



ARTA 79

ARTA 79

ANUL XXVI

NR. 8/1979

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACTIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 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

Ileana Ionescu, Atanase Cartojan, Octavian Stăcescu, Decebal Scriba, Mihai Oroveanu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Nicolae Mihăilescu, Vasile Moldovan

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

OMAGIU CONGRESULUI AL XII-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

	1	A XXXV-a Aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din România	
CÎNTAREA ROMÂNIEI	4	Finala republicană	Mihai Drișcu
RETROSPECTIVĂ	11	Expoziția Tonitza	Amelia Pavel, Dana Pintilie
PROFIL	18	Petru Popovici — revelații ale culorii	Vasile Nicolescu
	20	Octavian Olariu — monoxile	Andrei Pleșu
CRONICĂ	22	Gabriela Pătulea Drăguț, Carmen Pătulea Iancu	Olga Bușneag
	25	O expoziție de afișe	Amelia Pavel
	27	Jurnalul galeriilor	Alexandra Titu
	32	Artistul american la lucru	Dan Grigorescu
FIȘE DE ISTORIA ARTEI	34	Pentru o redescoperire a lui Corneliu Michăilescu	Andrei Pintilie
ROMÂNEȘTI			Ileana Pop
CRONICĂ	36	Arta plastică finlandeză	Sanda Miller
	38	Doi pictori	
INFORMAȚII	40	Simeze	
COPERTA	I	23 August, ulei (detaliu)	Octav Grigorescu
COPERTA	IV	Pagini de istorie, tapiserie (fragment)	Liana și Gheorghe Șaru

HOMMAGE AU XII-E CONGRÈS DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

	1	Le XXXVe Anniversaire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et antiimperialiste en Roumanie	
HYMNE À LA ROUMANIE	4	La finale républicaine	Mihai Drișcu
RETROSPECTIVE	11	L'exposition N. N. Tonitza	Amelia Pavel, Dana Pintilie
PROFIL	18	Petru Popovici — révélations de la couleur	Vasile Nicolescu
	20	Octavian Olariu — monoxyles	Andrei Pleșu
CHRONIQUE	22	Gabriela Pătulea Drăguț, Carmen Pătulea Iancu	Olga Bușneag
	25	Exposition d'affiches	Amelia Pavel
	27	Le journal des galeries	Alexandra Titu
	32	L'artiste américain au travail	Dan Grigorescu
FICHES POUR UNE D'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	34	Pour une redécouverte de Corneliu Michăilescu	Andrei Pintilie
CHRONIQUE	36	L'art plastique finlandais	Ileana Popp
	38	Deux peintres	Sanda Miller
INFORMATIONS	40	Cimaises	
COUVERTURE	I	23 Août, huile (détail)	Octav Grigorescu
COUVERTURE	IV	Pages d'histoire, tapisserie (fragment)	Liana et Gheorghe Șaru

ДАНЬ УВАЖЕНИЯ XII-МУ СЪЕЗДУ РУМЫНСКОЙ КОММУНИТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ

	1	XXXV-я годовщина антифашистской и антиимпериалистической революции социального и национального освобождения в Румынии	
ФЕСТИВАЛЬ ХВАЛА РУМЫНИИ	4	Республиканский заключительный этап	Михай Дриșку
РЕТРОСПЕКТИВ	11	Выставка Тоница	Амелия Павел, Дана Пинтилие
ПРОФИЛЬ	18	Петру Попович — откровения цвета	Василе Николеску
	20	Октавиан Олариу — скульптуры из одного куска дерева	Андрей Плешу
ХРОНИКА	22	Габриела Пэтуля Дрэгуц, Кармен Пэтуля Янку	Ольга Бушняг
	25	Выставка плаката	Амелия Павел
	27	Журнал галерей	Александра Титу
	32	Американский художник за работой	Дан Григореску
КАРТОЧКИ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	34	За вновь обнаруженное творчество Корнелия Микхэйлеску	Андрей Пинтилие
ХРОНИКА	36	Финское изобразительное искусство	Ильяна Поп
	38	Два художника	Санда Миллер
ИНФОРМАЦИИ	40	Выставки	
ОБЛОЖКА	I	23-го Августа, масло (деталь)	Октав Григореску
	IV	Страницы истории, гобелен (фрагмент)	Лиана и Георге Шару



Lucrările Congresului au demonstrat forța și capacitatea politico-organizatorică a partidului nostru, unitatea de nezdruccinat a comuniștilor, a întregului partid. Întreaga desfășurare a Congresului a reliefat unitatea de nezdruccinat între partid și popor, faptul că partidul nostru își îndeplinește cu cinste misiunea sa istorică de a conduce întregul popor pe calea luminoasă a socialismului și comunismului.

NICOLAE CEAUȘESCU

Din Raportul Comitetului Central cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XI-lea și Congresul al XII-lea și sarcinile de viitor ale partidului prezentat de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU

V

Activitatea ideologică și politico-educativă pentru formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, pentru educarea patriotică și revoluționară a maselor largi, pentru afirmarea pleneră în societatea noastră a principiilor eticii și echității socialiste

Stimați tovarăși,

În perioada dintre cele două congrese, Comitetul Central, întregul partid au desfășurat o intensă activitate ideologică și politico-educativă pentru formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, pentru afirmarea hotărâtă în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Astfel, s-a lărgit și s-a organizat mai bine învățămîntul de partid, precum și învățămîntul politic de masă, la care iau parte peste 6 200 000 membri de partid, ai organizațiilor sindicale, de tineret și femei, alte categorii de oameni ai muncii. A fost amplificată, de asemenea, dezbaterea problemelor ideologice și politice, editarea cărții social-politice. O activitate susținută au desfășurat presa și radioteleviziunea, celelalte mijloace de informare în masă. S-a intensificat munca politică desfășurată de organele și organizațiile de partid, de organizațiile de masă și obștești.

O importanță deosebită a avut Congresul educației politice și al culturii socialiste, care a adoptat un amplu program de măsuri pentru impulsivarea activității de educație politică a maselor. Merită, de asemenea, să subliniem rolul important pe care îl are Festivalul național «Cîntarea României» în impulsivarea activității educative, în făurirea culturii noi, în întreaga viață spirituală a societății. Festivalul a pus cu putere în evidență geniul creator al poporului nostru, care întotdeauna a fost adevăratul purtător

al celor mai înalte năzuințe sociale și spirituale, creatorul culturii înaintate, făuritorul civilizației materiale și spirituale în România. (*Aplauze puternice*). Este ilustrativ faptul că la ultima etapă a festivalului au participat peste 120 000 de formații cultural-artistice și aproape două milioane și jumătate de artiști și creatori — dovadă elocventă a condițiilor create de societatea noastră pentru manifestarea largă a maselor în viața spirituală a țării.

Putem deci afirma că și în acest domeniu avem o serie de rezultate pozitive. Acestea se reflectă în primul rînd în ridicarea conștiinței oamenilor muncii, în felul în care comuniștii, activul de partid își îndeplinesc îndatoririle, în avîntul și spiritul de abnegație cu care oamenii muncii — români, maghiari, germani și de alte naționalități — înfăptuiesc politica internă și externă a partidului și statului. Putem spune cu mîndrie că în România socialistă se ridică un om nou, profund devotat idealurilor socialismului și comunismului, înarmat cu noile cuceriri ale cunoașterii, cu ideologia revoluționară, științifică a partidului nostru! (*Aplauze puternice, prelungite*).

Subliniind realizările obținute, nu putem trece cu vederea lipsurile și deficiențele existente în propaganda de partid, în munca ideologică, politică și culturală. Încă nu în suficientă măsură această activitate este legată de înfăptuirea în practică a planurilor de

dezvoltare economico-socială, de realitățile concrete din fiecare localitate și unitate socialistă. Învățămîntul de partid nu asigură în suficientă măsură înarmarea comuniștilor, a cadrelor cu principiile de bază ale ideologiei științifice a partidului nostru, nu îi ajută, în mod corespunzător, să aplice aceste principii în activitatea concretă din domeniul în care lucrează. În munca de propagandă se mai manifestă destule tendințe de formalism și superficialitate care diminuează rolul și eficiența acesteia în mobilizarea și educația maselor. De asemenea, presa, radioteleviziunea nu redau încă în toată amploarea ei realitatea concretă a vieții economice, sociale, politice și culturale din societatea noastră, marile transformări revoluționare ce se petrec în România. Lipsuri serioase se manifestă, de asemenea, în domeniul științelor sociale, în aprofundarea gîndirii social-politice originale a partidului nostru. În general, se poate spune că se menține încă o evidentă rămînire în urmă a activității ideologice și politico-educative față de dezvoltarea generală a societății. De aceea, sarcina centrală a partidului pentru perioada următoare este ridicarea întregii propagande la nivelul marilor realizări obținute în opera de construcție socialistă, transformarea într-o măsură și mai mare a ideologiei noastre revoluționare, a muncii educative într-o puternică forță de mobilizare și dinamizare a energiilor creatoare ale întregului nostru popor.

Partidul nostru, organele și organizațiile sale dispun de capacitatea de a înlătura neajunsurile existente, de a îmbunătăți activitatea politico-ideologică, corespunzător sarcinilor etapei actuale a dezvoltării societății. Trebuie realizată o nouă calitate în organizarea și conducerea muncii politico-educative, în pregătirea ideologică a comuniștilor, a maselor populare, în explicarea și înțelegerea tendințelor și sensului dezvoltării economico-sociale, a profundelor transformări revoluționare care au loc în țara noastră și în întreaga lume.

Este necesar să pornim permanent de la faptul că întreaga dezvoltare a lumii este rezultatul evoluției dialectice neîntrerupte a naturii și universului, precum și rezultatul muncii omului, al lărgirii orizontului său de cunoaștere. Prin muncă și gândire, omul s-a format pe sine și s-a autoperfecționat mereu, transformând totodată natura și societatea. Conform acestei viziuni revoluționare, realității însăși, nu există fenomene ce nu pot fi cunoscute, ci numai care nu au fost încă cunoscute, dar pot și vor fi cunoscute prin munca și gândirea omului, aceasta asigurând totodată transformarea înnoitoare a naturii și societății, progresul și dezvoltarea civilizației umane. (*Aplauze puternice*).

O cerință obiectivă a înaintării spre comunism este aprofundarea teoretică a problemelor dezvoltării orînduirii noastre, prefigurarea evoluției în perspectivă a societății socialiste. În acest scop, se impune o preocupare mult mai mare pentru studierea temeinică a schimbărilor ce au loc în domeniul forțelor de producție și al relațiilor sociale, în fizionomia și structura claselor sociale, în raporturile dintre ele, în viața statului. Trebuie, de asemenea, să se aprofundeze mai mult în lucrări teoretice fenomenele care au loc în lume, contradicțiile internaționale și modificările în raportul de forțe pe plan mondial. La baza întregii activități ideologice trebuie să stea materialismul dialectic și istoric, socialismul științific, Programul partidului — Carta noastră fundamentală ideologică, teoretică și politică, expresia marxism-leninismului creator în România. (*Aplauze puternice*). Să facem ca teoria noastră revoluționară să constituie flacăra vie ce luminează permanent activitatea partidului, a comuniștilor, a întregului popor în uriașa operă de edificare a societății comuniste. (*Aplauze și urale puternice; se scandează « Ceaușescu — P.C.R.! »*).

Propaganda, învățămîntul de partid, munca politico-educativă trebuie să acționeze perseverent pentru ridicarea conștiinței socialiste și creșterea combativității și răspunderii revo-

luționare a membrilor partidului, a maselor largi ale celor ce muncesc. Un obiectiv de cea mai mare importanță al propagandei noastre este dezvoltarea spiritului patriotic al oamenilor muncii, a devotamentului față de partid, față de patrie, față de cauza socialismului, a hotărîrii lor de a-și pune întreaga energie și forță creatoare în slujba înfloririi continue a României socialiste. În acest acop, este necesar să fie puse mai puternic în evidență realitățile noi ale societății noastre, grandioasele succese obținute într-un timp istoric atît de scurt în transformarea revoluționară a țării, în schimbarea întregului mod de viață al poporului nostru. Trebuie înfățișată în adevărata ei lumină justiția politicii partidului nostru, umanismul nou, revoluționar al orînduirii pe care o edificăm, în centrul căreia se află omul, demnitatea, bunăstarea și fericirea lui. Propaganda noastră trebuie să manifeste mult mai multă combativitate față de activitatea de ponegrire a României socialiste desfășurată de cercurile reacționare de peste hotare. Trebuie să se dea o ripostă hotărîtă celor ce neagă victoriile istorice obținute de poporul nostru, progresul României — realități evidente pentru toată lumea — celor ce pun sub semnul întrebării însăși esența socialismului. În general trebuie combătute mai susținut încercările forțelor reacționare de a pune la îndoială capacitatea orînduirii socialiste — dovedită în practică — de a soluționa marile probleme ale dezvoltării sociale în epoca noastră, îndemnul la întoarcerea spre epoci și orînduiri perimate, condamnate de istorie.

Se impune, de asemenea, să sporească combativitatea propagandei, a tuturor mijloacelor politico-educative împotriva mentalităților și concepțiilor înapoiate ce se mai manifestă în societatea noastră, a tendințelor de parazitism social și căpătuială, a oricăror influențe ideologice și morale străine, pentru așezarea fermă a întregii vieți sociale pe principiile eticii și echității socialiste, pentru dezvoltarea relațiilor umane noi, de respect, stimă și întraajutorare între oameni, caracteristice societății socialiste și comuniste. (*Aplauze puternice*).

O sarcină de primă importanță o constituie formarea concepției științifice despre materie, univers și societate a comuniștilor, a maselor largi de oameni ai muncii. Persistența unor concepții mistice, retrograde în gândirea unor oameni frînează afirmarea lor plenară în viața societății. Este un anacronism ca în epoca marilor cuceriri ale revoluției tehnico-științifice, a cunoașterii, cînd poporul se afirmă ca un creator conștient al tuturor valorilor materiale și spirituale, să existe oameni, chiar

membri de partid, care mai cred în forțe supranaturale. Activitatea politico-educativă trebuie să ducă la formarea omului nou, cu un larg orizont de cunoaștere a legităților dezvoltării lumii, a cuceririlor culturii și științei moderne, militant activ pentru transformarea revoluționară a lumii, pentru idealurile nobile ale comunismului.

În această concepție se impun orientate și manifestările politico-culturale ce au loc în cadrul Festivalului « Cîntarea României » și care nu trebuie să se rezume numai la serbări și concursuri folclorice, la divertisment artistic, ci trebuie să contribuie la intensificarea muncii politice și educative de masă, împletind organic activitatea artistică, tehnico-științifică și interpretativă cu munca creatoare în producție pentru realizarea marilor obiective ale dezvoltării patriei.

Un rol important revine în acest sens Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care trebuie să adopte un stil de muncă mai militant, revoluționar, asigurînd ca minunatele condiții create de societatea noastră activității cultural-educative să fie puse în întregime în valoare pentru dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului.

Stimați tovarăși,

Partidul nostru dă o înaltă prețuire realizărilor obținute în formarea culturii noi, socialiste. Subliniez cu satisfacție că în această perioadă au apărut numeroase lucrări literare și de artă de certă valoare educativă și artistică, ce îmbogățesc patrimoniul cultural al țării noastre.

Cu toate realizările, avem încă mult de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru. În acești ani au apărut și destule lucrări literare și artistice ne semnificative, ce nu se ridică la înălțimea posibilităților creatorilor și a cerințelor societății. Oamenii muncii așteaptă o creație artistică bogată, de o mare diversitate de genuri și stiluri, cu adevărat revoluționară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să militeze cu pasiune pentru perfecționarea societății și omului. Iată de ce este necesar ca membrii de partid, toți cei ce lucrează pe acest important front al construirii socialismului să-și pună întreaga forță creatoare, tot talentul în slujba ridicării literaturii și artei pe o treaptă nouă, superioară. O importanță hotărîtoare are în această privință prezența permanentă a scriitorilor și artiștilor în clocotul vieții și muncii constructive, acolo unde se făuresc marile valori ale progresului uman. Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat

proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale, cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea citorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduirii, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.

Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiție umană din societatea noastră, idealurile, frămîntările și aspirațiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuțile și trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru triumful noului, al idealurilor de dreptate și libertate socială ! Biciuind stările de lucruri negative și concepțiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forțele sale și în nobilele idealuri revoluționare, punînd în evidență superioritatea orînduirii socialiste. Avem, de asemenea, nevoie de creații muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului. Așteptăm tot mai multe lucrări plastice de toate genurile, care să redea frumusețile patriei, frumusețea chipului ei nou, ca și figura luminoasă a omului de azi.

Așteptăm, de asemenea, lucrări mai multe și tot mai valoroase pe tărîmul teatrului și cinematografului, care să îmbogățească continuu viața spirituală a societății noastre.

De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor. (*Aplauze puternice, prelungite*).

Este necesar ca organizațiile de partid din instituțiile de artă și cultură, uniunile de creație, Consiliul Culturii și Educației Socialiste să exercite un rol mai activ în orientarea și îndrumarea creației artistice, în promovarea fermă în sfera culturii a concepției filozofice materialist-dialectice și istorice despre lume și viață.

Sarcini și răspunderi tot mai mari revin în perioada următoare presei și radioteleviziunii, chemate să pună în centrul preocupărilor lor problemele de bază ale dezvoltării societății noastre, obiectivele esențiale ale Programului partidului, ale hotărîrilor Congresului al XII-lea. Presa și radioteleviziunea

trebuie să manifeste cea mai mare fermitate în promovarea noului în toate domeniile de activitate, a experienței înaintate a constructorilor socialismului, a concepției noastre despre lume și viață. Dovedind în toate împrejurările o înaltă principialitate comunistă, presa trebuie să se situeze pe poziții ferme față de stările de lucruri și fenomenele negative, față de concepțiile perimate, retrograde, față de tot ce frînează mersul înainte al societății noastre. Organele de presă, radioteleviziunea trebuie să-și sporească rolul în educația socialistă a maselor, în dezvoltarea spiritului patriotic și a elanului revoluționar al celor ce muncesc, în formarea gîndirii noi, în aplicarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Ele trebuie să devină tot mai mult o puternică tribună a democrației noastre socialiste, a participării maselor la dezbaterile politicii partidului, la conducerea societății.

Doresc să-mi exprim convingerea că membrii partidului nostru, toți cei ce activează în domeniul propagandei, al educației politice, al vieții cultural-artistice vor face totul pentru a fi la înălțimea sarcinilor trasate de Congresul al XII-lea, aducînd o contribuție sporită la transformarea revoluționară a omului și societății, la făurirea socialismului și comunismului în România. (*Aplauze puternice, prelungite*).

CĂTRE COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN PREȘEDINTE AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Artiștii plastici din România socialistă își exprimă cu toată căldura inimilor lor înalta și deplina satisfacție, puternicul entuziasm, față de realegerea Dumneavoastră de către cel de-al XII-lea Congres al Partidului, în funcția de supremă răspundere, de Secretar General al Partidului Comunist Român.

Entuziasmul nostru, al întregii suflări românești, este pe deplin firesc, întrucît această hotărîre ne dă chezașia viitorului.

Figura impunătoare de conducător lucid și hotărît al întregului popor al României socialiste, chipul îndrăgît de întreaga noastră națiune socialistă și sufletul tuturor bătațiilor pe care le dăm pentru înălțarea patriei pe noi culmi, sînteți Dumneavoastră, iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, Secretar General al Partidului, întiul președinte al Republicii Socialiste România, în stilul de muncă al căruia am descifrat întotdeauna substratul imensei iubiri față de tot ce însemnează valoare spirituală specifică neamului nostru, forță de dănuire peste veacuri, independență și suveranitate totală.

Știind că reușita politicii partidului, izbînzile noastre din toate domeniile de activitate, depînd de legătura indestructibilă dintre partid și popor,

ne angajăm să urmăm cu nețărmurită încredere și cu întreaga noastră putere de muncă directivele și măsurile adoptate de Congres, sfaturile și indicațiile Dumneavoastră care ne-au călăuzit și pînă acum creația, stabilind locul de înaltă răspundere pe care artistul plastic îl ocupă în contextul efortului general de înaintare implacabilă a României pe drumul glorios al comunismului. Prezența Dumneavoastră, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, în fruntea partidului și statului, constituie pentru noi cea mai certă garanție de succes, asigurîndu-ne liniștea sufletească necesară concentrării marilor eforturi creatoare pentru îndeplinirea sarcinilor de onoare ce ne revin în ridicarea artei plastice românești către culmile perfecțiunii, așa cum o merită poporul român și cum au visat-o înaintașii.

ION IRIMESCU

**Artist al Poporului
Președintele Uniunii Artiștilor Plastici din R.S. România**

PAUL VASILESCU

Secretar al Comitetului de Partid



La a 35-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională să ne angajăm că vom face totul pentru înflorirea și prosperitatea patriei noastre socialiste, pentru înaintarea ei victorioasă pe drumul luminos al socialismului și comunismului !

Să ne angajăm că vom îndeplini neabătut actualul plan cincinal, că vom întâmpina Congresul al XII-lea al partidului cu noi succese și vom asigura astfel ridicarea României socialiste pe noi trepte de progres și civilizație, creșterea continuă a bunăstării și fericirii întregului nostru popor ! Să ne angajăm că vom face totul pentru a asigura îndeplinirea neabătută a Programului partidului, contribuind la afirmarea tot mai puternică a României socialiste în rîndul națiunilor lumii, la întărirea independenței, suveranității sale.

NICOLAE CEAUȘESCU

(DIN CUVÎNTAREA ROSTITĂ LA ADUNAREA FESTIVĂ DIN CAPITALĂ ORGANIZATĂ CU PRILEJUL ÎMPLINIRII A 35 DE ANI DE LA REVOLUȚIA DE ELIBERARE SOCIALĂ ȘI NAȚIONALĂ ANTIFASCISTĂ ȘI ANTIIMPERIALISTĂ)



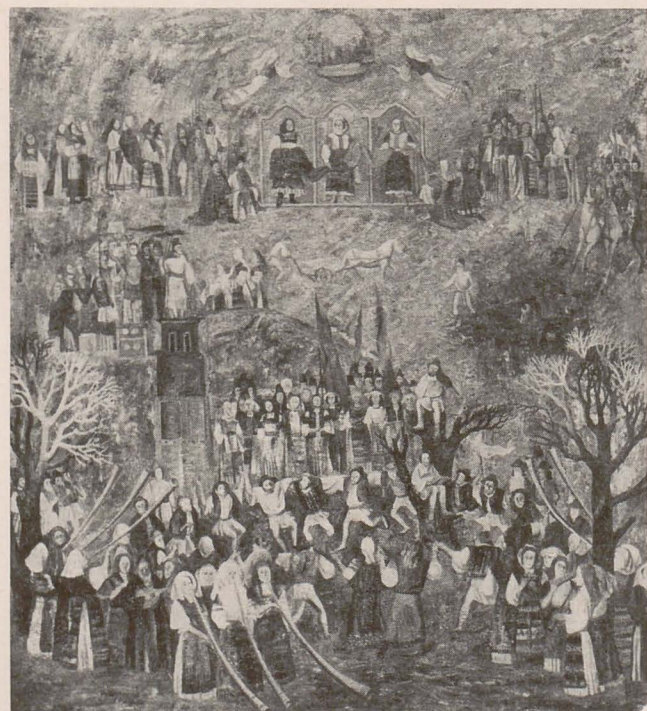
23
AUGUST

TRĂIASCĂ A XXX ANIVERSARIA REVOLUTIEI
DE ELIBERARE SOCIALĂ ȘI NAȚIONAL ANTIFASCISTĂ ȘI
ANTIIMPERIALISTĂ DIN ROMÂNIA!





ILEANA BALOTĂ: Tovarășul Nicolae Ceaușescu



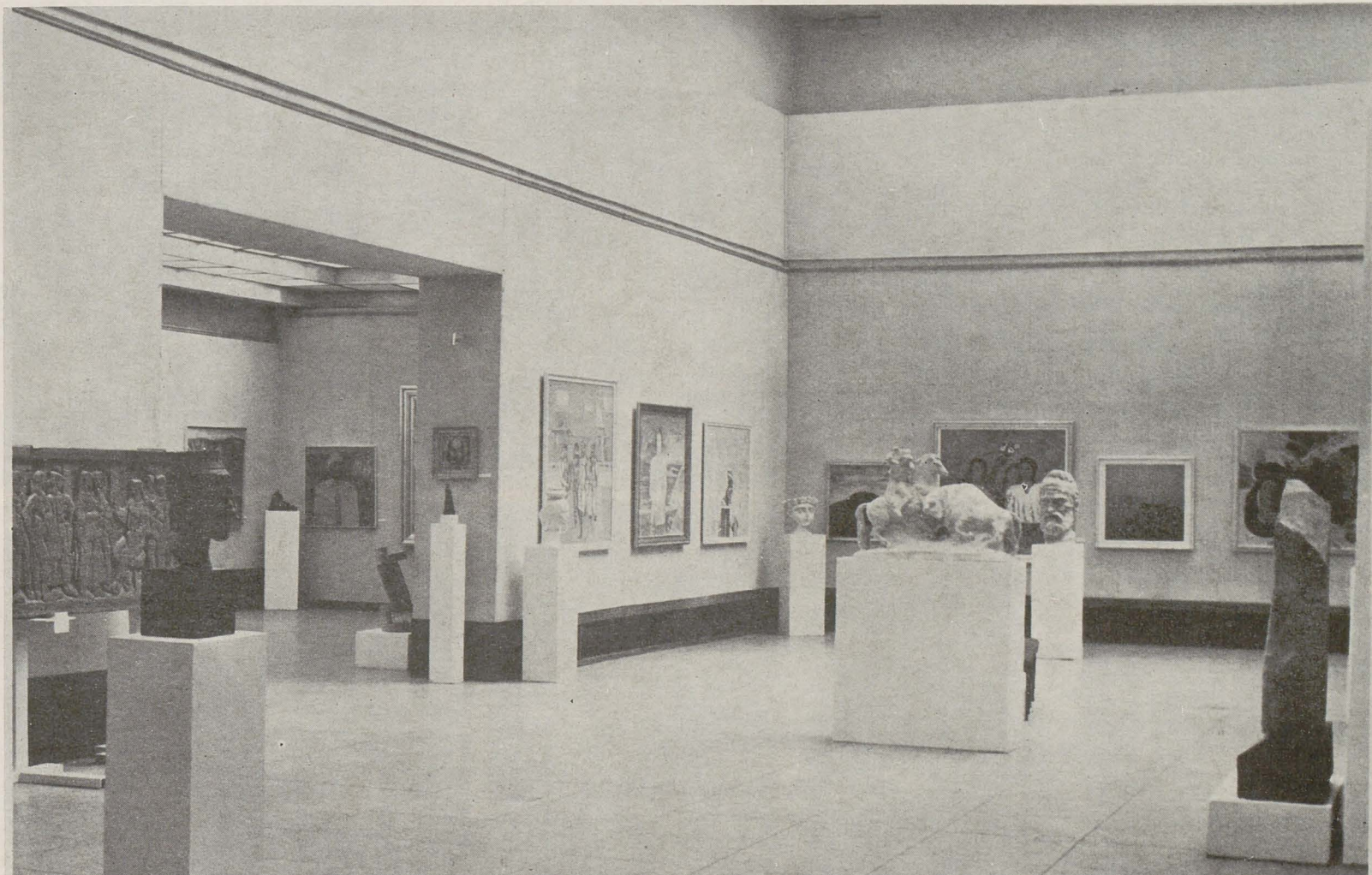
DIMITRIE GAVRILEAN: Omagiu marii Uniri



ION PACEA: Sărbătoare

«Cîntarea României»

finala republicană



PICTURĂ. PREMIUL I: **Rodica Lazăr**: Temă contemporană; **Dimitrie Gavrilean**: Omagiu mării Uniri; **Virgil Almășanu**: Grup III; **Cornel Brudășcu**: Portretul președintelui Nicolae Ceaușescu; **Traian Brădean**: Portretul tovarășei Elena Ceaușescu; **Ion Brăduț Covaliu**: Popas; **Mihai Rusu**: Uzina de utilaj petrolier din Tîrgoviște; **Elena Greculesi**: Republica; **Aurel Ciupe**: Pod peste Săsar; **Ion Musceleanu**: Studentă în fotoliu; **Ion Sima**: Flori; **Viorel Mărginean**: Casa cu viță de vie, Mașini agricole. PREMIUL II: **Vladimir Șetran**: Șantierul naval de la Oltenița; **Ion Pacea**: Sărbătoare; **Alexandru Mohi**: În Apuseni; **Ion Bitzan**: Construcții navale la Constanța; **Sabin Bălașa**: Mesaj de pace; **Octav Grigorescu**: 23 August; **Constantin Piliuță**: Peisaj; **Vasile Celmare**: Aniversare; **Ion Gheorghiu**: Grădină suspendată. PREMIUL III: **Georgeta Năpăruș**: Țesătoare; **Petru Popovici**: Impresia nopților albe II; **Ion Grigore**: Satul; **Gheorghe I. Anghel**: Irigații; **Liviu Suhar**: Gărzi muncitorești; **Constantin Nițescu**: Constructori; **Dan Hatmanu**: Insurecția armată; **Vasile Brăduțescu**: Flori; **Angela Popa Brădean**: Burebista, Flori; **Vasile Grigore**: Natură statică cu flori și scoici.

SCULPTURĂ. PREMIUL I: **Ion Jalea**: Dragos Vodă și zimbriul (proiect de monument la Cîmpulung Moldovenesc); **Ion Irimescu**: Cîntarea României; **Horia Flămîndu**: Portret; **Izsak Martin**: Gărzi patriotice; **Paul Vasilescu**: Maternitate. PREMIUL II: **Ion Buzdugan**: Portret de dac; **Vasile Gorduz**: Ecou; **Ilie Berindei**: Maternitate. PREMIUL III: **Gergely Istvan**: Bolyai Farkas; **Mircea Ștefănescu**: Toamna.

PICTURĂ MONUMENTALĂ. PREMIUL I: **Vasile Celmare**, **Viorel Mărginean**, **Ovidiu Paștina**, **Constantin Apostol**: Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării (Ploiești). PREMIUL II: **Spiru Chintilă**, **Romeo Voinescu**: Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării (Tulcea); **Eugen Popa**, **Gina Hagiu**: Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării (Giurgiu). PREMIUL III: **Nicolae Groza**, **Dimitrie Grigoraș**: Evoluția istorică a județului Hunedoara și dezvoltarea lui industrială (Deva); **Mihai Bandac**, **Aurel Nedel**: Bucuria muncii noi în agricultură (comuna Malu cu Flori, jud. Dîmbovița); **Gheorghe Iacob**: Bucuria muncii în agricultură și piscicultură (comuna Sarichioi, jud. Tulcea).

SCULPTURĂ MONUMENTALĂ. PREMIUL I: **Ion Irimescu**: Constantin Brâncuși (Tîrgu Jiu), Mihail Sadoveanu (Fălticeni); **Eftimie Bârleanu**: Ștefan cel Mare (Suceava). PREMIUL II: **Constantin Lucaci**: În memoria partizanilor ucși de ocupanții germani în 1917 (Drobeta-Turnu Severin), Omul supunînd apele (Fîntîna Drobeta-Turnu Severin). PREMIUL III: **Andrei Szobotka**: Gheorghe Doja (Timișoara); **Iulia Oniță**: Ecaterina Teodoroiu (Tîrgu Jiu).

GRAFICĂ. PREMIUL I: **Paul Erdős**: Portret de față; **Ligia Macovei**: Toamna; **Marcel Olinescu**: Așa te văd, patria mea. PREMIUL II: **Wanda Mihuleac**: Modul de peisaj; **Valentin Tănase**: Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia; **Mircea Dumitrescu**: Compoziția « B ». PREMIUL III: **A! Ia Jalea Popa**: Grîu de toamnă; **Mattyas Iosif**: Balada moșilor I; **Georgeta Borusz**: Tinerețe; **Virginia Baz Baroi**: Ansamblu hidroenergetic.

AFIȘ. PREMIUL I: **Constantin Costa**: Conferința națională a P.C.R., 23 August; **Alexandru Bălan**: Strînsul recoltei. PREMIUL II: **Dan Alexandru Ionescu**: Salvați planeta; **Constantin Pohrib**: Trăiască 23 August. PREMIUL III: **Stan Baron**: Anul internațional al copilului.

ARTĂ DECORATIVĂ — TĂPISERIE. PREMIUL I: **Ileana Balotă**: Două tapiserii omagiale; **Liana și Gheorghe Șaru**: Pagini de istorie. PREMIUL II: **Cella Neamțu Grigoraș**: Hrisov; **Carmen Groza**: In memoriam. PREMIUL III: **Gheorghe Spiridon**: Burebista; **Maria Bodor**: Mircea Voievod.

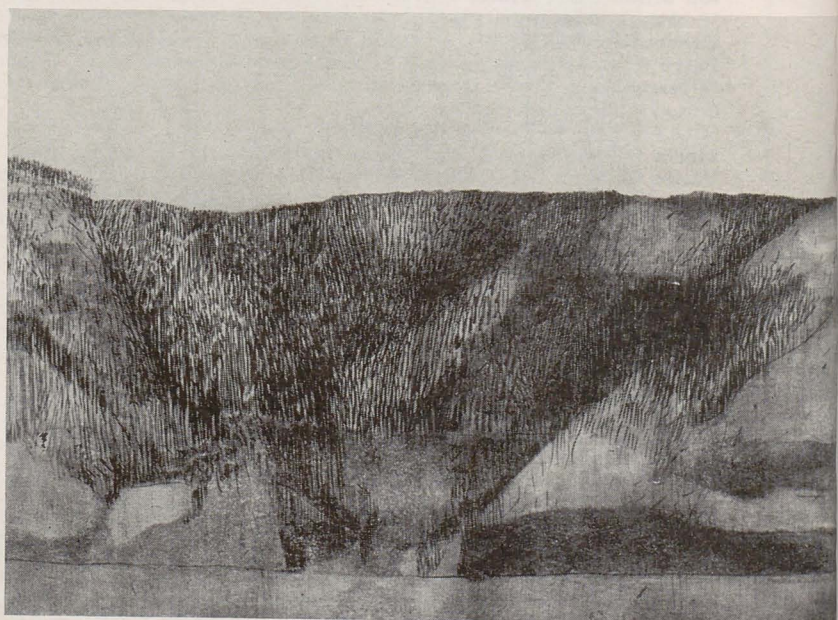
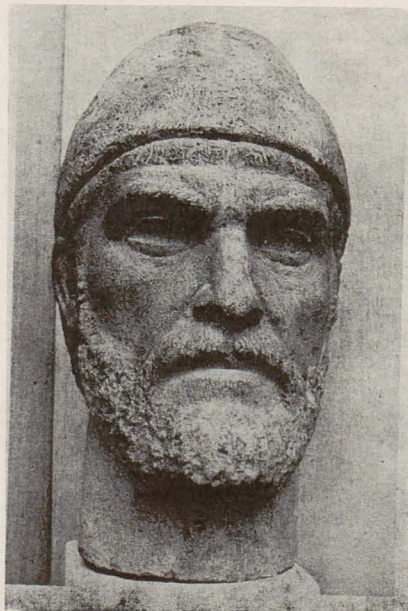
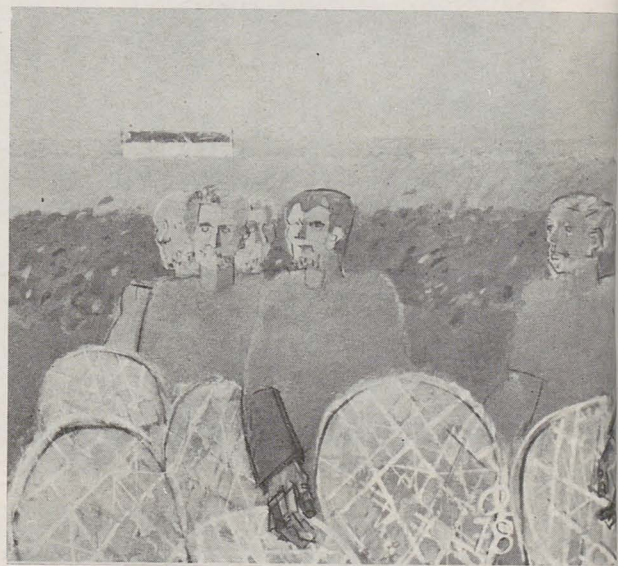
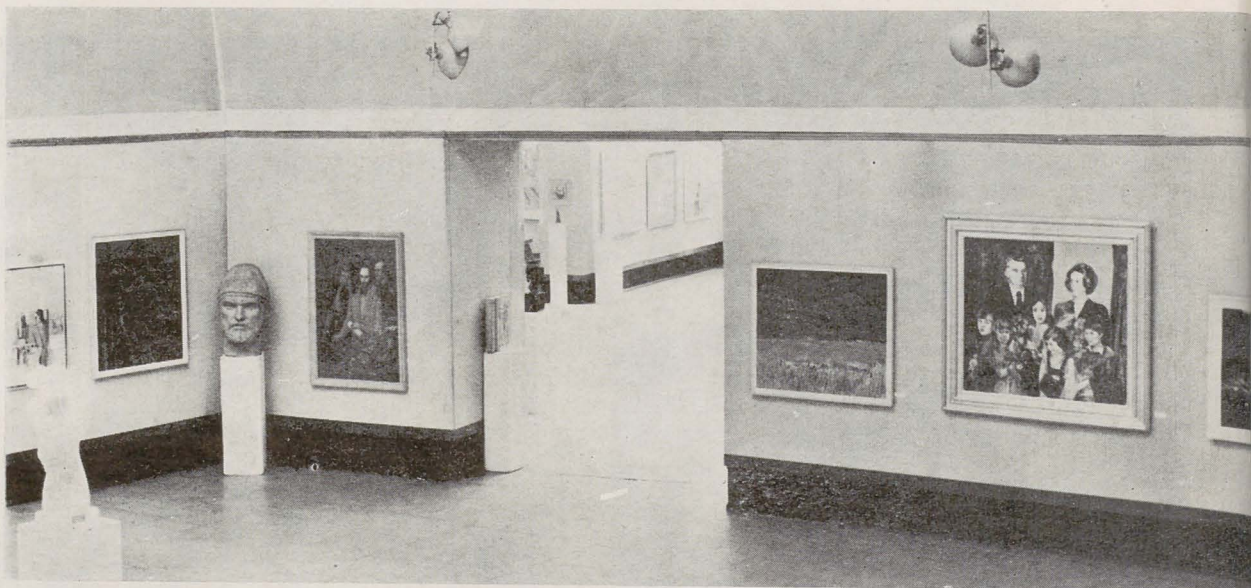
CERAMICĂ — STICLĂ. PREMIUL I: **Ioana Șetran**: Marină. PREMIUL II: **Valeriu Dumitrescu**: Vase decorative; **Valeriu Semencescu**: Șarjă. PREMIUL III: **Alexandru Artik**: Casetă; **Elena Tulcan**: Corpuri de iluminat.

Este mai greu de presupus că o expoziție de artă plastică de dimensiunile celei din cadrul etapei republicane a festivalului național «Cîntarea României», ediția a doua — în fapt ea înglobînd, după locul de expunere, trei manifestări gemene: pictură, sculptură și (prin fotografii) artă monumentală la sala Dalles, arte grafice la sala «Tudor Arghezi» a Teatrului național, artă decorativă la Muzeul de artă al R.S.R. — poate fi abordată după criteriile curente ale unei cronici plastice.

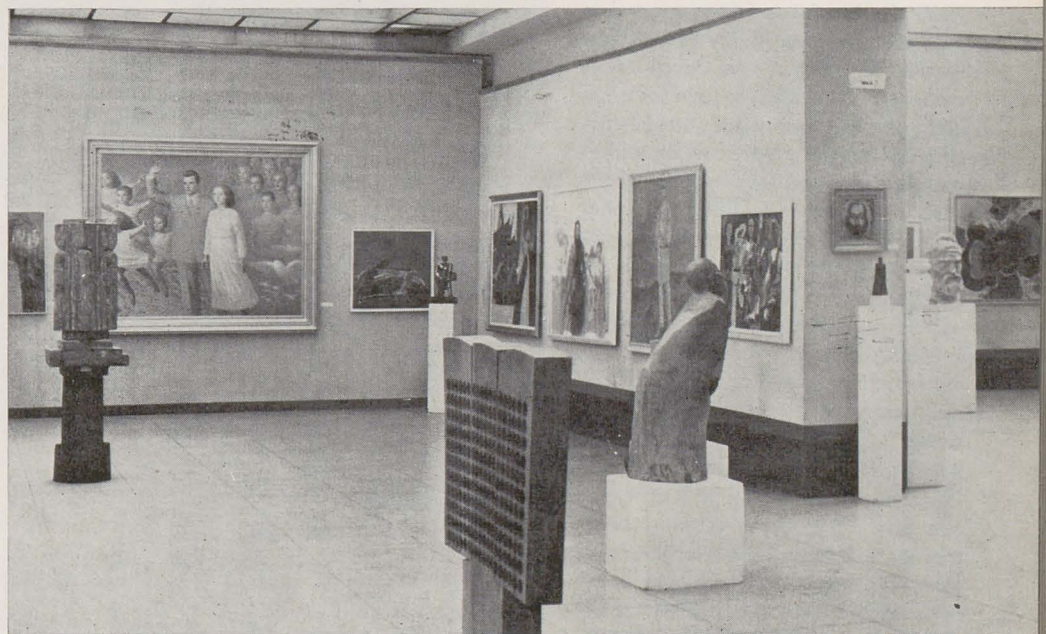
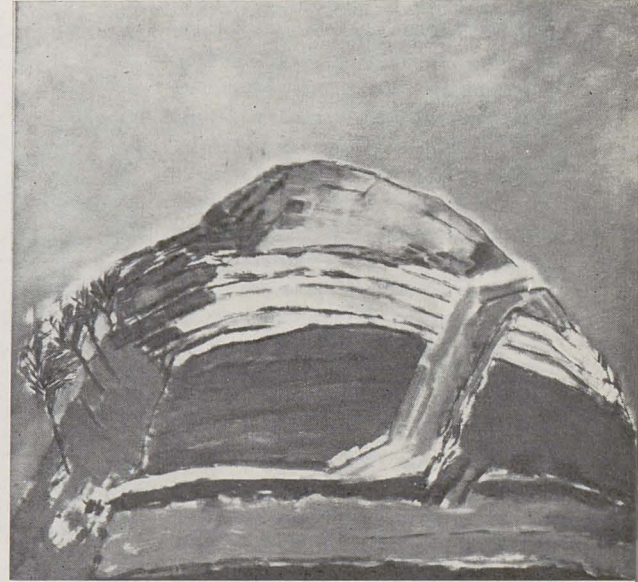
Dincolo de argumentul direct al cifrelor: circa 210 lucrări de pictură, 100 sculpturi, 130 exponate de grafică și 70 de artă decorativă (iar acestea trebuie considerate drept o extrem de riguroasă, drastică selecție din cele 55 000 lucrări pe care plasticienii noștri le-au realizat în cei doi ani ai actualei ediții) care prin el însuși indică o mare desfășurare de forțe, a nominaliza autori în afara laureaților recenți ai festivalului ar însemna, în bună măsură, o antologare de nuanță subiectivă, telegrafică și inexplicabilă în absența unor minime motivații teoretice. Abandonînd deci metoda — parcă totuși mai comodă — a «listelor» cu opțiuni personale, încercăm o abordare generală a expoziției, neuitînd că există și un termen de comparație, anume prima ediție a impunătoarei manifestări.

Orice are un început, chiar și tradiția; tocmai din perspectiva noii tradiții care s-a constituit relativ rapid, în cadrul unui proces dirijat conștient în desfășurarea etapelor Festivalului național al culturii și educației socialiste, urmărind modul în care, conform politicii culturale științifice a partidului — în înțelesul de sistem instituțional organizat de stimulare, îndrumare și coordonare a universului cultural — în desfășurarea vieții artistice s-au produs o serie de autoreglări, de corective, s-au dezvoltat unele elemente de noutate, factorii propulsivi, acțiunea prospectivă și s-au abandonat — chiar dacă în unele cazuri doar parțial — elementele frenatoare, stagnante, depășite.

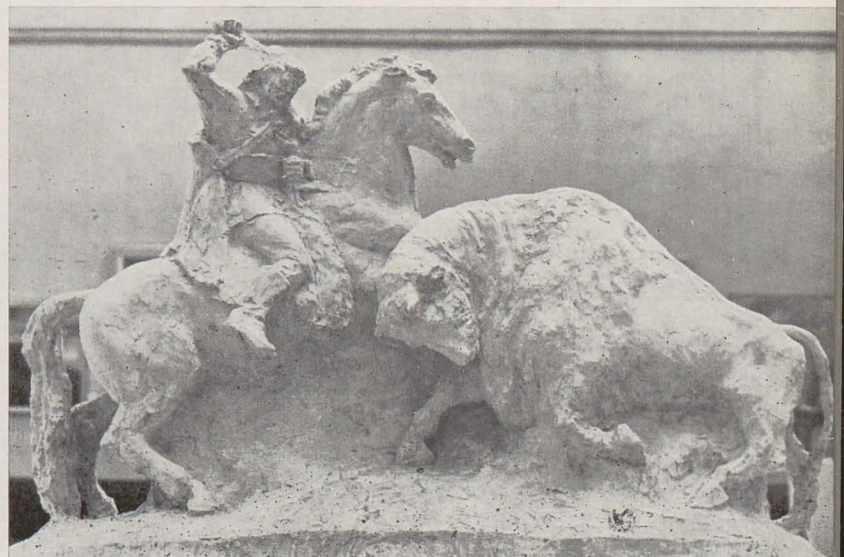
Pornim de la evidența faptului că societatea noastră asigură cadrul desfășurării unei activități creatoare complexe prin favorizarea unor condiții materiale și spirituale superioare. Aceasta înseamnă — reluăm aici termenii autorului volumului «Caracterul dinamic al culturii



1. Aspect din expoziție (Sala Dalles); 2. NICOLAE CONSTANTIN: Omagiu; 3. GHEORGHE I. ANGHEL: Pescarii; 4. IZSAK MARTIN: Burebista; 5. EMILIA NICOLESCU: Peisaj



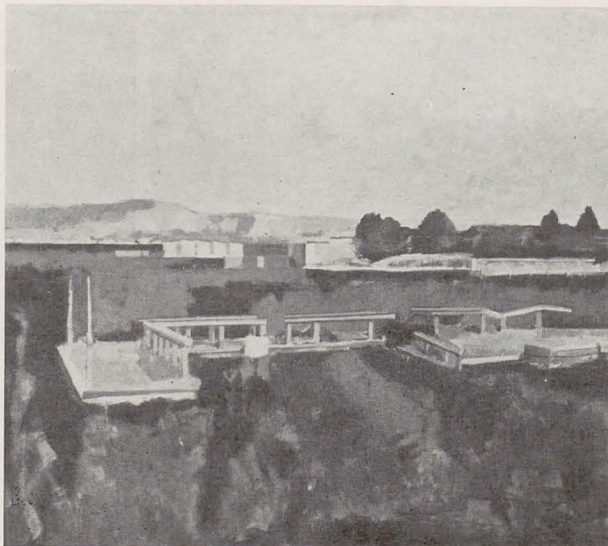
6. GHEZA VIDA: Botejiunea de pe Valea Izei; 7. ANA RUXANDRA: Deal; 8. DORU COVRIG: Cuplu; 9. Aspect din expoziție; 10. NICOLAE KRUCH: Cîtor; 11. RUSZ LIVIA: Femeie cu mărul verde; 12. ION JALEA: Dragoș Vodă și zimbriul



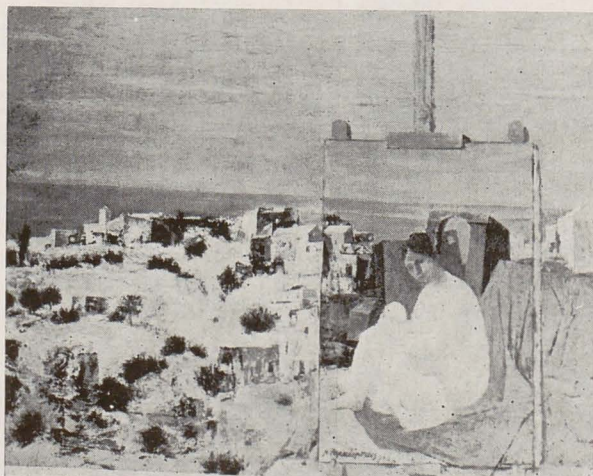
în socialism» Dan Cruceru — o «întemeiere obiectivă», determinarea socială, politică, economică, ideologică a actului de creație și o «întemeiere subiectivă», pregătirea multilaterală a persoanei creatoare. Autorul amintit sistematizează astfel elementele semnificative ce condiționează actul creator în socialism: domeniul fundamental în care se desfășoară creația este activitatea social-istorică de producere a bunurilor materiale și spirituale. În societatea noastră atitudinea față de muncă favorizează și implică creația în toate domeniile de activitate; fundamentarea întregii vieți sociale, politice, economice, culturale pe temeiul ideologiei clasei muncitoare, materialismul dialectic și istoric; creșterea exigențelor față de pregătirea profesională științifică și generală, necesitatea sporirii nivelului general al cunoașterii, al educației socialiste a maselor; atragerea susținută a întregului popor — prin promovarea unei largi democrații — la activitatea de conducere socială, ceea ce favorizează o largă inițiativă în toate domeniile de activitate; cultivarea în rîndul oamenilor muncii a pasiunii pentru nou, pentru descoperirea, receptarea și însușirea sa; promovarea unor criterii valorice reale pentru aprecierea oamenilor, bazate pe cultul muncii, pe rezultatele obținute în muncă de fiecare individ; inițierea unui sistem organizat instituțional care să promoveze noul, creația în toate domeniile de activitate.

Aplecarea stăruitoare asupra acestor elemente ale actului creator își are aici motivația în faptul că — transferîndu-le, traducîndu-le în limbajul specific artelor plastice și urmărind concretizarea lor în practica artistică — putem sesiza că totuși unele zone de mai directă incidență socială nu își găsesc o suficientă acoperire în actuala manifestare (a se revedea și distribuția cantitativă, ca reflex întîrziat al prejudecăților despre «artele majore»).

Prezenta expoziție trebuie desigur înțeleasă ca parte integrantă a unei ample manifestări educative, politico-ideologice, cultural-artistice, de creație și de interpretare. Plasticienii au omagiat și cu această ocazie marile evenimente ale anului, aniversarea celor 35 de ani de la Eliberare și cel de al XII-lea Congres al Partidului, valorificînd, în diferite modalități, ideea de comunitate și personalitate a unui popor. «Ideea națională», scria Vasile Părvan, «poate constitui un adevărat sumum de potențare spirituală».



1. VIOREL GRIMALSCHI: Peisaj la Techirghiol; 2. DOMOKOS LEHEL: Erou; 3. FLORIN FOTA: Portret; 4. EFTIMIE BĂRLEANU: Ștefan cel Mare (Suceava); 5. GERGELY ISTVAN: Bolyai Farkas; 6. ANDONIS PAPADOPOULOS: Modelul; 7. VASILE SOCOLIUC: Ilustrație la «Povestea cu un pescar și un peștișor» de Pușkin





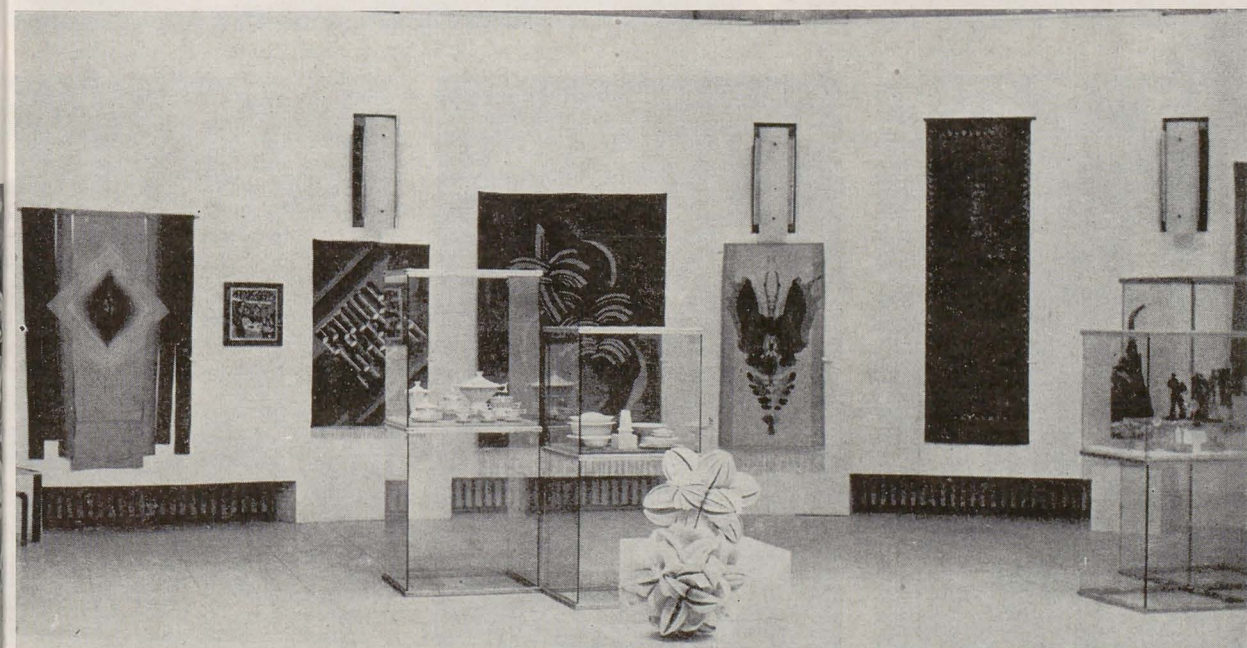
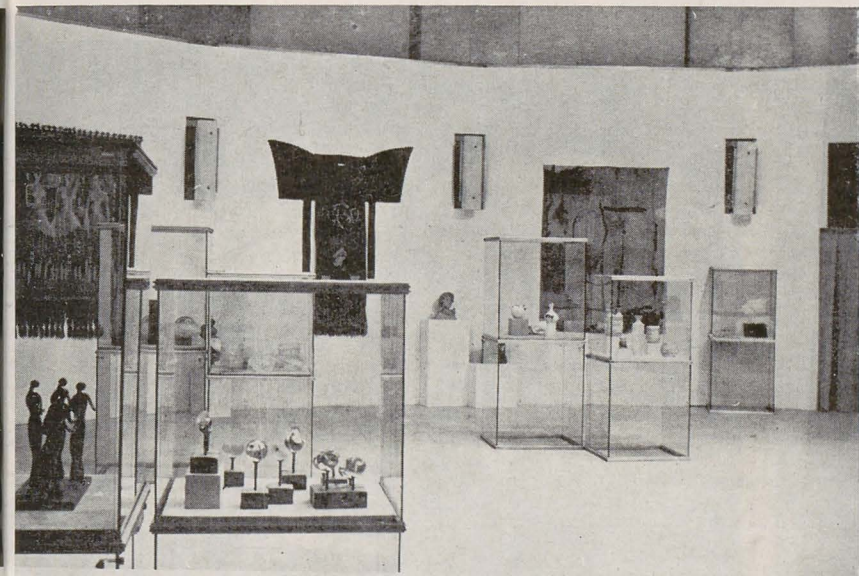
Revenind la materialul artistic furnizat de expoziție, o primă și sesizabilă deplasare de accent — față de prima editie, se înțelege — este mai judicioasa prezență a plasticienilor din celelalte centre ale țării.

Prin punerea la îndoială a opiniei că artiștii plastici din capitală dețin și merită de drept: un loc privilegiat — imaginara hartă a distribuției forțelor artistice ale țării a căpătat contururi mult mai apropiate de realitate. Ca o expresie concretă a climatului de deplină egalitate și libertate de creație și a unei autentice democrații culturale sînt numeroșii participanți de naționalitate maghiară, germană.

Înainte de a aminti o altă caracteristică intrinsecă a expoziției, complementaritatea punctelor de vedere (ambitusul diferențelor stilistice s-a mărit simțitor iar numărul de lucrări a căror sarcină se menținea la foarte vechiul, aproape medievalul înțeles de « carte instructivă » s-a redus mult; dar aceasta nu înseamnă că nu pot fi găsite și exemple de placidă neutralitate, de simplă inventivitate sau abilitate formală, de nesemnificativ) o paranteză este, credem, necesară: unii esteticieni marxști care au abordat problema angajării artistului au subliniat că opțiunile filosofice, ideologice, atitudinea socială — artistul ca cetățean, ca persoană morală — nu se transferă automat asupra gradului de angajare a operei, cu alte cuvinte numai simpla angajare tematică foarte clară, dar nesuștinută de o motivație existențială și artistică nu este suficientă.

« ... odată cu intenția de a interpreta în mod autonom fenomenele importante ale realității sociale din perspectiva unei sarcini sociale adresate ei înșiși, arta abdică și de la inițiativă și de la înnoirea permanentă a formelor » scria Lukács.

Importantă este și evidențierea unor date ce țin de constantele specificului național în artă, date pe care parcurgerea repetată a unor antologii de asemenea anvergură le impun privitorului avizat. Chiar dacă nu neapărat în aceiași termeni, numeroși plasticieni se exprimă, în practica lor artistică, într-un sens apropiat de cel în care Rebreanu încerca să dețină tradiția autohtonă: « Tradiția, scria el, nu înseamnă neapărat anchilozare. Tradiția adevărată e o



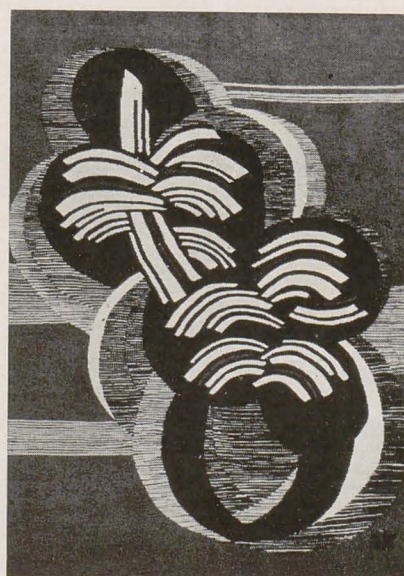
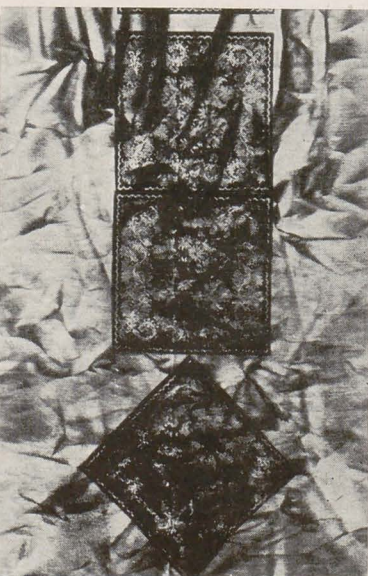
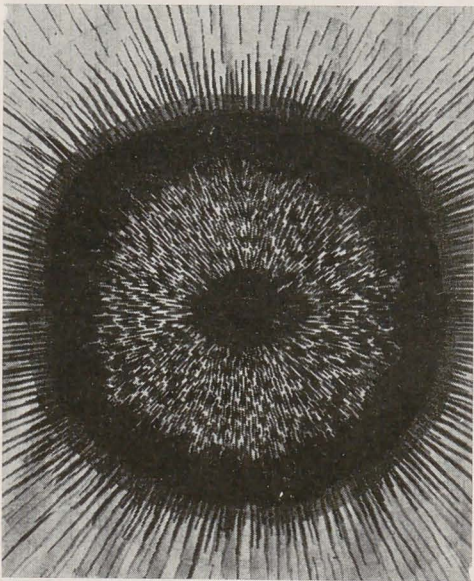
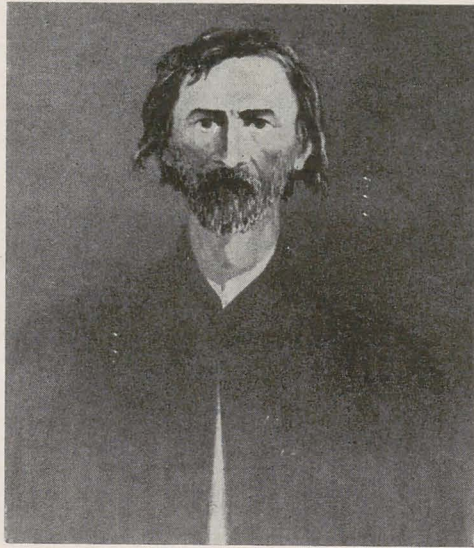
8. ȘTEFAN DAMO: Ilustrație la « Matca » de Marin Sorescu; 9. IULIA ONITĂ: Portret votiv; 10. MIRCEA ȘTEFĂNESCU: Toamnă; 11, 13. Aspecte din expoziție (rotonda muzeului R.S.R.); 12. SILVIA RADU: Dansatoare

simplică merinde sufletească. Fără ea nu poți pleca la drum decât riscînd să te poticnești la toate cotituri e. De altfel cea românească e cea mai primitoare și cea mai înțelegătoare fiindcă n-are perne rigide și pretenții absurde... În sînul ei se pot uni întotdeauna trecutul cu viitorul spre a oglindi prezentul».

După o exprimare metaforică, tradiția este unul dintre pilonii de susținere ai oricărui edificiu, dar nu edificiul însuși. Spunem aceasta pentru a observa că, pe de altă parte, modalitățile de dată recentă, acreditate sau încă nu în viața artistică internațională, nu găsesc în plasticienii noștri niște imitatori servili (aceasta este de altfel acuza cea mai frecventă din partea unor practicieni adepți ai imobilismului conservativ, cantonați în tipicurile deprinse; că nu așa stau lucrurile o dovedește simpla constatare că nu orice noutate din lumea artei a intrat, nediferențiat, în sfera de interes a cercetătorilor artistici de la noi). Și aceasta fiindcă, așa cum observa Mihai Ralea în «Fenomenul românesc», «nu imităm, ci ne adaptăm, adică prefacem, localizăm, trecem printr-un temperament special al unui sistem de viață. Adaptarea e o selecție a unicului lucru care-ți convine dintr-o multiplicitate care ți se oferă. Echivalență cu a-l inventa din nou. Adaptarea mai înseamnă și curiozitate, semn de tinerețe. Deschide ochii către tot ce e bun, progres, noutate».

Pentru vizitatorul curent al expozițiilor se face resimțită o — presupunem nedorită — diferențiere de «tratament» în privința criteriilor de selecție și de etalare.

Dacă pictura și sculptura apar, cel puțin cantitativ, drept privilegiate, nu același lucru se poate spune despre lucrările de artă grafică, expuse după o metodă ad-hoc «cît încapă cel mai mult», dimpotrivă artele decorative sînt prezentate după un cu totul alt criteriu, domeniul fiind mai mult atins decât acoperit; în consecință expunerea de la Muzeul de artă al R.S.R. este mai mult un moștar decît o mostră. Observația se impune, deoarece ține de domeniul evidențelor că unele zone ale artelor decorative și în special ale designului — doar expeditiv enunțate în această selecție — participă în mod direct, sînt chiar elemente concrete ale sporirii calității vieții. MIHAI DRIȘCU



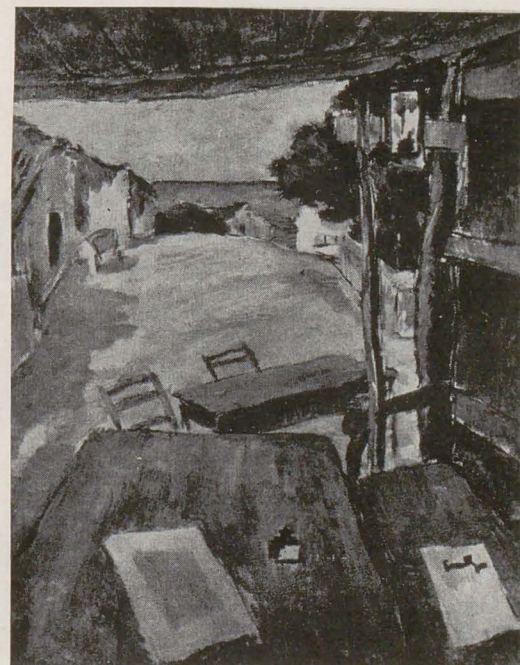
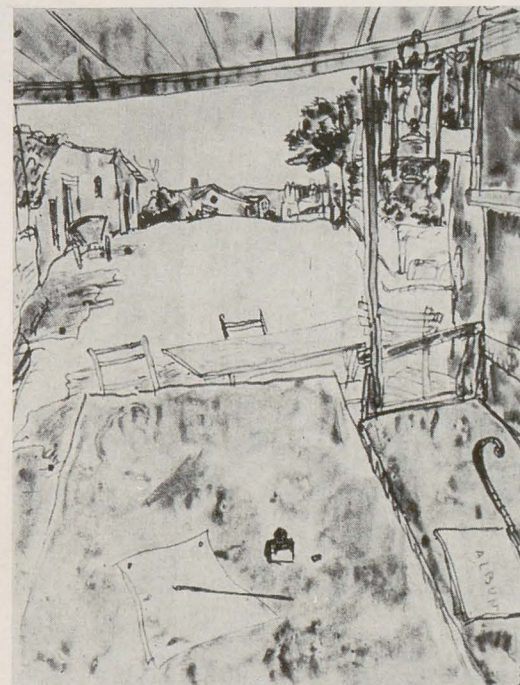
1. CONSTANTIN ILEA: Petre Gheorghe, țărăn din Transilvania; 2. MIHAI MĂNESCU: Afiș 1918; 3. DAN ALEXANDRU IONESCU: Dezarmarea; 4. SZERVATIUSZ BACH HEDDA: Universalitate; 5. INDICEANU MATHE ȘTEFAN: Serviciu de masă; 6. ILEANA DĂSCĂLESCU: Droperie; 7. JECZA KLARA: Cîntare; 8. GHEORGHE SPIRIDON: Burebista

tonitza



altor preocupări decât a celor ținând de lirismul post-luchianesc, asociat cu energetismul militant al primei perioade de creație. Deliberat sau numai intuitiv, Tonitza introduce în repertoriul creației lui din anii 20 motive al căror substrat simbolic — cu tentă socială și referințe la situația artistului în societatea modernă industrializată, circulă în toată pictura europeană iar pînă la un punct și în pictura americană a anilor 20.

1. Autoportret, ulei pe carton, 1923, col. Mircea Șeptilici Trembinski
2. Privește de la cafeneaua din Mangalia, tuș și acuarelă (1933), Muzeul de artă al R.S.R.
3. Cafenea Mangalia, ulei pe pînză (1933), colecția de artă a Muzeului județean Neamț



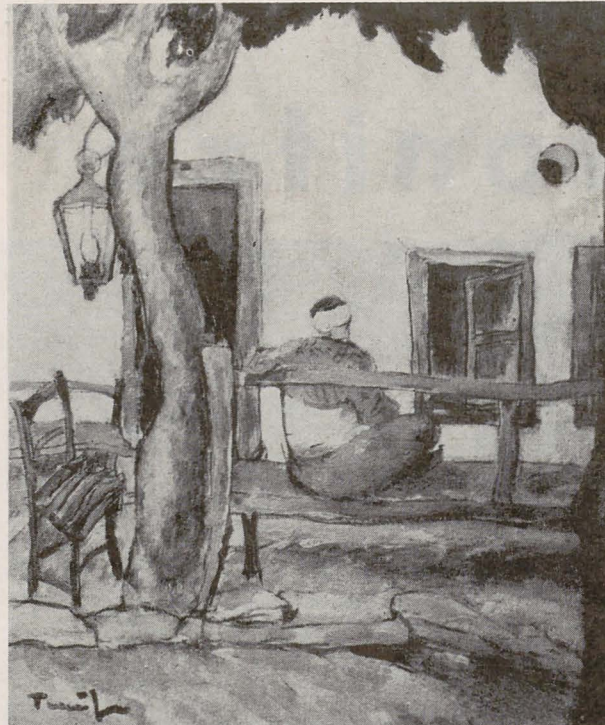
pe plan stilistic, ca și pe plan iconografic. Sub acest aspect, Tonitza este unul din exemplele cele mai elocvente. O bună parte a creației lui, care nu se afla ea conturată acum cîțiva ani și funcționînd, încă, la toate nivelele — de la publicul larg, de la colecționari și pînă la cercetarea de specialitate — a rămas pînă acum la periferia atenției. Au fost astfel etichetate global, fără diferențieri, toate lucrările din seria «Păpușilor» și a «Clovnilor», drept «mici concesii făcute gustului public», drept lucrări «dulce», fără sonoritate interioară. Din portretistică a fost prezentată aproape exclusiv cea feminină și de copii, accentuat lirică, uneori pînă la duioșie și idilă. Perioada de maximă valoare picturală a fost socotit intervalul 1920—1930, adică momentul în care se credea că Tonitza a avut cele mai sincere elanuri lirice și totodată rezolvările cromatice cele mai strălucitoare și de efect. Erau admise, pe ici, pe colo, mai ales pentru opera anilor primului război mondial și pentru estetică, unele vagi ecouri expresioniste, situate strict în zona formelor de limbaj grafic și legate în special de aspecte ale militantismului lui Tonitza. Meritul expoziției din 1979 este de a fi provocat o discuție privitoare la ceea ce s-ar putea numi identitatea artistică a lui Tonitza. Au fost depistate și incluse lucrări din categoriile pînă acum mai puțin sau de loc luate în seamă; astfel, printre altele, «Clovnul cel tînr» (1926—1927), «Pagliacci» (1924), și un număr de desene pregătitoare sau cu subiecte identice. Mai multe desene și picturi, din perioada imediat anterioară, confirmă ideea că momentele expresioniste în viziunea lui Tonitza nu au avut doar un caracter secundar și că erau întemeiate pe mai mult decât pe nevoia de a găsi o factură cromatică și liniară mai «aspră», corespunzătoare unui conținut cu implicări social-militante. Examinată în spiritul analizelor iconografice propuse de marile expoziții consacrate expresionismului european — în 1970 la Milano, în 1971 la Paris și la 1974 la München — de expozițiile «Neo-obiectivismului» din perioada 1968—1978, la Milano, Paris, Londra, Köln și alte orașe din R.F.G.; de prezentarea «Tendințelor anilor 20» în Berlinul Occidental 1977; de replica ei pariziană «Paris—Berlin», în 1978; de ansambluri expoziționale privind Art-Nouveau-ul și «Art-Déco-ul» — o parte considerabilă a operei lui Tonitza se înscrie în zona

Reluarea, la Muzeul de Artă din București, a bunelor tradiții de organizare, la intervale nu prea mari, a expozițiilor monografice consacrate artiștilor din trecut, se cuvine a fi întâmpinată cu mulțumire. Chiar dacă expoziția monografică nu mai este astăzi singura și nici principala metodă de a cunoaște și înțelege, mai în profunzime, arta unei epoci, ea rămîne totuși o etapă indispensabilă în procesul acestei cunoașteri.

În primul rînd fiindcă revederea, periodică, a ansamblului unei creații, stabilite la un anume nivel valoric de experiența critică a unui moment dat, împiedică fixațiile și stimulează, dimpotrivă, receptarea vie și mereu împropățată a respectivei creații. Confruntarea repetată cu sursele, cu evoluția, cu vîrfurile ei, verifică, întărește sau slăbește convingeri; le adaugă noi nuanțe și extinde spațiul asociațiilor posibile de idei. În al doilea rînd, fiindcă permite înmulțirea numărului de «nume» ale artei românești, propunînd spre studiu și revalorificare creația unor artiști mai puțin cunoscuți, sau chiar ignorați, dar a căror prezentă în conștiința artistică românească poate deveni activă, fie prin calitatea unor opere, fie adăugată arestea, prin interesul simptomatic al întrebărilor pe care acei artiști și le-au pus, ba chiar și prin devenirile lor neîmplinite, dar interesant direcționate. În al treilea rînd, fiindcă astfel de expoziții «de cercetare» — dacă sînt într-adevăr astfel — pregătesc terenul, de prea multă vreme nedefrișat, al unei viziuni actuale de ansamblu asupra artei românești moderne.

Începutul acestor acțiuni laudabile a fost făcut cu Tonitza, din urgențe de ordin festiv, în legătură cu omagierea Anului internațional al copilului. Tonitza este, dintre artiștii secolului 20, cel care s-a bucurat de cele mai numeroase publicații referitoare la viață, operă, activitate. Mai multe monografii, culegeri de scrieri, albume, ar putea indica o atracție deosebită a criticii și istoriografiei de artă pentru el. Dacă ar fi să căutăm vreo explicație faptului, ea s-ar putea găsi în caracterul reprezentativ al artei lui Tonitza pentru anume zone ale sensibilității picturale românești, dominată de vibrația senzual-lirică; deasemeni pentru expresia angajării lui în problematica socială a epocii. Expoziția deschisă, tot la Muzeul de artă bucureștean, cu 15 ani în urmă, a izvorît, ca și publicațiile apărute — majoritatea — în aceeași perioadă, tocmai din ideea de a scoate în relief acel caracter care, la data respectivă, coincidea cu un ideal estetic cvasi-unanim acceptat de critica și istoriografia românească de artă. Expoziția de atunci a fost, în sensul dorit, o reușită, și a contribuit în mare măsură la acreditarea lui Tonitza ca un vîrf al artei românești larg accesibile, din cînd în cînd agreabil punctată, la limita tolerabilului, cu elemente pitoresc-anecdote. În intervalul de timp care a trecut de atunci, concepțiile despre expoziție ca act critic s-au dezvoltat considerabil, iar «expoziția» a devenit unul din instrumentele și, în același timp, din țelurile cele mai importante ale cercetării istoriografiei de artă. În orice domeniu al artei ar opera, și pentru orice perioadă, cercetarea concretizată în expoziții a atins în ultimele două decenii — pe plan internațional — rezultate decisive, astfel că, și în special în ceea ce privește arta primei jumătăți a secolului 20, o serie de redescoperiri și chiar descoperiri, o serie de interpretări temeinic argumentate, au determinat stabilirea unor legături, asociații, corelări care ne obligă inevitabil și pe noi la reexaminări. În lumina acestor rezultate, atît listele de artiști cărora le acordăm o atenție nu doar protocolară, și conformă schemelor de ierarhii, cît și felul de caracterizare, încadrarea fiecărui artist pe baza a ceea ce considerăm drept operele lui cele mai de preț, se impun a fi revăzute.

O reexaminare de acest fel nu poate să nu ofere surprize; în orice caz unghiuri de vedere noi,



eventual admisă în cadrul unei argumentații, se aflau în puncte centrale, uneori chiar pe panouri izolate, riscând să scadă tonusul întregii expoziții, și chiar al strălucirii lui Tonitza ca artist cu harul gândirii și al temperamentului artistic. Două sectoare din expoziție au reușit totuși să se mențină în atmosferă autentic tonitziană: mai întâi grupajul lucrărilor târzii, printre care se află una din capodoperele pictorului — peisajul « În zori » al colecției Muzeului din Constanța — grupaj

De la Picasso la Max Bechmann, de la Oskar Schlemmer la Fernand Léger, de la Chirico la Archipenko și Gonzalez, motivul clovnului, al arlechinului și al marionetei este prezent și își arogă funcții simbolice. Ceea ce i-a lipsit lui Tonitza a fost însă posibilitatea sau știința de a intercala lucrările pe aceste motive în circuitul principal al operelor sale, care, printr-o ascunsă dirijare operată concomitent de gustul publicului, critică, confrăți și artistul însuși, a intrat trunchiat pe un teritoriu exclusiv liric. Elementele de sursă expresionistă nu provin, după

cum nici în opera lui Iser nu provin, numai de la niște cerințe de adaptare a limbajului la o anume problematică, mărginindu-se doar la capitolul militant, ci se leagă de căutări mai profunde, însă nu pe deplin realizate. — Preocupări lăsate în urmă, apar și în portrete. « Adolescentul », « Portretul de băiat » (1933), « Fiul pădurarului » (1923), câteva portrete de fete, păpuși, indică incursiuni în psihologia ambivalențelor și ambiguităților fiziognomice: androginitate gracilă, inocențe ușor perverse, feminități infantile.

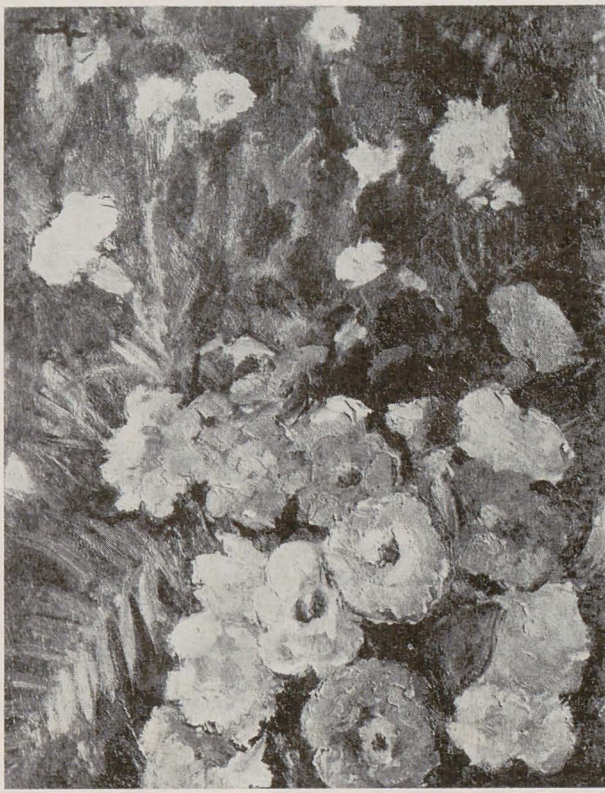
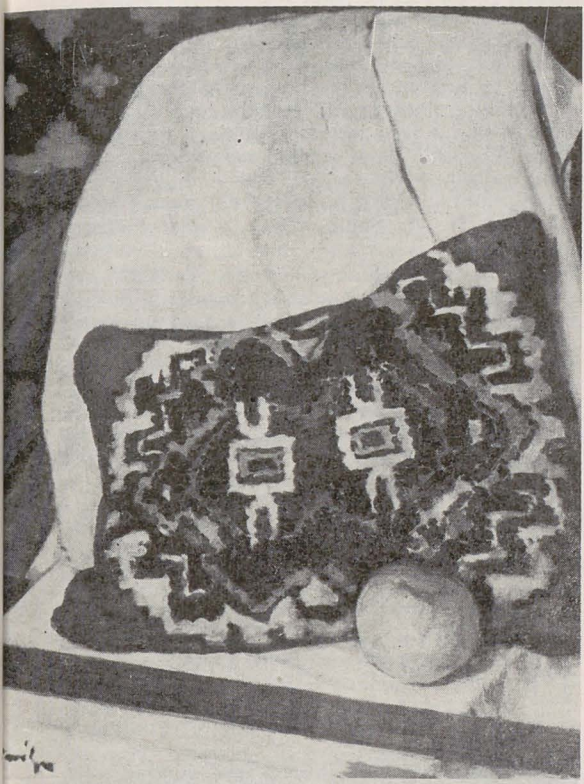
Incluzind lucrări de acest fel, expoziția avea însă mai mult de făcut decât să înregistreze niște piese în interiorul unui ansamblu alcătuit după regulile puțin desuete și devenite prea stricte ale unei muzeografii ghidată aproape exclusiv de criteriile « bunului gust », oarecum exterior. Îi revenea concepției de sistematizare a expunerii — dacă a optat, pe bună dreptate, pentru extinderea numărului și categoriilor de lucrări acceptate în selecție — să facă plauzibilă această extindere; să încerce a demonstra semnificația noutăților, gradul lor de interes iconografic și stilistic; să releve critic ceea ce prezența lor modifică sau nu în ideile acreditate până acum despre Tonitza. Aceste operațiuni, de la sine înțelese în actualul stadiu al muzeografiei de artă modernă, au fost însă în mare parte trecute cu vederea, lucrările în cauză fiind integrate celorlalte, fără criterii, fie cronologice, fie iconografice, ci prin alăturări exterioare întâmplătoare, de înrudire cromatică, a formatelor etc. Din acest motiv, o serie de lucrări deosebit de interesante se pierdeau în puncte secundare ale expunerii; în timp ce altele, a căror prezență nu era indispensabilă, dar putea fi



1. Casa dascălului, ulei pe carton (1926), Muzeul de artă Ploiești
2. Cafenea — Balcic, ulei pe carton (1933—1939), colecția Maria Mihail
3. Nud, ulei pe carton (1926—1928), colecția Maria Fodor
4. Baie turcească, ulei pe pânză, Muzeul de artă Dinu și Sevasta Vintilă, Topalu
5. Nud pe fond decorativ, ulei pe carton (1924), Colecția ing. Corneliu Pepene
6. În mahala (Hanul), ulei pe carton, Muzeul de artă Craiova
7. Natură statică, ulei pe pânză, 1926—1928, Muzeul județean Arad
8. Flori și ferigă, ulei pe carton (1934—1935), Muzeul de artă Dinu și Sevasta Vintilă, Topalu
9. Orbii, ulei pe carton (1926), colecția prof. Nicolae Bărdăscu
10. Pagliacci, ulei pe carton (1924), Muzeul de artă Tirgu Mures
11. Portretul lui Gala Galaction, ulei pe carton, Muzeul Colecțiilor de artă, colecția Zambaccian
12. Portret de femeie, ulei pe carton (1927—1928), Colecția Vlaicu Bârna

dominat de peisajele dobrogene, poate nu îndeajuns de cunoscute și de apreciate în toate finețea, subtilitatea și forța lor constructivă; apoi grupajul de grafică unde, cu mici excepții, intervenția ordonatoare—critică a organizatorilor s-a făcut mai bine simțită.

Ca o concluzie a expoziției, într-o anexă nu suficient de clar definită nici ea, a fost alcătuit un rezumat, din câteva lucrări, destinate să evoce expozițiile





«Grupului celor patru» și pe colaboratorii de atunci ai lui Tonitza: Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato, Oscar Han. Lăsînd la o parte unele confuzii cronologice, în legătură cu data unora dintre lucrările expuse în această anexă, trebuie spus că ideea, bună în sine, a unei asemenea alcătuirii, și care ar fi putut fi extinsă ca procedeu metodologic asupra altor arii din activitatea lui Tonitza, se ivește doar ca o referire grăbită și, poate de aceea, limitat localizată la un singur aspect al artei noastre interbelice.

Desigur că un catalog, de genul celor care transformă astăzi cataloagele de expoziții în publicații de bază ale criticii și istoriografiei de artă, ar fi putut rezolva unele din greutățile sus-menționate, oferind un spațiu — și un prilej — încadrării de mai vast orizont a lui Tonitza în arta epocii. Folosul organizării unor astfel de expoziții este tot atât de mare ca și răspunderea pe care o antrenează, deoarece ea angajează pe toți specialiștii care, în funcție de problemă, s-ar cuveni să participe, consultativ sau activ, la elaborarea marilor retrospective. Este o practică devenită uzuală pe plan internațional, și firească, menită să facă din cauza artei o cauză a tuturor.

AMELIA PAVEL

Muzeul de artă al R.S.România a organizat o amplă manifestare retrospectivă din care, urmărindu-l pe pictor și pe grafician totodată, s-a putut înțelege că această «frământată energie» a plasticii românești va fi periodic descoperită.

Dacă un artist înseamnă «un pas peste sensibilitatea, înțelegerea și intuiția contemporană»¹, expoziția de azi, care a avut un punct nou de vedere și alte intenții față de expoziția din 1964, poate duce la presupunerea că viitoarele retrospective nu vor face decît să accentueze actualitatea unei arte care respinge încremenirea, pentru că, așa cum notează autorul ei, «o statornicire [...], înseamnă moartea — adică renunțarea la desăvîrșire»².

Față de ultima mare retrospectivă³ publicul s-a aflat de data aceasta în fața unei situații diferite, prin prezentarea a două expoziții, de pictură și grafică, cu intenții tematice aparte. În ansamblu manifestarea s-a sprijinit pe pluralitatea creației lui Tonitza, creație în care fiecare domeniu a fost marcat de înțelegerea specificului său.

Pictura a însumat vîrfurile activității de plastician, atrăgînd în mod special atenția asupra lui Tonitza pictor al «lumii copilăriei». Întreaga expoziție s-a încadrat de altfel în ciclul închinat sărbătoririi Anului internațional al copilului. O atenție specială a fost acordată «Grupului celor patru» prin reconstituirea unui aspect din expoziția Grupului din 1926, «dioramă» cu caracter de document care a apărut ca o prezență necesară în legătură cu opera unei personalități de frunte a mișcării plastice dintre cele două războaie.

Ciclurile tematice în grafică au urmărit criteriul cronologic, acordînd un loc special graficii politice. Importanța sa în ansamblul creației artistului a putut fi accentuată prin expunerea unor lucrări inedite ca variantă sau original.

Așa cum în scrierile sale Tonitza a atacat probleme și genuri diverse, considerîndu-se implicat în toate aspectele vieții și creației artistice, în plastică nu s-a limitat la un singur domeniu. Fiecărui gen și material a încercat să îi deprindă personalitatea.

Atracția pentru anumite zone ale plasticului are un echivalent tocmai în existența unui Tonitza critic de artă și ziarist, a unui Tonitza pedagog.

A făcut grafică politică, pictură, ilustrație de carte, scenografie, artă decorativă, pictură murală. Dar în toate acestea primează «inteligenta meșteșugului, acea însușire pe care o au unele firi inspirate, de a ști să aleagă, pentru exprimare, materialul cel mai potrivit sentimentului și viziunii lor interioare»⁴.

Clasicii graficianului Tonitza au fost Daumier, Forain, Poulbot, Steinlen. La Paris, unde după mărturisirile sale a studiat «fără școală»⁵, copiaza desene din ziarele contemporane. Tonitza începuse prin a face caricatură. Colaborează încă din 1908

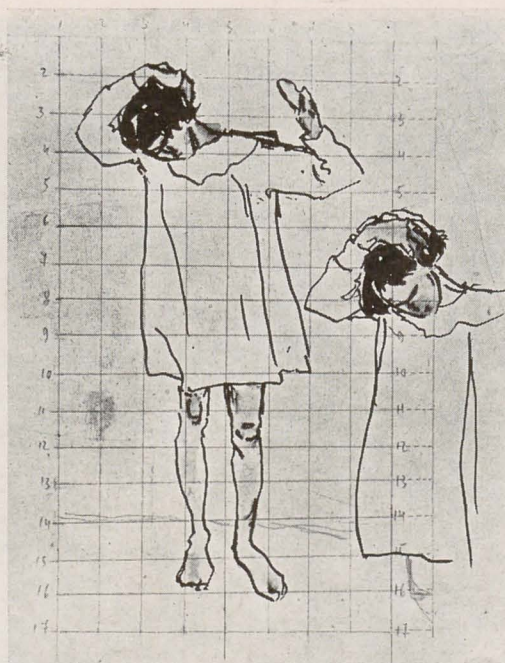
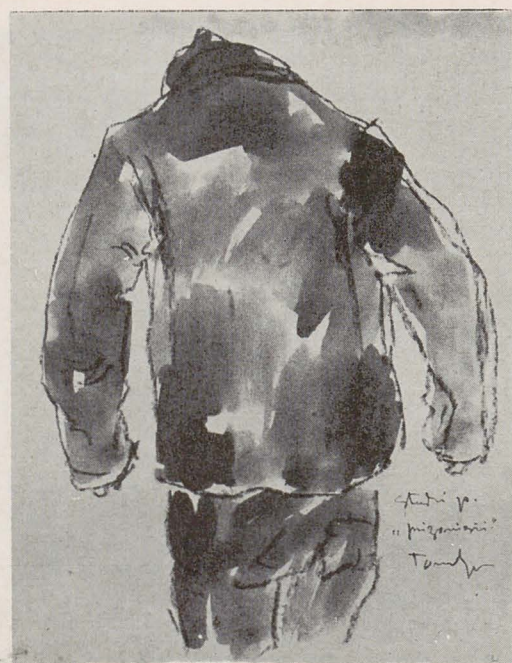
la revista «Furnica». Contactul cu soluțiile grafice și rețetele genului va susține interesul pentru grafica politică, domeniu în care pînă în anul 1924 i se poate rezerva un capitol antologic.

Întreaga serie de schițe și studii din perioada prizonieratului în lagărul de la Kirdjali a fost folosită la ilustrarea revistei manuscrise⁶ a lagărului redactată împreună cu pictorul C. Vlădescu. Aceleași compoziții⁷ au fost mai tîrziu ridicate la scară pentru publicarea lor în presă și au constituit baza pentru ilustrațiile la «În mîinile dușmanului. Amintirile unui prizonier» de G. Millian Maximin⁸. Mai mult decît atît, Tonitza transpune unele dintre aceste motive în pictură, păstrînd aceeași schemă compozițională, în care conturul rămîne elementul de sprijin pentru o cromatică restrînsă la cîteva tonuri de cenușiu, albastru și brun.

Grafica apărută în presa progresistă a vremii (*Socialismul, Cuvîntul liber, Avîntul*) a combătut toate problemele generate de perioada de criză post-belică, diversele aspecte ale unei societăți corupte.

1. Ciobănaș (detaliu), ulei pe carton, Muzeul de artă Constanța
2. Fetița cu pisica, ulei pe carton (1927–1928), Muzeul de artă Baia Mare
3. Frații, ulei pe carton (1920), colecția dr. Costin Bibicescu
4. Femeie în interior, ulei pe carton (1925), Muzeul Colecțiilor de artă, colecția Zambaccian
5. Adolescentă — studiu, ulei pe carton (1926–1927), Muzeul regiunii Porților de fier Drobeta—Turnu Severin
6. Coadă la pline, ulei pe carton (1919), Muzeul de artă al R.S.R.





Teme cum ar fi « Femeile la cimitir » și « Coadă la piine » apar atât în grafica politică cât și în schițe de compoziție și pictură. Din intenția sa de a demasca societatea burgheză se naște un adevărat program. Parte a acestui program, albumele « Din lumea celor umili » și « Deputații » rămân în stadiu de proiect, dar ciclurile de desene și schițe care le-au fost destinate mărturisesc importanța pe care tema militantă a avut-o în creația sa.

« Nu putem ajunge (la „desăvârșirea interioară” a compoziției) decât printr-o serie considerabilă de studii pregătitoare, în scopul exclusiv al compoziției noastre » pentru că « nu există compoziție picturală care să nu-și aibă absolut toate elementele ei constitutive culese din natură »⁹ scria Tonitza. La întrebarea — cum realizează un tablou — artistul răspunde « — Foarte calm, dacă lucrez din suvenir . . . cu toate acestea majoritatea tablourilor mele executate pe de rost au la bază un studiu preliminar după viu . . . »¹⁰. Pentru compozițiile sale, dintre care multe numai în « studiu preliminar », au rămas numeroase schițe, desene și variante. De remarcat în ambele expoziții studii și portretul lui Gala Galaction. Așa cum pentru grafica apărută în presă Tonitza își compunea singur legende, titlul conține întreaga bogăție de « idei și sentimente » pe care

1. Vînatul păduchilor, tuș și laviu de tuș sepia (1917—1919), Muzeul de artă al R.S.R.; 2. Convoilor prizonierilor, tuș, conté și guașă (1917—1919), Muzeul de artă al R.S.R.; 3. Femei sărace la cimitir, conté, laviu de tuș și acuarelă (1918—1920), Muzeul de artă al R.S.R.; 4. Studiu pentru « Prizonierii », conté și laviu de cerneală (1919—1920), Muzeul de artă al R.S.R.; 5. Studiu pentru compoziția « Orfanii », 1919—1920, tuș și laviu, Muzeul de artă al R.S.R.; 6. Ar trebui un război să mai descongese lumea, tuș (1919), Biblioteca Academiei R.S.R.; 7. Tînără din Făgăraș, tuș cu penița și laviu de tuș sepia (1925—1927), Biblioteca Academiei R.S.R.; 8. La deschiderea Camerelor, tuș și guașă (1922), Muzeul de artă al R.S.R.; 9. Plaja la Mangalia, acuarelă și tuș (1933), Colecția Catrina și Irina Tonitza; 10. Cafenea din Mangalia, acuarelă și tuș (1927—1930), Colecția dr. Rodica Pieptan

artistul o implică în această lucrare. Proiectat pe cer, acest profet al viitorului este « Omul unei lumi noi ». O regăsim în mai multe desene și proiecte de ilustrații.

Lui Ștefan Dimitrescu, Tonitza i-a făcut mai multe studii de portret. În unul dintre caietele date 1925¹¹, câteva desene în cărbune reprezintă același personaj cu economia de mijloace a unei notații rapide.

În caietele sale de schițe, în afară de interioare familiare, vederi ale străzii și curții, apar beduini, fete olandeze, siluete și portrete diverse, toate în mai multe variante, schițe după ilustrații de revistă. Majoritatea sînt patinate cu creion brun sau « nițică apă de cafea »¹², așa cum sînt patinate și alte lucrări din diverse epoci. Uneori artistul caută catifelarea pe care pata de zaț o dă pe albul hîrtiei, însă de cele mai multe ori întunecă întreaga imagine în tuș, cerneală sau chiar acuarelă pentru unitatea ansamblului. În lucrările din Făgăraș folosește ca fond un laviu de tuș sepia, peste care desenează cu penița în tuș negru.

Așa cum temele mari în pictură sînt comune și graficii, au existat subiecte care au cerut cu precădere un anumit specific tehnic. Tonitza a găsit întotdeauna motive de inspirație în lumea satului românesc,

În perioadele petrecute în colonia de la Sîmbăta de Sus — Făgăraș (1925—1927) realizează un adevărat «album» al tipurilor din această zonă, așa cum va face mai târziu la Balcic. Dar spre deosebire de pitorescul propriu acestei perioade de sfârșit, desenele din Făgăraș transcend hieratismul atitudinii, decorativul costumului popular pentru a le implica într-o amplă reprezentare a «sufletului românesc»¹³.

Ciclurile tematice în pictură și grafică sînt aceleași. Publicul de azi poate fi mai sensibil la schița de culoare, de obicei de mici dimensiuni, și la spontaneitatea acuarelei — deoarece, uneori, transpunerile lui Tonitza suportă inadecvarea compoziției la alt format și la calitățile picturale ale culorii de ulei.

Peisajul Mangaliei însă, impresionant prin culoare, ritm și diversitate, de un franc intimism, desfide rețeta transpunerii, ca rod al unor perioade bune, de plenitudine creatoare.

Balcicul lui Tonitza «e mult mai fin, mult mai tandru, mult mai irizat». «Între cum a fost pictat pînă acum și ceea ce este el în realitate e o enormă diferență»¹⁴. Lucrează în tempera, căutînd acel anotimp a cărui lumină să estompeze strălucirea insuportabilă a culorilor. Copiii tătari, variantele pentru «Paznicul cimitirului», toată acea amplă serie de Rachiș-Ali, Demiră, Fatmé, alcătuiesc o lume de frumusețe «cu totul intimă»¹⁵, cu o notă de melancolie și inedit.

Pentru a întregi prezentarea graficianului Tonitza prin intermediul ilustrației de carte, au fost expuse schițe pregătitoare, proiecte de coperte și cărți ilustrate. E interesant că i se poate urmări metoda de lucru acolo unde s-au păstrat suficiente elemente. Spre exemplu, pentru cartea de călătorii în Norvegia a lui Stelian I. Constantinescu¹⁶ a făcut numeroase schițe în laviu de cerneală albastră de o neașteptată acuitate a impresiei. Surprinzătoare, pentru că aceste peisaje au fost probabil lucrate după fotografiile aduse din călătorie. Dintre desene numai unul a fost folosit pentru definitivarea copertei, iar cartea mai conține și vignete, originalele în tuș negru și guașă, al căror punct de pornire sînt tot schițele în laviu.

Pentru romanul lui Knut Hamsun, «Foamea», Tonitza a executat coperta, în expoziție fiind prezentată și o variantă. Deși structura compozițională a proiectului și a ilustrației finale a rămas în mare aceeași, au fost sacrificate o serie de detalii, pentru ca ideea centrală să devină mai clar lizibilă, cîștigînd în forță de sugestie și dramatism.

Ilustrația de carte la Tonitza reflectă anumite preocupări tematice din întreaga operă. Lumea circulară, clovnul, saltimbancii, sînt subiecte pe care le tratează atît în pictură cît și în grafică. Cînd ilustrează «Fram ursul polar» de Cezar Petrescu¹⁷, același motiv va străbate paginile cărții. Fram este exemplul pentru felul cum înțelegea Tonitza «cartea



frumoasă», un perfect acord între text și ilustrație.

Se așteaptă întotdeauna mult de la retrospectiva unui mare artist cum a fost N. Tonitza, artist iubit, cu un public larg, a cărui operă e în permanență pe simezele muzeului. Pentru cei pe care arta sa i-a dezamăgit, de fapt pentru cei care nu au putut pătrunde căutările unei personalități creatoare în adevăratul înțeles al cuvîntului, îl lăsăm pe Tonitza să conchidă. «După cum vedeți, sînt fatalele și eternele crize prin care trece orice ucenic al Artei din toate timpurile — a trecut și va trece; mai mult încă: îl urmăresc pînă la adînci bătrînețe»¹⁸.

DANA PINTILIE

¹ N. N. Tonitza, «Reviste de artă», Universul literar, 20 februarie 1927

² N. N. Tonitza, «Însemnări. Pe marginea altor însemnări», Universul literar, 20 iunie 1926

³ Organizată de Muzeul de artă al R.P.R., ianuarie — martie 1964

⁴ N. N. Tonitza, «Scrisoare veche. . . Paris, februarie 1910 — Artă și evoluție», Țara de jos, februarie-martie 1927

⁵ «La Paris n-am urmat ca la München, o școală propriu-zisă, ci am studiat după capul meu și după capriciul meu, singur», în Petru Comarnescu, «Sufletul ademenit și redat apoi de culoare. De vorbă cu dl. N. N. Tonitza», Rampa, 10 ianuarie 1927

⁶ Revista umoristică apărută în perioada 1917—1918, în cinci numere, intitulată: Nu te lăsa, Nici mort, Ține-o aici, Sărbătorile, Nu te lăsa, se află la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S.R.

⁷ «Convoiul prizonierilor» (1917—1919), tuș, conté și guașă, Muzeul de artă al R.S.R., «Vinatul păduchilor» (1917—1919), tuș și laviu, Muzeul de artă al R.S.R., «O, acele cadăne zdrențuite. . .» (1917—1919), tuș și guașă, col. T. Iliescu

⁸ București, 1920

⁹ N. Tonitza, «Note despre pictură», ediție îngrijită de P. Hirtopceanu, București, 1947

¹⁰ Adrian Maniu, «N. N. Tonitza despre arta lui», Rampa, 6 noiembrie 1927

¹¹ Două caiete de schițe datate 1925, în colecția Catrina și Irina Tonitza

¹² Scrisoare către Adina Paula Moscu, 1927, «N. N. Tonitza — Corespondență 1906—1939», ediție îngrijită de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, București, 1978

¹³ «Tinăra din Făgăraș» și «Țăran din Făgăraș» (1925—1927), tuș și laviu de tuș sepie, ambele la Biblioteca Academiei R.S.R.

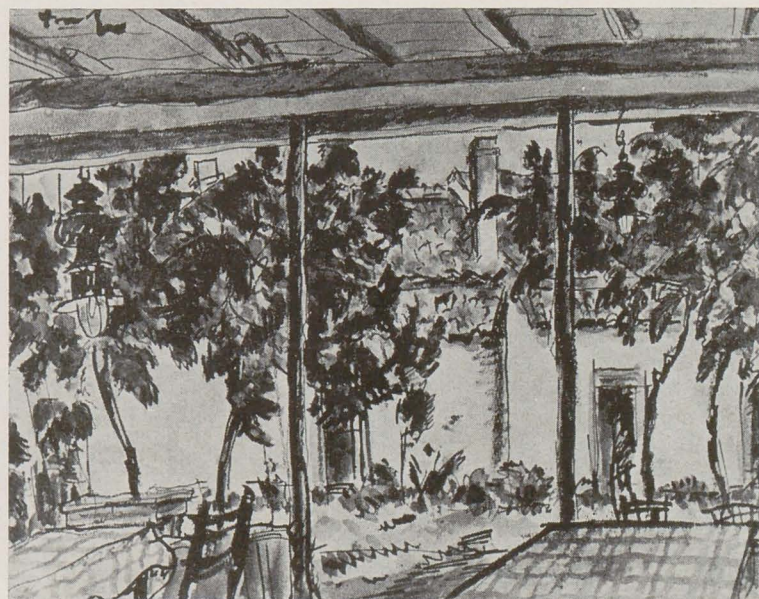
¹⁴ Scrisoare către Iosif N. Dona, 1933, din op. cit. «N. N. Tonitza — Corespondență 1906—1939»

¹⁵ Scrisoare către Cezar Petrescu, 1933, din op. cit.

¹⁶ Stelian I. Constantinescu, «Schițe din Norvegia. Însemnări dintr-o călătorie în ținuturile nordice», București, 1920

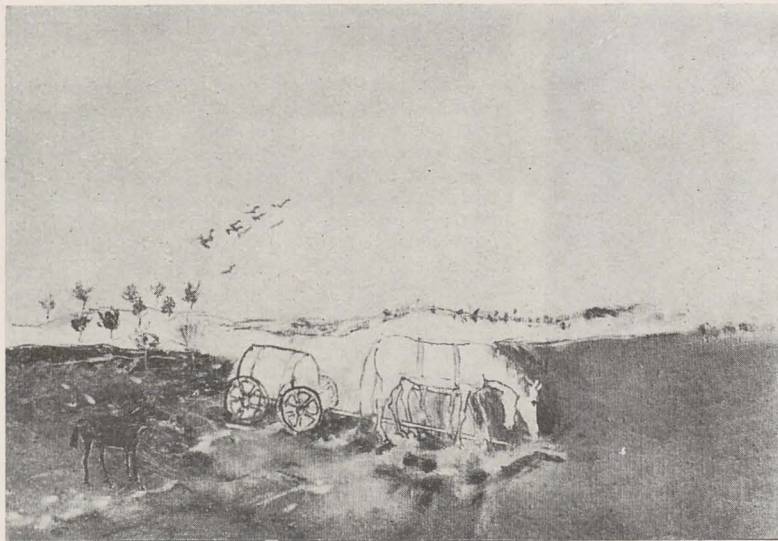
¹⁷ București, 1932

¹⁸ Din op. cit., N. Tonitza «Note despre pictură»



petru popovici

REVELAȚII ALE CULORII



Peisajele, naturile moarte, cosmosul inefabil al naturii lui Petru Popovici sînt pure meditații cromatice înfiorate de lirism și delicate tensiuni ale visului. Cu mijloacele cele mai obișnuite și simple, Petru Popovici ridică închipuirii nemărginite orizonturi de taină și stări enigmatice. Nu am risca prea mult, cred, afirmînd că aceste uleiuri surd diafane au ascultat înaintea de vocea lăuntrică a poeziei pictorului, de lecția unor maeștri ai peisajului englez — nu de puține ori întîlnim aici o adevărată, obsesivă și patetică poetică a cerului — sau de sugestia unor pictori ca Șirato sau chiar a unor impresionisti în naturile moarte. Interesat mai puțin de rima compozițională — deși formele sale sînt un reflex al rigorii conținute — preocupat mai puțin de efectul căutat și elaborat minuțios, liber în fața sentimentului, dirijîndu-l atît cît să nu-i altereze efluvii de adevăr uman și sinceritate, pictorul e atras de magia secretă a culorii, de acea patimă de a dezvălui prin culoare sufletul și viața elementelor. Într-un eseu rămas seducător peste decenii, Gaston Bachelard ilustra — chiar dacă cu un caracter sporit de generalitate — tipul de pictor atras de misterul elementelor. «Înainte de operă», pictorul ca orice creator cunoaște reveria reflexivă (*la rêverie meditante*), reveria care meditează asupra naturii lucrurilor. Pictorul, spunea el, «trăiește în sfîrșit prea aproape de revelația lumii prin lumină ca să nu participe cu toată ființa la zămislirea, fără încetare reînnoită, a unui univers. Nici o artă nu este mai direct creatoare, mai manifest creatoare decît pictura. Pentru un mare pictor care meditează asupra puterii artei sale culoarea este o forță creatoare. El știe foarte bine cum culoarea lucrează materia, că ea este o adevărată activitate a materiei, că ea trăiește dintr-un neînterupt schimb al forțelor dintre materie și lumină. [...] pictorul reînnoiește marile vise cosmice care-l leagă pe om de elemente, de foc, de apă, de aerul celest, de prodigioasa materialitate a substanțelor terestre. Începînd de atunci, pentru pictor culoarea are o profunzime, o grosime, ea se dezvoltă deopotrivă într-o dimensiune de intimitate și într-o dimensiune de exuberanță».

lătă, așadar, o suită de intuiții care ne plasează foarte exact în contextul de intenționalitate plastică, de sugestii picturale și emoții al pînzelor expuse.

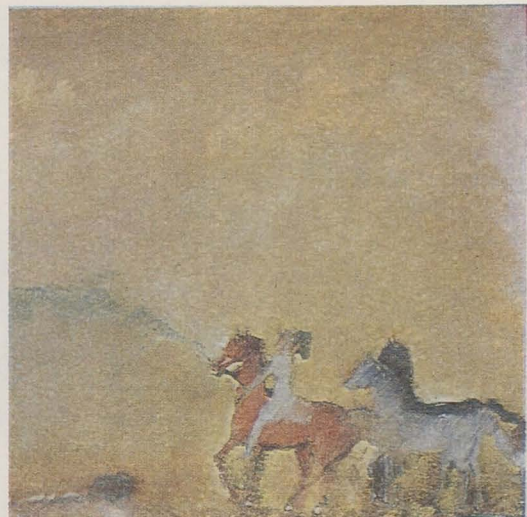
Indiferent de motive, de teme, de formele ei imprevizibil fluctuante, pictura lui Petru Popovici antrenează printr-o culoare a mărturisirii, foarte proprie, indicibil spontană, elemente primordiale, starea dialecticii lor invizibile, forța latentă a elementelor surprinse de ochiul privilegiat într-un proces de iradiere continuă și continuă metamorfoză. Intitulate în stil romantic sau impresionist «Dezlănțuire», «Mal în ceață», «Ploaie», «Pomi în furtună», «Nostalgia bălții», aceste pînze sînt în fond emoționante reverii și invitații la reverie, pagini dintr-o vibrantă confesiune a spiritului în fața elementelor, a unui spirit înrădăcinat în elemente, fuziunînd cu ele, trăindu-le drama și bucuria, impulsurile și extincția. Trăind și dezvoltîndu-se cu predilecție în regimul culorii, pictura lui Petru Popovici devine, fără emfază, o sărbătoare a culorii. Culoarea, pentru el, dispusă în tușe simple, în pete strălucind discret, organizează spații, structurează elemente, construiește atmosferă. Nu de puține ori culorile abstractizate devin în pînzele lui hieroglife și se substituie elementelor. Să privim arborii din «Case la capătul văii» sau pe cei din acele mici *simfonii în argintiu* deveniți prelungiri aeriene și simbolice ale aspirației materiei spre absolut. Mîna pictorului se oprește adesea la jumătatea distanței dintre difuz și claritate, dintre lumină și umbră, adică mai aproape de posibilitatea de a face și mai perceptibile tonul adevărat și firesc, elocința gravă a lucrurilor. A stăruii în acest punct înseamnă să porți în virful pensulei energii secrete și tulburătoare, înseamnă să duci, superior decantate, experiențele asumate ale înaintașilor, înseamnă, mai presus de toate, să ai îndrăzneala de a fi tu însuși. Mînuită în această perspectivă, culoarea dezvăluie cel mai mult starea intimă a lumii, frumusețea ei nesfîrșită, resursele ei nesecate de prospețime. Amurgurile pot părea dimineți enigmatice, după cum dimineți orbitoare ne pot arunca și mai adînc în mister. E o poetică a culorii pe care ochiul și mîna pictorului le slujesc cu indiscutabil talent și sensibilitate. Dar această poetică este slujită deopotrivă de știința lui de a construi spații adînci, dar mai ales spații înalte, ridicate solemn peste orizontale energic tăiate, îngăduind ochiului intimitatea cu cerul, cu visul, libertatea de a trăi convulsia norilor și tensiunile cosmosului.

Explorînd și avansînd inspirat în nesfîrșitul culorii, cultivînd demnitatea lirismului, căldura sentimentelor, deschise deopotrivă contemplației cît și bucuriei de a trăi, pînzele lui Petru Popovici prevestesc evoluția ascendentă a unui colorist înnăscut.

1. Sacaua
2. Dezlănțuire
3. Așezare

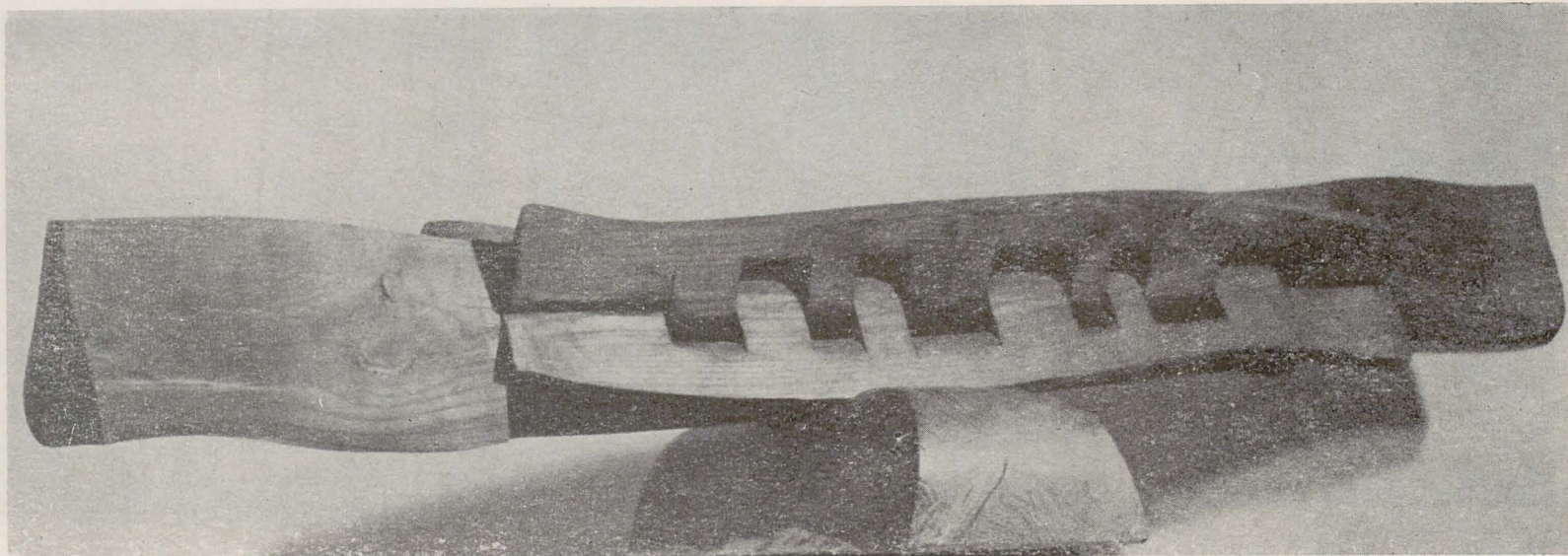


4. Dimineață de toamnă
5. Pod pe valuri



6. Dimineață de toamnă
7. Dimineață argintie

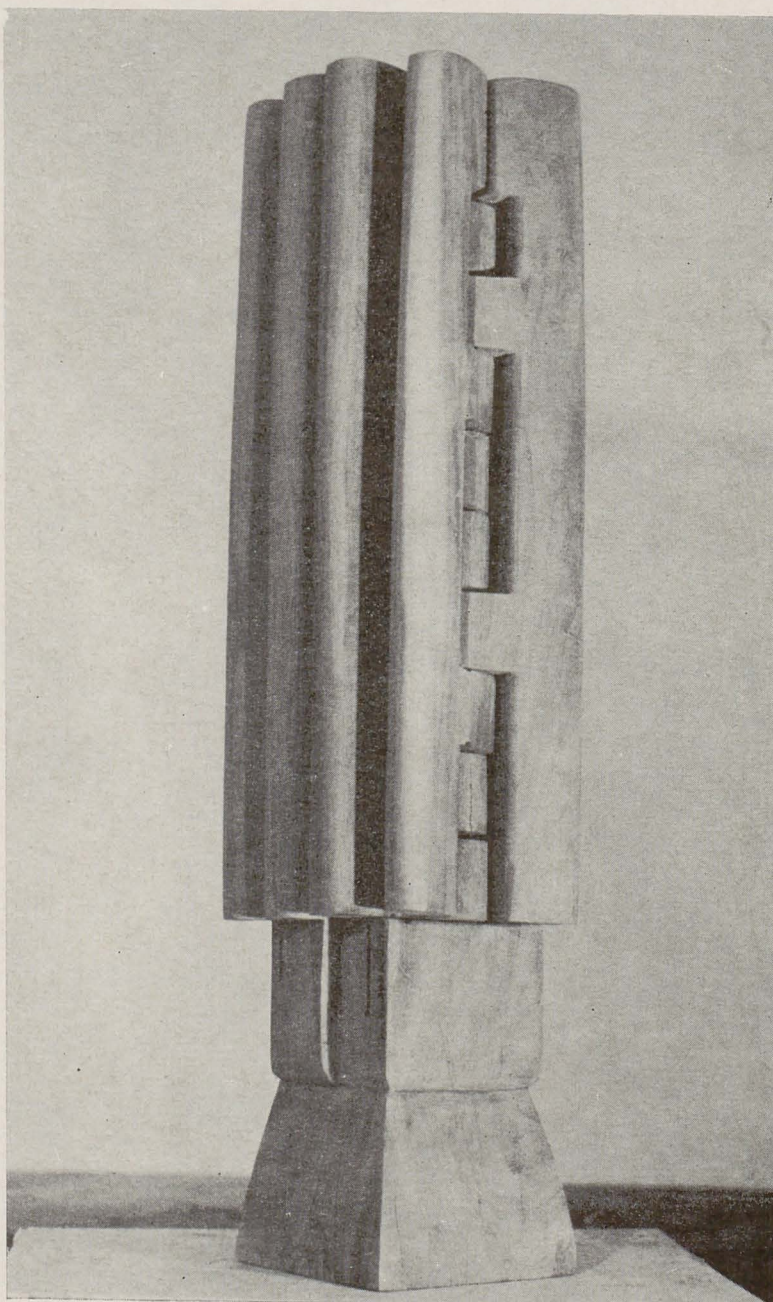




octavian olariu

Greu de conceput în afara unui tiranic imperativ al stabilității, sculptura nu abordează mișcarea decît pentru a o suspenda. În cel mai bun caz, ea o sugerează doar, printr-un ingenios joc de axe, sau prin modelajul «impresionist» al suprafețelor. Dincolo însă de asemenea artificii, sculptura rămîne mereu tehnica de a găsi punctul de optimă imobilitate al oricărei mișcări. Aceasta este măreția ei specifică și, totodată, limita ei. Iar cînd — în varianta ei cinetică — sculptura încearcă să devină mișcare, ea își depășește limita contrazicîndu-și însă simultan alcătuirea originară. Dacă — după cuvîntul lui Alain — «obiectul sculpturii este de a reprezenta mai degrabă adevărata nemișcare», atunci sculptura cinetică e o para-sculptură, un paradox. De altfel, ilustrînd mai curînd o mișcare de tip mecanic, cinetismul nu e mai puțin reductibil la *statica* unei legi fizice elementare, al cărei grafic, fatal monoton, coboară imprevizibilul mișcării naturale la un anost fenomen de repetiție.

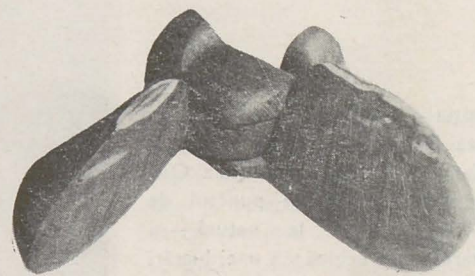
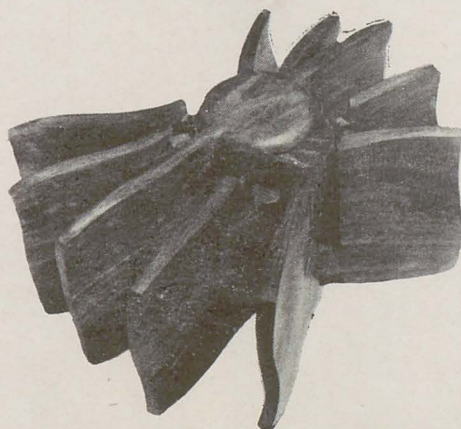
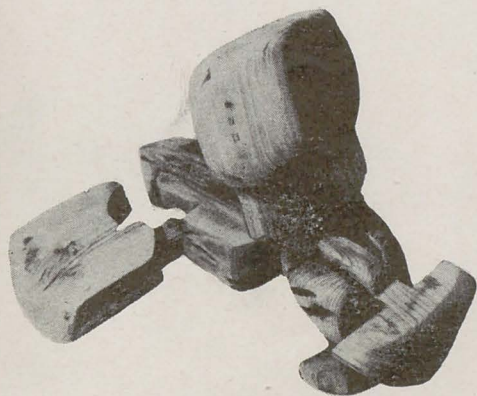
Din această perspectivă, ceea ce ne interesează în arta lui Octavian Olariu este insolita ei raportare la problema reprezentării plastice a mișcării. El refuză, în egală măsură, echilibrul letargic al statuarei tradiționale și exterioritatea ne semnificativă a cinetismului modern. «Monoxilele» lui Olariu nu *reduc* mișcarea la repaos și nici nu o postulează ca pol opus repaosului. Ele *deduc* mișcarea din repaos, stabilind coerența fundamentală dintre somnul germinativ și atemporal al stazei primordiale și multiplicitatea nesfîrșită a derivatelor ei în timp. La prima vedere, performanța lui Olariu pare un minor «hocus-pocus». El a găsit procedeul — stupefiant — de a converti volumul rudimentar al oricărui bloc de lemn într-un adevărat labirint de articulații și aceasta doar prin cîteva creștături judicioase calculate. Olariu reușește, cu alte cuvinte, să obțină numai cu ferăstrăul ceea ce, de obicei, nu e de închipuit decît la capătul unei laborioase manipulări de șuruburi, cuie, încheieri și balamale. De tot acest arsenal, sculptorul se dispensează cu deconcertantă grație; el are aerul de a desfășura pur și simplu un volum compact după ce a urmărit mental puzderia de probabilități dinamice pe care el o implică. E ca și



cum cineva ar reuși să modeleze în așa fel substanța amorfă a unei semințe încît să obțină din ea întreaga complexitate a organismului vegetal adult. Mișcarea conținută în lucrările lui Olariu e, vădit, de tipul *creșterii* organice înscrise în programul genetic al semințelor. Ea e precisă pînă la formulă și totuși de o abia controlabilă fantezie. E simultan ecuație și metaforă. Modelul ei pare a fi aventura cosmogonică a *diversificării Unului*.

Creația debutează cu simplitatea imabilă a unui misterios «*primum movens*» și sfîrșește în complicația epopeică a unei lumi în care omogenitatea obîrșiei nici nu se mai percepe. Iată de ce, în efortul lui Olariu de a obține multiplul nu combinînd elemente disparate, ci lăsînd unicitatea să devină, să se dezvolte, să se nege pe sine, e de citit nu o facilă victorie a perspicacității, ci o adîncă intuiție privind natura lucrurilor. Remarcabilă este lipsa de afectare cu care această intuiție se comunică spectatorului. Virtuozitatea lui Olariu e străină de orice fakirică solemnitate. Ea etalează nonșalanța unui străvechi «de la sine înțeles», a cărui temelie subzistă prin energia unei tradiții meșteșugărești îndelung cultivate. Soluțiile tehnice ale sculptorului, amintind firescul prompt al oului lui Columb, nu se epuizează în gratuitatea unui joc fără criterii. Ele au sobrietatea jovială a cîte unui proverb și inteligența ironică a ghicitorii. Obiectele în care aceste soluții se întruchipează sînt deopotrivă limpezi, comunicative și secrete. Fiecare poziție pe care o pot căpăta e suficientă sieși și totuși indefinit exploatabilă. Pulsul însuși al vieții universale se manifestă în virtuala ciclicitate a acestor obiecte. Căci, odată desfășurat în toate direcțiile spațiului, lemnul se poate oricînd înfășura la loc asupra lui însuși. El se poate reculege, își poate recupera condiția monolitică a începutului. Sculptura acceptă astfel componenta mișcării, dar a unei mișcări care nu e decît mișcarea *respiratorie* a lemnului, fluxul și refluxul materiei originare, cînd risipită în lucruri, cînd aplecată spre sine. În «Monoxilele» lui Olariu se răsfrîng, rînd pe rînd, uimirea noastră și hazul discret al propriei sale înțelepciuni.

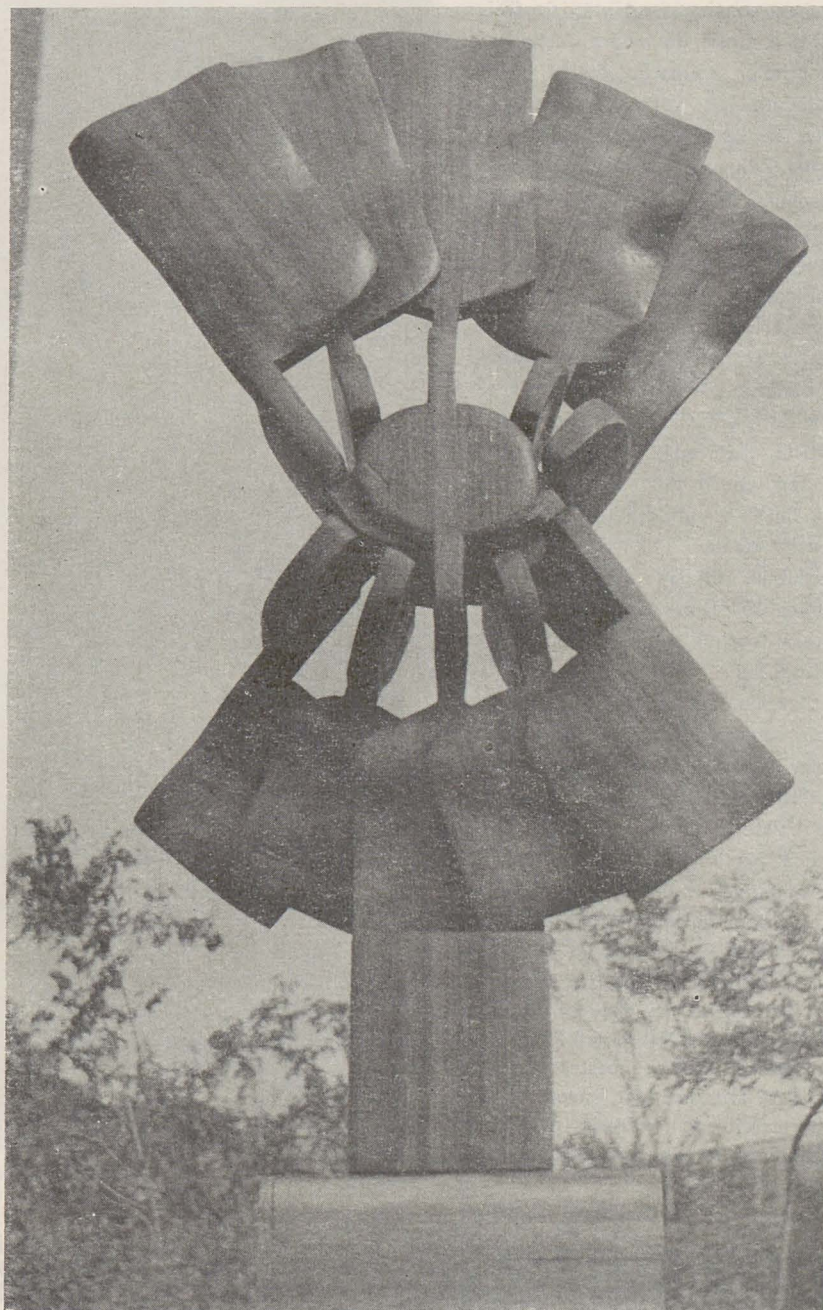
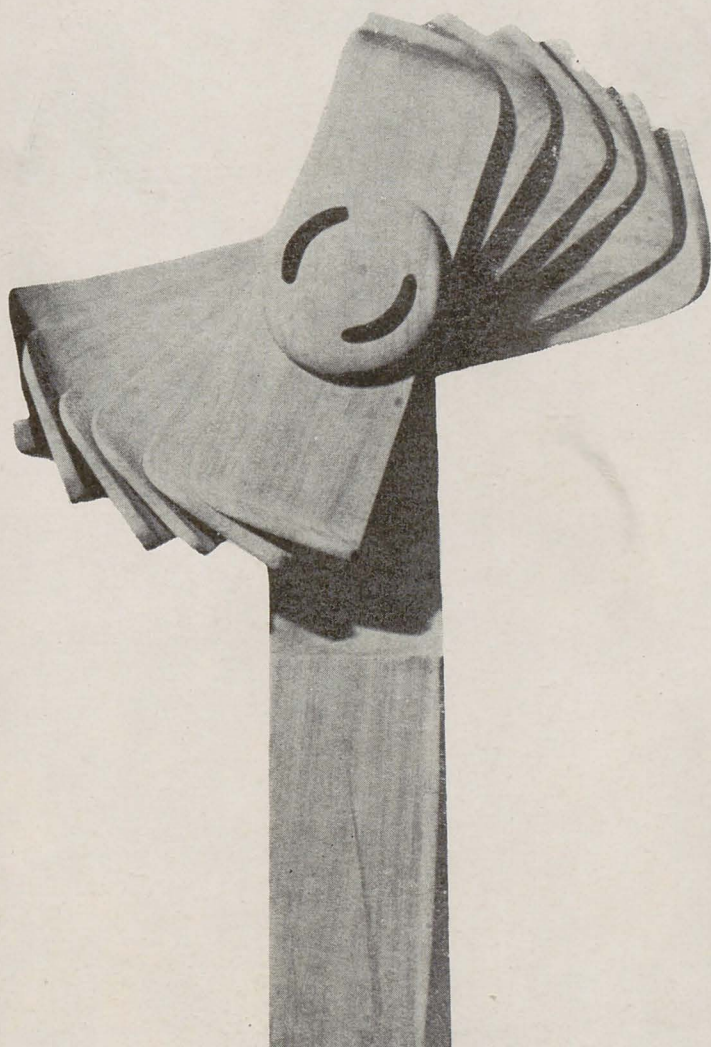
ANDREI PLEȘU



MONOXILE

«monoxile»

profil



1-7. Monoxile

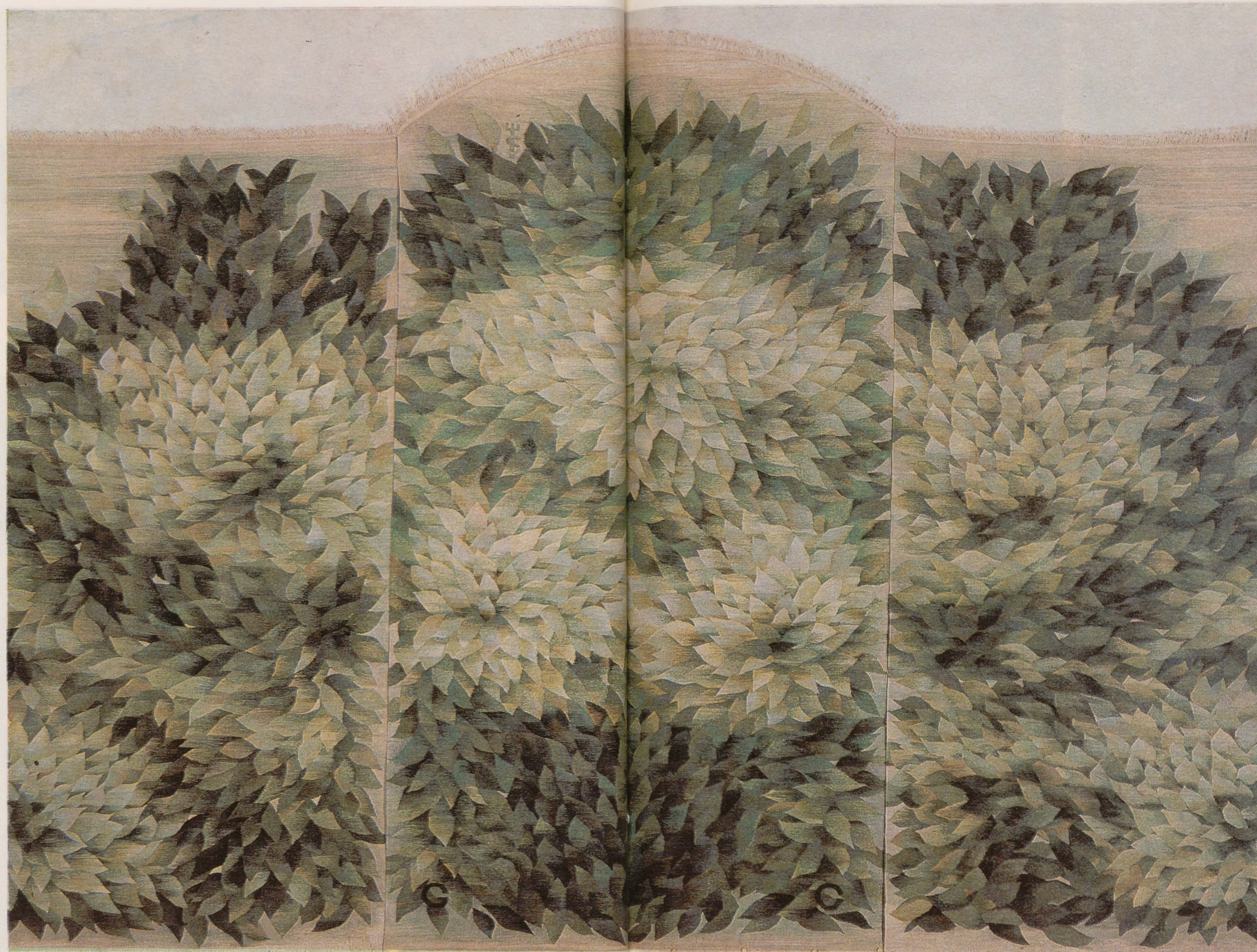
tupšib

Expoziția de grafică a Gabrielei Pătulea Drăguț și cea de pictură a lui Carmen Pătulea Iancu (sala Orizont) aveau în comun punctul de plecare — referința la natură — și realizarea « în echipă » a unei lucrări ce transgresează teritoriul graficii și picturii, plasându-se în zona artelor decorative — tapiseria intitulată « Triptic vegetal ».

Temperamente diverse — Gabriela Pătulea Drăguț alcătuire mai pasională, cu secrete ardori sudice, Carmen Pătulea Iancu natură mai septentrională — ele selectează din real « motivul » ce convine sensibilității fiecăreia: prima e atrasă de tandra desfășurare a curbelor colinare, foarte adesea subliniate de vegetație, cea de-a doua se oprește la peisajul sever, glacial, al unor munți stîncoși. Desenele în cărbune ale Gabrielei Drăguț sînt suprafețe afective, rezultatul unor trăiri și entuziasme la fața locului, « sur le motif », sau, a posteriori, în atelier. Notații rezumative, secțiuni în peisaj, ele reușesc să păstreze privilegiile rare ale spontaneității, uimirii sau extazului clipei. Artista manifestă un pronunțat și modern apetit pentru eboșe, pentru non-finit, o sensibilitate particulară pentru efemer.

Parcursul retinian al unor derulări filmice de spinări de dealuri înregistrează tensiunile dintre albul suportului și negrul cărbunelui, fragilitățile, catifelările sau duritățile liniei, indecizia sau forța ductului. Intervenția culorii e destul de parcimonioasă; apariția ei modifică uneori climatul de liniște al desenelor în alb-negru, aduce presimțirea surdelor procese germinative, a unor tulburi energii la pîndă. Verdele-brun al dealului de la Bran mustește de sevele pămîntului, iar culoarea solară a dealurilor din « Margine de pădure » iradiază o voluptuoasă picturalitate.

În genere, atenția noastră nu este reținută atît de identificarea semnificativului cît de expresia plastică a semnificativului în formă și substanță.



GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ, CARMEN PĂTULEA IANCU: Triptic vegetal (2,05×3,65 m)

Pictura lui Carmen Iancu confirmă și ea un vechi adevăr: arta nu se poate lipsi de natură. Utilizînd peisajul ca *material*, ca punct de plecare, ea construiește în ulei imagini cvasi-abstracte (« Ceața piscurilor », « Și muntele e verde », « Ascensiune », « Iarna », « Stînci albastre »). « Motivul » nu este decît declanșatorul unor structurări austere, de un sentiment nordic, susținute descheletajul unui foarte riguros desen. De notat — și materia picturală (cu precădere frotiuri cu subțirimi de abur) subliniază atmosfera pură, transparentă, aerul aseptice al povîrnișurilor montane.

Imagini anguloase, ordonate arhitectural, imagini ale însingurării, ele ne atrag prin intensă plăcere cu care au fost pictate, prin lumina aureolară de care această lume de ocure și castaniuri, uneori de o stranietate lunară, pare învăluită.

Nucleul central al acestei expoziții-tandem — tapiseria « Triptic vegetal » (lînă, haute lisse) însumează elanurile și eforturile conjugate ale pictorițelor Gabriela Drăguț și Carmen Iancu. Explorările lor pe un bun parcurs de ani — privitor la studiul compoziției, limbajul culorilor și materialelor — își află în arta firului un moment de pleneră ecloziune.

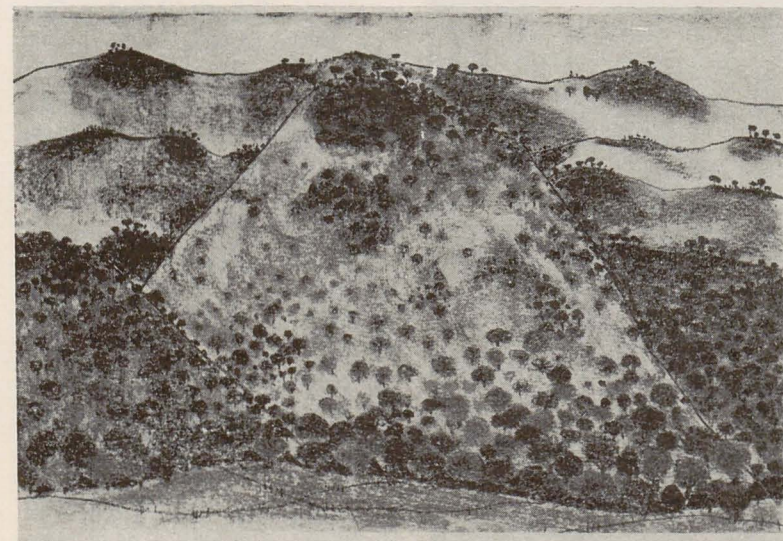
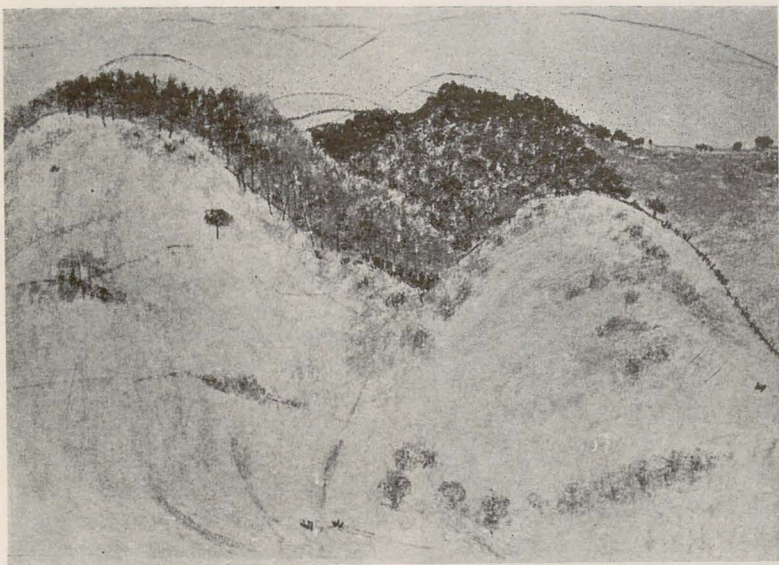
Dispozițiile contrare ale celor două temperamente au fuzionat fericit în proiectarea și realizarea « Tripticului vegetal ». A fost fructificat aici și un percutant gust pentru decorativ, sensibil în pictura anterioară a acestor artiști.

În concepția celor două creatoare tapiseria are o funcție esențială în ambient, ea fiind destinată să ocupe un loc în spațiu, să-l facă să vibreze, să-l personalizeze.

Credincioase vocații murale a tapiseriei, ele au proiectat « Tripticul vegetal » ca pe o arhitectură aeriană, ca « perete de lînă ». Un perete cu secrete propensiuni spațiale, cu poten-

gabriela pătulea drăguț

carmen pătulea iancu



GABRIELA PĂTULEA DRĂGUT

1. Margine de pădure (Prislop, 1979)
3. Dealuri rotunde
5. Deal semeț, cretă colorată pe hirtie

CARMEN PĂTULEA IANCU

2. Iarna, ulei pe pânză
4. Ascensiune
6. Și muntele e verde ...

țialități dinamice, generate atât de structura în trei « batanți » a tapiseriei, cât și de dispunerea în vârtej, în cercuri pulsatile a unicului element compozițional — frunza. O tehnică impecabilă reușește să integreze în dimensiunea țesutului și a materialului câștigurile din practica de pictor a artistelor.

Valorile unui artizanat superior și stăruința de a face lucrurile perfect

imprimă piesei un reflex de prețiozitate și noblețe.

«Verdură» modernă, «retablu» textil, imagine a exuberanței vegetale, a fericirii de a fi, această tapiserie încorporează o vie experiență emoțională și creativă. Dominanta de verzuri, desigur sonor al frunzelor evocă parfumul vechi al verduurilor flamande, tihna lor relaxantă, plăcerea reveriilor în mijlocul naturii.

«Tripticul vegetal» te invită să-l privești pe îndelete; și, pe măsură ce-l contempli, sugestiile și rezonanțele lui poetice se amplifică: lumina lui aurie inundă spațiul, iar spațiul redevine locul privilegiat în care omul stă «de taină» cu el însuși.

OLGA BUȘNEAG

o expoziție de afișe

În sala Eforie au fost prezentate în cursul lunii iulie un număr de afișe pe teme legate de problemele industriei, construcțiilor și energiei. Expoziția de la galeria Eforie relevă câteva momente importante în evoluția unei forme de expresie grafică a cărei actualitate și nevoie se reînnoiește spectaculos în zilele noastre. Trei tendințe principale se conturau în acea expoziție la care au participat aproape toate numele de prestigiu ale artei afișului la noi, și în special din generația mai tânără. Una este tendința, să-i spunem simbolistă, care operează cu procedee diferite de cele obișnuit metaforice ale artei afișului. În locul transferului de sensuri fondat pe ideea circulației între regnurile materiei, din care izvorăsc cele mai multe din metaforele afișului, simbolistii folosesc un transfer intelectual

lizat și în același timp mai direct, fondat pe ideea «pars pro toto». În acest fel imaginea exprimă nu «ceva» prin «altceva», ci investește cu autoritate expresivă deplină un element, o parte din universul investigat.

Revelator în acest sens mi s-a părut afișul lui Radu Stoica «Prometei moderni, nu risipiți energia», în care simbolul este o mână tensionată, deci o imagine direct implicată în procesul energetic, și devenită simbol nu prin «înlocuire», ci doar prin scoatere ingenioasă din context. În aceeași orientare se înscrie afișul lui Napoleon Zamfir «Disciplină + calificare = productivitate». Formele riguroase care argumentează ideea depășesc cu mult lumea decorativului; sînt forme aparținînd lumii la care afișul se referă, și care, ca atare, au

și puterea să exprime, la nivel de simbol, capacitatea lor de a influența. O altă tendință este una narativ figurativă, destinată lecturii și nu șocului vizual. Este o tendință în cadrul căreia s-au realizat unele inovații interesante în ceea ce privește afișul pentru spațiile de repaus ale întreprinderilor: aici ar fi de citat afișul lui Alexandru Bălan «Pentru controlul de calitate». O formulare concentrată, clară, inventiv compusă, oferă exact ceea ce trebuie — funcțional vorbind — într-un cadru vizual adecvat comod. Într-o viziune înrudită, dar adăugîndu-i și unele elemente de colaj, apare afișul lui Alexandru Andrei «Construcțiile».

O a treia tendință se axează pe valorile decorative, în structuri compoziționale noi, adaptate funcției practice imediate a afișului industrial. Radu

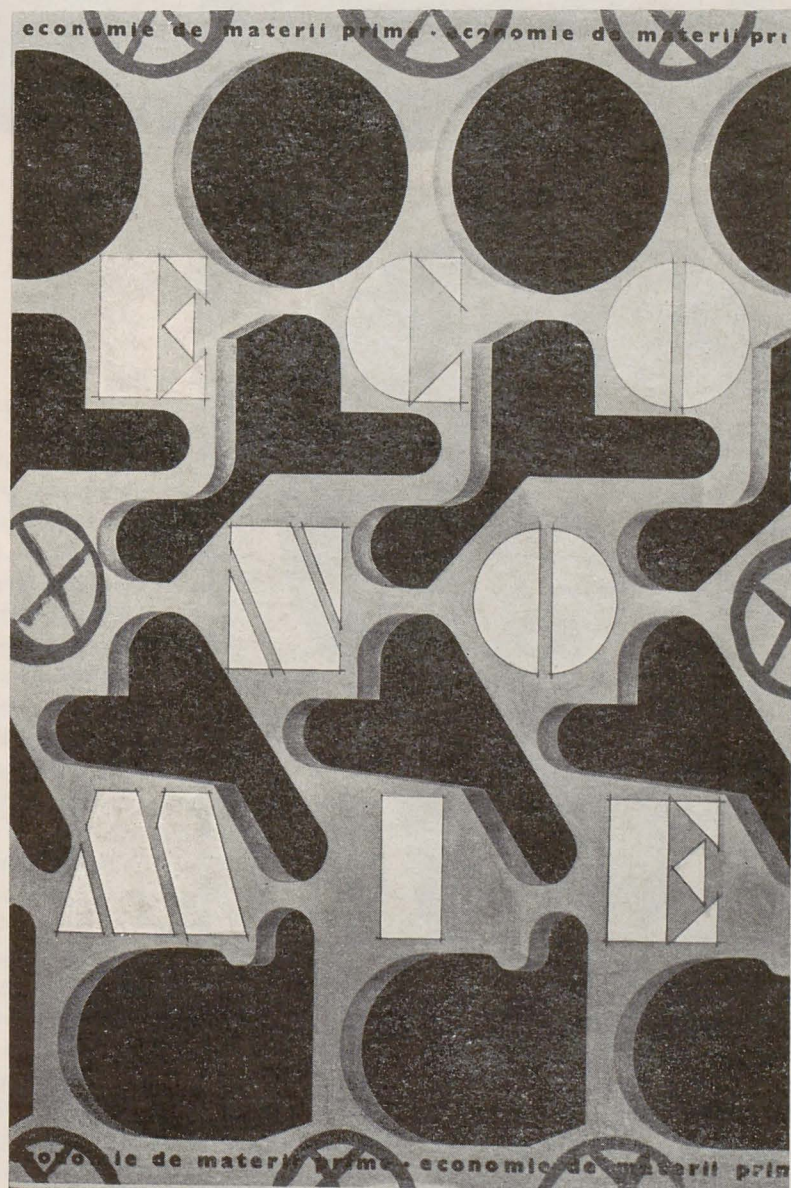
și Doina Șteflea sînt autorii cei mai categoric angajați în această direcție. «Tehnologii proprii», «Pregătirea profesională», afișe de o rafinată concepție decorativă, acordă un amplu spațiu unui text instructiv-didactic, a cărui încadrare stilistică în compoziție nu apare însă îndeajuns de coerentă.

Procedeele metaforice continuă să fie cu succes folosite: de exemplu în afișul elegant și plin de acuratețe al lui Constantin Costa, sau în imaginea becului electric — creier uman de Nicolae Corneliu.

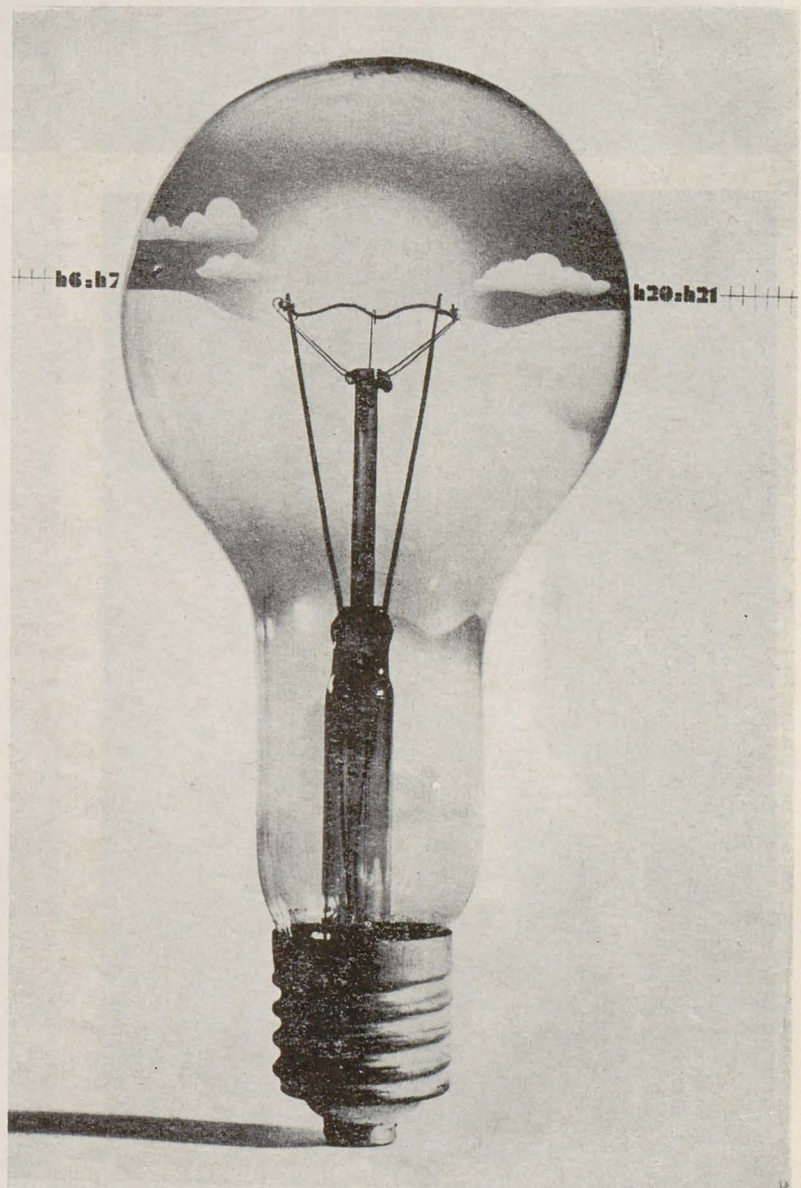
Expoziția, sau, mai precis spus, tipul de funcționalitate a acestui gen de afiș și aria lui de exigențe, de perspective, merita o dezbateră profesională și cu beneficiarii.

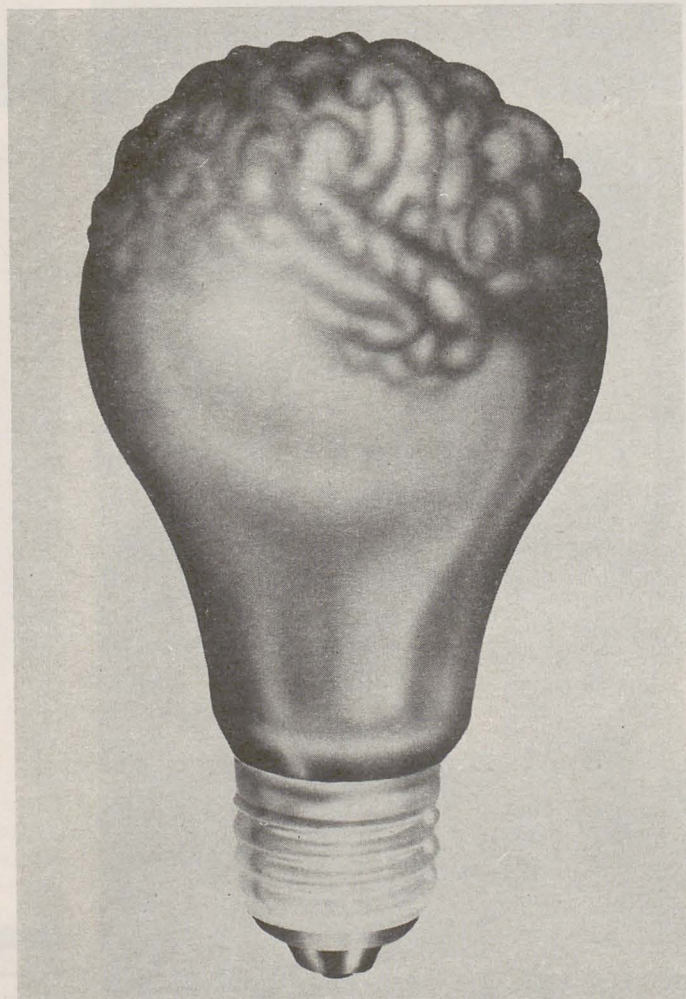
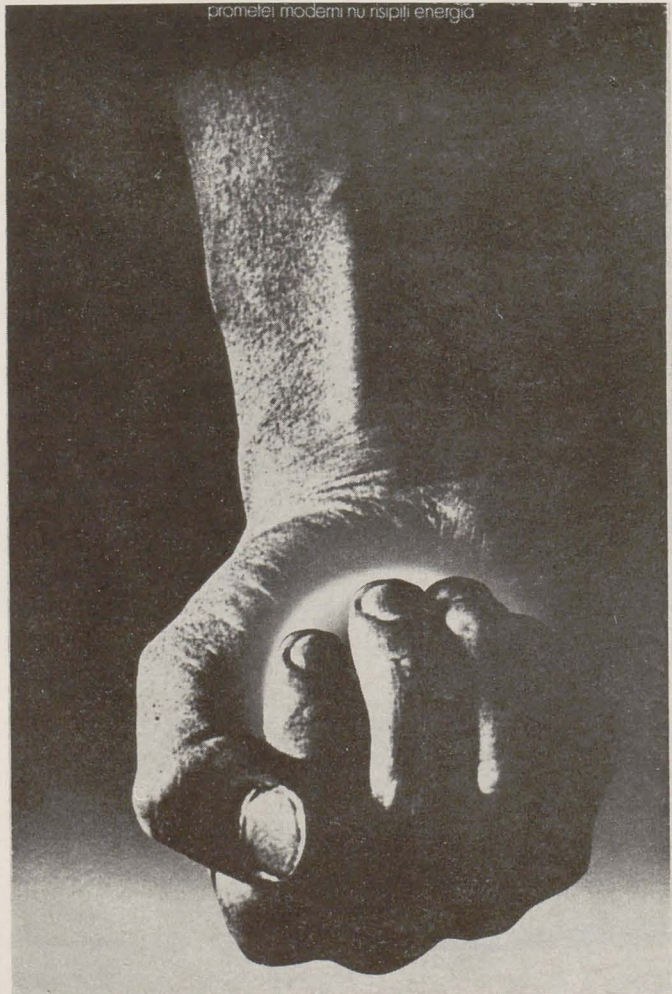
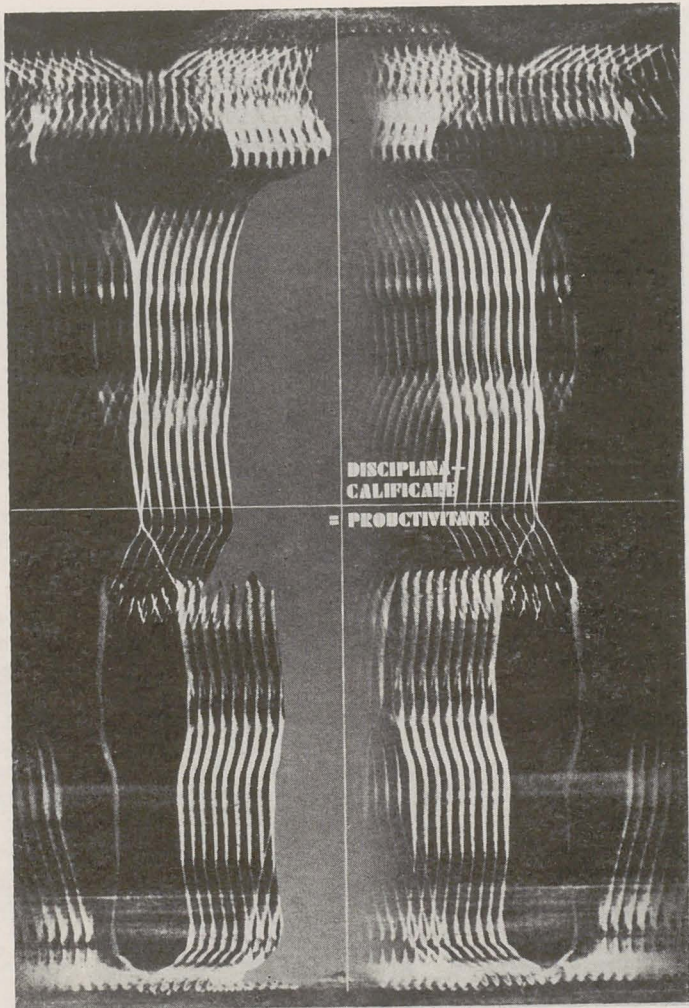
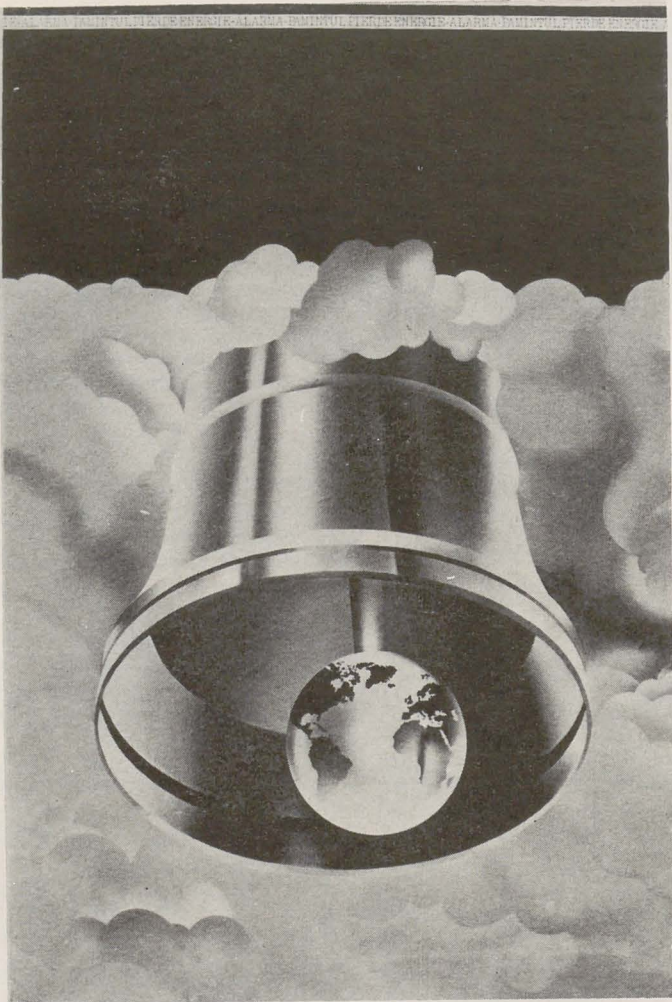
AMELIA PAVEL

Clara Tamas Blaier

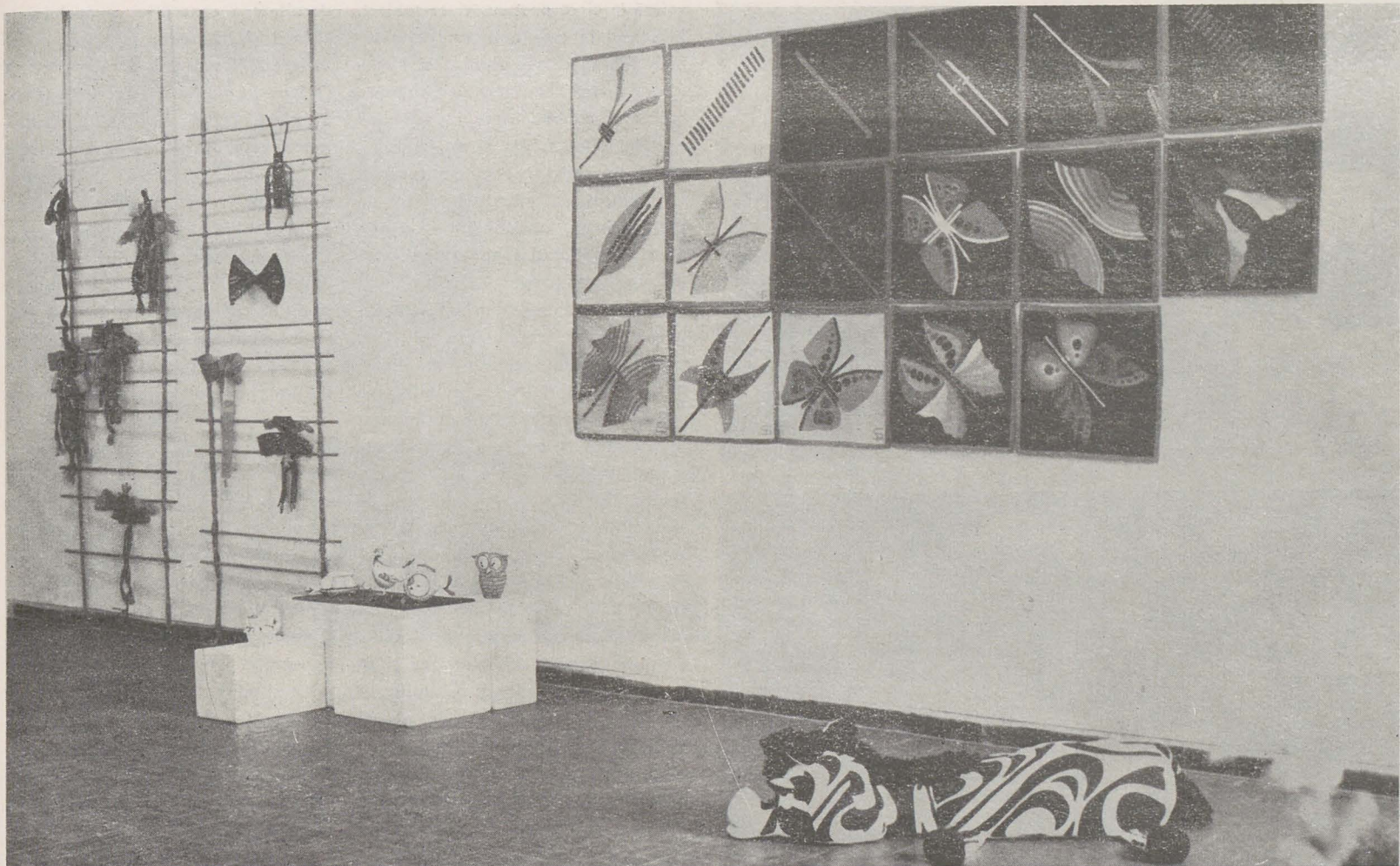


Lucreția Feodorov





Dan Alexandru Ionescu
Napoleon Zamfir
Radu Stoica
Nicolae Corneliu



jurnalul galeriilor

Expozițiile deschise în galeriile de artă ale capitalei, în lunile iunie și iulie, oferă amatorului de artă nu un simplu itinerar spațial, ci o pasionantă dezbateră despre problemele artei noastre contemporane — despre tînăra generație de artiști, despre gravura românească, despre arta dedicată copiilor, despre, în fine, subiecte grave ca destinul imaginii și integrarea organică în arta noastră a unor teritorii ale artei moderne, într-un mod în care participarea la o anumită concepție despre artă nu mai rămîne un împrumut, ci devine aport.

Să reținem întîi două expoziții de grup, interesante fiecare prin destinație și prin selecția de opere deopotrivă.

În sala « Podul », a atelierelor de gravură → sală, din păcate, cu un circuit foarte restrîns — s-a deschis o expoziție-eseu, una dintre acele manifestări la care programul teoretic se

concretizează fără decalaj într-o selecție și generoasă și fără compromisuri. Scopul expoziției este de a oferi o secțiune prin grafica românească contemporană, dar organizatorii nu ambiționează o enumerare exhaustivă, de dicționar. Expoziția nu are nici caracterul demonstrativ, unitatea exteroară pe care o dă o comunitate de temă sau procedee, și lasă privitorului, la sfîrșitul unui parcurs de o mare diversitate, să regăsească drept factor de coeziune preocupările comune, sau numai un efort pentru a fructifica cele două caracteristici ale gravurii — deschiderea spre un public larg (acel destin al popularității care îi e propriu de la apariția ca gen, și care îi impune, pînă la un punct opțiunile de limbaj) și comunicarea cu mai multe genuri artistice limitrofe.

Caracterul de expoziție de lucru, de instantaneu, intimitatea pe care artistul o permite astfel privitorului, accep-

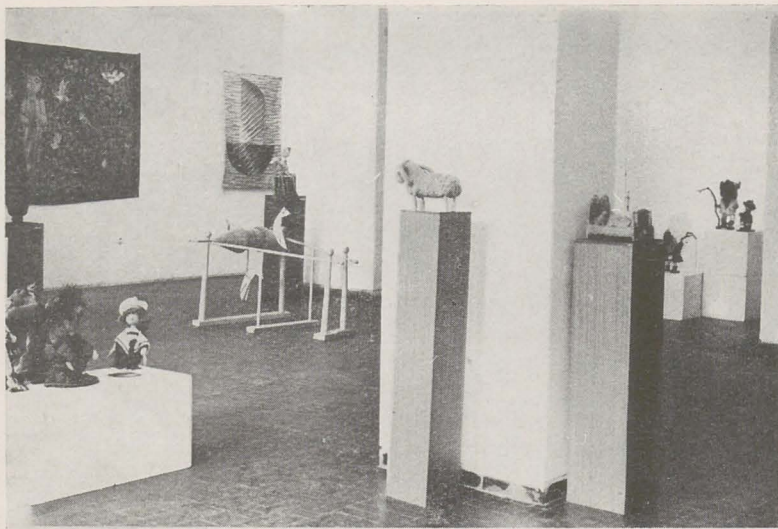
tîndu-l în mediul din care pornește opera, și oferindu-i cu discreție și fără alte pretexte sau sugestii de lectură opera în sine, sînt calități pe care amatorul de artă trebuie să le aprecieze ca pe unul dintre eforturile pornite de la artist spre public, anulînd orice compromis în relațiile cu publicul.

Efort care, din nou, nu înseamnă cedare în fața ignoranței sau dezinteresului, ci, dimpotrivă, integrare a privitorului în mediul artistic, în mediul cultural ce a generat opera.

Și acum cîteva cuvinte despre selecția în sine. Remarcabilă este unitatea ei — în acea accepție de unitate interioară despre care vorbeam, deși participă graficieni din toate generațiile și cu opțiuni stilistice uneori foarte îndepărtate. Lucrările expuse la sala « Podul » reprezintă o antologie (și în acest sens ele pot oferi o sugestie pentru editura de artă, în vederea unui

album de grafică românească). Expoziția pune în evidență una dintre problemele importante pe care și le pune graficianul contemporan — relația imaginii cu realitatea. Uneori artistul ambiționează aderența totală la realitate, surprinderea faptului imediat, instantaneu, și refuză o elaborare care să atemporalizeze și să generalizeze evenimentul « viu ». Alteori imaginea propusă este rezultatul unui lung parcurs de metamorfozări ale faptului « real » sau rodul imaginării artistului în dialog cu o zonă a realului care este ea însăși culturală.

Nu vom urma tradiționala și atît de sărăcitoarea împărțire în creații abstracte și figurative, fiindcă în majoritatea lucrărilor expuse nici unul dintre acești termeni nu poate furniza o explicație completă și satisfăcătoare. Luînd numai cîteva exemple — desigur calitatea graficii lui Mircea Dumitrescu nu stă atît în uluitoarea



capacitate de a recupera realul, nici măcar în poezia expresionistă, ci în modul cum totul devine mișcare, tensiune și formă astfel încât întreaga realitate devine suportul unei întâlniri violente între negru și alb, între pozitiv și negativ, între materie și formă, între ordine și dezordine — iar figurativul său este numai o premisă aparentă. Același lucru s-ar putea spune despre destinul figurativului la Ileana Micodiu, Wanda Mihuleac, Ion Stendl, Dumitru Cionca, Sergiu Dinulescu, Mihai Micu, Vlad Micodiu — la care numai aparent asistăm la recuperarea unor secvențe de realitate, sensul imaginii fiind de obicei independent de cel al secvenței în cauză. Osmoza realității interioare și exterioare conduce, la fiecare dintre artiștii amintiți, la altă semnificație. Efuziune lirică, observație rece, tentă expresionistă, recompunere ironică, exercițiu formal — figurația, realitatea este doar un pretext pentru demersuri creatoare foarte diverse. Și, de asemenea, putem numi abstracte formele-semn la care ajunge Teodora Moisescu Stendl sau Simona Runcan, sau Geta Brătescu, sau Aurel Bulacu?

Efortul de a face să primeze nivelul intelectual, rațional, este mai evident la Adina Caloenescu, Vasile Dobrian, la Olga Cizek, la Ion Buliga, la Iulius Șuteu, dar și aici, dincolo de această trăsătură unificatoare, rămâne câmp deschis pentru nuanțări, atitudini personale, pentru diferențe accentuate între rolul acordat liniei, culorii, geometriei.

Prelungirea firească și necesară a atelierelor de gravură, sala « Podul » poate deveni o utilă sală de expoziție, cu caracter muzeal (fiindcă aici se păstrează permanent un fond de lucrări) dar care înregistrează prompt pulsul creației, reflectând ce e mai nou în ateliere.

O a doua expoziție de grup, expoziție-problemă, este cea dedicată copilului, la sala Căminul artei. Anul internațional al copilului a dat loc la o serie de manifestări culturale, printre care cele de artă plastică au fost remarcabile. E suficient să amintim numai expoziția Tonitza, organizată de Muzeul de Artă al R.S. România, sau expozițiile mereu surprinzătoare ale copiilor. Expoziția de la Căminul artei nu are ca autori copii, și nu se

referă la ei ca pretext, ci ca subiect, în sensul în care privitorul este subiect. Ea nu se adresează, deci, oamenilor maturi ca mărturie despre universul copilăriei sau ca reflex al reveriei după starea ei de inocență, trăită de artist în numele tuturor, ci încearcă să pătrundă direct în acest univers, modelându-l — ambiție pe cât de frumoasă pe atât de plină de responsabilități.

Dificultatea decurge din exigența publicului vizat, copiii fiind cei mai lipsiți de prejudecăți și mai liberi în opțiunile lor. Dar dificultatea cea mai mare constă în riscul implicat de obiectele culturale ce i se propun, fiindcă fiecare dintre ele — cărți, spectacole, jucării, lucrări de artă — implică o dimensiune educativă și contribuie la formarea viitoarelor opțiuni și prejudecăți.

Grupajul de la Căminul artei are certe calități și scăpări inevitabile. Lucrările expuse sînt moderne și ca înțelegere a psihologiei infantile, și ca invenție formală. De la păpuși la tapiserii și la compozițiile-jocuri, obiectele propuse au calități artistice, indiscutabil, dar au și calitatea de a întreține o atmosferă de improvizație liberă, de încântătoare absență a conștientului, în care totul comunică, și poate deveni altceva, poate deveni pretext pentru altceva. Între fabulos și hazliu, între o dimensiune fantastică și un cotidian mereu în comunicare, mereu gata să se coloreze unul de la celălalt, expoziția reușește să recupereze acea stare de « țară a minunilor » a copilăriei. Gravitarea este numai a concepției și execuției, în care grija pentru detaliu este complementul libertății de a gândi ansamblurile. Aceeași mo-

denitate a concepției, a apelului la tehnici și materiale surpriză, caracterizează și tapiseria (expun Șerban Drăgoescu, Cella Neamțu, Graziella Stoichiță, Zizi Frențiu, Liliana Antonescu) și grupajele de păpuși (create de Mireille Simboteanu, Cornelia Bartolomeu, Liana Petruțiu, Zizi Frențiu, Liliana și Gheorghe Sibianu) și ceramica semnată de Eugenia Manea Pasima, jocurile Rodicăi Stanca Pamfil și ale lui François Pamfil. Lipsesc, firește, creatori pe care îi știm preocupați de universul copilăriei — grupul de designeri care s-au ocupat de elaborarea unui întreg program de înnoire a jucăriilor adresate pieței la nivel industrial, și alții, care ar fi putut diversifica expoziția. Ca orice manifestare de grup, nici cea de față nu are, însă, ambiția de a fi exhaustivă. Ea este doar plină de sugestii și realizată cu multă implicare și afecțiune la adresa publicului său deosebit. Expozițiile personale deschise în acest interval aduc, în peisajul vieții artistice, la fel de multe probleme și propun câteva personalități bine conturate dintre artiștii relativ tineri. Grupajul de lucrări de ceramică al lui Ion Berendea expus la Simeza se impune de la început prin câteva calități care țin, evident, de decizia teoretică a artistului. Atitudinea sa, care se dovedește a fi foarte generoasă, vizează o fermă integrare în tradiție. Nimic mai comod, s-ar putea spune. Nenumărate manifestări se revendică de la o tradiție sau alta. Tînărul ceramist înțelege însă să se integreze tradiției în sensul său cel mai cuprinzător: respectînd, adică, funcția cea mai veche a ceramicii și recuperînd acea aderență desăvîrșită între utilitar și artistic, unde totul





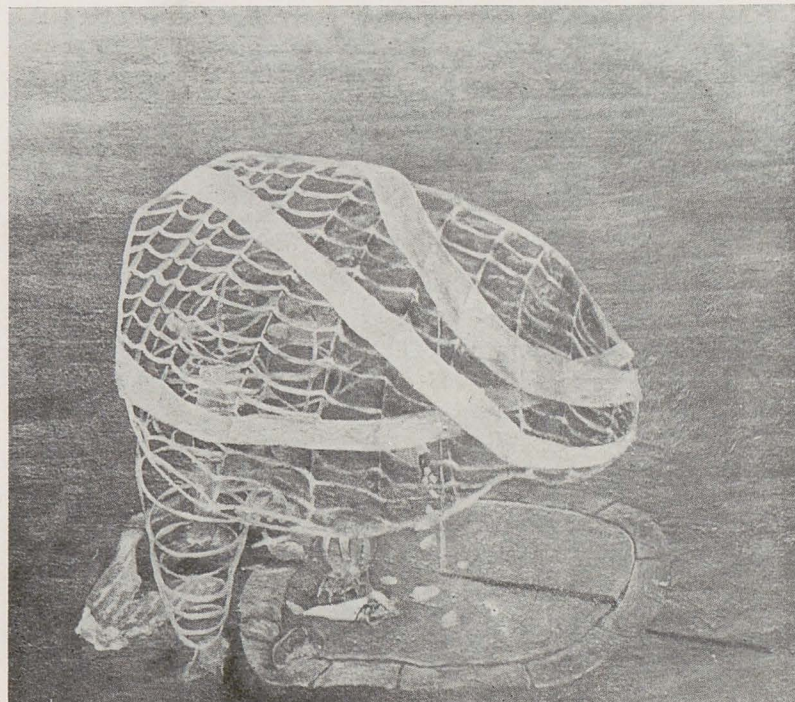
comunică fără ca vreun element să se detașeze, să contrazică sau măcar să încarce obiectul, precizînd insistent că ne aflăm în zona artei. Numai că, fără îndoială, totul devine artă, și fără a avea nevoie de vreun ornament vasele sale de ceramică au capacitatea evocatoare a oricărui obiect de artă autentică. Totul, deci, în aceste lucrări care nu ambiționează nici concurența cu sculptura (dar care sînt, în discursul formelor lor, sculpturale), care nu fac apel nici la policromie, care își anexează foarte rar luxul unui smalt, este o demonstrație de echilibru, o tensiune spre desăvîrșire. Formele, care au fluiditatea formelor naturale — fluiditate nu în sensul instabilității sau dinamicii, ci ca opus al rigidității — sînt simple, elegante, elaborate. Poate că tocmai această elaborare este calitatea care ne cucerește în primul rînd. Ceramicile lui nu au nevoie să apeleze la vreun element figurativ pentru a ne pune în comunicare cu tot universul de aluzii antropomorfe sau vegetale — naturale, cu un termen mai general — fiindcă există în modul de creștere, în savantele evitări ale stereotipiei și perfecțiunii industriale, în corecțiile abia perceptibile dar permanente aduse geometriei, un program comun cu cel al existenței naturale. Fiecare formă are unicitatea unei ființe. În plus, artistul utilizează cu măiestrie, fără să o denatureze, dar aducînd-o în prim plan, întreaga capacitate vizuală a ceramicii, a *substanței* (pasivă concretizare a eternității), a lutului, a cărui tulburătoare confundare cu sub-

stanța omenească înfioară versurile lui Omar Khayyam.

La antipodul ambiției de a planta în calea timpului monumente, olarul apelează la substanța eternității — cea mai umilă și mai indolent persistentă, și îi imprimă, cu conștiința efemerității și cu orgoliul de a marca o clipă aparte acelei substanțe — formă. Fără nici un adaos literar, Ion Berendea operează în zonele unei autentice poezii, atunci cînd modelează vasele sale simple, înrudite cu forme dintre cele mai vechi și mereu inedite.

Pe o poziție mult diferită se situează sculptorul Virgil Mihăescu. Selecția lui de sculptură se impune prin bogăția de posibilități relevantă, printr-un fel de frenezie a improvizației, în care invenția plastică și cea literară se cheamă reciproc. Tînărul artist mizează pe un suport literar, eliberat fiind de o prejudecată nouă, impusă în locul unora mai vechi și născută din nevoia de a regăsi puritatea desăvîrșită de limbaj specific fiecărei arte. Or, tocmai aici e o capcană întinsă și publicului și artiștilor deopotrivă. Căci, fie acceptăm că subiectul e lipsit de importanță pentru operă, și atunci prezența sau absența lui nu are nici o înfrîurire asupra valorii operei; fie admitem că de la caz la caz el poate contribui la sporirea sau diminuarea valorii, și atunci nu ne rămîne decît să analizăm cazurile în parte.

Așa că Virgil Mihăescu traversează firesc și cu dezinvoltură această falsă problemă și ne propune metafore



dintre cele mai utilizate, o anecdotică cu implicații culturale foarte largi, teme ce revin la mulți colegi de generație, dar într-o manieră a cărei originalitate trebuie să o recunoaștem. El face parte dintre artiștii care vor să spună mult și nu evită riscurile, apelând la procedee uneori șocante, alteori la îndemână, totdeauna controlate și supuse ideii pe care reușește să și-o respecte și să ne-o transmită. Cu un eclectism pe care știe să îl domine, să îl transforme în stil personal, îngemănează mereu figurativul cu abstractul, forma agitată și forma rigid geometrică, gesticulația violentă, impulsivă, și calmul formelor stabile. Un stil bazat pe balansul bine intuit între dinamic și static, între accident și rigoare, între dramatism și echilibru. Forme contorsionate, tragice, expresii ale perisabilității și, poate, eroice capacități de a suferi, se integrează într-un calm univers geometric, ce anulează orice tragedie. Sau, invers, în perfecțiunea decisă a unei sfere intervine seismic o surpare violent accidentală. E interesant de urmărit, între aceste două premise polare, unde se situează pînă la urmă artistul — dacă seninătatea geometriei mereu implicată e chemată pentru a ne consola, sau pentru a acuza drama fragilității ființei într-un univers străin, izolat în legitatea sa abstractă. Neliniștea se instaurează ca o condiție a acestei sculpturi a cărei ambiție este să ne implice afectiv mai mult decît intelectual și care, barocă și ca formă, întîlnește spiritul baroc în esența sa.

Dincolo de a fi însă poeme (deși nu le putem judeca desprinse de suportul lor literar), obiectele acestea sînt sculpturi. Virgil Mihăescu, artist cu experiență în lucrul cu diverse materiale, se angajează într-o demonstrație de cunoaștere a valorilor materiei.

El îi relevă mereu ambele ipostaze, cele două calități — pe de o parte totala supunere la forțele exterioare, pe de altă parte splendoarea sa intrinsecă, pe care forma o poate contrazice sau pune în valoare, dar care există indiferent de formă, indiferent chiar de faptul de a fi percepută. Și de la evidențierea totalei plasticității, cînd o modelează nu numai cu plăcere, ci și cu violență, la cizelările de bijutier, recunoaștem același dialog contradictoriu ca și atunci cînd contrazice prin dramatism și excentricități geometria, numai pentru a o invoca cu mai multă putere în toată rigoarea ei. Expoziția deschisă la Galeria Simeza, în prima jumătate a lunii iulie, marchează o etapă deosebită în cariera pictorului Corneliu Vasilescu. Artistul ne propune, într-o selecție și variată și unitară, o operă dificil de comentat,

tocmai pentru că, bogată în idei plastice, este atît de definitoriu picturală, atît de decis sustrasă oricărei finalități și dimensiuni nu numai extraartistice dar și extrapicturale, încît a o comenta, a o transpune în altceva, înseamnă a lunea de fapt pe lîngă esența ei.

Calitatea dominantă a acestei picturi care nu se pretinde originală ca program — comun tuturor abstracționiștilor lirici — este echilibrul niciodată dezmițit între implicarea emoțională (bogăția senzațiilor, libertatea unui instinct păstrat intact) și acea luciditate a concepției, acea capacitate de detașare, care dă unui act de autoexprimare dimensiunea universalității, dimensiunea culturală. Nu avem, deci, a face cu o artă al cărei program declarat să ofere cheia și prejudecățile unei lecturi, nu ne aflăm în fața unei demonstrații ale cărei instrumente să fie, întîmplător, artistice, așa cum nu avem a face nici cu un instinct nesușținut de un suport teoretic. Dar în această artă care este esențială *pictură*, dimensiunea filosofică, comunicarea cu alte ramuri ale culturii, se face în straturile cele mai profunde ale operei, sau, mai exact, se implică în opțiunea inițială a artistului, în modul său de a picta și de a se situa în raport cu lumea, în asumarea creației ca un act de existență firesc și necesar. O astfel de pictură înseamnă, fără îndoială, în primul rînd, culoare — adică o inepuizabilă capacitate de a armoniza, de a angaja tonurile în raporturi mereu surprinzătoare și mereu pline de naturalețe. Universul ei este un univers de spații în mișcare, în care culorile nu traduc, ci *sînt* lumină, distanță, tensiune. Desenul, suportul intelectual al oricărei picturi nu este, de această dată, instrumentul reproducerii realității (cu care artistul păstrează o intimitate desăvîrșită, fără să și-o proiecteze ca model, să o consemneze, ci trăind-o mai curînd ca pe o dimensiune interioară). El nu are nici rolul de a marca un traseu decorativ, de a separa zonele de culoare, ci se retrage în organizarea secretă a compoziției, funcționînd ca lege de ansamblu, ca resort al unor mișcări spațiale. Compozițiile urmăresc fie nașterea unor spații în expansiune și atunci totul — de la pulverizarea formelor în tușe fulgurante, în puncte, în mici semne grăbite, la culorile ce reverberează dincolo de granițele suprafeței — antrenează privirea într-o imperioasă mișcare centrifugă, fie oferă privitorului cîmpuri de echilibru, forme care se adună pe structuri arhitectonice clare, și care concentrează spațiul, ordonîndu-l. Pe cît de numeroase și inedite sînt formele în primul caz, pe atît de simple și reduse ca număr sînt

în cel de-al doilea. Ritmul mișcării (care nu e absentă în nici o compoziție) oscilează cu dezinvoltură între violent, grațios, vertiginos și grav. Expoziția lui Corneliu Vasilescu pare o demonstrație (tocmai prin caracterul său evident nedemonstrativ) a ideii că adevărul operei de artă se situează într-o participare la realitate și nu în reproducerea ei, și că bogăția sa de conținut nu rezidă în recognoscibilul și multiplicitatea elementelor conotate, că puterea de a imagina plastic, de a imagina, deci, în limitele picturii, este un drum la fel de eficient spre cunoaștere ca orice alt efort spiritual. Ea pare să ne asigure, liniștitor, că între lumea naturalului și lumea proiecțiilor noastre nu există, în fond, nici o cezură.

Ar fi incompletă această prezentare dacă nu ne-am oprit și la expoziția propusă de galeria de debut a tinerilor artiști, Atelier 35, din complexul galeriilor Orizont. Despre utilitatea acestei săli, patronată de cenaclul tineretului, și unde artiștii care nu au încă un statut ce să le permită accesul în sălile uniunii, dar care au de multe ori contribuții de luat în seamă la arta noastră contemporană, s-a vorbit în repetate rînduri. Este una dintre inițiativele generoase ale uniunii, poarta pe care o deschide celor mai tinere generații spre afirmare. Iar odată cu cîștigul firesc obținut de tineri în contactul cu publicul (un cîștig în utilizare), expozițiile de aici, prin calitatea remarcabilă a majorității lor, îmbogățesc viața culturală a capitalei și aduc, într-un peisaj artistic complex, cu foarte multe direcții de dezvoltare și moduri de a înțelege arta, spiritul inventiv și dezinvoltura proprii generațiilor celor mai tinere. Personal, cred că spațiile de expunere cu acest program — al lansării și susținerii tinerilor, ar trebui extinse și în capitală, dar mai cu seamă în provincie, unde, după cum am avut prilejul să constatăm, condițiile lor de afirmare sînt mai puțin generoase. Încercările de a multiplica acțiunile de tip Atelier 35 sînt pînă în prezent sporadice și credem că ar trebui să se afle în atenția tuturor filialelor U.A.P., mai ales că acolo unde s-au făcut (la Cluj-Napoca, de pildă) au dat rezultate semnificative.

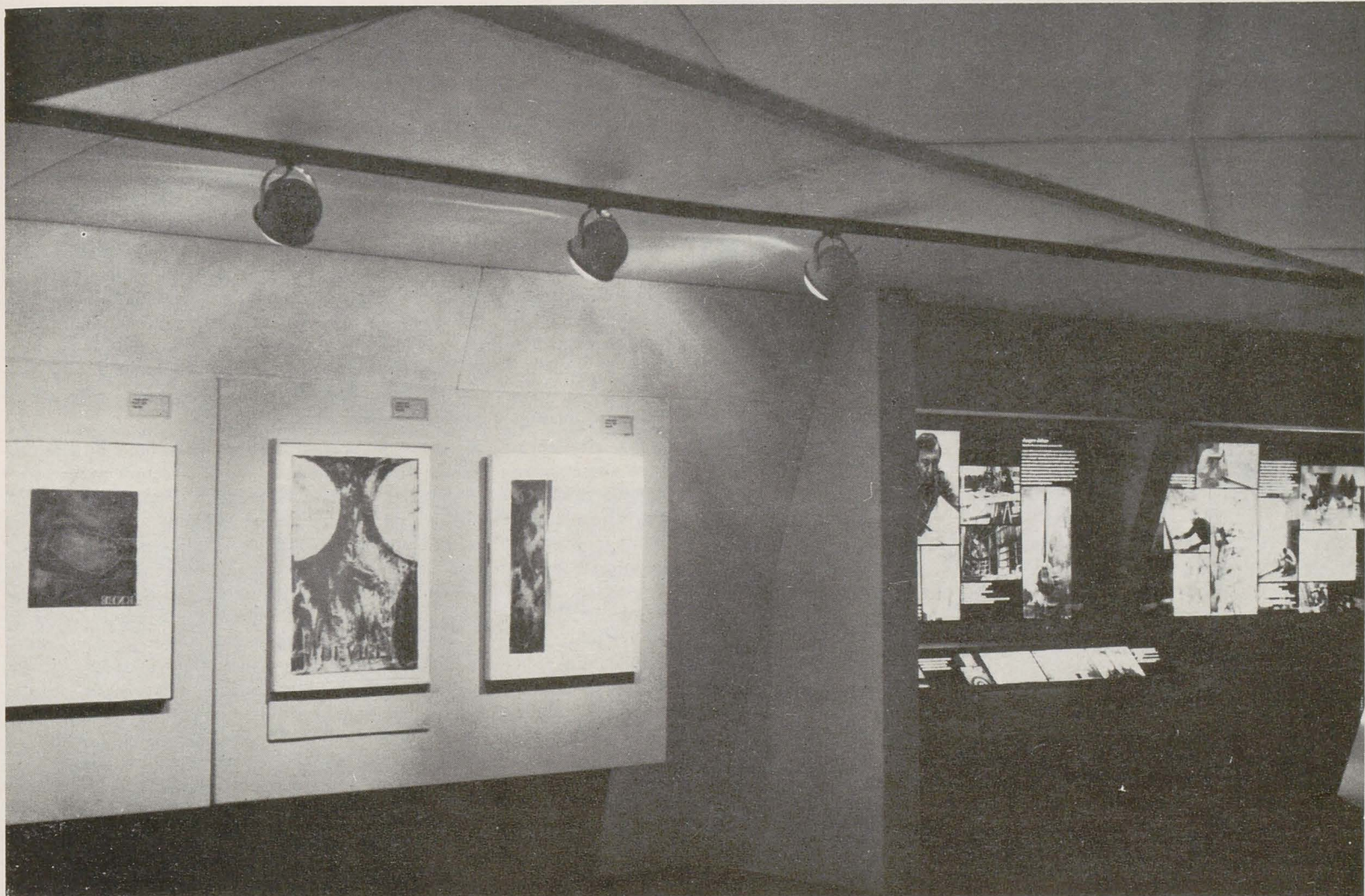
Expoziția de acum, din cadrul Atelierului 35, dezvoltă, exemplar, o altă modalitate de stimulare a promoțiilor tinere de absolvenți ai institutului — acordarea de burse cu atelier, ambii expozați fiind deținători ai bursei de studii Theodor Aman.

Se situează mai curînd printre tinerii legați de prestigiul unei tradiții sau unui model (în măsura în care programul unui curent constituie un

model). Fără a șoca prin noutatea ideilor sau printr-o foarte personală autodefinire, ei trezesc interesul și prin perspectiva unei dezvoltări viitoare, și pentru că încearcă, cu această expoziție, o prelungire a unui gen cu tradiție, peisajul.

În ce îl privește pe Andrei Romoceanu, trebuie să amintim cu ocazia de acum portretele și compozițiile pline de umor, cu un colorit în armonii surprinzătoare și expresive, cu care ne-a obișnuit și care ni se par a-l situa printre promisiunile generației sale. De astă dată, cum spunem însă, el expune peisaje, prin care, într-o demonstrație susținută, parcurge drumul de la înregistrarea destul de fidelă a realității la sublimarea într-o transpunere de stare emoțională, al cărei pretext e un spațiu natural, și care se traduce mai ales prin mijloacele culorii. Pasta densă, foarte materială, ca și tonurile însele, subliniază relația directă cu universul controlat senzorial. Desenul incisiv — o grafie nervoasă — plantează, în suprafața dominată de conflictele cromatice, reperele unui univers recognoscibil. Oprindu-și atenția asupra peisajului — una dintre preocupările sale constante — artistul ne invită însă să fim martorii unor etape, exerciții de atelier, ducînd spre maturitate, și pentru care timpul petrecut în atelierul muzeului Aman se dovedește fecund. Sub același generic Petre Velicu propune o pictură derivată, oricît de evident ar fi drumul îndepărtării de la sursă — dintr-un suprarealism în care tirania dicteului sau numai a înscenării și anecdotei a diminuat mult, dar care supraviețuiește în preferința pentru forme neobișnuite, reprezentate cu minuție și asamblate după legi ce contrazic naturalul sau îl ignoră. Proiecții ale unei lumi interioare, destul de declarat ilustrative, peisajele lui sînt «peisaje imaginare», și se încadrează în limitele genului doar în măsura în care orice spațiu în care se consumă un eveniment este, pînă la urmă, un peisaj. Abundența obiectelor cu valoare de semn creează privitorului o certă plăcere a descifrării, servită de un desen a cărui acuratețe nu o putem trece cu vederea și care se dovedește instrumentul preferat al artistului. Această cronică nu a putut cuprinde totalul manifestărilor ce au stat pe așul de expoziții în perioada la care ne referim. Am plecat însă de la premisa unei secțiuni revelatoare ca semnificație, ca gravitate a problemelor ridicate. Efortul nostru a fost de a pune în evidență cîteva dintre manifestările care fie se referă la arii mai largi ale creației contemporane, fie fixează decisiv evoluția unor artiști.

ALEXANDRA TITU



«artistul american la lucru»

COLOCVIU ROMÂNNO-AMERICAN DE CRITICĂ DE ARTĂ

În zilele de 28—30 mai a avut loc la București un colocviu româno-american privind problemele artei plastice și ale criticii de artă contemporană. Au luat parte critici de artă români și americani. În deschiderea lucrărilor a luat cuvîntul Dan Hăulică, subliniind cîteva din trăsăturile artei românești contemporane, care, în cadrul unor preocupări specifice și de mare ecou, cum ar fi sculptura în lemn, au o semnificație spirituală deosebită, în sensul că exprimă adîncirea raporturilor autentice dintre artist și materia lumii.

Dan Grigorescu, în comunicarea sa, a încercat să schițeze, din optica unei metodologii comparatiste înțeleasă mai ales ca o lărgire a perspectivei de cercetare și a examinării problemelor în cauză, unele elemente de dezvoltare paralelă a artei românești și a artei americane. Printre exemple se afla menționarea unor similitudini de structură între arta textilelor indiene din sud-estul american și arta covoarelor din zona subcarpatică; relevarea unor asemănări și deosebiri în dialectica contactelor cu diferitele curente europene din prima jumătate a secolului XX, precum și interesul curcilor artistice americane pentru Brâncuși, Victor Brauner, Tristan Tzara.

Walter Hopps, director adjunct al departamentului de arta secolului XX al colecției naționale de arte plastice din Institutul Smithsonian, a arătat în expunerea sa că fundamentele actualei situații din artele plastice americane trebuie căutate în anii 30, momente cruciale pentru societatea americană. Cinci factori, spunea Walter Hopps, au determinat în acest răstimp evoluția artistică:

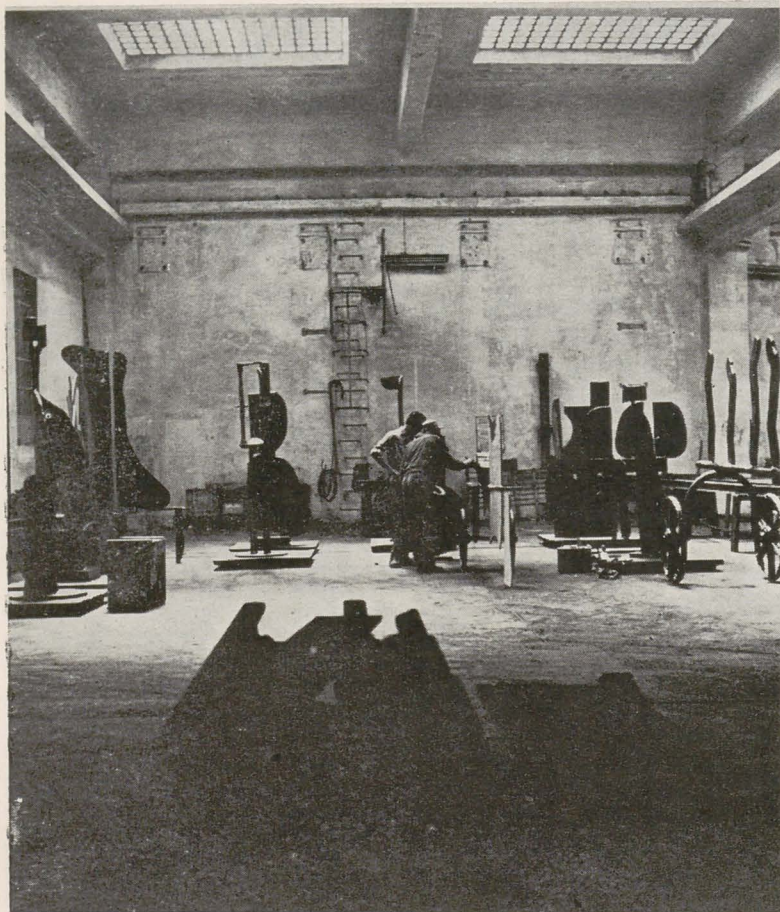
1) faptul că nici un fel de dezastru fizic sau de altă natură nu a zguduit cursul vieții americane; 2) migrația populației agricole către centrele urbane; 3) intervenția tot mai importantă a tehnologiilor de largă răspîndire a artei; 4) explozia educațională în materie de artă, din care a rezultat o «clasă» fără ierarhii interioare, a artiștilor; 5) modificarea înțelesului unui concept american al «frontierei», dintr-unul real-obiectiv într-unul mitologic, spiritual.

Prezentînd 70 de diapozitive de pictură, sculptură și grafică românească, Amelia Pavel a făcut totodată o succintă analiză a semnificațiilor pe care anume motive iconografice — natura, evenimentul istoric, social — le dobîndesc astăzi în arta românească în comparație cu trecutul recent.

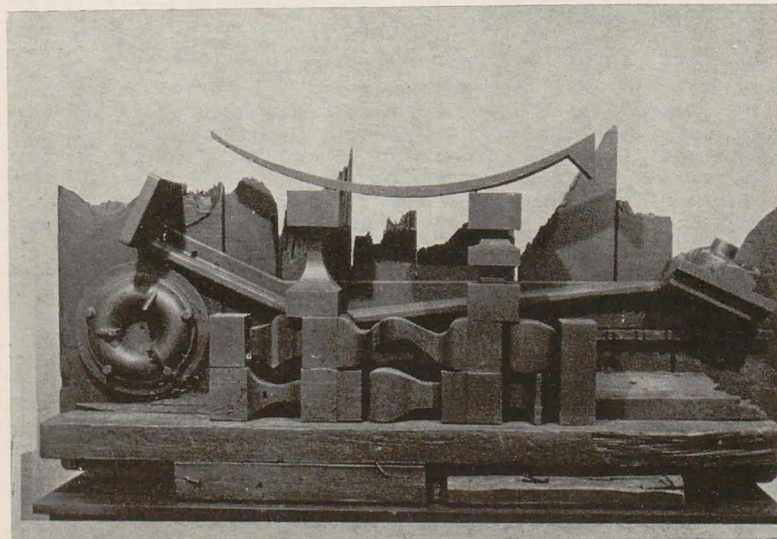
Ca reprezentant al Muzeului de artă al R.S.R., directorul Alexandru Cebuc a evocat cîteva momente din istoricul colecțiilor de artă în România.

Într-o comunicare intitulată «Arta americană și regionalismul», John Coplans, directorul muzeului din Akron—Ohio, a încercat să definească unele trăsături ale mentalității artistice americane. Decisiv în această privință i se pare lui Coplans a fi fost faptul că americanii ca popor au fost în situația de a-și inventa cultura și nu de a o moșteni; că ei au o conștiință a specificului lor ca popor cu o anume viziune despre lume. În continuare, Coplans a împărtășit publicului o serie de inovații introduse de el la muzeul din Akron pentru ca acesta să corespundă mai bine nevoilor culturale ale unei populații foarte diversificate ca nivel și interese de cultură. Un sistem expozițional mixt adaptat realităților sociale, spunea Coplans, care are în vedere toate categoriile sociale, a asigurat respectivului muzeu un imens număr de vizitatori.

Alanna Heiss, critic de artă și deținătoarea a două galerii din New-York, a făcut o trecere în revistă a lucrărilor de artă americană expuse în ultimii ani în galeriile ei precum și a metodelor de expunere, de organizare, care, în actuala înmulțire și diversificare a tendințelor și a concepțiilor despre artă, ridică, nu odată, numeroase probleme de ordin tehnic dar și de ordin psihologic, al susceptibilităților subiective. Urmate de întrebări și discuții, comunicările colocviului au trezit interes, arătînd cît de necesare sînt astfel de reuniuni profesionale pentru întreținerea unui climat normal de desfășurare a spiritului critic deschis, receptiv, de larg orizont cultural.



Expoziția *Artistul american la lucru*, deschisă recent într-unul din holurile Sălii Polivalente din București, a exprimat un punct limpede de vedere într-o implicită discuție vizînd arta modernă din aceste ultime decenii. Organizatorii au respins, de fapt, soluția unei largi antologii de imagini care nu ar fi relevat, desigur, decît fragmentar orizontul amplu al artei din Statele Unite, foarte greu a fi cuprins într-o expoziție de factură tradițională. Ei au propus definirea unor direcții fundamentale printr-o referire sugestivă la cîteva personalități ce marchează reinterpretarea sensurilor artei americane de după război. În felul acesta, expoziția însăși însemna afirmarea unei atitudini față de o perioadă a istoriei artei în care, cum scria un interpret al fenomenului, Barbara Rose, « un continent se pregătea să intre din nou în fluxul culturii universale, aducînd propria experiență a unor sinteze și disocieri specifice ». Întreaga expoziție stătea sub semnul preocupării de a semnalna punctele de interferență ale direcțiilor artei moderne americane, momentele în care ele se definesc ca purtătoare ale unei mișcări a ideilor, ca întrupări ale unor valori tradiționale și ale aspirației spre înnoirile necesare. Proiectul arhitectural al expunerii avea însușirea de a crea o construcție înăuntrul căreia momentele erau riguros precizate și, în același timp, sugerau continuitatea procesului



istoric—cultural. Caracterul dinamic al expunerii era sporit de filmele documentare, de proiecțiile de diapozitive menite să explice fenomenul artistic din Statele Unite, de demonstrațiile tehnice care au însoțit, pe întreaga durată a expoziției, prezentarea operelor propuse ca *model* al unui complex proces de construire a unei școli naționale.

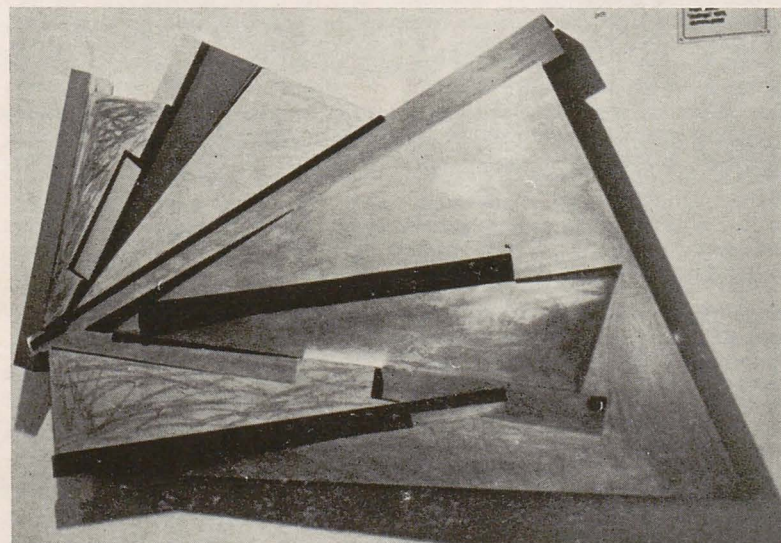
Criteriile pe temelii cărora s-a operat selecția urmăreau să stabilească, în primul rînd, locul ocupat de expresionismul abstract și de arta *pop* în evoluția picturii și sculpturii din ultimul sfert de secol în Statele Unite. Nu constituie, firește, o noutate să afirmi că, după ce Pollock « a statornicit ordinea în haosul primordial », de Kooning (și s-ar cuveni, evident, să se adauge și contribuția lui Gorky) a instituit un nou tip de raporturi între energia liniei și a culorii și tensiunile violente pe care le descoperea în existența modelelor sale. Dar, în expoziția de la Sala Polivalentă, demonstrația se sprijinea pe cîteva opere mai recente în care se părea că intensitatea unor cîmpuri electrice a dizolvat formele, iar linia (care, încă din ultimii ani ai deceniului al cincilea, tindea să-și dobîndească o funcție independentă) era doar un factor al ritmului ce însuflețea, dramatic, întregul spațiu, o caligrafie ce alerga pe întreaga suprafață a pînzei.

La un alt început de drum al acestei tradiții moderne stă arta lui Frank Stella, căreia Michael Fried i-a spus cîndva « structură deductivă »; Pollock, de Kooning, Gorky, Kline erau obsedați de mișcarea centrifugă, aspirînd să cuprindă, cu un fel de energie whitmaniană, întregul spațiu. La Stella, conturul însuși al tabloului e implicat în compoziție, dinamismul se convertește într-o mișcare centripetă, în care iluzia mimetică vrea să fie redusă la minimum, iar imaginea se identifică cu suprafața însăși a lucrării. Cu toate acestea, e clar că pictorul și-a dat seama că o deplină autonomie a imaginii de efectul iluzionist e imposibilă, de vreme ce privirea percepe spațiul pictural ca pe o *reinterpretare* a spațiului real și « dacă vor să rămînă obiecte și nu să se transforme în obiecte tridimensionale care există în spațiul real și nu în cel al iluziei picturale », lucrările sale *trebuie* « să apeleze la modalități complexe (și adesea contradictorii) de sugerare a spațiului ideal ». (Comentariul îi aparține lui Allan Kaprow, unul dintre cei mai originali istorici ai artei americane moderne). Și, ceea ce era încă și mai relevant pentru acest artist a cărui viziune a înrîurit-o atît de profund pe aceea a tinerei generații din anii '70, serigrafia sa introducea o relație similară între limitele spațiului optic și construcția interioară a acestui spațiu.

Helen Frankenthaler a fost caracterizată ca « o artistă care a dat picturii lui Pollock o interpretare prin excelență lirică ». Nu încapă îndoială, datele fundamentale ale viziunii ei nu pot fi despărțite de exemplul — devenit aproape mitic — al fondatorului « picturii gestuale ». Dar această extraordinară coloristă a rezolvat o problemă care, la mulți expresioniști abstracti, amenința să se transforme într-un conflict între termenii compoziției picturale, între culoare și desen. Soluția ei e de o simplitate uimitoare: Helen Frankenthaler desenează cu culoare, ceea ce dă întregii imagini o transparență și o fragilitate poetică, deși suprafețele colorate au o mare intensitate a luminii convertite în raporturi cromatice.

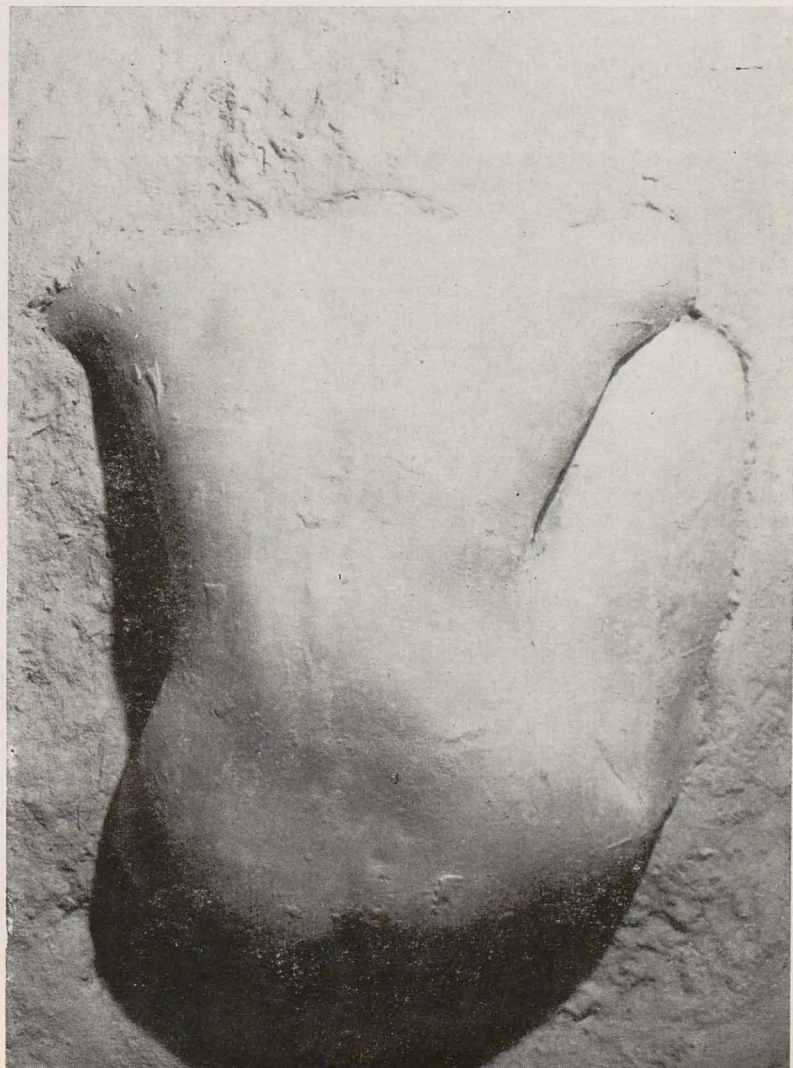
Deși nu era reprezentată îndeajuns de amplu în expoziție, Louise Nevelson se impunea prin profundul sens al construcției ce sacralizează obiectul umil, unind fragmentele disparate într-o vastă sinteză a formelor. Întoarcerea artei spre simbolurile primordiale se împlinea cu un fel de grandioasă simplitate.

Expoziția stăruia asupra uneia dintre direcțiile specifice ale artei americane din



ultimele două decenii: *pop-artul*. E pe deplin firesc, imaginea polemică a lumii contemporane, aspirația de « a arunca o punte peste prăpastia ce-l despărțea pe privitor de opera artistică în expresionismul abstract » (cum spunea Rauschenberg) s-au ivit, în această formulă, în pictura Statelor Unite, și ecoul lor a fost, se știe, imens. Era la fel de logic ca prezentarea să fi început cu Rauschenberg și Jasper Johns, predecesori necontestați ai mișcării, și să continue cu Warhol și cu George Segal, creatori ai unei halucinante imagini a « banalității exasperante ». Nu are sens să se obiecteze absența unui Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist sau Indiana, Wesselmann sau Dine, pentru că un asemenea tip de expoziție nu e menită să investigheze toate ipostazele unei mișcări, ci să aleagă doar câteva exemple ilustrative. Și selecția era pe deplin convingătoare.

Altul ar putea fi subiectul unei discuții mai amănunțite: nu cumva s-a ales o soluție care stabilește criteriile unei istorii de artă ce se oprește în jurul lui 1970? Lucrările cele mai recente nu erau, cumva, prelungiri ale acestor modalități de expresie, definite încă de acum un deceniu și jumătate? Poate că arta *op*, sculptura minimală, hiperrealismul, noua orientare spre colaj a lui Rauschenberg, afișul psihedelic, sculptura « junkyard », arta « movilelor » (de ostentativă origine indiană) ar fi avut dreptul să fie menționate în această selecție.



Dar e limpede că intenția celor care au făcut alegerea era de a se sprijini pe exemplele unei arte mai bine cunoscute în afara granițelor americane și prin intermediul cărora să se releve persistența unor tipuri de reinterpretare a universului real. Și, din această perspectivă, expoziția a reprezentat o neîndoieșnică reușită.

Ea a ilustrat o convingere, tot mai adesea exprimată de muzeografi, aceea că — așa cum s-a spus și în cadrul simpozionului româno-american, organizat cu acest prilej — « o expoziție trebuie să fie ea însăși o operă de artă, investită cu forță de convingere, propunându-și să afirme o idee coerentă ».

DAN GRIGORESCU

1. DAVID SMITH: *În atelierul său*, 1962
2. LOUISE NEVELSON: *Moonscape I*, lemn pictat, 1975
3. FRANK STELLA: *Joatinga*, aluminiu pictat, 1975
4. WILLEM DE KOONING: *Fără titlu*, ulei, 1977
5. ANDY WARHOL: « *Soup Can Series: Onion* », serigrafie
6. GEORGE SEGAL: « *Bas Relief Crouching Woman* », ipsos, 1973

pentru o redescoperire a lui



Cea mai enigmatică figură dintre «clasicii» avangardei românești, Corneliu Michăilescu, este și autorul câtorva sculpturi, interesante repere pentru o mai corectă considerare a personalității sale artistice. Ne vom referi, deocamdată, în special la prima perioadă matur creatoare a lui Michăilescu, cuprinsă aproximativ între anii 1924—1929, și în care sculpturile se încadrează organic, după anul 1925. Dar o «reevaluare» implică pe lângă degajarea unor semnificații noi și o scrutare mai atentă a «conului de umbră» provocat chiar de șocul descoperirii creației michăilesciene la începutul acestui deceniu. În primul rând, credem noi, critica de astăzi ar trebui să nu perpetueze o eroare a contemporanilor lui Michăilescu integrându-l forțat grupului de pictori cubist-constructiviști cu care el s-a asociat pentru a expune. După opinia noastră, primul stil michăilescian s-a modelat în contact mai strâns cu formele decât cu programele avangardei românești pe care, de altfel, el a părăsit-o în anul 1932. La rîndul ei această «ruptură» nu trebuie privită ca o negare a spiritului avangardei ci, mai curînd, ca un dezacord cu litera ei.

În al doilea rînd exegeții de ieri și de azi au pus un accent disproportionat pe schimbarea aparent surprinzătoare a stilului michăilescian către anul 1930. Într-adevăr, începînd cu această dată, el și-a transformat radical mijloacele de expresie, intensificînd forța obsesivă a tablourilor sale nu printr-o structurare geometrică, cvasi-minerală, ca înainte, ci printr-o mare varietate de invenții formale și, în general, printr-o «mescalizare a imaginii». Nu s-a remarcat însă că stratul profund al operei a rămas același și că, la începutul ca și la sfîrșitul activității, artistul a urmărit o formulare personală a *imaginarului*. Această idee, pe care n-o putem dezvoltă aici, ne va sluji mai departe ca ipoteză de lucru. Prin urmare noi discernem un Corneliu Michăilescu «secret», manevrînd o mitologie personală nedescifrată pînă astăzi, pe care a știut

s-o valorifica cu un excepțional simț modern. Caracteristica primei perioade michăilesciene stă, așadar, tocmai în opoziția *fantaziei* ca simptom al unei stări psihologice sau personale (G. C. Jung) față de *stil* ca totalitate a mijloacelor de configurare supuse unor inevitabile «presiuni pedagogice» din partea epocii. Această antinomie este evidentă în operele majore ale perioadei: în *Păzitorii castelului* (1924) ca și în *După bal*, *Angelus* (1926) sau *Buna Vestire* (1927).

Privind aceste tablouri, oricine este izbit de supra-punerea unor conținuturi plurivalente care provin din planul simetric realității, imaginarul, peste un ansamblu de relații formale aproape pure, stabilite în planul neproblematic al pînzei. Schematizarea formală presupune o atitudine identică, deci restrictivă, a stratului ideatic. Or, Michăilescu îmbina tratarea relativ univocă a formei cu pluralitatea posibilităților de «citire» a mesajului. Nimeni în afară de el n-a avut curajul să picteze episoade vag legendare într-o manieră care amintește cubismul. Din dorința de a înlătura situația aceasta confuză, de-a dreptul prolixă pe plan teoretic, s-a recurs adeseori la interpretări la rîndul lor prolix: unele tablouri au fost în mod fals socotite tributare esteticii cubiste. În realitate asemenea picturi există în creația lui Michăilescu și, după opinia noastră, ele formează în interiorul primului stil o tendință minoră. N-am vrea totuși să se creadă că le depreciez valoarea artistică. Dacă privim îndeaproape măcar un exemplu, *Natura statică* pictată în 1928, nu ne va fi greu să observăm acea ordine specific cubistă a suprafeței, o ordine care decurge din tratarea plană a obiectelor recompuse pe baza unei grupări conceptuale în familii de forme. Nu ne va scăpa nici nota constructiv superioară a întregii compoziții, care nu poate fi învinuită de ceea ce Gleizes îi reproșa lui Picasso în faza analitică, adică de un «impresionism de forme».

În sfîrșit, încă un element vine să confirme interesul arătat de Michăilescu spre sfîrșitul primei sale etape creatoare problemei obiectualizării, este vorba despre sculpturi. Este posibil ca noua lui preocupare să-și fi găsit un stimulente exterior în activitatea profesională pe care a depus-o începînd cu anul 1925, alături de Brauner și Maxy, la «Atelierul de artă constructivă» și, într-o a doua etapă, la «Academia artelor decorative» (1927). Cunoaștem pînă astăzi trei sculpturi: *Pierrot cîntînd* ($\bar{i}=33$ cm), *Maternitate* ($\bar{i}=39$ cm), și *Proiect de monument* ($\bar{i}=22$ cm). Altele două, *Călugăriță* și *Mască*, ne sînt cunoscute după fotografii* și nu știm dacă ele mai există în realitate. Primele trei statuete sînt turnate în ghips și ușor patinate, iar celelalte două, după cum reiese din notele autografe ale artistului pe spatele fotografiilor consultate, erau realizate în plastilină și lemn. Diferențierea în timp a acestor opere este dificilă: patru dintre ele sînt databile cu siguranță între anii 1925—1928; cea de a cincea, *Proiectul de monument*, ar fi fost lucrat, după cum ne-a comunicat familia artistului, ca monument funerar pentru Ion Theodorescu-Sion; această mică sculptură arhitecturală ar data, prin urmare, din anul morții acestuia, adică doisprezece ani mai tîrziu, în 1939. Ipoteza ni se pare puțin probabilă. *Călugărița* pare a fi prima sculptură din acest grup; ea derivă din formula de portret găsită de Michăilescu în *Angelus* (1926), fapt dovedit și de punerea față în față a unui fragment din acest tablou și a sculpturii într-o pictură datată 1928 și intitulată *Compoziție cu călugărițe*. În funcție de aceste circumstanțe, *Călugărița* ar putea data chiar din anul 1926. Tot în jurul acestui an a fost modelată

Masca. La rîndul său ea apare pictată ca obiect central într-o natură moartă intitulată *Mască și ziare*, care a figurat la cea de a VIII-a expoziție a societății Arta Română din 1928. Din punct de vedere stilistic *Maternitatea* se apropie de cele două sculpturi mai sus menționate; dar *Pierrot cîntînd*, care ne aduce aminte mai ales de Archipenko, rămîne singular și ne este practic imposibil să-l dăm cu certitudine înainte sau după grupul unitar al *Călugăriței*, *Măștii* și *Maternității*.

Este suficient de clar că sculpturile lui Corneliu Michăilescu sînt în strînsă legătură cu opera lui picturală: ele «spațializează» anumite soluții găsite mai întîi în pictură; chiar pronunțata calitate tactică a cubismului, pe care cineva l-a numit o «pictură pentru orbi», îi putuse oferi lui Michăilescu soluția sculpturii, așa cum se întîmplase și cu Braque ori Picasso. Am vrea să surprindem cu ajutorul unui singur exemplu cum «adîncirea» formală duce la o «aplatizare» fatală a conținuturilor. Dacă *Angelus* este un tablou imaginativ, mai bine zis un produs reimaginat al memoriei afective («Toute mémoire est à réimaginer» spunea Bachelard), capul de călugăriță, «reconstruit» spațial după una din figurile pînzei, nu mai are această calitate. *Angelus* prin tehnica reprezentării tinde către asamblajul obiectual. Personajele și-au pierdut calitatea lor de aparențe, totuși individualitatea lor materială rămîne dovada neputinței (sau neintenționalității în acest caz) transformării modelului natural în schemă pură. Determinat chiar de faptul că nu dorea să adîncească procesul obiectualizării, artistul stabilea un centru de interes în relația dintre formele statice și fundalul cinematic: imaginea are un puternic efect de traveling. Nu avem de-a face în acest caz cu un exemplu de artă *deductivă* (cum își numea Juan Gris propria pictură), ci, mai curînd, cu un tip de artă *inductivă* (în cea mai bună tradiție cézanneană). Privind acum capul de călugăriță vom constata, în primul rînd, cît de ermetic a devenit el de îndată ce a fost smuls din context, de îndată ce au fost anulate relațiile spațiale care, după Worringer, dau oricărui obiect o «relativitate în imaginea lumii». Să mai observăm că pînă și efectul tridimensional al acestui obiect a fost restrîns, pe cît posibil, prin aplatizarea volumului capului, redus aproape la dimensiunile înălțime-lățime de forma cilindrică din spate. Acest cilindru secționat, cizelat uniform, interzice aproape orice considerare a sculpturii altfel decât frontal. Regăsim aici, în mod ideal, ilustrarea principiilor lui Hildebrand: «Sculptura nu are sarcina de a-l lăsa pe spectator în situația incomodă față de tridimensionalitatea sau cubicitatea impresiei naturale [...] ci are rostul de a lua imaginii cubice aspectul ei chinuitor. Cîtă vreme o figură plastică se impune în primul rînd ca o imagine cubică, ea se află încă în stadiul inițial al structurii artistice; abia cînd ea dă o impresie plană, cu toate că este cubică, capătă o formă artistică». Capul de călugăriță nu este un portret individual și nici portretul simbolic al devoțiunii creștine. Impulsul imitativ sau simbolic sucombă în spatele unei structuri formale în sine, care sugerează însă ideea vagă a unei «eficiențe» latente și concentrate. Capul de călugăriță s-a transformat într-un obiect, iar tratarea voit neartistică a materiei tinde către tehnologic, în cel mai obișnuit sens al termenului.

Corneliu Michăilescu și-a definit odată crezul artistic drept «poezie plastică». În raport cu acest reper fundamental sculptura sa ne apare ca un teritoriu deschis experimentului cu formele. Obiectul tridimensional, materia dură, poate fi cu

corneliu michăilescu

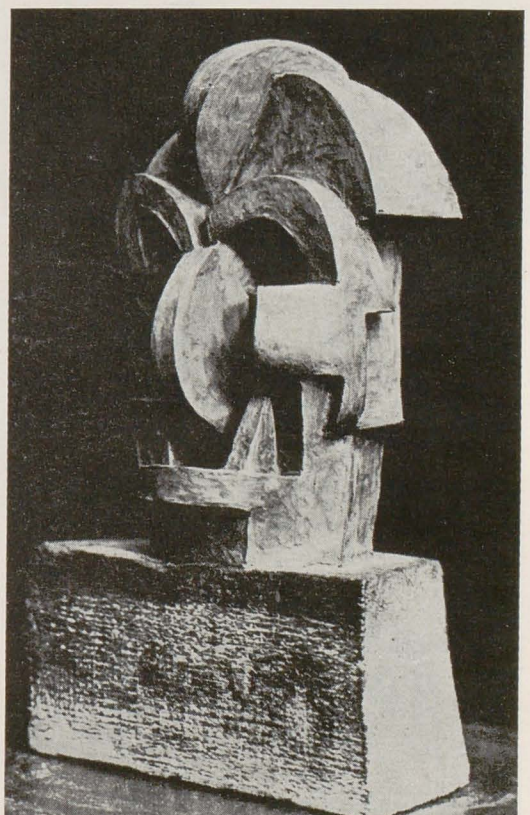
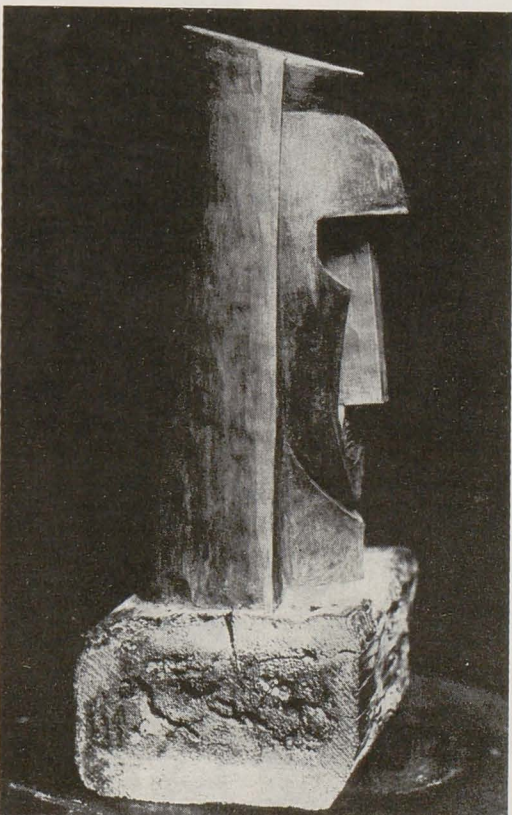
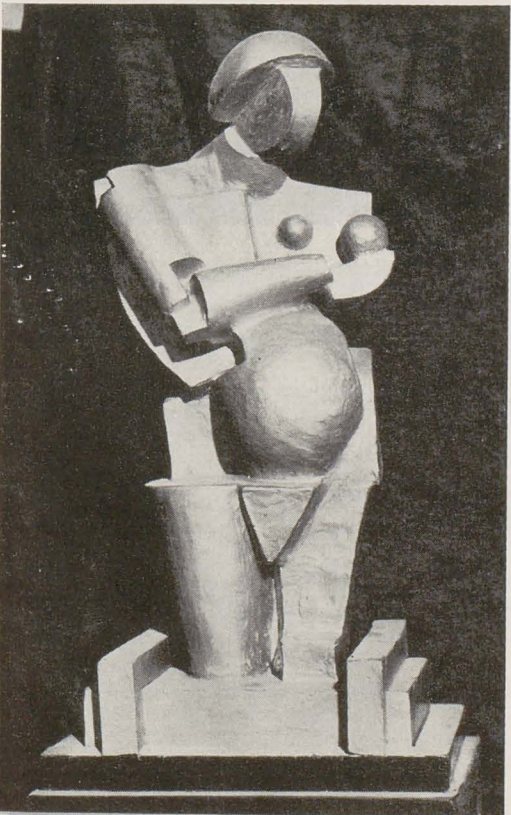
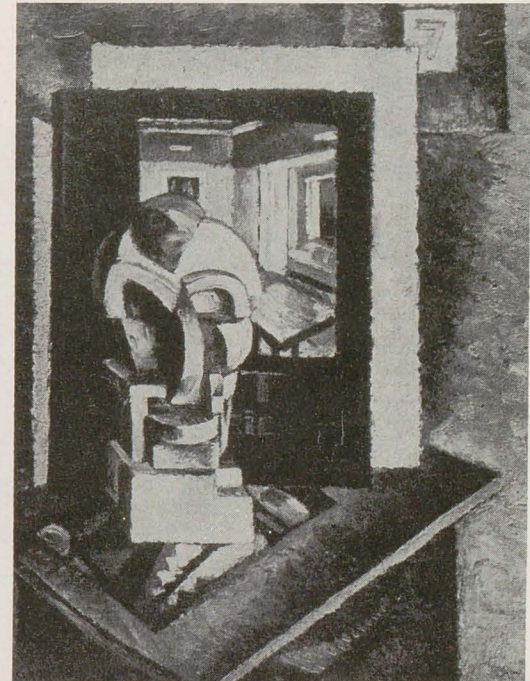
greu modelată în același timp pregnant formal și poetic aluziv. Sculpturile lui Michăilescu nu reprezentau o necesitate creatoare, ci una de ordin stilistic; numai astfel se explică de ce nu și-a expus niciodată statuetele și cum au putut ele trece neobservate criticii, deși în mod evident reprezintă o etapă interesantă în creația michăilesciană. Mai mult chiar, se poate spune că aceste câteva sculpturi sînt «cheia» stilistică a perioadei 1924—1929, prin

intermediul căreia se va putea înțelege, antitetic, în ce măsură stilul său era o construcție deliberată a imaginarului la nivelul structurilor de limbaj plastic.

ANDREI PINTILIE

* Fotografiele ne-au fost puse cu amabilitate la dispoziție de Petre Oprea, autorul merituosului și unicei monografii dedicate lui Corneliu Michăilescu.

1. Proiect de monument funerar
2. Compoziție cu călugărițe, 1928
3. Mască și ziare, 1928
4. Maternitate, probabil 1927
5. Călugărița, probabil 1926 (dispărută?)
6. Mască, 1926—1927 (dispărută?)



arta plastică finlandeză

La București, în sala de expoziții a Teatrului Național și apoi la Constanța, a fost prezentată publicului român o interesantă selecție de pictură, grafică și sculptură contemporană din Finlanda.

Regăsim trăsături definitorii artiștilor finlandezi, pe care criticul Maaretta Jaukkuri le considera a fi « aspirația spre simplificare, concentrarea asupra esențialului, asociată cu rafinamentul tehnic ».

Pictura lui Karijuhari Tolonen, mai aproape de un realism fotografic, pune în discuție tocmai acel « nou realism » pe care criticii îl remarcă în arta deceniului șapte, ca produs nu dintr-o criză estetică, dar din nevoia unei reevaluări morale a conținutului imaginii. În acest caz interesează nu atât noutatea de limbaj, cât configurarea cu elemente

formale ușor recognoscibile unei precise expresii — mesaj, de exemplu relația civilizație—natură în tablouri ca « Peisaj în dispariție » sau « Ceață de dimineață ».

Într-o formulă de construcție pe verticală cu ocure, verde și albastru, subliniind geometria secretă a elementelor componente ale peisajului, este « Primăvara » lui Tapani Jokela.

O asemănătoare preferință pentru construcție, desfășurată într-o compoziție solidă, se întâlnește în « Portretul Leenei » de Eva Cederström, unde volumele sînt realizate de tușe puse plat în cîmpuri cromatice.

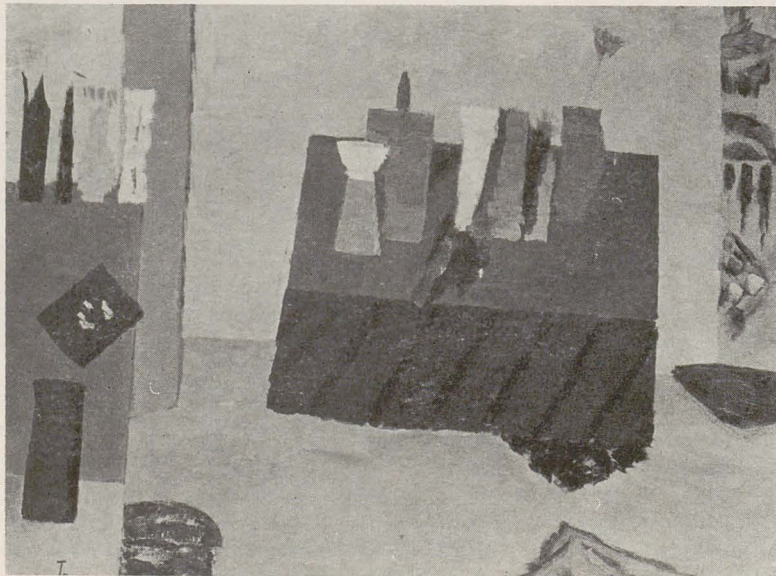
Leena Loustarinen ne amintește în lucrările sale de mari dimensiuni, executate cu o tușă și un

desen energic, portretele fauve ale lui Matisse. Contrastele cromatice sînt exaltate prin accente de negru sau prin exploatarea albului pînzei. În tripticul « Muze » al Anitei Snellman forma închisă cu o linie armonică și căutarea muzicalității în înlănțuirea semnelor plastice creează un decorativ rafinat de filiație matisiană.

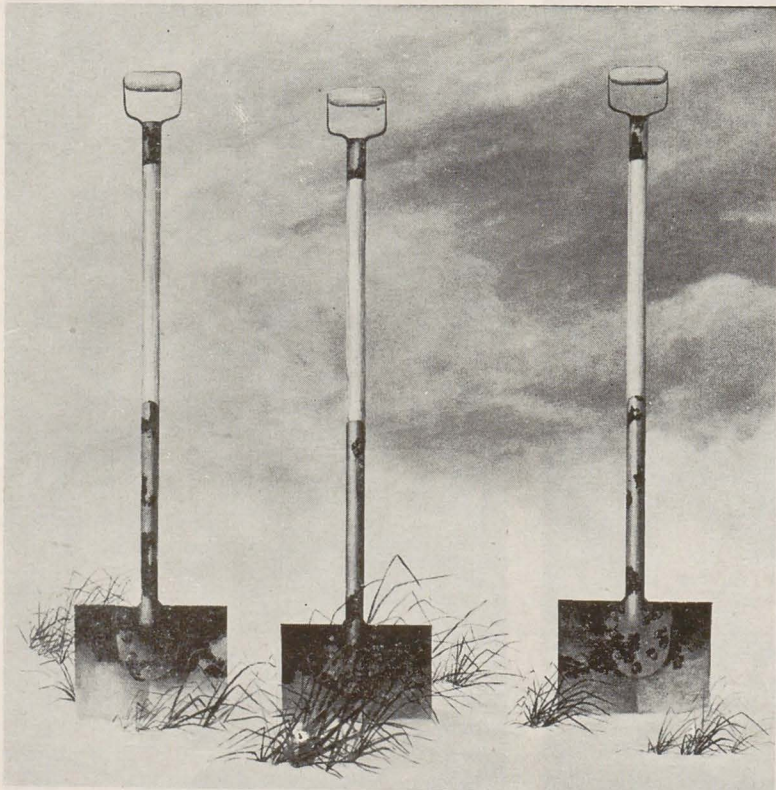
De o mare delicatețe a coloritului, în ocure și griuri, sînt naturile moarte ale lui Tuomas von Boehm. Leo Leskinen studiază efectele penumbrei și conturului într-o atmosferă vibrată de brunuri în « Interior » și « În amurg ».

Foarte interesante sînt și lucrările pe formula unui abstracționism echilibrat și rațional. Astfel Marika Mäkelä propune eșafodaje din cîmpuri cromatice

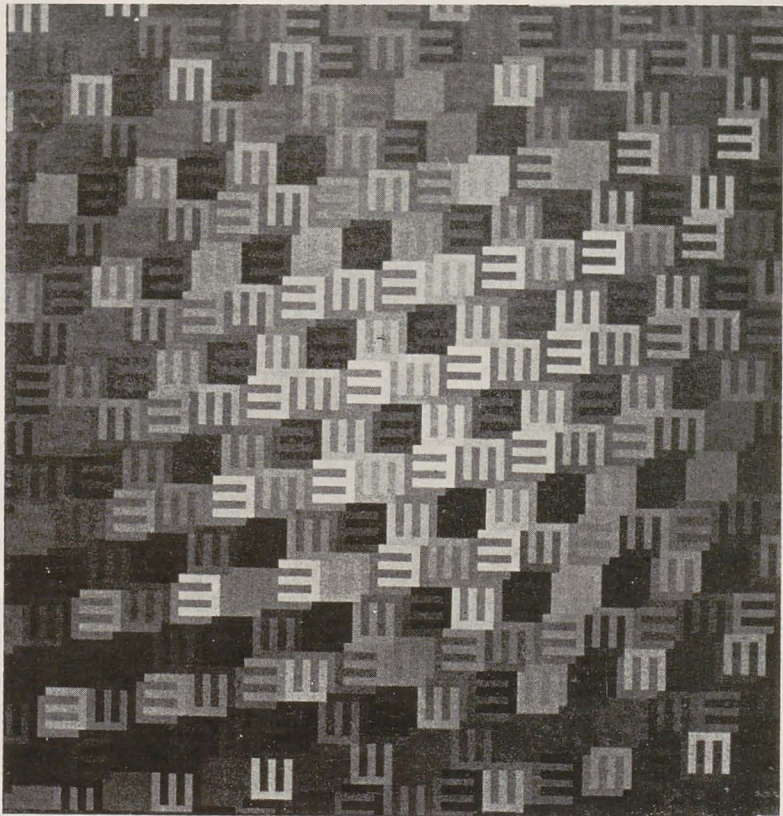
TUOMAS VON BOEHM: Interior, ulei, 1975



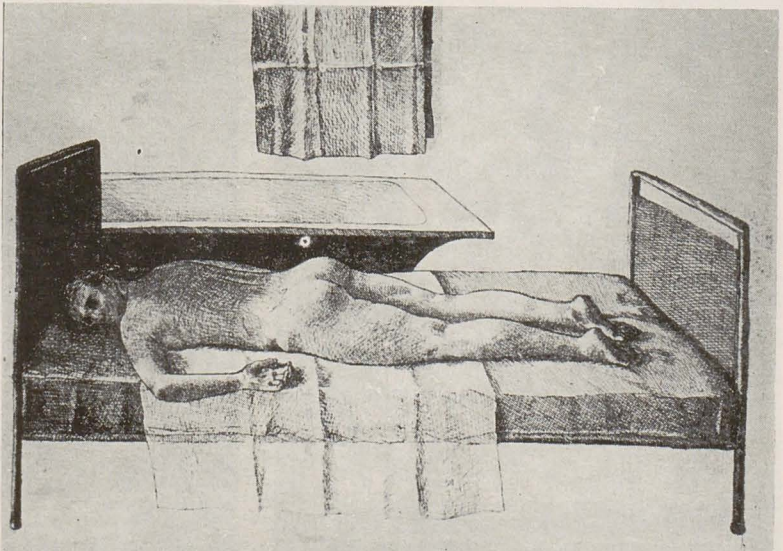
KARIJUAHARI TOLONEN: Momentul adevărului, ulei, 1977



PENTI TULLA: Rămas bun, acrilic, 1976



MARJATTA HANHIJOKI: Baia, gravură, 1978





HELENA PYLKKÄNEN: Africa II, bronz 1977

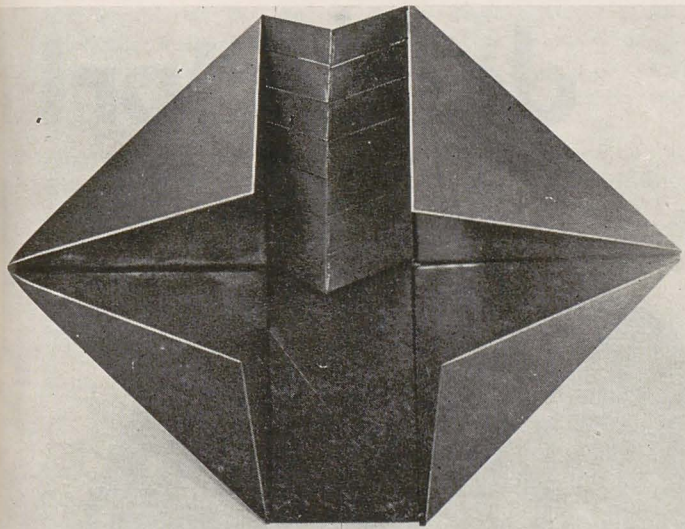


ERKKI MYKRÄ: Noapte, beton, 1977

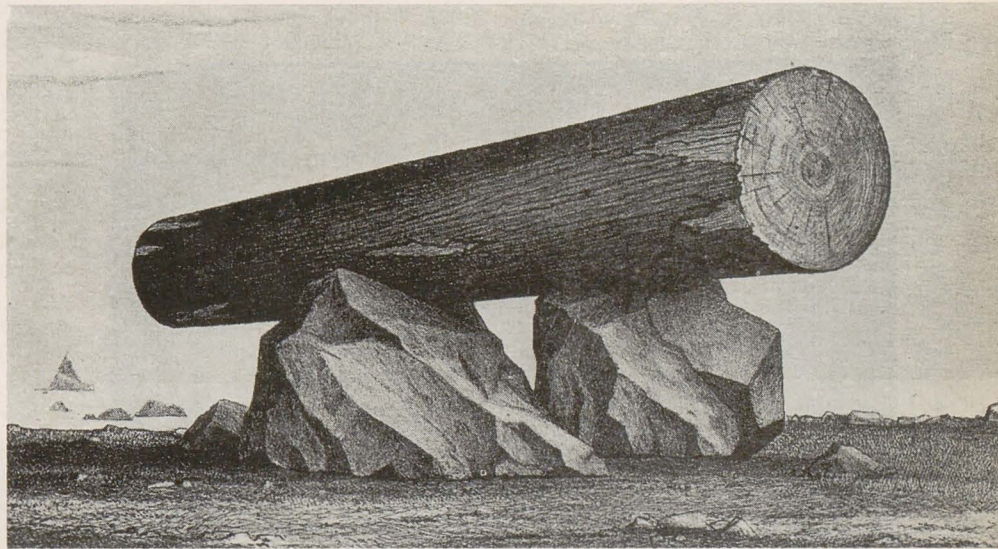


CARL WARGH: Vas și femeie, acuarelă, 1978

SEPPÖ MANNINEN: Miezul nopții, oțel, 1976



TEUVO-PENTTI PAKKALA: Reflux, litografie, 1973



în «Roșu» și «Verde», iar Juha Soisalo creează imagini de o mare frumusețe prin proiectări de ecrane închise pe un eteric spațiu albastru («Spațiu întunecat», «Sajuz», «Luna»).

Riguros geometrice sînt atît «Seriile sistematice» ale lui Vladimir Kopteff, în care alternarea suprafețelor dreptunghiulare alb-negre ritmează imaginea, cît și lucrările lui Pentti Tulla («Rămas bun», «Pictură-examen»), unde repetarea unui semn colorat creează efecte de vibrație sau volumetrie. Luată în accepția sa mai largă — ce cuprinde o serie de manifestări de artă fantastică sau naivă — artei suprealiste i-am putea înscris pe Alice Kaira și a sa incursiune exotică și fabuloasă în Egipt, sau pe Inari Krohn, cu ale sale candido «Urme pe zăpadă» și «Sobe purpurii».

Universul fantastic din lucrările lui Antti Vuori se hrănește fie din tradiția legendelor Nordului («Ahti, Zeul apelor și corpuri ciudate»), fie din misterul lumii subacvatice («Viața în adîncuri»). Peisajele cu ape și păduri ale lui Sirkka-Liisa Lonka — dintre care amintim «Sălciile» — sînt pasteluri într-o notație de factură impresionistă. Cu o linie fluidă și o rezolvare a maselor în cîmpuri

cromatice transparente, Carl Wargh investeste sensibilitate și rafinament în naturile sale moarte. Acuratețea execuției este remarcabilă în gravurile Marjattei Hanhijoki și în litografiile lui Teuvo-Pentti Pakkala. Aparenta simplitate a imaginilor de o claritate aproape fotografică se dovedește de o mare frumusețe prin efectele grafice de alb-negru și griuri, în «Baia» din grupul primelor și «Sat părăsit» din cel de al doilea.

Seria «Catedralelor» sau «Orașul» lui Tuulikki Pietilä sînt construite într-o creștere verticală, din hașuri ce creează, în suprapuneri și întretăieri, un neobosit joc de umbră-lumină. Heikki Arpo folosește de asemenea dinamismul liniilor și planurilor divers direcționate și alternarea, de mare efect grafic, a zonelor de umbră și lumină. Sculptura, chiar dacă a fost reprezentată în expoziție prin lucrările doar a cinci artiști, a însemnat o componentă importantă a acestora. Am avut ocazia să cunoaștem soluții plastice pe cît de diferite, pe atît de interesante.

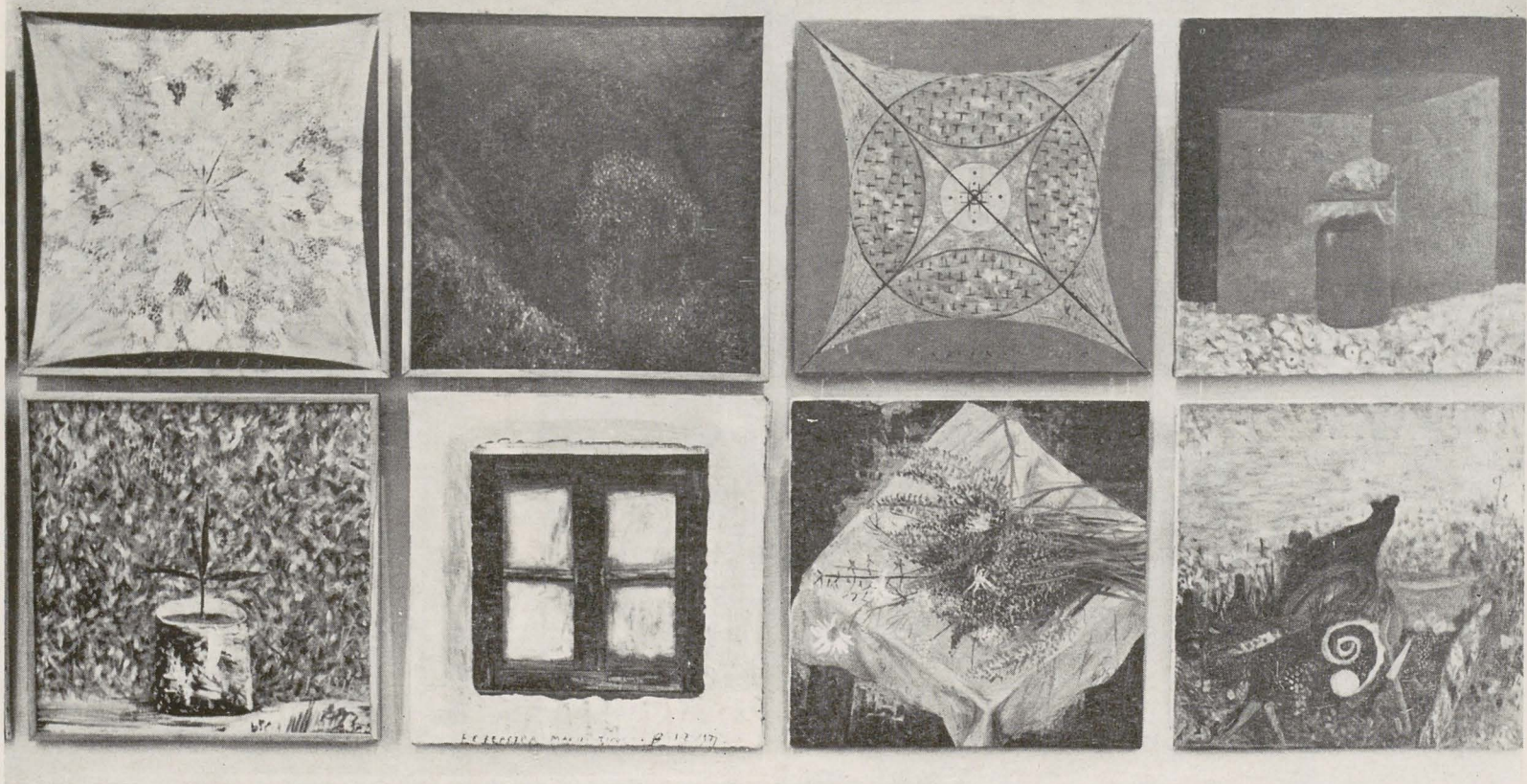
Formele din aluminiu ale lui Heikki W. Virolainen par a popula un univers în care legile fantasticului generează compulsări stranii («Nou născut») sau

supradimensionări ale firescului («Cocoș» și «Pește albastru-gălbui»). Hanele Kylänpää preferă construcția solidă în bronz, cu un pronunțat modelu, ca în cazul «Luziei». Aceeași atenție acordată reliefului adiacent o întîlnim în lucrările lui Erkki Mykrä: formele, analizate în planurile lor mari, captează efecte de lumină pe întreaga lor suprafață. Capetele de animale în bronz create de Helena Pykkänen amintesc de vestigiile unei civilizații arhaice, prin patinarea metalului, dar și prin voința arhetipală a formelor. Esențializate în sensul maximei expresivități și caracterizări, volumele-efigii sînt incizate în rețele de linii.

Cu sculpturile lui Seppo Manninen («Miezul nopții» sau «Dimineată rece»), realizate în oțel, ne aflăm în plin nonfigurativ; subiectul îl constituie jocul abstract al formelor geometrice urmărit în planurile ce se pliază și în efectele luminii ce participă activ la geneza volumului.

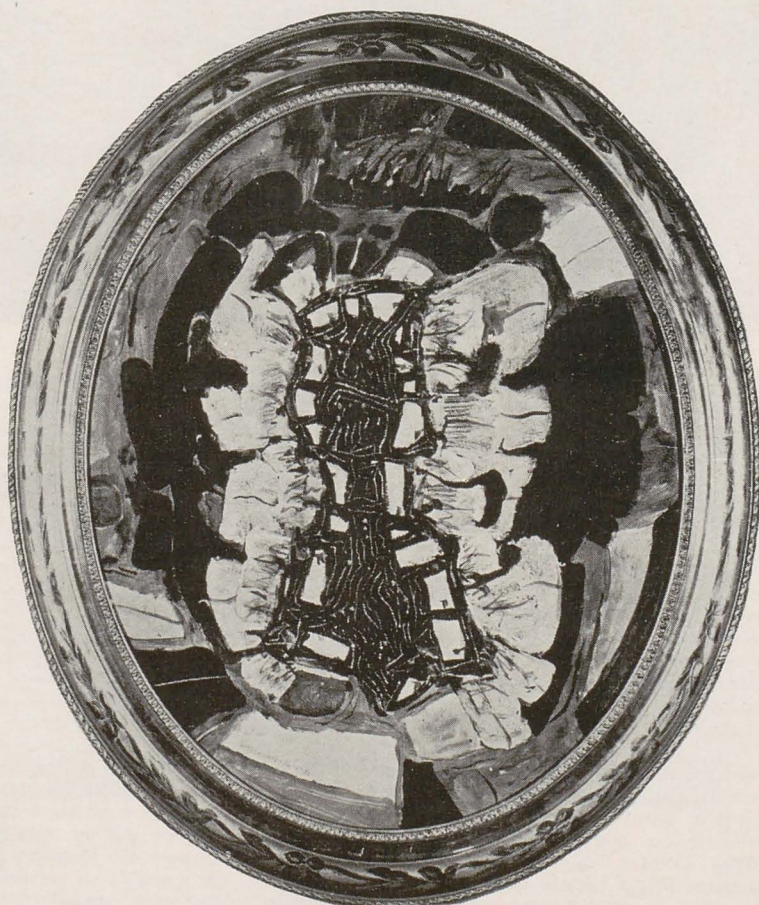
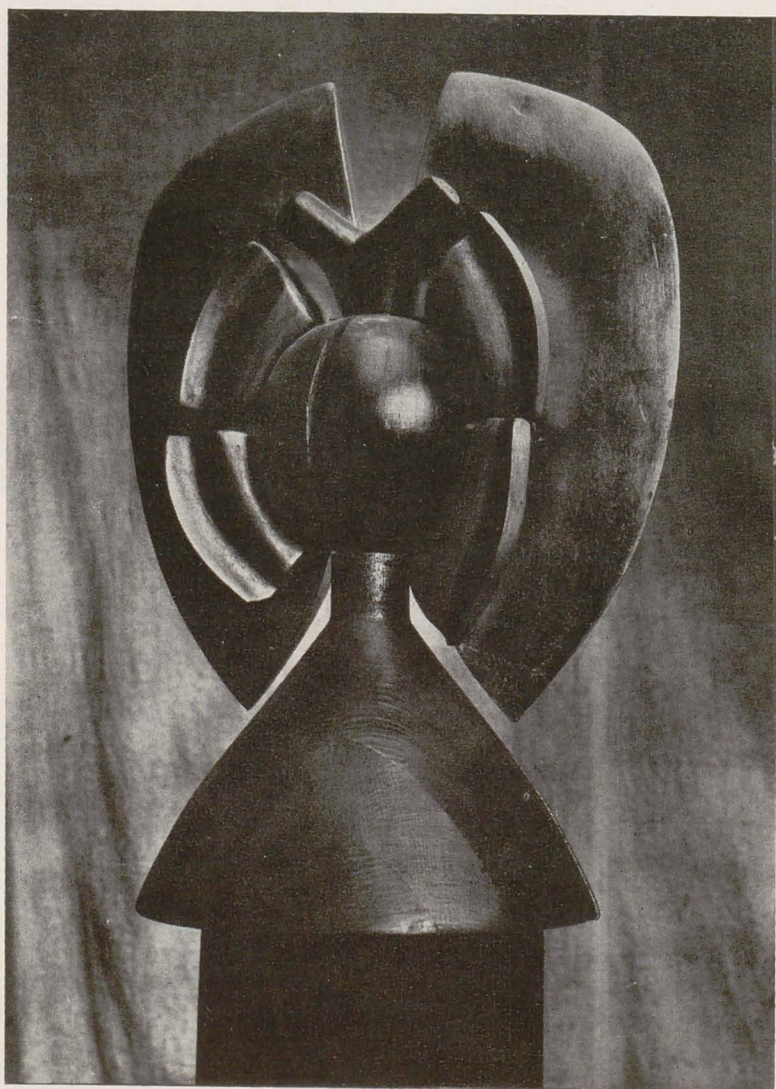
Expoziția în ansamblul ei și-a îndeplinit fără îndoială cu succes misiunea culturală, datorită în primul rînd înaltei ținute artistice a lucrărilor, cît și prin marea varietate stilistică și tematică a acestora.

ILEANA POP



1. HORIA BERNEA; 2, 3. ION GHEORGHIU

doi pictori



HORIA BERNEA — TRADIȚIE ÎN INOVAȚIE. Lucian Blaga definea orizontul spiritual al spațiului românesc ca având o structură specifică: infinitul conceput ca o alternare ondulatorie de deal și vale care ar constitui coordonatele definitorii ale spiritualității românești. Orizontul spațial al unei culturi nu este determinat doar de coordonate geografice: înfinitatea atât de caracteristică spiritualității românești a fost asociată de către filosof și cu muzica lui Bach. Este oare o întâmplare că pictorul Horia Bernea a ales motivul «Dealului» ca subiect al mai multor lucrări, sau este un fapt simptomatic în contextul unei percepții spațiale specific naționale? Un răspuns ar fi greu de dat. Fusesem avizată că Horia Bernea picta «Dealuri» și, în consecință, mă așteptam să întâlnesc un pictor de peisaje. Din discuție mi-am dat însă seama că nu era deloc ceea ce mi se sugerase la început.

Preocuparea pictorului pentru motivul «Dealului» datează încă din 1971, dar această alegere a fost doar accidentală în cadrul reconsiderării categoriei tradiționale de peisaj, din care motivul de deal nu era decât un element întâmplător. A pictat cinci serii de «Dealuri», fiecare conținând un număr fix de pânze și, în cadrul fiecărei serii, restricțiile impuse inițial de către pictor la întâmplare, au dus la o epuizare logică a «motivului». De exemplu, în seria nr. 1, genul de restricție autoimpusă este de ordin strict formal: proporție, dimensiune, culoare — dar unghiul de viziune e, din punct de vedere teoretic, nelimitat. În seria nr. 2, criteriile formale sînt în continuare restrînse, prin reducerea unghiului vizual permis, doar la câteva posibilități.

Începînd cu seria nr. 3 — pictată în timpul unei călătorii a pictorului în străinătate, pictorul decide deja asupra unui unghi de vedere fix, pentru ca în seria următoare — nr. 4, un efort personal de ierarhizare să se finalizeze într-o totală restricție, incluzînd chiar numărul de pânze asupra căruia decisese, inițial, că vor forma această serie. Numărul ales a fost de 7 pânze.

Aproape ca un răspuns la nedumerirea mea în acest început de conversație, pictorul a adăugat, aproape ca o explicație, că, pentru mentalitatea occidentală, lipsa de sistem pare greu de înțeles. O rezolvare formală ar duce la sterilizare, în sensul academic, care ar înlocui «firescul» atât de necesar în artă și în care Horia Bernea părea să creadă cu tărie. Am avut, oarecum, norocul de a putea vedea în atelier una din seriile de «Dealuri» — numărul 5 — în care pictorul a

elaborat conceptul de peisaj, și am avut impresia că, în sfîrșit, pricepeam ceea ce mi se explicase teoretic. Seria de «Dealuri» nr. 5 este constituită din 8 pânze a căror dimensiune se bazează pe un modul — pînza nr. 1 care măsoară 40×40 cm. Pânzele următoare sînt bazate pe multipli: 40×80; 40×120 cm, etc. Pictorul a selecționat doar un unghi de viziune, al cărui punct fix, ce constituie, în același timp, focusul picturii, este cărarea care divizează orizontal dealul. În timp ce compoziția nr. 1 din serie reprezintă un peisaj deluros văzut de la distanță, dimensiunile crescînde ale pînzelor următoare din cadrul seriei, precum și creșterea în dimensiune a dealului — impusă nu numai de mărirea dimensiunii pînzei, dar și de un unghi de viziune mai apropiat — au declanșat o disoluție a peisajului — prin dispariția prim-planului, precum și a liniei orizontului. Dimensiunea crescîndă a dealului a acoperit treptat suprafețele din ce în ce mai mari ale pînzelor succesive din serie pînă cînd a devenit, în pînza nr. 6, o compoziție abstractă, deși conceptul a rămas «Dealul» nr. 6, focusul rămînînd tot cărarea care diviza dealul orizontal, inițial selecționat de artist. Motivul dealului a fost, în acest fel, complet epuizat și a trebuit să fie abandonat, cel puțin pentru moment.

Oare pictorul a ales motivul dealului cu totul la întâmplare? În procesul de selecționare, el a ținut seama și de un element de ordin emoțional, personalizînd, în acest fel, alegerea. Și în continuare?

Horia Bernea pictează tablouri de mic format patrat. Deliberat pictează obiecte obișnuite de fiecare zi, dar își epuizează complet subiectul în cadrul micii suprafețe fizice a pînzei. Rezultatul: o consistență de giuvaer, accentuată de pensulația delicată folosită, reminiscență a panourilor pe lemn în tempera de secol al 15-lea flamand. Nici măcar nu am rămas surprinsă cînd pictorul mi-a confirmat că folosește și tempera în unele dintre picturi. Flori sălbatice, borcane cu marmeladă, o fereastră, o piine. . . Piinea ca obiect îl fascinează, de altfel din punct de vedere conceptual. Încercările de a crea echivalențe vizuale ale obiectelor selecționate duc uneori la concluzii stranii. Un astfel de exemplu este pictura intitulată «O Piine». O pînza mare, reprezentînd o piine, care amintește în mod straniu de un creier. Aceasta ar putea fi poate mai bine înțeleasă dacă și circumstanțele istorice ar putea fi cunoscute: după cutremurul care a zguduit Bucureștii în martie 1977, pictorul a văzut un creier uman imprăștiat pe un trotuar iar pînza reprezentînd o

piine pictată în perioada imediat următoare are o asemănare neliniștitoare cu un creier. Ceea ce este însă dificil de stabilit în acest caz este dacă rezultatul a fost intenționat sau s-a născut în cadrul celui «firesc» în care pictorul pare a crede, deși poate acest exemplu nu este întru totul concludiv, date fiind circumstanțele care l-au declanșat. Titlul generic ales pentru micile pânze reprezentînd subiecte utile de fiecare zi este «Prapuri» și fiecare dintre ele — mi-a explicat pictorul — ar putea să devină potențial un «motiv» pentru o compoziție sau o serie de compoziții de viitor, care ar putea fi dezvoltat, epuizat, și abandonat, asemenea motivului «Dealurilor». Am avut impresia că am înțeles poate puțin pe acest pictor neobișnuit la sfîrșitul a două ore petrecute în atelierul lui; pe de-o parte «Prapurile» — mici compoziții prețioase în sensul de prezentare vizuală prețioasă a unor obiecte de rînd — pe de altă parte, motivul unic al «Dealurilor» tratat în 5 serii succesive, numerele 1—5, epuizat din punct de vedere formal și logic, printr-o restrîngere graduală autoimpusă, rezultînd într-o schimbare de ordin conceptual: dealul devine o compoziție abstractă. Aparent, o situație de cul-de-sac.

Horia Bernea nu știe dacă se va mai întoarce vreodată la motivul «Dealurilor», dar îmi mărturisește că în procesul de reconsiderare a vechilor categorii tradiționale, precum peisajul, natura moartă, portretul, a descoperit că posibilitățile nu numai că nu sînt epuizate, ci că ele sînt nelimitate. În același timp, micile și prețioase compoziții de naturi moarte pe care le înșiruiuse în fața mea, împreună cu o pînza mare, încă neterminată, reprezentînd șiruri suprapuse de mere pe o tavă, constituie poate o mărturie vizuală a creației lui. Posibil ca următoarea categorie care o va aborda va fi cea a naturii moarte.

GRĂDINI SUSPENDATE — SAU O «TEORIE A CULORII». Intrînd în atelierul pictorului Ion Gheorghiu, un univers nou, neașteptat, se deschide în fața ochilor: picturi, alături de icoane pe sticlă și fotografii, acoperă pereții, iar pe etajere, sculpturile artistului: forme bizare, împietrite în bronz, lemn, ghips. Printre sculpturile în lemn, pictate în culori vii, se amestecă scoici, pietre, plante uscate care au căpătat parcă o «asemănare de familie». Pictorul, luminat de un zîmbet, mă invită să iau loc și să arunc scrumul țigării, pe care abia am aprins-o, direct pe podea. Discuția se înfiripă

cu dificultate, dar curînd picturile din jurul nostru au darul s-o închege. Pictorul s-a oferit să-mi arate câteva din recente compoziții și, mișcîndu-se cu repeziciune, aduce tablourile unul cîte unul în mijlocul atelierului și le dispune în semicerc în jurul meu. Mă simt covîrșită de o simfonie de culoare. Analogia nu este întîmplătoare — culorile lui Ion Gheorghiu sînt, într-un fel, corespondentele vizuale ale sunetelor: el însuși ascultă muzică în timp ce pictează. Titlul generic al lucrărilor este «Grădini suspendate». «Cuvintele nu au nici o importanță», îmi explică el. «Picturile, ele însele, trebuie să vorbească» — și ele vorbesc, pentru că este ușor să le iubești, dar greu să le explici sau chiar să le descrii. Nu se supun tentației de a le conceptualiza și, în ultimă instanță, analiza se concentrează tot asupra culorii. De fapt, aici pare a fi secretul: Ion Gheorghiu are o teorie foarte strictă a culorii, care, de fapt, îi explică pictura: «Pentru mine fiecare pictură este o aventură. Nu știu unde mă va duce. Dacă, inițial, aleg, intenționat, o anumită culoare, înseamnă că aventura a și început. Nu știu niciodată cum va arăta culoarea selecționată pe pînza, dar, odată materializată, culorile următoare nu le mai aleg printr-un proces mental, ci unul emoțional. Aleg în funcție de starea de spirit în care mă aflu și, uneori, rezultatul poate duce la dizarmonie: culori care aparent sînt nepotrivite cum ar fi galbenul, roșul cu roz, se întîlnesc pe pînza și, în mod ciudat, trăiesc în bună înțelegere.» Mă uit cu atenție la picturi. Suprafețele par vii, vibrează. Efectul este însă consecința logică a unei laborioase metode. Îmi mărturisește că elementul esențial în pictura lui este lumina. Culoarea se aplică pe pînza în zone alternante, transparente — mate. Cele transparente înghit lumina și, de aceea, par a se îndepărta de pînza, în timp ce zonele mate reflectă lumina ieșind în spațiu. Rezultatul este un relief clădit în întregime din culoare, ce înlocuiește sistemul tradițional de modelare prin valori tonale. Tehnica este însă mai rafinată: culoarea este aplicată pe pînza în straturi juxtapuse, iar efectul final este de fapt rezultatul unor combinații specifice de alternări de zone transparente și mate. Posibilitățile sînt infinite: culorile por fi juxtapuse în straturi succesive mate, sau alternări de mat cu transparent sau numai culori transparente — depinzînd de «relieful» pe care pictorul dorește să-l obțină. Mereu alt relief dar întotdeauna o explozie de culoare. Suprafețele sînt neregulate, diferind de la o zonă la alta, datorită pensulației variate, totul întregindu-se într-o

textură bogată. Dominantă este însă o simplitate limpede care ascunde discret strădania căutărilor și vasta experiență, combinate cu un asiduu studiu al naturii. Pentru că în ciuda caracterului nonfigurativ al picturilor sale și al titlurilor generice, pictorul nu s-a îndepărtat niciodată de natură.

Obiectele care populează tăcute atelierul stau mărturie: nu sînt pur și simplu «objets trouvés», ci subiectul unei infinități de schițe pregătitoare. Pictorul îmi arată cîteva schițe.

Acestea par a se împărți în două categorii: pe de-o parte acuarele — studii detaliate de flori, scoici, frunze. Mă uit la o floare de magnolie delicat colorată. Pe o foaie de hîrtie — trei scoici de forme diferite, alcătuite de capriciile naturii. Culorile de un violet palid ale petalelor de magnolie combinate cu verdele adînc al frunzelor, ar putea deveni poate culorile dominante ale unei compoziții. Celălalt tip de studiu îl reprezintă compozițiile abstracte în creion, «scheletul» viitoarelor picturi. În aceste forme recunosc cu ușurință cîteva dintre scoicile și obiectele împrăștiate în atelier. De aici calitatea organică a picturilor. «În natură obiectele au suprafețele lor proprii, fiecare reflectînd lumina într-un anume fel», mi se explică. «Eu îmi inventez suprafețele și, de aceea, ele variază în acord cu propria mea logică. Și ce plăcere e pentru mine să le pictez și să le mîngîi». Brusc, calitatea senzorială a tablourilor mă izbește puternic.

Combițiile de culori sînt însă o reflectare a stării de spirit specifice a artistului. Îl întreb despre o compoziție în care folosise culori intense, combinînd un albastru malefic cu negruri transparente. «E un concert», îmi spune pictorul, «nu vezi forma viorii în compoziția centrală?» Culorile — am impresia — sînt totuși mai degrabă vehiculul principal ce transmite impresia declanșată de acel concert, în timp ce forma centrală, care se aseamănă cu gîtul viorii, este contingentă. Ion Gheorghiu zîmbește: «Oamenii au impresia că noi „artiști” sîntem tulburați de „anxietăți cosmice” și, de fapt, de multe ori, o durere de dinți sau o nereușită la cumpărături în piață pot determina starea de spirit „creatoare”. Lumea noastră este tot atît de cotidiană ca a tuturor celorlalți oameni. Noi sîntem artiști doar în fața pînzei. Uneori eu folosesc culori violente care pot șoca, alături culorile se furișează insidios, asaltînd spectatorul, copleșindu-l. Îmi arată o compoziție în gri și roz, așezată discret într-un colț. Armonia de culori este întreruptă de o pată mare

portocalie care domină în mod neașteptat axa geometrică. Este o dizarmonie care neliniștește, atrăgînd în același timp. Mi-a mai adus două compoziții și mi-a povestit «istoria» lor. În una dintre ele, galbenul predominant este rezultatul contemplării pînzei lui Rembrandt: «Haman implorînd iertare Esterei» aflat la Muzeul R.S.R. Este o replică personală izvorîntă din starea de spirit transmisă de pictura lui Rembrandt. De asemenea, griurile dominante ale celeilalte compoziții au fost declanșate de cele folosite de Rafael în portretul lui Baltazare Castiglione?

«Și sculpturile?» îl întreb.

«Nu vezi că aproape le trag de ureche afară din pînză?». Sînt de fapt formele propriilor lui picturi dar în expresia lor tri-dimensională.

La o privire mai atentă e clar că aceleași forme sînt folosite atît în picturile cît și în sculpturile artistului.

Culoarea nu este întru totul abandonată, nici chiar în sculptură. Unele dintre sculpturile în lemn sînt polichrome, în altele bronzul are patine diverse, chiar combinații de materiale diferite în aceeași sculptură, amintind de Brâncuși, a cărui fotografie, alături de cele ale lui Braque, Picasso, Pallady, se află pe pereți — mentorii lui Ion Gheorghiu.

Textura este foarte importantă, atît în sculptura cît și în pictura artistului, căci el are un mare respect pentru calitățile inerente ale materialului utilizat, evidențiind caracterul lor specific, dar în același timp fiind conștient de limitările impuse de caracterul materialului. În ultima instanță, viziunea sculptorului este diferită de cea a pictorului, dar și în acest caz similitudinile sînt izbitoare.

Concluzia neașteptată la care am ajuns privind sculpturile pictorului este că, deși un mare artist al culorii, viziunea sa este esențialmente de sculptor. Ariile constitutive ale compozițiilor sale sînt delimitate puternic: ele nu se amestecă, ci sînt continuate în zonele lor clar conturate; efectul rezulta din juxtapunere. Lumea este cea a culorii, totuși.

SANDA MILLER

simeze

FILIALA U.A.P. BUZĂU

Muzeul de Artă Brașov. Faza Interjudețeană Festivalul național «Cîntarea României». Au expus: PICTURĂ: Gheorghe Ciobanu, Nicolae Ionescu, Luminița Ispirescu, Victor Constantinescu, Elena Laza, Florin Menzopol, Ioan Rusu, Aurelia Tudorache. SCULPTURĂ: Gheorghe Coman. GRAFICĂ: Gheorghe Ciobanu, Emil Pricopescu, Elena Laza, Gheorghe Stoica. ARTĂ DECORATIVĂ: Florin Menzopol. Mai.



VALERIA TRUȚĂ STOLERU

Galateea. Scenografie de televiziune. Mai.



TITINA COMȘA

Orizont. Tapiserie. Iunie.



TATIANA APAHIDEANU

«Căminul Artei» (parter). Scenografie. Iunie.



TEODOR BOGOI

Galeria Municipiului București. Pictură. Iunie.



TIM FEDORENCO

Eforie. Pictură. Guază. Mai



ANCA EMILIA BOISNARD

Eforie. Pictură. Iunie.

EXPOZIȚIE DE GRUP

Filiala U.A.P. Buzău. București. Sala «Căminul Artei». Pictură. Grafică. Au expus: Gheorghe Ciobanu, Florin Menzopol, Mihail Menzopol, Ioan Rusu, Aurelia Tudorache, Gheorghe Stoica. Aprilie-mai.

CONSTANTIN NIRCĂ

Galateea. Ceramică. Iunie.

GEORGE ȘTEFĂNESCU

Galeria Municipiului București. Pictură. Iunie.

EVA ȘORBAN

Căminul Artei. Propuneri vestimentare. Iunie.

ILEANA COJANICULESCU

Hanul cu Tei. Cenaclu. Sticlă și desen. Iunie.

DIENES ATTILA

Orizont. Sculptură. Iunie.

DAMIAN PETRESCU

Orizont. Desen. Iunie.

GHEORGHE OLARIU

Tîrgu Mureș. A organizat două expoziții de pictură: prima în luna aprilie, Gale-riile Vatra, intitulată «Atelier», a doua în luna iunie, «Însemnări de călătorie în Italia», în sălile de expoziții ale Filialei U.A.P. Tîrgu Mureș.

EXPOZIȚIE DE TAPISERIE

Orizont. Expun: Ana Lupaș, Eva Deak, Ileana Balotă, Elena Haschke Marinescu, Berta Benko Mrazek, Mariana Oloier, Filaret Oloier, Ion Stendl, Lucreția Pacea, Daniela Grusevschi, Geta Brătescu, Grațiana Stoichiță, Ana Tamaș, Șerbana Drăgoescu, Simona Vasiliu Chintilă, Valentina Delaport, Vintilă Mihăescu, Pia Costescu, Cella Neamțu, Liliana Șaru, Constantina Dumitru. Iulie.

Articles à signaler

Hymne à la Roumanie — finale républicaine

(MIHAI DRIȘCU)

p. 4

Une imposante exposition républicaine réunissant tous les domaines de l'art plastique (peinture, sculpture, arts graphiques et arts décoratifs) a été organisée à l'occasion de la II^e édition du Festival national « Hymne à la Roumanie ». Ouverte au Musée d'art de la République ainsi que dans les salles « Dalles » et « Tudor Arghezi », l'exposition comporte une sélection rigoureuse d'œuvres réalisées par les artistes roumains en 1978 et 1979.

L'exposition, présentée par le critique d'art Mihai Drișcu, est accompagnée de la liste des lauréats.

N.N. Tonitza

(AMELIA PAVEL, DANA PINTILIE)

p. 11

Sous la rubrique « Retrospective », deux textes dus au critique d'art Amélia Pavel et au conservateur Dana Pintilie, s'occupent de l'exposition N. N. Tonitza — abritée par le Musée d'art de la République. Comparant l'actuelle exposition à celle de 1964, Amélia Pavel estime qu'elle constitue une reconsidération faite dans l'esprit des analyses iconographiques proposées par les grandes manifestations consacrées à l'Expressionnisme, au Néo-Objectivisme, à l'Art Nouveau ou à l'Art Déco. Délibérément ou seulement par intuition, N.N. Tonitza introduit dans le répertoire de sa création des années 20, des motifs dont le substrat symbolique — avec une teinte sociale et des références à la situation de l'artiste dans la société moderne industrialisée — circule dans toute la peinture européenne et, jusqu'à un certain point, aussi dans la peinture américaine de la même période. Soulignant la diversité des préoccupations de N.N. Tonitza qui a abordé aussi la peinture murale, la scénographie, les arts décoratifs, l'illustration de livres, la caricature etc. — Dana Pintilie s'occupe surtout de l'œuvre graphique de l'artiste.

L'artiste américain au travail

(DAN GRIGORESCU)

p. 32

Faisant le tour d'horizon de l'exposition d'art américain, ouverte à la Salle Polyvalente, le critique d'art Dan Grigorescu observe que la formule adoptée par les organisateurs choisit de définir les directions fondamentales (principalement l'expressionnisme abstrait et le Pop art), en se rapportant à des personnalités qui marquent une interprétation nouvelle des sens de l'art américain d'après guerre: Pollock, de Kooning, Louise Nevelson, Frank Stella, Hellen Frankenthaler, Rauschenberg, Warhol, Jasper Johns, George Segal.

Comme il a été remarqué au cours du colloque roumaino-américain de critique d'art qui s'est tenu à

cette occasion — c'est le fait d'avoir concrétisé la certitude qu'une exposition doit être une œuvre d'art en soi, investie du pouvoir de convaincre et se proposant d'affirmer une idée cohérente, qui a assuré la réussite de cette manifestation.

Pour une redécouverte de Corneliu Michăilescu

(ANDREI PINTILIE)

p. 34

Sous la rubrique « Fiches pour une histoire de l'art roumain », le critique d'art Andrei Pintilie se propose de réévaluer la personnalité de ce « classique » de l'avant-garde roumaine. Considérant surtout la première période de sa création (1924–1929), l'auteur estime que l'œuvre sculptée de Corneliu Michăilescu — jamais exposée jusqu'à ce jour et par conséquent passée sous silence — constitue la « clé » de la période mentionnée.

La revue ARTA présente les artistes roumains contemporains

Petru Popovici

p. 18

Né le 22 novembre 1938 à Sibiu. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1966). Début en 1967. Expositions personnelles à Ploiești (1968) et Bucarest (1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1974 — Hambourg, Berlin (R.F.A.); 1975 — Leverkusen, Stuttgart, Lisbonne; 1976 — Berlin; 1977 — Prague, Bratislava, Sofia, Pékin, Shanghai; 1978 — Paris, Athènes, Téhéran, Varsovie. Œuvres d'art monumental: façade de la salle de sport du lycée « I. L. Caragiale », de Ploiești; hall de Maison de la culture de la jeunesse, de Bușteni.

Octavian Olariu

p. 20

Né le 8 avril 1931 à Bretea-Mures, département de Hunedoara. Études: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu », de Cluj-Napoca (1963). Début en 1964. Expositions personnelles à Bucarest (1970, 1974, 1978). Participe aux expositions internationales organisées à Berlin (1975), Venise (Biennale de 1978), Athènes (Biennale de sculpture en plein air, 1979) et Sofia (1979). Prend part au Symposium international de sculpture de Prilep (1974).

Gabriela Pătulea Drăguț

p. 22

Née le 28 mars 1935 à Tulcea. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu », de Bucarest (1958). Début en 1959. Expositions personnelles à Bucarest (1966, 1974, 1979) et Rome (1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1967 — Varsovie; 1969 — Tel-Aviv, Titograd, Tunis, Alexandrie, Varsovie, Rijeka; 1970 — Turin, Alexandrie; 1971 — Belgrade; 1972 —

Varsovie, Leningrad, Prague; 1977 — Lisbonne Pékin, Shanghai; 1978 — Athènes; 1979 — Sofia.

Carmen Pătulea Iancu

p. 23

Née à Tulcea, le 4 août 1940. Études: Institut pédagogique, section de peinture (1968). Début en 1969. Expositions personnelles à Bucarest (1970, 1973, 1979) et Eforie-Nord (1971). Participe aux expositions d'art roumain organisées à Vienne (1976), Lisbonne (1977), Bari (1978).

Horia Bernea

p. 38

Né le 14 septembre 1938 à Bucarest. Après des études de physique et d'architecture, il étudie à l'Institut pédagogique d'art plastique de Bucarest (1965). Début en 1965. Expositions personnelles: Bucarest — 1968, 1969, 1972, 1974, 1976, 1978; Edimbourg — 1970, 1971, 1976; Glasgow — 1971; Londres — 1971; Timișoara — 1976; Oradea — 1977. Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger. Expositions internationales: Biennale des Jeunes artistes — Paris, 1971; Biennale de Venise — 1978; Szczecin — 1979.

Prix: 1968 — II^e Prix attribué par le Cenacle des Jeunes artistes de l'Union des Arts Plastiques; 1970 — Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la peinture; 1971 — Bourse François Stalhy de la Biennale des Jeunes artistes, à Paris; 1972 — Prix de la revue « Arta »; 1976 — Prix de l'Académie roumaine.

Ion Gheorghiu

p. 38

Né le 29 septembre 1929 à Bucarest. Etudes: Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1954). Début en 1957. Expositions personnelles à Paris (1966), Bucarest (1979) et Sofia (1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à Plovdiv, Londres, Memphis (1967); Uppsala, Paris, Prague (1968); La Haye, Düsseldorf, Tel-Aviv, Helsinki, Rome, Moscou, Tunis, Alexandrie (1969); Düsseldorf, Turin (1970); Teeside, Varsovie, Leningrad, Prague, Palma de Majorque (1972); Paris, Moscou, Londres (1973); Glasgow (1974); Stockholm, Toronto, Cagnes-sur-Mer (1975); Mannheim (1976); Lisbonne, Dortmund (1977); Ciudad de Mexico, Guadalajara, Paris, Ottawa, Stockholm, Bratislava (1979); Expositions internationales: Moscou (1958); Paris (Biennale des jeunes artistes, 1963); Venise (Biennale de 1964); Szczecin (« Metafora », 1965); Tokyo (1971).

Prix: 1961 — Prix des Jeunes artistes attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest; 1973 — Prix de la Biennale de Paris; 1966 — Prix pour la peinture de l'Union des Arts Plastiques, Bucarest; Prix « Ion Andreescu » de l'Académie roumaine; 1971 — Yomiuri Shimbun Award, Tokyo; 1972 — Grand Prix de l'Union des Arts Plastiques, Bucarest.

