

REDACTIA

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

ADMINISTRAȚIA

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

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

PREZENTARE ARTISTICĂ

Georgeta Pusztai

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Atanase Cartoian, Eugeniu Lupu, Adrian Dumitrache  
Fotografiile de la pp. 21—23 ne-au fost puse la dispoziție de redacția revistei « Projekt »

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartoian, Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, 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 Românie

EDITORIAL	1	Sensul patriotismului în arta românească	Vasile Drăguț
CRONICĂ	3	Brăduț Covaliu	Vasile Drăguț
	6	Graziella Stoichiță	V. D.
	8	Wanda Mihuleac	Dan Grigorescu
PROFIL	10	Gheorghe I. Anghel sau obsesia orizonturilor	François Pamfil
RETROSPECTIVĂ	12	Ella Cancicov	Horia Horșia
CRONICĂ	14	Georgeta Boruzs, Adrian Dumitrache	Mihai Drișcu
CENTENAR	16	Cecilia Cuțescu-Storck	Eleonora Costescu
CORESPONDENȚĂ	21	Trienala de tapisserie Lodz '78	Danuta Wroblewska
ARTĂ / ȘTIINȚĂ / EDUCAȚIE	24	Analiza morfologică a experienței artistice	Elena Pădeanu-Tulcan
	28	Carolina Iacob	Magda Cârnelci
	29	Svetlin Rusev	Ileana Pop
	30	Trei artiști din Ungaria	Călin Dan
	32	(I)	Mihai Drișcu
CARNET DE CRITIC	34	Universul domestic românesc	Paul Petrescu
CÎNTAREA ROMÂNIEI	37	Cartea de artă. Meridiane. Simeze	

COPERTA	I	Spațiu poetic, ulei	Brăduț Covaliu
	IV	Către alb, moduli textili	Șerbana Drăgoescu

EDITORIAL	1	Le sens du patriotisme dans l'art roumain	Vasile Drăguț
CHRONIQUE	3	Brăduț Covaliu	Vasile Drăguț
	6	Graziella Stoichiță	V. D.
	8	Wanda Mihuleac	Dan Grigorescu
PROFIL	10	Gheorghe I. Anghel ou l'obsession des horizons	François Pamfil
RETROSPECTIVE	12	Ella Cancicov	Horia Horșia
CHRONIQUE	14	Georgeta Boruzs, Adrian Dumitrache	Mihai Drișcu
CENTENAIRE	16	Cecilia Cuțescu-Storck	Eleonora Costescu
CORRESPONDANCE	21	La Triennale de tapisserie Łódz '78	Danuta Wroblewska
ART / SCIENCE / ÉDUCATION	24	L'analyse morphologique de l'expérience artistique	Elena Pădeanu-Tulcan
	28	Carolina Iacob	Magda Cârnelci
	29	Svetlin Rusev	Ileana Pop
	30	Trois artistes de Hongrie	Călin Dan
	32	(I)	Mihai Drișcu
CARNET DU CRITIQUE	34	L'univers domestique roumain	Paul Petrescu
HYMNE À LA ROUMANIE	37	Le livre d'art. Méridiens. Cimaïses	

COUVERTURE	I	Espace poétique, huile	Brăduț Covaliu
	IV	Vers le blanc, module textile	Șerbana Drăgoescu

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Смысл патриотизма в румынском искусстве	Василе Дрăгуц
ХРОНИКА	3	Брăдуц Ковалиу	Василе Дрăгуц
	6	Грациелла Стойкицэ	В. Д.
	8	Ванда Михуляк	Дан Григореску
ПРОФИЛЬ	10	Георге И. Ангел или одержимость горизонтов	Франсуа Памфил
РЕТРОСПЕКТИВА	12	Элла Канчиков	Хория Хоршия
ХРОНИКА	14	Джорджета Боруз, Адриан Думитраке	Михай Дришку
СТОЛЕТИЕ	16	Цецилия Куцеску-Шторк	Элеонора Костеску
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ	21	Трехгодичная выставка коврового искусства в Лодзе '78	Данута Вроблевска
ИСКУССТВО/НАУКА/ВОСПИТАНИЕ	24	Морфологический анализ художественного опыта	Елена Пэдяну-Тулкан
ХРОНИКА	28	Каролина Якоб	Магда Кырнечь
	29	Светлин Русев	Иляна Поп
	30	Три художника из Венгрии	Кэлин Дан
ЗАПИСНАЯ КНИЖКА	32	(I)	Михай Дришку
КРИТИКА	34	Румынский домашний мир	Пауль Петреску
ХВАЛА РУМЫНИИ	37	Художественная книга. Меридианы. Выставки	

ОБЛОЖКА	I	Поэтическое пространство, масло	Брăдуц Ковалиу
	IV	К белому, текстильные модули	Шербана Дрăгоеску



CORNELIA IONESCU DRĂGUȘIN: *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*

## SENSUL PATRIOTISMULUI ÎN ARTA ROMÂNĂ

*...Educația politică și cultural-științifică trebuie să fie pătrunsă de nobilele idei ale patriotismului socialist, să cultive dragostea nețărmurită pentru patria în care ne-am născut și față de care avem obligația de a-i asigura dezvoltarea economico-socială neîntreruptă, progresul multilateral, creșterea avuției materiale și a patrimoniului cultural-științific.*

NICOLAE CEAUȘESCU

Știut este că locul unui popor în istorie se câștigă și se păstrează numai prin luptă statornică pentru libertate, pentru propășirea și afirmarea neîncetată. Iar prestigiul unui popor este cu atât mai mare cu cât zestrea sa culturală este mai bogată și dacă ea se constituie în dovadă temeinică a încrederii în rosturile istorice, ca mărtu-

rie exemplară a iubirii de patrie. Judecată în lunga perspectivă a timpului, iubirea de țară și de propriul popor ne apare ca un vi-guros instrument al progresului, pentru că în numele ei au fost înfăptuite cele mai frumoase acte de eroism și la focul ei au fost forjate cugetele tuturor aceluia care au sporit cu lucrările lor te-

zaurul de noblețe spirituală a umanității. Departe de a fi o atitudine conjuncturală, ocazionată de împrejurări trecătoare sau de interes mărunte, patriotismul se afirmă ca una dintre cele mai prețioase virtuți ale ființei noastre: prin patriotism individul dobândește forța necesară propriei sale afirmări; prin patriotismul inșilor care îl compun, un popor străbate cu vigoare secole și milenii, dezvoltându-se trainic pe rădăcinile tradițiilor sale.

Celui ce stăruie cu lucidă atenție în fața bătrînelor ctitorii ridicate în mai toate colțurile țării de către domnitorii Basarabi sau Mușatini, de către răzeșii apărători de țară sau de către iobagii asupriți la sînge, de către obștile gospodarilor țărani sau de către breslașii tîrgoveți i se relevă neîncetat una și aceeași dragoste de pămîntul patriei pentru care înaintașii s-au luptat și au suferit, pe care l-au arat și l-au stropit cu sîngele lor, în care și-au îngropat morții, pe care nu l-au părăsit niciodată, oricît au fost de grele vitregiile îndurate. Sînt destul de mulți aceia care nu pot sau nu vor să înțeleagă dăinuirea prin milenii a poporului român și trăinicia așezării noastre. Și multora li se pare o extraordinară dovadă de tărie morală unitatea noastră de limbă, unitate care pare să sfideze îndelunga sfîșiere a țării și aspra confruntare cu istoria, cu atîtea puteri străine care au vrut să ne spulbere de pe fața pămîntului. Dar strămoșii noștri, minunații noștri strămoși au știut să apere și pămîntul țării și limba neamului și tradițiile lui, neîncetînd nici o clipă să creadă în puterea lor de a dăinui. Că este așa cea mai bună dovadă ne este oferită de stăruința cu care au fost construite și înfrumusețate lăcașurile țării, adevărate opere de artă, dar, înainte de toate, mărturii fierbinți ale unui patriotism de neclintit.

Stăruind în fața bătrînelor zidiri și descifrîndu-le mesajul, avem — așadar — îndestulătoare motive să afirmăm că la români arta a fost întotdeauna o expresie a legăturii cu țara și cu tradiția, un îndemn pentru viață și pentru libertate. În pictura murală de la Leșnic (jud. Hunedoara), zugravul anonim — poate el însuși un participant la luptele cu turcii din acei ani zbuciumați de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, cînd Mircea cel Bătrîn stăvilea eroic puhoaietele revărsate de furtunatecul Baiazid — a introdus, ca un pios omagiu, chipul unui ostaș purtînd pe umăr trupul neînsuflețit al tovarășului căzut în bătălie, cu pieptul străpuns de o săgeată. Cetățile de apărare ale Moldovei, înălțate cu atîta rîvnă în vremea lui Ștefan cel Mare au fost construite din piatră, dar ele s-ar fi risipit lesne în fața valurilor de atacatori dacă nu ar fi fost întărite și apărate de patriotismul străjerilor de pe ziduri. Acest lucru îl știau prea bine zugravii epocii și tocmai de aceea în compoziții murale, precum *Cavalcada sfinților militari* de la Pătrăuți, ei chemau la luptă pe oamenii țării. Patrioți erau și artiștii lui Petru Rareș, ca acel Toma de la Suceava care — pe fața sudică de la Humor — se înfățișa pe sine luptînd vitejește cu turcii. Și tot ca o expresie a patriotismului se cer a fi considerate strălucitoarele picturi care fac faima ctitoriilor de la Moldovița, Arbore, Voroneț, Sucevița, și de pretutindeni acolo unde ridicarea unui lăcaș și împodobirea lui însemna afirmarea unei nestrămutate încrederi în rosturile așezărilor strămoșești.

Patrioți au fost și pictorii care l-au însoțit pe Mihai Viteazul în glorioasele sale campanii, împodobindu-i zidurile, servindu-l și ca soli, crezînd neîncetat în biruințele sale. Patrioți au fost și inspirații meșteri ai Brâncoveanului care au făcut pietrele să înflorească și culorile să cînte pe pereții multelor sale ctitorii și palate, după cum patrioți au fost constructorii țărani din Maramureș care — după pustiitoarea invazie tătarască din 1717 — nu au întîrziat să înalțe spre cer săgețile îndrăznețe ale catedralelor de lemn.

Pretutindeni și neîncetat aceeași minunată iubire de țară pe care nu putea să o cîntească nici vremurile, nici adversitățile.

Și ce poate fi mai pilduitor decît patriotismul artiștilor români care în secolul trecut au participat — uneori cu sacrificiul vieții — la toate luptele poporului pentru libertate socială, pentru unire și neatîrnare. Tovarăși de năzuinți, de luptă și de suferință cu Nicolae

Bălcescu, pictorii C. D. Rosenthal, Barbu Iscovescu, Ion Negulici au învățat de la acesta că: «Revoluția ce se lucrează este nebiruită; este mare acea lege a naturii care duce neamul românesc către progres! Regii nu vor mai putea să facă pe popoare a se întoarce din calea lor; ei nu vor putea opri istoria d'a se împlini». Atît din operele lor, cît și prin activitatea revoluționară nemijlocită — plătita cu exilul și cu viața — cei trei artiști au așezat la fundațiile artei române moderne un înălțător exemplu de patriotism pe care generațiile următoare au știut să-l prețuiască și să-l urmeze. Constantin Lecca, Mișu Popp, Nicolae Popescu, Gheorghe Tattarescu, dar mai ales Theodor Aman au știut să exalte sentimentele patriotice, făcînd din compozițiile cu temă istorică adevărate manifeste, chemări la luptă pentru eliberare de sub jugul străin și pentru unitate națională. În același spirit au lucrat Nicolae Grigorescu, Sava Henția, Carol Popp de Szathmary și alți artiști care au însoțit armatele române pe cîmpurile de bătăie de la Grivița, Plevna, Rahova, pretutindeni unde prin lupte grele și dureroase pierderi se cîștiga libertatea țării. Dar Nicolae Grigorescu a înțeles că iubirea de țară se exprimă nu numai prin compoziții de inspirație eroică. În pictura sa a fost pentru prima oară înfățișată nespusa frumusețe a peisajului românesc, cu molcoma sa unduire, cu culorile și strălucirile sale.

Și tot Nicolae Grigorescu a adus laudă țaranului român, fetelor de la țară, oamenilor care dau ființă și putere poporului nostru, trecînd din generație în generație dragostea de patrie, de pămîntul și de tradițiile ei.

În deceniile care au urmat, artiștii români au sporit cu generozitate și talent zestrea de opere în care — alături și împreună cu calități artistice dintre cele mai nobile — se recunoaște prezența sentimentului patriotic. În peisaj, în flori, în chipuri de oameni, Ion Andreescu sau Ștefan Luchian, iar mai apoi Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Camil Ressu și atîți alți meșteri ai culorii au făcut să vibreze dragostea lor de țară, devotamentul lor profund pentru oamenii din popor. Nu declarativ, nu retoric, ci implicat în fiecare tușă de penel, în trăirea sinceră a unei realități înțelese cu gravitate. Se poate spune că secretul colorismului românesc ca și temeiul școlii românești de pictură din prima jumătate a acestui veac se cer a fi căutate tocmai în sensul patriotic al atitudinii artistice, sens care poate fi regăsit, deopotrivă, în opera inspirată a sculptorilor și graficienilor epocii. Și astăzi, cînd evaluăm succesele artei românești din cei treizeci și cinci de ani care au trecut de la 23 August 1944, înțelegem că tradițiile de patriotism pe care le-am evocat au fost fructificate cu pasiune și devotament, făcînd posibilă întruchiparea unui mare număr de opere memorabile. Ridicată la treapta unei probe de autentică măiestrie, compoziția istorică — implicînd în mod firesc eroica epocă a prezentului — a prilejuit realizarea unor lucrări de remarcabilă încărcătură spirituală. Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Ion Jalea, Cornel Medrea, Ion Irimescu, Vida Geza, Brăduț Covaliu, Virgil Almășanu, Ion Pacea, Octav Grigorescu și mulți alți artiști au demonstrat cum — în condițiile de azi — arta românească își poate apropia dimensiunile epopeicului, rostind cu fermitate crezul în dreptul poporului la libertate și fericire.

În arta portretului am văzut izbucnind forța lăuntrică a oamenilor care știu că luptă pentru propria lor viață, cu siguranță și cu demnitatea muncii împlinite, iar peisajul a descoperit chipul nou al patriei în construcție, al României socialiste care își înalță tot mai sus schelele.

Un larg arc peste timp.

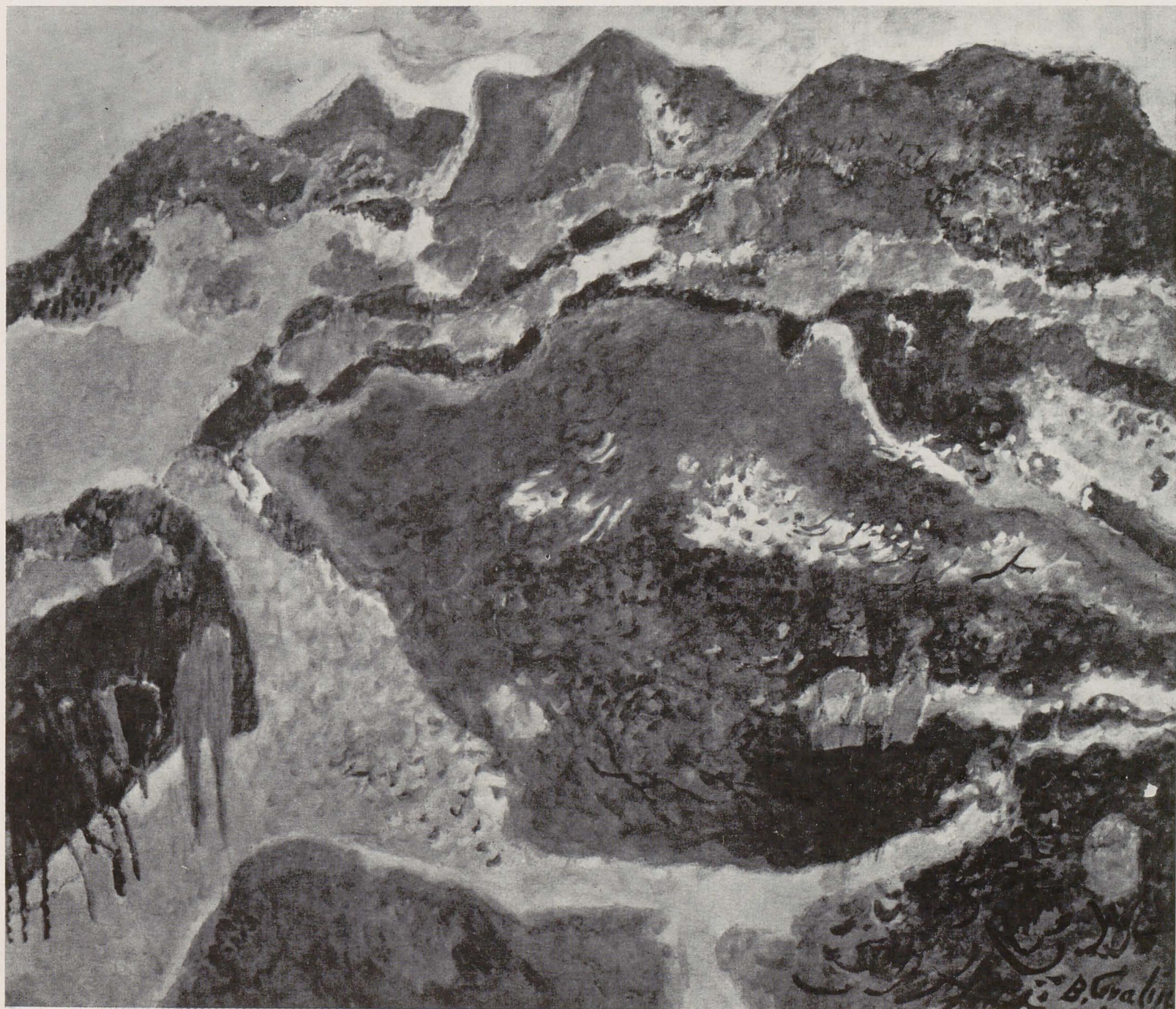
Între artistul de azi și acela din epoca lui Ștefan cel Mare există o mare diferență de mentalitate și de mijloace de realizare. Comună este dragostea de țară, flacăra patriotismului pe care artiștii au păstrat-o mereu vie în operele lor. La lumina și la căldura acestei flăcări întreaga artă românească poate fi mai bine înțeleasă în admirabila ei unitate.

VASILE DRĂGUȚ

cronică

# Brăduț Covaliu

*Sub poalele muntelui*





Portret



Din ciclul «Cîntec pentru galaxia noastră»

Urmărind peste ani și decenii pictura lui Brăduț Covaliu și poposind acum în ampla sa expoziție de la Dalles aş spune că drumul său a fost, cu o pilduitoare statornicie, un drum către lumină. Într-una din primele sale personale, în 1947, tot aici la Dalles, Brăduț Covaliu se înfățişa cu o explozie de culoare, cu străluciri incandescente, cu o adevărată voluptate a trăirii. Era o mare promisiune în acea expoziție, dar și riscul atracției către pictura de efect. Acest lucru Brăduț Covaliu l-a înțeles cu timpurie maturitate, impunându-și, în anii care au urmat, o severă disciplină a limbajului, o penetrare adîncă în secretele de expresie ale materiei picturale. Au fost ani grei, în care fiecare zi a însemnat o luptă a lui Iacob cu îngerul, un chinuit efort pentru a transmite pasteii din tub puterea de iradiere a soarelui lăuntric. Și au venit, după o răbdătoare descifrare a tainelor culorii, expozițiile din 1956 și 1958, repere importante nu numai pentru activitatea lui Brăduț Covaliu ci și pentru întreaga pictură românească din epocă. Într-o vreme în care nu puțini artiști erau atrași de descriptivismul retoric al unei realități văzute pe deasupra, Brăduț Covaliu instaura o atitudine de gravitate, de matură meditație în fața vieții, fiecare tablou constituindu-se într-un complex document al dialogului dintre artist și lumea înconjurătoare. Construite din tușe puternice, cu pastă densă și încărcată de strălucire, tablourile sale de atunci te invitau la scrutarea «lunii mici», la citirea îndelungă a contingentului — obiect sau peisaj cu orizont închis. Ți-l puteai imagina pe artist aplecat asupra paletii sale cu pasiunea cercetătorului care vrea să știe dar și cu arderea nestinsă a celui care trebuie să se rostească pe sine în fața firii.

De atunci ne-am obișnuit să-l vedem pe Brăduț Covaliu în primele rînduri ale picturii din țara noastră, tablourile sale statornicind în expoziții certitudinii ale calității și, totodată, semnele unei căutări niciodată ostenite. Întîlnirile cu Oașul și Maramureșul au răscolit noi valențe ale discursului pictural și l-am văzut pe artist mereu mai atras de orizonturile largi, de lumina cosmică, de zborul către infinit.

Dacă «lumea mică» îi revelase frumusețea inculcată în contingentul cu aparență modestă, «lumea mare» i-a înflăcărat dorința de generoasă cuprindere a spațiilor fără sfîrșit, zborul în lumină convertindu-se în simbol al aspirației spre desăvîrșire. Materia picturală, odinioară densă și împărătesc împodobită, ca un brocart, s-a transformat progresiv, tinzînd spre transparența nestematelor suspendate în lumină solară. Motivul zborului s-a întors mereu în lucrările artistului, dar nu ca o obsesie ci ca o permanență a stării de comunicare cu «lumea cea mare», o lume în care stelele și visele poezilor conviețuiesc într-o fericită armonie. Și dacă am amintit de visele poezilor am făcut-o nu fără temei, pentru că nu trebuie să uităm că Brăduț Covaliu

este un artist dăruit de muze și că în mîna sa condeii făuritorului de poezie stă tot atît de bine ca și penelul.

Fără să fie o retrospectivă, expoziția de la Dalles deschisă acum, cînd artistul tocmai a împlinit cincizeci și cinci de ani, face posibilă rememorația critică a tuturor faptelor anterioare și conferă artei lui Brăduț Covaliu noi argumente de autodefinitie. Pe simzele expoziției se întînesc nu puține teme intrate de mult în universul acestui artist care a avut curajul și puterea să-și construiască un univers propriu. Un univers în care se regăsesc oamenii, casele și dealurile Maramureșului, cu noblețea, cu trăinicia, cu molcoma lor modulare sub cerul înalt, în spațiul căruia orice zbor este posibil. Dar zborul adevărat trebuie să înceapă pe pămînt și nimic nu poate exprima mai bine condiția trecerii de la flința terestră la cea zburătoare decît caii. Pentru Brăduț Covaliu motivul calului — de milenară tradiție — a dobîndit o nouă semnificație, mai generoasă, mai cald umană. Întru aceasta el nu a recurs la adiționarea unor circumstanțe literare ci la forța de expresie a materiei picturale, care ea însăși încorporează calitatea inefabilă a înălțării prin lumină. Și astfel desprinderea calului de pămînt întruchipează o primă treaptă a zborului, a ideii de eliberare spirituală. De aici la pasăre — întruchipare naturală a zborului — mai este de urcat o singură treaptă. O treaptă pe care pictura lui Brăduț Covaliu o urcă firesc, purtîndu-ne în spațiul pur, înalt și larg cuprinzător al aripilor. Și totuși. Artistul știe că toate acestea nu sînt decît semne convenționale pentru o sfințită aspirație umană. Iată de ce motivul zborului dobîndește o supremă potențare prin omul care s-a înălțat deasupra propriei condiții, plutind liber în nesfîrșirea propriilor sale aspirații. În expoziția de la Dalles omul care zboară, singur sau în grup, este cea mai caracteristică prezență, prin imaginea sa fiind materializat nu doar un gînd sau un vis trecător, ci un statornic vis de creație.

Dacă am urmărit firul tematic al picturii lui Brăduț Covaliu am făcut-o cu intenția, acum mărturisită, de a pune în evidență un adevăr: opera acestui artist este structurată cu rigoarea unei concepții de substanță filosofică, mereu consecventă cu sine, dar transfigurată prin florul poeziei și demonstrată prin substanța materiei picturale. O materie picturală ale cărei valențe de expresie s-au îmbogățit neîncetat, de-a lungul anilor, ajungînd la o suverană claritate, fiind capabilă să transmită și cele mai imperceptibile nuanțe ale gîndului și ale sentimentului, Dispunînd de o mare putere de sugestie, desenul lui Brăduț Covaliu este decantat și nobil, asociindu-se cu fidelă armonie coloritului orchestrat cu calma stăpînire a unui maestru.

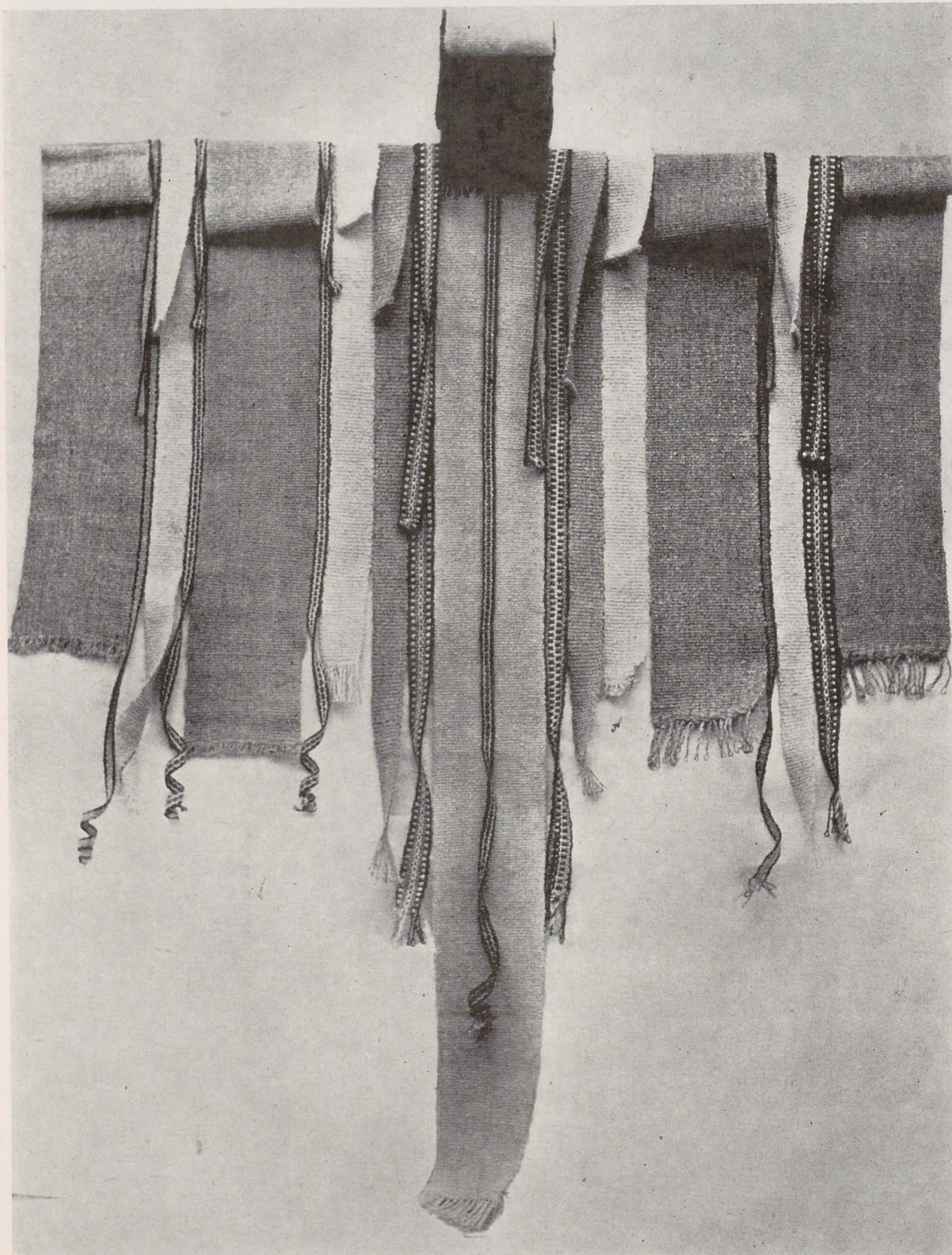
Iată de ce un popas în expoziția de la Dalles este răsplătit cu bucuria, niciodată pereche, a întîlnirii cu arta autentică.

VASILE DRĂGUȚ



Din ciclul «Cîntec pentru galaxia noastră»

# Graziella Stoichiță



Pajură, păr de capră, tehnică mixtă

Motivul central al expoziției de tapi-serii cu care Graziella Stoichiță s-a înfățișat publicului bucureștean, în ianuarie—februarie 1979, a fost zborul. Mici fluturi de lână, buburuze și alte gîngăanii, păsări fantastice, zmee, dar mai ales gînduri materializate sub forma unor fîșii țesute cu visul desprinderii, al plutirii în spațiu. O lume a copilăriei, retrăită cu puterea de înțelegere a creatorului care știe că năzuiește spre înălțimi, spre libertatea spațiului și a spiritului, libertate care este tot ce avem mai de preț în noi, avuția aceasta trebuind să fie mereu proteguită de alunecarea în banal și prozaic.

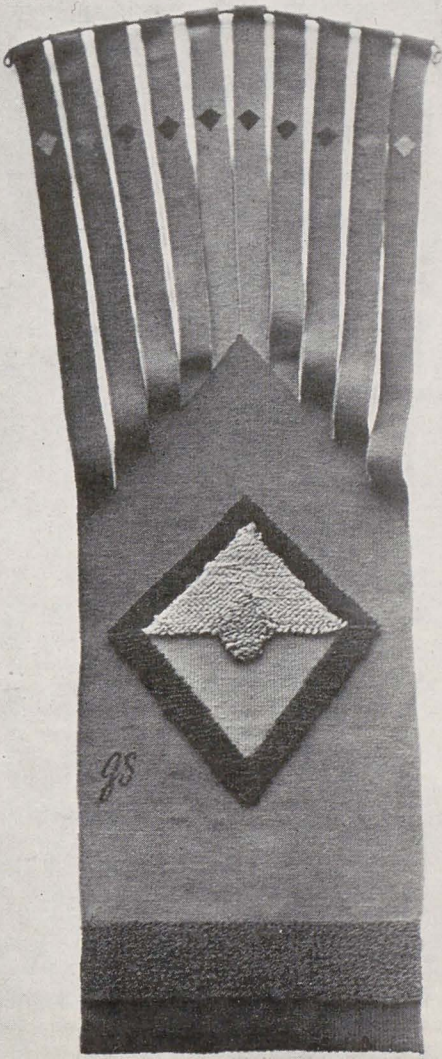
Așadar, nu doar zborul comun prin spațiul fizic, ci aspirația neîntinată a copilăriei către înălțimile zburătoarelor, ele însele înțelese în bucuria metaforizată a esențelor. Graziella Stoichiță a reușit, de-a lungul unei pasionate activități, să ne convingă de puterea subtilă a artei sale de a înfiora firul colorat de lână, transmițându-i gingășie și sensibilitate.

În tapiseriile monumentale expuse pînă acum, artista a demonstrat nu odată știința de a organiza suprafețele largi, integrîndu-le în calma ordine a armoniilor cromatice, de a muzicaliza ritmurile decorative.

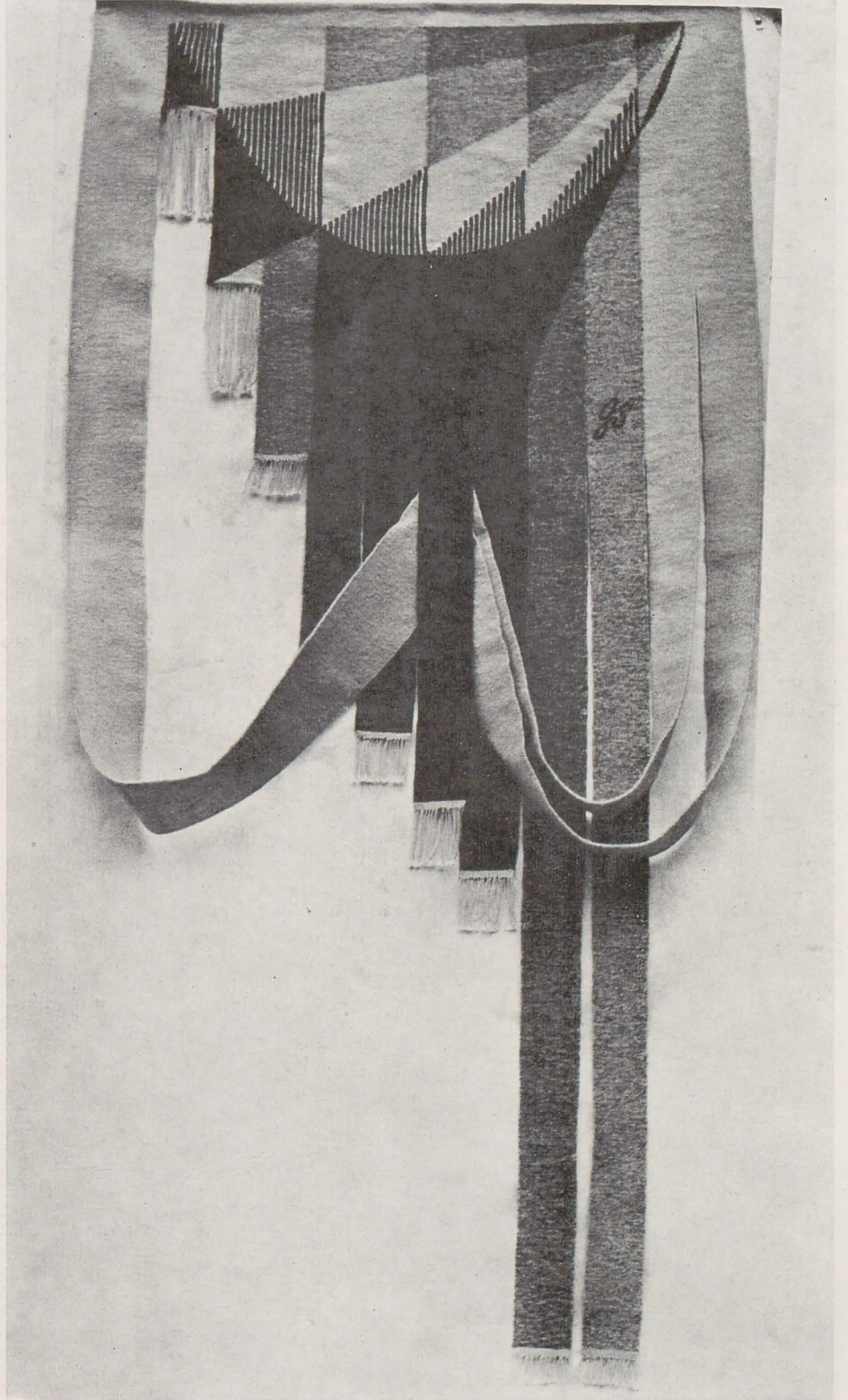
Acum, ea ne oferă un prilej de elevată divagație într-un joc aparent cunoscut, dar ale cărui reguli sînt implicate în fiecare tapiserie expusă. Cu fiecare tapiserie se poate zbura într-o lume de vis — și nu doar a copilăriei — cu fiecare tapiserie se poate recompune pentru noi bucuria de a trece dincolo de hotarele imediatului.

Graziella Stoichiță s-a jucat pentru noi, invitîndu-ne să ne reamintim că jocul poate însemna desprindere, zbor... dar și artă. Cu o asemenea artă a jocului, a zborului și deopotrivă a tapiseriei, ne-am întîlnit în expoziția de la galeria « Simeza ». V. D.

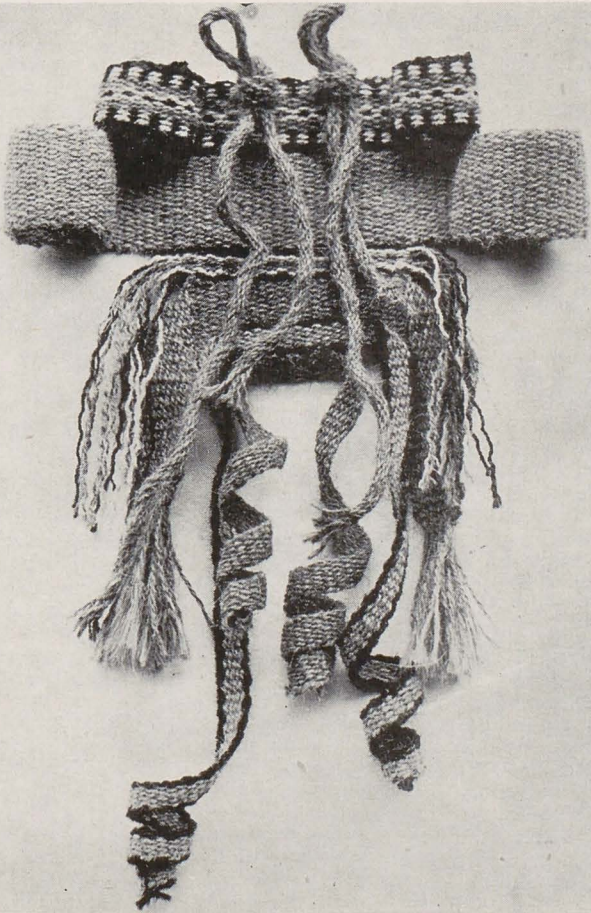




Păun, lână, haute lisse

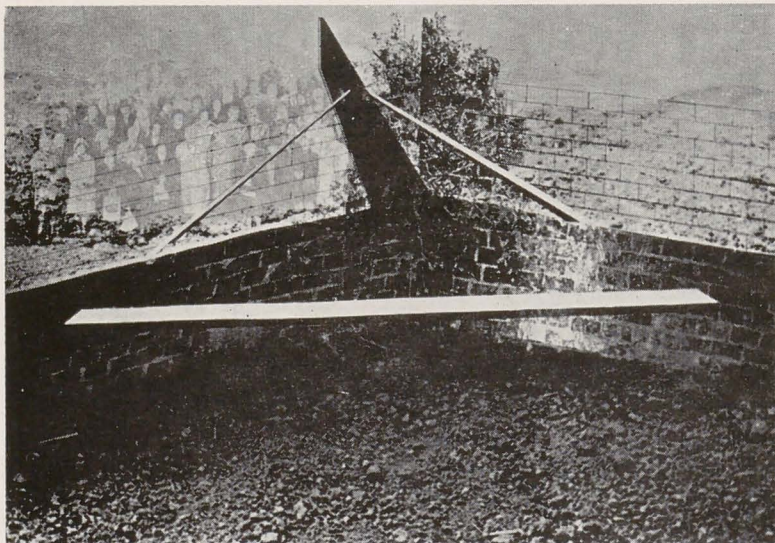


Pasărea albă, lână, haute lisse

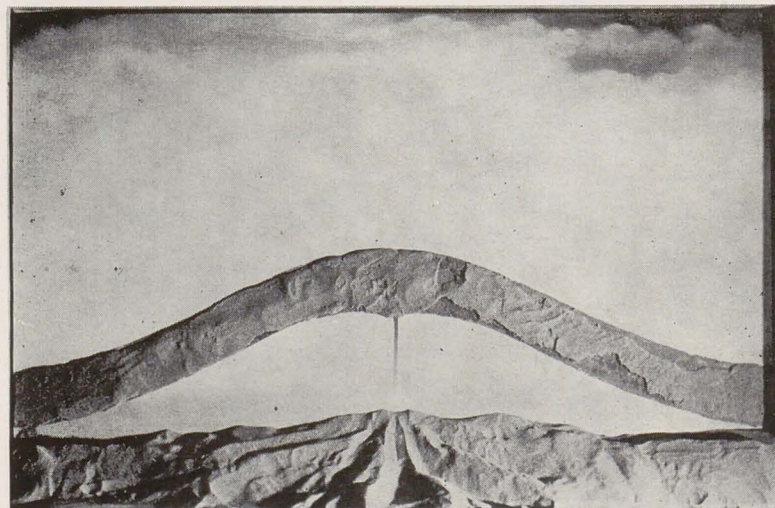


Fluture, păr de capră, tehnică mixtă

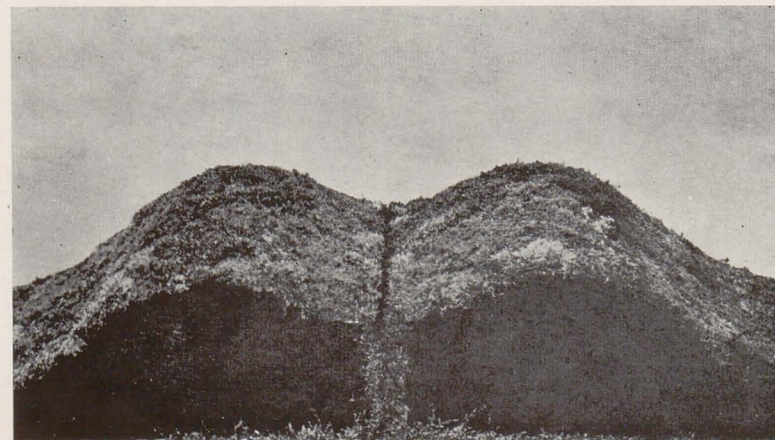
# Wanda Mihuleac



Trifurcație, offset color



Ipoteză asupra unui peisaj, acrilic pe pânză și nisip



Patru corpuri de peisaj, material vegetal, sticlă

E, în arta Wande Mihuleac, o aspirație manifestă la valorile simple, fundamentale ale existenței. Aspirația omului civilizației urbane de a redescoperi natura, nostalgia priveliște a câmpului cu flori și a dealului. Dar acestei întoarceri la natură îi lipsește gestul grandilocvent romantic, ea nu se definește printr-o exacerbată teamă de civilizația citadină, ca la expresioniști. Dimpotrivă, totul are o mare simplitate, e ceea ce s-ar numi, cu un vers celebru al lui Robert Frost, « ritualul cotidianului ».

Natura Wande Mihuleac cuprinde înțelesurile elementare ale priveliștii întru totul obișnuite. După standardele tradiționale, peisajul e de-a dreptul banal. Însă banalitatea lui e căutată, face parte dintr-un program lucid redactat, dintr-un sistem gândit cu strictețe. S-ar spune că artista răstoarnă, cu bună știință, datele viziunii romantice: peisajul ideal nu înseamnă, la ea, proiectarea unei stări de spirit, ci redescoperă, în priveliștea reală, temeiurile unei gândiri solid încheiate, într-o meditație îndelungată asupra rosturilor omului în lumea modernă. Peisajul ei este, astfel, tot o proiecție ideală; dar el nu se definește prin neasemuita uimire a romanticului, confruntat cu propriile proiecții ale unei naturi ideale.

Artista reinterpretează lucid implicațiile sentimentale ale unei naturi care se instalează în câmpul optic ca model al unei viziuni neidealizate. Dar, fără paradoxuri, tocmai în această respingere a modelului ideal stă idealitatea peisajului Wande Mihuleac. El nu e un peisaj oarecare, ci un *anume* peisaj, cel care slujește demonstrației pe care și-a propus-o artista. Respingerea deopotrivă a spectaculosului, a izbucnirilor geologice, a tălăzuirilor adânci ale pădurilor ce se adună deasupra întunecimilor misterioase și a seninelor priveliști cu lirice desfășurări de planuri colorate înseamnă însușirea unei viziuni ostentativ liniștite, de un obișnuit copleșitor. Colinele unduiesc cu un fel de stângăcie, câmpul pare că-și apără înfățișarea anonimă, mărginit — cum e — de câte un pom cu frunziș liniștit și de case întoarse, cu șfală, cu calcanele spre această priveliște tăcută.

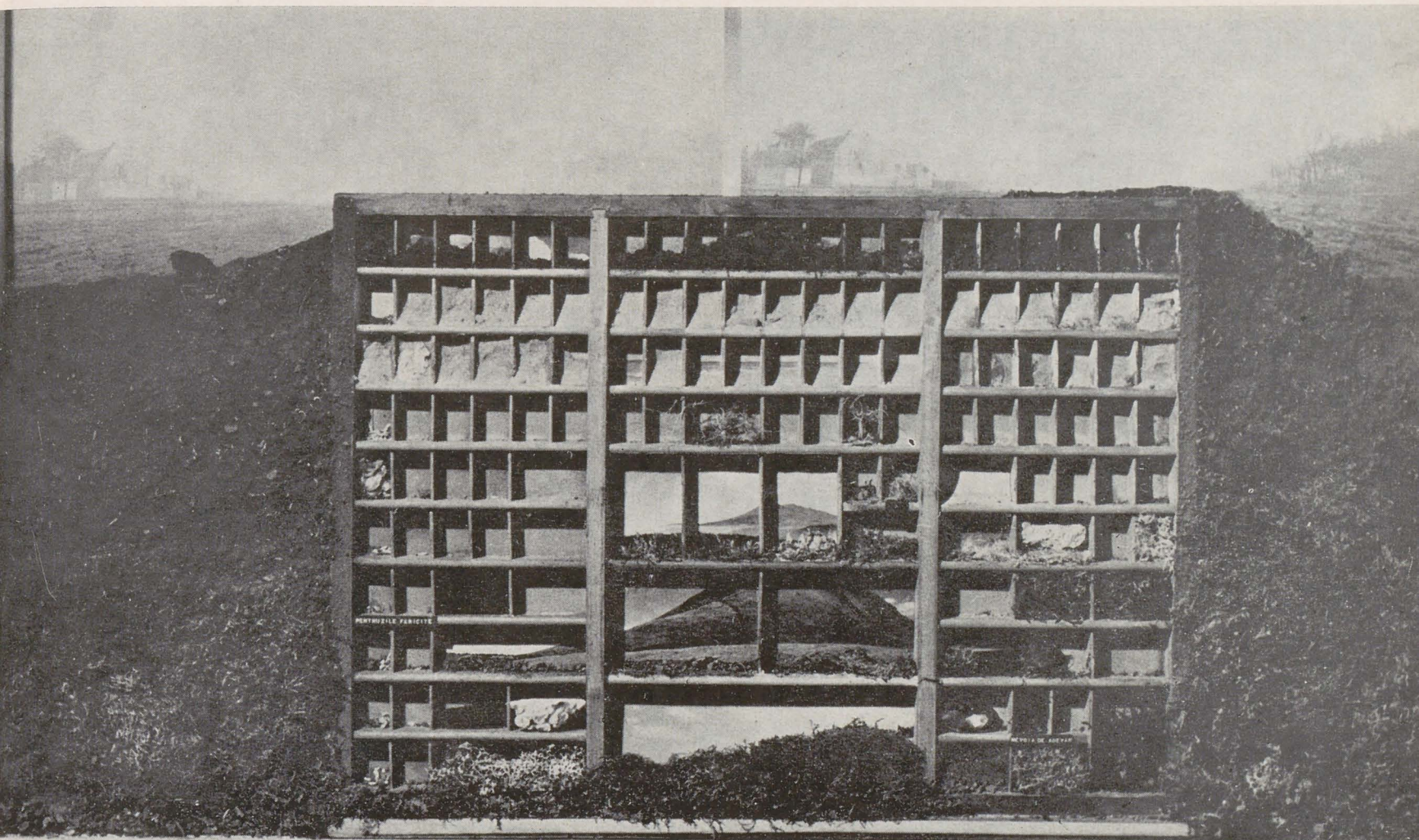
O esențializare, nu în planul speculației raționale, ci în acela al tactilului, al vizualului direct: iarbă, pământ, arbori cu scoarță aspră, cu coroane lipsite de măreție. Flori cu mărunte corole, fără parfum. Nisip. Piatră. Și iar pământ, bulgări prăfoși, smocuri de iarbă, nisip.

Artista — scriam cu un alt prilej —

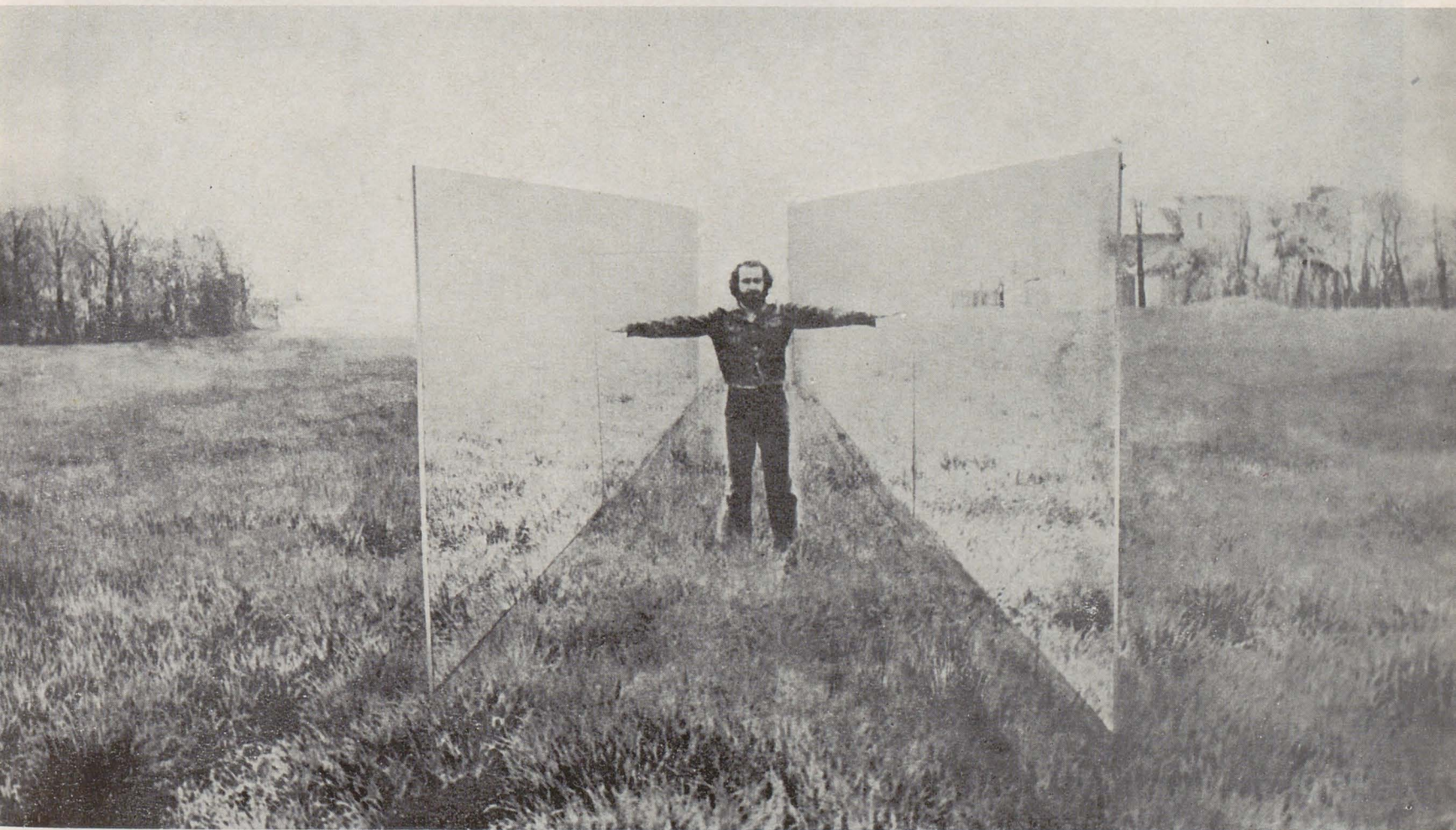
nu reclamă necesitatea unei restruc-turări a acestui univers al adevărurilor simple, tangibile, ci îi face vizibilă frumusețea pe lângă care, trecând adesea, nu o mai băgăm de seamă. Ea își impune, cu neabătută strictețe, să nu intervină în reprezentarea ei, de a nu modifica raporturile naturale ale formei și culorii. Wanda Mihuleac adoptă cu franchețe o atitudine anticalofilă față de frumusețe. Comentariul geometric care se adaugă imaginii figurate, desprinse de-a dreptul din câmpul vizual, are rostul să introducă un element de distanțare în reprezentarea raporturilor subiectului cu obiectul pe care îl recep-tează. Sensul meditației Wande Mihuleac se definește într-o direcție asemănătoare celeia a artei *pop*; aceeași lume privită frontal, neînfrumusețată, nesentimentalizată. Dar imaginea ei nu se constituie ca argument antipoetic, ci devine esențializare a unei poezii a obișnuitului. Nu în înțelesul adaosului de culoare; pentru că delicatele curcubeie ce taie suprafața lucrărilor sînt, de fapt, lame ce reflectă, descompunând-o, lumina. Sînt geometrii care direcționează jocul coerent al planurilor ce se întretaie în unghiuri clare. Wanda Mihuleac propune, de fapt, o *nouă învățare a obișnuitului* (una dintre lucrările sale se cheamă, cu un semnificativ calambur, *Alfabetart*, o construcție simplă de casuțe asemenea celor din tipografiile culegerii manuale: aici, literele sînt crenguțe, pietre, bulgări de pământ).

Observăm, la expoziția din toamna lui 1978, efortul de re-evaluare a obiectului, a materialului. Filmele proiectate în sala de la subsol a galeriei «Orizont» relevau stadiul la care ajunsese o artă consacrată descoperirii lumii imediate. Un personaj, de pildă, clădea un zid din bucăți de oglindă și devenea vizibil sieși, fără a-și bloca vederea spre peisaj ci, dimpotrivă, înconjurîndu-se (în sensul cel mai propriu) de priveliște, de cea observată și de cea reflectată care seneau într-o imagine totală. Metafora înseamnă, la Wanda Mihuleac, nu *poetizare*, ci *regăsire* a realului. Obiectul e investit cu valori lirice nu printr-o operație de atașare a unor elemente exterioare, ci prin însăși evocarea calităților lui materiale. Lemnul, pînza, hîrtia, piatra, nisipul, sîrma, lucrurile umile, atot-prezente în mediul existenței zilnice, sînt semne ale unei certitudini că universul realului cuprinde înțelesuri încă nedescoperite și pe care arta le poate desluși și transforma în sistem logic de referințe.

DAN GRIGORESCU

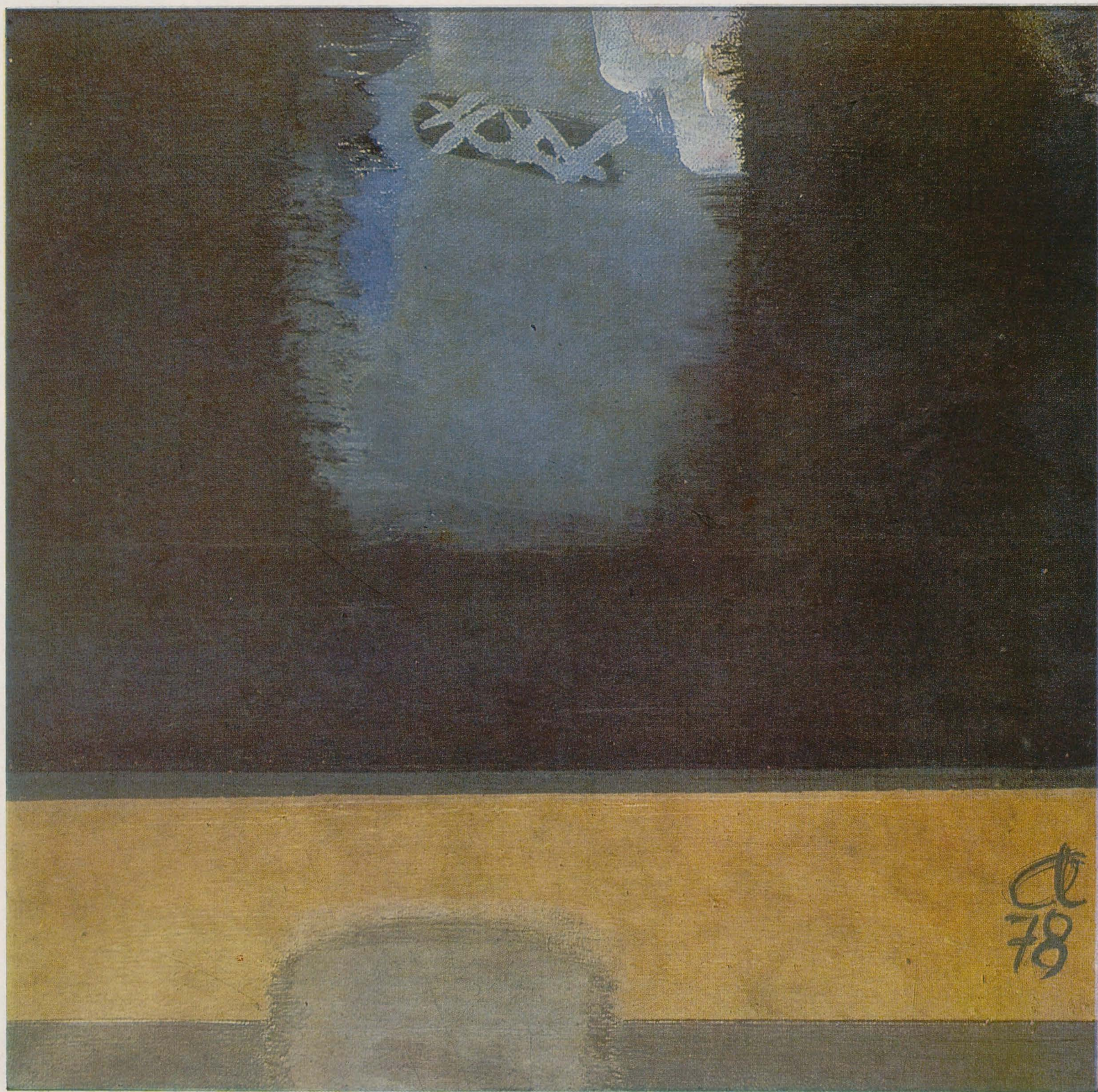


*Alfabetart, lemn, pământ, nisip, material vegetal*



*Proiect pentru co-prezență, acrilic și fotografie pe pânză*

# Gheorghe I. Anghel sau obsesia orizonturilor



Bărbat de la sud, *Gheorghe I. Anghel* este în flința sa auzită și văzută, adică în poveste și înfățișare, ceea ce Mateiu Caragiale ar fi numit un om de ape. Dar în atelierul său, pe șevaletul ridicat dintr-un eșafodaj ca primul catarg pe puntea de la prova la capătul unei încăperi lungi și înguste, pânzele înălțate succesiv acolo mi-au părut o clipă vele nu numai din această cauză. Căci Anghel este în primul rînd un navigator îmbarcat pe caravela picturii și arta sa duce la o perpetuă călătorie.

Un periplu prin nisipurile plajelor copilăriei, peregrinate de-a lungul implacabilei paralele cu zarea și somn în ierburile sărate ale falezei pentru a visa acolo de vîntul care umflă mătasea curcubeului ca pe un uriaș zmeu de lumină. Sau drum cu pasul înfiorat de semne simțite de jos de la lepezile îngropate pe țărături de lagună, cîndva porturi ale Dunării sau Mării, spre a se visa străbătînd cîndva umbrele dintre coloane ca să măsoare timpul cu sunetul copitei despicate de centaur rătăcit pe țărutul mai rece și întunecat al Pontului. Predominant fluidă, transparenta substanță din care pictorul edifică aceste spații se desfășoară amplu, spectacol cromatic mai întotdeauna deasupra unor desenate sau presimțite numai succesive linii de orizont, ritmînd intangibile trepte către cerul care devine astfel o scenă. Pictura își caută aici echilibrul în unghiul de aur al răscrucii elementelor, știind să ascundă cu eleganță, sub senzualitatea tușei și gestul încărcat de tensiune, pudoarea unui netrădat jurămînt pe geometrie. Și deoarece această cumpănă a elementelor este și focarul retortei în care materia cîștigă inițiala ei puritate minerală, culoarea mînuită de Anghel își decantează aici onctuoșitatea strălucitoare — evocatoare mai de grabă a energiilor din organic — pentru a se metamorfoza în registre de o anume umedă matitate, menite să absoarbă sau să surdineze valoarea absolută a accentelor.

Aceasta se întîmplă numai în zona ce s-ar putea chema a picturii pictură, în cealaltă — a picturii, pe care artistul o numește a desenelor — în fond o succesiune a celor mai diverse intervenții cu pigmenți solizi sau lichizi și laviuri de tușuri, guașe sau

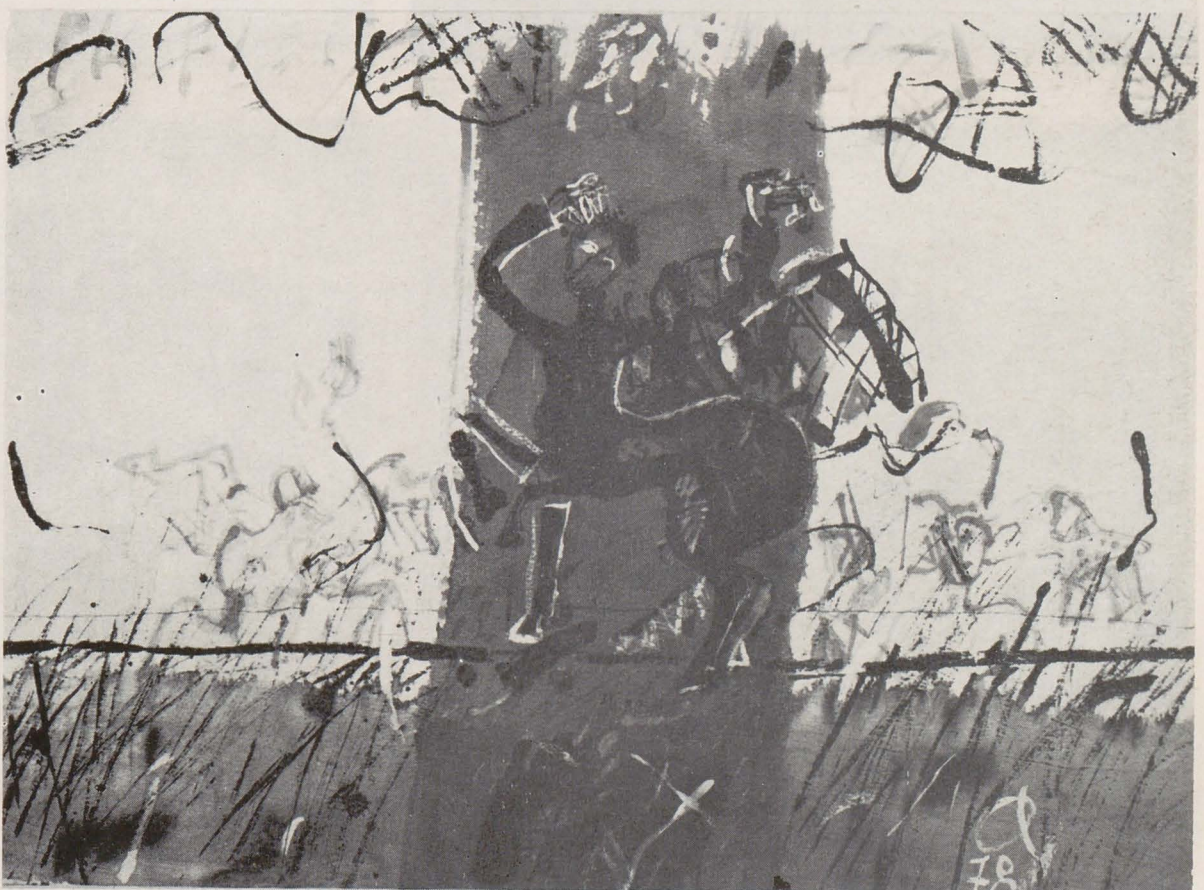
tempera și coloranți textili — lucrurile se petrec altfel. Aici există nedisimulat temperamentul exploziv al pictorului, gestul devine fulgurent, imaginea în ansamblu ca și traseul unor pete care ritmează un cîmp sau dinamizează prin intersecție statica unei linii, totul clocotește cu feroare. Este locul în care Anghel se răscumpăra de asceza meditației în spații vide de eveniment, interpretînd pe aceeași scenă mărginită de ape și stof lumea bucolică a artistului ce îmbracă o piele de centaur pentru a pîndi printre trestii jocul nimfelor. Sînt scene de pe un drum al iubirilor vizate la escale și notate cu febrilitatea presentimentului destrămării lor posibile în orice clipă.

Între nostalgia orizonturilor marine și legendele centaurului, *Gheorghe I. Anghel* își pictează cu poezie dorurile, spunîndu-ne asemeni lui Prospero și mai departe, că și pictura este țesută pe urzeala transparentă a visurilor.

FRANÇOIS PAMFIL



Plaja



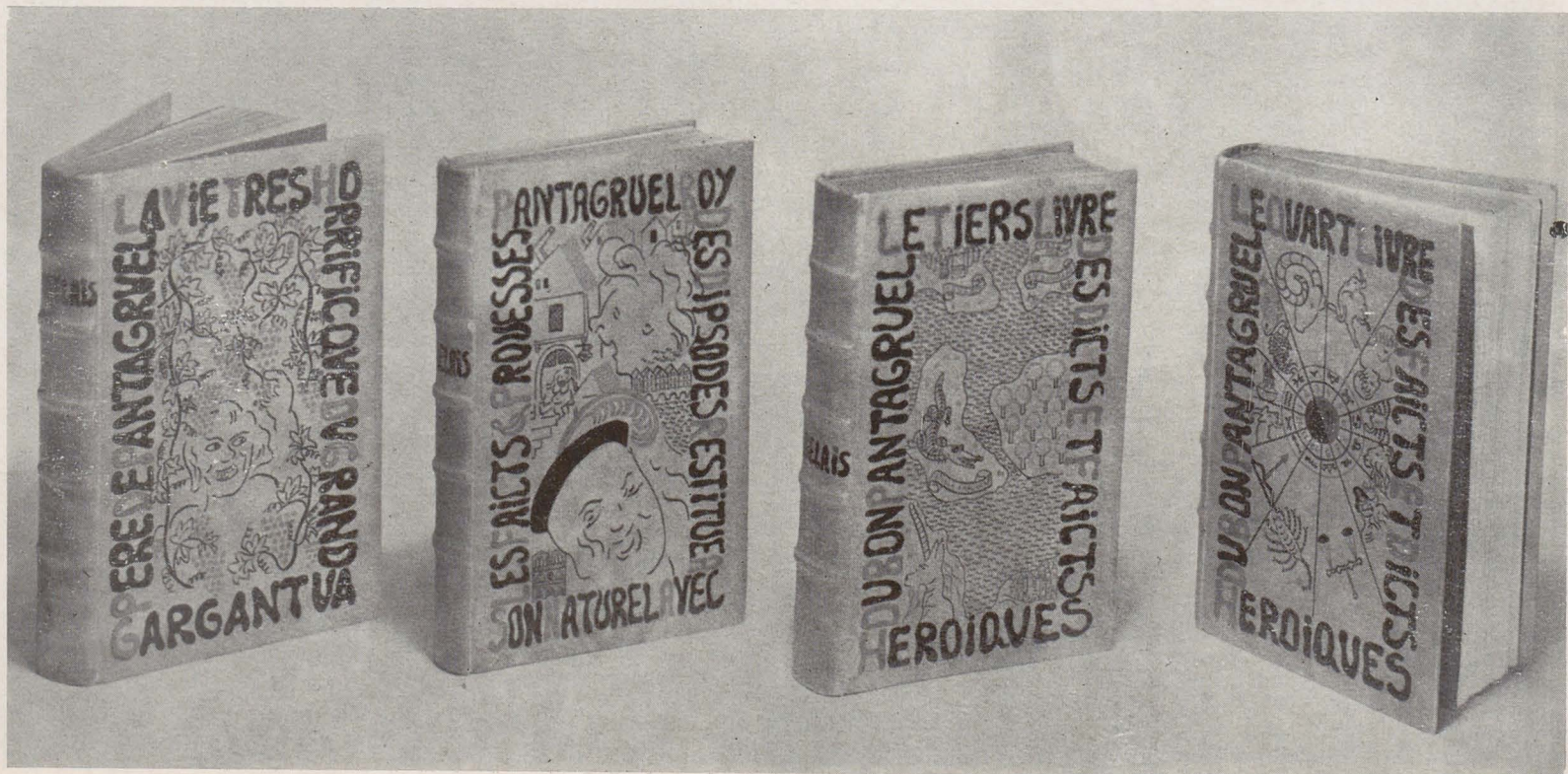
Iubirile unui centaur

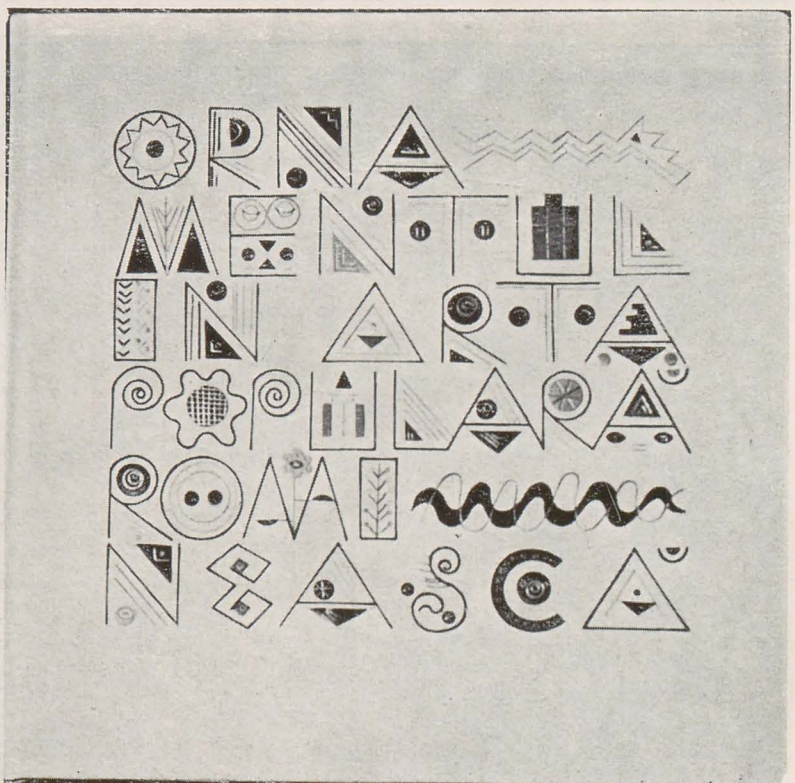
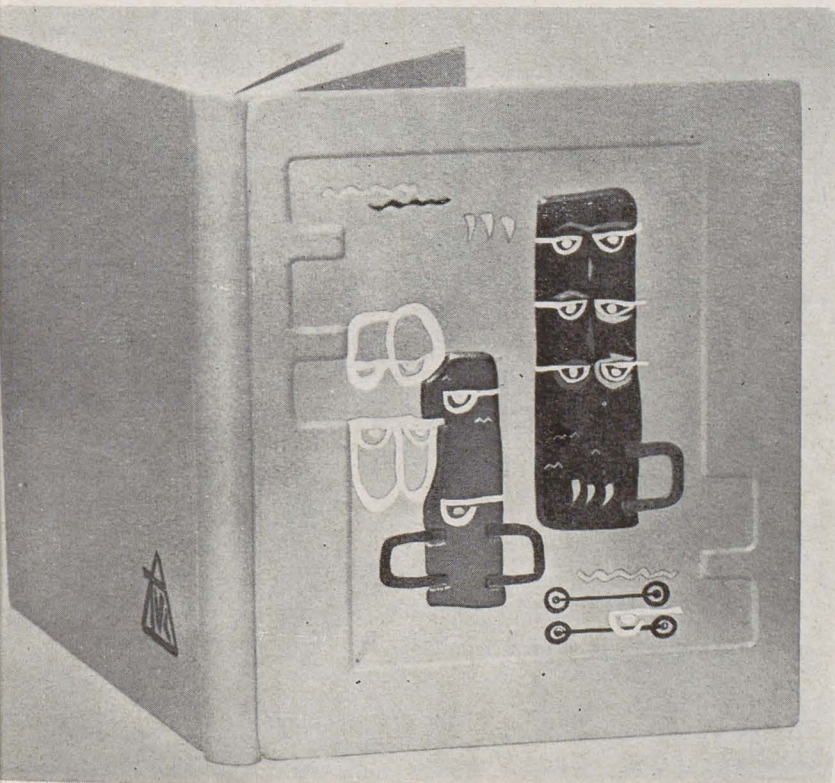
# Ella Cancicov



Ella Cancicov împlinește armonios un capitol de artă decorativă contemporană românească, implicit de cultură. Cercetându-i opera vom avea în vedere această implicație dat fiind parametrul cultură cărui i se raportează obiectul creat în cîmpul de acțiune al artistei: legătoria de carte. Totdeauna cărțile — de la pergamentele antichității romane la manuscrisele și tipăriturile medievale — au cerut un veșmînt protegitor, nu unul oarecare ci un veșmînt pe măsura valorii lor culturale și sociale. Finalitatea utilitară a legăturii ori ferecăturii a fost indisociabil asociată finalității estetice a obiectului creat, legătoria de carte constituindu-se astfel în «gen» al artelor decorative care se dezvoltă odată cu descoperirea tiparului și răspîndirea tipăriturii. Schimbul de mărfuri facilitează impunerea exemplară a marochinării islamice, de unde generalizarea materiei prime (pielea — miel, capră, vițel, cerb, porc, șarpe) și a tehnicilor de prelucrare a acesteia (presaj, relief, încrustație etc.), în concordanță cu marile «stiluri» de epocă. Epoca modernă, acceptînd o diversitate a expresiei și configurărilor, va promova (în paralel cu procesul de democratizare a tipăriturii care solicită seria) unicatul exemplar, creația de excepție, concepută drept o interpretare personală a unei anumite cărți. Apariția publică a Ellei Cancicov (după debutul parizian la «Salon des artistes français» și «Salon international du livre d'art» din 1931 artista deschide în 1935 la București, sala Mozart, prima expoziție personală) este apreciată drept un progres evident, în general al artei noastre decorative în domeniul legătoriei. Ella Cancicov stăpînește încă de la debut cu suverană autoritate tehnica (confruntarea lucrărilor executate atunci cu cele de dată recentă ne furnizează dovada peremptorie), ceea ce îi asigură o mare libertate în procesul de creație, de-a lungul aproape a cincizeci de ani! Cititor pasionat (după pro-

priile-i mărturisiri), Ella Cancicov va realiza la retrospectiva sa recentă (Dalles, ianuarie-februarie), în limitele constituite ale genului și acceptate ca modalitate de comunicare a personalității, «metafora» plastică a propriilor sale lecturi. Artă a cărții, legătoria artistică se arată a fi la Ella Cancicov artă a lecturii. Interpretare a unui conținut-text, procesul de creație este un proces de vizualizare pentru care Ella Cancicov utilizează un arsenal de elemente de natură foarte diferită. Cantitatea de redundanță a acestora are totdeauna o funcție stilistică, fapt ce justifică, cu necesitate, compoziția. Imaginea, investită cu «identitatea» cărții, are o mare capacitate de a evoca. Tipurile de «semne» (caracter și floare de literă, reprezentare, reproducere, ilustrație originală etc., etc.), utilizate într-o combinație mereu nouă, seduc privirea introducîndu-l pe receptor în lumea cărții, într-o «bibliotecă» în care artistul a știut să asocieze lui Rabelais și Villon pe Arghezi, pictorilor flamanzi pe Tăculescu, icoanelor pe sticlă monumentele arheologice, lui Virgiliu pe Dimitrie Cantemir ori Mihai Eminescu. În această lume bibliofilă exemplară, parafrazîndu-l pe Arghezi, exclamă: carte, cînstă meșterului care te-a legat. Legătoria de carte rămîne cîmpul de creație preeminent pentru Ella Cancicov care însă, cu aceeași autoritate, a îmbrățișat o diversitate de obiecte, de la așa-numitele «garnituri» de birou (unde compoziția ornamentală are rol preponderent, artista stabilind relații cu folclorul românesc, îndeosebi cu arta cojocarilor), la panoul decorativ, compoziție de dimensiuni organizată riguros după principiile de ritm, alternanță, simetrie. Punînd în lumină o viață închinată artei, retrospectiva subliniază deopotrivă rolul pe care îl deține, într-o mișcare artistică, în plin proces de promovare a «multiplului», exemplaritatea «unicatului» ca fapt plenar al creativității. HORIA HORȘIA





« Spiritul » scria André Breton « este de o minunată promptitudine în a sesiza cel mai slab raport ce poate exista între două obiecte luate la întâmplare. Orice este susceptibil să figureze n-are importanță ce ». Faptul că încercarea de a aborda *elaborările inventive* ale Georgetei Boruzs și ale lui Adrian Dumitrache pornind de la o cheie a gândirii suprarealiste nu înseamnă că avem în situația aceasta de a face cu o atitudine în primul rând suprarealistă (este de altfel perfect adevărat că și afirmația lui Breton funcționează mai curînd ca o « cheie universală »).

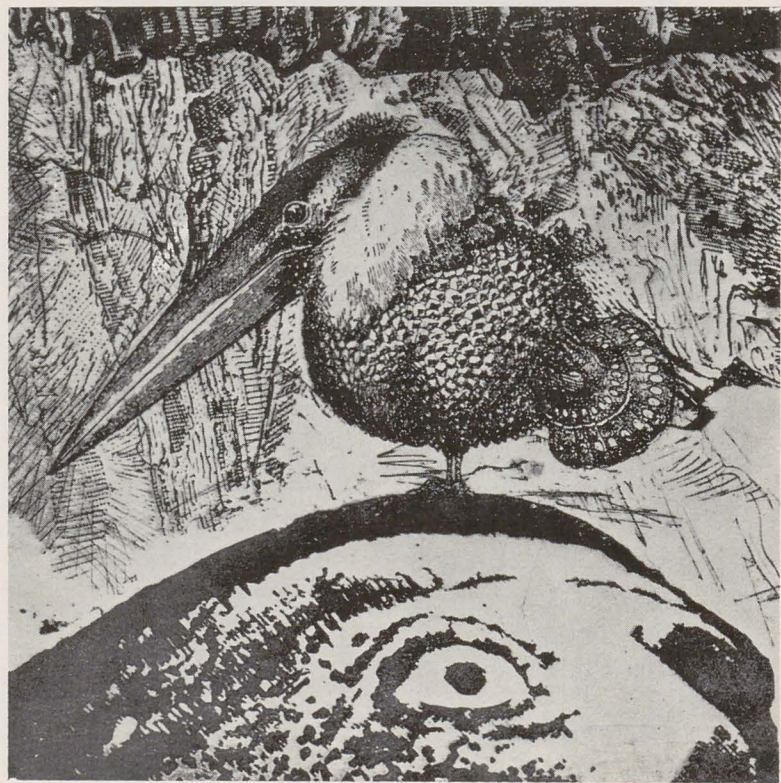
Amîndoi gravorii se arată interesați de procesul psihologic declanșat de învecinările forțate, de « sabotarea »

contextului habitual al unei reprezentări, acestea determinînd specificitatea *colajului* (nu este atît vorba despre aparenta simplitate a tehnicii acesteia, la care se apelează copios, cît de o metodă de structurare a unor fascicule de teme în capul privitorului, colajul petrecîndu-se, cum spuneam, la nivelul psihic). În ambele cazuri este limpede că avem de a face cu exemple de artă *dedusă*, de artă *culturativă* (acea artă în care sînt presărate aluzii, trimiteri la trecutul artei; aici, fapt perfect normal, și la propriul trecut artistic al autorilor) realizată prin menținerea unui atent echilibru între luciditate — se poate distinge, uneori, un fel de « metodă normativă » în elabora-

rea surprizei — spontaneitate și abilitate tehnică propriu-zisă (dată fiind extrema importanță a laturii « profesionalității » în metodică acestor autori, a mai insista asupra priceperii lor tehnice ar fi un elogiu îndoielnic). Nu întîmplător insistăm asupra caracterului metodic ce prezidează aceste producții ce țin, în majoritate, de *estetica fragmentului*.

Este de observat, ca o conduită suprarealistă, la ambii autori, frecvența delocalizării — peisajul este accesoriu și « citat » — și dezindividualizării, reducerea la general, tipisme, acesta excluzînd, se înțelege, portretul. Mai constatăm că stratul suprarealist al imaginii exclude întotdeauna morbidul și psihoza.

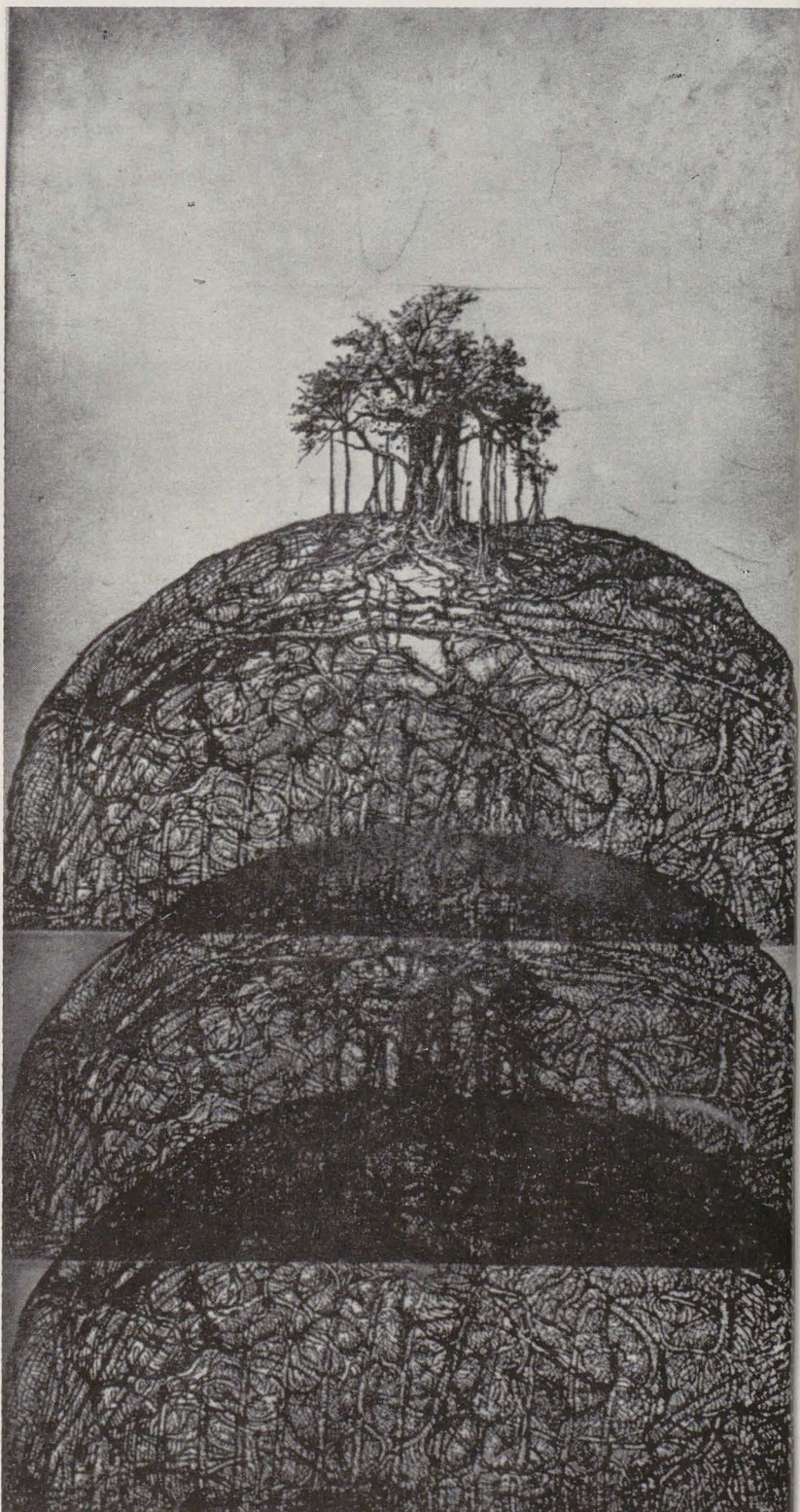
## Georgeta Boruzs



Patima curiozității



Bufozul



Dîmb



Mai ales în gravurile lui Adrian Dumitrache se resimte ceva ce s-ar putea numi o parodie a *compulsării* (ceea ce dicționarul definește drept o cercetare minuțioasă, consultare de cărți, documente etc.).

În acest să-i spunem trafic de figuri și de forme, zona aluziilor de cultură plastică se întinde la Adrian Dumitrache de la invenția orientată spre «capriccio, bizzarria» propusă de teoreticienii manierismului, cu iconografiile secolului XVI—XVII — limbă codificată, hieroglifică în care, se știe, sfinții erau specializați și recunoscuți după atribute, dar «dezamorsate» în sens suprarealist (un arbatelier cu pernă, de exemplu) la sensurile generale ale ironiei roman-

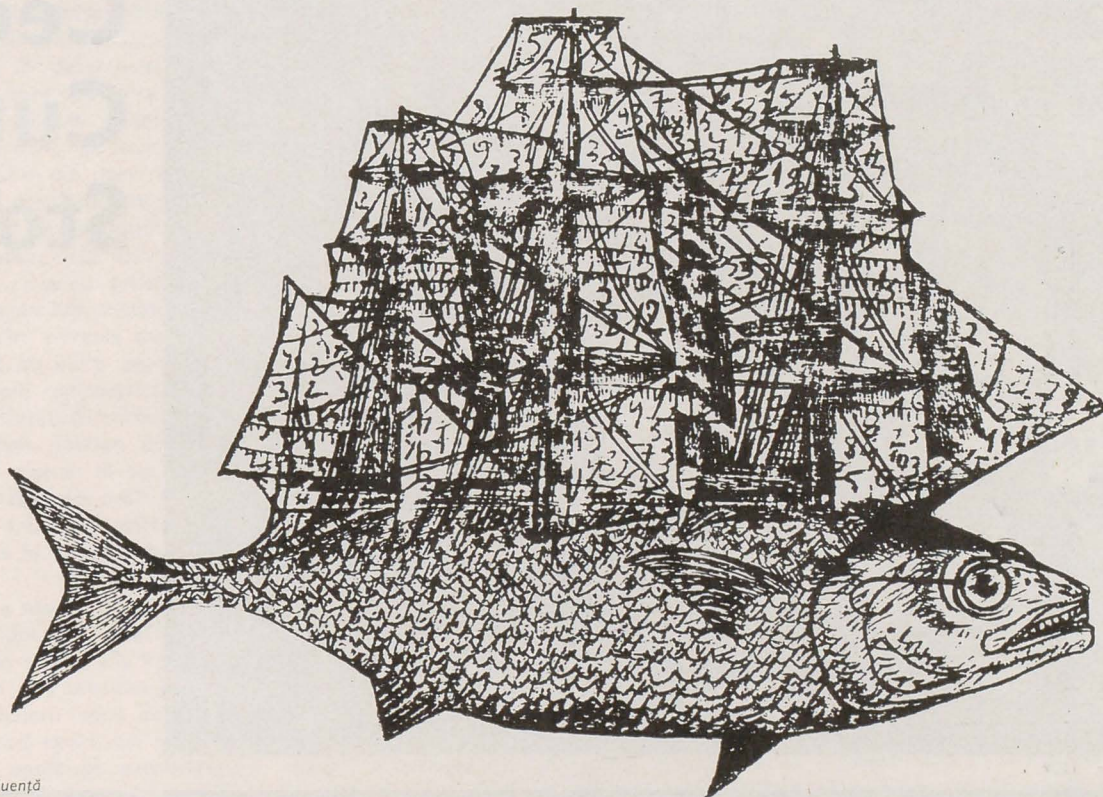
tice (în fapt «teoria Paradoxului, a Antitezei, a Fragmentului, a Simbolului», de care scria Schlegel, ar putea deveni un extrem de potrivit comentariu în legătură cu cei doi autori).

Adrian Dumitrache apelează constant la planșa — sau fragmentul de planșă — din vechile enciclopedii — în special pentru acoperirea «temei mașinale», comentariu la civilizația contemporană. Monștrii — imagini compozite, lanț asociativ prin deplasarea sau suprad dezvoltarea unor organe — produși printr-un fel de rebus sistematic de Adrian Dumitrache nu au nimic terifiant, sînt monștri benigni, livrești, cu un picior în zona umoris-

Dacă planșa de enciclopedie este utilizată ca materie primă și de Georgeta Boruzs, registrul de apartenență al semnelor este sensibil modificat, ea este interesată de imagini din artele exotice, extraeuropene, populate de idoli străni, de foto-jurnalismul de interes social și etic, iar imaginile nou construite capătă accente expresioniste ce nu exclud tragismul, «tensiunea în țipăt» expresionistă. Relația de «înstrăinare», altfel spus sustragerea și reamplasarea în alt context, animarea obiectelor trecute într-o altă lume este însoțită de justificate «recitaluri» de virtuosism în sensul expresionismului abstract.

MIHAI DRIȘCU

## Adrian Dumitrache



Interinfluență



Zbor nocturn



Spirit de echilibru



Granada, cartierul arab, desen, 1929

# Cecilia Cuțescu- Storck



Triptical vieții, ulei (fragment)



Ritmul

La o sută de ani de la nașterea Ceciliei Cuțescu-Storck, să încercăm a aminti, în folosul unei viitoare situări mai complete și mai precise, locul pe care această artistă îl ocupă în dezvoltarea picturii românești contemporane. Spre deosebire de mulți artiști români, în cazul Ceciliei Cuțescu-Storck avem la îndemână, din fericire, un mare material autobiografic, fie publicat — din care însă pînă acum nu s-au extras toate elementele semnificative — dar și o arhivă întregă de documente inedite (scrisori primite sau trimise, note sau pagini de jurnal etc.). Parcurgînd cu acest prilej o parte din ele, ne-am dat seama de însemnătatea acestei artiste, mai mult decît din «Fresca unei vieți», citită pentru prima dată cu mulți ani în urmă, atunci cînd fizionomia școlii românești de pictură nu ne era suficient de conturată în minte, în ampla ei evoluție. Recitind acum, într-un context de date noi, «Fresca unei vieți» ni s-a părut că reprezintă un instrument de prim ordin nu numai pentru înțelegerea unui artist autentic, dar și a vieții culturale românești în răstimp de aproape un secol.

Cecilia Cuțescu-Storck s-a născut atunci cînd Războiul de Independență din 1877—1878 abia se încheiase, iar pînă mai ieri se mai afla încă printre noi. «Fresca unei vieți» și-a intitulat ea cartea, publicată în preziua încheierii celui de-al doilea război mondial<sup>1</sup>, fresca unei epoci, am spune noi, epocă redată în această operă de memorialistică cu o mare fidelitate, deoarece se bazează pe pagini de jurnal și pe scrisori de epocă. Ca și alte cărți de memorii, scrierea Ceciliei Cuțescu-Storck ar putea constitui un material deosebit de interesant pentru un cercetător al «istoriei mentalităților» unei epoci. Nu ne simțim pregătiți pentru o atare investigație, deși referiri la un aspect sau altul al acestei teme vor fi făcute uneori pe parcursul rîndurilor ce urmează. Am dori să atingem cu acest prilej numai două din problemele ce se pot ridica în legătură cu personalitatea artistică a Ceciliei Cuțescu-Storck: una își propune să surprindă sursele din care s-a alcătuit universul său imagistic, iar cealaltă va fi o încercare de incursiune — incompletă, desigur — în viața spirituală a artistului, ca tip uman specific, pornind de la o serie de reflecții, neașteptat de edificatoare în această privință, ale Ceciliei Cuțescu-Storck.

Două au fost sursele mai importante pe care unul sau altul dintre cercetătorii români sau străini le-au aflat în pictura monumentală a Ceciliei Cuțescu-Storck, adică în partea cea mai durabilă a creației sale. Una, de mai largă circulație, pune în legătură această pictură cu frescele de la Panthéon ale lui Puvis de Chavannes. O alta, susținută și de un critic belgian, Schmit, cu prilejul expoziției de artă românească din 1929 de la Bruxelles, stabilea unele apropieri, dar și diferențe, față de pictura lui Gauguin<sup>2</sup>. S-a mai vorbit odată, dar mai mult la modul enunțiativ, de analogii cu arta monu-

mentală a elvețianului Hodler<sup>3</sup>. Vom încerca, în cele ce urmează, să circumscriem cu mai multă precizie componentele stilistice ale creației personalității artistice de care ne ocupăm.

Ceea ce izbește încă de la început pe cel care cercetează devenirea creatoare a Ceciliei Cuțescu-Storck este siguranța absolută a vocației sale. Atunci cînd alte fete se joacă cu păpușile, ea făurește imagini pe care le colorează, cum poate, cu culori luate pe ascuns de la un zugrav care lucra în casă. Ea însăși, dar și biografia săi, au consemnat tot felul de amănunte pitorești în această privință. La 18 ani este la München, și o fotografie de epocă ne-o înfățișează în atelier — ca studentă la Damenakademie (Kunstlehrinnenverein) — în fața șevaletului, cu o expresie de seriozitate — mișcătoare la o persoană atît de tînără — de dîră concentrare, așa cum va apare de acum înainte în mai toate imaginile sale, autoportrete sau fotografii. Ce găsea artista în devenire la sosirea sa la München? Un învățămînt artistic foarte bine organizat — evident de nuanță academică — dar și începutul unui puls nou, din moment ce încă din 1892 se puneau aici bazele mișcării internaționale cunoscute sub numele de «Secession» (introdusă apoi la Viena de Gustav Klimt, în 1897, și la Berlin, în 1899). Într-o extraordinară stare de receptivitate, tînăra Cecilia Cuțescu urmărește îndeaproape activitatea expozițională a acestei mișcări, dar face desigur o confuzie de date atunci cînd afirmă că în cadrul unei astfel de expoziții a admirat, la 2 iunie 1898, împreună cu sculptorul Fritz Storck, sculptura «Văduva» lui Ivan Mestrovic<sup>4</sup>. La acea dată, Mestrovic — a cărui artă, așa cum vom vedea, prezintă unele puncte de contact cu cea a pictoriței române — nu avea decît 15 ani, abia începea să dibuie, de unul singur, cioplitul în piatră, faza lui «Secession» va avea loc cîtiva ani mai tîrziu, iar «Văduva» va fi expusă abia în 1908, după sosirea artistului la Paris<sup>5</sup>.

În afara mișcării secessioniste, tînăra româncă lua cunoștință la München de viața artistică, deosebit de înfloritoare, a orașului, dominată de ideile estetice ale lui Hans von Marées, autorul teoriei «purei vizibilități» («reine Sichtbarkeit»), aplicată și aplicabilă mai ales în arta monumentală. Se mai arată interesată și de viața muzicală müncheneză, aflată de mulți ani — încă de pe vremea straniei prietenii dintre fantastul Ludovic al II-lea al Bavariei și Richard Wagner — sub vraja lumii de simboluri, legende și mituri a marelui muzician, creație ce a exercitat o profundă atracție și înfrîurire asupra multora dintre poezii și pictorii de tendință simbolistă ai vremii. Urmărindu-i rîndurile așternute în timpul șederii sale la München, vedem că artista frecventa cu asiduitate muzeele și galeriile de artă, că studia — făcînd uneori copii după marii maeștri (Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Ribera)<sup>6</sup>, și mai ales că admira pe acei extraordinari desenatori ai Renașterii germane, Holbein și Dürer, a căror

influență e vizibilă în multe din desenele sale din această perioadă, dar a căror amintire o va purta — în mod co-substanțial, am spune — de-a lungul întregii sale vieți, prin interesul marcat pentru puritatea conturului, altfel zis, pentru o artă a cărei grad de realizare plastică se află în raport direct cu forța de expresie a unui desen puternic și ferm. Am enumerat astfel o serie de jaloane ce vor intra mai tîrziu în componența stilului său deplin afirmat, dar aceste elemente constitutive nu influențează încă evoluția artei sale din acel moment. În această etapă a activității sale, Cecilia Cuțescu pare a nu urmări decît să fie capabilă a obține o cît mai deplină luare în posesie a realului. Sosită la Paris, în 1899, artista continuă cîtva timp drumul început la München, acordînd o tot mai stăruitoare atenție scrutării figurii umane. Răzbate aici acel interes pe care l-a manifestat, de-a lungul întregii sale vieți, pentru latura socială a existenței, făcînd din ea un militant al luptei pentru emanciparea femeii, trăsătură comună de altfel și altor intelectuali români din acea vreme. Dintre nenumăratele lucrări realizate în această perioadă, vom aminti aici numai pe cele mai caracteristice: «Nudul» din 1902 (primit la Salonul Champs de Mars în același an), precum și «Vagabondul» și «Pescarul», ambele din 1904. Iată cum descrie artista însăși factura tabloului «Nud», descriere valabilă însă pentru întreaga serie de lucrări datînd din această epocă: «Voluptatea pastei mă îmbăta și punînd pensula lîngă pensulă aveam impresia că dau viață. Pe lîngă preocupările de tehnică, voiam să pun, mai presus de toate în tablourile mele, sentiment și caracter, ca ele să nu fie lipsite de acea pătrundere omenească ce nu se întîlnește în picturile [...] abstracte... Vreau ca de-a lungul activității mele să concentrez prin pictură fresca durerii omenești (sublinierea artistei), pentru că sînt convinsă că durerea este esența vieții și de aceea caut să o redau sub orice haină, fie arătoasă, fie săracă...»<sup>7</sup>. Recunoaștem aici, alături de ideile umanitare la care ne-am mai referit, și o înfrîurire directă a modului lui Daumier de a concepe pictura, artist pe care Cecilia Cuțescu a avut prilejul să-l admire, cu tot entuziasmul de care era capabilă, cu prilejul marelui expoziții organizate în primăvara anului 1902 la Școala de Arte frumoase din Paris<sup>8</sup>. Încă de pe acum se făcea însă simțită adevărata sa vocație de pictor, care nu era aceea romantic-expresionist-realistă, avînd drept cap de serie pictura încărcată de pastă, cu tușe puternice și sculptural nervoase, a lui Daumier, ci una simbolist-decorativă, bazată pe o desăvîrșit armonică știință a unei compoziții de un echilibru quasi-rinascentist. Tendința spre monumentalitate se manifestă chiar și în lucrările la care ne-am referit, de un realism în maniera unui Cottet sau Lucien Simon, artiști pe care Cecilia Cuțescu îi admira mult în această fază a activității sale. În adevăr, în ciuda realismului lor, «Pescarul» sau «Vagabondul» erau concepute

la o scară neobișnuit de mare pentru astfel de tablouri «de gen», contrastul dintre monumentalitatea imaginii și o prea minuțioasă subliniere a accidentalului fiind ușor distonantă.

Era firesc ca un artist cu o sensibilitate atât de ascuțită să simtă că se afla într-un impas și că ieșirea la lumină, date fiind disponibilitățile ei creatoare, nu putea veni decât dintr-o epurare a senzației directe și a disciplinării simțirii sale, pînă atunci prea mult debitoare imediatului, în vederea creării unor elemente formale capabile să-i permită realizarea unor compoziții de o mai mare rigoare plastică. Începea, altfel zis, lungul său drum de autodescoperire și de alcătuire a unui stil propriu, drum pe care artista îl tatona încă din 1902, atunci cînd, la chinuitoarele probleme pe care și le punea, criticul Theodor Cornel îi răspundea printr-o scrisoare din Paris: «[...] Sînt sigur că arta d-tale nu va fi pricepută în țară. Cred că-ți dai singură seama. Criticii sînt de-a întregul lipsiți de înțelegerea stilului larg și mare [...]»<sup>9</sup>. Artista însăși își amintește că în această epocă «Aspiram la pictura murală ca la un ideal [...]», și «Pretutindeni pe unde umblam închipuiam cu gîndul meu compoziții. În grădină, în casă, pe străzi, pe cînd mă îmbrăcam, privind obiectele din față, oameni, pomi și lucrurile toate, sau uitîndu-mă la mersul capricios al norilor cu forme fantastice, la jocul nisipului de pe plajă, la formele monumentelor, sau a celor mai umile case care se desenau pe cerul fără culoare al Parisului [...], pe calcanele caselor bătrîne [...]»<sup>10</sup>. Unde se putea adresa Cecilia Cuțescu pentru a afla răspuns la arzătoarele probleme ce i se ridicau în față? Desigur, nu la cineva din afară, cum era Theodor Cornel, a cărui lungă scrisoare — prin stilul ei alert și prin unele observații deosebit de pertinente în legătură cu gustul publicului și cu rolul criticii de artă — ni se pare mai interesantă pentru cel care urmărește evoluția criticii de artă românească decît pentru felul cum el a înțeles drama interioară pe care o trăia în acel moment tînăra artistă. Critica de artă, de altfel, atunci cînd cel care a practicat-o n-a fost el însuși un creator, și-a aflat utilitatea mai ales în explicarea a posteriori a unui fenomen artistic decît în sesizarea, premonitoare, a unei deveniri artistice, căreia nu i s-au putut găsi pînă în acel moment analogii în trecut. Rămînea atunci deschisă calea inspirării din artă, dar de care artă? Cum se putea descurca un tînăr în mijlocul atîtor sugestii oferite, cu o risipă derutantă, de Parisul sfîrșitului veacului trecut și începutul veacului nostru? Chiar în pictura murală epoca menționată a fost dintre cele mai prolifiche, dar din nefericire lucrările încredințate în acest domeniu unor celebrități ale vremii nu mai sînt interesante în momentul de față decît pentru ilustrarea gustului oficial al epocii. Setea de pictură monumentală a Ceciliei Cuțescu nu putea fi potolită nici de «marile mașinării» de la Panthéon ale



Elevă la *Kunstlehrerinnenverein, München, 1897—1898* (fotografie inedită)

unor Pierre-Victor Galland, Alexandre Cabanel, Edouard Detaillé sau Delaunoy, nici de cele de la Hotel de Ville ale unor Henri Gervex sau Léon Bonnat, nici de cele ale lui Carolus Duran dintr-una din sălile mobilierului de la muzeul Luvru, și nici chiar de pictura monumentală, concepută într-un spirit mai modern, de un Baudry la Curtea de casație, de un Henri Martin la Sorbona, sau de un Albert Besnard la Școala de Farmacie. Singurul artist de valoare autentică ce a reprezentat ceva în alcătuirea stilului personal al Ceciliei Cuțescu a fost — așa cum a lăsat ea însăși să se înțeleagă — Puvis de Chavannes, decedat un an înaintea sosirii tinerei românce la Paris, dar ale cărui opere aceasta le-a văzut desigur la Panthéon, la Sorbona sau la Hotel de Ville. Puvis de Chavannes putea constitui un exemplu elocvent de felul cum un artist-muralist e capabil să organizeze astfel suprafața pe care urmează s-o picteze încît formele pe care le mînuiește să dobîndească maxima lor eficiență, în acord cu o idee compozițională dominantă, clar exprimată. Dacă ceea ce vedea din realizările, celebre în acea vreme, nu-i putea furniza tinerei artiste suficient prilej de meditație, în schimb ea avea la îndemînă o extraordinară lecție de stil, lecție pe care a folosit-o din plin și Gauguin, de unde analogiile pe care unii critici le-au stabilit între cei doi artiști. Este vorba de arta arhaică, în special de cea egipteană, pe care ambii au privit-o cu atenție, în cazul Ceciliei Cuțescu faptul fiind confirmat de ea însăși, în

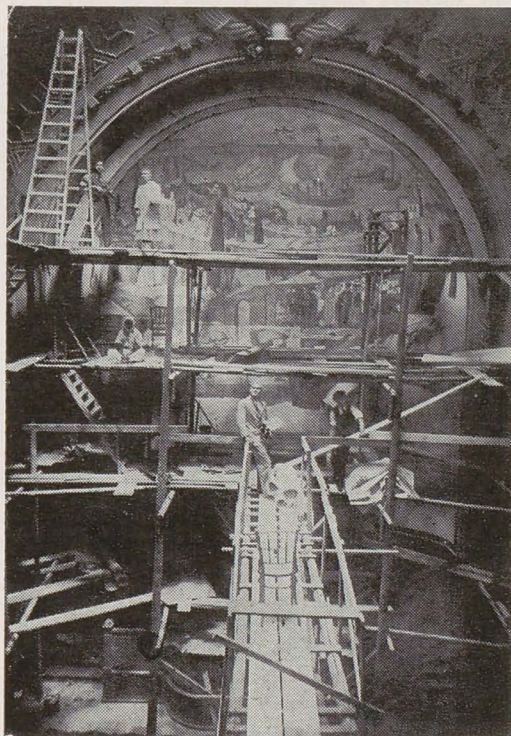
fraze ce nu par să fi atras pînă acum îndeajuns atenția cercetătorilor. «Orele mele cele mai senine le-am petrecut în sălile de jos (de la Luvru, n.n.), în fața statuiilor egiptene, arhaice grecești și asiriene [...]». Cu prilejul unei vizite, în 1909, la muzeul de artă extrem-orientală Guimet, în tovărășia lui Brâncuși, artista scrie din Paris soțului ei, sculptorul Fritz Storck: [...] «E o plăcere să ascuți reflecțiile interesante și neașteptate ale lui Brâncuși [...]» Din vorbă în vorbă cu Brâncuși, nu știu cum am luat în discuție statuile egiptene de la Luvru. Ne luam înaintea unul altuia pentru a găsi expresiile cele mai nimerite de nețărmuită admirație față de monumentalitatea, puterea de abstractizare și de sinteză, care le caracterizează în simplitatea lor [...] Ce sobrietate și frumusețe, ce extraordinară stăpînire a formei!»<sup>11</sup>. Probabil tot cu acest prilej, Brâncuși îi scria în 1909 sculptorului Storck la București: ... «nu pot spune plăcerea ce am simțit văzînd cu cîtă finețe Dsa. pătrunde în intimitatea artei mari și curate»<sup>12</sup>.

Prin aceasta ne-am apropiat însă de cel de al doilea aspect pe care ne-am propus să-l atingem în rîndurile de față cu privire la arta Ceciliei Cuțescu-Storck, și anume al modului cum un artist autentic receptează solicitările din afară. Prima constatare ce se impune este firescul cum acestea sînt asimilate, fără grabă și, mai ales, fără preluări de-a gata a unor concepte esteice, așa cum se întîmplă adesea. În timp ce expresionismul tematic și de factură a fost părăsit repede, de îndată ce Cecilia Cuțescu-Storck a simțit că, în ceea ce o privește, nu i se potrivea, celelalte elemente-jaloane la care ne-am referit — și altele ce vor mai apare de acum înainte — încep să se orînduiască parcă de la sine, în cuprinsul unei concepții plastice remarcabil de coerente. Alături de desenul puternic și precis, deprins încă din tinerețe, începe a-și face tot mai simțită prezența gustul pentru simbol și alegorie, așa cum văzuse ea în tinerețe la München, în operele unui Hans von Marées («Vîrsta de aur», «Lauda Modestiei», tripticul celor «Trei sfinți călăreți», cel al «Hesperidelor»), dar mai ales în cele ale lui Franz von Stuck, influențat încă din 1889 de alegoriile pline de poezie ale lui Arnold Böcklin. Deși Franz von Stuck, unul din corifeii secesionismului german, n-a fost propriul său profesor la Academia müncheneză (el a fost profesorul lui Kimon Loghi, cu care Cecilia Cuțescu a avut dese discuții, în probleme de artă acea în vreme), casa acestuia, alături de Villa Lenbach, a constituit pentru tînăra româncă un model și un ideal pe care l-a purtat înlăuntrul ființei sale cu acea tenacitate ce constituie una din trăsăturile fundamentale ale temperamentului său, pînă și l-a putut realiza în propria ei locuință din str. Vasile Alecsandri nr. 16 (o adaptare locală a stilului pompeian admirat în tinerețe la München)<sup>13</sup>. Nimic neobișnuit în faptul că s-au încercat apropieri între pictura monumentală a Ceciliei Cuțescu-Storck și cea a elvețianului Ferdinand Hodler,

ambii aflați sub ascendența puternică a muzicii wagneriene<sup>14</sup> și debitori, fiecare în felul lui, secesionismului și simbolismului. Prin importanța acordată arabescului și prin potențarea acestuia în vederea obținerii unei cât mai mari eficiențe expresive — recurgându-se adesea chiar la o exagerare și la o forțare a gestului — secesionismul poate fi socotit drept un precursor al expresionismului, după cum, prin dinamica liniilor, el ar fi putut sugera unui Kandinsky — elevul și el, ceva mai târziu, al lui Franz von Stuck, la München — deplina autonomizare a liniilor-culoare într-un spațiu abstract. Fără a forța nota, credem că putem socoti drept o reminiscență a esteticii secesioniste și nevoia de stilizare expresivă, nevoie ce se regăsește atât în opera Ceciliei Cuțescu-Storck, cât și în cea a lui Ivan Mestrovic, exprimată cu un echilibru de ținută clasică, în cea a pictoriței românce, cu un patos romantico-expresionist, în cea a sculptorului iugoslav<sup>15</sup>.

Curînd, alături de elementele amintite, altele noi vor veni să îmbogățească lumea de forme și imagini a Ceciliei Cuțescu-Storck. «Frumusețea viziunii decorative mi-a apărut prima oară și m-a impresionat privind frescele din bisericile noastre [...] pe cari le văzusem cu vărul meu [...] Costică Orășanu. Era într-o vară cînd venisem la București pentru vacanță și o porniserăm amîndoi către lacul Floreasca [...]. Mergeam de-a lungul drumului, văduvit atunci de case și presărat pe laturi cu lanuri de grîu și zarzavaturi, cînd deodată apărură în fața noastră o bisericuță în ruină [...]. Printre ulucile dărăpănate, se zăreau fragmente de pictură murală în stilul bizantin. Ispitiți, am intrat înăuntru și vărul meu, urcîndu-se pe birnele căzute, văzu o bucată de tencuială gata să cadă și ea. Desprînse ușor poighița pictată și mi-o dăruî drept amintire, să o arăt francezilor, ca o mărturie de pictură bizantină românească. Mulțumită, l-am rugat să-mi dea o altă bucată mai mărișoară [...]. Am adus comorile acasă pe o scîndură, el a făcut într-o cutie de lemn, cu multă grijă, o pastă de ipsos în care a fixat stratul de tencuială pictată, zicîndu-mi: «Iată o decorațiune originală pentru atelierul tău din străinătate»<sup>16</sup>.

După cîțiva ani de ședere la Paris, cariera artistică a Ceciliei Cuțescu părea asigurată. Expusese la diverse expoziții și saloane oficiale, avusese o expoziție personală, ceea ce însemna un adevărat succes pentru un debutant, într-un moment deosebit de fierbinte, hotărîtor pentru soarta ulterioară a artei europene (expoziția sa personală de la Galeria Hessle va avea loc numai la cîteva luni după ieșirea în arenă a fovilor). Era căsătorită cu un violonist francez, Romulus Kunzer, cu care avea un copil, era apreciată și iubită de părinții acestuia, avea un atelier pe care și-l amenajase cu acel gust decorativ ce o va însoți de-a lungul întregii sale vieți, poseda chiar un început de colecție de artă. Dar chiar în anul expoziției sale din 1906 — într-un fel, al



În timpul executării frescei «Istoria comerțului românesc» la Institutul de studii economice, București (terminată în 1934) fotografie inedită

consacrării sale în lumea pariziană — se întoarce brusc în țară, pe care nu o mai părăsește decît pentru relativ scurte călătorii, de interes artistic cel mai adesea. Se aruncă cu toată ferveoarea de care era capabilă în viltoarea vieții artistice de la noi, viață pe care amintirile ei o întregesc în mod substanțial cu unele amănunte deosebit de interesante.

Care poate fi sensul acestei devieri subite de la firul unei existențe artistice construite cu atîta trudă? Am sugerat mai înainte una din posibilități: faptul că intuia că se afla de cîtva timp într-un impas. «Nu-mi rămînea decît să aleg: sau arta convențională, care mi-ar fi adus cu siguranță laude, ca și înainte, și mari rezultate materiale, sau o viață netihnită, aspră, cu încercări și greutăți care însă mă ducea la victoria voinței și a străduinței mele...»<sup>17</sup>. Al doilea motiv ar fi acela că faza acumulărilor trecuse, iar pentru fructificarea lor tumultul mării capitale a lumii nu-i mai putea fi de nici un folos. Din contră. Cu instinctul ei de o siguranță absolută în această privință, artista simțea că are acum nevoie de liniște pentru a se limpezi și a se căuta pe sine însăși. Dacă citim printre rînduri înțelegem că viața cu soțul ei francez era mereu în contratimp, activitatea concertistică a acestuia desfășurîndu-se seara, în săli închise, pe cînd Cecilia Cuțescu trăia și crea în această perioadă foarte mult în mijlocul naturii, la lumina zilei.

O atare situație devenea insuportabilă pentru tipul de artist din care a făcut parte Cecilia Cuțescu-Storck, tip pentru care nimic nu e mai important decît arta pe care înțelege s-o slujească cu o pasiune și abnegație totale. Într-o scrisoare din 1904, adresată tatălui ei, tînăra artistă îi scria: «Avem un cerc, o întrunire de ai noștri (de români, deci, n.n.), artiști, critici, literatori tineri etc. (Theodor) Cornel l-a înființat. Vineri e zi de întrunire. Suntem împreună într-un local de cafă [...] sau la unul din noi acasă, vorbim, discutăm etc. [...] Dar nu avea grijă, nimic nu mă pasionează mai mult decît pictura, toate cele lalte kestii mă interesează dar nu mă dau lor decît cu rezervă»<sup>18</sup>.

Această nobilă și salutară rezervă a artistului, care simte din plin greutatea unei vocații în care se cere investită întreaga sa energie, a fost ceea ce l-a rănit atît de profund pe Gheorghe Petrașcu în relațiile sale de la Paris cu Cecilia Cuțescu. Într-o scrisoare din 5 aprilie 1902, el vorbește de «cele două firi» ale tinerei sale prietene. «În scrisoare, scrie el, ai pus să vorbească firea a doua din D-ta [...], aceea care mă făcea să plec mîhnit de la D-ta [...]. Știu că te iubești mult pe D-ta, și orice victorie, bună sau rea, îți umple sufletul de bucurie [...]»<sup>19</sup>. Firea cea de a doua, de care vorbea Petrașcu, era tocmai pasiunea pentru artă, care, la tipul de artist din care a făcut parte Cecilia Cuțescu-Storck, pune întotdeauna în umbră pasiunea pentru viață. Căsătoria din 1909, la București, cu sculptorul Fritz Storck, i-a dat a tistei acea siguranță și împăcare cu sine de care avea atîta nevoie — care pare să-i fi lipsit în prima ei căsnicie — și i-a oferit un teren extraordinar de propice pentru dezvoltarea personalității ei artistice și a stilului său propriu, stil care la întoarcerea sa în țară își căuta încă cu atîta neliniște și înfrigurare făgașul. Ponderat și grav, de o mare delicatețe și discreție, Fritz Storck, el însuși un plastician de valoare, nu numai că nu a împiedicat în nici un fel libera dezvoltare a soției sale, nevoia imperioasă a acesteia de a se dedica în întregime picturii, dar prin calmul și afecțiunea lui i-a fost un sprijin permanent în momentele de derută sau de descurajare ale acesteia. Între ei a existat o comuniune de idealuri, care străbate în multe din scrisorile lor. După un vis în care i se părea că soțul ei a murit, Cecilia scrie în jurnalul ei: «Trăim, dragul meu tovarăș! Da! Trăim! [...] Și va veni vara, dragul meu, și vom merge afară în natura largă, la poalele munților verzi. După furtună, în aerul răcoritor, vom sta îmbrățișați sub legănarea vîntului, în cîntul glorios al torentelor ce se zbat la picioarele noastre și în marea cheamă a soarelui, din nou apărut după nor. Îți vei pierde privirea, cu drag, în lumina eterată, vom opri timpul și voința noastră în loc, și vom rămîne îmbrățișați, ca atunci, vara din urmă, la Balcic»<sup>20</sup>. Distanțarea de vîrtejul vieții artistice pariziene, ca și căsătoria sa cu Fritz Storck, par a fi dat Ceciliei Cuțescu-Storck răgazul necesar ca impresiile dis-

parate culese în anii petrecuți la München și la Paris să se sedimenteze și să se închege într-un stil care să corespundă în mod mai fidel năzuințelor și simțirii sale cele mai profunde. La început este încă derutată. « Atunci, scrie artista, mi-au apărut țigăncile, care pozau ca modele artiștilor și m-au impresionat cu pitorescul și cu frumusețea lor exotice. Apariția acestor ființe primitive [...] îmi reamintează reproducerea în gips sau cele ce se văd în albumurile cu reproduceri după frizele pagodelor indiene sau a templelor egiptene și îmi venea în minte ritmul static, sau uneori dinamic, care a străbătut plastica aceluia trecut îndepărtat »<sup>21</sup>. Nu era însă nevoie de albume cu reproduceri care să-i amintească artistei Orientul. Era suficient să caute puțin în propria sa memorie, atunci când, la numai 21 de ani, privise fascinat spectacolele de neuitat ale dansurilor cambodgiene, organizate cu prilejul Expoziției Universale de la Paris din 1900. Iată cum descrie ea însăși impresia pricinuită în acel moment de dansatoarele cambodgiene: « Nu puteam uita apariția exotice și impunătoare a cortegiului înaintând încet, parcă ar fi vrut să-ți întindă în suflet, printre tufulșurile din parcurile expoziției. Păreau un buchet de orchidee și manolia, ce se mișcau în spațiu, în parfumul și ritmul misterios, specific orientalilor. Dăntuitoarele dansau îmbrăcate în haine împodobite cu aur, care străluceau după cum cădea lumina soarelui pe ele. Aveau o atracție aproape magnetice, cu savoarea lor perversă și primitivă; ceva ispititor în făptura lor mlădioasă, care reținea și fermeca ca șarpele victima. Păreau fantome enigmatice cu grație stranie și undulații lascive și sacre în același timp »<sup>22</sup>.

Entuziasmul manifestat de artistă în cazul relatat mai sus reprezintă, ni se pare, înfinit mai mult decât omagiul adus de orice plastician geniului artistic al Orientului. Intuim că aici e vorba nici mai mult nici mai puțin decât de explicitarea unui ideal și a unui crez estetic îndelung și cu pasiune răvnit. Orientul avea să furnizeze însă artistei și un alt prilej de reflecție, de data aceasta intrând în joc probleme de ordin cromatic. Este vorba de sugestiile oferite de contemplarea covoarelor « caramanii », la care se referă de mai multe ori în amintirile sale. « Deseori, scrie artista, [...] îmi făuram schițele construcției compozițiilor, iar pentru colorit mă uitam uneori la armonioasă combinație de culori a „caramaniilor” orientale [...] ». Iar altă dată: « Când eram singură, rămâneam ceasuri întregi cu ochii pironiți asupra unor acorduri bine găsite din caramaniile de la fereastra salonului; le dam jos, le întindeam la picioarele mele în atelier și le admiram îndelung »<sup>23</sup>.

Regăsim ecouri din acordurile, de o mare noblețe și claritate cromatică a covoarelor caramanii, în multe din pastelurile și uleiurile Ceciliei Cuțescu-Storck, de o armonie caldă, gravă, și de un sunet mat, așa cum îi plăcuse cândva și lui Gauguin. În tema, atât de seducătoare, a artei inspirate din artă, un cercetător ar avea material de meditație deosebit de fertil în urmărirea, de pildă, a modului cum amintirea scoarțelor moldovenești s-a reflectat în pictura lui Petrușcă, în timp ce pictura lui Ghițău sau Tučulescu dezvăluie ecouri din cele oltenesci, iar a Ceciliei Cuțescu-Storck din covoarele caramanii. În cazul acesteia din urmă, interesul pentru cromatica orientală se înscrie, așa cum știm, pe linia unor preocupări, de ordin mai general, din plastica europeană a veacului nostru, preocupări care au marcat profund nu numai creația unui Gauguin, dar și a unui Matisse, Klee și alții.

Am încercat să urmărim și să refacem, pe cât posibil, o parte din itinerariul spiritual al Ceciliei Cuțescu-Storck în căutarea de sine, altfel zis, în căutarea unui stil care să-i exprime, cât mai adecvat cu putință,

propria ei personalitate. Ne dăm seama că o astfel de întreprindere este riscantă, pentru că artista nu a voit nici un moment ca, din noianul de amintiri sau de întâmplări din viața ei, să desprindă faptele esențiale, legându-le apoi unele de altele pentru a recompune, asemenea unui mozaic, fizionomia ei artistică. Este, credem, rolul cercetătorului să reconstituie, empatetic, traiectoria trecerii unui artist prin lume, găbind termenii necesari pentru a traduce, în limbajul cuvintelor, sensul creației acestuia. De altfel, încă de mult, de când istoria și critica de artă și-au mai clarificat obiectivele și limitele, devine tot mai evident faptul că artistul este mai condiționat decât semenii lui de factori pe care nu întotdeauna îi poate avea sub control. Așa cum remarcă odinioară I. L. Caragiale, explicând diferența dintre un amator și un pictor în accepția obișnuită a cuvântului: amatorul face ce vrea, pe când pictorul face ce poate. Acesta e aspectul care ne-a izbit și în multe din reflecțiile Ceciliei Cuțescu-Storck cu privire la neputința pe care o simțea adesea de a se realiza integral, acest sentiment — subiectiv, desigur — fiind chiar semnul artistului autentic. « Sute de motive îmi apar și mă invită la lucru, scrie ea de la Paris, dar la sfârșit tablourile nu corespund în frumusețe cu impresia avută în fața naturii. Te întreb, tată, toată viața voi suferi de acest chin? Până la sfârșit va exista această prăpastie între senzațiile mele și ceea ce voi putea realiza în pictură? Asta va fi compensația fericirii de a fi pictor? »<sup>24</sup>.

S-ar crede că această nesiguranță era inerentă începuturilor și că, prin trecerea anilor, artista va dobîndi suficientă stăpânire de sine pentru a nu mai simți atât de dureros discrepanța între a voi și a putea. Dar iată că la aproape 60 de ani, după ce realizase o operă considerabilă de pictură și de grafică, precum și câteva dintre cele mai importante ansambluri de pictură monumentală din arta românească modernă, Cecilia Cuțescu-Storck, aflată la Paris cu prilejul Expoziției Universale din 1937, unde expunea în cadrul pavilionului artei românești, are deodată revelația că de la data când a părăsit Parisul pentru a-și construi cu atîta trudă opera, pe firmamentul artei s-au petrecut fapte extraordinare, fațate de care opera aceasta i se pare că nu poate ține pasul. « Ași vrea să te fac să înțelegi, dragul meu — scrie ea soțului ei la București — ce neliniște mă cuprinde de multe ori. Am intrat într-un impas din care nu mai știu cum voi ieși. Cu siguranță va trebui să-mi reiau drumul de la început [...] ». Și în altă scrisoare: « ... Unde am fost, Doamne, în ce colț de lume de nu mai înțeleg nimic? [...] E prea tîrziu pentru mine a schimba directive încă o dată și nici nu pot face ce nu simt și ce nu se potrivește cu firea mea. Mentalitatea mea de când m-am întors în țară a fost diferită de viața și mediul în care a trebuit să trăiesc; totuși nu pot lucra ca cei de la Paris. E necesar însă să-i vezi, să-i înțelegi, să cauți izvoarele adînci, din care a decurs felul lor de a simți și a gândi, adică să urmărești cum și-au făurit concepția lor. Nenorocirea mea este că vreau prea mult și de aceea voi fi chinuită pînă la sfârșit. Îți mulțumesc însă pentru alinarea ce ai adus rănilor mele »<sup>25</sup>. Dintr-o perspectivă mai obiectivă ne dăm ușor seama că Cecilia Cuțescu-Storck nu avea nici un temei de neliniște și de nemulțumire. Rareori e dat unui artist puțința de a fi mereu *nou* pe parcursul întregii sale existențe, iar faustica posibilitate de reînnoire a unui Picasso apare multora ușor înspăimîntătoare. Cecilia Cuțescu-Storck a fost o mare artistă purtînd însă, așa cum e firesc, amprenta epocii sale de formație, care e cea a începutului nostru de veac. Opera ei, în datele stilistice respective, este tot atât de importantă azi, cum a

fost și ieri, căci la nivelul de realizare atins în multe din lucrările sale, noțiunea de « depășit » și de « modern » încetează să mai acționeze. O cultură vie, în care fortamente coexistă artiști din diferite generații, se recomandă tocmai prin diversitatea de cronologie stilistică din sînul ei, prin bogăția de tendințe într-un moment dat. Aceasta îi asigură de altfel și vitalitatea. Dacă fiecare nouă generație, prospectînd în viitor, reprezintă element dinamic, generațiile mai vechi asigură acelei culturi trăinicie și stabilitate.

Am dori ca, în încheiere, să subliniem o ultimă fațetă din personalitatea, atât de seducător complexă, a Ceciliei Cuțescu-Storck: exemplaritatea vieții ei artistice. Mai este însă nevoie de aceasta după ce de atîtea ori am făcut-o să-și mărturisescă singură pasiunea arzătoare, infinitul ei devotament pentru artă? « Din respect față de pictură, mărturisesc artista unei prietene pictorițe la Paris în primii ani ai veacului nostru, nu voi da niciodată o altă denumire lucrărilor mele — oricît de însemnate vor fi ele — decît „Studiu”. E singurul titlu care convine felului meu de a înțelege; e o recunoaștere a inferiorității artistului față de natură și greutatea interpretării ei prin artă. Îmi place să mă socotesc întotdeauna o veșnică elevă »<sup>26</sup>. Asemenea lui Hokusai, cel nebun de desen, care visa să se poată realiza deplin abia după ce ar fi trecut de o sută de ani, Cecilia Cuțescu-Storck visa și ea pînă în ultimii ani ai vieții, ai lungii sale vieți, un perete imens pe care abia atunci ar fi știut să-l decoreze așa cum trebuie.

Dacă ar fi să rezumăm într-o singură frază sensul exemplar al personalității sale artistice, n-am găsi ceva mai potrivit decît să recurgem chiar la titlul ediției a doua a memoriilor sale: « O viață dăruită artei ».

ELEONORA COSTESCU

<sup>1</sup> *Fresca unei vieți*, București, Ed. Torouțiu, 1944. O nouă ediție, prescurtată și revizuită, a apărut în 1966 în Ed. Meridiane sub titlul: *O viață dăruită artei*.

<sup>2</sup> *Fresca unei vieți*, p. 237

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 280, unde se citează Oscar Walter Cisek: « N-am înțeles decît în câteva dintre xilogravurile lui Franz Maseel, în „Ziua” de Ferdinand Hodler și în „Geniile” de Auguste Rodin, o armonie așa de minunată între mișcare, gest și expresie ».

<sup>4</sup> *Fresca unei vieți*, p. 66

<sup>5</sup> Eleonora Costescu, *Mestrovici*, București, Ed. Meridiane, 1978, Cronologie

<sup>6</sup> *Fresca unei vieți*, pp. 77—78

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 125 și 126

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 127—128

<sup>9</sup> Scrisoare în arhiva familiei, atunci cînd Th. Corneli locuia la Paris, 7, Rue du Parc, Parc Montsouris, XIV

<sup>10</sup> *Fresca unei vieți*, pp. 126—127

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 102 și 203

<sup>12</sup> Scrisoare în arhiva familiei

<sup>13</sup> Despre Kimon Loghi, elev al lui Stück, *Fresca unei vieți*, p. 88. Despre modul cum dorea, încă din 1898, să fie viitoarea ei casă, *ibidem*, p. 76, iar despre vizitele la casa Lenbach și Stück, pp. 44 și 84.

<sup>14</sup> Iată ce scria Cecilia Cuțescu despre muzica lui Wagner, în vremea cînd se afla la München. « Wagner! Muzica lui este o armonie care nu se poate compara cu nimic [...] Wagner a pus stăpînire pe sensibilitatea mea, căci răspunde la toate năzuințele mele artistice [...] ». p. 84. Despre F. Hodler și muzica lui Wagner, cf. Jean Cassou, *Les sources du XX-e siècle*, Paris, Ed. des Deux Mondes, 1961, p. 127.

<sup>15</sup> Prin hieratimul imaginii, ca și prin exagerarea voit expresivă a unor linii și forme, lucrări ale Ceciliei Cuțescu-Storck, cum ar fi *Femeie în mijlocul naturii* sau *Ritm*, ne duc ușor cu gîndul la anume sculpturi, desene sau chiar picturi murale ale lui Mestrovici (acestea din urmă realizate, de Juraj Plancić și Vlad Bečić, după desenele maestrului, în palatul acestuia de la Split). Cf. ilustrațiile XXVII—XXXI, Galerieja grada Zagreba, *Ivan Mestrovici*, Zagreb, 1973. Schema compozițională a lucrării *Maternitate*, realizată în 1911 de Cecilia Cuțescu, este aproape identică cu cea a sculpturii *Vestală* (1917), *Fecioara cu Ingerii* (1918) sau *Povestea croaților* (1932), semnate de Ivan Mestrovici.

<sup>16</sup> *Fresca unei vieți*, p. 154

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 227

<sup>18</sup> Scrisoare în arhiva familiei

<sup>19</sup> Scrisoare în arhiva familiei

<sup>20</sup> *Fresca unei vieți*, p. 434

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 227

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 155

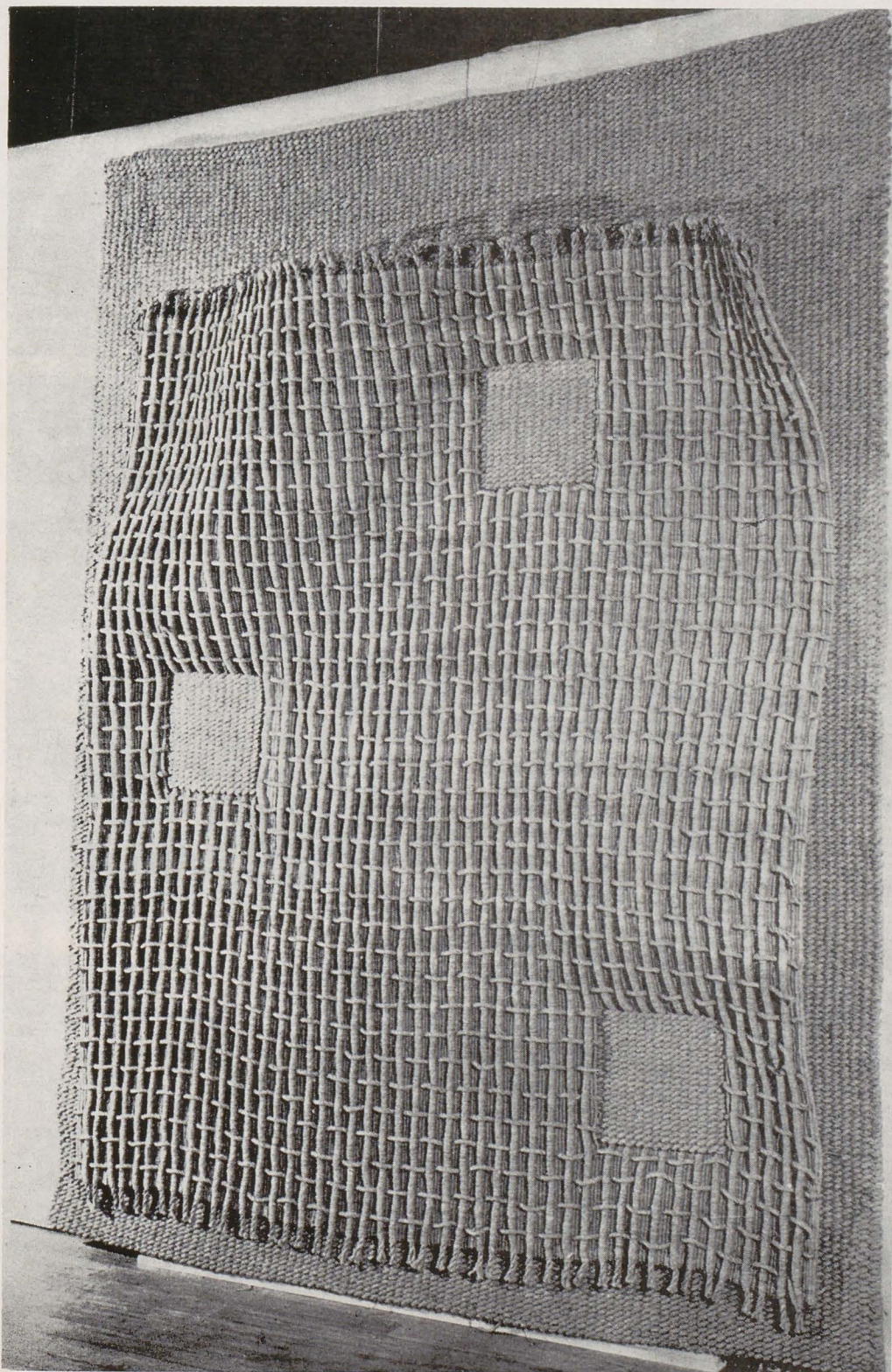
<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 127 și 269

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 113—114

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 398—399. În același sens, și rîndurile: « ... Îmi aduc aminte ce nerăbdare de lucru mă apucase la Paris, în 1937, în fața atîtor opere de valoare ce îmi stăteau în față ca o imputare. Mi se părea că viața îmi alunecă ironic de dinainte și că nu voi mai avea vreme să-mi completez opera mea » (p. 466)

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 130

# Trienala de tapiserie, Łódź, 1978

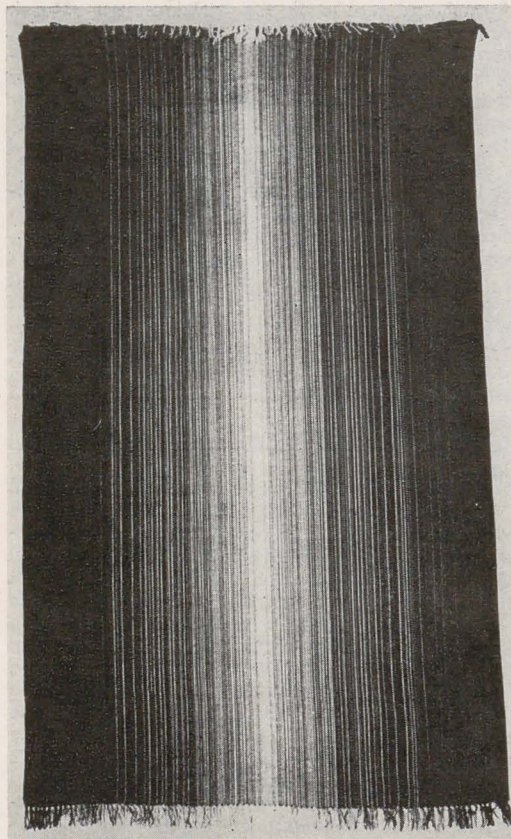


YANIC (Franța): Spațiu monahal, tehnică mixtă, 280x200

Atracția pe care o simțim astăzi pentru natural, pentru un limbaj inteligibil și o formă agreabilă, pentru o tehnică verificată de secole, pentru simbolurile etnografice moștenite, a orientat atenția creatorilor și receptorilor artei asupra problemelor tapiseriei. Această preocupare se manifestă de peste două decenii. De la începutul anilor '60, domeniul a evoluat sub aspectul posibilităților sale plastice de la «antiformă» la o operă comparabilă cu pictura sau sculptura. Războiul de țesut și lumea tapiseriei au stîrnit interesul pictorilor, sculptorilor, graficienilor și altor artiști plastici. Tehnica aceasta a început să fie însușită de amatori, gospodine, copii la lecțiile de lucru manual. Printre cele mai remarcabile realizări din ultimii ani se pot distinge numeroase țesături și împletituri din ață, șnur sau sfoară, culminînd cu obiectele lui Oldenburg, draperiile gigantice ale lui Christo, asamblajele lui Jim Dine.

Paralel cu interesul față de tapiseriile artistice, în ipostazele lor mai mult sau mai puțin distincte, a început să se extindă rețeaua de muzee și galerii care le expun sau încep chiar să se specializeze în acest gen de artă. În Europa, Lausanne cu expozițiile sale bienale și CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne) a devenit cel mai vechi, dar și cel mai prestigios centru de confruntare. După el s-au remarcat: bienalele de tapiserii murale și tridimensionale, precum și bienalele de tapiserii industriale de la Szombathely, bienalele de arta tapiseriei de la Sao Paolo, expozițiile de miniaturi textile de la Londra și trienalele de tapiserii unicat și industriale de la Łódź. Toate manifestările periodice menționate aici au ambiția de a depăși concepțiile statornicite în acest domeniu de creație, majoritatea conturîndu-și un profil programatic. Din această perspectivă, trienala de tapiserie de la Łódź pare a fi la jumătatea drumului. Expoziția realizată în ultimul trimestru al anului 1978 de către Muzeul central de tapiserie la sediul său din Łódź a prezentat pentru prima dată în Polonia tapiseria artistică în contextul mondial. Ea a fost precedată de alte două încercări. Prima trienală inaugurată în urmă cu 6 ani s-a limitat doar la prezentarea tapiseriilor poloneze, cea de a doua a expus și lucrări din creația străină. Dar fiecare din aceste expoziții: a fost organizată relativ diferit, conducîndu-se după principiile proprii și acumulînd o experiență proprie. În prezent expoziția de tapiserii nu mai reprezintă o curiozitate, nimeni n-o mai privește doar sub aspectul utilității și al funcționalității. Astăzi, tapiseria este un obiect ambivalent, dar nu în accepția negativă a cuvîntului. Ea poate avea un caracter utilitar sau decorativ, după cum se poate elibera de orice servituiți prin structura sa plastică — o sculptură moale, elastică. La o examinare a stadiului actual al tapiseriei artistice, din punct de vedere al evoluției sale, nu se poate trece cu vederea urma unei oarecare «oboseli». Tapiseria a răbufnit cu repeziciune și, pare-se, exagerat în cele mai noi evoluții, eliberată de normele funcționale tradiționale, adeseori fiind realizată în afara atelierelor și a metodelor cunoscute. Astfel a devenit într-un timp record un fel de «suprațesătură» — «verișoara» unui lucru știut. Ca obiectiv al relației libere dintre artist și material, ea se eliberează adesea de vechea etimologie, de termenul de bază «a țese». Familia obiectelor ei miniaturale sau monumentale, plane sau spațiale, realizate din materie unitară sau eterogenă, s-a extins, de la an la an, pretutîndeni. Adaptîndu-se cu ușurință la modele plastice, ele se asociază mai degrabă cu pictura și sculptura și mai puțin cu meșteșugul artistic. În deceniul trecut, tempo-ul galopant de dezvoltare a apropiat-o de granița epuizării de un anumit conținut de idei. În perioada programării trienalei a început așadar să se simtă umbra «oboselii» de libertatea formei, a plictiselii în fața defilării numeroaselor ei întrupări. A doua jumătate a anilor '70 a marcat un lent proces de reorientare spre rigorile fundamentale nu demult înlăturate. De altfel aceasta s-a corelat cu apariția unor tendințe asemănătoare și în alte discipline ale artei.

În Polonia — unde frontul căutărilor formale în domeniul tapiseriei, unitar în anii '60, divizat ulterior în numeroase «parcele» individuale — nu s-a constatat în ultimul timp vreo dominantă diriguitoare. De aceea a început să se caute un principiu ideologic care, pus în slujba trienalei,



RENATA BONFANTI (Italia): Cuvertură, țesătură dublă, lână, bumbac, 150 x 250

să corespundă ansamblului dispozițiilor și experiențelor noastre și, totodată, un principiu cu un larg caracter organizatoric. La prima confruntare internațională, acesta și-a găsit expresia în lozincă «ȚESĂTURĂ — IDEE — OM», ceea ce ar reprezenta o declarație de fidelitate față de tehnica țesutului, primatul ideii asupra meșteșugului în accepția sa restrânsă și preponderența factorului de accesibilitate.

Sălile muzeului de tapiserie din Łódź, gazda triennalei, nu sînt înalte, nu sînt mari, neavînd nimic de-a face cu eleganța și monumentalismul. Muzeul este organizat într-un monument istoric — o fostă fabrică de textile din secolul XIX, fapt ce limitează expunerea, favorizînd numai un anumit tip de exponate. Tapiseriile care se expediază la Łódź nu trebuie să fie nici prea mari, nici prea mici — doar atît cît să poată fi cuprinse între brațele întinse. Această dimensiune echivalentă cu însăși scala umană reprezintă adesea un impuls tematic. Miniatura textilă este un îndemn spre ipostaza pură a experimentului, uneori spre gluma plastică. Tapiseria monumentală reprezintă ceva în genul arhitecturii masei textile. În schimb, media dintre ele este cea mai apropiată omului, îi corespunde direct, capătă multiple semnificații simbolice, reproducînd tot atît de multe «citate» din mediul ambiant. Aici se învecinează mitologia stindardului cu «casus» cîrpei, tradiția îmbrăcămîntei, a veșmîntului, amintirea cortului și a pînzelor de ritual. Țesăturii contemporane nu-i pîrște transportul prin poștă. Este dificil însă să-i apreciezi valorile numai pe baza fotografiilor sau diapozitivelor.

Din dorința de a găsi o soluție acceptabilă pentru sine ca și pentru ceilalți — avînd în vedere dificultățile selecționării — Comitetul organizatoric al triennalei a trecut la tipizarea lucrărilor cu ajutorul experților internaționali. Invitați să colaboreze, cunoscătorii domeniului au indicat cele mai interesante nume de creatori din Europa, cele două Americi, Asia, Australia și parțial din Africa. În cazul Bulgariei, Cehiei, Slovaciei, Iugoslaviei, României și Ungariei, tipizările nu au fost făcute de experți, ci de Ministerul Culturii sau Uniunile artiștilor plastici. În ciuda principiului neunitar astfel creat și a consecințelor lui, organizatorii au scutit instituția de convocarea unui juriu prealabil, au pus în legătură cu Łódź o serie de consultanți de prestigiu, iar expoziției i-au conferit farmecul surprizei. Acest sistem, ca orice soluție novatoare, a stîrnit reacții pro și contra.

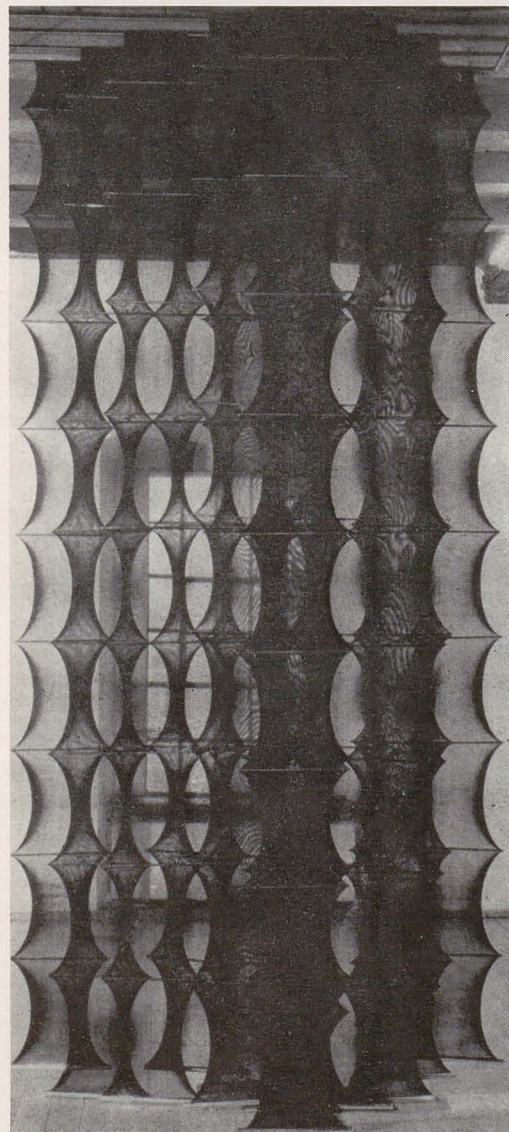
O altă prevedere nouă a programului triennalei, care a contribuit la extinderea, dar și la complicarea acestuia, a constat în prezentarea unor exponate dihotomice: tapiseria unicat alături de cea industrială. Aceste două secții, în ciuda înrudirii lor fizice, se conduc după norme diferite și sînt încorporate în medii atît de distanțate încît confruntarea lor creează dificultăți de ordin organizatoric. O adîncă penetrație în manifestările artistice libere și în producția industrială, în atelierele particulare și atelierile de proiectare, în realizările și propunerile avansate la scara întregului glob pare a fi o sarcină nu numai dificilă dar și imensă. Scurta perioadă de pregătire a expoziției triennalei n-a favorizat o mai deplină realizare a premisei. Așa cum era de presupus, bogata colecție de tapiserii artistice a pus în umbră răzlețele proiecte industriale.

În ziua deschiderii, la 2 octombrie 1978, Trienala din Łódź a prezentat vizitatorilor o expoziție alcătuită din 143 opere unicat și 63 de mostre de țesături industriale. În primul sector au fost reprezentate 27 de țări, iar în cel de-al doilea — 11. La prima expoziție fiecare participant a prezentat o operă, în schimb proiectanților industriali li s-a dat posibilitatea să se legitimeze cu două lucrări. Pe națiuni, cele mai mari grupe din sectorul principal le-au format artiștii polonezi și sovietici (cîte 14 persoane). Imediat după ei s-au plasat creatorii cehoslovaci (13), japonezi (12), americani (SUA) și argentinieni (cîte 10). S-au mai detașat net și elvețienii (9), francezii (7), danezii (6). Celelalte țări au fost prezente cu unu pînă la patru participanți. O «geografie» inedită a artiștilor-țesători. Observatorii vieții tapiseriilor n-au fost surprinși de prezența masivă a americanilor, japonezilor, elvețienilor sau francezilor, căci toate celelalte expoziții anterioare le-au confirmat hărnicia și mobilitatea. O ocazie mai rar întîlnită la Łódź a constituit-o

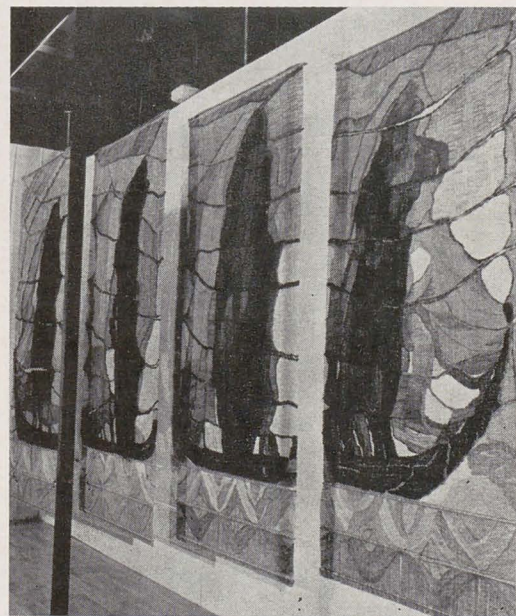
pătrunderea cehilor, ungarilor și sovieticilor în domeniul tapiseriilor artistice. Recordul surprizelor l-a înregistrat însă Argentina. Cu mult interes a fost salutată și participarea activă a Danemaricii. Sub raport cantitativ, proiectanții industriali au fost dominați de polonezi (23 de persoane). Din rîndul oaspeților s-au remarcat printr-o participare mai largă japonezii (12) și ungurii (9). Celelalte țări s-au legitimat prin prezențe mai modeste. În această grupă de lucrări se detașează — în raport cu imaginea neadecvată a realității — capacitatea de sinteză ce creionează imaginea de ansamblu a modelului textil al viitoarelor exponate.

Circa o jumătate din creatorii și proiectanții participanți la Trienala s-au născut în anii '40. Această puternică generație este secundată de artiști mai în vîrstă cu 10 ani. Cea mai lungă biografie ce figurează în catalogul expoziției atinge anul 1900 iar cea mai scurtă — începutul anilor '50. Bărbații reprezintă circa o pătrime din totalul participanților, prin urmare această manifestare ar putea fi denumită festivalul creației feminine.

Ca orice manifestare aflată în faza incipientă, trienala de la Łódź a adunat în sălile sale încă de la bun început toate tendințele stilistice, fără ca această anvergură să fie exagerată. Colecția sa a scos la iveală asemănările de formă și a estompat contrastele demersurilor. Se pare că deviza expoziției din acest an a fost în mare măsură respectată. Ca de obicei, în compozițiile textile sau paratextile s-au prezentat diverse materii prime. În afara celor tradiționale — lînă, bumbac, in, mătase, cînepă, sisal și iută — se mai poate observa sau ghici în amestecul de fire metalul, celuloizul, materialul plastic, lemnul, pielea, părul de cal, articolele de mercurie industrializată, tuburile din plastic sau snopii de cereale. În privința tehnicii de execuție, cel mai mare interes l-a stîrnit legătura clasică. Alături de aceasta s-au putut observa toate varian-



JUDITH DROPPA (Ungaria): Transparență, compoziție textilă bumbac, jersu, 350 x 150 x 150

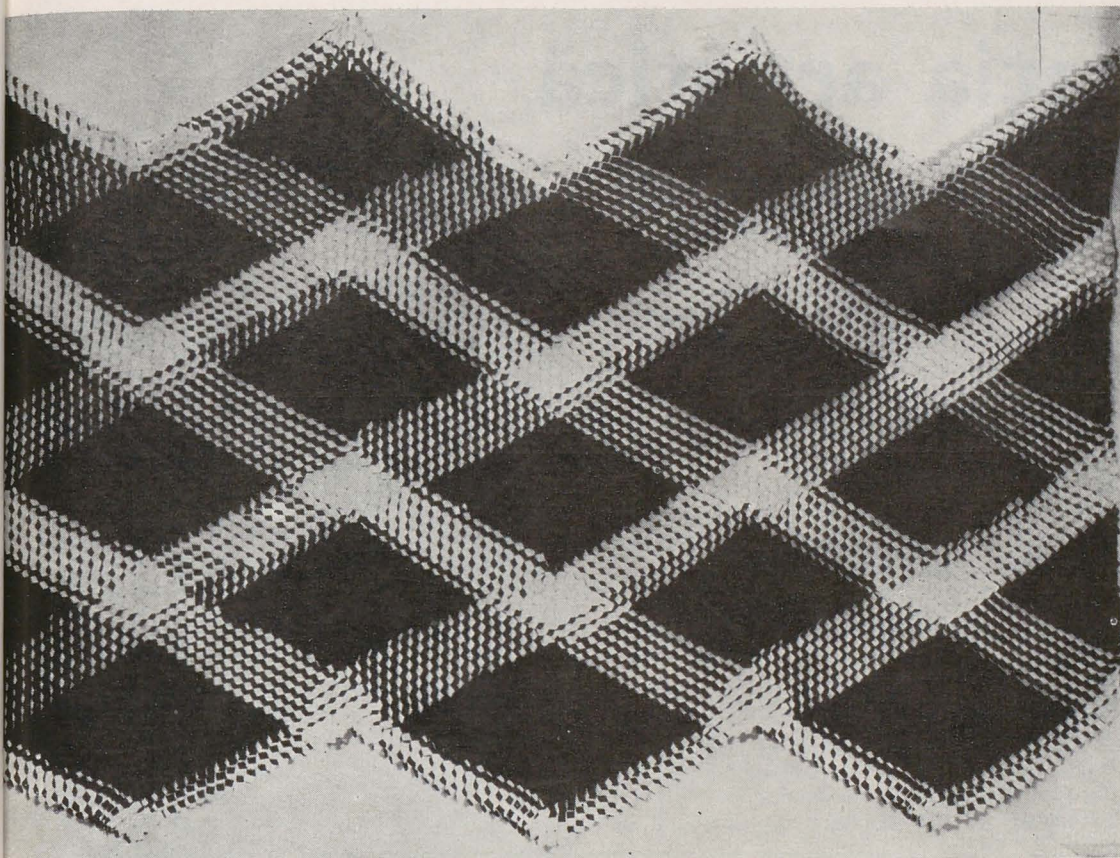


BERIT HJELHOLT (Danemarca): Lunga călătorie, tehnică personală, flax, sisal, lînă, 210 x 240

tele de ajur și relief. S-au văzut aplicații, pictură manuală, ca și prelucrarea liberă (extratextilă) a masei de țesături moi sau întărite. În saloane au fost expuse alături goblenuri netede și sculpturi spațiale din țesături. Mai mult decît oricînd s-a observat repetiția unui motiv ales sau a unei forme compoziționale de bază în cîteva secvențe îmbinate sau complet diferite. Cea mai frecvent întîlnită tehnică de execuție a fost propria tehnică a artiștilor, ceea ce semnifică în general metode îmbinate și mai rar legături complet noi.

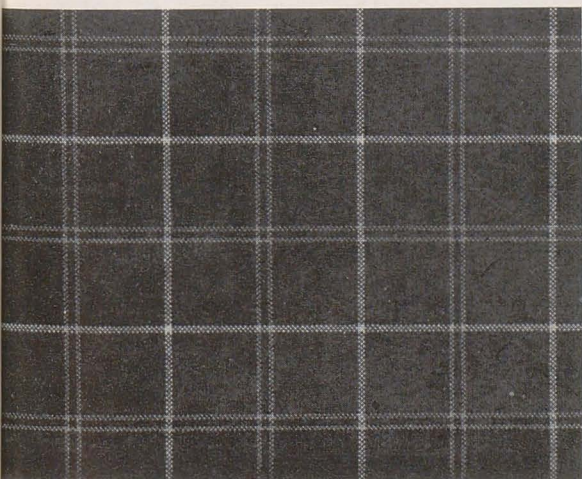
Ca de obicei, lucrările au putut fi ușor împărțite în două categorii distincte. Un pol s-a subordonat ordinii geometrice, iar celălalt s-a inspirat din formele biologice. Forța amîndurora a echilibrat expoziția. O mare parte din țesături, îndeosebi cele din prima grupă, n-au avut o temă exterioară, găsindu-și conținutul în propriul aspect fizic. Și totuși, cine știe dacă nu cumva tema a avut de cîștigat printr-o tratare multiplă: simbolic, ilustrativ, metaforic, decorativ sau umoristic.





SHERI SMITH (SUA): Antracit, tehnică mixtă, bumbac, 234 x 333

Ar mai trebui subliniată dificultatea împămîntării unor trăsături «naționale», chiar dacă s-ar putea descifra urme în lucrările japonezilor, sovieticilor, olandezilor ș.a. De aceea, expoziția din Łódź pune un accent important și pe individualitatea creatorilor, nu pe reprezentarea de grup, și acestea dorește în primul rînd să-i dea cîștig de cauză. Se pare că, dintre temele unicat expuse la Trienală, cel mai interesant a fost portretul. Trecerea directă de la fotografie la compoziția textilă a fost ilustrată de Archie Brennon (Marea Britanie) și Stanistaw Poplawski (Polonia). După un principiu apropiat, deși altfel, căci introduc optica grafică și picturală, lucrează Thomas Moore (Australia) și Jan Hladik (Cehoslovacia). Prin urmare, la această expoziție apare o convenție a bărbaților. În schimb, motivele siluetei umane tratate mai liber, ca și rechizitoriul acesteia le întîlnim la femei—Jette Gemzoe (Danemarca), Silvia Sieburg și Nora Correas (Argentina), Katarina Sujanova (Cehoslovacia), Janina Tworek-Pierzgalska, Lilla Kulka-Drozdowska și Izabela Marcjan (Polonia), pentru a menționa doar cîteva nume. În ansamblu, țesăturile sovietice abordează, de asemenea, tema omului, tratîndu-l fie cu patos compozițional, fie ca un contrapunct la elementul geometric, fie ca motiv adesea decorativ. O reflecție plină de nostalgie asupra vieții omului este lucrarea danezei Berit Hjelholt, ilustrînd



KARI SKOGSTAD (Norvegia): Imprimeu, llnă, viscoză, pollester

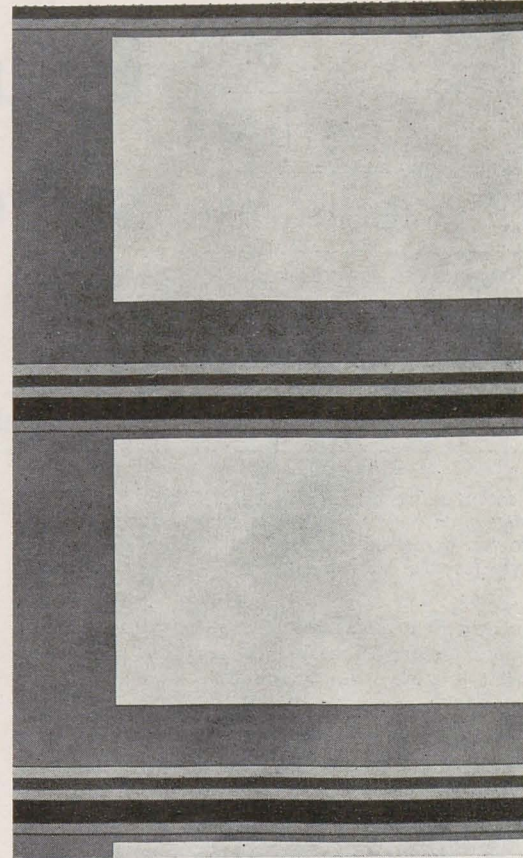
pe patru ecrane tot atîtea faze ale incursiunii în timp. Dacă privim mai departe, spre imaginea naturii și a eternelor ei elemente componente, observăm armonia dintre propriul sentiment și ecologie, care stă sub semnul creației Renatei Rozsivalova și Verei Drnkova-Zarecka (Cehoslovacia), Evei Latkowska-Zychska (Polonia), Rutei Bogustova (URSS), a lui Mauree Hodge și Fiona Mathison (Marea Britanie), Cynthia Schira (SUA) și Irma Kukkasjärvi (Finlanda). Prezentă dintotdeauna în țesătura artistică, tema naturii este abordată mai ales în ultimul timp, fiind tratată cu o evidentă nuanță neoromantică.

Contraponderea pentru celelalte compoziții, de inspirație literară, au constituit-o structurile spațiale consacrate în exclusivitate relației formă-spațiu. Aici își găsesc locul interesantele exemple de lucrări aparținînd Tappei Wierusz-Kowalska (Belgia), Anei Lupaș (România), lui Judit Droppa (Ungaria), Onago Yoichi și Masakazu Kobayashi (Japonia) și Barbarei Debard (Franța). Dense sau extinse sub aspectul compoziției, alcătuite dintr-unul sau mai multe elemente, aceste țesături sînt adevărate sculpturi ce invită la un contact mai apropiat căci includ un al treilea element — în afara materiei și spațiului — în ansamblul compozițional, spectatorul.

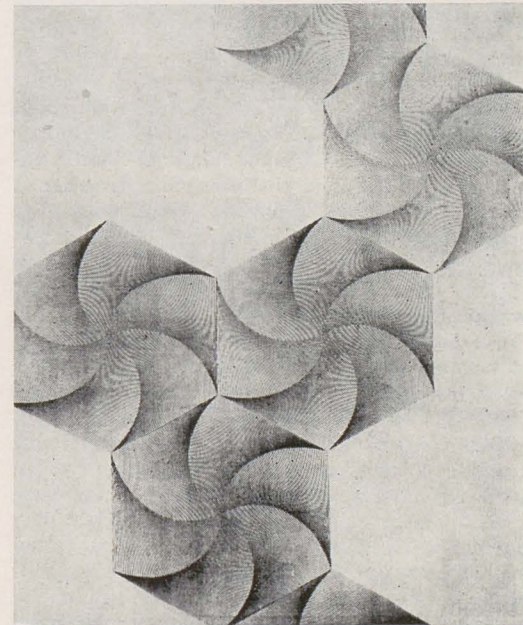
Și totuși a dispărut din ele tonul ludic, cîndva dominant, căci sînt un demers al artiștilor serioși în fața oamenilor care gîndesc.

La o privire de ansamblu asupra Trienalei din Łódź se constată că expoziția din acest an n-a reprezentat o cursă cu obstacole a ideilor, nici un ecran pentru cîteva stele. Preponderentă a fost lucrările de meditație, care au apreciat tezaurul tradiției și calitatea atelierului de realizare. Chiar și nume sonore ca Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic, Masakazu Kobayashi sau cele două Jacobi (R.F.G.) n-au modificat această tendință — lucrările lor fiind cuminiți și perfecte în formă. Acest pluton fruntaș a devenit un gen de Hinterland artistic pentru generația tînără, Hinterland care reprezintă un nobil sistem de măsuri și greutăți.

Situația aceasta a fost sesizată și apreciată de juriul expoziției, compus din experți de talie internațională în problemele țesăturii contemporane — din Cehoslovacia, Franța, Elveția, SUA, Marea Britanie, URSS și Polonia. S-au căutat în primul rînd lucrări care să corespundă programului preconizat, încadrîndu-se în linii mari în cea de-a



HIROSHI AWATSUJI (Japonia): Imprimeu, bumbac



MONICA FLĂMÎNDU (România): Imprimeu manual, bumbac

treia tematică discutată — între experimentul închis în miniatură și marea încercare de asalt asupra spațiului. De asemenea, au fost supuse atenției nume noi. S-au analizat sensul formei și comunicarea conținutului.

În final, medalia de aur (premiul I) la secția țesături unicat a revenit țesăturii lui Berit Hjelholt (Danemarca), două medallii de argint (premiul II) — lucrării lui Archie Brennon (Marea Britanie) și Irmei Kukkasjärvi (Finlanda), trei medallii de bronz (premiul III) — lucrării lui Judit Droppa (Ungaria), țesăturii lui Yanic (Franța) și goblenului Renatei Rozsivalova (Cehoslovacia).

În sectorul de țesături industriale nu s-a acordat nici o medalie de aur. Au obținut medallii de argint (premiul II) proiectele japonezilor Yamagishi Masafumi și Hiroshi Awatsuji. Medalliiile de bronz (premiul III) s-au atribuit lucrărilor lui Chiqui Mattson (Suedia), Nataliei Zhovtis (URSS) și Kari Skogstad (Norvegia).

DANUTA WROBLEWSKA  
În românește de EUGENIA VIȘINOIU

# Educația artistică sistem de conștientizare (II)

## Analiza morfologică a experienței artistice

Continuăm în acest număr grupajul «Educația artistică-sistem de conștientizare» referitor la unele obiective ce fac parte din sistemul instrucțional al Școlii de arte plastice din Timișoara.

În cele ce urmează încercăm să schițăm o metodă de cunoaștere a limbajului plastic, a valorilor artistice; experimentul acesta de educație artistică este efectuat la Liceul de artă din Timișoara. Analiza morfologică a experienței artistice este baza și structura cercetării de față, pornită din dorința de a transforma studiul teoretic din orele de istoria artei în unul practic-dinamic, propus ca model activ. Avem de-a face aici cu tineri în proces de formare, de 15—16 ani (cl. a IX-a), cu nivel de manifestare diferențiat ca vîrstă, ca individ, ca bagaj informațional, capacitate de a înțelege și argumenta, de a percepe și recepta mediul înconjurător.

Bazîndu-mă pe acest considerent nu am impus de la început un autor, o lucrare, un stil, o epocă, ci am lăsat ca prima fază, cea selectivă, să fie rezultatul unei opțiuni libere, din care nu sînt excluse elementele subiective. Obiectul discuțiilor noastre colective a fost stabilirea unei sfere de acțiune bazată pe descifrarea unor probleme obiective care au preocupat omenirea în observarea și cercetarea naturii și a ființei umane. «Lectura» lucrării ne va elucida, prin mijlocirea limbajului viziunii plastice, valorile formale și spirituale ale acesteia.

Prima parte, de alegere și identificare a autorului și lucrării pentru care s-a optat, este destinată întrebărilor spațio-temporale și cauzale: A CUI? DE UNDE? DE CÎND? CUM? CE FEL? DE CE? CE?, întrebări care tind să pună în lumină personalitatea artistică, originalitatea, factorii de cultură (stilul), factorii de civilizație. Aceste întrebări ne vor pune în situația de a «participa» la fenomenul concepției operei; studiul nostru va consta în analiza morfologică a unor valori, pornind de la: realitatea fizică, efectul optic impresiv, percepția iluziei optice, efectul psiho-expresiv și constructiv, pînă la momentul intelectual simbolic, caracteristici ale operei cu o «complexitate estetică și una semantică». Procesul creator este decodificat prin două procedee ale gîndirii: intuitiv-inductive și intelectual-deductive. Dorim să legăm fenomenul artistic nu numai de categoriile estetice de frumos, armonie și contemplare ca fapt de destindere și repoz (acea «lene intelectuală» de care vorbea A. Moles) ci, dimpotrivă, și de ceea ce îl constituie pentru conștiința noastră ca «obiect» de gîndit. Ca obiecte «de privit» și pentru gîndire, am propus valori artistice mari, confirmate de timp, ca fiind modelele cele mai potrivite pentru descifrarea conceptului de artă și valoare artistică. Abordarea noastră își propune o experiență teoretică și practică care să orienteze în structura limbajului plastic. Deținînd atributele creației plastice: intuiție, gîndire, adevăr și iluzie, am împărțit acest studiu în trei faze distincte care vizează o logică conducătoare de la particular la general și invers.

Informare	Descoperire		Redescoperire
	Caracteristici individuale invizibile		
	Morfologia	artistică	
1. Lectură vizuală a produsului artistic — Ansambluri relaționale, factori ai spiritualității umane — Cultură — civilizație — epocă — stil	Implicat Identificarea structurilor și a elementelor în spațiul plastic Micro și macro structuri Relații formale Ordonare	Subordonat Dimensiuni semantice ale spațiului expresiv Raporturi de semnificare	Vizibil — Proces de plămuire creatoare — Trăirea evenimentului estetic păstrînd entitatea prin repertoriul semantic și formal dat — Afirmarea unor puncte de vedere personale în aprecierea valorilor artistice și în creația proprie, prin variante și alternative în devenire
2. Informații de istorie și critică a artei Universul aparent vizibil			

Oprindu-ne pentru moment la ceea ce nu este imediat vizibil, readucem în atenția noastră noțiunile de: «ordine», «organizare», «ordonare». Acestea sînt operații complexe, delimitate prin coordonate în plan și spațiu care definesc poziția sau direcția mișcării unui semn, spațiul și semnul punîndu-se în valoare reciproc.

Ordonare extremă. — Prin: simetrie  
repetiție  
alternanță  
algoritm  
permutații  
echipartiție

Efecte de mișcare: Translații, rotații  
Creștere lineară  
Continuitate (succesiune)  
în spirală  
Combinatorică  
Transformări topologice

Ordonare relativă, care rezultă din raporturile ordonării, corespunzător cu diferite complexități ale configurației (pornind de la descoperirea ordonării perfecte prin numărul sau «secțiunea de aur» a lui Leonardo, Dürer, dezvăluite în lucrarea «Proporții estetice în natură și artă» de Matyla Ghika).

Proporția stă la baza celor mai multe realizări clasice, ca un principiu al ordonării «perfecte»; desigur în intențiile noastre acest fel de echilibru armonios a fost depășit, ca unică formulă și direcție, prin alte raporturi complexe, cu alte repere în dimensiunea esteticului.

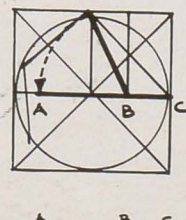
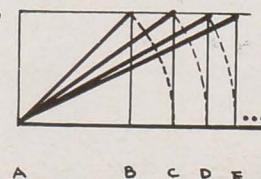
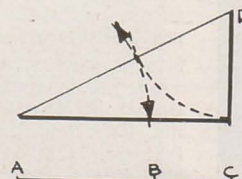
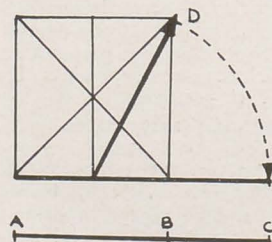
Raporturi formale: de singularitate — puțin, rar  
colectivitate, mulțime, mult, dens  
de contrast — mare, mic, înalt-scurt, lung-subțire  
locul sau poziția în cadru

CENTRALĂ

MARGINALĂ

Energiile și tensiunile sînt convergente și concentrice  
Centru de atenție și interes

Tripartită  
Cvadrupartită  
Multipartită  
Tensiunile sînt divergente, cu putere de acoperire a întregului cadru  
Extensie, amplă  
Atenție distributivă  
Interes general



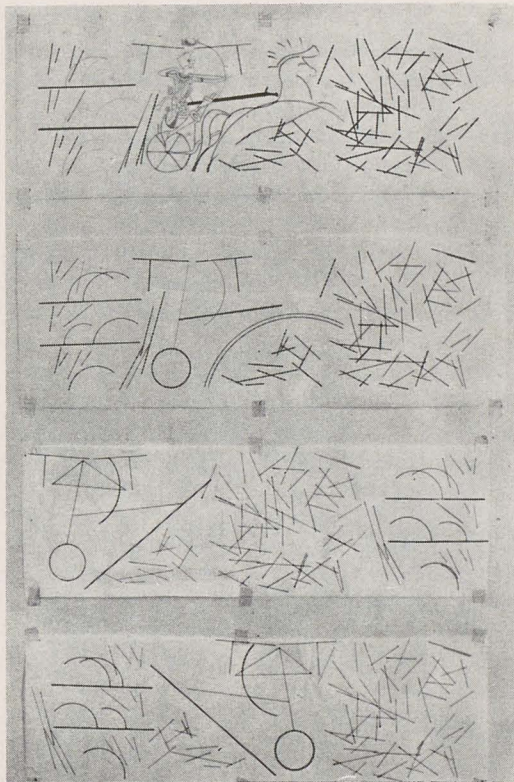


Fig. 1

Am pornit aici de la o istorie a formelor care ne demonstrează că arta nu este niciodată făcută din elemente (izolate), ci *totdeauna din raporturile acestora*, problemă cheie ce solicită subiectul la o investigație din interior spre exteriorul câmpului vizual, prin atributele distincte oferite de opera de artă.

Al treilea punct și cel mai important al problemei noastre este emergența creatoare înțeleasă de noi ca fiind un climat de interacțiune a formelor, prin raporturi simple și complexe de configurare a variantelor sau alternativelor în devenire, pornind de la repertoriul semantic și formal al operei analizate. Metoda urmărește analiza și sinteza elementelor în mai multe variante posibile (dezbrăcate de contur și detalii denotative), care sînt, de fapt, prin expresia care se degajă din ele însele: forme-obiecte, forme-fenomene, forme-ființe. Formele devin astfel prin asemenea raporturi: spații, volume, linii, culori, dimensiuni și proporții, mișcare, ton și valoare.

Scopul acestei experiențe este afirmarea unor puncte de vedere personale în aprecierea valorii artistice, în și prin creația proprie a elevului. Importante sînt aspectele motivaționale, generalizarea și abstractizarea, gîndirea asociativă sau comparativă, originalitatea, lupta între spontaneitate și « lucrul muncit ».



Fig. 2

Fig. 5

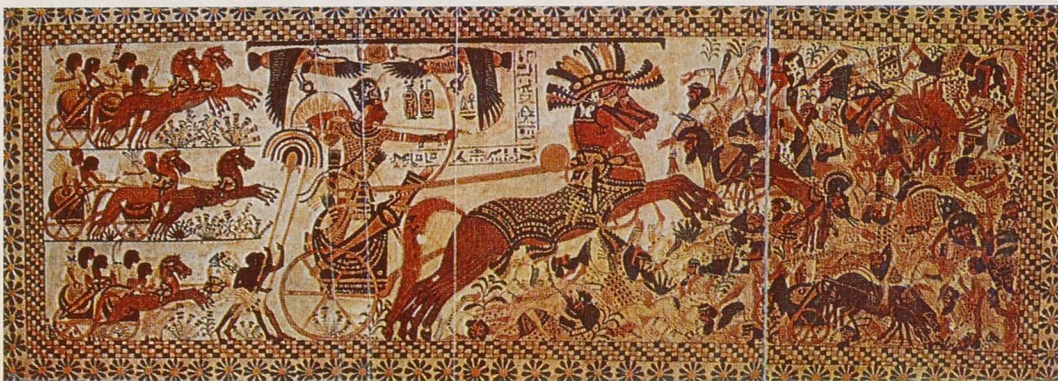
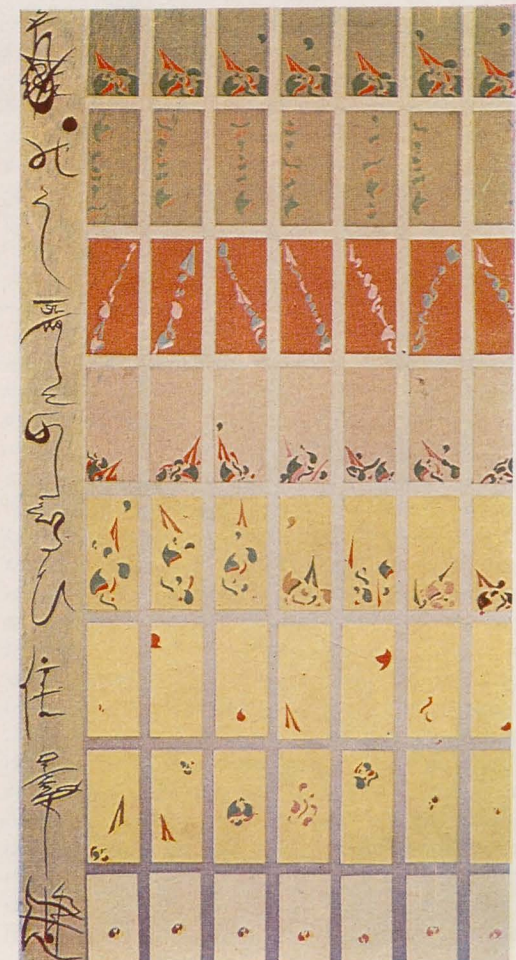
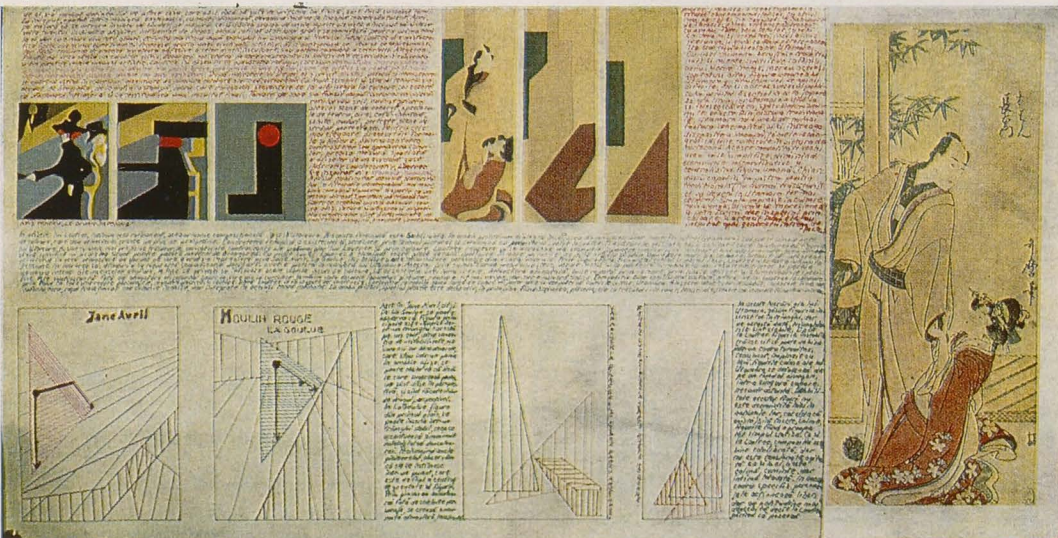


Fig. 3, 4



Cînd urmărîm un scop, ființa umană caută întotdeauna un sens în natură sau în sfera imaginarului. Deși folosim definiții, nu ne limităm la ele; prin lectură, prin analiză morfologică, emergentă sau metamorfoză creatoare, deținem rezultatul desfășurării succesive ce trebuie să impulsioneze acțiunea cercetătorului și imaginația creatorului. Intenția noastră a fost și este să nu acceptăm rețete; ca orice limbaj arta deține propriul ei mod de comunicare, de cunoaștere și simțire; ca orice fenomen complex, ea se caracterizează printr-o experiență ne-epuizabilă și care nu este formulă, ci orientare.

Vom urmări în continuare cîteva din încercările noastre de aplicare a metodei pe care o propunem. Gombrich spune că « grecii au învățat de la egipteni și noi toți sîntem elevii grecilor ». Eleva R.R. a abordat problema artei Egiptului antic în general, pornind de la una din lucrările ei reprezentative. Știm că această artă e supusă unor rigori și canoane stricte (prin contur, proporție, poziție și prin alte elemente ce stau la baza configurării). Am definit caracteristicile acestei arte și le-am folosit ca *euritmie geometrică* (factor esențial), realizată prin tensiunea dintre liniile orizontale și verticale, contrastul dintre stabilitate și liniște—instabilitate și înălțare, linii frînte sau oblice, dinamism în contrast cu liniile curbe, active, raporturile formale de rar și dens. Acestea constituie în lucrarea studiată « regia » unei scene de război, reprezentînd nu numai un anume moment dat, ci în primul rînd esențialul, generalul pentru eternitate. Volumul, lumina, fiind « ignorate » în spațiul pictural, eleva a folosit culoarea plată, fără modulații de umbră și lumină, cu linie precisă clar vizibilă — curbe și mulțimi de diagonale dinamice și entropice ce vin în contrast cu ordinea. Această euritmie prin succesiunea formelor se desfășoară în variantele legii șirului lui Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34...). Aceasta, efectuat în raport cu dimensiunile cadrului și al elementelor și prin permutații ale spațiului — stînga-dreapta-centru. Prin folosirea caracteristicilor cunoscute, noi am obținut variante posibile (fig. nr. 1, 2, 3).

Alte lucrări deținînd un număr mare de variante aparțin elevei O.G. și se referă la arta Extremului Orient, din care s-a studiat arta chineză și japoneză și, în mod special, lucrări de Utamaro și influența acestora în Europa (la Toulouse Lautrec de exemplu). În contrast cu Egiptul — unde întîlnim rigoare și organizare bazate pe linii frînte — aici liniile sînt curbe și sinuoase; organizarea formelor are extensie în întreg cadrul, artistul nu mai redă acum o succesiune de evenimente, ci un moment al vieții. Proporțiile sînt mai « libere », prielnice meditației și poeziei, imaginea este aproape întotdeauna « caligrafie ». Am urmărit dezvoltarea în organizarea compozițională și configurare (care continuă să depășească spațiul grafic printr-un sistem operațional combinatoric față de cadru), formele un-duioase, coloritul discret (vezi fig. nr. 4, 5). Și

pentru că în investigațiile noastre nu putea să lipsească Renașterea italiană cu personalitatea ei poate cea mai complexă — deopotrivă geniu multilateral, spirit analitic și sintetic, neobosit cercetător al naturii și fenomenelor sale — ne-am oprit la Leonardo da Vinci. Temele propuse: perspectiva ce definește spațiul, lumina și umbra ce definesc forma. Acestea au fost studiate de doi elevi, fiecare tratînd una din probleme. Elevul V.S. a fost preocupat de perspectivă și spațiu în tabloul « Cina cea de taină », lucrare în care se îmbină știința organizării spațiului cu aceea a redării psihologiei personajelor. Prin numeroase studii, elevul a cercetat nu numai organizarea planului orizontal al cîmerei în perspectivă (conducînd prin liniile sale convergente spre figura centrală) ci l-a preocupat în mod special problema reprezentării celor 13 personaje desfășurate într-un spațiu relativ redus. El a descompus suprafața tabloului prin separarea celor 13 personaje (fiecare cu atitudinea sa) și apoi prin gruparea a cîte trei, demonstrînd astfel că mișcările puternic individualizate ale personajelor fiind prea ample, figurile nu au putut fi dispuse în linie dreaptă, în șir continuu, și pe axe rigurose verticale, pentru a nu se crea impresia că se stîngnesc unul pe altul.



Verticalizarea consecventă a figurilor ar fi dat senzația de repetiție și de bidimensionalitate, pe cîtă

Fig. 6



vreme dispunerea trupurilor pe axe oblice sugerează dimpotrivă mișcare și spațialitate tridimensională.



nală. V.S. a desenat poziția personajelor din vedere laterală și semilaterală tocmai pentru a demonstra acea dispunere ingenioasă agitată și dinamică ce caracterizează compoziția marelui pictor italian (vezi fig. nr. 6).

O altă lucrare, analizată de eleva B.V., este « Gioconda », din compoziția căreia sa degajă linia curbă și proporția numărului secret (secțiunea de aur), cît și raporturile de clar-obscur prin procedeul numit « sfumato ». Sursa de lumină este vag indicată în tablou, formele sînt într-o atmosferă difuză, lipsite de contur, cu o notă de mister. Aceste procedee au fost analizate în comparație cu arta lui Georges de la Tour, pentru care sursa de lumină devine motiv. Eleva B.V. încearcă să « pună » portretul Monei Lisa și în alte variante ale raportului lumină-umbră. Această preocupare este pusă în valoare și în studiul lucrării lui Vermeer Van Delft, « Atelierul »; dar dacă la Leonardo lumina scaldă deopotrivă și figura și fondul, la Vermeer acestea sînt, sub raportul spațiului pictural, în dialog; compoziția este centrală prin perspectivă și prin labirintul ei de forme. Acest ingenios labirint ne apare prin stabilirea zonelor de umbră și lumină în raport cu detaliile și prin succesiunea planurilor orientate din centru spre periferia cadrului. Contrastele se stabilesc nu numai în raporturile formale ci și în percepția vizuală, capabilă să determine detaliile cu egală claritate în planurile secundare ca și în primul plan. Pentru echilibrul și simetria valorică a compoziției, draperia din prim plan, bogată în detalii, este dispusă — ca să nu se evidențieze prea mult — în tonuri de umbră, în care aceste detalii sînt atenuate. Sîntem astfel trimiși către celelalte planuri în adîncime ce conduc privirea spre centrul real al atenției noastre: modelul. Leonardo creează atmosferă, Vermeer calculează cu deosebită rigoare elementele cadrului întîm, firesc, de poezie, liniște și bucurie gravă, al reprezentării; intervenția noastră s-a soldat cu această descoperire a planurilor succesive și a centrului de interes (așa cum la Gioconda am studiat variabilele sursei de lumină) (vezi fig. nr. 7, 8, 9). Am ales de asemenea ca obiect de studiu peisajele urbane ale lui Palladio, peisaje a căror intensitate le conferă o uimitoare unitate. Atributele lucrărilor sînt acelea de siguranță și robustețe. Eleva H.E., prin lectură vizuală, a demonstrat ansamblul mijloacelor specifice autorului și interesul său pentru factură. Imaginea se constituie prin contraste puternice de linii, culori și forme; observăm ordine riguroasă în compunere, austeritate (prin suprimarea detaliilor inutile); subiectul este căluzit spre o soluție logică, spre o sinteză, prin grafismul geometric de efect sever și sobru,

prin conflictualitatea liniilor, expresie a unui ritm constructiv. Posibilitățile de combinatorică plastică conferă imaginii vibrație, tensiune, variabilitate. Efectul de joc și vibrație se obține prin tehnica de serialitate combinatorică, prin raportul factorilor variabili și invariabili ai principiului structural. Factorii variabili reprezintă forma și mărimea, iar cei invariabili poziția și organizarea în cadru. Factorul variabil este pus în valoare prin: alternanță, algoritm, permutații, echipartiție, repetiție,

asimetrie etc. (vezi fig. nr. 10, 11). Opera de artă prezintă o complexitate estetică și una semantică. În unele din studiile anterioare formele au fost dezbrăcate de funcția lor denotativă; am atins astfel în analiza lucrărilor lui Bosch problema valențelor semantice. Pentru artist orizontul foarte ridicat prilejuiește desfășurarea amp'ă a unei lumi fantastice, simbolice și alegorice, saturată de personaje, rodul celor mai bogate relații imaginare metaforice, o lume ce ni se dezvăluie succesiv; pentru noi stu-

diul mai detaliat al lucrărilor lui Bosch va fi un drum posibil pentru valorificarea raporturilor semantice în cadrul unei teme viitoare. Putem trage unele concluzii pe marginea celor studiate: credem că am câștigat o experiență și am deschis un drum, stabilind în educația artistică a elevilor o legătură între obiect și subiect printr-o atitudine estetică și una practic-aplicativă, la nivelul anului I de studii.

ELENA PĂDEANU TULCAN

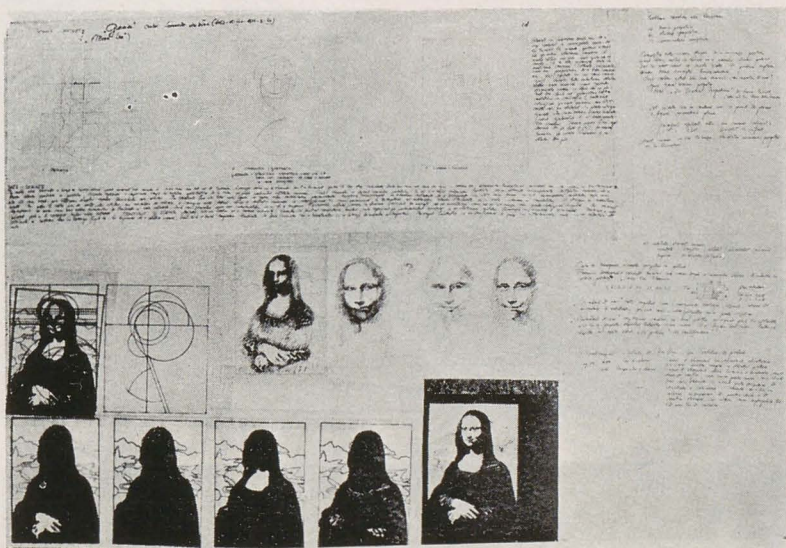


Fig. 7

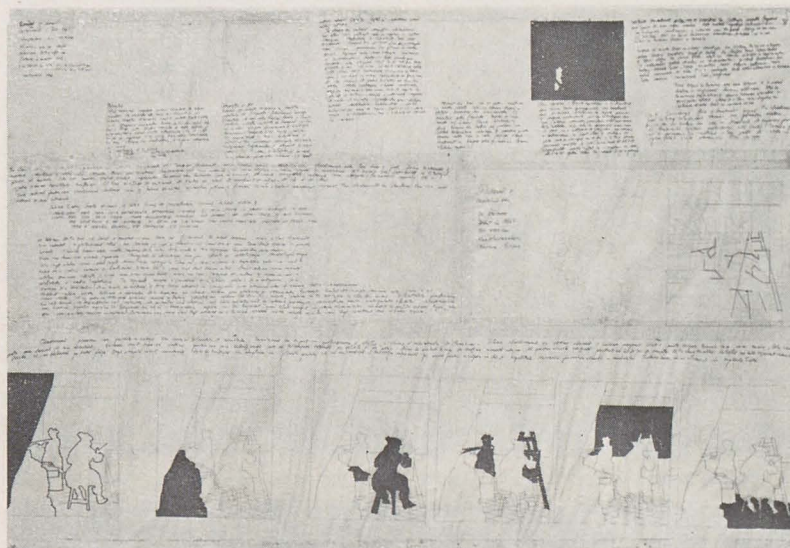


Fig. 8

Fig. 9

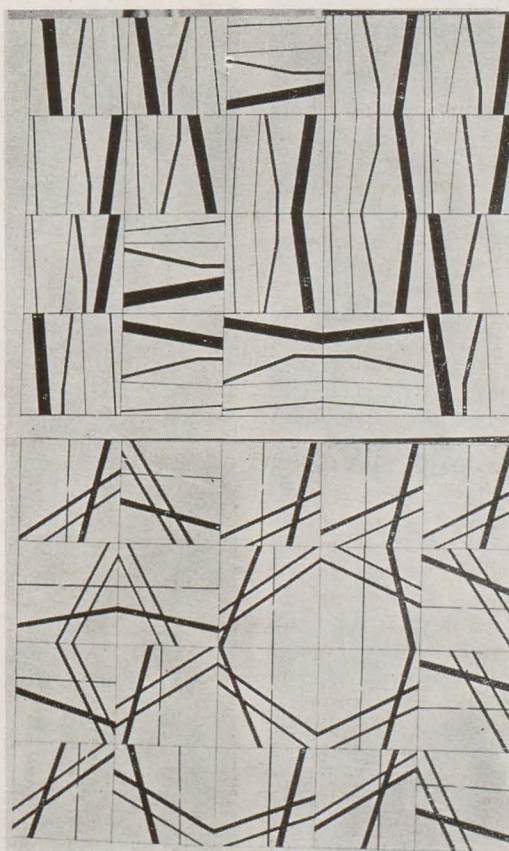
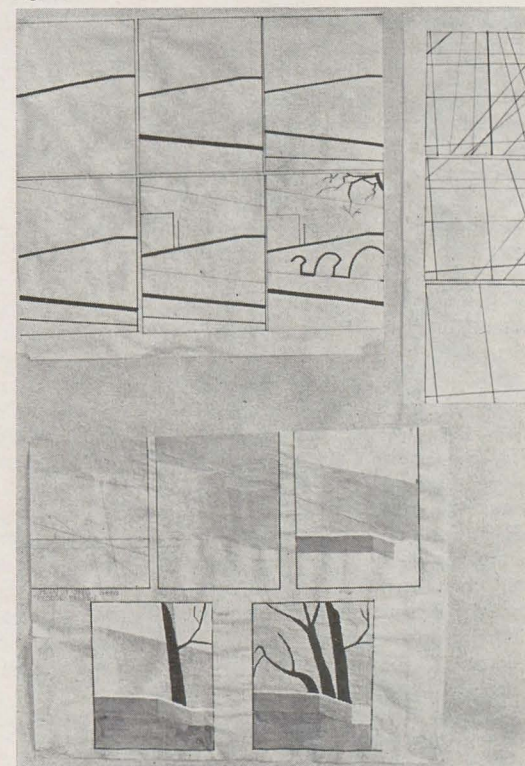


Fig. 10

Fig. 11



# Carolina Iacob

Există în pictura Carolinei Iacob o discreție funciară dar și o siguranță de același fel. Evoluția ei — plecând de la inițiale influențe ale artei copiilor, trecând prin ecouri ale artei icoanelor populare românești și prin rezonanțe chagalliene, pentru a-și afilia structural, în cele din urmă, elemente suprarealiste, păstrează o coerență vizibilă a propriilor premise sensibile și psihice cu câștigurile estetice și culturale de pe parcurs, într-o înțelegere consecventă a picturii în primul rând ca rezolvare a sinelui. De la spontaneitatea și fabulația complicată a începutului pînă la claritățile așezate și simplificate de azi este un drum lung și laborios al travaliului obstinat și tăcut, al decantărilor lente dar sigure într-o perfectibilitatea spiritului și picturii, ca imagine fidelă a sa. Universul intim al acestei arte, noțiune care aici are o deplină acoperire, a rămas constant, dincolo de metamorfoze și decantări, în datele sale fundamentale: univers al realităților psihice nediscursive, dominat de dimensiunea temporală vagă a memoriei afective, spațiu al construcțiilor imaginare și al fantazării, al unor constante simbolice personale, cu rezonanțe din real și din existența imediată. Extrem de sensibil, câmpul psihic al Carolinei Iacob este cu consecvență orientat de o afectivitate puternică și de o memorie permanentă a copilăriei, a vârstei « fragede » cu corolarele ei de puritate și inocență, de spontan și naiv, dar și cu dimensiunea ei simbolizantă specifică, cu obsesiile ei permanente și niciodată simple.

« Aerul » ușor suprarealist al lucrărilor ultimei expoziții (galeria Galateea, februarie), sesizabil mai degrabă în recuzită și iconografie decât în structura intimă a imaginii, instituie un fantastic familiar, domestic, plecat din acea porție de fantazare și de imaginat existentă și necesară oricărui psihic pentru a funcționa coerent și semnificativ, aceea dimensiune « poetizantă » acordată realului, vitală bunei sale curgeri și împliniri umane prin el. Modalitate cathartică dar și structurantă pentru dialogul intim al interiorului cu exteriorul, pictura Carolinei Iacob, încorporându-și influențele și « rimele » ca pe adjuvante ale unei evoluții firești, rezonează la ceasul calm al prezentului cu un straniu « renașcentism » etern

al psihicului. Lucrările sînt mai ales portrete, sau compoziții axate în jurul unui portret, uzînd de scheme compoziționale care îmbină structuri clasice cu recuzite formale moderne, figurînd o iconografie restrînsă dar constantă: profilul-efigie (de copil), calul, mărul, pasărea, cuplul ș.a. Predominanța aproape absolută a portretului în această expoziție nu mai poate fi considerată întâmplătoare. În contextul operei el devine un simbol vital al semnificației dar și o problemă plastică aleasă deliberat, și modalitate specifică de structurare a imaginii. Din importanța care i se acordă, portretul se dezvăluie a fi summum al posibilităților de « rostire » și de sens al imaginii și al rostului pictural, cheie a unei simbolici subiacente. Simbolică tipică a psihicului uman păstrat cu obstinție în vîrsta adolescenței, supus sensurilor profunde ale Tinereții, dominat de cîteva obsesii vitale în permanență, obsesii afective, ușor erotice, ușor sentimentale, ușor materne, degajînd o constantă căldură umană, care pune în mișcare și mizează pe mecanisme simple, generale și etern valabile ale psihicului.

Aici se poate găsi explicația luminii aurorale a lucrărilor, « albastrului » lor rinascimental, explicația simbolismului simplu al grupărilor compoziționale cu tendință alegorizantă, explicația clarității și minuției meșteșugului, ridicat pînă la rang de calitate majoră a imaginii, semn al clarificărilor psihice și picturale. Nu e vorba deci de o întoarcere înapoi în vîrste culturale apuse, ci de o cultivare a unei vîrste eterne, o regăsire sau o întîlnire personală a unor conținuturi subiective moderne cu structuri formale clasice actualizate, întîlnire între coerența logică a vizualității renașcentiste cu incoerența și obsesiile afective ale unei sensibilități moderne. Întîlnire între o dimensiune constantă a spiritului, aceea dimensiune « geografică » a vremii acesteia de care vorbea Eugenio d'Ors, care conectează valori diverse din timp și spațiu într-un sens unitar acordat picturii. Pictura înțeală ca « meșteșug » total și comunicare simbolică subconștientă, pictura ca efigie a perfectibilității.

MAGDA CĂRNECI



Fetiță cu măr



Simona

# Svetlin Rusev

O selecție riguroasă și cuprinzătoare în același timp, asociind pe simeza sălii Dalles peste 60 de lucrări, a reconstituit pentru publicul bucureștean, cu convingere, universul uneia dintre personalitățile marcante ale artei bulgare contemporane, pictorul Svetlin Rusev, președinte al U.A.P. din Bulgaria.

Încă de la intrarea în sala de expoziții, alăturarea monumentalului tablou, *Stadionul Santiago de Chile*, unei serii de peisaje și naturi moarte, avertiza privitorul asupra perspectivei parcurgerii unui itinerar spiritual puțin confortabil și deloc monoton, ci, dimpotrivă, cu multiple deschideri spre zone de egală bogăție artistică. Prezența în istorie prin puterea conștiinței, asumarea «calității de martor», explică opțiunea pentru o scenă precum aceea de martiriu modern latinoamerican, din care nu lipsește sîrma ghimpată a oricărei îngrădiri a libertății și demnității umane. Corpurile revoluționarilor devin semne tragice în memoria colectivă, iar pînza de mare format impune distanța convenită cuprinderii în privire a eroilor. Regăsim rezolvarea plastică într-o formulă expresionistă, sau preferința — cu toate dificultățile realizării asumate — pentru suprafețe impresionante, de asemenea coloritul sobru ce urmărește efecte dramatice prin predominarea pămînturilor, negrului, albului și într-una dintre lucrările al căror subiect este inspirat din istoria Bulgariei, *Oștenii lui Samuil*. Bogomil Rainov sublinia, în legătură cu ciclul istoric din creația lui Rusev, consecvența cu care acesta a investigat « repertoriul tematic al tragicului ca destin al unui popor ». Ceea ce ne apare însă valoros, dincolo de pretextul narativ și de expresia artistică — nu neapărat novatoare — este umanismul generos al înțelegerii istoriei la proporțiile omului, în momentele căreia el să se poată regăsi oricînd și al propunerii, în același timp, a unui model uman purtător al unei conștiințe și etici superioare (*Execuție, Iastrebino, Lecție de istorie*). Situația tragică, situațio-limită, permite, datorită reconstituirii ei în trăirea artistică, tocmai punerea

în evidență a unui comportament exemplar; nu întîmplător *Interoga-toriul* se oprește asupra momentului, mult mai complex din punct de vedere psihologic, de maximă tensionare, premergător acțiunii propriu-zise, moment revelant în mai mare măsură decît eventuala «lecție» ce ar fi înfățișat tortura.

Printr-o dialectică necesară în cadrul travaliului necruțător pe care și-l impune eul conștient al artistului, alături de lucrări uriașe stau în mod firesc acelea de dimensiuni reduse, alături de marile subiecte stau peisaje, naturi moarte sau portrete. Universul plastic și existențial se rotunjește treptat. Dacă registrul grav al meditației este menținut, în planul exprimării se poate remarca renunțarea deseori la rezolvarea volumetriei în mod sculptural, chiar și atunci cînd, mai ales la portrete (*Mama, N. Rainov și altele*), construcția monolitică este păstrată, iar conturul riguros, laolaltă cu precizări grafice de detaliu, coexistă cu accente de mai pronunțată picturalitate. Culoarea participă totodată mai liber la definirea lucrării, iar cromatica, în ansamblul ei, din dramatică devine nuanțată în griuri de extremă delicatețe (*Fereastra bolnavului* — triptic și diptic, *Bojenții, Peisaj alb, Peisaj roșu, Vară, Melnik I și II*). Același umanism autentic conferă coerență și imaginilor caracterizate prin forța expresiei și celor ce mărturisesc o acută sensibilitate (ne gîndim în special la cîteva tablouri aproape miniaturale: *Cap de copil, Dora și două-trei nuduri*). Același umanism care reunește pe eroii de ieri și pe urmașii lor de astăzi este de asemenea adevăratul motiv al portretelor psihologice.

Creator înzestrat cu o conștiință activă și cu o mare seriozitate a muncii — preferînd spectaculosului proprietatea și adecvarea limbajului pictural, Svetlin Rusev se definește acum, ca artist în plină maturitate, printr-o formulă de figurativ ce solicită pe privitor, dincolo de imediat-recognoscibil, la descoperirea unui conținut uman în egală măsură ideatic și afectiv.

ILEANA POP



Nud III

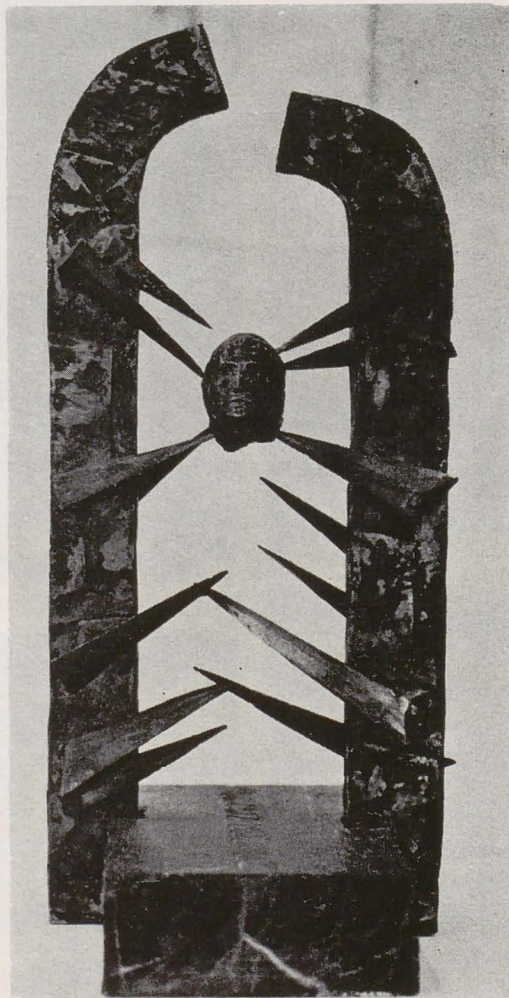


Vîrsta

# Trei artiști din Ungaria



KISS ISTVAN: Eliberare, beton, bronz (1976)



KISS ISTVAN: Bergen Belsen, oțel, piatră (1974)



REICH KÁROLY: Fată în haine de sărbătoare, tuș

E într-un tot firească, chiar dacă neformulată explicit, dorința oricărui vizitator de a descoperi o lume nouă în expoziția la care se oprește. Cu atât mai firească dorința de noutate, curiozitatea în fața unei expoziții sosite din altă țară, stîrnind acel joc incitant de deosebiri și similitudini, din interferența cărora se naște comunicarea. Bineînțeles, comunicarea directă, la nivelul pur vizual, la fel de directă și universală ca și cea muzicală. Numai că, în unele dintre direcțiile sale de dezvoltare, arta plastică se arată tot mai mult legată de literatură în general, de o literatură a ei în special, înconjurîndu-se de un halou discursiv propriu. Artă nu se poate dezbăra de cuvînt. Trei artiști din Ungaria, expunînd la București (Orizont, noiembrie 1978) ne-au demonstrat, fiecare în felul său, acest lucru.

Să începem cu sculptura, pentru a cărei concretețe formală cuvintele pot părea de prisos. Și totuși, în numeroase dintre lucrările lui Kiss Istvan tendința

explicitării anecdotice, narrative, este pregnantă. E destul să ne gîndim la cîteva din proiectele de monumente (cel închinat *Internaționalei* de pildă), la alegoria personajului solitar pe o planetă pustie, devastată cu cratere selenare, la reliefurile ilustrînd, cu mijloace apropiate de grafica colegilor săi de sală, un basm popular. Folosind cu precădere bronzul, uneori îmbinat cu sticla colorată (la același monument al *Internaționalei* și la un mare fluture ornamental), Kiss Istvan realizează medalii și portrete, studii de nud, călăreți, tauri și cai, preocupările sale mergînd de la plastica mică la monumente prezentate în proiect. (Poate că un fotomontaj ne-ar fi explicat mai bine situația și ridicarea la scară a acestora din urmă). Interesant ca experiment ni se pare proiectul pentru monumentul *Republica Sovietelor*, relevu reușit al afișului *La arme!* realizat de R. Berény în 1919. Aceleași accente de vigoare expresionistă apar și în plastica animalieră a artistului. Cu Csohany Kálman, grafician, intrăm într-un univers

mult mai explicit legat de arta cuvîntului, hrănindu-se din aceasta și chemînd în imaginația noastră o lume a energiilor și nostalgiilor romantice. Dacă Kiss Istvan se folosea de literatura tensiunilor politice — afișul, Csohany recurge la stimulentele imprecățiilor lui Ady Endre, la violența *Cîntecelor țigănești*, dar se temperează melancolic în *Amintiri din Paszto* sau *Păsări*. *Poveștile haiducești* ar putea sintetiza sentința romantică a rememorării și cea a câmpării subiectului-pretext într-o ambianță de reconstituire literară. Dintre ciclurile de lucrări citate se remarcă, fără îndoială, prin aportul lor strict plastic, care-l îmbogățește pe cel literar, primele două. Stăpînirea liniei în gravură și desen, familiaritatea ei cu gîndul și sentimentul (aș zice sentimentul lecturii) e evidentă, după cum evident e și modul deosebit de meditație, bazat pe metafore și spații abstracte, sugerate, specifice unei exprimări grafice ce completează poezia. Legat de un text cunoscut sau prelungind vizibil evoluția unei epici interioare,





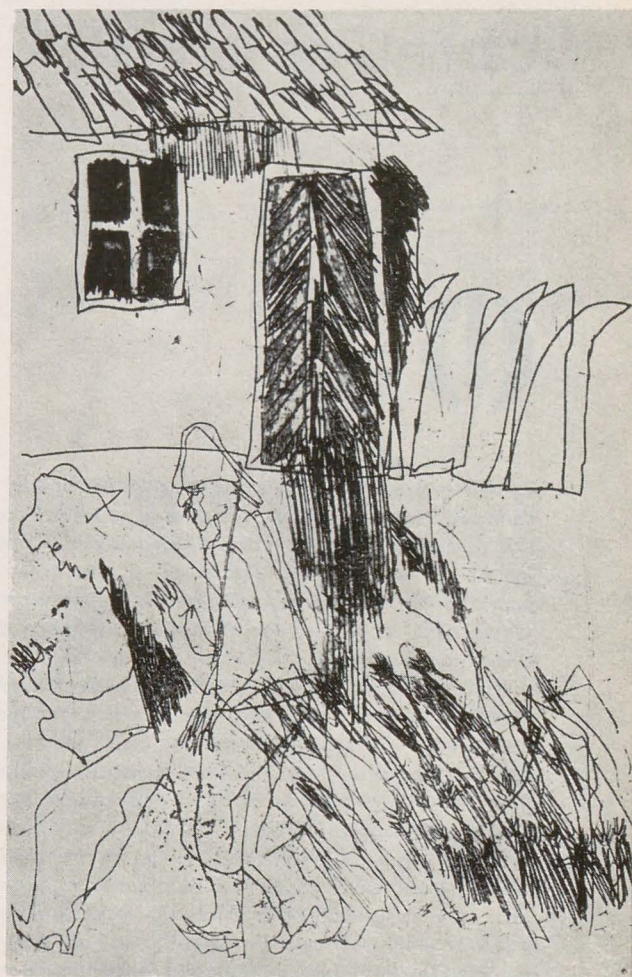
REICH KÁROLY: Pe malul apei, tuș

desenul lui Csohany Kálman se desfășoară (în sensul propriu al cuvîntului), cu o virtuozitate proprie, într-o singură linie de intensitate egală, dar de traseu variat și neprevăzut, creînd tensiuni continue, rezolvate prin închiderea suprafețelor. Suprafețe neutre, fără valorație și volum, inundate de o ceață brună în gravuri. Doar linia trăiește, labirint ideogramatic, grafică a unor sentimente neîndoios tragice, care, privită cu atenție, se încheagă în siluete și fizionomii.

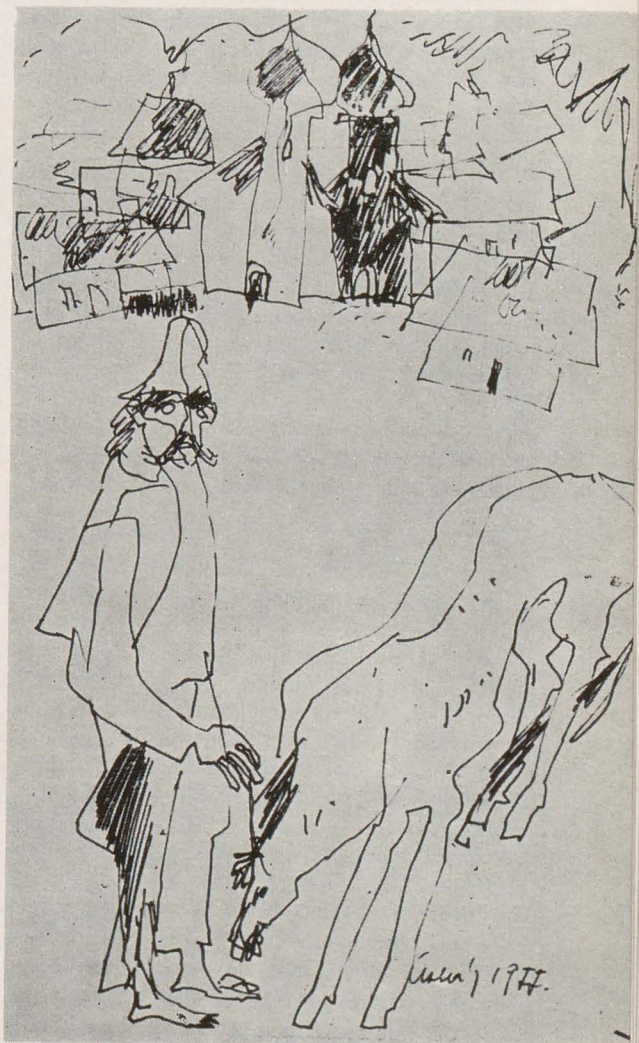
Tot prin grafică, Reich Károly accede la poezie într-un mod mai direct și poate mai bogat în sensuri. Dacă trecem de hedonismul desenelor cu cai și nuduri de bărbați și femei călare (a căror emanație din Picasso e manifestă în numele unei suverane bucurii a liniei), ajungem la două cicluri de imagini în care trăirea poetică e asumată direct, fără mediator între elementul concret și trăirea sa metaforică. Laitmotivul cerbilor, siluete gracile deformate dureros, surprinse în zboruri și căderi neverosimile,

redate la ecorșeuri și cranii (*Cimitirul cerbilor*) exacerbează într-o confesiune sentimentul perisabilității. În același stil clar și totodată tensionat, bazat pe conture, Reich Károly creează o serie de troițe-totem, clădind obiectele unei existențe familiare și totodată eroice dintr-un sat de pustă. În *memoria tatălui meu* e un monument închinat deopotrivă omului și obiectelor spiritualizate de efortul său dus pînă la capăt, pînă la jertfirea propriului eu. Poezia apare uneori direct în lucrările lui Reich Károly, sprijinind desenul prin semn și sens. În ilustrațiile la *Nevestele vesele din Windsor* graficianul se amuză schimbîndu-și stilul simplu cu o arheologie romantică ce recuzitează un text poetic, chiar dacă burlesc. Pentru o apropiere de lumea strălucitoare și incredibilă a lui Shakespeare, metoda pare potrivită. Pînă la urmă rămîne triumfător cuvîntul ca legătură între imagine și lumea ce i-a dat naștere.

CĂLIN DAN



CSOHANY KÁLMAN: Cîntece țigănești I, tuș



CSOHANY KÁLMAN: Amintiri din Paszto, gravură



Critică — este o frază mărcă G.B. Shaw, dar dacă și un adevăr? — ca mai toți oamenii, văd ceea ce caută, nu ceea ce au înaintea ochilor. *M-ar bucura ca, în rubrica inaugurată acum, la care mă gândesc de mai mult timp, să reușesc nu numai în privința «căutatului». Forma acestor notații decurge din foarte cunoscutul procedeu dostoevskian: a pune pe hîrtie, în timpul liber, cîte ceva despre ce ai văzut, auzit, citit (se înțelege, în legătură, pînă la urmă, cu artele) și uneori ad-hoc aliat cu tonul acelor «gînduri nepieptănate» ale lui Jerzy Lec. Tonul fragmentelor propuse ar fi destul de larg, de la conspectul conștiințios la pretenția aforistică, de la neglijența (uneori lenă) în punerea în propoziție la insinuarea (peste intențiile mele) a unor tipicuri profesionale.*

Aceasta înseamnă că, pe lângă unele munci de «furnică documentară», în scopuri în primul rînd personale, dar care, presupun, pot interesa și pe alți profesioniști ai artei (se înțelege, notele de lectură, mai mult sau mai puțin comentate, vor fi destul de numeroase), poate chiar ca un contrabalans la atîta «cenușiu teoretic» din alte texte (ale mele, dar și al lecturilor mele), aș tatona și o ameliorare a relațiilor mele cu umorul. Aceasta întrucît umoristul este, spun specialiștii, spre deosebire de ironist, apropiat de (compătimente cu) subiectul umorului său. Cu toate că, sînt convins, și ironia dă rezultate. Mă întreb, de exemplu (întrebare retorică): oare cum recepționau artiștii, acum mai bine de un secol, o cronică la Salon de Théophile Gautier cu: «Deși n-a fost citat și nici n-a obținut vreo medalie, daghereștiplul a lucrat mult pentru expoziție; el a furnizat o grămadă de informații...»? sau cum scria, după, comentatorul de artă «executat» de Apollinaire cu: «Domnul Cutare a pierdut o bună ocazie să tacă?»

1. Scurtă istorie a gravurii și a fotografiei ca arte aderente la mass-media (cu situarea gravurii și fotografiei printre mijloacele comunicației de masă și verificarea, prin sondaj, a acestei idei «de-a lungul» istoriei artei). «Tipărirea de desene», scrie William Ivins, «a însemnat apariția unui fenomen cu desăvîrșire nou — ea făcea pentru prima dată posibilă producerea unei imagini susceptibile de a fi reprodusă exact atîta vreme cît dura planșa gravată după care se tipărea. Această repetare exactă a unor enunțuri picturale a avut efecte incalculabile asupra cunoașterii și gândirii, asupra științei și tehnologiei de orice fel». Autorul cărții «Tipar și comunicare vizuală» continuă: «Dacă definim gravura din punctul de vedere al rolului pe care l-a jucat mai curînd decît în funcție de orice considerente de valoare estetică sau tehnică devine evident că, fără gravură, știința și tehnologia modernă, arheologia sau etnologia n-ar fi existat căci toate sînt dependente, pînă la urmă, de informații comunicate prin reprezentări vizuale sau picturale exact repetabile. Aceasta înseamnă că, departe de a fi doar opere de artă minoră,

gravurile au fost instrumente puternice și de cea mai mare importanță în dezvoltarea vieții și gândirii moderne. Evident nu putem spera să înțelegem adevăratul rol al gravurilor înainte de a ne descotorosi de snobismul colecționarilor moderni și înainte de a începe să privim gravurile ca reprezentări sau comunicări picturale repetabile fără să ținem seama de o serie de particularități, cum ar fi raritatea sau ceea ce considerăm, pentru moment, o valoare estetică. Trebuie să le privim din punctul de vedere al ideilor generale și al funcțiilor particulare și îndeosebi trebuie să ținem cont de limitările pe care tehnicile respective le-au impus gravurilor ca vehicule de informații și de efectele acestor limitări asupra noastră care primim aceste informații.»

În jalonarea evoluției gravurii nu luăm în discuție preistoria ei extra-europeană. Amintim totuși *dialiptica* — gravura pe piatră fină utilizată în antichitatea egipteană, asiriană, *imprimeul pe pînză* — țesăturile copte, care preced cu 10 secole imprimăria pe hîrtie (o paranteză despre acest suport: în 751, arabii capturează muncitori chinezi și îi instalează

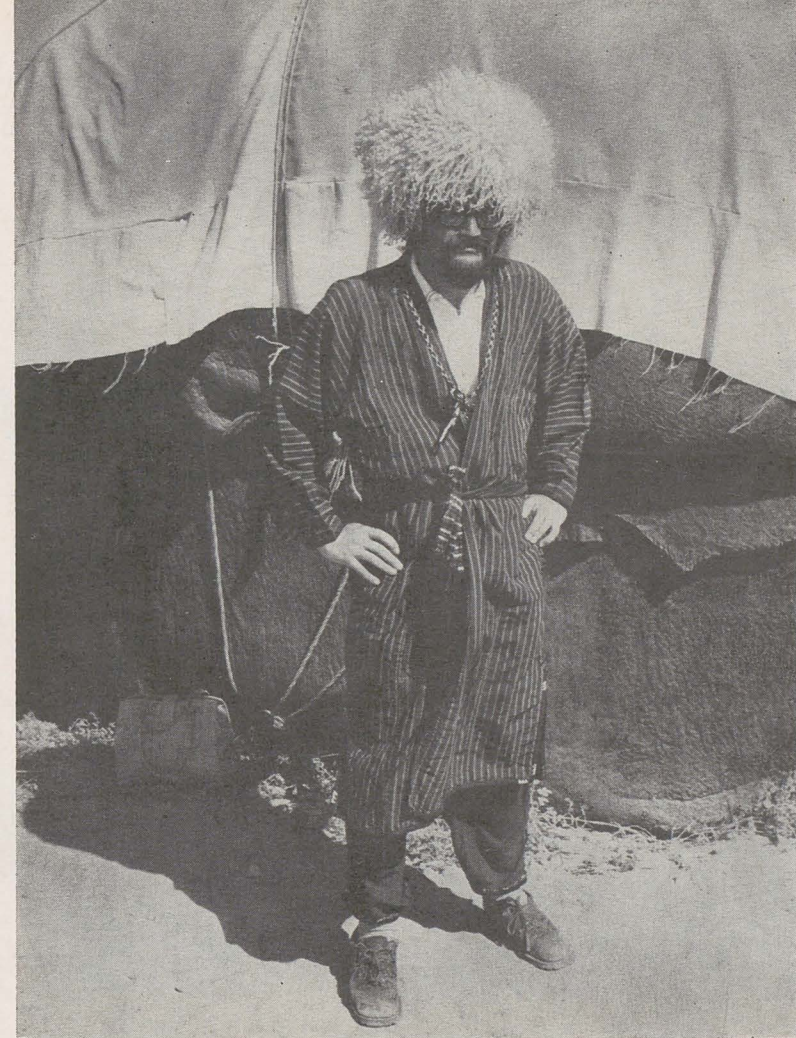
la Samarkand, în secolul XII în Spania arabă se fabrica hîrtie, în 1276 în Italia, în 1348 în Franța). Gravurile chinezești cunoscute, primele din secolul II e.n., sînt de fapt «estampaje» cu desenul rezervat pe fondul negru. Spre sfîrșitul secolului al XIV-lea apare gravura europeană care, chiar de la începuturile ei, a servit unor scopuri propagandistice și didactice (rol menținut parțial pînă în contemporaneitate). Primii *xilografi* «tăietori de imagini» militau pentru propagarea și întărirea credinței. Epoca avea cu totul alte criterii decît cele actuale în legătură cu originalitatea, «tăietorii» înfăptuiau un fel de fraudă pasișînd miniaturile, inițialele miniate, dar utilizînd și modele inspirate de sculptură, pictură, tapiserie, vitraliu.

Dezvoltarea gravurilor ca succedanee ale desenelor miniate a fost favorizată de adăpostul mănăstirilor unde «frauda» nu putea fi pedepsită, propagarea lor a fost înlesnită de chiar indulgențele promulgate de papii Clement VI și Bonifaciu IX (de la jumătatea pînă la sfîrșitul secolului XIV). Aceste indulgențe erau de fapt gravuri, imagini pioase însoțite de un text succint manuscris; de departe semănau cu miniaturile, erau ușor de manevrat și erau vîndute de călugării predicatori sau distribuite la pelerinaje. În legătură cu modelele utilizate, istorici consemnează certuri (soldate cu morți) la furtul unor asemenea *patroane* (la Poitiers în 1398) sau amintesc moștenirea unor tipare (1361 la Lyon). De altfel și în perioada următoare mai există cataloage cu modele pe care «producătorul», propriul comis-voiajor le prezintă comanditarilor pentru a-și alege Marii, Iuși, apostoli.

Am verificat astfel funcționarea gravurii ca mijloc de comunicare de masă în domeniul sacru; încă un exemplu: chiar la 1766 se imprima în Franța o imagine «Vierge de la Bonne Délivrance», favorizatoare de nașteri ușoare adică, într-un tiraj de 50.000 exemplare; dar gravura pătrunde și în domeniul profan, ca

ilustrație pe cărțile de joc «naïbis», «tarot» (și acestea împrumutate de la arabi ca jocuri pentru regi, 1379). La Siena, Sfîntul Bernard inițiază o cruciadă împotriva jocului de cărți, acestea sînt arse în piața Signoriei, dar centre ca Ulm, Harlem furnizează această marfă, iar la Veneția apare un decret menit să protejeze producția locală de cărți de joc. (Primele stampe religioase apar între 1375—1400, cărțile de joc păstrate sînt de pe la 1450). O cunoscută gravură occidentală este așa-numitul Bois Protat (60 X 25 cm) de la sfîrșitul secolului XIV, descoperit în 1898 lângă Dijon în casa imprimerului Protat. Este de fapt un clișeu pentru stofă. Nu mai puțin celebra «Pacea» a niellor-ului florentin Maso Finiguera (1426—1464) este în realitate o probă pentru a păstra patronul înainte de a pune emailul. În această perioadă are loc ferma opoziție a anluminorilor și pictorilor «uzurpați» în drepturile lor de apărători ai unicității; protestele pictorilor din Bruges în 1413 se soldază cu sentința din 1426 ca orice fabricant de imagini să-și semneze producția cu ajutorul unei mărci. Începînd cu secolul XVI, gravurile se semnează, ceea ce indică, de cele mai multe ori separarea, specializarea creator (*inven* pentru *inventor*) și executant (*fecit*); destul de rar ei coincid în una și aceeași persoană (Callot de exemplu).

Dacă prima pătrime a secolului XV e caracterizată de stampele primitive, în a II-a apare presa de tipărit și primele incunabule xilografice; între 1450—1475 asistăm la nașterea tipografiei cu caractere mobile; incunabulele tipografice fac să dispară cele xilografice. Alfabetul grotesc din 1464 este o operă capitală a acestei perioade. După *Biblia latină* importante pentru arta cărții și a gravurii sînt tipăriți ca *Apocalipsa*, *Ars Moriendi*, *Biblia Pauperum*, *Canticum Cantorum*, *Speculum Humanae Salvationis*. În secolul XV apare și gravura în relief pe metal pentru producția de carte. În 1470 este instalată la Sorbona prima imprimerie; este perioada în



Autorul «Carnetului de critic» în costum de conducător de cămilă, în Turcmenia. (fotografie de Veniamin Micu)

care Veneția devine un mare centru tipografic, ca de altfel și unele orașe din Germania și Țările de Jos. O cît de scurtă istorie a gravurii nu poate omite nume ca Martin Schongauer, Pollajuolo, Mantegna (în 1461 primul în dată ca maestru al unei școli de gravură), Dürer, care vinde gravurile sale în întreaga Europă (Gillo Dorfles subliniază «specializarea» producției sale, gravuri pe lemn cu teme religioase obișnuite, pentru târguri, și gravuri pe metal, mai personale, mai încifrate, pentru o elită de cunoscători), Marc Antonio Raimondi (1475—1530) care la 1510 realiza *gravura de reproducere* sau de traducere — duplicata — domeniu privilegiat pînă la dezvoltarea fotografiei (și care a avut un proces cu Dürer căruia i-a copiat lucrările înlocuindu-i numele). Producția lui Raimondi și a școlii sale «a aruncat sămînța» academismului; Parmigianino (1503—1540) prin lucrările în acavorte a contribuit la autonomia gravurii de expresie liberă, personală; atelierul lui Golzius în Flandra (și el a copiat Dürer), atelierul lui Rubens (care în 1635 este acuzat că prin vânzările sale smulge sume prea mari Franței), Jacques Callot, Rembrandt (care a cîștigat mai mult cu gravurile sale decît cu pictura), Watteau, Canaletto, Piranesi, Goya — care și ca Hogarth a sesizat și utilizat capacitățile pamfletare, instigatoare ale

gravurii ș.a.m.d. pînă în zilele noastre. Dacă în secolul XVII gravurile se mai vindeau la domiciliu, în secolul următor apar librari specializați în asemenea vânzări. «Veneția, scrie Focillon, este magazia de stampe a Europei. La Veneția, scrie el, orice foaie de hîrtie este pretext pentru gravură, pînă și cărțile de vizită sau evantaiile». Chiar și în secolul XVIII apar contracte secrete prin care lucrătorii se angajează să nu dezvăluie «în contul cui lucrează». Este perioada în care apar semnele devalorizării prin abuz de reproducere.

În 1796, Alois Senefelder utilizează procedeul litografic. Să nu uităm și însemnata cantitate de *tracte, știri, curiozități* cu ilustrații gravate; în secolele XVI—XVII ele se referă mai cu seamă la miracole și monștruozi-tăți, în XVIII apar subiecte ca războiul, revoluția, declarația noilor drepturi ale cetățeanului. În secolul XIX, în Franța 600 de editori găsesc un public pentru asemenea foi cu funcție de informație cu teme foarte diferite (ca «oribil asasinat urmat de viol», în 1833, în 10.000 exemplare sau «cererea unei amnistii generale», în 1834, în 5.000 exemplare). Prima jumătate a secolului XIX aduce invenția și stabilizarea fotografiei; Niepce — și el autor de litografii — este contemporan cu Hegel; în epocă mulți consideră fotografia drept sfîr-

șitul comic al artei (sau, în tonalitate dramatică, precum pictorul Delaroche la aflarea, la 15 iunie 1839 a achiziționării de către stat a invenției fotografiei: «Începînd de azi pictura este moartă!»). Să marcăm modificarea de opinie referitoare la fotografie — în 1862, în urma unui celebru proces fotografia cîștigă dreptul de a fi considerată o artă — prin două fragmente, unul din cunoscutul «atac» baudelairean («Dacă i se îngăduie fotografiei să suplinească arta în cîteva din funcțiunile sale nu va mai trece mult și o va suplini sau corupe definitiv... E nevoie, așadar, ca ea să-și reia adevărata ei îndatorire, cea de a fi slujitoarea științelor și artelor, dar o slujitoare foarte supusă precum tipografia și stenografia, care nici n-au creat, nici n-au înlocuit literatura. Dacă ea se mărginește să îmbogățească grabnic albumul călătorului redînd ochilor acestuia precizia ce lipsea memoriei lui, dacă ea se mărginește să-i împodobească biblioteca naturalistului, să mărească acele fap-turi microscopice, să întărească cu cîteva informații ipotezele astronomului; dacă în sfîrșit ea se mărginește să ajungă secretara și documentarea celui care are nevoie în profesiunea sa de o absolută exactitate materială, nimic mai legitim. Dacă va salva din ghearele uitării ruinele ce abia se mai țin, cărțile, stampele și manuscrisele pe care timpul le mistuie, ori lucrurile prețioase a căror formă va dispărea și care își cer un loc în arhivele memoriei noastre, ea va fi răsplătită și aplaudată. Dar dacă îi vom îngădui să uzurpe domeniul impalpabilului și al imaginărilor, să uzurpe tot ce nu are valoare decît pentru că omul îi închină o parte din sufletul său, atunci vai nouă!»), altul din «Estetica fotografiei», text din 1899 de Robert de la Sizeranne («Secolul ce a văzut fotografia promițîndu-i minuni nu se va termina fără ca ea să le fi realizat. Ea a îndeplinit mai mult chiar decît o promisiune, căci ea nu a promis decît imagini și a făcut descoperiri; decît amintiri — și a

stîrnit divinații... Ea a îndeplinit utile și umile nevoi. Ea a controlat mersul mașinilor, a descoperit semnele morbide pe fețe, a numărat vibrațiile insectelor, a denunțat amprentele false, a analizat traiectoriile, a relevat de la înălțimea baloanelor planurile cadastrale și astfel a făcut servicii industriei, medicinei, istoriei naturale, poliției, hipismului și aviației. Ea a pătruns de-a lungul figurilor diferite ale fraților și surorilor pînă la această față invizibilă: tipul unic al familiei. Ea a descoperit în frescele lui Michelangelo figuri noi și în cer stele noi...»

În sfîrșit ea a depășit promisiunile științei. Nu ne-a promis decît Adevărul; ne-a dat Frumusețe. Mult timp a fost crezută incapabilă. Nu numai că i se refuza titlul de Artă dar s-a făcut din numele ei însăși antiteza Artei. Căci mai întîi automatismul operațiilor sale, și mai mult încă, prejudecata operatorilor ei făceau din fotografie cea mai puțin personală dintre anchete și cel mai puțin elocvent dintre procesele verbale. Ea căuta detaliul cîtă vreme Artă caută Sinteza, acumularea cînd trebuie alegere, infinitul cînd se iubește infinitul. Dar acestea erau infirmități trecătoare... Puțin cîte puțin, prin educarea ochiului și gîndirii lui, fotograficul a bînuit că „subiectul“ nu era în natură, ci și în el însuși...»). În 1894 apare Kinetoscopul lui Edison, în 1896 cinematograful fraților Lumière; în 1880 apăruse în SUA prima fotografie într-un ziar.

Nu e lipsit de interes să amintim și alte «rude», chiar dacă mai îndepărtate, ale gravurii, printre mijloacele de comunicare de masă, printre care publicitatea, care cu 1836, la apariția jurnalului «La Presse», condus de Emile de Girardin, are o dată certă de naștere. Alte momente ale unei mai generale intenții de «a ști totul, imediat, peste tot» au fost inventarea telegrafului (1840), a rotativei de jurnal (1847), a telefonului (1870), a televizorului (1930).

MIHAI DRIȘCU

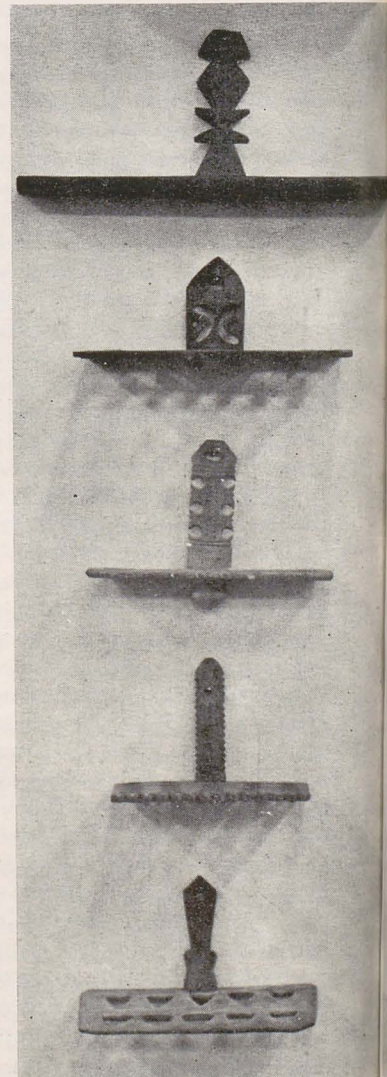
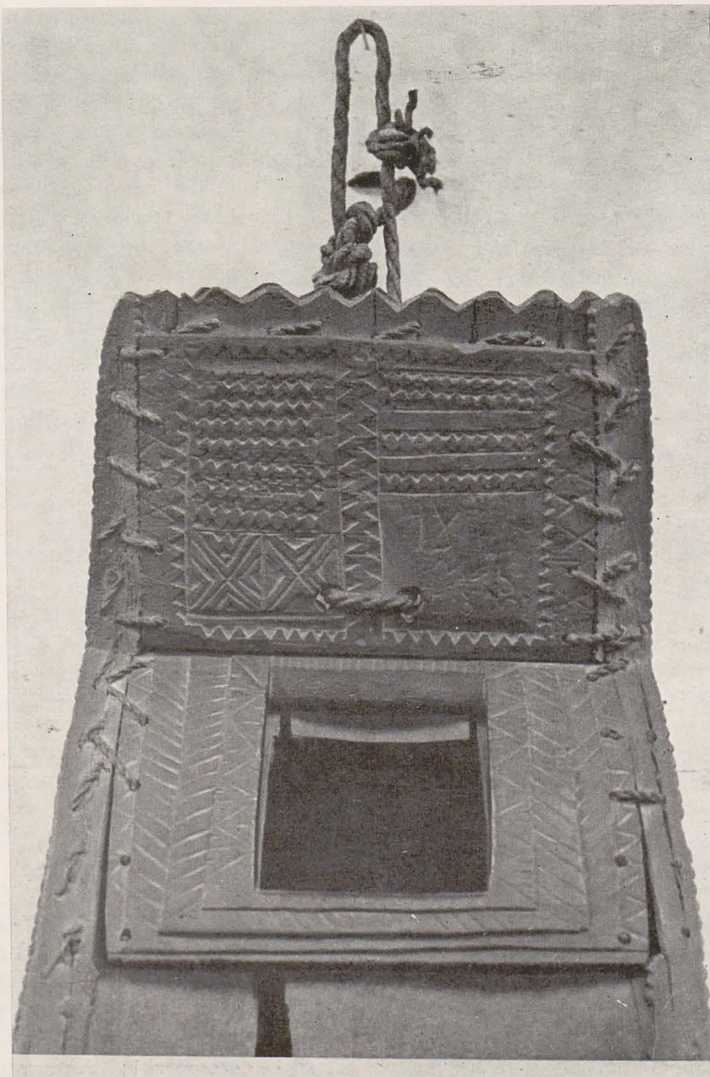
Design și artă populară

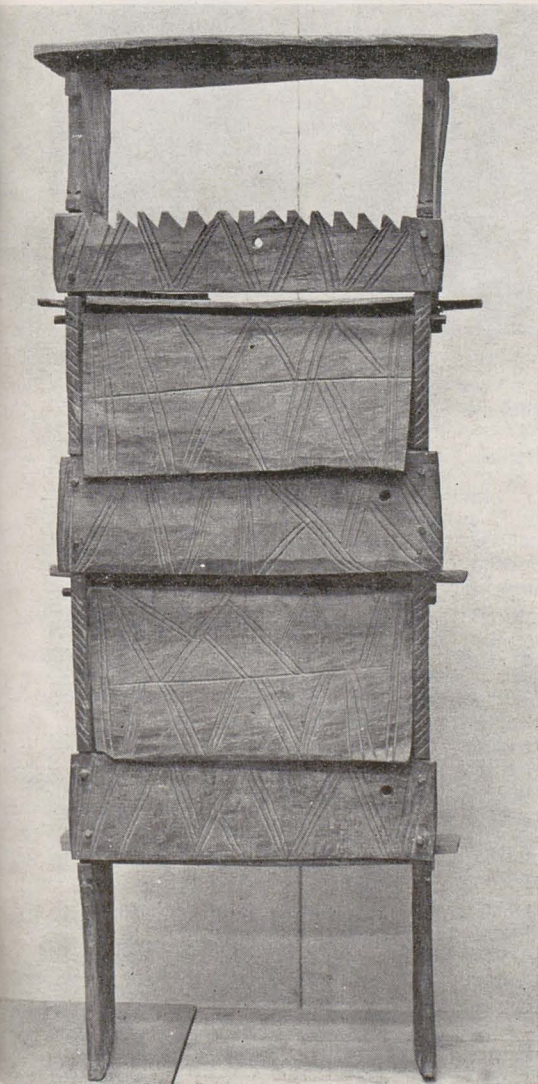
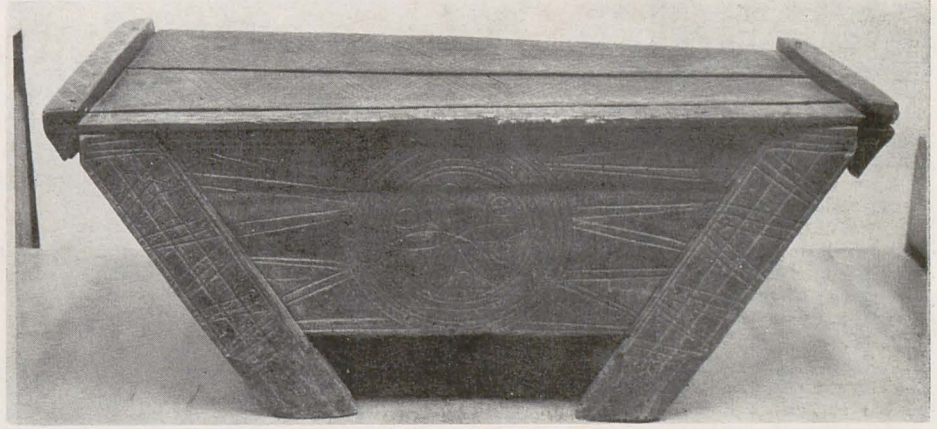
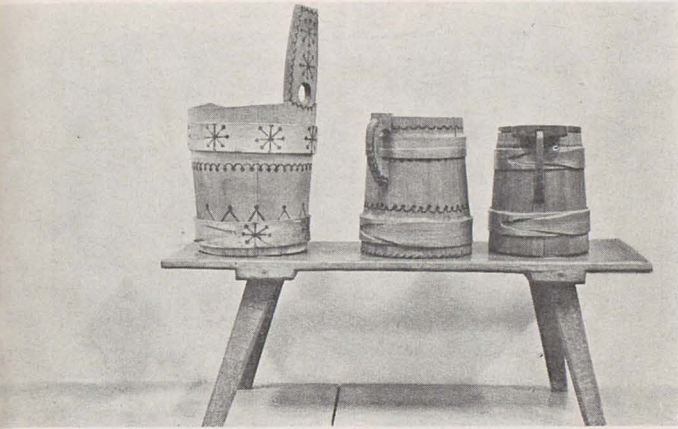
## Universul domestic românesc



Dintru început să însemnăm marginile acestui univers: este vorba de cel al lumii rurale, tradiționale, așa cum l-au ilustrat obiectele aflate într-una dintre cele mai interesante expoziții organizate în decursul ultimului deceniu de complexul muzeistic denumit, de scurtă vreme, Muzeul Satului și de Artă Populară: «Instrumentarul casnic tradițional în bucătăria populară românească» (decembrie 1978 — ianuarie 1979). Trecînd prin fața celor câteva sute de obiecte, de cele mai diferite forme și întrebuintări, legate de desfășurarea vieții zilnice, privitorul era dus fără voie cu gîndul la uriașa experiență practică și tehnică încorporată în acele umile, în aparență, obiecte, la șirul secolelor ce au trebuit să se urmeze, uneori grupate în milenii întregi, spre a da naștere uimitoarelor întru chipări din lut, lemn sau metal. Ele, acele nobile și foarte simple obiecte, alcătuiau la un loc un impresionant și de neclintit corpus de documente, atestînd nu anii de domnie și cei ai bătăliilor, fie ele și strălucite, ale marilor domnitori ai țărilor medievale românești și nici opera de pace a aceluiași domni ziditori de monumente celebre, ci atestînd însăși viața necurmată a agricultorilor și crescătorilor de animale, a meșterilor fierari și lemnari, a olarilor, a «poporului» într-un cuvînt, viețuind în Carpați, la Dunăre și pe țărmul Mării Negre, mult înainte de a fi unit într-un stat de către Burebista. Expunerea acelor obiecte de «instrumentar casnic» era de fapt un tratat de istorie purtat pe coordonatele moderne ale demografiei istorice, ale antropologiei culturale și sociale, ale funcționalității, ale indestructibilei unități dintre artă și tehnică, dintre artă și meșteșug, și era însăși istoria românească în curgerea ei continuă.

Ce altceva decît începuturi ale istoriei evoca un obiect ca «țestul», formă ciudată de clopot întors modelat din lut de mîini femeiești la anume zile ale anului («ropotinel țestelor»), purtînd însemnele enigmatice ale «coarnelor de berbec» transformate cu vremea în «frunze» ale unei flori stilizate? O «formă» folosind la coacerea pîinii făcută din grîul cu bobul greu al fertilei Cîmpii Române din sudul Olteniei și Munteniei, de-a dreapta și de-a stînga Oltului, în Romanaii și Teleormanul vecin ascunzînd încă atîtea vestigii ale neoliticului și bronzului din părțile dunărene ale României. De la elementara formă a țestului,



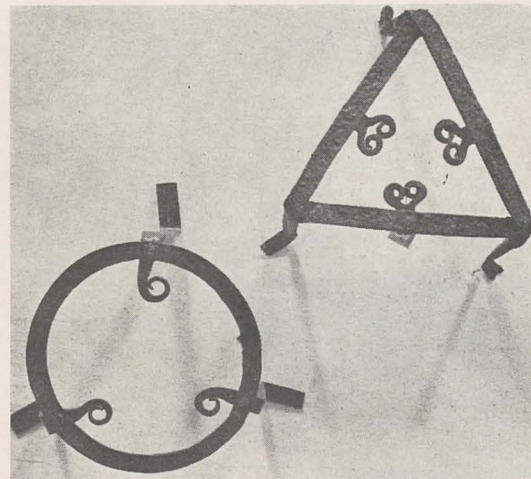
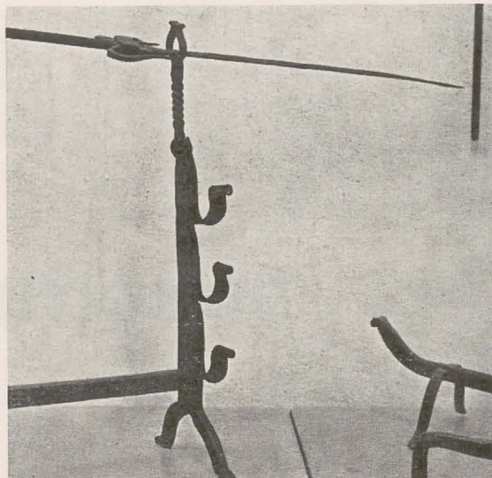


lutul lua, în succesiunea anilor, formele diverse ale atîtor alte vase servind la pregătirea hranei, putîndu-se face o clasificare «instrumentală» a acestor forme, părăsind clasicele împărțiri în ceramica smălțuită și nesmălțuită, sau de tradiție dacică sau romană, și optînd pentru forme destinate «păstrării», «fierberii», «coacerii» sau «prăjirii». O asemenea clasificare, întristînd poate într-un fel pe istorici și pe cei de artă, este însă conformă cu nevoile, recunoscute, ale proiectării de forme pentru uzul epocii contemporane în materia, de loc neglijabilă, a inventarului «bateriilor culinare», apropiindu-se tot mai mult de profilul laboratoarelor. Este una din posibilitățile teoretice de conexiune existente între design și artă populară. Exemplele de adaptare a formelor și decorului la funcții sînt numeroase în categoria vaselor de lut din expoziție: tripodele perfect echilibrate (ar putea fi cu folos lucrate în serie de industria noastră ceramică), cămile înalte de o mare frumusețe din Moldova, chiupurile din Argeș etc.

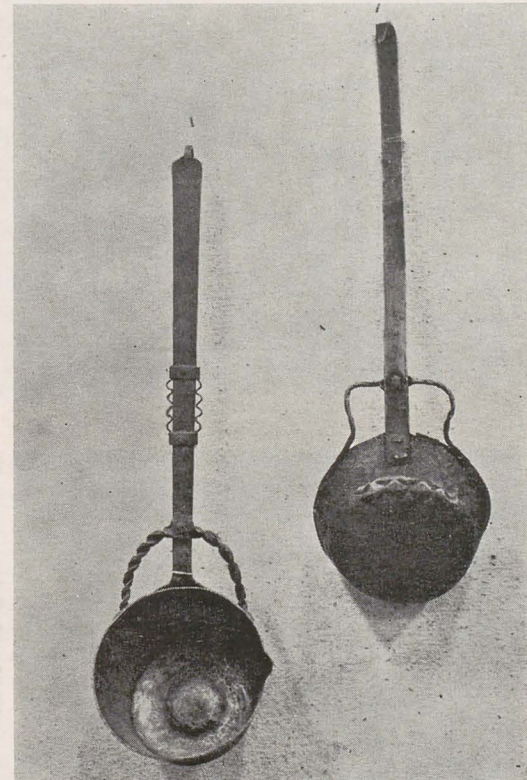
Ce altceva decît permanențe ale istoriei românești sînt «sărărițele» din coajă de copac, sau «podîșoarele» (dulapuri) din lemn de fag horjit, sau cofele și donițele folosite pentru strînsul și preparatul laptelui la stîni, obiecte de lemn de cele mai variate forme ilustrînd imensa prezență a pădurii «românești» în viața poporului nostru, pădure oferindu-i nu numai material pentru case și biserici, unelte și vase, ci și vitală resursă economică și strategică, stăpînind timp de secole destinele celor trei țări medievale românești de o parte și de alta a Carpaților? Nu numai creștăturile, ca însemne ale unor, de multe ori, uitate, mituri și credințe, vorbesc despre marea vechime a acestor obiecte ci și, aș spune, mai ales, formele lor, vîdînd o

pp. 34—35

1. Test de lut pentru copt pîinea din satul de olari Româna lîngă Oboga;
2. Tigăi tripode pentru gătit, lucrate în centre de olari din Transilvania;
3. Cană de vin smălțuită, lucrată într-un sat din centrul Moldovei;
4. Sărăriță din Muntenia;
5. Lingurare din Maramureș și Bucovina;
6. Vase de lemn pentru lapte și apă din Bucovina;
7. Ladă de dus mîncarea la cîmp în cărută sau, poate, ladă de bejenie din sudul Munteniei;
8. Podîșor din Transilvania;
9. Cofă de apă din Moldova;
10. Masă joasă și troacă din lemn cioplit din Oltenia și Transilvania



îndelungată și inteligentă adaptare la necesitățile diversificate ale unei complexe vieți economice în care agricultura cu ramurile ei (viticultura, pomicultura) juca un rol primordial, dar la care participau și păstoritul, albinăritul, pescuitul, lucrul la pădure, reflectînd recunoscuta realitate a caracterului mixt al economiei rurale tradiționale românești. Marea serie diversificată a obiectelor din lemn din casa țărănească românească de la munte, de la deal sau de la cîmpie, atestă în primul rînd sedentarismul unei străvechi populații agricole care generații după generații a avut timp să aducă necesarele corecții unor forme simple dar de o mare utilitate, rezolvînd deseori cu eleganță utilității elementare. Așa îmi pare a fi seria de «lingurare» din Transilvania, plăci de lemn perforate cu cuțitul, pentru susținerea lingurilor de lemn, de o admirabilă simplitate tehnică și de o mare frumusețe plastică, apropiindu-se de design prin variația amănuntelor aplicată la o serie mare. Un exemplu «clasic» de design în sfera artei populare, sau mai bine zis a culturii populare, este «tronul» de dus mîncarea la cîmp, construit de meșterii lădari în același chip ca obișnuitele hambare sau lăzi de zestre din lemn de fag horjit, dar a cărui formă a fost substanțial și ingenios schimbată pentru a putea încăpea între loitrele căruței umblînd pe interfluviile din cîmpia Burnasului și Boianului, din aceleași meaguri ale cîmpiei păduroase ale Vlaşcii și Teleormanului. Lada de dus în căruță are o formă trapezoidală, funcția dictînd drastic transformarea a formei, evidențiind maleabilitatea gîndirii tehnice populare, paralelă celei a designerilor moderni.



Ce altceva decît reflectarea condițiilor istorice mereu schimbate este seria ustensilelor de metal, de la arhaicele «pirostrii» și «frigări» asemănîndu-se lăncilor, lucrate din fier, ce vor fi fost aidoma în epoca fierului dacic, trecînd prin «caili» și «mițele» de fier, servind sprîjînirii butucilor de lemn pe vatră, la fel ca sub șemineurile castelurilor medievale, pînă la căucele și tingiriile, siiniile și ghiumurile de aramă, cu decor ciocănit, vorbind direct, prin forme și motive ornamentale, de contactele prelungite ale țârilor românești cu arta și meșteșugurile din lumea complexă a Orientului, deseori retopite, la figurat dar și la propriu, în atelierele orașelor sud-dunărene și balcanice, în multe din ele «meșteri mari» fiind aromânii, moștenind tradiția romană și bizantină, pe care au adus-o cu ei și la nord de Dunăre? Ca și în prelucrarea lutului și lemnului, și în cazul prelucrării metalelor este evidentă «tipizarea» flexibilă a obiectelor, capabile să sufere modificări deseori importante pe o schemă unitară spre a veni în întîmpinarea nevoilor variate țînînd de condițiile concrete de lucru pentru exercitarea diferitelor îndeletniciri. Este absolut impresionantă gama formelor pe care le pot îmbrăca unelte atît de simple cum sînt sapa, lopata, securea sau ciocanul, variantele acestora, la scara întregii țări, numărînd zeci și zeci de «reper», ca într-un catalog bine pus la punct al vreunui atelier de design modern. Și toate acestea, la fel ca într-un manual de estetică industrială, țînînd în permanență seama nu numai de ergonomia uneltelor, ci și de înfățișarea lor, frumusețea unei securi de Vărzari (Bihor), de

piadă, fiind tot atît de desăvîrșită ca și bine calculata ei eficiență, calități ce au recomandat-o timp de secole tăietorilor de pădure din Carpați pînă pe coastele Adriaticii.

lată o serie de condiții ale artei și tehnicii populare ce se pot rodnic întîlni cu cele ale designului, înspre folosul industriei noastre, ce ar trebui să învețe atît din experiența milenară a meșterilor populari, cît și din cea a designerilor noștri ce, firesc, se află în avans față de producția zisă de «serie», care deseori rămîne pe pozițiile vetuste ale unei comodități ce numai modernă nu este. Dincolo de încîntarea produsă de vederea acelor minunate «umile» obiecte de folosit lîngă vatră, purtîndu-ne pe coordonatele istoriei românești într-un trecut îndepărtat dar și pe simezele actuale ale raportului dintre artă, tehnică și meșteșug, într-un cuvînt ale designului, ele, obiectele, repun într-un mod anume înțelesul și limitele «artei populare». Aproape tot ce se află expus în sala de la Muzeul Satului sînt obiecte lucrate de meșteri specializați și nu de țărani. Fierari, arămari, lemnari, tîmplari, dogari, lădari, olari, sînt meșteri cu statut precis în sînul comunităților lor și pe scara îndeletnicirilor omenești, creatori de artă și tehnică strict individualizată, lucrînd după canoanele admise de străvechi confrerii și bresle, chiar atunci cînd nu erau scrise. Dacă vreo sărărită sau vreu lingurar sau, din alt domeniu decît cel al expoziției de față, vreu furchă, pot fi lucrate eventual și de «amatori» din rîndul țărănilor trăitori la poalele și în sînul

mare al codrului românesc, nici lăzile de zestre, nici pirostriile, nici una din oalele înfățișate nu pot fi produse decît de meșteri evident profesioniști. Așa-zisul «amatorism» al artei populare trebuie cu circumspecție privit, termenul nepotrivindu-se nici femeilor-țesoare, înalt profesionalizate și lucrînd pentru nevoile de viață ale familiei lor și nu pentru proprie și gratuită delectare. Tot așa după cum designul modern exclude, prin rigoarea impusă de tehnologia avansată, orice idee de amatorism. Iată, încheind cercul, cîteva gînduri prilejuite de o expoziție care prin obiectele ei a apropiat și mai mult, pe scara procedeele, două categorii istoricește depărtate: «arta populară» (denumire tradițională pentru un fenomen mult mai complex decît se acceptă în general) și designul. Intuind și meditănd asupra adîncului înțeles al lucrurilor, al obiectelor făurite de noi și trăind alături de noi, iar uneori, depărtîndu-se de noi, de n-ar fi să judecăm decît evidenta lor supraviețuire față de noi, Lucian Blaga își mărturisea odată bănuiala, citată recent într-un context semnificativ de un estetician:

Ascultă, tu, un cuvînt, ascultă ce bănuiesc despre lucruri. Cît țîn hotarele, ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc. Suntem împrejmuți de atotștiutoarele.

PAUL PETRESCU

1. «Cai» și frigare din Oltenia; 2. Pirostrii din Banat și Oltenia; 3. Vas de aramă din Cîmpia Dunării; 4. Căuce de apă din Banat

## Jutta Hammer: Corneliu Baba

În prestigioasa colecție «Welt der Kunst» a binecunoscutei «Henschel-verlag Kunst und Gesellschaft» (Berlin 1978) a apărut la sfârșitul anului trecut o monografie\* închinată pictorului Corneliu Baba. Prin intermediul amintitei colecții, care și-a stabilit o cotă aparte prin publicarea unor temeinic studii despre Dürer, Cranach, Mantegna, Karl Hofer, Philipp Otto Runge ș.a., publicul german ia cunoștință de «unul dintre cei mai renumiți portrețiști ai artei românești», cum este apreciat maestrul român.

Această apariție editorială, semnată de Jutta Hammer, — încă un semn al prețurii particulare\*\* de care Corneliu Baba se bucură în cercurile culturale germane — îl introduce pe pictorul român în circuitul european al valorilor plastice, facilitând accesul la creația sa printr-o limbă de circulație internațională.

Criticul Jutta Hammer, pasionată cercetătoare a artei noastre, abordează opera lui Corneliu Baba cu o seriozitate, temeinicie și forță de pătrundere specific germanice. Ea se arată interesată nu numai de opera propriu-zisă ci de întreaga, complexă personalitate a artistului român, de strânsa conjugare a activității sale pictoriale, cu una formativ-didactică, de rolul său de mentor al tinerei generații, de inserarea creației lui Baba în fluxul tradiției românești și europene, de rezonanța acestei arte în actualitate. Este un examen riguros, exigent, prin care un lector străin intră în interiorul procesului de creație al lui Baba și al temelor sale preferențiale și, simultan, al artei românești interbelice și contemporane. «Baba ist vor allen Portretist» (Baba este în primul rând portretist) — conchide Jutta Hammer. Dar portretele lui — continuă ea — depășesc imaginile de reprezentare ale personalității pictate, ele fiind totodată dezbateri, clarificări asupra propriei sale existențe de om și artist. Pictându-i pe Sadoveanu, Arghezi, L.S. Bulandra,

Enescu, artistul «se caută pe sine», căci în toate — observă Jutta Hammer, el vede «o nouă posibilitate de a se descoperi», regăsind mai ales «în Enescu propria sa luptă îndrăjită întru plămădirea operei de artă». Adesea, Baba «dezvoltă figura umană către tip»; este cazul portretului unui bărbat vîrstnic, care, mereu reluat, va deveni un model, un «leitmotiv» pentru chipurile sale de țărani în tema răscoalei din 1907. Pictorul — atrage atenția criticul german — nu rămîne la considerații pur fizice asupra ființei, ci «se concentrează asupra profilului moral al contemporanilor săi», asupra «esențialității caracterului», căci «oamenii lui Baba sînt meditații asupra vieții». Înfățișînd în compozițiile sale comportamente fundamentale ale fapturii — precum somnul, odihna, cina, mersul, munca — Baba nu rămîne la trăsături existențiale generale, ci reușește să definească omul și ca ființă socială. «Atitudinea devine simbol» al socialității ființei.

Imaginea omului contemporan rămîne pentru artist o temă inepuizabilă, căci «epoca noastră ne oferă, poate, cea mai intensivă trăire pe care a cunoscut-o omenirea vreodată» (Corneliu Baba).

Jutta Hammer examinează și tema peisajului, naturii statice și a nudului la Baba. Insistînd asupra peisajelor sale (a «Venețiilor» cu precădere), criticul decelează în ele «frumusețea gravă a unui portret», «prilejuri de a-și înfățișa propriile, dramaticele sale trăiri existențiale».

Analizînd tehnica și materia picturală a tablourilor maestrului român, criticul subliniază gustul acestuia pentru materia construită arhitectural, pentru clar-obscur; preferința pentru roșu-venețian, verde smarald și brun pe care le proiectează pe «hintergrund»-uri noptose, grele, solemne. Încadrînd creația lui Baba unei atitudini realiste, Jutta Hammer amintește declarația artistului cu prilejul expoziției sale la New York (1970): «sînt realist prin tradiție, temperament și concepție». Realismul său — precizează comentatoarea — este însă unul poetic, metaforic. Realitatea primește valoarea unui semn al propriului său răspuns, intensiv și pasional, în fața vieții.

Procesul de creație este unul chinuit, aproape tragic. Pictorul a realizat 60 de portrete pînă i-a «ieșit» portretul femeii din «Odihnă pe cîmp»: «ca să spun ceea ce știam» — mărturisește artistul însuși.

În creația lui Baba se împletesc liniile tradiției românești (hieratismul frescelor bizantine, Luchian, Tonitza, Petrașcu) cu liniile marii tradiții europene (Velazquez, Rembrandt, Goya). Relația lui Baba cu tradiția românească este însă mult mai importantă — subliniază comentatoarea — decît a demonstrat-o critica română care indică drept dominante, în opera sa, influența spaniolă, italiană sau olandeză.

Pentru a o proba, Jutta Hammer face

o analiză pertinentă a afinităților lui Baba cu stilizarea bizantină și caracteristicile picturii noastre interbelice. Creația lui Baba se boltește ca o sinteză între tradiția vechilor maeștri de la noi și de aiurea și între sentimentul acut al actualității. «Imaginea omului la Baba este o mărturie asupra contemporaneității» — afirmă criticul german.

Monografia Jutte Hammer — acest analist sagace, a cărui inteligență suplă și intuitivă a reușit să străbată creația lui Baba pînă la ethosul ei umanist, surprinzîndu-i substanța meditativă și acel «Grundton» liric și melancolic deopotrivă — se înscrie în «bibliografia Baba» ca o lucrare de referință. RUXANDRA BUȘNEAG

## Theodor Enescu: Virgil Almășanu

Autor al unor competente lucrări asupra lui Luchian, Ressu, Petrașcu, Theodor Enescu își continuă drumul afinităților electivă cu un nou studiu\*, născut, se pare, din necesitatea și logica interioară a preocupărilor sale. Nimic surprinzător deci în saltul de opțiune care îl face să își concentreze mai recent atenția asupra unui pictor contemporan, cu biografia în plină desfășurare și a cărui evoluție stilistică, sperăm, nu s-a încheiat. Situația lui Virgil Almășanu într-un vast cîmp de referințe autohtone și străine, în care sînt cuprinși și un Luchian ori Ressu cu întreaga lor ereditate artistică, dovedește firescul acestei intervenții a cercetătorului. Uneltele sale de lucru nu s-au schimbat, penetranța lor fiind folosită cu prudență pentru a diseca o istorie în parte de curînd depășită, în parte aflată în plină desfășurare. Citatul din Goethe care ne introduce în analiza lui Almășanu ar putea figura, fără rezerve, ca profesiune de credință a întregii activități a autorului. Căutînd și de această dată să afle «ce anume orientare generală a trasat această operă și ce, la urma urmelor, rezultă bun de aici pentru autorul însuși, pentru contemporanii săi imediați și, drept urmare, ce poate spera viitorul», Theodor Enescu atacă în mod curajos problema contextului cultural, a «gustului artistic» din perioada de debut a lui Almășanu, cunoscută nu numai prin memoria fidelă și adeseori neiertătoare a documentului scris, ci și prin trăire directă. Cu tact și parcimonie, fără violențe tardive și fără excese de prudență față de protagoniștii deceniului șase al culturii românești, autorul realizează tabloul extrem de sugestiv (chiar dacă nu complet, dată fiind polarizarea în jurul artistului discutat) al unei epoci agitate și în care, prin efortul unor tineri care au atras treptat pe drumul lor și venerabilii maeștri derutați o clipă, s-a produs ceea ce autorul consideră cu o expresie euforică

«noua renaștere a picturii românești». Pornind de la atari clarificări, profilul artistic al lui Almășanu apare îmbogățit dintru început cu virtuțile morale ale unui deschizător de drumuri curajos. Acest punct cîștigat, autorul renunță la urmărirea în continuare a permanentului record artist receptare culturală (urmărire inutilă din lipsa unui suficient recul istoric) pentru a-l supune pe pictor analizei «unui privitor cît de cît familiar cu istoria imaginilor», cum se numește cu modestie undeva. Din această clipă, pentru Th. Enescu principalele căi de apropiere a picturii lui Almășanu sînt trei: analitică, analogică și lirică, înglobînd astfel fețele multiple ale personalității subiectului într-o sinteză critică exactă. Înțelegînd perfect rostul unui astfel de «studiu din mers», autorul nu adoptă o metodă unică, pentru epuizarea unui aspect al operei, nici nu încearcă o explicare exhaustivă, imposibilă în condițiile date. De aceea Th. Enescu caută să traseze direcțiile de forță ale unei opere, principalele căi pe care va trebui, inevitabil, să meargă orice analiză a lui Almășanu. Comunitatea de stare lirică, de tonus spiritual, între pictor și comentatorul său, îi permit acestuia din urmă analogiile spectaculoase (și paradoxale neori, în aparență) cu surse oricînd verificabile ale artei sale. Meritul acestor rapeluri istorice, dincolo de bogăția sugestivă proprie, e acela că sînt în permanență ridicate la nivelul analizei generale a căilor pe care arta modernă se raportează la tradiție, făcîndu-se astfel, implicit, o situație a lui Almășanu însuși în contextul artei moderne. «Unind sunetul picturii lui Luchian cu cel al frescelor moldovenești și ale lui Giotto», pictorul ajunge să asimileze cuceriri ale lui Rouault, Picasso, Villon, Brâncuși chiar, tocmai pentru că «asimilarea acestui stil arhaic a constituit pentru Almășanu sursa vitală a viziunii sale moderne». Subliniind evoluția agitată a pictorului, permanentele căutări și reluări seriale, autorul analizează trecerea de la perioada «abstract-informală» (1967—1970) la preocupările monumentaliste, în care, prelucrînd și comentînd cu atul maturității modele din Quattrocento, Almășanu găsește formula cea mai completă a exprimării sale artistice. Din formularea definitorie «năzuința spre doar și monumental» vom reține însă doar al doilea termen, pe primul contrazicîndu-l autorul însuși, prin repovestirea lui Almășanu într-un limbaj bogat în inflexiuni de prețiozitate lirică și prin referințe repetate la înțelegerea poetică a lui Dan Hăulică. Prim studiu de întindere asupra lui Virgil Almășanu, lucrarea lui Theodor Enescu nu își trage însă meritele din aceasta, ci din complexitatea metodică cristalizată în puține pagini, din atitudinea fundamental optimistă și curajoasă de a acceda respectul unei cercetări serioase fenomenului de artă contemporană.

\* Theodor Enescu, «Virgil Almășanu» — Editura Meridiane, București, 1979

\* Volumul conține un studiu introductiv, date biografice și bibliografice, fiind ilustrat de 11 planșe color și 5 alb-negru, însoțite, fiecare, de un amplu comentariu.

\*\* Amintim și titlul de membru corespondent acordat lui Corneliu Baba de Academia de Arte din R.D.G., cum și achiziționarea de către Galeria de artă din Dresda a uneia dintre lucrările sale, lucrare aflată în expunerea curentă.

Veșmintele, drapelele, carele alegorice de carnaval au fost exemple ale expresiei populare; la sărbătoarea inaugurală au participat 18 000 de delegați și invitați. Comitete ale locuitorilor au realizat semne vizuale pentru blocurile de locuit, dovind forța imaginației populare în decorarea străzii cu figuri geometrice și panouri simbolice, având ca subiect solidaritatea, înțelegerea; s-a dovedit prin această coexistență realizărilor specialiștilor și a mesajelor ilustrative imaginate de populație.

## Construcția imaginii orașului

În *Interpressgrafik* (nr. 4/1978) au fost publicate concluziile unui specialist cubanez, Roberto Serge, în legătură cu realizarea numeroaselor programe urbanistice, arhitecturale și artistice legate de cel de al XI-lea festival mondial al tineretului (28 iulie — 5 august 1978) de la Havana. S-a urmărit coordonarea acestor programe, acțiunea unificată a organismelor de stat și a organizațiilor de masă. În munca de echipă a urbanisților, arhitecților, planificatorilor, artiștilor au fost implicate numeroase organisme: direcția de arhitectură și amenajare urbană, direcția departamentală a proiectelor puterii populare, secția de propagandă și de agitație a Partidului comunist din Cuba, instituții de turism, ministerul educației, ministerul construcțiilor, ministerul circulației, ministerul culturii. S-a stabilit cercul de elemente permanente și provizorii de introdus în imaginea orașului, precum și regulile și mesajele care să dirijeze manifestările politice și culturale, scopurile festivalului fiind solidaritatea antiimperialistă, pacea, prietenia, lupta pentru eliberare, lichidarea discriminării rasiale, făurirea unui viitor pașnic, ospitalitatea cubaneză. Propaganda luminoasă pe parcursul serilor a fost încredințată întreprinderii pentru propagandă grafică (artiștii Evelio Toscano, Reinaldo Labrach, Arturo Palomino, Apolo Varona); luminarea principalelor monumente coloniale — fortărețe, palate, biserici — a fost sarcina unui grup condus de Seneca, din care a făcut parte și maghiarul Horvath Jozsef. Proiectele pentru decorarea provizorie a pietelor, a stațiilor de autobuz, a parcurilor, a spațiilor pentru dans — în principal module decorative cu structură metalică, acoperite cu pânză — au fost concepute de tineri arhitecți (Rafael Gonzales, Haydée Morejon, Antonio Hernandez, Omar Hernandez, Victor Marin, Alfredo Ros, Maria Helena Martin). Pictarea clubului tineretului (unitatea Jose Louis Tasende) a fost încredințată unor cunoscuți artiști cubanezi: Mariano Rodriguez, Sandu Darie, Louis Martinez Pedro, Mario Gallardo, Jose Delana. Cea mai spectaculoasă lucrare arhitecturală a fost considerată fântâna tineretului, un nucleu central cu șase platforme. În afișe s-a urmărit și continuitatea simbolului ospitalității cubaneze, sub deviza «Tineret al lumii, Cuba este casa ta». La deschiderea festivalului a avut loc expoziția «Tineretul cubanez», alcătuită din 44 fotografii imense. Afișele și sistemele de semne au fost realizate de grafiști cunoscuți: Felix Beltran, Oscar Betancourt, Daroberto Marcelo, Jose Antonio Gomez, Emilio Gomez.

## Spectacol luminos

La Santa Monica, în California, a avut loc un spectacol luminos la scară urbană, cu raze laser; el face parte dintr-un proiect de David Greenberg, președintele comisiei culturale Century City, ce vizează revitalizarea centrului orașului. Greenberg conduce un grup de voluntari ce promovează animația culturală. Spectacolul s-a bazat pe o serie de raze laser ce «loveau» cînd acoperișul clădirii Century City, cînd cerul, norii, proiectînd imagini holografice de arbori și alte figuri.

## Carte

A apărut, în seria așa-numitelor «cărți pătrate» editate de Graphis, volumul *archigraphia*, referitor, se înțelege, la artele grafice aplicate ambianței. Considerat o primă panoramă competentă asupra sistemelor de comunicare și de orientare, volumul reunește tentativele cele mai reușite făcute astăzi pentru a stăpîni problemele ambianței în sensul valorizării, la nivelul consumatorului urban, a noțiunilor de ordine și de frumusețe. *Archigraphia* cuprinde texte ale unor experți renumiți (totuși lucrarea nu este nici manual, nici ghid practic) și este bogat ilustrat — pictograme și simboluri, semnalizare rutieră, sisteme de orientare, grafism de fațade, supergrafisme, concepția grafică a vehiculelor etc. — cu lucrări mai vechi și recente, experimentale. Printre altele sînt prezentate în detaliu sistemul de semnalizare pentru pasageri și pietoni realizat de American Institute of Graphic Art la însărcinarea ministerului transporturilor și manualul de normalizare a lui Vignelli pentru transporturile din New York. Se pot constata semnele unei tendințe de unificare internațională în elaborarea tuturor sistemelor de semne destinate marelui public. Acest volum furnizează grafiștilor, arhitecților, precum și organismelor de decizie o foarte utilă doză de informații.

## Noi muzee

Cu ocazia zilei naționale a culturii în Japonia, la 3 noiembrie 1978 a fost inaugurat un muzeu de artă la Hiroșima. Patronat de banca din localitate, muzeul are drept scop să familiarizeze publicul cu arta franceză și japoneză de la începutul secolului XIX și pînă azi. În Japonia mai există trei colecții de artă europeană — colecția prințului Kojiro Matsukata, ce a constituit nucleul Muzeului de artă occidentală din Tokyo, Bridgestone Museum din Ginza, reunit de Shojiro Ishibashi, și muzeul de artă Kurashiki. Directorul noului muzeu este președintele băncii, Isao

Itoh, care a început, acum 10 ani, să expună în vitrinele birourilor picturi de Renoir, Vlaminck, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, artiști cărora li s-au găsit legături cu spiritualitatea japoneză. Colecția băncii mai cuprinde picturi de Monet, Mary Cassatt, Leonard Fujita, precum și sculpturi de Rodin, Bourdelle, Maillol. Muzeul proiectat de biroul de arhitectură Nikken Sekkei Ltd are forma unui memorial circular de piatră placat cu marmură albă, amplasat, ca vechile temple budiste, într-o incintă rectangulară.

În S.U.A tradiția mecenatului a fost recent îmbogățită — asemenea multor inițiative individuale, de exemplu Hirshorn Museum din Washington, fundația Norton Simon din Pasadena, muzeul Getty din Malibu, mărirea de la Art Institute din Chicago etc. — prin deschiderea, în parcul unui campus universitar, la Portland St. Maine, unui nou muzeu Joan Whitney Payson Gallery of Art. Clădirea a fost proiectată de arhitectul Thomas Larson; este de concepție modulară, pe două etaje, galerii în jurul unui hol central. Ea găzduiește colecția cunoscutei mecenate Joan Whitney Payson (1903—1975), care a avut un rol decisiv în achiziționarea celebrei picturi a lui Rembrandt «Aristotel contemplînd bustul lui Homer», fostă membră a consiliului Muzeului de artă modernă din New York, inițiatore a încă două galerii, la Palm Beach și la Locust Valey. Colecția — inițiată la 16 ani prin achiziționarea unei lucrări de Degas — conține în special impresionisti, picturi de Picasso și de artiști americani (Winslow Homer, Sargent, Prendergarst), scopul ei declarat fiind posibilitatea familiarizării studenților cu capodoperele picturii franceze și americane din secolele XIX și XX.

## Expoziție

«America neconstruită» la Galeria 40, Eger (R.P. Ungară). În cadrul ciclului *Lumea lărgită a artei*, la Galeria 40 din Eger s-a deschis expoziția documentară «America neconstruită» organizată de arhitectul Rajk László și criticul Bán András, pe baza cărții semnate de Alison Sky și

Michelle Stone: *Unbuilt America*. Realizatorii expoziției au pornit de la ipoteza autorilor că istoria arhitecturii este de fapt o istorie a clădirilor care nu s-au construit niciodată. În consecință, conform acestei concepții se prefigurează două tipuri de arhitectură: una existentă numai în proiecte și o alta construită, dar constituind o palidă imitație a primei (fenomen ce apare de cele mai multe ori din necesități obiective).

Dezvoltînd aceste idei, arhitectul Rajk László enumeră în textul introductiv al selecției de imagini următoarele categorii de monumente nerealizate: *neconstruit*; *participare fără succes la un concurs*; *prototip*. Expoziția își propune să examineze prima categorie, grupată în trei secțiuni: 1. Transpunerea nu s-a efectuat după proiectul inițial, 2. Comanditarul nu a mai dorit realizarea proiectului, 3. Execuție începută, dar neterminată. Conceptul de *neconstruit* devine astfel în intenția organizatorilor o însușire pozitivă, o utopie fertilă, promotoare a dezvoltării.

Din extrem de interesanta selecție (însoțită de comentarii), de propuneri ale arhitecților americani rămase la stadiul de proiect, amintim, printre altele, *Farul progresului* din Chicago (1900), conceput de Constant Desiré Despradelle (1862—1912), *Muzeul american de artă* (1873), gîndit de William Holbrook Beard (1824—1900), *Canalul Niagara*, între lacurile Erie și Ontario (1835—36), *Orașul-drum* între Washington și Baltimore, proiectat la 1910 de Edgar Chambless (1871—1936), *Orașul ceresc* al lui Frank Lloyd Wright (1869—1959), *Cortul de oțel* al lui Leroy A. Buffington (1847—1931), locuințe pe poduri, proiectul unui «restaurant aerian»; proiectul monumentului istoriei Americii, al unei *Clădirii a Națiunii* (1931) de Robert Stacy-Judd (1884—1975), diferite variante ale *Clădirii-turn* a Editurii Chicago Tribune, datorate lui Adolf Elos (care o vedea ca o coloană dorică), Saverio Dioguardi, Heinrich Mossdorf, Hans Hahn și Bruno Busch, *Clădirea Asociației Utopice «Nova armonie»*, imaginată în jurul anului 1825 de socialistul utopic Robert Owen, ca și *Monumentul Omului în formă de piramidă vizibil de pe Marte*, îndrăznețea idee a sculptorului Isamu Noguchi. GHEORGHE VIDA

## A IX-A BIENALĂ DE ARTE GRAFICE BRNO 1980

Galeria moravă din Brno (Cehoslovacia) va organiza în lunile iunie-septembrie 1980, în ciclul expozițiilor internaționale, a IX-a biennial de arte grafice. Expoziția internațională va fi consacrată ilustrației, grafismului de carte și redacțional și creării de caractere tipografice.

Manifestarea este pregătită cu concursul ICOGRADA (International Council of Graphic Design Association).

Vor fi expuse lucrări din următoarele trei categorii:

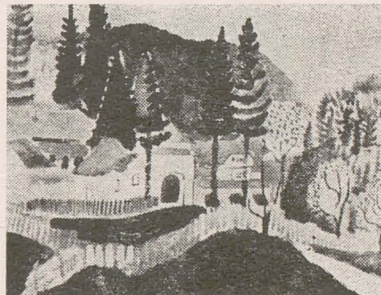
- cărți (machete și puneri în pagină, coperte și supracoperte de cărți și de partituri muzicale, legături de editură și ilustrații de carte);
- reviste, periodice și ziare (machete și puneri în pagină, supracoperte de revistă și periodice, titluri de ziare, ilustrații);
- machete de noi tipuri de caractere tipografice.

Organizatorii preferă să expună exemple de grafism redacțional. Nu vor fi admise în expoziție: ilustrații publicitare destinate anunțurilor de presă, imprimare publicitare, supracoperte, ilustrații și machete de broșuri și publicații publicitare, rapoarte anuale, cataloage ale caselor de comerț etc. De asemenea nu vor fi admise legături de artă și mape de discurs. Pot participa la expoziția internațională de la Brno toți artiștii care își vor trimite lucrările din proprie inițiativă sau care vor participa la biennial prin intermediul organizațiilor din care fac parte, editorilor sau caselor de comerț pentru care lucrează. Artiștii și organizațiile care își propun să trimită lucrări din proprie inițiativă sînt rugați să ceară organizatorilor — galeria moravă din Brno — foia de adeziune cel târziu pînă la 1 noiembrie 1979. Artiștii care participă individual trebuie să-și trimită lucrările înainte de 15 ianuarie 1980, organizațiile, instituțiile și uniunile de artiști înainte de 15 decembrie 1979.

Condițiile de participare ca și toate detaliile privind expoziția vor fi trimise celor interesați de către:

Moravská Galerie v Brně, Husova 14,662 26 BRNO, ČSSR.





**LUCIA DEM. BĂLĂCESCU**

Eforie. Acuarelă, guașă, desen, pastel. 60 lucrări. Septembrie.



**ION V. SCĂRLĂTESCU**

Orizont «Atelier 35». Pictură și desen. 18 lucrări. Septembrie



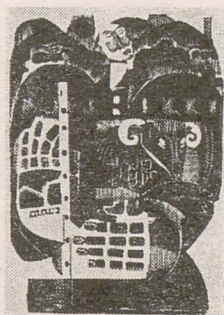
**CONSTANTIN GHEORGHE**

Orizont. Pictură. 40 lucrări. Septembrie



**CIPRIAN RADOVAN**

Timișoara. Galeria de artă «Helios». Pictură. 42 lucrări. Septembrie



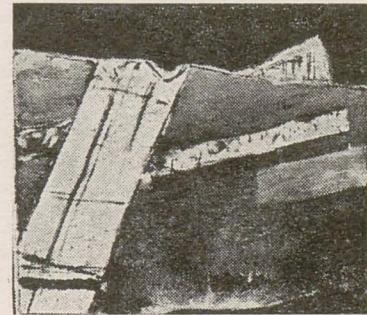
**EVA SŪTŌ**

Deva. Galeria de artă. Gravură. 20 lucrări Septembrie.



**MIHAIL MEIU**

Galateea. Sculptură. 20 lucrări. Septembrie



**VASILE TOLAN**

Cluj-Napoca. Galeria de artă. Pictură. 23 lucrări. Septembrie-octombrie



**GRIGORE BRADEA**

Cluj-Napoca. Cenaclul Tineretului. Galeria de artă. Sculptură mică. 350 lucrări. Septembrie-octombrie



**IULIAN OLARIU**

Simeza. Sculptură, pictură, colaje. 35 lucrări. Octombrie



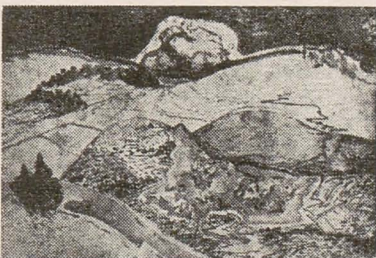
**VASILE DOBRIAN**

Galeriile de artă ale Municipiului București. Pictură, tehnică mixtă. 42 lucrări. Octombrie



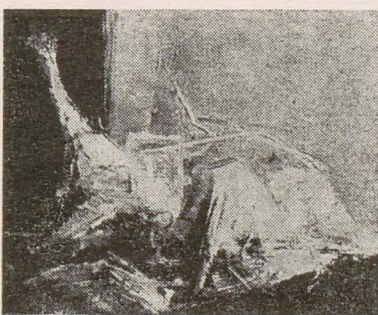
**COSTIN NEAMȚU**

Galeriile de artă ale Municipiului București. Pictură. 45 lucrări. Octombrie-noiembrie



**GABRIELA BUBĂ**

Orizont «Atelier 35». Pictură. 9 lucrări. Octombrie



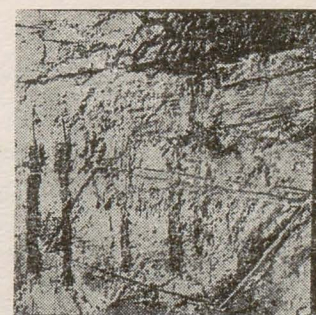
**ADRIAN BUBĂ**

Orizont «Atelier 35». Pictură și guașă. 15 lucrări. Octombrie



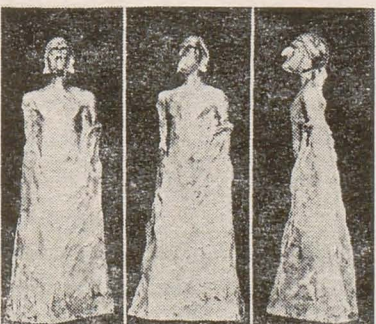
**LENUȚA SIMA**

Orizont «Atelier 35». Grafică. 9 lucrări. Octombrie



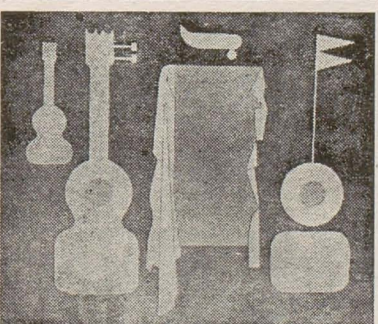
**EUGEN CRISTIAN PARASCHIV**

Orizont «Atelier 35». Pictură. 15 lucrări. Noiembrie



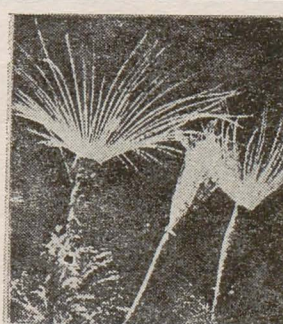
**ELÖD KOCSIS**

Căminul Artei. Sculptură mică. 79 lucrări. Octombrie



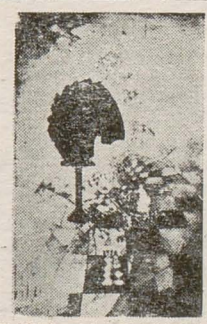
**VIRGIL PEDA**

Eforie. Pictură. 25 lucrări. Octombrie



**OVIDIU BUBĂ**

Galateea. Sticlă. 15 lucrări. Octombrie

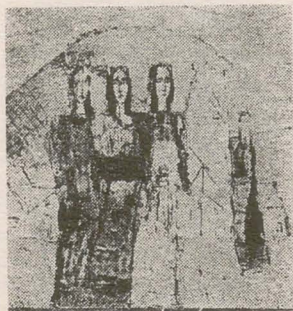


**HORTENSIA MASCHIEVICI-MIȘU**

Iași. Galeria «Cupola». Gravură. 27 lucrări. Octombrie-noiembrie

**DIMITRIE LOGHIN**

Suceava. Galeria de artă. Pictură și grafică. 51 lucrări. Noiembrie

**BARTOS JENŐ**

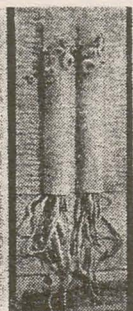
Iași. Galeria « Cupola ». Pictură. 24 lucrări. Noiembrie

**VERA BARKOCZI**

Baia Mare. Galeria de artă. Sculptură. 15 lucrări. Noiembrie

**DRAGOȘ MORĂRESCU**

Eforie. Grafică și artă decorativă. 55 lucrări. Noiembrie

**BERTHA MRAZEK BENKŐ**

Galateea. Tapiserie. 11 lucrări. Noiembrie

**MIRCEA VĂRZARU**

Căminul Artei. Pictură și grafică. 60 lucrări. Noiembrie

**LILI PANČU**

Simeza. Pictură și grafică. 50 lucrări. Noiembrie

**CONSTANTIN MARINESCU**

Căminul Artei (parter). Design. 50 lucrări. Decembrie

**BENCSIK JANOS**

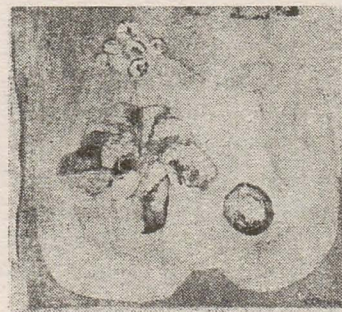
Căminul Artei (parter). Grafică. 30 lucrări. Decembrie

**ANIELA FIRON**

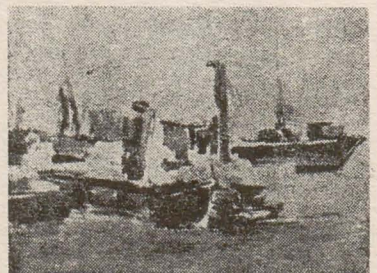
Orizont « Atelier 35 ». Pictură. 15 lucrări. Decembrie

**VASILE VARGA**

Orizont. Pictură. 26 lucrări. Decembrie

**VIRGIL CHIVU**

Simeza. Pictură. 31 lucrări. Decembrie

**GHEORGHE CONSTANTINESCU**

Galeriile de artă ale Municipiului București. Pictură. 20 lucrări. Decembrie

**MIHAIL LAURENȚIU**

Atelierul artistului, str. Aurel Vlaicu 60. Sculptură și desen. 30 lucrări de sculptură și 40 desene. Noiembrie

**BENONE ȘUVĂILĂ**

Simeza. Pictură. 20 lucrări. Decembrie

**IMOLA JAKOBOS OLȘEFSKY**

Brașov. Sala « Victoria » Ceramică. Iunie

**ARTUR LEITER**

Brașov. Sala « Victoria ». Pictură, acuarelă. 28 lucrări. Iulie

**ILEANA DĂSCĂLESCU**

Căminul Artei. Grafică. 20 lucrări. Septembrie

**ȘTEFAN BALINT**

Brașov. Sala « Arta ». Grafică, pastel. 37 lucrări. Septembrie

**BONIFACIA PETRESCU**

Teatrul Mic. Tapiserie mică. 12 lucrări. Octombrie

**IOAN PETROVICI**

Eforie. Grafică. 36 lucrări. Decembrie

**IOAN DEAC BISTRIȚA**

Orizont. Sculptură și desen. 27 lucrări. Decembrie

**EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ '78 — ARAD**

Arad. Sala « Alfa ». Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă. 45 lucrări, 31 expozații. Noiembrie

**TATIANA ROGOVSCHI SLĂTINEANU**

Casa « Fr. Schiller ». Vestiment și decorație. Decembrie

**PETRU BUZDUGAN**

Arad. Sala « Alfa ». Pictură 28 lucrări, grafică 5 lucrări. Decembrie

**GABRIELA CRISTU**

Hanul cu Tei. 10 panouri decorative. Decembrie

**PONTICA '78**

Căminul Artei (etaj). Pictură și grafică — lucrări executate în tabăra de creație de la Constanța, 1978. 15 expozații. Decembrie

**MODA — EXPOZIȚIE COLECTIVĂ**

Hanul cu Tei. Cenaclul tineretului U.A.P. Vestimentație și podoabe. Au expus: Tamara Avădanei, Doina Costache, Gabriela Coruș, Doina Dănescu, Constantin Marinescu, Nina Dragoș, Gerda Kneip, Ioana Onicescu, Elena Petrescu, Ștefan Rădulescu, Irina Stingă, Eliza Virban. Decembrie

**MIHAI MIRCEA CIOBANU**

Căminul Artei. Pictură. 20 lucrări. Noiembrie

**EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ — CENACLUL TINERETULUI ARAD**

Arad. Sala « Alfa ». Grafică, sculptură, artă decorativă. 25 lucrări, 18 expozații. Decembrie-ianuarie

La revue *Arta* présente les artistes roumains contemporains:

## **Brăduț Covaliu**

p. 2

Né le 1 avril 1924, à Sinaia. Etudes: Académie des Beaux-Arts, à Bucarest. Début en 1943. Expositions personnelles: Bucarest (1946, 1947, 1957, 1964, 1970, 1974, 1979), Constanța (1973); Cluj-Napoca, Brașov (1974); Buzău (1977, 1979), Budapest (1960), Athènes (1964); Oslo (1966); Calcutta, Amrisat (1967); Bruxelles (1970); Helsinki, Hameelina (1971); Prague, Vienne (1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Sofia (1958, 1961, 1975); Varsovie (1959, 1972); Budapest, Belgrade (1959); Prague (1960, 1968, 1972); Bratislava, Berlin, Athènes, Le Caire, Alexandrie (1960); Paris, Ankara, Istanbul (1961, 1977); Damas (1961); Londres (1966); Tel Aviv, Titograd, Rijeka, Helsinki, Rome, Moscou (1969); Turin, Clydeside, Middlesbrough, Leningrad, Palma de Majorque (1972); Madrid, Montevideo, Buenos Aires, Lima, Sao Paulo, Brasilia, Washington, Akron, Chicago, Ulan Bator, T'ien-Tsin (1973); Toulon, Phénian, Québec, Caracas (1974); Bagdad, Lisbonne, Leverkusen, Stuttgart, Rawalpindi, Peschavar, Lahore, Karachi (1975); Madrid, Pékin, Dortmund (1977); Salonic (1978). Expositions internationales: 1958 — Moscou; 1962 — Biennale de Venise; 1963 — Berlin; 1965 et 1966 — Tokyo; 1970 — Varsovie; 1978 — Plevna. Prix « Ion Andreescu » de l'Académie Roumaine, en 1962. Décoré du Mérite culturel IIe classe (1968), et de l'Etoile de la République Socialiste de Roumanie (1971).

## **Graziella Stoichiță**

p. 6

Née le 21 février 1924, à Sibiu. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu », de Bucarest (1953). Début en 1954. Expositions personnelles à Bucarest (1962, 1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Sofia (1964, 1977); Budapest (1965, 1972); Chicago, Moscou (1965); Milan (1966); Prague (1966, 1973); Athènes (1967, 1976); Cologne (1967); Alexandrie, Berlin, Leipzig (1968); Götterborg, La Havane (1969); Rome (1971); Belgrade, Karlovy Vary, Brno, Philadelphia (1973). Expositions internationales: Erfurt (Quadridentales de 1974 et 1978).

## **Wanda Mihuleac**

p. 8

Née le 28 mai 1946, à Bucarest. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Début en 1968. Expositions personnelles: Bucarest (1973, 1975, 1978); Venise (1974, 1975, 1976); Milan (1976); Dortmund (1977); New York (1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1971 — Bayreuth; 1972 — Turin, Milan, Tokyo, Bruxelles, New York, Moscou, La Havane, Bielle; 1973 — Turin, Kiel, Philadelphia, Madrid,

Santiago du Chili, Iiaskylo, Tampere, Bogota, Quito, San José; 1974 — New York, Séville, México, Guadalajara, Buenos Aires, Bremen, Copenhague, Novi Sad, Rome, Hridave, Helsinki, Bratislava, Berlin; 1975 — Manille, Bagdad, Moscou, Sofia; 1977 — Berlin, Prague, Leipzig, Venise, Vienne; 1977 — Rotterdam, Liège, Caracas, Lisbonne. Expositions internationales: Cracovie (Biennales de 1972, 1974, 1978); Florence (1972); Biennale de Venise (1972); Barcelone (Concours Joan Miro en 1972, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978; « Art et sport » — 1973); Baska Bistrica (Biennale de gravure — 1973); Ljubljana (1973, 1975, 1977); Berlin (Intergrafik — 1973); Rijeka (1974, 1976, 1978); Fredrikstad (1976, 1978); Wrocław (1978); Dubrovnik, Ljubljana (Grupe Junij, 1977); Buenos Aires (CAYC — video, 1978). Prix: 1968 — Prix de l'Association des cinéastes pour le film « Simples coïncidences », Bucarest; 1971 — IIe Prix pour l'affiche politique — Bucarest; 1972 — IIe Prix attribué par la Municipalité de Wrocław à l'occasion de la Ve Biennale de gravure sur bois, de Cracovie; 1974 — IIe Prix ex-aequo de la Biennale internationale de gravure sur bois, Baska Bistrica; en 1974 et 1975 — Prix du Comité Central de l'Union des Jeunesses Communistes, Bucarest.

## **Gheorghe I. Anghel**

p. 10

Né le 7 avril 1938, à Cluj-Napoca. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1964). Début en 1964. Expositions personnelles: Galați (1968), Bucarest (1975, 1978). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Turin, Varsovie (1970); Ulan Bator, Pékin, T'ien-Tsin, Washington, Akron, Saint Paul, Chicago, Oshkosh (1973); Phénian, Québec, Glasgow, Sofia, Athènes, Tunis, Le Caire (1974); Berlin, Ankara, Leverkusen, Stuttgart (1975); Lisbonne (1975, 1977); Manchester, Moscou, Prague, Berlin (1976); Madrid (1977); Mannheim (1978).

## **Ella Canciov**

p. 12

Née le 14 mars 1907, à Jassy. Suit à Paris les cours de l'Académie des arts décoratifs, fréquente l'Académie de la Grande Chaumière et l'Atelier d'arts décoratifs — pr Ingeborg Borjenson et Charles Pagnier (1930—1934). Débute en 1931 au Salon des Artistes Français et au Salon international du Livre d'art, à Paris. Expose ensuite régulièrement aux Salons officiels de Bucarest. Expositions personnelles: Bucarest (1935, 1937, 1938, 1958, 1962). Rétrospective en 1979 à Bucarest (Salle Dalles). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1958 — Berlin (R.D.A.); 1961 — Vienne; 1965 — Utrecht, Cologne, Munich; 1966 — Prague; 1971 — Budapest, Düsseldorf; 1972 — Tokyo. Expositions internationales: Paris (Exposition internationale d'Art décoratif, 1937); Milan (Triennales de 1940, 1947, 1957); Varsovie (Festival mondial de la Jeunesse et des Etudiants, 1955); Leipzig

(Exposition internationale du Livre, 1959); Budapest (1960); Stuttgart (1966).

Prix et médailles: 1937 — Diplôme d'honneur — Exposition d'arts décoratifs, Paris; 1938 — Médaille du Livre — Exposition du Livre — Bucarest; 1940 — Grand Prix — Triennale de Milan; 1955 — IIe Prix du Festival mondial de la Jeunesse et des Etudiants, Varsovie; 1958 — Médaille de bronze — Exposition du Livre d'art, Leipzig.

## **Georgeta Boruzs**

p. 14

Née le 2 août 1941, à Oradea. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Début en 1971. Expositions personnelles: Bucarest (1973, 1979); Oradea (1973); Pitești (1976). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1970 — La Havane; 1973 — Santiago du Chili, Bogota, Berlin; 1975 — Lisbonne, Pékin, Shanghai, Hanoi, Berlin; 1976 — Prague, Berlin, Sofia; 1977 — Woss, Stord, Høgersund, Bergen (Norvège), Caracas, Rotterdam. Expositions internationales: Baska Bistrica (1974); Ljubljana (1975); Leipzig, Sopot (1978).

Prix du Comité central de l'Union des Jeunesses communistes pour l'art graphique, en 1976 et 1977 — Bucarest.

## **Adrian Dumitrache**

p. 15

Né le 9 novembre 1943, à Bucarest. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Début en 1970. Expositions personnelles: Bucarest (1973, 1979); Oradea (1973); Pitești (1974); Hambourg (1978). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Düsseldorf (1971, 1977); Bayreuth, Biella, La Havane (1971); Bruxelles (1971, 1972); Kiel, Santiago du Chili (1972); Tampere, Yvasküla, Eastbourne, Turin, Bogota, Southampton, San Francisco (1973); Berlin (1973, 1974, 1975); Bremen, Varsovie (1974); Lisbonne, Manille, Oslo (1975); Sofia, Prague (1975, 1976); Leipzig (1976); Wöss, Stord, Høgersund, Bergen, Rotterdam, Caracas (1977); Sopot, Liège, Caracas (1978). Expositions internationales: Venise (Biennale de 1972); Baska Bistrica (1974); Leipzig (1976); Cracovie (1978).

Prix du Comité central de l'Union des Jeunesses communistes pour l'art graphique, en 1975 et 1977, à Bucarest.

## **Carolina Iacob**

p. 28

Née le 20 janvier 1940, à Bucarest. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1964). Début en 1964. Expositions personnelles à Bucarest (1967, 1972, 1977, 1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie (1967, 1972, 1974); Prague (1968); Vienne (1969, 1976); Calgary (1970); La Haye (1972); Moscou, Klopinersee (1973); Helsinki (1977).

