asupra unor forme și expresii de artă specifice din veacul de mijloc și din folclorul epocilor mai recente — și au făcut-o pretutindeni așa neamurile celtice, fie că reprezentau substratul etnic fundamental, ca în Irlanda, fie că erau numai simple infiltrații precum în Transilvania și în Oltenia — celții din Galia înscrisu cu siguranță, din veacul al V-lea pînă în secolul I î.e.n. o pagină de cultură fără de care istoria civilizației franceze, îndeosebi cea a vremurilor premedievale și medievale timpurii, ar fi anevoie de înțeles. Iar expoziția de la București a avut, între altele, și meritul de a ne face să reflectăm pe marginea ei, o dată mai mult, la destinele unor permanențe, ale unor supraviețuiri în istoria culturii, în istoria cea infinită a formelor în primul rînd.

RĂZVAN THEODORESCU

1. Hermes bicefal (mulaj) de la Roquepertuse, pictură și incizie (originalul în calcar), La Tène II; 2. Phaleră mare de bronz, sec. V î.e.n.; 3. Cască de bronz placată cu foaie de aur și cu email, prima jumătate a sec. II î.e.n.; 4. Stater de aur, avers; 5. Phaleră, sfîrșitul sec. V î.e.n.; 6. Sfert de stater de aur, revers; 7. Tors de luptător, calcar, sec. I î.e.n.; 8. Divinitate șezînd, denumită Zeul din Bouray, tablă de bronz, sfîrșitul sec. I î.e.n.; 9. Statuie de calcar reprezentînd o divinitate masculină, Zeul de la Euffigneix, sfîrșitul sec. I î.e.n.

GEORGE ALEXANDRU MATHÉY

LUMEA VĂZUTĂ PRINTR-UN DIAMANT



George Alexandru Mathéy este un nume care nu a mai fost rostit în România de aproape patru decenii. Din aceste patru decenii, unul s-a scurs aproape de la moartea lui. Este nimerit, în preajma acestei aniversări, ca numele și cunoașterea operei lui (de interes european) să fie reactualizate în țara în care s-a născut. Mai ales că Mathéy s-a format ca artist alături de expresioniștii germani, în Berlinul anilor 1911–1916 și că s-a bucurat de prietenia și prețuirea lui Peter Behrens, Bruno Paul și a poetului Theodor Däubler. Că, în anul 1921, era chemat să furnizeze o gravură pentru seria de mape *Die Schaffenden* (Creatorii), în care Paul Westheim reunea creatorii unei avangarde cosmopolite, de la Alfred Kubin la Archipenko, de la Pechstein la Bela Czobel. Sau că, în 1927, expunea la Leipzig în compania lui Jawlensky și Ivo Hauptmann.

Mărturiile celor care l-au cunoscut și au scris despre Mathéy converg într-un singur punct: așa cum scria în *Luceafărul* (1913) Oct. C. Tăslăuanu, «stînd de vorbă cu el am simțit că în sufletul lui a rămas român». La două luni după intrarea României în război împotriva Austriei și Germaniei, George A. Mathéy publica în revista berlineză *Wieland* (octombrie 1916) un articol, o nostalgică evocare a Transilvaniei natale. Să remarcăm, în pasajul următor, cum, la sugestia unui cîntec românesc, vocea interioară trece de la intonația de blîndă reverie la una afirmativă: «Străinule, tu care asculți acum, în acest cîntec este întreaga inimă a popoa-

relor, a acestui popor care a fost cu mult înaintea coloniștilor germani, urmaș al romanului Traian, care și-a păstrat limba și portul de-a lungul mileniilor». În același sens, René Reyle scria într-o monografie Mathéy (Atena 1933): «Peisajul în care se naște cineva, cerul, florile, copacii, grădinile, pădurile și nu mai puțin istoria, creează fundalul unei personalități. [...] Nu cunosc Transilvania, dar din cele povestite și scrise de Mathéy trebuie să fie o țară frumoasă, plină de viață și rodnicie [...] și de aceea cred că nu e prea îndrăzneț să afirm că veselie, grația și deschiderea spre lume a pictorului se datoresc în aceeași măsură acestui colț de lume ca și singelui său».

Emanoil Bucuța nota, prin 1931, că «Puținii [dintre cei] care și-l mai aduc aminte îl urmăreau cu drag și căutau mijloace ca să rămînă în legătură. [...] Mi-aduc aminte, totdeauna mișcat, de căldura glasului și de focul privirii cu care-mi vorbea în șălile înalte ale școlii [...] despre elevii lui români. În ei el vedea mai mult decît niște învățăcei obișnuiți, cu stîngăciile și entuziasmele lor». Diversitatea, senzualismul pozitiv al unui îndrăgostit de viață și lume, dorul călătoriilor, căutarea alterității, dar și nostalgia țării natale, contopirea panteistă cu lumea, toate acestea la un loc îl definesc ca om și ca artist pe George A. Mathéy.

Cu precădere vom insista asupra aportului său original ca ilustrator, textul intitulat *Arhitectura cărții*, publicat tot aici, avînd menirea să dea, deocamdată, o idee despre concepția sa globală asupra designului

de carte (Buchgestaltung). Va trebui să fixăm pentru arta cărții interbelice (germane în special) direcțiile care ne vor orienta cercetarea. Vom spune că ele sînt, ca și punctele cardinale, patru la număr: impresionismul (strălucit reprezentat de Corinth, Slevogt și Hans Meid), individualismul pragmatic (definit de G.K. Schauer ca eclectic¹) ilustrat de Tiemann, Ehmcke și E.R. Weiss și, în sfîrșit, expresionismul și cubismul. Trebuie precizat că primele două direcții au fost net dominante în epocă. Cu toate acestea le vom lăsa în afara discuției, pentru că Mathéy s-a angajat pe un drum pe care va trebui să-l localizăm la intersecția celor două stiluri mai noi. Ceva din spiritul și poetica expresionismului (înțeles într-un sens mai larg decît accepția social-protestatară care e conferită acestui curent în mod obișnuit) impregnează concepția despre artă a lui Mathéy, dar nicidecum și limbajul său plastic. Cu această precizare vom răspunde, în trecere, unor păreri contrare, care au dezavantajul de a nu fi fost deloc argumentate². În afara celor zece xilografuri pentru *Biblie* (1921), care pot fi socotite, datorită faptului că sînt dedicate lui Kokoschka, drept un omagiu adus expresionismului, nimic nu poate sta sub semnul «luminilor lui reci și abstracte». Este evident că pentru Mathéy arta nu era strigăt ci, dimpotrivă, intropatie — proiecție a dorințelor lui de a fi prețutindeni în univers și mereu altul. Avem convingerea că această concepție despre artă l-a dirijat cu precădere spre domeniul graficii de carte. El a ales pentru a ilustra cărți de poezie sau eseuri cu

o puternică notă exotică (incluzând și *Biblia* printre asemenea cărți), care îi ofereau un teren întins și vag, unde putea la modul ideal să fantazeze în sensul dorit. A izbutit în acest fel să dea înfățișare unei lumi diafane, constituită într-un grup de simboluri: atmosfera transparentă (unde, după o expresie a lui Claudel, vizibilitatea a devenit o funcție a luminii), lumina mitică, forme care evocă fațetele unor cristale, nuditatea, figurații ale fecundității și reînnoirii vieții. Toate acestea se află pe o traiectorie care depășește exotismul: printr-un remarcabil izomorfism, Mathéy a încercat să realizeze o imagine a mirificului. În general arta modernă a tins, mai mult decât în secolele trecute, să-și lărgască spațiul vital. Cum spunea Malraux, de oriunde și oricât de departe, secolul nostru se consideră moștenitor. Atlasul senzorial al artei moderne a crescut enorm odată cu trasarea conturilor ultimei insulițe din Pacific pe hartă și odată cu faptul, devenit evident, că dacă poți totul nu știi încă totul. Prin redescoperitorii primitivismului în secolul XX au fost și expresioniștii, din motive binecunoscute. La fel de fugitiv să amintim rădăcina exotică a cubismului; Gehlen vorbește despre tablouri cubiste care «au ceva ciclopice». «Tot orientalismul secolelor moderne — scria Francastel — este o artă fondată pe o viziune imaginară». Vom recunoaște, în condiția unor nuanțări, existența acestei viziuni imaginare la toate nivelele artei. Firește, însă, vom fi nevoiți să excludem mari zone care nu interesează subiectul nostru. Despre cubism nu se poate susține nici un moment în mod serios că ar avea o legătură directă cu exotismul, ci doar că interesul său era înrudit cu cel al artelor primitive. Așa cum s-a arătat, cubismul și artelor primitive s-au întâlnit în ceea ce a fost definit ca artă nenaturalistă, «în obiectul independent» (Arnold Gehlen).

Trebuie să recunoaștem (în limitele problemei pe care tocmai o dezbaterem) că ar putea fi ușor confundat drumul pe care a apucat-o în jurul anului 1922 Mathéy și cel pe care se aflau deja pictorii expresioniști. Aceștia au regăsit primitivismul călăuziți de afecte și de o anumită concepție panteistă. Deosebirea ne va apare însă considerabilă când vom analiza mai îndeaproape faptele. Mathéy nu s-a inspirat nici un moment din arta primitivă care îi fascina pe expresioniști, cum spunea Nolde, prin «expresia intensă, adesea grotescă». Măști de război, statuete africane sau polineziene, tatuaje, scuturi, volumele geometrice, expresia lor frustă și violentă nu i-au servit în nici o interpretare, așa cum a fost cazul pentru Nolde, Kirchner sau Picasso. Ceea ce l-a atras într-adevăr, a fost mitul unor țări îndepărtate în care subzistă încă vîrsta de aur. Ca și pentru Hermann Hesse, pentru Mathéy, Orientul «nu este doar o regiune, nici un concept geografic, el este patria tineretii suflătoare situată în același timp peste tot și nicăieri», este «confuzia tuturor timpurilor». Și, referindu-ne de data aceasta la viața lui, Mathéy ar fi putut fi unul dintre membrii «Ordinului călătorilor în Orient» din romanul *Demian* de Hesse: la marile sale călătorii, ca și ale acelora, s-au desfășurat doar în Europa; nici nu era măcar nevoia să ajungă în Orient din moment ce purta Orientul cu sine.

Această concepție a căpătat viață în ilustrațiile pentru *Cartea ceaiului* (1922) de Okakura Kakuzo, poate cea mai reușită expresie a Weltanschauung-ului lui Mathéy. Cartea este un frumos eseu despre ireducibilitatea concepțiilor occidentale și orientale, care par totuși a se fi conciliat o clipă în practica universală a unei «arte a păcii», de sorginte extrem-orientală, arta ceaiului.

Coperta *Cărții ceaiului* este o poartă deschisă spre Orientul înțeles ca paradis terestru. Spațiul, bănuim, vibrează, lumina pătrunde rocile care scînteiază asemenea cristalelor. «Orientul este un termen încărcat de semnificații benefice în limbajul bijutierului; el dă numele său strălucirii perlei»³. În această lume-miraj există prea multe simboluri (soarele, imaginea cristalină, nuditatea, rodnicia, sub chipul unei Pomone) pentru a o socoti formulată așa numai întîmplător. În lumea ca un diamant a lui Mathéy (care ne amintește «lumile de sticlă» medievale, pe Buddha în mandorlă, sau *Madona Stuppach* de Grünewald) se pot regăsi o parte din motivele psihologice care i-au determinat pe unii pictori expresioniști, Marc de pildă, să preia structurile ritmice și tratările în fațete. Credem că Mathéy,

în scopul reprezentării proiective a visului său, și-a însușit idealul unei frumuseți de cristal. În acest scop el a fost obligat să aleagă din repertoriul de forme înrudite ale epocii și să-și invente în bună măsură mijloacele. Mathéy nu a preluat atît din cubism elementele de care avea nevoie — pentru că nu-l interesa filosofia «obiectului sfîrțecat» — cît a învățat de la Delaunay (să ne amintim interesul pe care acest nume l-a trezit unor artiști ca Klee și Kandinsky) descompunerea dinamică a planurilor, cum forma poate fi spartă și continuu deplasată în lumină și cum lumina poate deveni unul și același lucru cu gama spectrului cromatic. Frumusețea de cristal, după Riegl, «alcătuieste prima și veșnica lege formativă a materiei neînsuflețite și este cea mai apropiată de frumusețea absolută». Când în *Timaios* Platon își construia teoria elementelor (în care focul era compus din piramide tetraedrice, aerul din octoedre, apa din icosaedre și pămîntul din cuburi), el transfera în domeniul fizicii, pentru prima dată și impropriu, geometria în spațiu; totodată opta iarăși pentru frumusețea absolută, ce sălășluiește în lumea Ideilor.

Dacă într-un minereu fără nume din colecția lui Roger Caillois se poate recunoaște *Nudul coborînd scara* de Marcel Duchamp, în sens invers, în ilustrațiile din *Cartea ceaiului* recunoaștem imagini construite după principiul cristalelor. Putem folosi, pentru a descrie aceste planșe, cuvintele lui Michel Butor, extrase din coșmarurile mineralogice pe care le-a avut în castelul Harburg: «tărmuri de olivine și pirope, cuiburi de cuarț proeminente bîntuite de dendrite» (*Portrait de l'artiste en jeune singe*). Pierre-Maxime Schuhl a adunat undeva cuprinzătoare dovezi ale fascinației cristalelor asupra oamenilor, de la Pliniu la André Breton. Din forma perfectă a cristalelor, Ruskin deducea un întreg simbolism moral: «Pare să existe în unele cristale [...] o inviolabilă neprihănire a puterii vitale, o neîmblînzită forță a voinței lor de cristale» (*Ethics of the dust*, V). Iar André Breton formula un ideal personal izvorînd dintr-o concepție similară: «Opera de artă mi se pare lipsită de valoare dacă nu prezintă duritatea, rigiditatea, regularitatea și polizarea tuturor fațetelor sale exterioare, provizorii, ca și cristalul. [...] Casa în care locuiesc, viața mea și ceea ce scriu, visez ca toate acestea să pară de la distanță așa cum par văzute de aproape aceste cuburi de sare gemă» (*L'amour fou*, pp. 16–17). Puritatea pietrelor prețioase și transparența lor se asociază în acea calitate de a străluci în lumină. Poate că este oportun să mai facem o apropiere, de data aceasta de un monument arhitectonic, *Casa de sticlă* pe care a construit-o Bruno Taut în 1914, la expoziția Werkbund de la Köln. Adolf Behne vedea în această arhitectură imaginară, cu o pronunțată notă utopică, o aspirație «către puritate și claritate, către limpezime strălucitoare și exactitate cristalină». Se realiza practic visul unei lumi ca o catedrală, populată de tablourile transparente ale anotimpurilor, o curgere a timpului ținut în aceeași măsură în loc. Pentru a lărgi încă sfera raportărilor pe care le facem, să mai notăm că aceeași limpiditate celestă sau transparență geometrică caracterizează direcții atît de eterogene (în aparență) ca Bauhaus-ul, gruparea De Stijl, constructivismul rus, dar și neo-clasicismul de după război și fastuosul Style 1925, cu toată decorația lui cristalomorfă gravată, incizată, sculptată sau țesută.

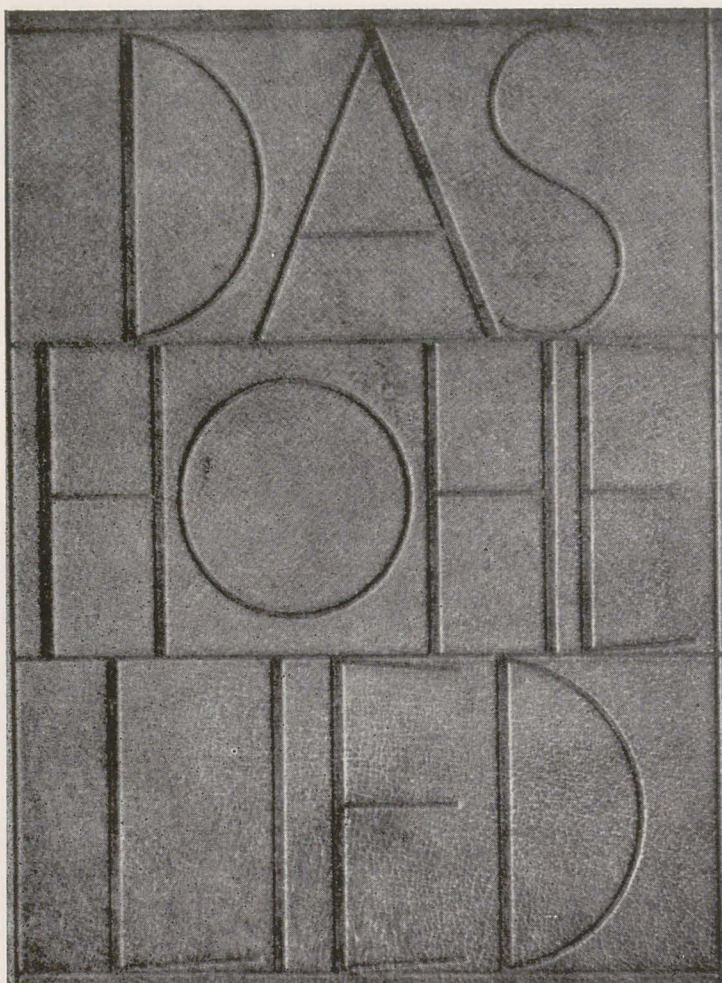
S-ar putea crede că prin toate aceste raportări distrugem afirmația noastră, pe care ne-am și străduit s-o susținem, că grafica de carte a lui Mathéy are o puternică originalitate. Dar noi vrem, dimpotrivă, să valorificăm toate aceste conexiuni evidente pentru a putea demonstra că Mathéy aduce în arta cărții probleme de ordin formal foarte complexe, contingente cu investigațiile și orizonturile «marii arte» europene. Pentru un cunoscător al evoluției și personalităților graficii de carte germane este evident că — în afara excepțiilor — nota generală, cel puțin în privința invenției, era destul de mediocră. De pildă, în epoca de care ne interesăm, nu au existat în primul rînd ilustrațiile lui Klee pentru *Candide*, sau ale lui Kirchner pentru *Peter Schlemihl*, ci miile de ilustrații desenate de artiști mediocri dar la modă. Excepțiile au fost firave insule și anticipări.

Vom remarca în compozițiile care ilustrează *Cartea ceaiului* mai mult decât structura lor cristalină, vom

indica prezența unui spațiu caleidoscopic. «În special natura — scria Francastel — le-a apărut artiștilor ca un imens spectacol, ca un caleidoscop gigantic; ei au încercat să reprezinte senzația unui spațiu imaginar, fugitiv, proteic, supus unor reguli de organizare iraționale». Spațiul plat, armonic întretesut al caleidoscopului, se supune unui principiu inerent. Principiul, să-i spunem, caleidoscopic l-am putea defini ca pe un sistem de semne inventate, a cărui compoziție respectă aceeași legitate a izomorfismului care guvernează măruntele lui cristale interșanjabile. El are la origine, deci, concepția în întregime modernă, formulată cîndva de Matisse, a semnelor inventate în chiar timpul creației și adaptate la mesajul ei. Și, cum numele lui Matisse ne evocă și el Orientul, am mai putea face o asociație în acest sens, amintind că Gundolf socotea principiul caleidoscopic specific structurii gazelului; de altfel el poate fi generalizat la toate artelor islamice, cu spațiul lor plat, în întregime acoperit și policrom. În ceea ce-l privește pe Mathéy, vom propune chiar ca un simbol naiv al întregii lui arte, caleidoscopul.

Marile dicționare de artiști au definit stilul lui Mathéy ca pe o foarte personală tratare cubistă. Temeiul acestei afirmații (totuși prea vagi) îl putem înțelege acum cu toate nuanțele lui specifice. Deci nu cubism pentru că, așa cum am arătat, Mathéy n-a făcut o artă conceptuală, care se rezolvă în obiectul transformat. Ci o tratare după un sistem de fațete, prisme deformatoare și unghiuri a unui univers imaginar; o tratare aleasă în mod deliberat astfel, pentru a da un plus de fascinație irealității. Și fiind vorba de ilustrație de carte, demersul său vine în întîmpinarea unei observații a lui Abraham Moles: «Cartea are o funcție de visare, ea nu trebuie să se sustragă acestei funcții». Ilustrații au găsit, evident, foarte multe modalități de a stimula «visarea». Însă calea găsită de Mathéy, originală și perfect coordonată cu structura lui suflătoare, credem că are o valoare exemplară. Mathéy a ales, cum spuneam, cărți pe care să le poată «acompania» cu ilustrația lui. Punctul de legătură al imaginii cu textul este cît se poate de fragil, în așa măsură încît ilustrațiile pot fi privite și ca un ciclu grafic. Mathéy a subliniat aceasta atunci cînd a tras în tiraj aparte gravurile în metal cu care ilustrează volumul de poezii *Satuila* de Hans Bethge (1921).

În *Cartea ceaiului*, la pagina 75, există o litografie remarcabilă, care se raportează la textul unei vechi legende chinezești (Harfa îmblînzită) citată de Okakura. Comparînd textul și imaginea vom încerca să demonstrăm cele afirmate puțin mai sus. Planșa nu sintetizează legenda, ea ar putea avea ca punct de pornire aceste propoziții de la începutul ei: «În rîpa Lung-men creștea, acum foarte mulți ani, un arbore Kiri, adevărat rege al pădurii. El avea creștetul atît de înalt încît putea sta de vorbă cu stelele, iar rădăcinile i se înfîgeau atît de adînc în pămînt încît își amestecau inelele de bronz cu cele ale dragonului de argint care dormea în adîncuri» (p. 73). Să observăm imaginea: ea ne face să întrezărim chipul acelor timpuri mitice în care arborele Kiri stătea de vorbă cu aștrii. Arborele din stînga, care nu seamănă nici cu mărul dar nici cu palmierul, întruchipează pentru noi definitiv acel copac legendar. În planșa el pare făcut din cristal. Din copacul acesta, spune mai departe legenda, s-a făcut o harfă miraculoasă. Și cum sunetul cristallului lovit seamănă cu sunetul cordelor harfei, ciupite una cîte una, putem să presupunem că Mathéy a încercat să realizeze în imaginea copacului o sinestezie vizual-auditivă. Este nimerit să mai remarcăm și că el a renunțat la un element spectaculos din text, dragonul, care i-ar fi permis facil să evoce atmosfera legendară. Și că nici un element al obișnuitei rezuzite orientale nu apare (dacă nu considerăm cumva muntele acela neapărat ca o stilizare a siluetei lui Fuji-yama). Imaginea rîpei Lung-men este paralelă textului și nu îl va înțîlni niciodată. Ea poartă în sine profunđa intuiție poetică a artistului și prin această intuiție textul apare îmbogățit. Neîndoios aici Mathéy evocă Orientul ca vis utopic al unei ere revoluate. Vîrsta de aur ca imagine proteică, apare fugitiv sub lumina soarelui primordial (în aceeași măsură roată, vîrtej și rubin, centru al unei lumi minerale). Văzută printr-un cristal, lumea apare fascinantă și ireală. Utopiștii din toate



timpurile au arătat o pasiune constantă pentru cuarț, diamant și cristal. Gilles Lapouge numește chiar cristalul «substanță utopică»: «... repetat la infinit, încărcat de mister în așa măsură încât el devine însuși misterul, frumos și tranșant [...], egal sie însuși în orice timp și în orice loc, dur și insensibil, ignorând îmbătrânirea și decrepitudinea...» (*Utopie et civilisations*, p. 145). Pentru a descrie culorile feerice ale Orientului, Gautier invocă pietrele prețioase: «Ceux qui n'ont pas vus l'Orient ne peuvent pas comprendre la beauté de la terre [...]. On ne saurait imaginer les tons d'or pâle, de lapis, d'améthyste, de perle, de nacre, de

rose qui prend notre globe lorsque le baiser du soleil fait frissonner sa peau nue. Rien n'est beau comme cet épiderme de la planète baignée par l'éternel azur. On comprend alors que la terre est un astre gravitant dans l'éther, et non un tas de fumier à planter des choux, et l'on est fier d'être emporté vers l'infini par cette sphère magnifique». Heinrich Hussmann, un fost elev al lui Mathéy, își amintea că, după ce desenase macheta și litografiile *Cărții ceaialui*, profesorul său își aranjase în atelier o cameră de ceai. Era, de fapt, un cort ciudat, de culoare oranj-roz, care trecea spre purpuriu. În aparență excentric, faptul ne dezvăluie pe de o

parte caracterul fantast al artistului și înclinarea lui spre joc; pe de altă parte dovedește că el dorea încă, după terminarea *Cărții ceaialui*, să trăiască în intimitatea universului căruia tocmai îi dăduse o formă și care-i era congener. ANDREI PINTILIE

¹ Georg Kurt Schauer, *German Typography*, în volumul *Book Typography 1815–1965, in Europe and U.S.A.*, Londra 1966, p. 108.

² Lothar Lang, *Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907–1927*, Leipzig, p. 31.

³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, 1960, p. 155.

1. Copertă de carte, 1924; 2. Circ din Paris, 1922, xilografură; 3, 4. Ilustrații pentru «Cărtea ceaialui», 1922, litografii în culori

ARHITECTURA CĂRȚII

GEORGE A. MATHÉY

Litera* este pilonul esențial al arhitecturii cărții. Începând cu ea se clădește întregul organism al cărții. Ea constituie celula germinativă datorită căreia înflorește întreaga viață a cărții. Ea este o ființă, căci, asemeni unei ființe, ea se dezvoltă sub minile noastre sau este nevoită să degenereze dacă nu îi dăruim dragostea. Nimic nu este mai semnificativ pentru cultura unui popor decât relația acestuia față de

lumea cărților. Desigur, conținutul este elementul esențial, dar dorința de a găsi forma potrivită pentru acest conținut înseamnă, în primul rând, a-i intui cele mai ascunse exigențe, a le face total accesibile și chiar mai mult: a le intensifica efectul.

Legile după care se construiește o carte sînt încă, în esență, aceleași ca în timpul lui Gutenberg. În artă nu există progres, ci doar puncte de vedere noi și mijloace de expresie diferite. Însă imitarea lipsită de inteligență a formelor încremenite ale secolelor trecute înseamnă regres. Stările de nemiscare au fost întotdeauna mai periculoase decât cele de opoziție. Bineînțeles că și astăzi încă se folosesc, ca elemente de verigă ale arhitecturii cărții, carac-

tere de tipar ale secolelor anterioare dar, cu toate acestea, o pagină tipărită, plăsmuită cu simțire de un om al timpului nostru, are o cu totul altă înfățișare. De altfel, utilizarea caracterelor de tipar ale epocilor îndepărtate nu constituie, în multe cazuri, decât o soluție dictată de necesități, cel mai adesea devenind chiar o cochetărie arhaizantă. Oricum, ea este departe de a constitui pentru noi un ideal. Toate adevăratele epoci culturale și-au avut propriul caracter în ceea ce privește configurația tiparului. Fie ca viitorul să ne scutească de experiența acelor orori ale tiparului ce și-au înscris existența într-o perioadă ce cuprinde aproximativ anii 1840–1890! Semnificativ pentru epoca noastră este a

* Acest articol a apărut inițial în volumul «*Führer der Deutschen Buchkunst*», Leipzig 1924, scos de revista *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*. El a fost reluat, într-o formă ușor modificată (versiune pe care o preluăm și noi) în volumul *Georg A. Mathéy: 40 Jahre Buchkunst, Graphik, Malerei*, Herausgegeben von H.M. Elster, Wiesbaden 1957.



constata că înnoirea pe care au cunoscut-o anii de la cumpăna secolului nu s-a datorat meșteșugului, ci artiștilor. Noi am urmat calea inversă: mai demult meșteșugarul era un artist, acum însă artistului i se cere să devină din nou un meșteșugar — fenomen favorabil ambilor parteneri. Noua mișcare s-a bucurat de sprijinul pasionat al celor mai buni specialiști, dar a cunoscut și dușmănia unei majorități, subaprecierea batjocoritoare a acesteia. Astăzi am depășit acest stadiu. Cunoașterea legilor de construcție a cărții a devenit o știință posedată cu fermitate de către multe forțe tinere și active, ea li s-a grefat ca parte organică, inclusă spiritului în asemenea măsură încât nu ne mai putem imagina o epocă în care toate aceste câștiguri ar putea fi trecute cu vederea.

Formatul cărții determină în mod esențial alegerea corpului de literă. El este acela care stabilește oglinda suprafeței tipărite: aceeași i se cere să respecte un raport foarte precis față de pagina cărții. Simțul repartiției suprafețelor tipărite constituie o însușire obligatorie a creatorului de carte. Construcția cărții se conduce după aceleași legi de ritmicitate ca oricare altă operă de artă. Dar fiecare lege se deduce dintr-una precedentă, astfel încât toate la un loc constituie un tot aflat într-o relație unificatoare. O carte desăvârșită ca formă este un întreg, o unitate încheată în sine, care nu suportă nici omisiuni, nici adăugiri. Numai când desăvârșirea îi caracterizează fiecare din părțile componente, vom putea vorbi despre desăvârșirea ei, în totalitate. Efectul estetic al unei pagini de carte provine din modul de repartizare al albului și al negrului. Din această cauză, nici ilustrația nu poate fi vreodată element de sine stătător, ci doar o parte a întregului, fapt ce constituie o regulă des trecută cu vederea.

Un artist care nu simte cartea, înțeleasă ca un întreg și nu cunoaște respectul față de oglinda spațiului tipărit ar putea fi un excelent grafician, dar planșele lui își au locul într-o mapă și nicidecum într-o carte. Mult mai preferabilă este limitarea la un tipar frumos și curat, față de introducerea ostentativă a ilustrației. În toate cazurile trebuie avută în vedere respectarea obligatorie a unității dintre spațiul tipărit și cel ilustrat, urmînd ca, din motive

tehnice, să se acorde prioritate gravurii în lemn, această tehnică fiind înrudită cu litera tipărită, iar execuția putîndu-se desfășura într-o singură operațiune. Să nu absolutizăm, însă, căci tehnica singură nu poate face totul. Cunoaștem cărți ale unor mari maeștri, ilustrate cu gravuri în metal și litografii, fără ca acest lucru să scadă nimic din desăvîrșirea lor ca opere de artă. Esențialul este cum se reușește și nu ce fel de procedeu este utilizat. Întotdeauna însă ilustrația este dependentă de suprafața de tipar, din care urmează a se naște, și niciodată invers.

Ilustrația trebuie să fie tipărită în cadrul textului și nu lipită ulterior. Este o cerință ce nu poate fi respectată întotdeauna, mai ales în cazul edițiilor ieftine. Totuși, considerăm că respectarea ei constituie un țel vrednic de a fi urmărit. Ea devine o condiție capitală în opera bibliofilă, la fel ca și utilizarea unor materiale ireproșabile — prin acestea neînțelegînd doar pielea scumpă sau sortimentele rafinate de hîrtie. Un volum legat mecanic se înfățișează cu totul diferit de un volum legat manual. Ambele pot fi desăvîrșite, în felul lor; dar nicidecum și nicidecum unul nu va putea sta în locul celuilalt. Adevăratele benzi transversale de pe cotorul cărților, de exemplu, iau naștere, în mod natural, dintr-un anume fel al cusăturii volumului. În cazul tirajelor obișnuite de editură, blocul de carte este cusut mecanic, sau, mai nou, chiar lipit. Benzile transversale sînt adăugate adesea în mod artificial cotorului cărții. Or, acest lucru nu este decît inducerea în eroare a publicului. În cazul în care aceste benzi nu pot fi veritabile, e preferabil ca ele să lipsească cu desăvîrșire. Un cotor continuu este la fel de frumos, nu trebuie decît să fie tratat în spiritul fidelității față de întregul din care face parte. Sarcina ce se cere rezolvată, în acest caz, va fi dublată: o suprafață se cere arhitecturată decorativ și, în același timp, adecvat scopului cărții. Totul doar prin intermediul elementelor arhitecturii cărții: scrisul, ornamentul, proporțiile. Părțile terminale inferioare și superioare ale blocului de carte, în partea dinspre cotor, alcătuiesc capitalbandul, țesut cu fir de mătase. În cazul cărților legate manual, acest accesoriu este strîns legat de blocul de carte. Dar fragmentele de bandă țesută care, în condițiile

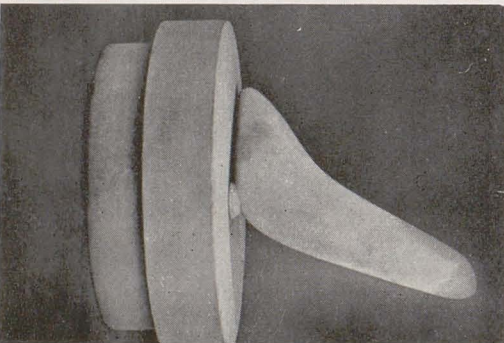
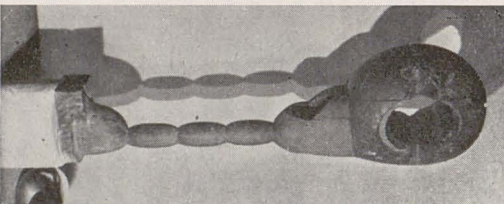
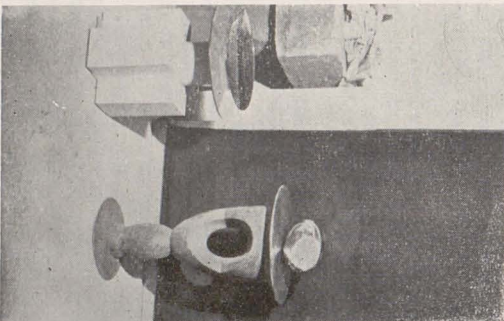
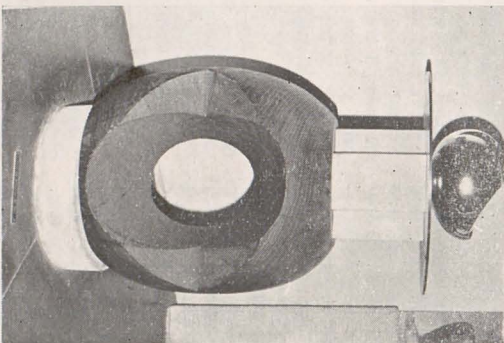
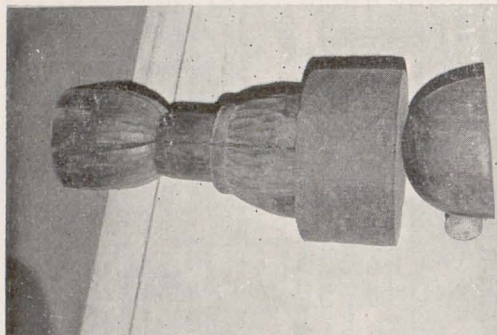
producției de serie, se lipesc ca un « fals » capitalband, nu sînt decît un surogat deplorabil. Ele plesnesc adesea, chiar după o scurtă utilizare, oferind prin destrămarea lor un aspect extrem de neplăcut. Din păcate, în ciuda unei atari situații, nu s-au putut găsi, cel puțin pînă astăzi, soluții satisfăcătoare de rezolvare a acestei probleme. Autenticitatea materialelor, precum și utilizarea lor adecvată scopului sînt preferabile oricărei false decorații. În schimb, folosirea deplină a tuturor mijloacelor tehnice de lucru constituie un real progres. Orice material este frumos, atîta timp cît este prelucrat cinstit și în conformitate cu caracterul său. În acest fel se dovedește valabilitatea unei aprecieri de maximă justețe, rostită de către Theodor Heuss la o întrunire a asociației artiștilor din Stuttgart: « Ce este calitatea? Este ceea ce se face cum se cuvine ! ».

Coperta este haina, blocul de carte este trupul, iar conținutul este sufletul cărții. Toate aceste trei elemente trebuie să se afle în deplină consonanță. Oamenii secolului al douăzecilea au altă capacitate de simțire decît cei ai barocului sau al perioadei Biedermeier. Epoca noastră cunoaște pulsația ritmului mașinilor. Atîta timp cît trăim în inima ei și-i sîntem noi înșine o parte constitutivă, avem datoria să o aprobăm. Regretul în față unei epoci trecute este inutil. Cartea trebuie să poarte marca timpurilor noastre. Construcția ei își va afla rădăcinile în trecut, va exista ferm în prezent și va privi în viitor. Conștiința meșteșugului e readusă la viață, iar toți cei care sînteți chemați să o apărați, purtați de grijă ca să nu se mai stingă nicidecum.

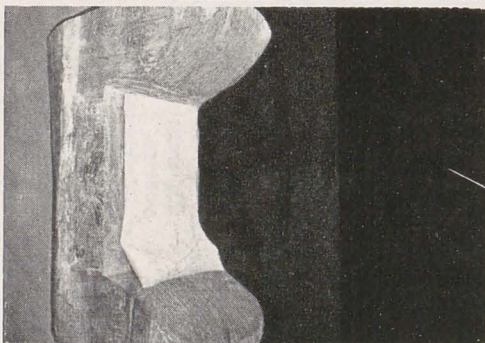
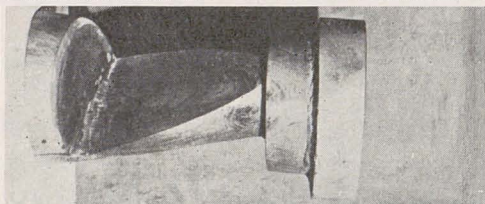
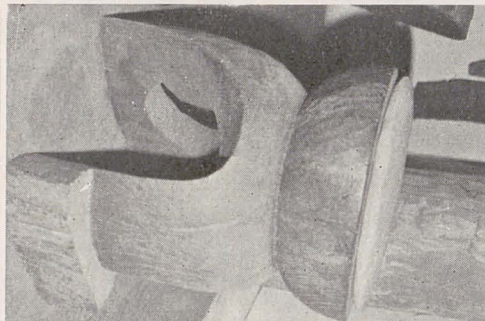
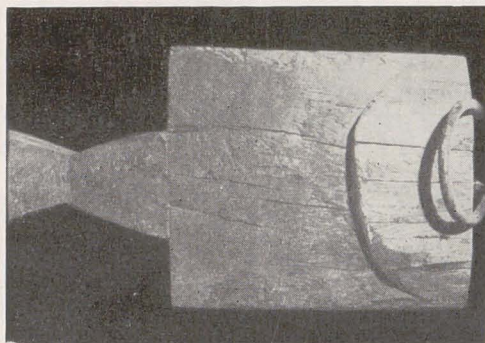
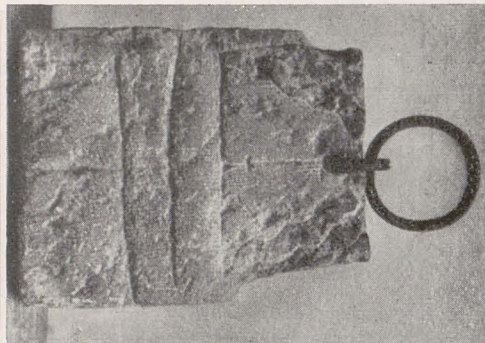
În românește de MARIUS TĂTARU

G. A. Mathéy n. Sibiu, 13 sept. 1884; 1911—14 studiază la Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseum, cu Bruno Paul și E.R. Weiss; 1913 — expoziții la Sibiu și București; 1915—1919 — profesor de pictură și grafică la Staatsinstitut din Berlin; din 1916 redactor și gestalter al revistei *Wieland* (Berlin); 1920—1928 — profesor de tehnica imprimării și conducător al atelierelor de litografie de la Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe din Leipzig; 1927 — la Expoziția internațională de artă cărții (Leipzig) o sală îi poartă numele; 1929—1941 — părăsește Germania și se stabilește în Grecia; 1941 — se întoarce la Berlin; locuiește la Stuttgart și Oberkirch; 1953—1957 — organizează și conduce muzeul de artă a cărții Klingspor din Offenbach am Main (R.F.G.); 1968, 1 ianuarie — moare la Buchendorf bei München.

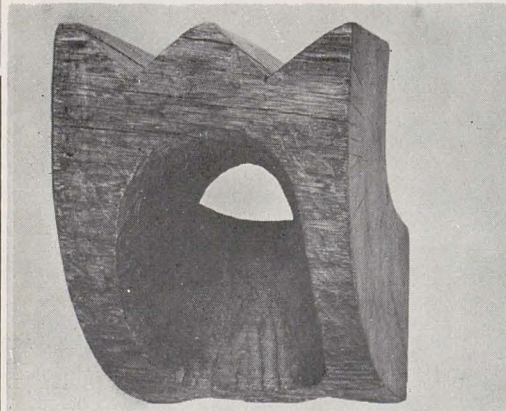
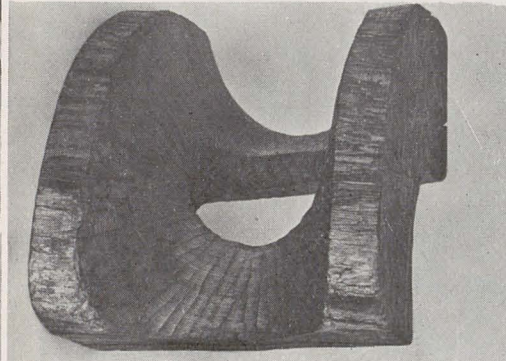
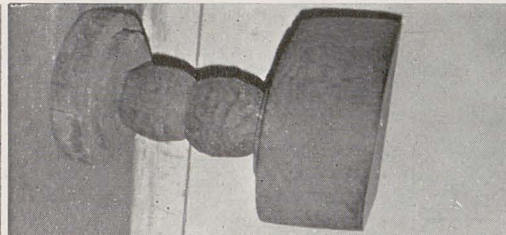
17, 18, 19, 20, 21



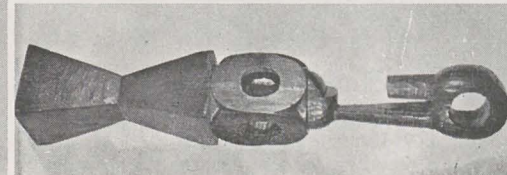
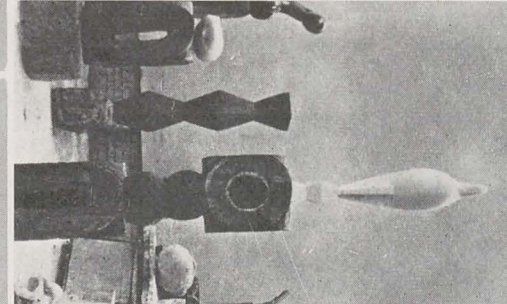
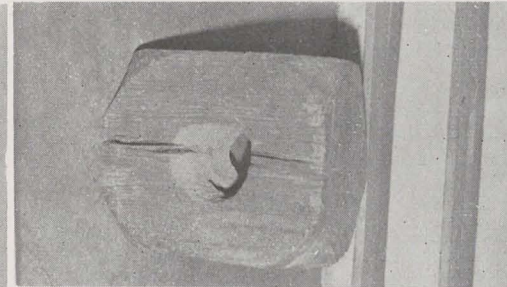
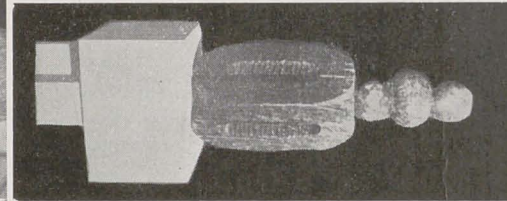
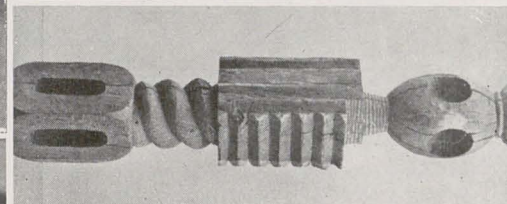
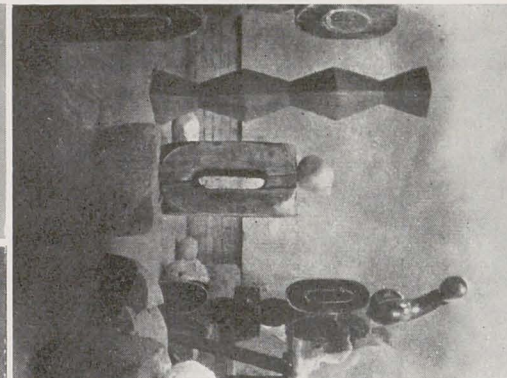
12, 13, 14, 15, 16



7, 8, 9, 10, 11



1, 2, 3, 4, 5, 6



OBIECTUL-SCULPTURĂ, SOCLUL ȘI ASAMBLAJUL ÎN ARTA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Dr. EDITH BALAS

Artă lui Constantin Brâncuși a constituit în trecut obiectul unui număr considerabil de studii și cercetări. Totuși, unora din elementele esențiale ale producției sale artistice nu li s-a acordat încă atenția cuvenită. Scopul acestei lucrări este de a aduce câteva dintre ele — cu precădere obiectele-sculptură, soclurile și asamblajele — într-un focar real în raport cu fundalul operei sale privită ca întreg.

Obiectul-sculptură, asociat de obicei cu Marcel Duchamp și curentul dada, este un «life-object» sau un obiect utilitar, transformat prin intermediul selecției artistice în artă. Cum a ajuns Brâncuși să conceapă și să desăvârșască obiectul-sculptură?

În 1907 artistul s-a mutat într-un atelier mai potrivit. Făcând apel la pregătirea sa artizanală, el a mobilat spațiul înconjurându-se de obiecte realizate prin interpretarea liberă a mobilierului țărănesc românesc, re-creînd astfel o atmosferă asemănătoare celei de acasă. Baroana Irana Frachon povestea cum, în 1910, pozându-i lui Brâncuși, a stat lângă o piatră de moară folosită drept masă «pe unul din scaunele confecționate — asemenea întregului mobilier din atelier — de el însuși»¹.

Cam în aceeași perioadă o criză părea să fi survenit în viața creativă a artistului. El considera că tot ce făcuse până atunci nu era decât «beefsteak» și îi era rușine de el însuși. Simțind o puternică aversiune față de imitarea naturii, el se despărțise categoric de trecutul său academic și-și schimbase atitudinea față de artă și viață deopotrivă.

Brâncuși spunea adesea: «arta este însăși viața»² și «arta este transfigurarea vieții»³. Această atitudine străveche care considera producția obiectelor utilitare frumoase ca făcând parte din viața însăși reînviase la Paris și în multe centre culturale europene, în ultima jumătate de secol (1860—1910). Era baza teoretică a Art-Nouveau-ului, pe care o regăsim în cadrul grupului *Les Nabis* și în vederile radicale ale cercului artistic denumit *Abbaye de Créteil*, la care aderase și Brâncuși în 1907. În aceste teorii Brâncuși trebuie să fi găsit confirmarea credinței lui că obiectele pot avea un caracter ambivalent: utilitar și artistic.

Pentru a înțelege cum a regândit artistul relația dintre «environment»-ul său și producția sa artistică trebuie să urmărim metamorfoza obiectelor uzuale transformate de artist în pedestale și sculpturi.

O formă din lemn perforat din vocabularul său artistic era folosită drept masă de luat cafeaua în atelier; apoi a devenit soclu pentru *Prometeu* (1911, fig. 1) și a fost incorporată în sculptura de mai mari dimensiuni *Regele Regilor* (1920, fig. 2) ca și într-o *Sculptură* (anul ?, fig. 3) pierdută. Un cub similar, confecționat dintr-un singur bloc, a fost utilizat la început ca scaun (anul ?, fig. 4) în atelierul artistului, apoi ca parte a designului unui soclu până acum necunoscut al *Măiestrei* (1915, fig. 5) și în final ca parte organică a sculpturii *Himera* (1918, fig. 6).

Un scaun de lemn cu un disc gros, șlefuit, și două sfere (fig. 7) se afla în atelierul artistului. Brâncuși a introdus un pedestal și l-a fotografiat (fig. 8) atrăgând atenția asupra faptului că el îl considera și obiect și sculptură.

Cele două sfere ale scaunului au fost utilizate în diferite variante de socluri iar apoi au devenit parte a «*Proiectului arhitectonic*» (1918, fig. 9) și, cu câteva modificări, parte a «*Plantei exotice*».

Obiectele uzuale — o *Bancă* (1917) și un *Arc* (1917) din lemn, realizate de artist din grinzi găsite au fost expuse prin 1922 ca *sculpturi* în expoziția deschisă de artist la New York. Astăzi ele se află în colecția Arensberg a Muzeului de Artă din Philadelphia.

Cele două scaune perforate aflate în posesia doamnei Marcel Duchamp au fost prezentate în expozițiile de sculptură din 1933 și 1955, fiind intitulate *Scaune* (1920, fig. 10, 11).

Aceste obiecte au suferit transformarea din element de mobilier în piese sculpturale, aderînd prin aceasta la estetica «ready-made» a lui Duchamp. Dar în timp ce «ready-made»-urile lui Duchamp erau obiecte confecționate prin intermediul mașinii, Brâncuși a păstrat legătura cu tradiția sa, cu accentul ei folcloric-artizanal.

În afară de mobilier Brâncuși a realizat și diverse sculpturi — *Căuc* (1915—1925) (ex. 1920? fig. 17). Unul i-a fost dăruit lui John Quinn spre a fi folosit ca obiect decorativ în living-room. Un *Vas* (1920) se află astăzi la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris.

Confecționarea manuală de obiecte familiare cărora artistul le imprima non-utilitate, cum sînt *Căucul* sau *Vasul* (care nu e un recipient), indică o ironie dada. Artistul amestecă umorul și aparența într-un fel copilăresc, dezvăluind ambiguitatea existentă între denumirea unui obiect și imaginea lui. *Medalionul*⁴ (1919, fig. 12) amintește sculptura sa mai timpurie *Sărutul* (1911) și aduce cu un obiect popular — o greutate pentru o fîntînă țărănească cu cumpănă. *Medalionul* în piatră, ca și cel în lemn (1919, fig. 13) au fost prezente în expoziția de sculptură organizată de Galeria Brummer din New York, în anii 1933—1934.

Brâncuși s-a alăturat, după opinia mea, eforturilor lui Picasso, Boccioni și Duchamp de «a desființa granițele dintre arte, demitizînd rolul artistului ca și obiectele estetice»⁵, cum scria A. Elsen. Prezența obiectului sau a uneia din părțile lui ca element de sculptură a devenit, începînd cu acei ani (1912—1914), unul dintre cele mai importante aspecte ale artei moderne, iar Brâncuși ar trebui considerat drept unul din pionierii acestei direcții.

Artistul este cel care a decis ca mai multe obiecte — o *Bancă* (fig. 16), două *Scaune* (fig. 14, 15) și un *Arc*, la fel de frumoase ca cele despre care am vorbit mai sus, să servească de mobilier în atelierul lui, fără a le ridica la statutul de sculptură. Brâncuși își transforma environmentul în sculptură și sculptura în environment. Fiecare sculptură pe care o crea nu avea doar o valoare artistică intrinsecă, ci era considerată de artist ca parte integrantă a environmentului său. Din această pricină el nu dorea ca vizitatorii sau cumpărătorii să vină întîmplător, ci doar în anumite zile sau ore cînd atelierul primea o lumină favorabilă prin acoperișul de sticlă. Îi venea atît de greu să vîndă orice piesă pe care o făcea încît unii și-l amintesc plîngînd la vînzarea lucrărilor. Către sfîrșitul vieții a limitat vînzările, păstrînd majoritatea operelor în atelier. Mai mult, Brâncuși a lăsat prin testament atelierul său Muzeului Național de Artă Modernă din Paris pentru a fi păstrat așa cum era în timpul vieții sale — ca entitate environmentală unică.

Voi încerca în continuare să demonstrez că Brâncuși nu făcea nici o diferență de concepție între soclu și sculptura propriu-zisă. Concepția care predomină în istoria artei este cea opusă. Pedestalele sînt adesea omise cînd este menționată sculptura lui Brâncuși; uneori nici nu sînt măcar reproduse. Și nu există nici un catalog raisonné al obiectelor-sculptură ca socluri, scaune, bănci etc.

O concepție tipică și larg răspîdită despre soclurile lui Brâncuși este formulată de William C. Williams: «Pedestalele lui îl separă de lumea întregă, izolînd subiectul său de neesențial, păstrîndu-l steril în sensul chirurgical al cuvîntului, făcînd din el ceva ce trebuie luat în considerare separat»⁶.

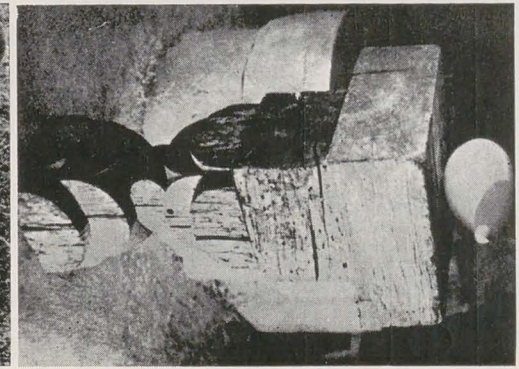
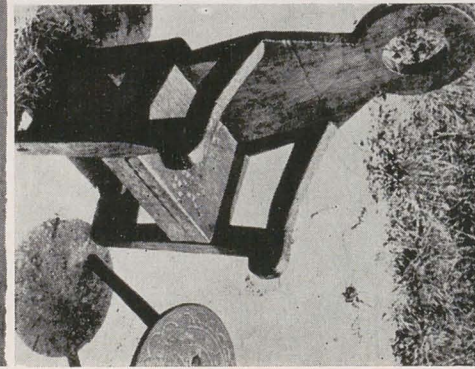
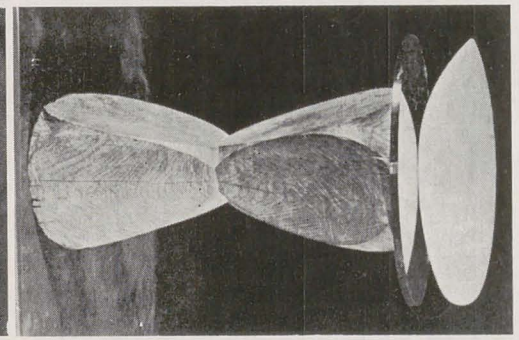
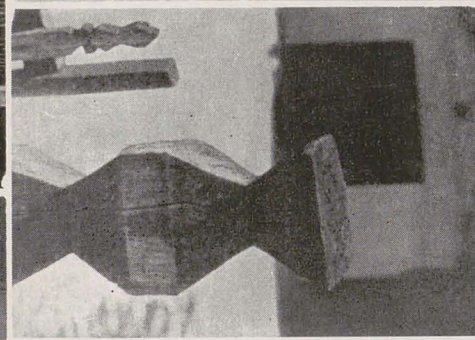
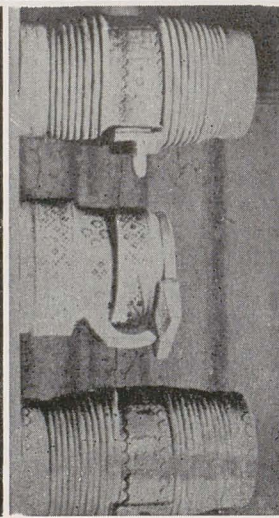
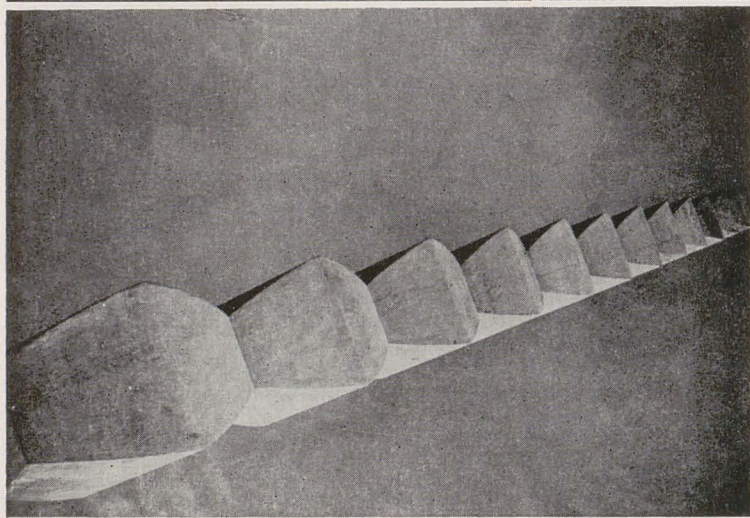
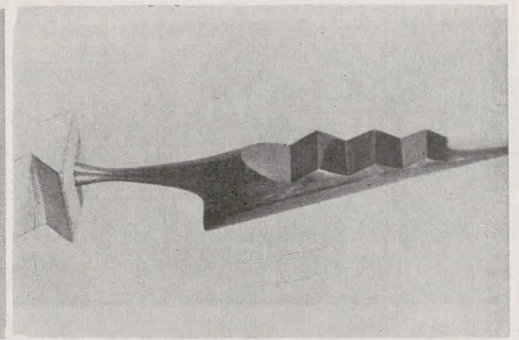
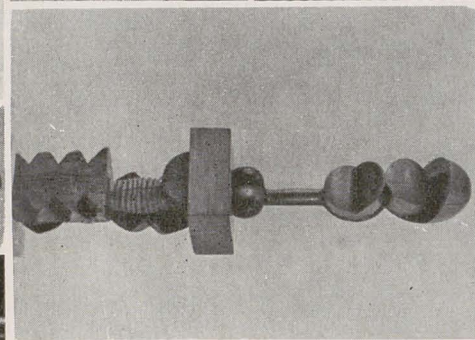
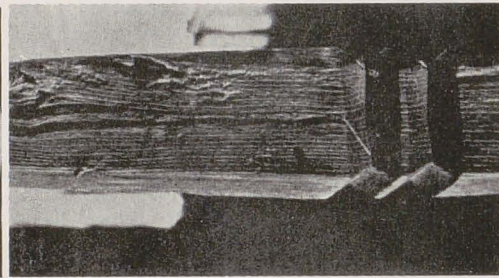
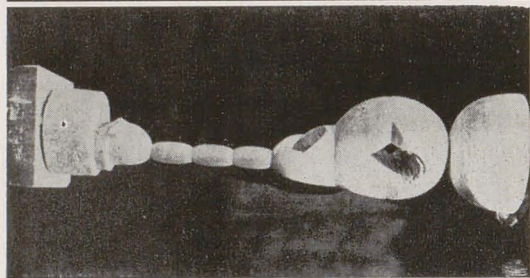
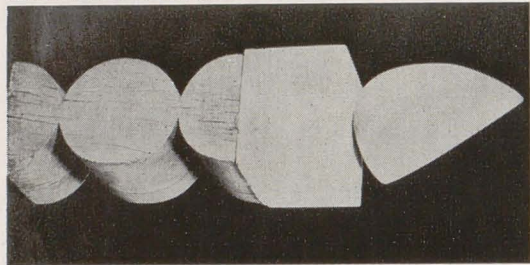
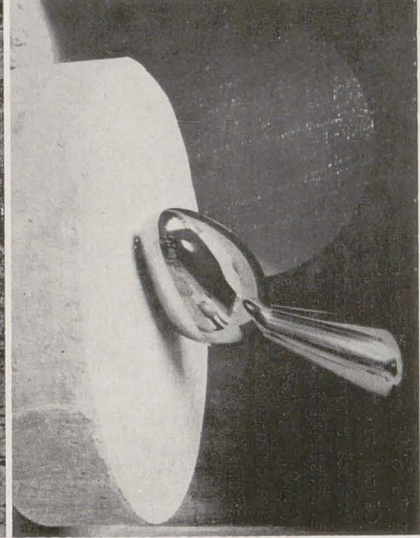
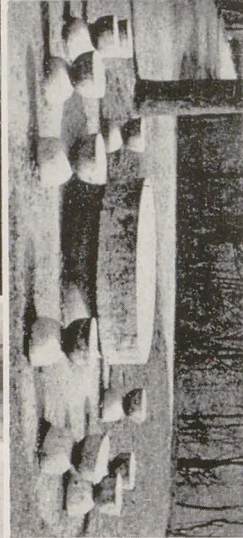
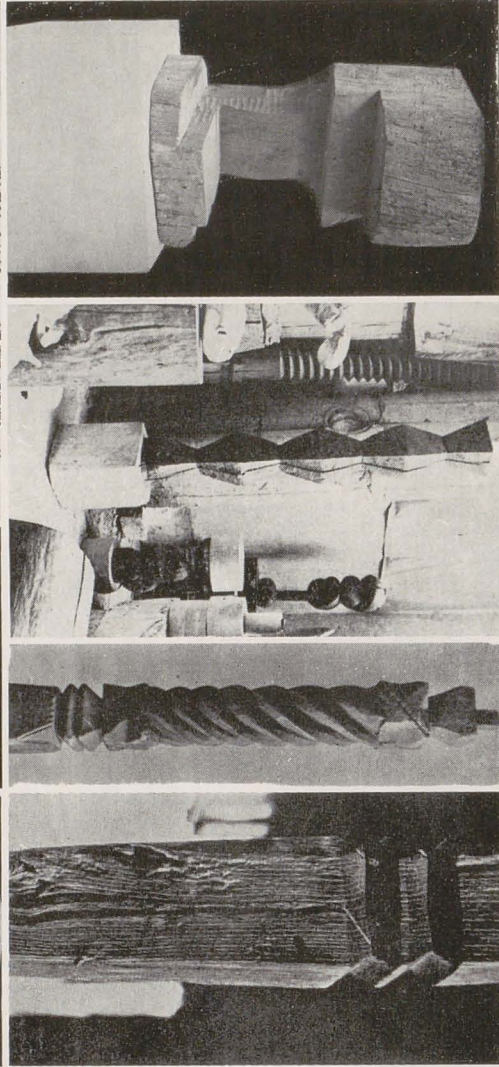
Este cunoscut oricum faptul că Brâncuși se ridica împotriva pedestalelor convenționale cu funcție hieratică, afirmînd: «Pedestalul ar trebui să fie o parte a sculpturii; de nu, trebuie să-l elimini total»⁷. Goran Schildt scria despre Brâncuși că «cimitirul l-a învățat să nu sculpteze cadavre în bronz și marmură și să urască pedestalele»⁸. Este deci justificat să ne punem întrebarea: de ce ar fi lucrat Brâncuși pedestale de-a lungul întregii sale cariere artistice dacă le ura? Răspunsul este simplu: el nu făcea pedestale. Așa-numitele socluri erau parte constitutivă a concepției sale artistice. Mărturie în sprijinul acestei afirmații este faptul că expresii figurative similare sau identice au fost utilizate și pentru socluri și pentru părțile superioare ale unor sculpturi.

Soclu pentru *Noul născut* (1925, fig. 18) din Muzeul Național de Artă Modernă-Paris, partea din mijloc a unui soclu ce susținea aceeași sculptură (1925, fig. 19) în atelierul artistului, și capul lui *Socrate* (1923, fig. 20) din Muzeul de Artă Modernă din New York au același design. În primele două exemple forma a fost utilizată ca bază; în cel de-al treilea, ea constituie sculptura însăși.

Mai mult, o piatră de moară adusă în atelierul lui Brâncuși era folosită ca masă. Mai tîrziu, această formă a intrat în configurația soclurilor pentru *Leda* (1920, fig. 23) (Muzeul Național de Artă Modernă din Paris), *Miracolul* (1936, fig. 21)

1. *Prometeu* (în centrul imaginii) (1911); 2. *Regele Regilor* (1920); 3. *Sculptură necunoscută*; 4. *Scaun*; 5. *Măiestra*, soclu; 6. *Himera* (1918); 7. *Scaun*; 8. *Scaun pe pedestal*; 9. *Proiect arhitectonic* (1918); 10. *Scaun*, colecția d-nei Marcel Duchamp; 11. *Scaun*, colecția d-nei Marcel Duchamp; 12. *Medalion*, piatră (1919); 13. *Medalion*, lemn (1919); 14. *Scaun*; 15. *Scaun*; 16. *Bancă*; 17. *Căuc* (1920); 18. *Noul născut* (1925); 19. *Noul născut* (1925); 20. *Socrate* (1923); 21. *Miracolul* (1936)

1 un objet petit avec base recte 10000
 2 un objet petit avec base recte 5000
 3 un objet petit avec base recte 15000
 4 un objet petit avec base recte 15000
 5 un objet petit avec base recte 15000
 6 un objet petit avec base recte 15000
 7 un objet petit avec base recte 15000
 8 un objet petit avec base recte 15000
 9 un objet petit avec base recte 15000
 10 un objet petit avec base recte 15000
 11 un objet petit avec base recte 15000
 12 un objet petit avec base recte 15000
 13 un objet petit avec base recte 15000
 14 un objet petit avec base recte 15000
 15 un objet petit avec base recte 15000
 16 un objet petit avec base recte 15000
 17 un objet petit avec base recte 15000
 18 un objet petit avec base recte 15000
 19 un objet petit avec base recte 15000
 20 un objet petit avec base recte 15000
 21 un objet petit avec base recte 15000
 22 un objet petit avec base recte 15000
 23 un objet petit avec base recte 15000
 24 un objet petit avec base recte 15000
 25 un objet petit avec base recte 15000
 26 un objet petit avec base recte 15000
 27 un objet petit avec base recte 15000
 28 un objet petit avec base recte 15000
 29 un objet petit avec base recte 15000
 30 un objet petit avec base recte 15000



(din același muzeu) și Peștele (1930, fig. 22) (din Muzeul de Artă Modernă New York). O masă identică din piatră domină sculptura majoră a ansamblului « Masa Tăcerii » (1937, fig. 24).

Un soclu de lemn a fost utilizat pentru a susține Peștele (1922, fig. 26) din Muzeul de Artă din Philadelphia, Căcișul (1935, fig. 25) din Muzeul Național de Artă Modernă din Paris și Pasărea de aur (1919) din același muzeu. Același design este parte constitutivă a Himerei, având statut de sculptură autonomă în mai multe variante ale Coloanei fără sfârșit, incluzând-o și pe cea de mari dimensiuni de la Tîrgu Jiu (1937).

O altă dovadă a faptului că pentru Brâncuși soclul era la fel de important ca și partea superioară este faptul că în expoziția galeriei Brummer din 1926, sub nr. de înregistrare 16, artistul a expus un vechi Soclu de stejar (fig. 27). Era înscris ca soclu, și de fapt el susținea Noul născut, care nici n-a fost măcar menționat la acel număr de înregistrare. În mod evident artistul acorda o mai mare importanță soclului decât sculpturii care era așezată pe el. În aceeași expoziție (doamna Athena Spear a fost prima care a observat-o) Brâncuși a prezentat cinci socluri de sine stătătoare, în sensul că nu susțineau nici o « sculptură », sub numerele de înregistrare 38, 39, 40, 41, 42.

Un alt exemplu ilustrează modul în care Brâncuși schimba între ele configurațiile de pedestal și sculptură. O piesă cunoscută astăzi drept Adam (1917) avea inițial o parte superioară. Sculptura a fost scindată în două — o parte a devenit Adam (soclul-Adam, cum era denumită), iar cealaltă intitulată Sculptură în lemn (1917), și care a aparținut cândva colecției John Quinn, servește azi drept pedestal. Putem observa că sculptura devine soclu iar soclul sculptură (fig. 28). În final Brâncuși a dat un titlu de Sculptură unui soclu de lemn, Clinele de pază (1920, fig. 31), și l-a expus ca sculptură de sine stătătoare în expoziția de la Galeria Brummer din 1933—1934. Sculptura și-a pierdut identitatea în anii următori, când soclurile au fost considerate de interes minor, scufundându-se în anonimat. Toate aceste exemple stau mărturie faptului că Brâncuși nu făcea o distincție conceptuală între « soclu » și « sculptura » însăși. Putem găsi exprimarea opiniei lui Brâncuși despre soclurile din lemn în scrisoarea sa din 27 ianuarie 1919 trimisă lui John Quinn: « trebuie să știi că am lucrat mult la aceste lemne ca și la celelalte sculpturi și că ele nu sînt în nici un caz produsul întâmplării sau al unui capriciu »⁹. În octombrie 1938 Brâncuși îi expunea lui Petru Comarnescu « teoria pedestalului viu, luminos, punct de plecare al sculpturii, sculptură concepută de la podea sau de la pămînt în sus »¹⁰.

Artistul schimba nestingherit obiectele utilitare (scaune, mese bănci) cu pedestalele și ulterior cu partea superioară a sculpturilor, producînd nesfîrșite variații, permutații ale configurației, investind toate elementele cu valoare artistică egală. Schimbînd combinația formelor, schimba ideea, concepția de bază. Noua combinație devenea pentru el un obiect total diferit, o altă coeziune omogenă, un ansamblu nou-creat. Consider că în opera lui Brâncuși tehnica asamblajului este o importantă modalitate de creație. Cu puține excepții (Bancă, Arc, Vrăjitoarea etc.), partea cu cea mai mare pondere în opera sa este prezentată ca asamblaj. Ca o implicație rezultînd din anularea cubistă a modurilor convenționale de prezentare, artiști ca Picasso, Boccioni, Marcel Duchamp au inițiat dislocarea conceptului clasic de unitate, alăturînd lucrări între care nu existau legături aparente pentru a încerca să scoată la iveală un nou tip de coerență. Ideea că o operă de artă modernă poate fi compusă din secvențe disjuncte a generat metoda juxtapunerii. Cu Chitara lui Picasso din 1912 obiectul asamblat devine subiect al sculpturii.

Brâncuși a început să utilizeze asamblajul în 1915, ca o consecință a unei cotituri în viziunea lui asupra tehnicii formale. Această își are originea în adoptarea ideii că obiectele de zi cu zi pot fi dăruite cu magia artei chiar prin alăturarea lor într-un anume fel. Această nouă metodă l-a impulsionat pe Brâncuși să includă în opera lui obiectele care-l înconjurau, sau să le re-creeze pe acelea pe care și le amintea din mediul rural românesc. Sculpturile create în acest fel nu sînt doar suma obiectelor asamblate, ci sînt calitativ noi, creații pline de sensuri investite cu semnificație spirituală.

Există mai multe tipuri distincte de asamblaj în opera lui Brâncuși. Într-o primă categorie ar intra sculpturile-asamblaje de obiecte sculptate, fragmente de obiecte sau obiecte din lemn manipulate. Un exemplu ar fi Himera, compusă din 3 părți distincte: un segment al unui stîlp de poartă (fig. 29) și speteze de scaun (fig. 30) combinate laolaltă și manipulate într-un cap de pasăre. Toate elementele componente sînt sculptate de artist, nefiind astfel « obiecte-găsite ». Aceste fragmente de obiecte pot fi descoperite în vocabularul artistic apercceptiv al lui Brâncuși. În a doua categorie intră sculpturile-asamblaje conceptuale sau simlînd un asamblaj de obiecte populare sculptate dintr-o singură bucată de lemn. Un exemplu este Regele Regilor, care prezintă o puternică empatie formală cu obiectele populare românești — speteze de scaun pentru elementul inferior; un șurub de teasc asemenea celui aflat în posesia sculptorului (fig. 32); un stîlp de prispă (fig. 34) din Oltenia, deasupra căruia distingem canelura unui stîlp de prispă (fig. 33), surmontată de un cap ce se înalță pe un gît asemenea unei cofe (fig. 35), sculptat într-un chip asemănător unei măști oltenesti și încununat de porțiunea superioară a unui stîlp funerar.

Aceste tipuri de asamblaje sînt mai degrabă poetice decît reale; de asemenea ele nu reprezintă elemente specifice, configurațiile lor formale fiind supuse însă unui tratament artistic.

Al treilea tip de asamblaje ia naștere din combinarea celor două tipuri precedente. Un exemplu este Adam și Eva (1916), sculptură ce poate fi descompusă într-o configurație de stîlp de prispă, o cofă, o structură arhitecturală asemenea unei cruci votive, și o alăturare de căuce modificate.

Ultimul tip este un asamblaj al mai multor tipuri de socluri compuse cu o parte superioară. Sculptura ca întreg va fi alcătuită din medii diverse, un exemplu fiind « Păsăruica » (marmură colorată, 1929, fig. 37).

În asamblajele lui Brâncuși, ca și în operele altor artiști ai avangărzii, putem distinge două tendințe tehnice principale. Una constă în juxtapunerea unor elemente eterogene, ceea ce produce o variație de textură explozivă, captivantă, aparent neprelucrată, arbitrară, producînd un sentiment de surpriză, stîrnind emoția. Un exemplu este Regele Regilor. Cealaltă manieră tehnică constă în juxtapunerea de elemente omogene, care prin identități apropiate dau iluzia uniformității. În acest caz, accentul nu mai este pus pe opoziția părților ci pe faptul că sînt aproape identice. Succesiunea consecutivă se dezintegrează pentru că părțile își instaurează independența. Un exemplu este Coloana fără sfârșit (1937, fig. 39). Simultaneitatea și juxtapunerea elementelor, metoda asamblajului, s-au dezvoltat ca proces de gîndire subconștient, dar în egală măsură ca proces logic, rece. Auto-reflexivitatea și jocul interior și-au găsit exprimarea într-o tehnică concepută conștient care a configurat opera de artă.

Mai mult decît variațiile și permutările elementelor de sculptură și configurațiilor formale pe care le utiliza și re-utiliza în diferite structuri, este evident faptul că Brâncuși își concepea sculpturile ca asamblaj. În notele trimise de el odată cu transportul lucrărilor pentru expoziția de la Galeria Brummer din New York, 1933, el își descria sculpturile ca fiind alcătuite din mai multe piese și din medii diverse; mai mult decît atît, revelația destinului ulterior al unor sculpturi și socluri indică faptul că ele erau concepute ca asamblaje.

De exemplu, Adam și Eva au fost realizate la date diferite: 1917 și, respectiv, 1921. Sculpturile au fost expuse separate, dar mai tîrziu au fost asamblate de artist și există acum ca piesă unică — Adam și Eva (fig. 28).

O binecunoscută sculptură — Proiectul arhitectonic (1918) a avut o soartă opusă. A fost dezasamblată iar părți din ea au fost utilizate ca piese utilitare (un mic scaun pentru picioare, de exemplu).

Două sculpturi expuse în prealabil separat — Socrate (1923, fig. 38) și Căuc (1929?) — au fost doar temporar asamblate, fotografiate și din nou despărțite. Aceste asamblaje, astăzi necunoscute, există doar în fotografiile de început ale atelierului și au fost dispersate spre a fi folosite fie ca părți ale altor asamblaje, fie ca mobilă de atelier. Luînd în considerare toate argumentele expuse aici, consider că Brâncuși ar putea fi categoric socotit drept unul din pionierii metodei asamblajului.

Pentru Brâncuși o operă de artă nu conține nimic ce ar putea-o separa de variația naturii înseși. Brâncuși nu se considera un sculptor abstract. Rațiunea acestei afirmații trebuie să fie, cum spunea Athena Spear « qu'une expérience vécue se cache derrière chacune de ses œuvres ». Configurațiile create de el sînt în strînsă legătură cu vocabularul formal al tradiției sale. Brâncuși a jucat în felul acesta un rol covîrșitor în istoria artei, reconciliînd cele două mari și aparent contradictorii tendințe existente în arta modernă înainte de 1914: noua apropiere de artă și viață și gravitarea către o nouă configurație în arta abstractă. Re-creînd formele artei populare într-un nou context și environment, el a devenit unul dintre primii și cei mai inventivi sculptori abstracti. În timp ce intențiile lui erau non-abstracte — din punctul de vedere al audienței occidentale obiectul asamblat nu inspiră aluzii simbolice — arta lui apare misterioasă, îndepărtată, aproape abstractă. Metodele utilizate de el erau acelea ale membrilor avangărzii. Brâncuși a reacționat în felul lui la noul proces creativ — aducînd elemente românești în contextul artei occidentale.

În românește de RUXANDRA BUȘNEAG

¹ Renée Irana Frachon, *Some Memories of Brancusi* (Cîteva amintiri despre Brâncuși), memorii nepublicate, 1967, 2 (Prin bunăvoința dlui Sidney Geist).

² Ionel Jianou, *Constantin Brancusi*, New York, 1963, 62.

³ Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, București, 1945, I, 159.

⁴ Medalioanele au fost considerate sculpturi pierdute pînă cînd autorul acestui articol a găsit actele transportului din 1933—1934, scrise de Brâncuși, în care artistul face descrierea obiectelor expediate. Comparînd piesele descrise cu numerele din catalog, Medalionul a putut fi identificat.

⁵ Albert E. Elsen, *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises* (Originile sculpturii moderne: pionieri și premise), New York, 1974, 56.

⁶ William C. Williams, *Brancusi*, Arts, XXX, November 1955, 21.

⁷ Goran Schildt, *Colloqui con Brancusi* (Convorbiri cu Brâncuși), *La Biennale di Venezia*, VIII, iulie-septembrie, 1958, 24.

⁸ Schildt, *Colloqui con Brancusi*, 24 (Convorbiri cu Brâncuși).

⁹ Constantin Brancusi — John Quinn, *Correspondence* (n.p.), Public Library Archives, New York (no page).

¹⁰ Notele postume ale lui Petru Comarnescu (prin bunăvoința d-lui Barbu Brezianu).

22. Peștele (1920); 23. Leda (1930); 24. Masa tăcerii (1937); 25. Căcișul (1935); 26. Soclu de lemn + Peștele (1922); 27. Soclu de stejar (Înainte de 1929); 28. Adam și Eva; 29. Segment de stîlp de poartă; 30. Scaun; 31. Cline de pază; 32. Aspect din atelier; 33. Canelura unui stîlp de prispă; 34. Stîlp de prispă; 35. Cofe; 36. Notele lui Brâncuși; 37. Păsăruica; 38. Socrate și Căuc; 39. Coloana fără sfârșit.



Virginia BAZ-BAROI

ATELIER

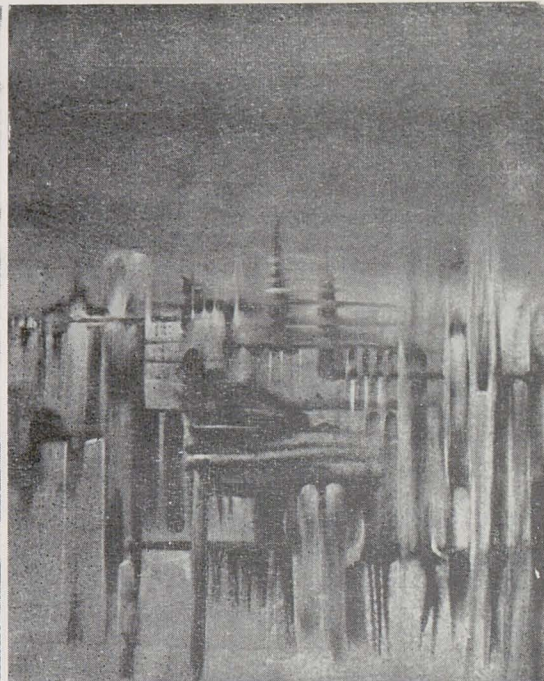
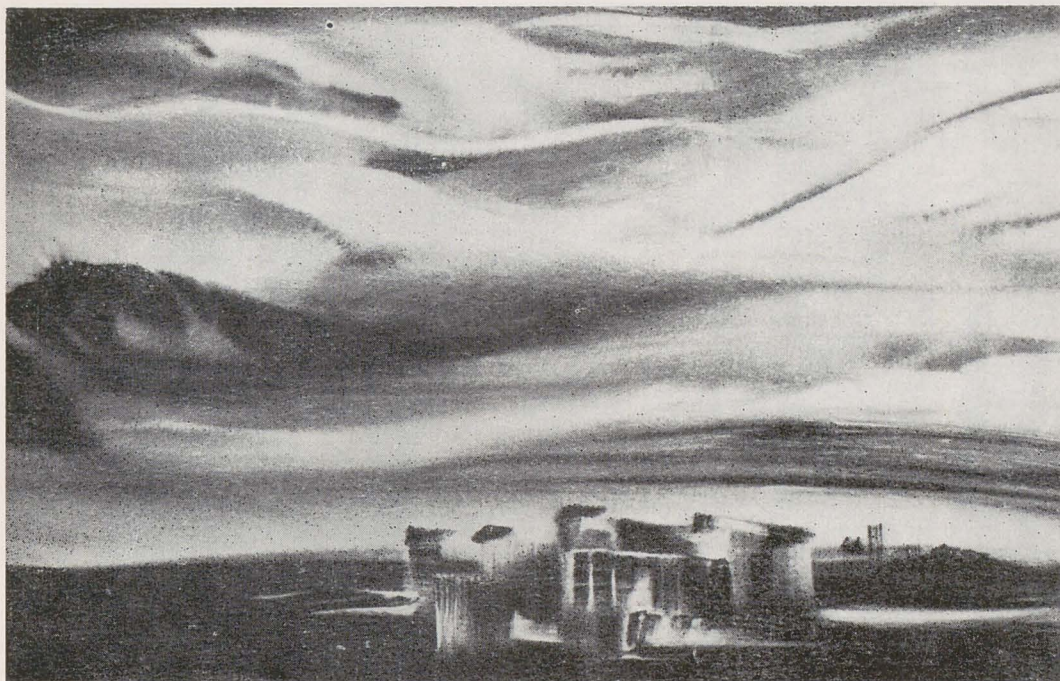


N.: 1932 ianuarie 15, Cernăuți

Studii: I.A.P. «N. Grigorescu», București, promoția 1957

Din 1957 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1960 — Timișoara (Galeriile de artă); 1970 — Timișoara (Galeriile de artă); 1970-71 — Vicenza (Galleria Il Salotto); 1972 — Torino (Galleria L'Approdo); 1973 — Timișoara, Oradea, Bistrița, Reșița, Cluj-Napoca, București (Amfora), Vulpăra (Galerie Engiadina), Les Diablerets-Elveția; 1974 — Les Diablerets (în cadrul Festivalului Muzică și zăpadă — împreună cu Mimi Podeanu). Expoziții de grup: 1969-70 — Novi-Sad, Belgrad (Expoziția 26 artiști plastici timișoreni); 1974 — Modena (Expoziția Orientări în arta plastică timișoreană). Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Praga, Bratislava; 1969-70 — Rabat; 1975 — Manilla, Islamabad, Rawalpindi, Karachi, Peshawar, Bagdad

Adresa: Timișoara, str. Aurel Novac nr. 1, tel. 73444



1. În Deltă; 2. Rod; 3. Luminis; 4. Dezlănțuire; 5. Orașul alb; 6. Compoziție, acuarele





1, 2, 3



4, 5, 6, 7

SCULPTURA ROMÂNEASCĂ

ÎN BERLINUL OCCIDENTAL

Într-unul din edificiile elegante și îndrăzneței arhitecturi vest-berlineze — recenta clădire a postului de radioteleviziune « Freier Sender Berlin » — s-a deschis în iunie o amplă expoziție de sculptură românească actuală, cuprinzând operele a 25 de artiști consacrați din toate generațiile. Holul clădirii în care a fost prezentată expoziția, pînă la finele lunii august, fără a fi o sală specific destinată unor expoziții de artă plastică, s-a dovedit, prin arhitectura ei multifuncțională, a fi un spațiu propice atragerii lui în structura expunerii. Astfel, un contrast accentuat de întuneric și lumină, între cele două compartimente principale ale holului, a pus expresiv în valoare contrastul dintre cele două grupe principale de sculpturi: de metal polisat și de lemn. Metalului și citorva lucrări din strălucitoare marmură albă le revenea funcția de a ilumina spațiul sumbru, iar lemnului de a îmblîzni năvala luminii prin imensele ferestre ale holului.

În grupajul de lucrări din bronz polisat se aflau portrete și compoziții de Ion Irimescu, cu formele

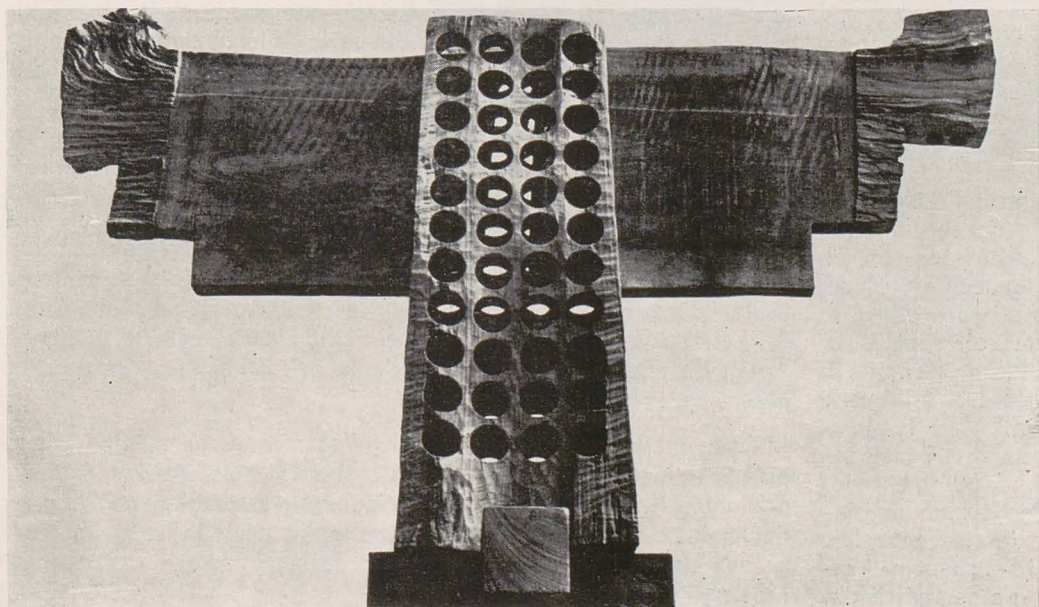
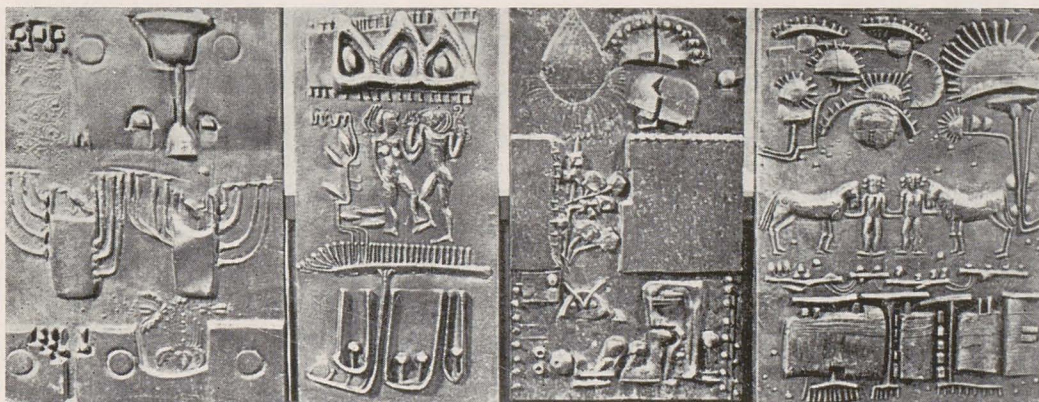
lor gracil-baroce, triumfătoare și energica « Victorie » a Ioanei Kassargian, două lucrări de Iulia Oniță. Alăturarea lor cu o meditativă marmură de Aurelian Bolea, cu « Tătăroaica » și « Dansatoarea din Paestum » de Mac Constantinescu, tempera favorabil strălucirea grupajului. Un alt compartiment era rezervat lucrărilor de dimensiuni mai mici de Ion Jalea și Boris Caragea.

În zona consacrată sculpturii în lemn se detașau unele subdiviziuni. Astfel, un centru al evocării străvechilor unelte populare se preciza prin formele lui Gh. Iliescu-Călinești și prin « Cubul » și « Echilibrul » de Ovidiu Maitec — aceste două lucrări exprimînd o ipostază transfigurată a referirii la izvoarele folclorice. Viziunea figurativă — reprezentată prin numeroase lucrări — a trezit un interes cu totul deosebit. Frustetea expresivă a lemnului la Geta Caragiu, temperamentul gestului la Gheza Vida, asprimea tonică a « Tinereții » și a « Fetei cu soare » de George Apostu, elementele subtile de gotic în « Autoportretul » foarte tînărului Neculai

Păduraru, au fost apreciate și discutate din perspectiva integrării lor caracteristice în arta contemporană europeană. Varietatea expoziției, resimțită de publicul vest-berlinez ca o expresie a vitalității artei românești, se încadra bine în problematica unora dintre expozițiile de frunte ale începutului de vară vest-berlineză. În sensul unor astfel de aprecieri s-a desfășurat și prezentarea, în cadrul emisiunii « Berliner Abendschau », a unui mic film de televiziune consacrat expoziției românești și stilurilor dominante în sculptura expusă.

AMELIA PAVEL

1. ION VLASIU: Monument pentru eroul necunoscut, lemn;
2. GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI: Pasărea hotarelor, lemn;
3. ION JALEA: Oedip, bronz;
4. ION IRIMESCU: Cîntăreața singuratecă, bronz;
5. GRIGORE MINEA: Eliberare, bronz;
6. VASILE GORDUZ: Studiu după o statuie veche, bronz;
7. EUGEN GOCAN: Luptător, bronz;
8. GERGELY ISTVAN: Zidul bucuriilor, relief metal;
9. OVIDIU MAITEC: Echilibru, lemn;
10. NECULAI PĂDURARU: Față în față, bronz



TRIENALA ARTELOR PLASTICE DE LA BELGRAD

În contrast cu alte manifestări plastice internaționale și din dorința de a reactualiza, pe plan mondial, spiritul democratic, de echitate și egalitate al întâlnirilor internaționale, muzeul de artă modernă din Belgrad, situat pe malul stîng al fluviului Sava, la confluența cu Dunărea, avînd o siluetă insolită, de îndrăzneță arhitectură, la începutul lunii octombrie a organizat prima « Trienală internațională de artă plastică ». Prin cele 34 de țări participante, cu peste 200 de artiști, expoziția a anticipat, cu cîteva zile, reuniunea pentru securitate și cooperare europeană de la Belgrad, ca un simbol al artei menite a fi limbajul internațional al înțelegerii între popoare. În cei douăzeci de ani de activitate muzeul din Belgrad și-a dobîndit o faimă europeană, fie, așa cum arată directorul său, pictorul Miodrag B. Protici, numai și prin cele 70 de expoziții străine găzduite în sălile sale. Deviza Trienalei, organizată în optime condiții muzeografice, a fost cercetarea și prezentarea artei moderne în diversitatea sensurilor sale universale și a specificurilor naționale într-un spirit de largă accepțiune estetică.

Astfel au putut fi asociate lucrări de sculptură și pictură expresionist-abstracte ale lui Willem de Kooning (S.U.A.) cu antisculpturile lui Dewasne (Franța) la colorismul de mare sinteză și rafinament al lui Al. Ciucurencu, Ion Pacea sau Vasile Grigore, de la catolicul Rufino Tamayo — prezentat de Vatican — la sovieticul Anatoli Levitin înfățișîndu-l pe Lenin, de la suprarealistul austriac Edgard Angeli la mitologia personală a lui Pierre Alechinsky (Belgia), ce îmbină poezia cu ironia, la raționalistii Avatar Moraes și Julio Plaza (Brazilia) sau la viziunea monumentală, cu o exigență umanistă profundă, a lui Svetlin Russev (Bulgaria), nelipsind nici Deciko Uzunov, de la imaginația lirică a lui Ludovit Fulla (Cehoslovacia), care ocupă o poziție centrală în arta lui, la formula « punct, linie, lumină » a lui R. Mortensen (Danemarca), de la sculptura constructivistă a modernului romantic Kari Huhtamo (Finlanda) la violența imagistică a lui Dimitri Mytaras (Grecia) prezent și la București în expoziția « Balcanii, zonă a păcii și a înțelegerii între popoare » ori la sugestiile arhitecturale spațiale ale lui Jaap Berghuis (Olanda) sau la noutatea experiențelor reflecțiilor în oglindă din secția italiană în tablourile lui Michelangelo Pistoletto. Diversitatea stilurilor, stadiul atins de arta fiecărei țări participante pot fi exemplificate, în continuare, de sentimentul tragic al existenței umane ilustrat în imagini metaforice de tînrul Vladimir Velickovici (Iugoslavia), de abstracțiunile neoplastice ale lui David Bolduc și Jean Mc. Ewen (Canada), de maniera prelucrării tradiției populare în spirit modern, cu nuanțe de spirit naiv, la artiștii din Cipru, de pictura—sculptură a lui Martin Frommelt (Liechtenstein), sau de geometrismul minidimensionat al lui Henri Kraus din Luxemburg, de cunoscutele statui dinamice ale lui Jenő Kerényi (Ungaria), prezente în mai toate marile manifestări internaționale, poposind și la București cu ocazia expoziției « 30 de ani victorioși », de reprezentările « candillos », imaginile șefilor revoluției mexicane, din tablourile lui Enrico Estrada (Mexic). Mai amintim, pentru a cita din cuprinsul fiecărei țări, ceea ce ni s-a părut mai caracteristic și esențial pentru ansamblul expoziției, pe peisagiștii din

Monaco, avînd tablouri ca niște ilustrate turistice, pe sculptorul Theo Balden (R.D.G.) continuînd de o manieră proprie sculptura lui H. Moore, pe tașistul figurativ Bernard Schultze (R.F.G.) sau curioasele vîsle, în culori diferit vopsite, ale lui Board Breivik (Norvegia), ori pe hiperrealistul noii generații poloneze de artiști, Andrei Sadowski, pe realistul critic Rafael Canogar (Spania), ori pe Hans Gantert (Elveția), autor al unor desene în format mărit, din care « Pomul » ne amintea izbitor de asemănător « Pomul » lui Horia Bernea, Lennart Rodhe (Suedia), adept al artei concrete, Iusuf Taktak (Turcia), cu sugestive tablouri definind un interesant realism social sau artiștii englezi experimentînd, într-o manieră devenită tradițională, noi formule abstracte. România a fost prezentă cu o selecție de zece artiști : Al. Ciucurencu, Sabin Bălașa, Constantin Piliuță, Vasile Grigore, Ion Pacea, Gh. Șaru, V. Mărginean, Georgeta Năpăruș, H. Bernea și E. Tăutu, încercînd o formulă care să îmbine diversitatea unor individualități pregnante cu pasiunea pentru armoniile cromatice.

Cîteva caractere merită a fi subliniate la această expoziție. În primul rînd amploarea și modul exemplar ca organizare, apoi participarea democratică, echitabilă, a fiecărei țări, refuzul unui juriu subiectiv care să opereze selecției discriminatorii. Pe de altă parte, însă, așa cum a reieșit la simpozionul organizat la 2 octombrie, în fața unui număr nedeterminat de valori artistice, diferite nu numai de la țară la țară dar și în cadrul aceleiași țări, poate să apară primejdia unei totale fărîmîțări a nuanțelor valorilor artistice moderne și actuale precum și a adjectivizării, adică a descategorizării acestora. De aceea a fost firesc ca la simpozionul amintit, în afara hotărîrii permanentizării Trienalei, să se propună ca în viitor fiecare țară să prezinte doar cîte trei artiști, fiecare cu mai multe lucrări. Discuțiile purtate în cadrul simpozionului s-au referit și la perspectivele artei moderne și a muzeului de artă modernă. Nu întîmplător discuțiile au fost animate și de situația celorlalte manifestări internaționale. Trienala de la Belgrad urmînd imediat după închiderea expoziției de la Kassel, criticată de unii participanți pentru subiectivismul și impactul la care a ajuns, prin limitarea țărilor participante și dobîndirea unui caracter pur național, a avut, desigur, « aspectul » salvării artei moderne dintr-un grav impas. În realitate, marile manifestări internaționale de la Veneția, Paris, Kassel, Milano au pierdut din prestigiul și interesul lor artistic datorită îndepărtării de principiul democratic și al echității țărilor și artiștilor participanți, ceea ce a determinat pe participanții de la simpozion să sublinieze, în mai multe rînduri, caracterul democratic, de prestigiu, al Trienalei de la Belgrad și să-și dea acordul pentru permanentizarea ei.

În fapt, însă, așa cum am avut prilejul să constat, participînd atît la organizarea expoziției românești în cadrul Trienalei cît și la simpozionul amintit, Trienala de la Belgrad a fost un ansamblu complex care determină o serioasă meditație asupra artei actuale în lumea contemporană cît, mai ales, asupra modului de reprezentare a contemporaneității în artă.

MIRCEA DEAC

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Varșovia

În baza convenției de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, în cursul lunii aprilie a fost prezentată, la Varșovia, o expoziție de pictură contemporană românească, selecția cuprinzând 50 lucrări (comisarul expoziției — pictorul Spiru Chintilă). Au expus: Constantin Blendea, Spiru Chintilă, Constantin Georgescu, Rodica Lazăr, Vitalie Nereuță, Petru Popovici, Benone Șuvăilă, Corneliu Vasilescu.

Düsseldorf

Heinrich Heine Institut din Düsseldorf a prezentat în cursul lunii iulie o expoziție personală a graficienei Stela Crețu. Artista a expus o serie de 68 de ilustrații de carte.

Bremen

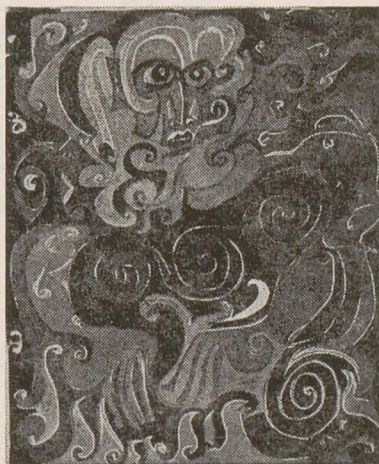
Khouri Galerie din Bremen a găzduit, în perioada septembrie-octombrie, o expoziție cu lucrări de Corneliu Petrescu. Artistul a expus o serie de 30 monotipii.

Tolentino

La ediția 1977 a *Bienalei Internaționale a umorului în artă*, desfășurată în cursul lunii septembrie, caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări de Constantin Ciosu, Nell Cobar, Albert Poch și Eugen Taru. Albert Poch a fost distins, de juriul bienalei, cu *Premiul Marcorelli*.

München

Galeria müncheneză *Jürg Walter Koch* a prezentat, între 29 iulie și 10 septembrie, o expoziție



personală cu gravuri și desene în culori de Mariana Popa. Expoziția a cuprins 20 lucrări (în il. lino-gravura *Filosof*).

Barcelona

Comitetul de organizare a ediției a XVI-a a *Concursului inter-*

național de desene originale Joan Miró (Premi internacional de Dibux Joan Miró) de la Barcelona, desfășurat în cursul verii, a comunicat recent lista artiștilor români ale căror desene au fost selecționate pentru expoziție, de juriul concursului: Adina Caloenescu, Lucreția Feodorov, Ana Lupaș, Wanda Mihuleac, Eftimie Modâlcă, Theodora Moiescu Stendl, Damian Petrescu, Viorel Popescu, Toma Roată, Mircea Spătaru, Doina Șteflea, Ion Stendl, Iosif Szalay, Zoltan Szilagy, Corneliu Vasilescu.

Knokke

Ediția din acest an a tradiționalului *Festival internațional al umorului (Humor festival 77)*, din orașul belgian Knokke, s-a desfășurat în perioada iunie-septembrie. Caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări de Nell Cobar și Albert Poch.

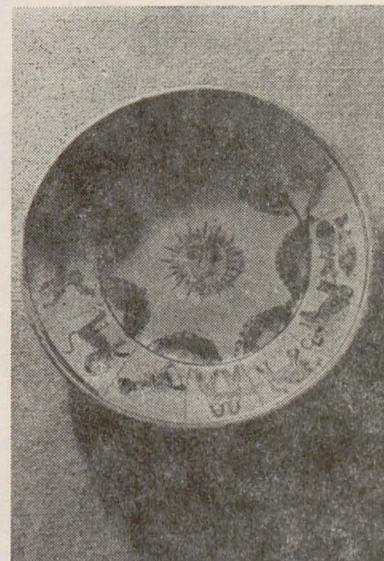
Voss

Între 7 și 17 august a.c. au avut loc *cursurile de vară de pictură* de la Voss (Norvegia), acțiune destinată contactelor și schimburilor culturale. Din țara noastră a participat, la ediția recentă a cursurilor, conduse de pictorul londonez David Leveret, pictorul Sorin Ilfoveanu. Între participanți s-au numărat artiști din

U.R.S.S., Ungaria, Bulgaria, Polonia, R. D. Germană, Spania. În cadrul programului, Sorin Ilfoveanu a organizat, pe baza unor proiecții de diapozitive, o seară de artă românească.

Hanoi

În cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Vietnam, în perioada aprilie-mai a fost prezentată la Hanoi o expoziție a *Artizanatului românesc*, organizată de *Oficiul de expoziții al C.C.E.S.* Expoziția (prezentată în cursul anului trecut la Ulan Bator) ilustrează, prin cele peste 250 de obiecte pe care le cuprinde (port, textile, ceramică, lemn), dezvoltarea în contemporaneitate a

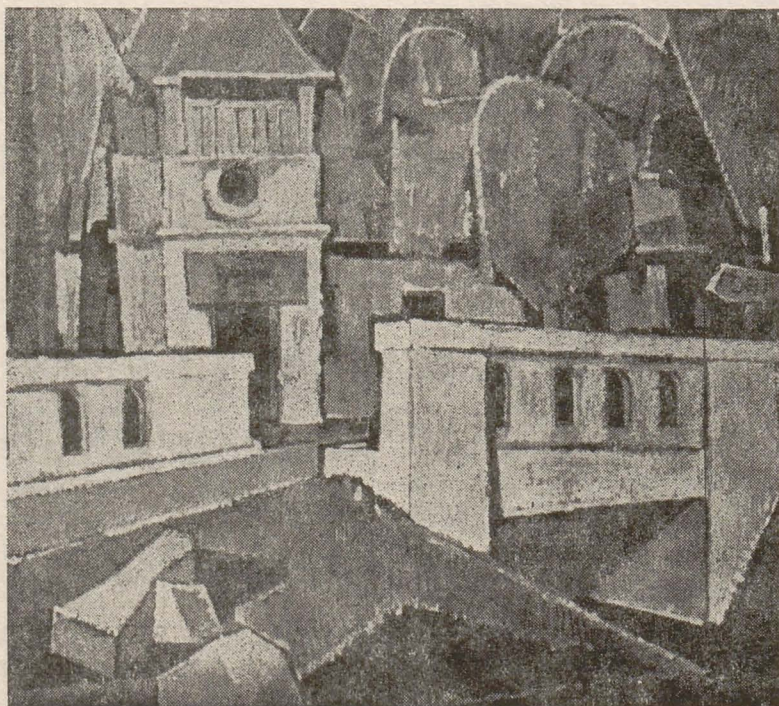
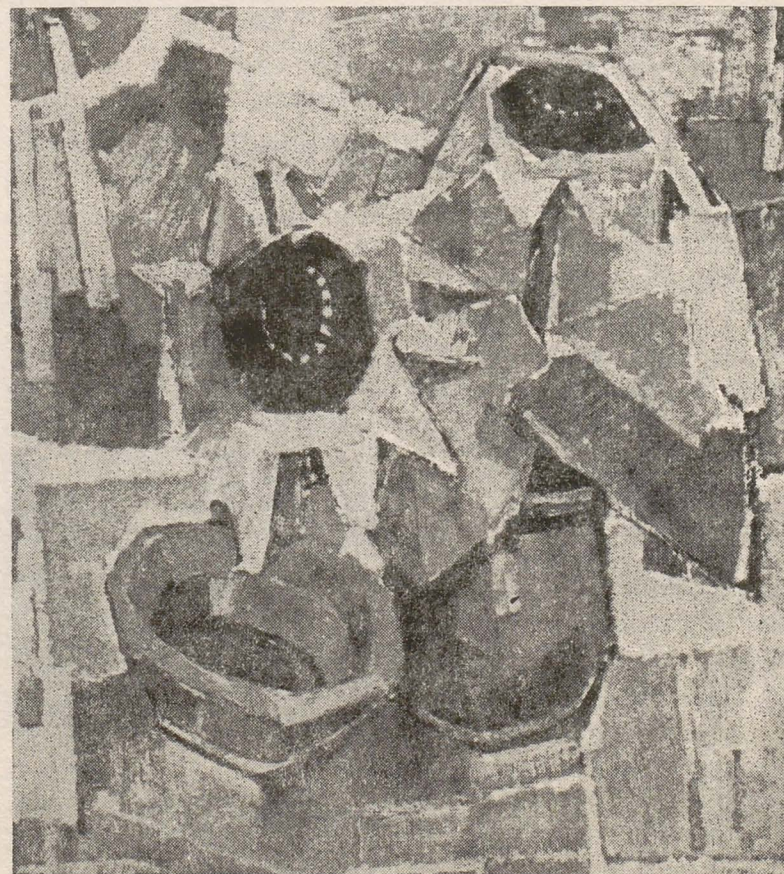


vieții în contemporaneitate a vechilor noastre tradiții de artă populară și meșteșuguri artistice.

Retrospectiva ALEXANDRU MOHI

Pentru cel familiarizat cu problemele artei transilvane a ultimei jumătăți de veac, Alexandru Mohi rămîne — alături de Tasso Marchini și C. Dinu Ilea — printre cei mai reputați pictori formați la Școala de arte frumoase din Cluj-Napoca, pe care a frecventat-o în intervalul 1925—1929. Ideile și limbajul novator al tinerilor săi dascăli (care i-au devenit mai târziu prieteni și colegi de activitate) s-au constituit în adevărați stimuli. Viziunea monumentală și eficiența desenului energetic, bărbătesc, al lui Ladea, vivacitatea cromatică a lui Ciupe și simțul armonic al lui Catul Bogdan, au sugerat tânărului pictor elementele inițiale în tentativa sa de formulare a unui stil personal, în făurirea căruia, încă din epoca debutului, a știut să implice elemente ale tradiției băimărene (a lucrat alături de Thorma, Reti, Ziffer și Krizsán), selectate însă cu rigoare și reinterpretate cu superioară detașare. Aflat în contact permanent cu personalități ale picturii românești, preocupat să urmărească geneza și devenirea curentelor și stilurilor din plastica europeană, Mohi are meritul de a fi rămas consecvent, de-a lungul a peste cinci decenii de neîntreruptă activitate creatoare, unui program tematic formulat în tinerețe, precum și unei

modalități de interpretare a realului, pe care le-a amendat continuu, fără să le modifice însă esența. Opera sa bogată ni se înfățișează azi într-o pilduitoare unitate, așa cum a dovedit-o și selecția de 70 de lucrări, acoperind un arc de timp cuprins între 1938 și 1977, inclusă în expoziția retrospectivă, organizată sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în cursul lunii august, în Sala Dalles din Capitală. Urmind celor nouă expoziții personale, deschise de-a lungul deceniilor la Dej, Cluj-Napoca și București, retrospectiva a ilustrat programul artistic și principalele dimensiuni ale creației pictorului care a împlinit de curînd 75 de ani (s-a născut la 23 martie 1902 la Derțin, în Cehoslovacia): interesul pentru peisajul transilvan, atît rural, cît și acela al micilor burguri medievale; pasiunea constantă pentru evocarea chipurilor și faptelor de viață simple, firești, ale oamenilor din popor; înclinația pentru alcătuirea de simbolice naturi statice, între care acelea cu dovleci sînt cele mai cunoscute. Originală prin francheță și coerență, rostirea are subtile inflexiuni: tensiunea formelor este măestrit cuprinsă în sinteze personale în suprafețe adeseori întinse, susținute plastic de un desen energetic, ușor constructivist, care pune culorile în raporturi mereu inedite, favorizînd alcătuirea unor ansambluri remarcabile prin sobrietate și sentiment poetic, prin prospețime tonală și simfonism al ansamblului. O patină arhaizantă, cu funcțiuni aluzive și corespunzînd cel



mai adesea unei determinate atitudini sufletești, se insinuează în compoziții ca element unificator: suprafața este ca de perete calcinat de vreme, ca mărturie a scurgerii implacabile a timpului,

iar perspectiva de sus, cu o fermă succesiune a registrelor, implică și sugerează ample desfășurări spațiale. În compoziții fac notă aparte monumentalitatea și demnitatea simplă, necăutată, a per-



sonajelor, care în scenele de muncă oficiază parcă un străvechi ritual, în timp ce portretele — dincolo de fina și nuanțată caracterizare psihologică — impresionează prin siguranța cu care sînt

iscodite noi și interesante soluții în ceea ce privește punerea în pagină.
MIRCEA ȚOCA

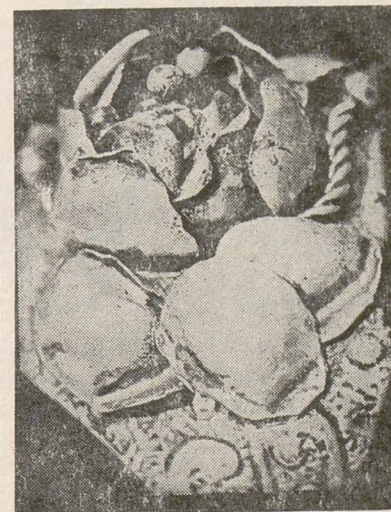
1. Podul de la Bizușa, ulei; 2. Autoportret la oglindă, ulei; 3. Floarea soarelui, ulei; 4. Danaida, ulei; 5. Fata cu caprele, ulei

HORIA AVRAM Bijuterii și obiecte

În spațiul de la «Galateea», tînărul orfevrar Horia Avram expune bijuterie și obiecte de argint. Suspendate invizibil de tavan, piesele acestui mic tezaur ne sînt oferite prin transluciditatea unor cilindri bleu-fumurii, asemeni parcă cu cei care în vitrina ceasornicarului acopereau cu vid ecorșeele unor cronometre.

Putem privi deci, din orice loc al circumferinței celor 360° posibile, inele și broșe, pandantive, brățări sau vase înflorindu-și o nobilă calitate de materie. Înflorindu-și, pentru că Horia Avram dorește să traducă în metal, uneori ca în cazul unor inele sau brățări, chiar la scară reală, alteori prin macroproiecție, ca în obiectele decorative funcționale numai ca atare, spectacolul înfloririi, al desfacerii spre un centru de misterios parfum și delicată vibrație de stamine. Este din acest punct de vedere aproape o expoziție monotematică, a cărei unitate se salvează din monoton, variațiunile în aceeași cheie floral-vegetală fiind scrise în ritmuri și măsuri diverse.

Onest și neorgolios, artistul procedează asemeni pictorului «la motiv», peisajul pe care-l încredințează griului foilor de argint fiind, cum spuneam, cel al unui drum, al drumului către spațiul conținut de o floare. Ca sculptor,

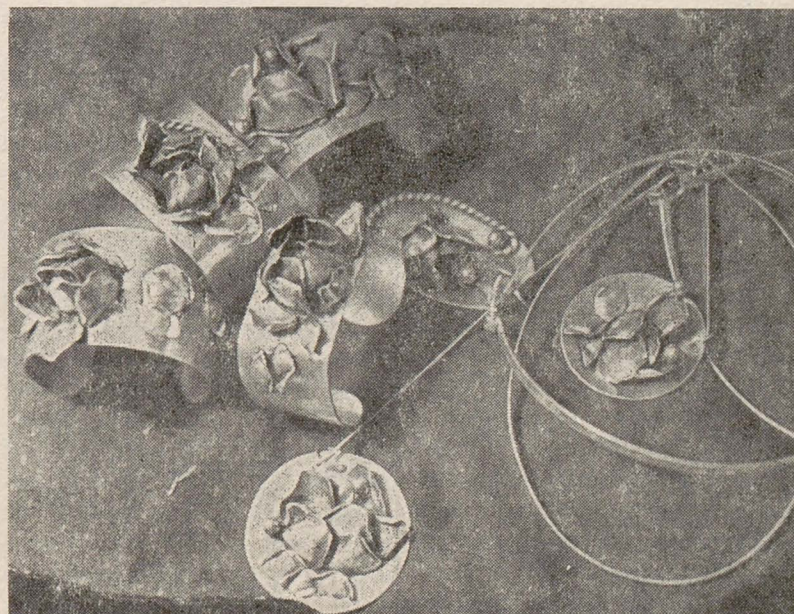


el procedează cu gest centrifug, formele nu se adună unor axe și centri, sub presiunea spațiului, ci se desfoliază torsionate după o fantezie capricios barocă. Este aici un fel de a vedea ce propune o cu totul altă modalitate decît cele descinse din rigorile designului, în care obiectul de podoabă tinde și el la conceptualizare.

Un solid profesionalism de bună și veche tradiție, dar și o pilduitoare și sperăm consecventă modestie, ne permit să-l presimțim pe Horia Avram în viitor, însoțindu-ne și mai departe pe drumul către floare.

FRANÇOIS PAMFIL

1. Obiect, argint (fragment); 2. Ansamblu de bijuterii (brățări, pandantive etc.), argint



ANASTASE DEMIAN

La Baia Mare, unde s-a aflat ade-seori pentru a lucra, singur într-o cameră modestă, așa cum îi plăcea să închirieze prin locurile unde poposea, cu discreția care l-a caracterizat de-a lungul întregii vieți, Anastase Demian a trecut în lumea umbrelor. Plecând, a lăsat în urma sa un gol imens: am convingerea că dintre toți cei care au slujit artele frumoase în Transilvania unită cu Țara, personalitatea sa de excepție se putea asemui numai cu aceea a marelui sculptor care a fost Ladea, contribuțiile prin care cei doi artiști și-au înscris numele în istoria plasticii noastre moderne fiind similare ca originalitate și forță.

Anastase Demian s-a născut la 25 mai 1893 în Budapesta, unde se afla vremelnic tatăl său, funcționar. Își începe formarea în Banatul din anii premergători primului război mondial, la care va lua de altfel parte, fiind rănit pe frontul dalmatian. Participant, ca și Ciupe, la Marea Adunare de la Alba Iulia, își începe studiile de pictură la Școala bucureșteană de belle arte sub îndrumarea lui Costin Petrescu, perfecționându-se succesiv la Academia de arte frumoase din Roma, iar mai târziu la Paris, la Academia Julian și la «Ateliers des Arts Sacrés» cu Maurice Denis. Profesor la catedra de pictură a Școlii de arte frumoase din Cluj-Napoca (de la înființarea acesteia, în 1925), se va afirma mai apoi, din 1950, ca unul dintre cei mai competenți și mai îndrăgiți dascăli de la Institutul de arte plastice «Ion Andreescu». Umbrită uneori de insuficienta înțelegere a operei sale, viața lui Anastase Demian a fost bogată în înfăptuiri remarcabile.

Artist multilateral, de autentic talent, cu o mare și responsabilă înțelegere a dezideratelor culturii naționale în feluritele momente ale devenirii acesteia din ultima jumătate de veac, și-a legat numele de realizări pe care aceste rînduri omagiale nu le pot consemna decît sumar. Om de cultură cu largi orizonturi, temeinic în tot ceea ce întreprindea, muncind întotdeauna cu pasiune și încredere, s-a afirmat cu egală vigoare și coerență în pictură, grafică și scenografie.

Ca pictor a avut de învățat de la Maurice Denis, căruia îi datorează, de altminteri, recomandarea de a picta biserica de la Mézériat (Franța). A avut însă voința, inteligența și resursele necesare pentru făurirea unui limbaj propriu, cu ambiția de a folosi în pictura monumentală elemente specifice, deduse din studierea artei și culturii noastre populare. Frescele pictate la Arad, Cluj-Napoca, Lugoj și mai ales Timișoara (1940) reprezintă momente de vîrf în evoluția genului la noi și au făcut școală datorită, printre altele, ingeniozității cu care, după propria mărturie, artistul a înfățișat «chipuri de țărani români, chipuri aspre și luminoase, dîrze și pline de o imensă căldură sufletească». Cum era de așteptat, și mai pregnantă se dovedea prezența acestor chipuri în impunătoarea frescă — evocînd o nuntă transilvană din satul Fîntîna — menită pavilionului României, operă pentru care, în 1937, i s-a conferit Medalia de aur la Expoziția internațională de la Paris. A cultivat cu real și constant interes și pictura de șevalet în cadrul căreia — alături de peisaje

nostalgice și de superbe nuduri feminine, îmbinînd straniu senzualul cu o anume inocență — s-a impus prin larga serie a portretelor de copii, cele mai multe în pastel, consemnînd cu mijloace personale farmecul și gingășia vârstei.

Autor al scenografiei la *Cruciada copiilor* de Blaga (1926), *Lupii* de Horia Aramă (1938) și *Doamna Ieremia* de Iorga (1966), precum și la operele *Tosca*, *Aida* și *Cavaleria rusticana* (1942), Demian va rămîne neîndoiește în istoria culturii noastre în primul rînd pentru imensul său talent de desenator. Avea doar 15 ani cînd, în 1914, revista vieneză «Der Phann» îi reproduce un desen pe copertă, pentru ca în anul următor, la Timișoara, să se deschidă prima sa expoziție personală de ilustrații la Balzac, Dickens și Walter Scott. La Paris, în 1920, va cîștiga premiile I și II la un concurs de afișe, iar în 1926 sala Mozart din București va adăposti o expoziție cu 70 de portrete în carbune ale copiilor din Feleac. Celebritatea i se datorează însă mai ales desenelor alegorice și vignetelor publicate de-a lungul anilor, precum și ilustrațiilor de neîntrecută frumusețe, pline de prospețime și mereu aderente textului, pe care le-a făcut la *Cartea de cîntece și de colinde* culese de Breazu (1935), la poeziile lui Alecsandri (1937) și la cele ale lui Pușkin (1954), la *Baltagul* lui Sadoveanu și la *Opere alese* de Ion Creangă (1956), la *Harap Alb* și *Cîntecul Nibelungilor* (1958). Năzuind, și în acest domeniu, înspre făurirea și afirmarea unui stil național, a selectat cu discernămint și a reunit într-o sinteză încîntătoare și de neconfundat elemente lexicale felurite care,

restituite în sintagme inedite au asigurat discursului plastic a lui Demian o cursivitate rar înțîlnită și o neobișnuită forță epică. Fluentă și suplă, linia desenelor sale este în fond lapidară și esențială, capabilă să evoce spațiul și plastica volumelor, să descrie diferențiat caractere și să implice în stilizare elementele cu adevărat definitorii, avînd, cu alte cuvinte, calitatea de a transpune în mereu alte structuri ale imaginii dimensiuni ale universului literar. Ritmîndu-și compozițiile cu detașare și disimulat umor, manifestînd o preferință pentru «povestirea» în frize conform unei modalități preluate din pictura noastră medievală, circumscriind spațiul pentru a izola evenimentul epic în prim-plan, elogiînd — în ciuda unui anume hieratism — frumusețea fizică și morală a omului din popor, înfățișîndu-l pe acesta în ambianța existenței și trudei zilnice, Anastase Demian a vrut să se ralieze, cu mijloacele îndeletnicirii sale, aceleora care au recunoscut și admirat întotdeauna valorile perene ale civilizației noastre țărănești, în care a găsit un nesecat izvor de sugestii. Extinzînd aserțiunea lui Tudor Vianu, care a analizat într-o pagină memorabilă de *Jurnal* desenele inspirate de povestirile marelui humuleștean, putem afirma că, alături de pictura și scenografia sa, opera de grafician a lui Demian «călăuzită de o deosebită pătrundere pentru toate formele istoriei și ale vieții populare» s-a împlinit în forme care îi asigură privilegiul rar de «a rămîne ca unul din documentele cele mai elocvente ale epocii ce ne cuprinde pe noi și pe personajele lui Creangă».

MIRCEA TOCA

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

ERATĂ

La pagina 27 imaginea din stînga a
apărut inversată jos — sus.

PREZENTAREA ARTISTICĂ

Mircea Corradino

FOTOGRAFII

Atanase Cartoian, Radu Braun, Ion
Ivan, Octavian Stănescu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Dragoș Spîteriu, Octavian Stănescu,
Peter Pusztai

Fotografiile alb-negru reproduse la
rubrica Arhiva Brâncuși (pp. 28 și
30) ne-au fost comunicate prin bună-
voința dr. Edith Balas de la Carnegie-
Mallow University și University of
Pittsburgh.

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 dépar-
tement export-import presses, Buca-
rest, 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: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
« ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ
133-135, București, România

ARTA 77

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Conferința Națională a Partidului Comunist Român (7—9 decembrie 1977), eveniment de însemnătate istorică
în viața poporului nostru

CRONICA	1 Temă și stil — dialectica unei relații	Dan Grigorescu
	8 Reflecții la « Cîntarea României »	
	10 Eftimie Modălcă	Ion Itu
	12 Friedrich Bömches	Raoul Șorban
	16 Trei sculptori la « Simeza »	Radu Procopovici
	18 « Costumele-personaje » ale Georgetei Năpăruș	Olga Bușneag
CONCEPTE ȘI DIFERENȚIERI	20 Concept și semn	Titus Mocanu
CRONICA	22 Arta și civilizația celtică în Galia	Răzvan Theodorescu
ALBUM	24 George Alexandru Mathéy	Andrei Pintilie
	26 Arhitectura cărții	George A. Mathéy
ARHIVA BRÂNCUȘI	28 Obiectul-sculptură, soclul și asamblajul în arta lui Brâncuși	dr. Edith Balas
ATELIER	32 Virginia Baz-Baroi	
CORRESPONDENȚĂ	34 Sculptura românească în Berlinul occidental	Amelia Pavel
	36 Trienala artelor plastice de la Belgrad	Mircea Deac
INFORMAȚII	37 Confruntări internaționale. Simeze	

COPERTA	Din Maramureș, desen	Friedrich Bömches
---------	----------------------	-------------------

La Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain (7—9 décembre 1977), événement d'importance
historique pour le peuple roumain

CHRONIQUE	1 Thème et style — dialectique d'une relation	Dan Grigorescu
	8 Réflexions sur le festival « Hymne à la Roumanie »	
	10 Eftimie Modălcă	Ion Itu
	12 Friedrich Bömches	Raoul Șorban
	16 Trois sculpteurs exposent à la Galerie « Simeza »	Radu Procopovici
	18 Les « costumes-personnages » de Georgeta Năpăruș	Olga Bușneag
CONCEPTS ET DIFFÉRENCIATIONS	20 Concept et signe	Titus Mocanu
CHRONIQUE	22 L'exposition « Art et civilisation celte en Gaule »	Răzvan Theodorescu
ALBUM	24 George Alexandru Mathéy	Andrei Pintilie
	26 L'architecture du livre	George A. Mathéy
LES ARCHIVES BRANCUSI	28 Objet-sculpture, socle et assemblage dans l'œuvre de Brancusi	dr. Edith Balas
VISITE D'ATELIER	32 Virginia Baz-Baroi	
CORRESPONDANCE	34 Sculpture roumaine à Berlin-Ouest	Amelia Pavel
	36 La Triennale des arts plastiques de Belgrade	Mircea Deac
INFORMATIONS	37 Confrontations internationales. Cimaies	

COUVERTURE	Du Pays de Maramureș, dessin	Friedrich Bömches
------------	------------------------------	-------------------

Национальная Конференция Румынской Коммунистической Партии (7—9 декабрь 1977), событие
исторического значения в жизни нашего народа

ХРОНИКА	1 Тема и стиль — диалектика соотношения	Дан Григореску
	8 Размышления о фестивале « Хвала Румынии »	
	10 Ефтимие Модылкэ	Ион Иту
	12 Фридрих Бёмхес	Рауль Шорбан
	16 Три скульптора в выставочном зале « Симеза »	Раду Прокопович
	18 « Костюмы персонажей » Джеорджеты Нэпэруш	Ольга Бушняг
КОНЦЕПТЫ И РАЗЛИЧИЯ	20 Концепт и знак	Титус Мокану
ХРОНИКА	22 Кельтское искусство и цивилизация в Галлии	Рэзван Теодореску
АЛЬБОМ	24 Джордже Александру Матей	Андрей Пинтилие
	26 Архитектура книги	Джеордже А. Матей
	28 Объект-скульптура, цоколь и их сборка в искусстве Брынкуш	Др. Эдит Балас
АРХИВ БРЫНКУШ	32 Вирджиния Баз — Барой	
АТЕЛИЕ	34 Румынская скульптура в Западном Берлине	Амелия Павел
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ	36 Трехгодичная выставка из образительных искусств в Белграде	Мирча Деак
ИНФОРМАЦИЯ	37 Международные сопоставления. Выставки	

ОБЛОЖКА	Из Мaramуреша, рисунок тушью	Фридрих Бёмхес
---------	------------------------------	----------------

