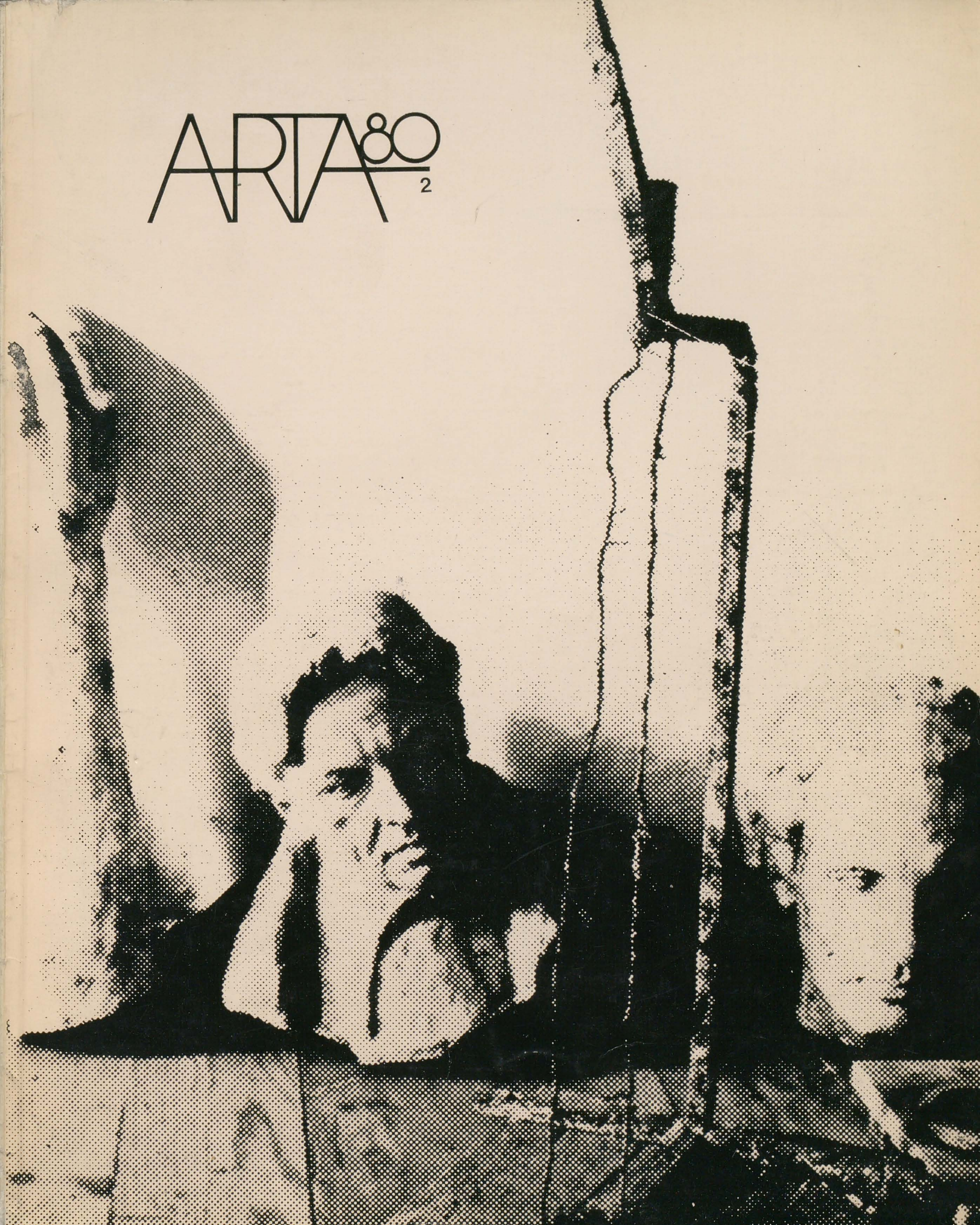


ART&O  
2







ANUL XXVIII

NR. 2/1980

REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

# REDACȚIA

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

Atanase Cartoian, Eugeniu Lupu, Cornelia Șoancă

## DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartoian, Octavian Stănescu

## 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).

## CRONICĂ

## ARTĂ/ȘTIINȚĂ/EDUCAȚIE

- |    |  |                    |
|----|--|--------------------|
| 1  | Congresul educației și învățămîntului                                    |                    |
| 2  | Gheorghe D. Anghel   | Ion Vlasiu         |
| 3  | Privirea lui Anghel  | Mihai Ispir        |
| 8  | Perspective în sistematizare   | Mircea Lupu        |
| 10 | Salonul anual de pictură, sculptură și grafică al municipiului București | Alexandra Titu     |
| 20 | Salonul municipal de artă decorativă                                     | Olga Bușneag       |
| 26 | Florin Niculiu   | Aurel D. Broșteanu |
| 32 | Structuri geometrice în opera plastică (III)                             | Zamfir Dumitrescu  |
| 36 | Jurnalul galeriilor  | Mihai Ispir        |
| 40 | Premii UAP '78   |                    |

## COPERTA I Din atelierul sculptorului Gheorghe D. Anghel (prelucrare fotografică)

Pusztai Peter

## IV Proiect pentru o expoziție personală, desen 1964 (colecția Anghel Marcu)

Gheorghe D. Anghel

## CHRONIQUE

## ART/SCIENCE/ÉDUCATION

- |    |   |                    |
|----|---|--------------------|
| 1  | Le Congrès de l'éducation et de l'enseignement                                  |                    |
| 2  | Gheorghe D. Anghel  | Ion Vlasiu         |
| 3  | Le regard de Anghel   | Mihai Ispir        |
| 8  | Perspectives de l'aménagement   | Mircea Lupu        |
| 10 | Le Salon annuel de peinture, sculpture et art graphique de la ville de Bucarest | Alexandra Titu     |
| 20 | Le Salon municipal d'art décoratif  | Olga Bușneag       |
| 26 | Florin Niculiu  | Aurel D. Broșteanu |
| 32 | Structures géométriques dans l'œuvre d'art (III)                                | Zamfir Dumitrescu  |
| 36 | Le journal des galeries   | Mihai Ispir        |
| 40 | Les Prix de l'U.A.P. '78  |                    |

## COUVERTURE I Aspect de l'atelier du sculpteur Gheorghe D. Anghel (interprétation photographique)

Pusztai Peter

## IV Projet pour une exposition personnelle, dessin 1964 (Coll. Anghel Marcu)

Gheorghe D. Anghel

## ХРОНИКА

## ИСКУССТВО / НАУКА / ВОСПИТАНИЕ

- |    |   |                   |
|----|---|-------------------|
| 1  | Конгресс воспитания и образования                                 |                   |
| 2  | Георге Д. Ангел   | Ион Власну        |
| 3  | Взгляд Г. Д. Ангела   | Михай Испир       |
| 8  | Перспективы в систематизации                                      | Мирча Лупу        |
| 10 | Ежегодный салон живописи, скульптуры и графики муниципия Бухарест | Александра Титу   |
| 20 | Муниципальный салон декоративного искусства                       | Ольга Бушняг      |
| 26 | Флорин Никулиу  | Аурел Д. Броштану |
| 32 | Геометрические структуры в изобразительном произведении (III)     | Замфир Думитреску |
| 36 | Журнал галерии  | Михай Испир       |
| 40 | Премии СХ '78   |                   |

## ОБЛОЖКА I В мастерской скульптора Георге Д. Ангел (фотографическая обработка)

Пустай Петер

## IV Проект для персональной выставки, рисунок 1964 (коллекция Ангел Марку)

Георге Д. Ангел

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133 — 135, București, România



# Congresul educației și învățămîntului

În zilele de 11—12 februarie 1980, în marea sală a Palatului Republicii Socialiste România, s-au desfășurat lucrările Congresului Educației și Învățămîntului. Organizat din inițiativa și sub îndrumarea nemijlocită a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, marele forum al învățămîntului, cel dintîi de asemenea proporții din istoria patriei noastre, a reunit peste 3000 de participanți, reprezentanți ai tuturor categoriilor de activități educaționale și pedagogice din țară — părinți, învățători, maiștri, profesori, elevi, studenți, activiști. Îndelung pregătit prin analize și dezbateri în școli, licee, institute și universități, Congresul Educației și Învățămîntului a făcut posibilă o foarte minuțioasă și profesională considerare a problemelor cu care se confruntă astăzi procesul formativ din țara noastră, în condițiile avîntului general al construirii societății comuniste, în condițiile luminoaselor perspective asigurate prin hotărîrile și documentele Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român. Prin întreaga sa desfășurare, marele forum al învățămîntului a demonstrat o înaltă responsabilitate politică și patriotică, impunîndu-se ca o formă superioară de conducere larg democratică a întregii activități de formare prin învățămînt a omului nou.

Momentul cel mai important al Congresului a fost constituit de ampla cuvîntare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, care a supus unei magistrale analize principalele realizări ale învățămîntului românesc din anii socialismului victorios, a denunțat lacunele și deficiențele din activitate, a trasat cu claritate sarcinile de viitor.

Așa cum arăta conducătorul partidului și statului nostru:

« În prezent dispunem de peste 131 000 de săli de clasă și amfiteatre, 18 000 de laboratoare și aproape 16 000 de ateliere ale unităților de învățămînt, iar cantinele și căminele asigură deservirea a circa 70 la sută din întregul efectiv al studenților. În învățămînt lucrează circa 260 000 de profesori, învățători și alte categorii de specialiști, o adevărată armată de oameni cu înaltă calificare, care trebuie să aducă o contribuție de mare însemnătate la îndeplinirea obiectivelor stabilite de Congresul al XII-lea al partidului, de Programul elaborat de partid privind făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre cea mai înaltă civilizație, spre comunism. Aceste condiții asigură o largă cuprindere a copiilor și tinerilor în școlile de toate gradele. Este ilustrativ în acest sens faptul că, față de anul școlar 1965—1966, numărul copiilor în grădinițe a crescut de la 350 000 la peste 912 000, al elevilor din învățămîntul primar și gimnazial de la 2 900 000 la 3 290 000, din licee de la 370 000 la 1 030 000, iar numărul studenților de la 130 000 la peste 190 000. Peste 70 la sută din studenți sînt bursieri. Totodată, s-a extins și perfecționat învățămîntul în limbile naționalităților conlocuitoare, în peste 3 300 din cele 29 000 de unități școlare predîndu-se astăzi în limbile maghiară, germană, sîrbă sau ale altor naționalități. Acestea asigură tinerilor aparținînd naționalităților conlocuitoare posibilitatea de a învăța în instituțiile școlare — începînd de la grădiniță și pînă la universitate — în limbile proprii, oglindesc cu putere consecvența politicii naționale, marxist-leniniste a partidului nostru, care asigură deplină egalitate în drepturi în toate domeniile vieții economico-sociale a tuturor celor ce muncesc, fără nici o deosebire de naționalitate, aceasta constituind o latură de mare însemnătate a procesului de dezvoltare socialistă, spre comunism, a patriei noastre.

Îmbunătățirea profilului rețelei școlare și universitare, ridicarea nivelului științific și legarea strînsă a învățămîntului cu producția și cercetarea au făcut să crească și mai mult rolul și eficiența învățămîntului nostru, contribuția sa la dezvoltarea generală a societății. Economia noastră, ca și celelalte sectoare ale vieții sociale au primit în cei patru ani ai actualului cincinal 1 431 000 muncitori calificați și peste 132 000 specialiști cu pregătire superioară, care și-au adus cu competență și abnegație contribuția la marile realizări dobîndite de poporul nostru în construcția socialismului. Măsurile de perfecționare a învățămîntului își găsesc expresia în nivelul tot mai ridicat de pregătire a noilor generații în concordanță cu cele mai avansate cuceriri ale științei,

ale cunoașterii umane, în trăsăturile moral-politice înaintate ce caracterizează tînăra noastră generație ».

Mai departe, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat menirea de bază a învățămîntului din țara noastră spunînd:

« O datorie de onoare a școlii este aceea de a forma nu numai buni muncitori și specialiști, ci și cetățeni conștienți, cu o concepție înaintată despre lume și viață, profund devotați cauzei socialismului, luptători înflăcărați pentru înălțarea patriei pe noi culmi de progres și civilizație. Învățămîntului de toate gradele îi revine nobila misiune de a sădi în conștiința tineretului dragostea fierbinte față de patria socialistă, față de partid, hotărîrea de a sluji cu abnegație cauza bunăstării și fericirii poporului, de a apăra cu orice preț cuceririle socialismului și comunismului, libertatea, suveranitatea și independența Republicii Socialiste România ».

Însuflețite de aceste minunate realizări și de caldele îndrumări ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, cadrele didactice din institutele de învățămînt artistic sînt hotărîte să slujească cu abnegație cauza pregătirii unor viitori artiști, capabili să făurească o artă de înaltă spiritualitate revoluționară, care să oglindească mărețele adevăruri din România socialistă. În contextul revoluționarului proces de modernizare a învățămîntului de toate gradele și de toate categoriile, învățămîntul artistic a înregistrat notabile succese, stimulatoare fiind în acest sens metoda integrării cu cercetarea și producția. Luînd ca bază de discuție și exemplificare realizările Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » din București, vom aminti în primul rînd lucrările de sculptură executate în timpul practicilor de vară pentru decorarea orașelor Slobozia, Călărași, Pitești, deasemeni vom sublinia faptul că au fost finalizate lucrări de mari proporții — mozaicuri, panouri ceramice, frescă, sgraffito, tehnici mixte — care în prezent decorează numeroase instituții de învățămînt și de cultură din țară. Un mozaic de mari proporții a fost realizat pe fațada muzeului arheologic din Adamclisi, un alt mozaic monumental decorează holul de onoare al Liceului « Nicolae Bălcescu » din București, în spațiile Institutului Agronomic au fost executate peste douăzeci de lucrări în diferite tehnici, alte lucrări au fost executate la Casa de Cultură din Alexandria, la monumentul eroilor din Drobeta-Turnu Severin.

În același timp, în cadrul politicii de ocrotire a patrimoniului cultural-național, studenții Institutului « N. Grigorescu » au restaurat mozaicul roman de la Constanța și picturile murale din mai multe instituții de cultură bucureștene. Rezultate cu totul deosebite au fost obținute pe linia disciplinelor de măiestrie care se implică nemijlocit în producția industrială. Au fost realizate numeroase proiecte de imprimări care au fost asimilate în producția de serie, deasemeni prototipuri de ceramică și sticlă. Secția de forme industriale a elaborat proiectul caroseriei autobuzului românesc cuplat, al cabinei combinei Gloria, al caroseriei autoutilitare ARO, toate intrate în producție, seria de exemple posibile fiind mult mai bogată.

În scopul demonstrării publice a capacității Institutului de a se integra în producția de serie industrială, a fost organizată în Sala Dalles (octombrie 1979) o expoziție intitulată « Artă—industrie—ambient ». Primită cu mult interes de specialiști și de publicul vizitator, această expoziție a oferit un util prilej de verificare critică a prototipurilor prezentate, făcînd posibilă evaluarea posibilităților de dezvoltare. În termeni similari pot fi considerate realizările Institutului de Arte Plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca sau cele ale institutului ieșean. Pretutindeni se remarcă aceeași dorință activă de modernizare, în întregul învățămînt artistic este evidentă preocuparea pentru integrarea artei în viață, pentru o strînsă legătură a creației cu realitățile societății contemporane. În acest sens stau mărturie și remarcabilele expoziții organizate de Liceul de Artă din Timișoara și de Liceul « N. N. Tonitza » din București.

Sînt fapte, sînt realizări, sînt năzuințe care se încadrează într-un admirabil program de afirmare a prezenței artei în viața culturală, în deplin acord cu dezvoltarea generală a țării, potrivit documentelor călăuzitoare ale politicii Partidului Comunist Român.

ARTA



# gheorghe d. anghel

Sculptorul\* Anghel are expuse în sălile Fundației « Dalles » cinci sculpturi. Un ansamblu despre care, aflînd dintr-o cronică, s-ar părea că nu corespunde nevoilor cantitative ale unei expoziții. Dar lucrările acestea, numai cinci la număr, văzute acolo la fața locului, prin puterea lor expresivă, prin noutatea lor, alungă de la început orice rezervă. Mai mult chiar, lucrările izbutesc să populeze spațiul rece al unei săli, despre care obișnuit se spune că nu corespunde condițiilor unei săli de expoziție; spațiul acestei săli improprii devine, în această împrejurare, cald, îmbietor. Pășind acolo, ai sentimentul că te miști într-un templu, că între timp sala a devenit loc de popas al spiritului, din care într-adevăr nu lipsește evlavie și decență.

Iată, scriu aici două vorbe care citite cu neatenție pot părea vorbe ca toate celelalte. Între cititori ar putea fi unii care să le socotească chiar indecent de inactuale. Frumusețea artei lui Anghel, emoția pe care ne-o dă, mirajul, își au tocmai aici izvorul. În libertatea cu care trece peste vreme, în seninătatea unei creații ridicată deasupra zbuciumului cotidian. Cu evlavie, cu decență, cu multă căldură și dăruire de sine, Anghel încălzește materia și îi dă o semnificație care, dacă nu este a zilei, este a veșniciei.

Anghel a sculptat figura unui cărturar, pentru care, notăm, ca informație, a pozat monseniorul Ghica, și ceea ce ne spune sculptura asta este atît de cuprinzător încît fără voie îți vin în minte eroii mari din literatura lui Balzac, Dostoievski și Tolstoi. Pentru că Anghel este un clasic, ceea ce înseamnă cu alte cuvinte respect al vieții, cuprindere obiectivă și moralitate. Atitudine pe care nu o poți exprima cu deplinătate artistică dacă propria ta viață nu s-a făcut vrednică de trăiri paralele, de participare afectivă profundă la freamătul, la durerea seminelui, pe care tu ești chemat să-l reprezînți, adică să dai vieții lui aureola demnității estetice.

Viața lui Anghel? Această viață care de cîțiva ani e lîngă noi, fără ca cei mai mulți s-o știe, fără să bănuiască cei mai mulți dintre noi, nu e altceva decît viața unui om care renunță, viața unui artist care, rob de viziunea lui, se desprinde cîte puțin din mrejele cotidiene, ca să nu mai poată aparține decît muncii lui. Oare mulți sînt aceia care știu ce înseamnă să-ți reverși întreaga energie și putere asupra muncii artistice?

Astăzi cînd unora li se pare că nu le-ajung forțele pentru a face față lipsurilor cele de toate zilele,



cînd viața imediată e copleșitor de dură, a înțelege munca așa cum o înțelege Anghel este un sacrificiu, o supunere oarbă ascezei. Din acest plan etic s-a născut figura cărturarului, femeia în rugăciune, bustul muzicantului, opere care așa, prezentate numai în ghips, material sărac, vin să îmbogățească galeria artei românești, să-i dea acestei arte o nouă semnificație, să-i ridice prestigiul și valoarea.

Aș vrea să am puterea de a face să treacă prin fața operei acestui artist, unul cîte unul pe toți oamenii a căror semeție, trufie și aroganță nu-și cunoaște limita și să-i fac părtași, fie numai pentru o clipă, fiorului de modestie, de umilință, de adîncă și caldă trăire umană, conținuturi pe care le dăruie opera sculptorului Anghel, pentru a-i face să-și simtă deșertăciunea. Fiindcă rolul mare al operei lui Anghel acesta e: să arate drumul simplu al vieții, drumul resemnării calde, al bunătații, al dăruirii de sine, al dragostei de oameni. Dar înțeleg că n-ar fi o confruntare comodă pentru cei mai mulți, și prin asociație înțeleg că toată arta lui Anghel nu e comodă și dacă el omul, pe lîngă toată truda lui, e lăsat la o parte, dacă e lipsit de ceea ce poate

însemna concurs social, faptul își găsește de la sine explicație.

Conflictul acesta e foarte vechi și definește poziția socială a celor mai mari artiști, care vrînd să fie ai vieții mari, ai vieții care tocmai fiindcă este pentru oameni, ignorează viața celor mai mulți dintre ei, aceea fără semnificație, a vanitoșilor. Să reținem deocamdată că unul dintre sculptorii români a izbutit să-și înalțe opera la o valoare care dă loc unor astfel de reflecții.

Din cele spuse pînă acum, punînd accentul pe ținuta etică a artistului, am dezvăluit doar aspectul intim al muncii sale. Organizarea în spațiu, construcția se vor lămuri și ele încetul cu încetul. Vom da acum doar cîteva date și vom fixa cîteva piloni de care s-ar putea sprijini o încercare critică.

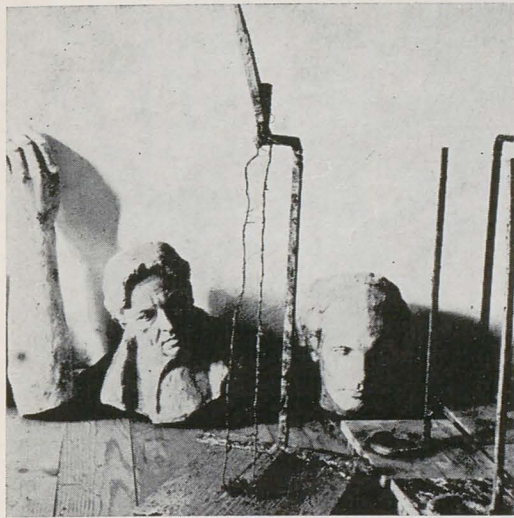
Anghel a studiat în Franța, unde a stat vreo 12 ani, lucrînd ca ajutor și elev prin atelierele multor artiști francezi.

Întors de acolo, înainte de război a expus tot în sălile Dalles cîteva statueti, nuduri și portrete. S-a spus atunci că viziunea lui se situează între Maillol și Despiau și într-o oarecare măsură era drept. Nudurile aveau o senzualitate directă, dar statuetele anunțau încă de atunci viziunea lui de astăzi. Compoziția urmărea un echilibru din elemente geometrice care te ducea cu gîndul la egipteni, deși expresia era caldă, iar materia foarte sensibil modelată.

A mai expus la interval de doi ani și de data aceasta statuetele au devenit lucrări în care cu toții au fost obligați să recunoască o concepție care nu datora nimic nici egiptenilor și nici sculptorilor francezi. În schimb, s-a vorbit de sculptura gotică. Lucrările aveau un anumit ermetism, o hieratică religioasă iar timbrul afectiv de multă evlavie. În tehnica propriu-zisă a fost admirată libertatea gestului care deși stăpînit în organizarea volumelor și în distribuirea planurilor, opera cu o superbă dezordine, în coloratura suprafețelor. Cu acest prilej subiectele erau luate din mediul rustic: o țărancă îngeneuncheată cu un copil în brațe, alta cu obrazul sprijinit în palmă, etc. Broboadele îndeosebi erau speculate pentru efecte plastice cu totul noi dar trebuie reținut mai cu seamă faptul că aceste subiecte primeau în arta lui Anghel o expresivitate și o înțelegere cu totul nouă. Un aer de nobețe, de rară distincție, de poezie melancolică și duioasă, redeșteptau de astă dată în formă nu în culoare viziunea și visul lui Grigorescu, dar un Grigorescu mai grav, mai profund, un Grigorescu fără lacunele romantismului, un Grigorescu al timpului nostru. În expoziția de acum aceste subiecte au făcut locul

\* Text inedit scris în toamna anului 1946, cu titlul *Cronica Plastică: Gheorghe Anghel*.





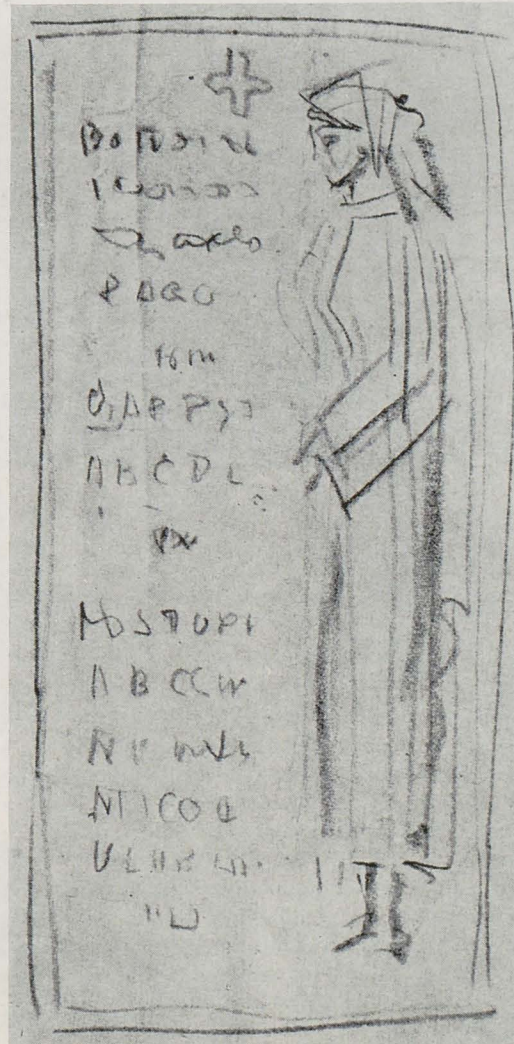
1-3. Aspecte din atelier

altora. E drept nu lipsește nici acum un bust de țărancă, mi se pare chiar o prelucrare a unui subiect expus altădată și o femeie în genunchi dar accentul cade pe alte lucrări. Este statuia de mari proporții a cărturarului și chipul compozitorului Enescu, lucrări care fără să schimbe caracterul relevat mai sus îl completează cu un sens expresiv nou. Ceea ce am numit la început evlavie și decență, capătă în figura cărturarului o expresivitate pînă la dramatic, iar în atitudinea femeii se atinge ex-tazul. Un nud, de mici proporții, e modelat cu o finețe serafică, de mare interioritate și castitate. Poate în zilele care vor urma, ansamblul acesta se va îmbogăți; un soclu fără sculptură își așteaptă de pe acum subiectul și mai știm că sculptorul Anghel are în atelier aproape terminată statuia lui Enescu. Această statuie cu aceea a cărturarului și cu ruga o spunem deschis, sînt lucrări a căror monumentalitate întrece cu mult tot ceea ce s-a făcut la noi. Și credem că Anghel este destinat să dea sculpturii noastre statuare o direcție și o ținută care încetul cu încetul să ne scape de statuile cu drapele, cu vulturi, cu avioane și alte năzdrăvănii, izvorîte dintr-un foarte învechit romantism, precum și de statuile care în numele realismului ne dau fotografiile insignifiante ale unor cetățeni oarecare. Despre calitatea de portretist a lui Anghel s-a mai vorbit și cu destulă înțelegere. Portretul compozitorului Enescu este încă o dovadă a acestei virtuți fără care un sculptor nu poate fi. Lăsînd la o parte amănuntele și risipa de sensibilitate care dau poezie acestei lucrări, vom sublinia doar concepția de ansamblu care cu toată aparența de obișnuit are îndrăznelile unei subtile inteligențe. Aplecarea aceea pe care unii ar fi înclinați s-o creadă a bătrîneții, alții drept obișnuită reverență sau aplecare peste instrument. Este mai mult: este aplecarea în fața destinului; durerea, scepticismul, amărăciunea și resemnarea, nu sînt sentimente care definesc o reverență sau o bătrînețe oarecare, ci sînt tocmai acelea cu care stai la capătul unei vieți eroice. Cine a privit această lucrare la spate și a văzut cocoșa aceea de zdrențe și moloz încă netransformat în formă să știe că a privit reversul cotidian al unui mare destin de creator. Anghel cunoaște acest revers și are savoarea lui estetică pînă la malițiozitate. Cărturarul își are și el reversul său și acesta credem că este unul dintre cele mai ciudate aspecte ale expoziției. Este spătura aceea prin care privești ca prin acoperișul unui panteon. Dar nu într-o cronică se poate vorbi despre Anghel. Aici cuvintele se cer într-o ordine care le atenuează înțelesul. Despre Anghel poți vorbi unui prieten ca despre o mare experiență intimă. ION VLASIU

## privirea lui anghel

Unui prieten care, bănuindu-i secrete și chinuitoarea năzuință, ajutat de vreo întâmplătoare destăinuire, l-a întrebat odată: «De ce nu dai pe Eminescu?»

Desen



Anghel i-ar fi răspuns cu obișnuita-i concizie: «Nu-l văd încă!» (s.n.). Apoi, cînd ideea și-a dobîndit deplinătatea, reîntîlnindu-și prietenul, sculptorul a reluat, cu naturalețe, dialogul întrerupt cu ani în urmă: «Știi, acum îl văd pe Eminescu!»\*. A vedea, deci. Rodin spunea: «Artistul... vede: adică ochiul său altoit pe propriu-i suflet citește adînc în sînul Naturii. Iată de ce artistul nu trebuie decît să creadă în ochii săi». Anghel ar fi îmbrățișat, poate, această definiție rodiniană, potrivit căreia a vedea ar fi felul artistului de a înțelege, după cum a cunoaște ar echivala, pentru el, cu a privi și, într-un anume sens, fără a forța neapărat paradoxul, cu a auzi. (Despiau mărturisirea, la rîndu-i, că în momentul atingerii «asemănării profunde», cînd busturile sale «încep cu adevărat să trăiască», aude «în fine vocea lor».)

«Corespondențele» care se lasă surprinse în poetica sculpturii lui Anghel nu au nimic comun cu sondajul simbolist în chimia senzației, animat, nu odată, de o înclinație nedisimulată spre «artificialitate». Dar ele nu sînt, cu toate acestea, mai puțin vibrante, nici mai puțin pătrunzătoare. Le deslușim într-o singulară operă tirzie intitulată *Ecoul*, sublimă confesiune a celui, parcă, atins de aripa înțelepciunii. Tînăra țărancă drapată în costum-u simplu, cu un fel de cuviință gravă, învecinată îndeaproape nobleții, *ascultă*. În gestul ei atît de firesc se arcuiește o reținută mirare, o întrebare tăcută. Privirea-i îndreptată către o țintă lăuntrică, necunoscută, capul ușor înclinat, sînt indicii ale încordării înflorate. Tînăra fată așteaptă. Și înțelegem că, pentru Anghel deopotrivă, creația a însemnat, întotdeauna, o încordată așteptare. Mîna dreaptă a fetei reface sau mai bine zis evocă o sfielnică încercare de cuprindere, de captare, nu știi bine dacă a unei forme, a unui sunet, sau, poate, mai ales, a *formeii sunetului*. Sîntem îndemnați, deci, să contemplăm o adevărată *figură* a inspirației, în sensul atribuit «figurii» în sculptura Evului de mijloc, cu care arta lui Anghel are nu puține afinități. În fața acestei mici capodopere înțelegi că, de fapt, cel mai frumos omagiu ce poate fi adus sculpturii lui Anghel, unei sculpturi prin care ni se vorbește «de la suflet la suflet» cum spunea Petru Comarnescu, este tăcerea; sau în orice caz poate începe cu instalarea tăcerii. («Tăcerea» este de altfel, subtitlul lucrării.)

Cuvintele sînt, într-adevăr, aproape constrînse să se retragă; și simți că ai aflat, asemeni lui Bourdelle, «sfîrșitul puterii verbului». Poate pentru că, aici,

\* consemnarea se datorează lui Mihai Straje



verbul însuși s-a întrupat în formă printr-un imens efort de ruptură față de coordonatele condiției sale primare; astfel încât înția impresie comunicată de reunirea sculpturilor lui Anghel este a convocării laolaltă a unor existențe misterioase și familiare, deasupra cărora arta și-a țesut vălul ei enigmatic. Exegeții care au încercat să stabilească eventuale surse, filiații, înrudiri lămuritoare ale acestui tulburător *Stimmung* — «misterul Anghel» — la fel de greu descifrabil ca și al celui alt mare artist oltean, de cu totul altă orientare spirituală — ne gândim firește la Brâncuși — s-au ciocnit de o irecuzabilă dificultate. Pe de o parte opera sculptorului îndruma către receptarea ei din unghiul clasicismului tipologic (prezență umană dominatoare și totuși apropiată, frontalitate, armonie și stază ca repere estetice ș.a.); pe de altă parte trăsături ce nu puteau să nu fie remarcate trimi-

sacerdoți ai adevărului, își căutau motivele oriunde («totul e frumos în natură» exclama Rodin), fiind, totodată, interpreți dintre cei mai originali ai clasicității. Anghel avea, așadar, în ce privește independența față de schemele mentale teoretic ireductibile ale secolului XIX, avantajul unor iluștri antecesorii. Putea fi, într-adevăr, din toate timpurile. Rămânând sculptor, putea trece chiar dincolo de granițele sculpturii, suprapunând volumului unui portret de față (Muzeul Brukenthal), din modelaj, o geometrie imperceptibilă de linii, de tușe aproape picturale, ce împrumută bronzului o moale transparentă, împresurind capul cu un sensibil văl de spiritualitate. Ghicim însă, în «anticlasicismul» referirilor culturale de care arta sa a fost înconjurată, un termen rostit mai rar, dar care se impune prin efectul unei logici simple: «romantismul». Anghel

aceeași ardentă căutare a omenescului în aspirația-i către o libertate înfinită, a particularului ca sinteză între individual și universal. În contrast cu micile, prea modeste încăperi în care a lucrat, adevăratul «atelier» al artistului, uriaș în dimensiuni, era propria-i viziune.

Deși sculptor al ipostazelor nemișcării monumentale, Anghel s-a aplecat, nu rareori, asupra temei muzicii, și nu doar prin intermediul muzicienilor pe care i-a portretizat. În cuprinsul întregii sale creații este perceptibilă o calitate de natură muzicală, în orice caz temporală. Acea calitate conferită de prezența invizibilă a *duratei*, o calitate, în ultimă analiză, a vieții însăși. Anghel a cunoscut, poate, aspirația de a capta cât mai mult din perpetuu flux vital, hrănită de perspectiva morală a eternității. Dar i-a împrumutat un sens adînc al perenității, al permanenței. În liniștea coborîță asupra



Aspect din expoziție

teau în mod neechivoc la epoci ale artei care, aproape fără excepție, întrunesc componente anti-clasice; însuși canonul figurii umane în viziunea lui Anghel se întîlnește adeseori cu cel al artei medievale. Dar sculptorul ar fi putut să exclame, parafrazîndu-l pe Pallady: «Nu sînt egiptean, bizantin, sau gotic. Sînt din toate vremurile».

Formația lui Anghel, la București și la Paris, a avut loc într-o perioadă în care atitudinea față de tradiție, în sensul cel mai larg cu putință, cîștigase în detașare ceea ce pierduse în acuitate polemică; în care stilurile cele mai felurite erau consultate imparțial, acceptate ori respinse, potrivit nevoilor fiecărui artist. Paciurea își elibera plămăuirile subconștientului în *Himerele* sale, din care amintirile clasice nu odată dispăruseră. Bourdelle vorbește, în scrierile-i despre artă, cu egal interes despre sculptorii egipteni, persani, greci, chinezi sau hinduși. Mai înainte Rodin, iar apoi Despiau, la rîndu-le

a fost, de altfel, interpretat și din perspectiva sintezei clasicismului și romantismului pe care, primul, a reușit să o înfăptuiască, în sculptura românească, unde locul ce i se atribuie este de «clasic al romantismului» (Ion Frunzetti).

Sculptorul *geniului*: Bălcescu, Luchian, Enescu, Pallady, Eminescu, al *Maternității*, *Victoriei* și *Păcii*, generoase incantații umanizate, era, în confruntarea cu modelul, stăpînit de un neconținut scrupul față de adevăr, față de acea «asemănare adîncă» consemnată de un Despiau. Actul portretizării în care proiectarea subiectivă se înmănunchiază cu realitatea vizibilă își dezvăluia, cu limpezime, dubla semnificație implicită: cunoaștere și autocunoaștere. Descoperirea congenialității de simțire cu modelul era înția premisă a restituirii portretului sufletesc, imagine a iradierii interioare, într-o rostire simplă ca un discret elogiu al firescului. Planul biologic-biografic, ordinea psihologică erau absorbite în

figurilor sale, deslușim de atîtea ori acea «soră a mării», metaforă născocită de Bourdelle pentru a caracteriza conceptul forme în sculptura lui Rodin. Și înțelegem încă un temei de intimă înrudire cu structura poetică eminesciană. Marea, motiv tipic eminescian, apa, sînt într-adevăr în mai toate textele critice consacrate romantismului, asociate unei simbolici a subconștientului. Liniștea vizibilă ascunde, așadar, la Anghel, un adînc, insondabil tumult lăuntric. Opoziția funciară bănuită, treptat, în conținutul fiecăreia din lucrările sale contrapune incandescența vieții interioare și imobilitatea aparenței. Chiar dacă nu a ales marmura, cum recomanda Alain sculptorului, pentru a-și disciplina impulsurile și a nu se lăsa influențat de «semnele» trecătoare, ci bronzul și tehnica modelajului, implicînd lucrul direct al mîinii, Anghel a întruchipat imaginea *gîndirii*, așa cum Rodin o descriesese cîndva: calmul trăsăturilor se accentuează pe măsură ce înfrun-





Tărăncă, 1959



Maternitate, 1940



Theodor Pallady, 1955



Irinel Liciu, 1960



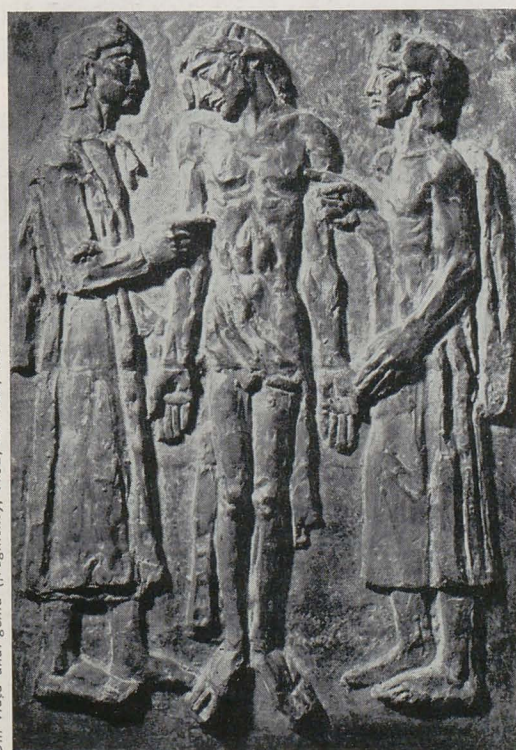
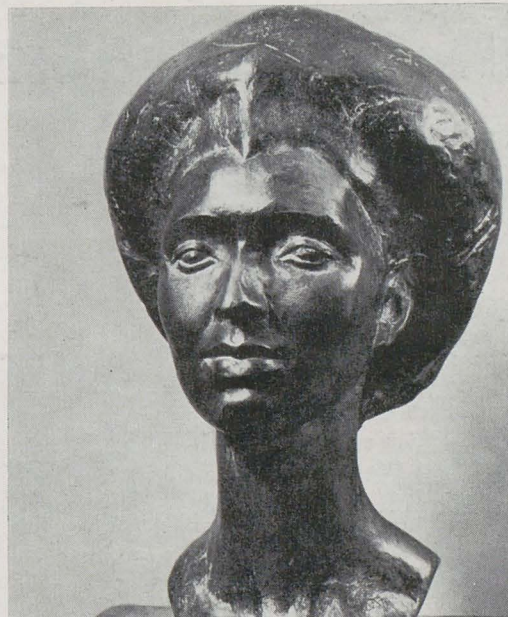
Liniște



Portret de femeie (Rodica), 1963; Portretul pianistei Silvia Șerbescu, 1961







tarea dinamică a ideilor și stărilor lăuntrice este mai aprinsă. Portretizînd astfel gîndirea, Anghel își situează arta sub semnul staticului. Imobilismul ei răsfrînge intensitatea cugetului care conține în sine preliminariile acțiunii. Mișcarea exteriorizată în gestul efemer este, de aceea, refuzată. Și dacă sculptura lui Anghel poate fi definită prin negație, atunci ea este în mod evident antibarocă. Dar Anghel, cugetătorul, nu a absolutizat totuși puritatea gîndirii. S-a observat timpuriu un anume procedeu al îmbinării expresive contrastante, un «contrapunct» (cum remarcă Petru Comarnescu) fie între capul și trupul personajului, fie între diversele părți ale figurii. Trupul înzestrat cu greutatea arhitecturală a drapajului sau modelat cu robustețe închipuie, adeseori, trăsătura de unire a ființei cu pămîntul, cu planul terestru, cu tot ceea ce este plenitudine senzorială a materiei sau cu acea lume a «pasiunilor» față de care Alain nu pregeta să recomande o pascaliană distanțare. Pasiunile sînt, însă, la Anghel, sublimite, stilizate am spune (în această strădanie de disciplinare a pasiunilor descoperim o afinitate cu personalitatea lui Pallady). Anghel n-a așezat, asemeni lui Rodin, și mai ales nu într-o atît de categorică *suprapunere*, gîndirea, chiar dacă înălțuită de corporalitate, deasupra materiei. *Nudul* realizat de Anghel, de pildă, dincolo de contrastul, nu odată pus în lumină, între expresia capului și cea a trupului, oglindește unitatea concepției ce-i imprimă definitiva pecete enigmatică, de sfînx triumfător. Iar în *Victorii*, însă, și — îndeosebi — în imaginea lui *Eminescu*, materia și spiritul devin *verticale paralele*. Masa grea, puternică a mantiei Poetului, din care corpul nud (nuditatea participînd aici, ca în Renaștere, la configurarea ideii) s-a desprins, dar nu întru totul, încorporează ritmul coborîtor, atracția spre teluricul de unde geniul și-a extras, parcă, energia pregătitoare a zborului, a levitației. Și dacă s-a vorbit, cu dreptate, de o delicată suferință întrevăzută în unele figuri simbolice ale sculptorului, aceasta este poate tocmai rodul acceptării împăcate a dualității naturii umane, scrutate cu neegalată intuiție în tainicele-i adîncimi și potențate prin drama romantică a personalității exemplare.

Sculptînd genii, Anghel s-a sculptat pe sine ca slujitor al Artei, în care deslușea, mereu, un «lucru al cugetului» dar, mai ales, un «lucru al sufletului». A vedea... Modelele privirii, împrumutate gînditorilor săi, îi aparțineau lui însuși deopotrivă: privirea depărtată, proiectată drept, în infinit și fruntea aplecată, ca într-o reculegere plină de amenitate.

«Cel ce contemplă aici în juru-i cu seriozitate... devine cu necesitate *solid*» exclama Goethe între antichitățile romane. Este sentimentul cu care parcurgi expoziția comemorînd 75 de ani de la nașterea lui Gheorghe D. Anghel, în sălile Muzeului de artă al Republicii (expoziție organizată de Rodica Matei). Sentiment ce face simțită, autoritar, prezența unui destin tutelar al operelor sever impoșate pe socluri. Fiecare investită cu «demonul», cu individualitatea ei («demonismul» în sensul goethean și-a găsit de altfel o unică întruchipare în portretul lui Bălcescu), toate participînd la o comună, esențializată *existență olimpiacă*: menită să fie percepută în cea mai deplină claritate, dar nu mai puțin difuză; nocturnă și totuși «solidă». Încorporînd voința de a domina întîmplătorul și totodată de a supraordona lumea muzicală, orfică a corespondențelor.

MIHAI ISPIR



# perspective în sistematizare

Sala Dalles a fost primitoare dar poate prea puțin încăpătoare ca local gazdă al unei ample expoziții de sistematizare și arhitectură, organizată sub egida Comitetului pentru Problemele Consiliilor Populare.

Interesul de care s-a bucurat în rîndurile publicului larg dar și al specialiștilor apare ca o dovadă în plus a nivelului de implicare a arhitecturii — termen generic cuprinzînd organizarea spațiului construit în realitatea și conștiința contemporană.

Pentru cel ce a vizitat-o, prezentarea de la Dalles permite mai întîi conturarea unei imagini de ansamblu asupra importantului efort de edificare desfășurat în ultimul deceniu, reliefind cu precădere componenta *sistematizării urbane*. Accentul pus pe problemele orașului reprezintă o reflectare fidelă a însuși fenomenului de urbanizare în amplul proces de dezvoltare pe care îl cunoaște România de astăzi. Mai mult decît un îmbucurător bilanț, expoziția reprezintă, însă, o interesantă deschidere.

Sporirea populației urbane de la 11,7 la 12,9 milioane de locuitori, a numărului de orașe de la 365 la 500 în anii 1980 — 1985, rezolvarea problemei locuințelor pînă în anul 1990, creșterea nivelului de dotare social-culturală și ridicarea sensibilă a gradului de echipare tehnico-edilitară au constituit principalele premise ale unei intense activități de sistematizare desfășurată cu vigoare și perseverență pe întreg teritoriul țării. Graficele ilustrînd sarcinile specifice în domeniul principalilor indicatori de dezvoltare economico-socială și al investițiilor, planul de sistematizare al teritoriului județului și al rețelei de localități, planurile de sistematizare a unor municipii, orașe și viitoare centre urbane, detaliile de sistematizare ale unor zone orașenești, au constituit un revelator indicator al preocupării metodice ce există pretutindeni pentru problemele de sistematizare.

Cea mai mare atracție a exercitat-o fără îndoială marele număr de machete ale unor artere și ansambluri de locuit, centre și zone centrale de orașe care se definesc de altfel și ca direcții prioritare ale acțiunilor următoare. Nu este ușor a face evidențieri și cu atît mai puțin ierarhii într-o asemenea «recoltă» bogată. Pornind, însă, de la criteriul specificității caracterului și calității locului urban

ce ni se propune, putem aprecia numeroase lucrări în care acest deziderat capătă materializări proiectuale interesante. Spunînd aceasta nu putem trece cu vederea că există încă destule soluții (de centre de exemplu) ordonate parcă după o miraculoasă aceeași «rețetă». Aceste prezențe ne îndeamnă a repeta adevărul bine-cunoscut că centrele și zonele centrale constituie punctele cheie ale definirii personalității unui oraș.

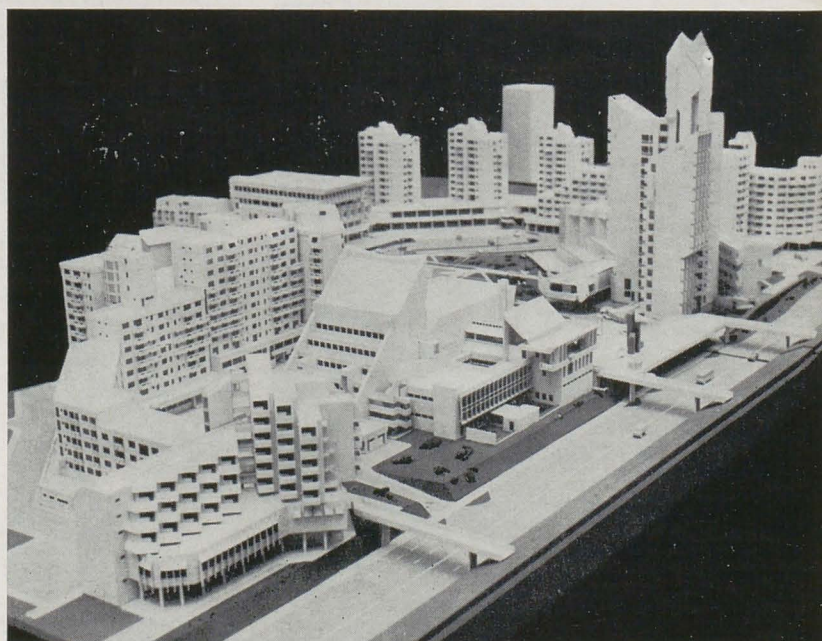
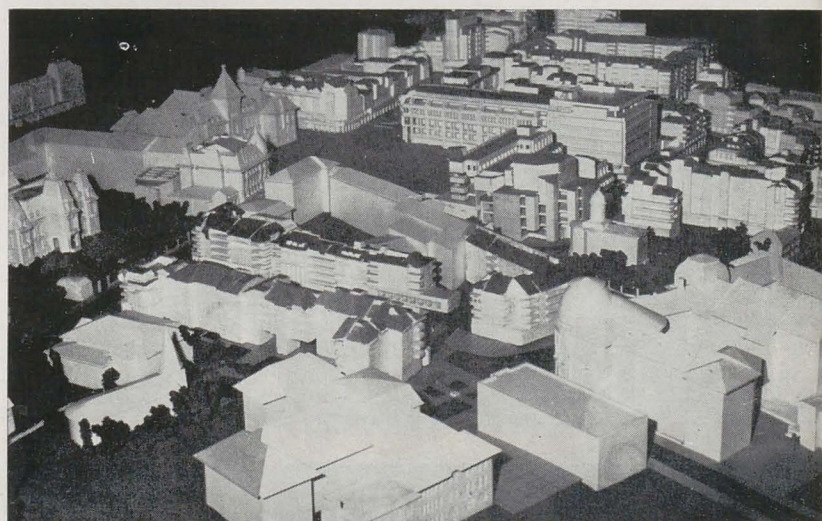
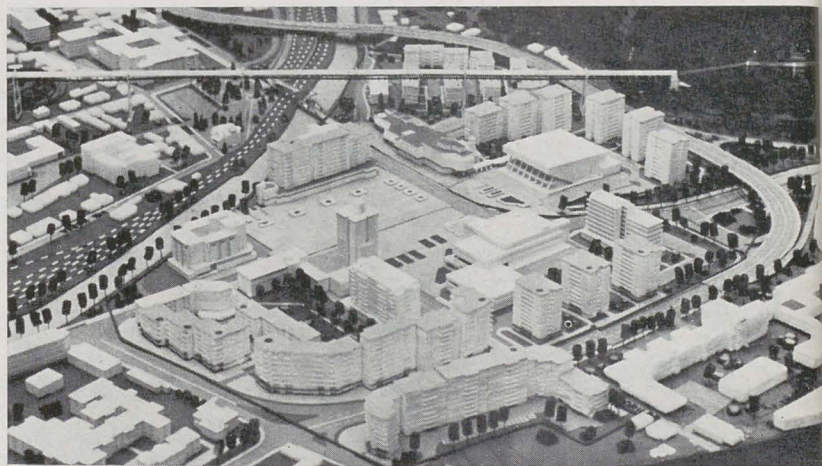
Analiza atentă a obiceiurilor locale, muncii și petrecerii timpului liber, patrimoniului arhitectural și de artă urbană existent, reliefului, climei și naturii ca și a altor multe lucruri bine cunoscute, dar mai puțin aplicate, pot conduce la rezolvări dintre cele mai viabile și atrăgătoare.

Putem numi în acest sens centrul Piteștiului, cel al Vasluiului, ansamblul de o aleasă ținută al Teatrului de Stat din Tîrgu Mureș, cu remarcabile prezențe de artă plastică, ca și unele propuneri pentru: Turnu Severin (în spiritul vechii sistematizări «clasicizante»), Sulina (ca încercare de a readuce scara și pitorescul), Craiova (în care monumentele de arhitectură existente tind a-și găsi echilibrul cu cele mai noi) ca și spectaculosul proiect, pe cale de a fi realizat, pentru noul centru al orașului Satu Mare. Aceași grijă pentru dimensiunea semnificativă a arhitecturii au reținut-o în proiectele pentru Bulevardul Unirii din Buzău, inelele centrale din Brăila, completarea Centrului din orașul Reșița.

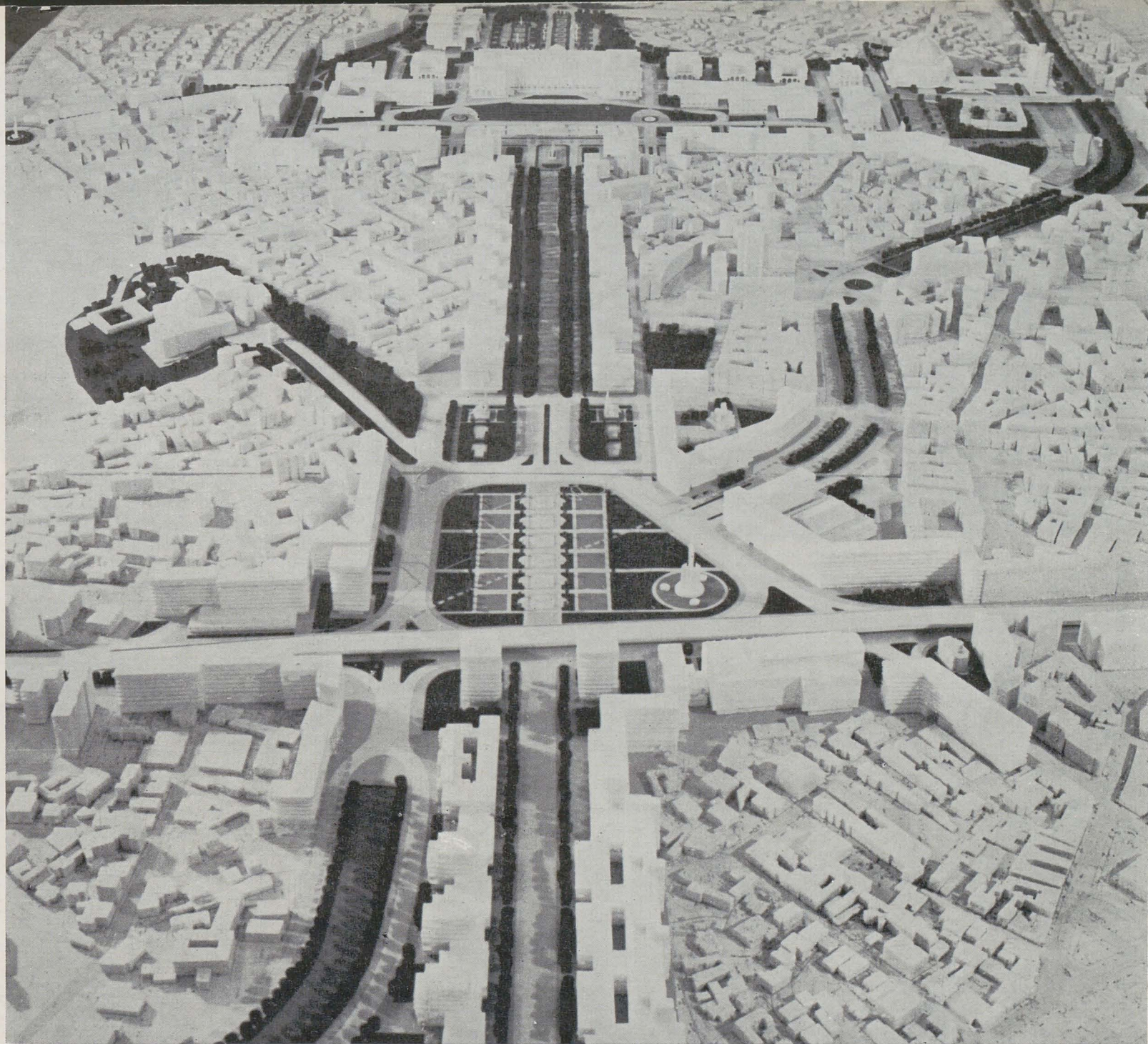
Și în domeniul locuințelor se pot observa încercări pentru o expresie specifică rezultată «natural» din tema de arhitectură sau din tehnicile de punere în operă, ca în cazul ansamblului de locuințe în terasa «7 noiembrie» din Tîrgu Mureș, al proiectelor pentru județul Covasna ca și cele realizate de «I. P. Carpați».

Capitala noastră, Bucureștiul, s-a bucurat la rîndul său de multă atenție. Am dori ca ampla și sugestivă expoziție de la Dalles să devină o manifestare periodică, să găsească forme complementare de contact între autori (care s-a omis, de altfel, de a fi menționați) și public, de dezbateră activă între arhitecți, oameni de artă, edili, împreună cu toți cei ce se preocupă cu pricepere și pasiune de cadrul vieții fiecăruia și al tuturor.

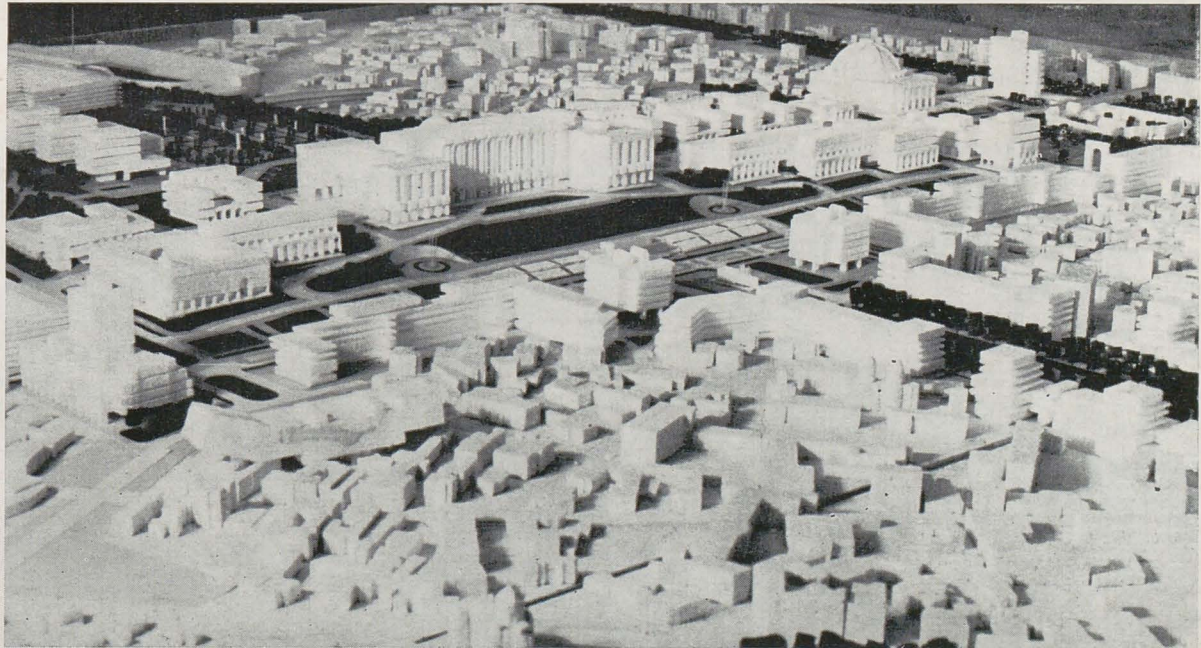
MIRCEA LUPU







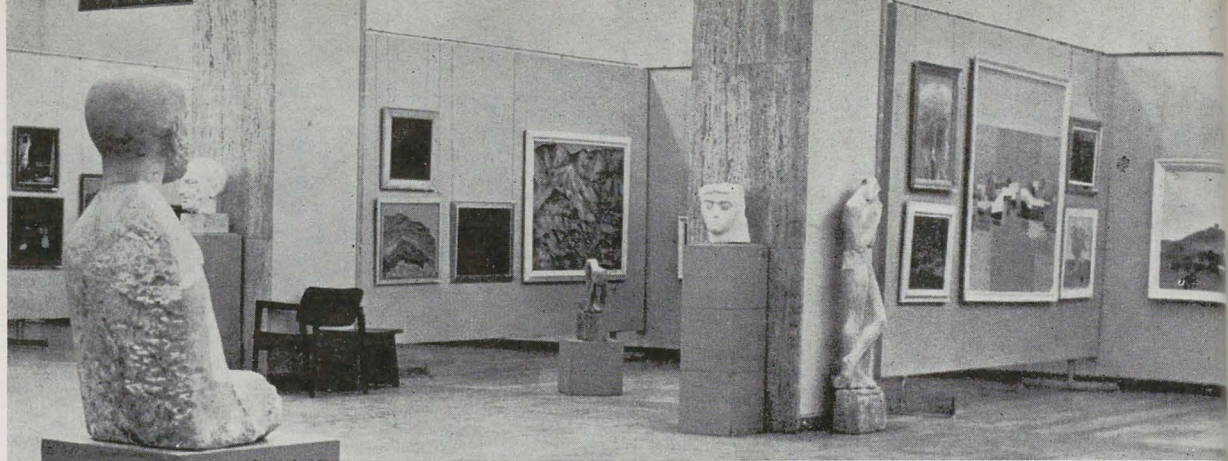
5



4

1. În macheta centrului oraşului Reşiţa apare o remarcabilă preocupare pentru integrarea personalizată a elementelor naturale şi a clădirilor construite în ultimul deceniu într-o imagine demnă dar nu lipsită de dinamismul caracteristic unui oraş industrial.
2. Pentru Craiova clădirea reprezentativă a Consiliului popular judeţean (operă a arhitectului Petre Antonescu) şi « Casa Mihail » au constituit repere ale unei organizări sensibile care urmăreşte să înlocuiască favorabil fondul construit dispărut în martie 1977 şi pe cel devenit astăzi necorespunzător.
3. Noul centru al oraşului Satu-Mare a trezit mult interes. Dincolo însă de spectaculosul formelor se află o atenţie şi originală rezolvare a volumetriei de ansamblu a zonei civice şi a clădirilor de locuit.
- 4, 5. Ansamblul noului Centru politic administrativ reprezintă cea mai importantă operaţie urbană pe care o va cunoaşte Capitala noastră în următorii ani. Legind Piaţa Unirii de Uranus, un nou ax major (Calea Victoriei Socialismului) va conduce spre impozantul Palat al Conducerii de Partid şi de Stat, spre sediul unor organizaţii obşteşti, ministere, instituţii centrale.



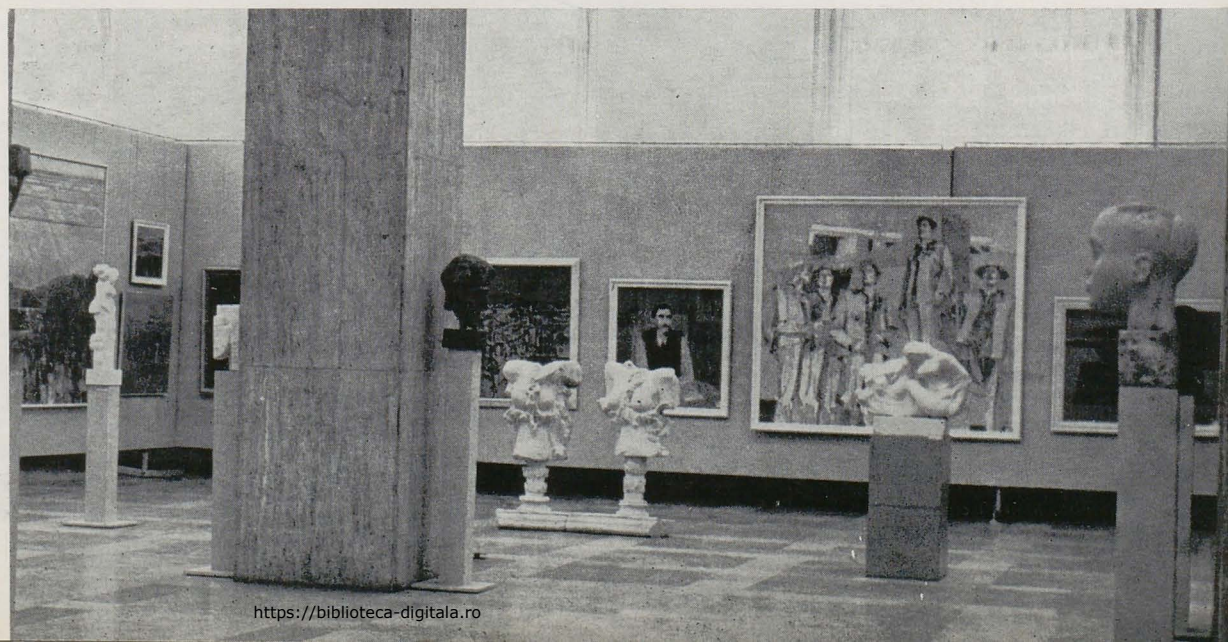


Remarcăm de la început la salonul bucureștean al anului 1979, deschis în sălile Muzeului de artă al R.S. România, un meritoriu efort din partea celor ce au realizat panotarea, imprimând o unitate acelei aglomerații de lucrări care este totdeauna un «salon». Nu pretindem că ne aflăm în fața unei expoziții frumoase. Extinsă până în holul de intrare al muzeului, utilizând cu meschinărie spațiile gândite inițial pentru a oferi ochiului o pauză, ca și toate detaliile arhitectonice, încărcată deci cu un surplus de lucrări (care ne creează nostalgia unui spațiu mai mare și a unei selecții mai exigente), ea este încă una dintre acele manifestări a căror ambiție e mai curînd acumulativă decît estetică. Dar, în definitiv, poate că e chiar lipsit de sens să cerem unei astfel de manifestări să-și trădeze caracterul generos (de a oferi tuturor o șansă să fie prezenți) și informativ în ce privește creația la un moment dat. Și dacă ne gîndim la relația foarte greoaie dintre momentul selecției — unde fiecare dintre lucrări se confruntă cu criteriile de selecție privind calitățile ei intrinseci — și momentul panotării — unde toate aceste lucrări trebuie să alcătuiască un ansamblu, dacă ne gîndim, deci, la faptul că nu totdeauna comisia de dezbatere și avizare are în vedere spațiul de expunere, că nu totdeauna cei care vor gîndi ansamblul participă la selecție, vom

judica mai puțin aspru aspectul final al expoziției.

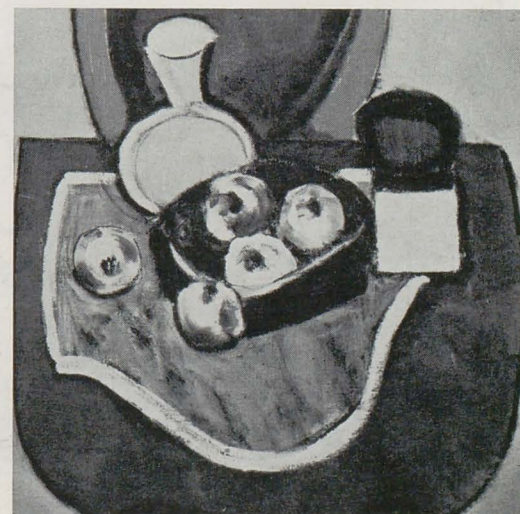
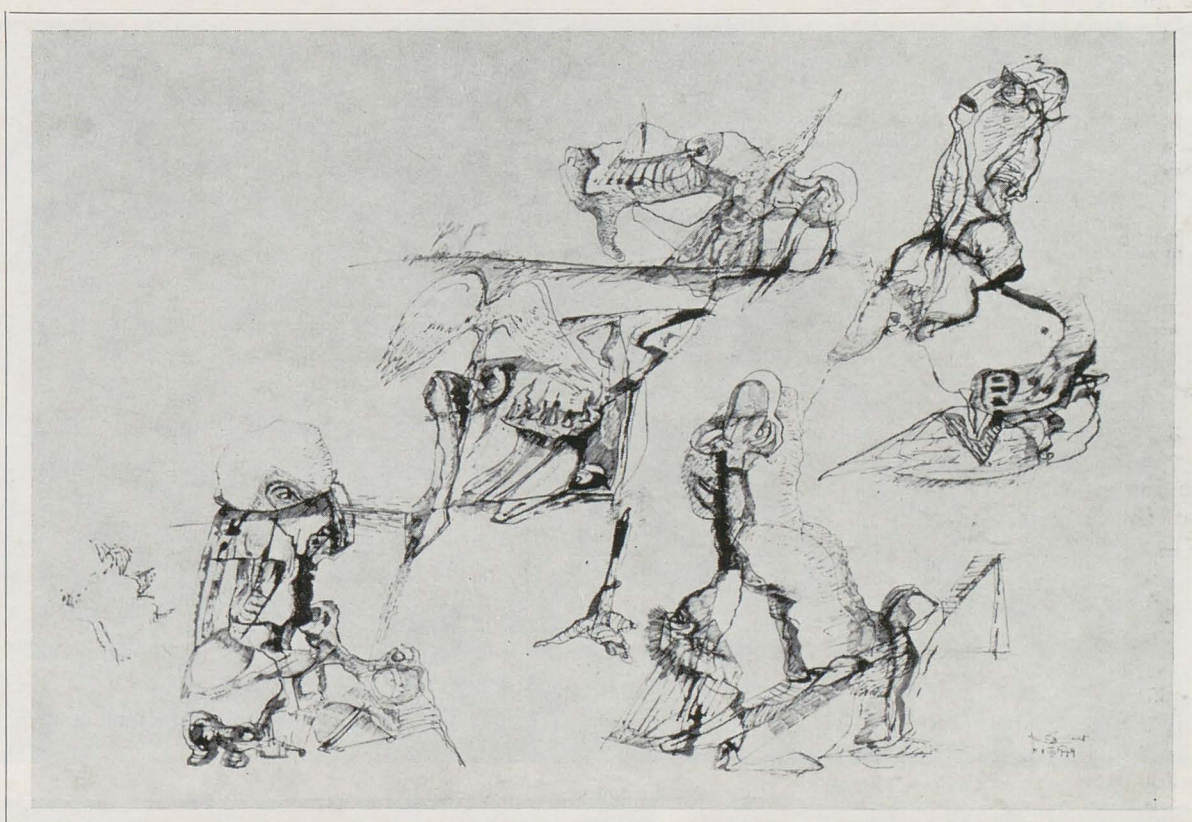
Dezavantajul este, însă, că expozițiile se adresează unui public asupra căruia pot produce un efect pozitiv doar în măsura în care toate aceste dificultăți (înțelese doar de cei apropiați fenomenului artistic) sînt depășite. Și că, așa cum într-un spectacol, un reflector care se arde, o replică uitată sau o barbă care se desprinde au cele mai firești justificări, nu e mai puțin adevărat că ele ratează ansamblul, că impactul cu publicul e garantat doar de prevenirea impecabilă a tragi-comicelor hazarduri de acest fel. În fond, cei care propun un univers de convenții formale sînt obligați firesc să le respecte primii și să împiedice ecurile intereselor extraestetice să răzbată de dincolo de «culise», oricît de generoase și de înțelese sînt ele. Iar invazia aceasta de lucrări pînă la scara de intrare și prin toate ungherele face parte dintre accidente de expresie care trebuiesc evitate. Repetăm un lucru pe care l-am mai afirmat și cu alte ocazii: o expoziție este, la fel ca și spectacolul, o operă de artă efemeră dar care are expresia și mesajul ei. Și dacă nu le are nu se justifică. O expoziție nu e un supermarket, unde ignori ce nu te interesează și te amuzi de împerecherile bizare. O umbrelă poate întîlni o mașină de cusut numai în măsura în care asta semnifică ceva.

Dincolo de această «introducere critică», se evidențiază însă, de astă dată, un efort teoretic de ordonare a lucrărilor în baza unor afinități, a unor tipuri de atitudini artistice asemănătoare. Expoziția are, deci, calitatea de a ușura vizitatorului orientarea printre modalitățile foarte diverse de exprimare artistică. O sumă de lucrări sînt puse în evidență, unele, care beneficiază de o gîndire artistică mai matură și de mai multă personalitate, limpezind și alte lucrări mai confuze, din vecinătatea lor stilistică. Desigur, reversul este de a arăta și punctele nevralgice, lipsa de suport teoretic a unor demersuri artistice, lipsa de suport teoretic a unor lucrări, desuetudinea sau superfluul altora. Rămîn, între cîteva direcții unitare și bine definite, între multe lucrări de valoare, prea complexe pentru a se epuiza sub o etichetă, destule lucrări despre care ne întrebăm cu compasiune sau melancolie sau iritare — pentru ce au fost totuși create? Dar, iarăși, parcă mai puțin decît altădată. Ambițiile acestui salon sînt poate mai restrînse decît ale unor manifestări de anvergură din ultima vreme, dar el este cert mai «pur», mai echilibrat, mai «curat». Și tocmai de aceea și valorile autentice și eșecurile sînt mai evidente. Lucru care, de altfel, ni se pare bine venit. Unul dintre cazurile care credem că e momentul să ne preocupe este cel





- p. 11.  
1. TRAIAN BRĂDEAN: *Laudă străbunelor noastre mame*, ulei  
2. HORIA FLĂMÂNDU: *Compoziție*, bronz  
3. VASILE KAZAR: *Compoziție*, tuș  
4. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUT: *Dans vechi*, ulei  
5. ION PACEA: *Natură statică cu mere*, ulei



al «picturii de reportaj», genul cel mai recent de realism ce se practică în pictura noastră, și care îmbină procedee ale hiperrealismului, decalcul fotografic, efectele grafice și unele reminiscențe ale abstracționismului liric, cu o tematică de actualitate. Dintr-o formulă atât de complexă ar fi cazul să rezulte opere, dacă nu perfecte, în orice caz pasionante, bogate în conținut, pline de acel prezent inevitabil și compact al faptului divers, care, neambiționând să fie nici istorie, nici mit, își asumă tocmai densitatea lui emoțională și semnificația de moment autentic de viață. Or, tocmai această substanță se diluează în căutarea unor semnificații artificiale ale faptului a cărui măreție e tocmai instantaneul său, veridicul său. Se întâmplă cu mereu reluatele teme (altminteri cu frumos efect decorativ) de șantiere, de interioare de fabrici, de turbine etc. care revin la Ion Bitzan, Vladimir Șetran, Eugen Popa, Mihai Rusu; cu temele de interior casnic și de vacanță sau autoportretele ce îmbină banalul cu insoitul experimentelor unor ediții din anii trecuți de la Kassel, la Lia Sasz, Grigorescu Ion și încă alții, acel proces de dispariție a realității semnificante, sub presiunea clișeeilor, pe care o traversa literatura noastră cu ani în urmă. Să ne reamintim de falsul realism al unor romane de tip *Bărăgan* sau al unor poeme de tip *Minerii din Maramureș*. Confuzia între tipic și schematic, încercarea de a traversa multiplicitatea și gravitatea problemelor realității cu ajutorul situațiilor standard, a șablonului la fel de uscat indiferent din ce arie de influență provine, cantonarea într-o soluție gata rezolvată care evită dificultățile inerente creației — iată câteva puncte comune cu aceste exemple literare. Sărăcirea aceasta de vigoare se traduce concret în repetarea de la o lucrare la alta a motivelor și schemelor compoziționale, prin reducerea substanței cromatice (efect al lipsei de participare activă), prin invazia suprafețelor nude, care nu sînt un repaos într-o masă cromatică activă, ci absențe, nu sînt zone de contrapunct necesare compoziției, ci



p. 12

1. MIHAI BANDAC: Dimineață de octombrie, ulei
2. ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA: Textilopod, lemn
3. TEODORA MOISESCU STENDL: Furtună la Rucăr, ulei
4. GHEORGHE MAZILU: Mîinile, montaj foto
5. NICOLAE GEORGESCU: Orașul, ulei

p. 13

1. DAN ALEXANDRU IONESCU: Afiș
2. VLADIMIR ȘETRAN: Grivița Roșie — utilaj chimic, ulei
3. TEODOR MORARU: Curte, ulei
4. NICĂPETRE: Umbra, piatră
5. GHEORGHE PĂTRU: Compoziție, tuș
6. PAUL VASILESCU: Maternitate, marmură
7. ION PĂRVAN: Arlechin, bronz
8. NICOLAE GROZA: Toamna, ulei
9. VIOREL GRIMALSCHI: Portretul tînrului creator Ion Cadar, ulei

lacune. Atît majoritatea acestor artiști, de care se leagă momente importante ale evoluției picturii noastre, cît și realitatea pe care ambiționează să o surprindă merită, credem, mai multă implicare, mai multă gravitate.

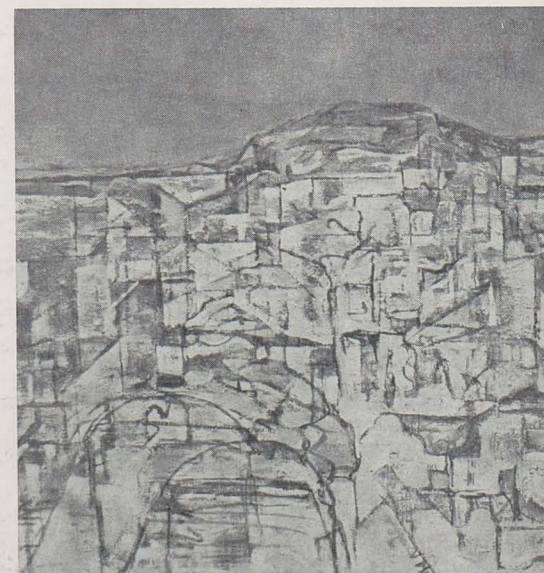
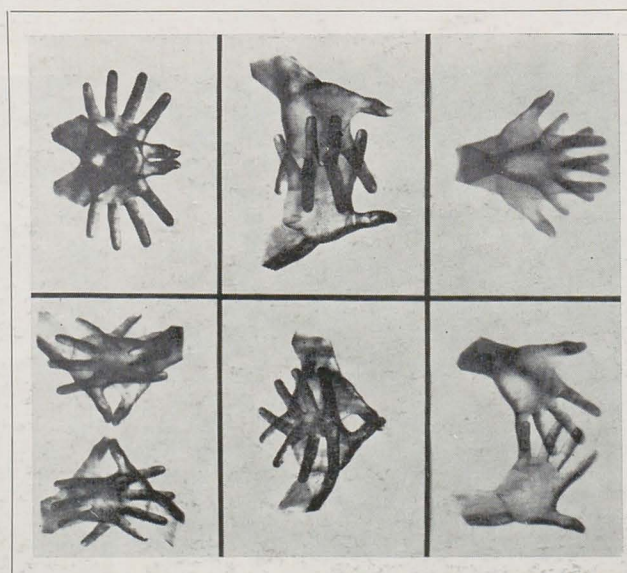
Într-o situație la fel de precară ni se pare că se află și diversele tipuri de creație ce se întîlnesc în limitele moștenirii suprarealismului. Repetiția de procedee este flagrantă. Același insolit provenind din îngroșarea autorității unei realități de recuzită la Sever Frențiu, același spectaculos gratuit, în efecte tehnicolor, la Sabin Bălășa, cu regimentele sale de nimfe telurice pierzîndu-se într-un vid de albastru-opac. (Mitologia ar merita să o tratăm cu mai multă considerație).

Poate că și tărîmul reveriei și fantasticului ar putea să ne ofere o emoție mai puțin rutinată și implicații mai profunde. Și iarăși pictori de la care ne credem îndreptățiți să așteptăm mai multă pictură.

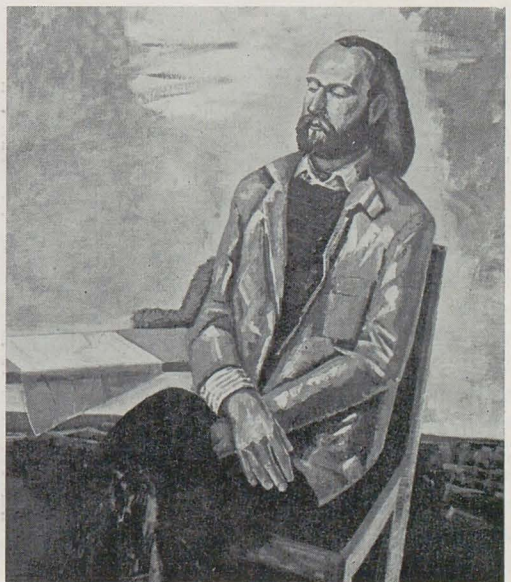
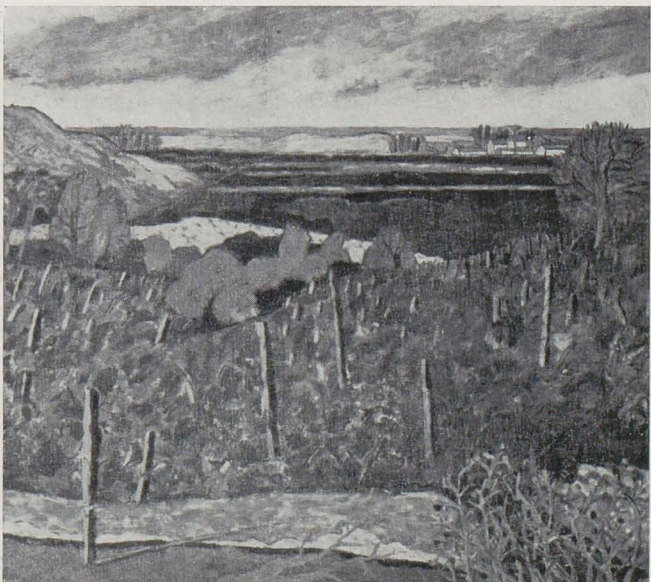
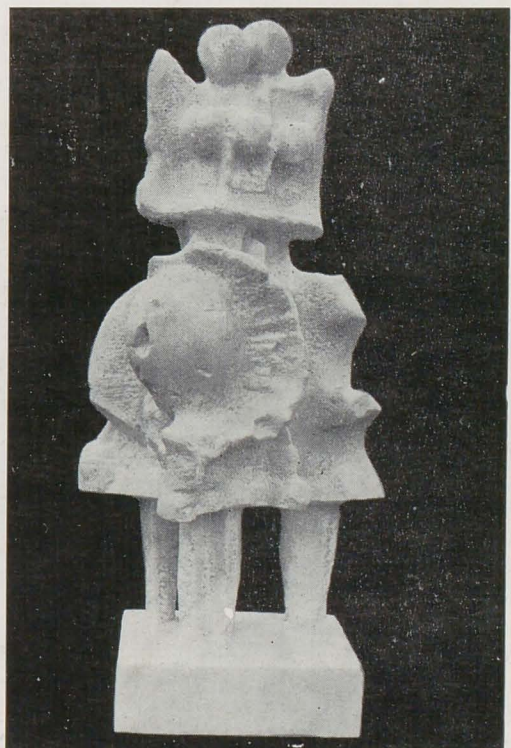
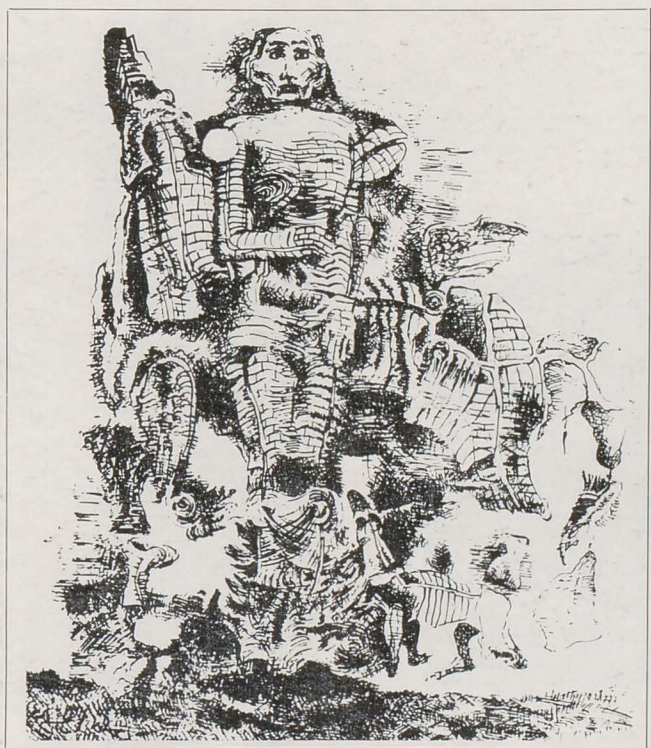
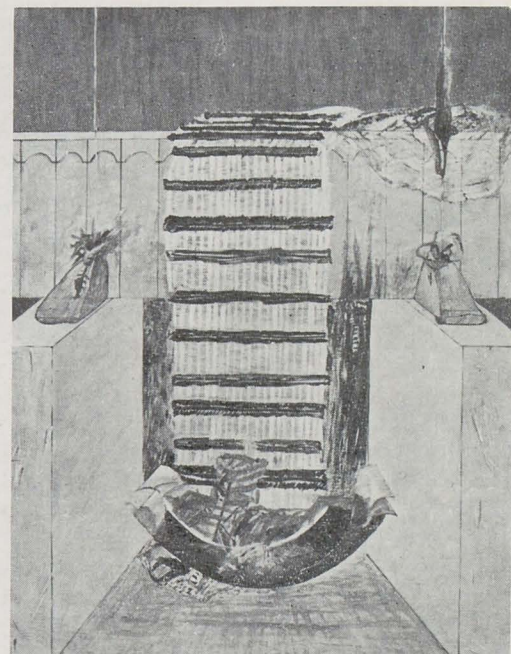
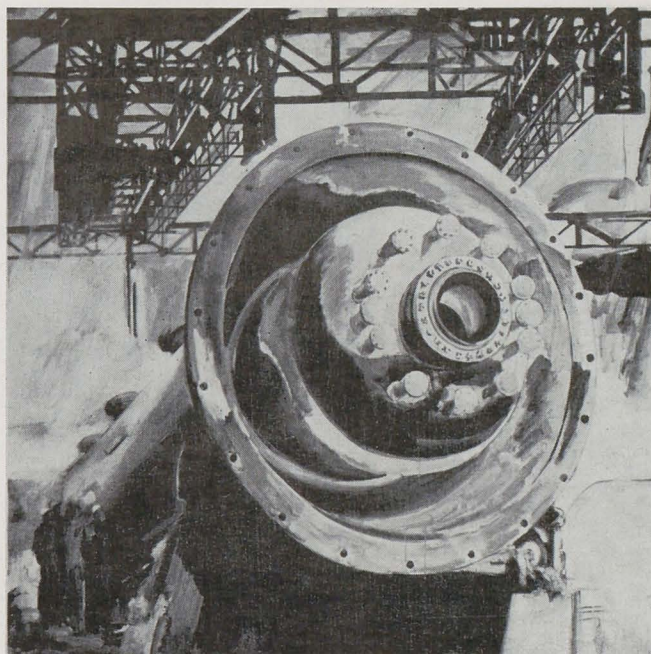
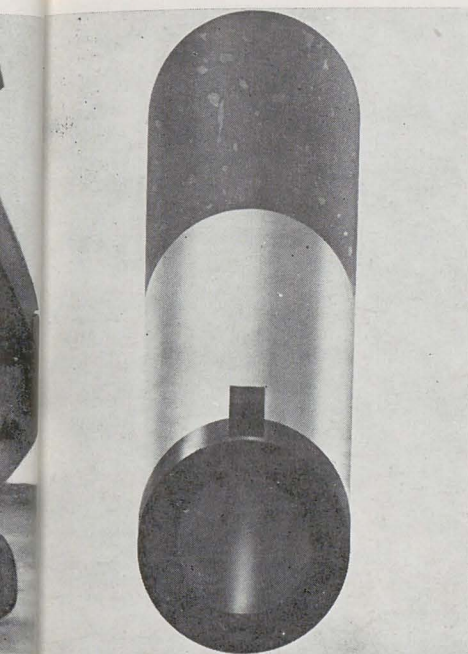
Pare dificil să revenim acum la prima noastră afirmație, că salonul din anul acesta este bun, mai bun chiar decît altele. Dar de abia acum ni se pare o afirmație care se poate justifica.

Lucrările unor artiști din generația care face legătură cu pictura interbelică sînt remarcabile — Micaela Eleutheriade expune unul dintre micile și rafinatele ei peisaje. Regretata Lucia Dem. Bălăcescu e foarte prezentă cu o pictură plină de culoare, tonică și savant spontană. Același lucru, vom vedea, se întîmplă la grafică, unde expun și Lucia Dem. Bălăcescu și Micaela Eleutheriade, și binecunoscuții Mircea Olarian, Marcel Olinescu, Vasile Dobrian.

O surpriză plăcută ne furnizează pictura lui Brăduț Covaliu, într-o viziune mai decorativă, cu suprafețe mai puțin fărîmițate și cu un regim cromatic mai clar, Ion Pacea, cu o natură statică (o temă de roșu), e o prezență constantă, în cadrele în care evoluează de cîțiva ani. Același lucru îl putem afirma în ce privește constanța preocupărilor și calității la









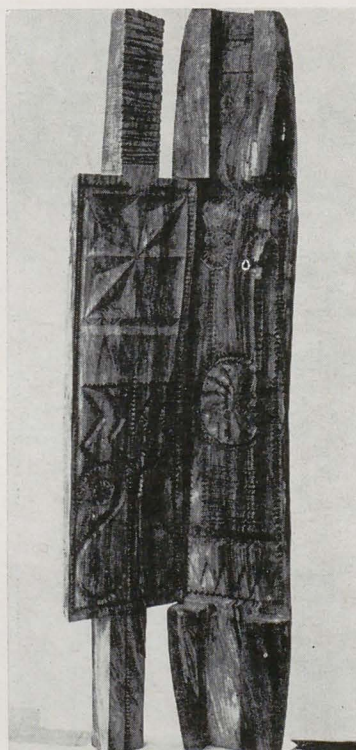
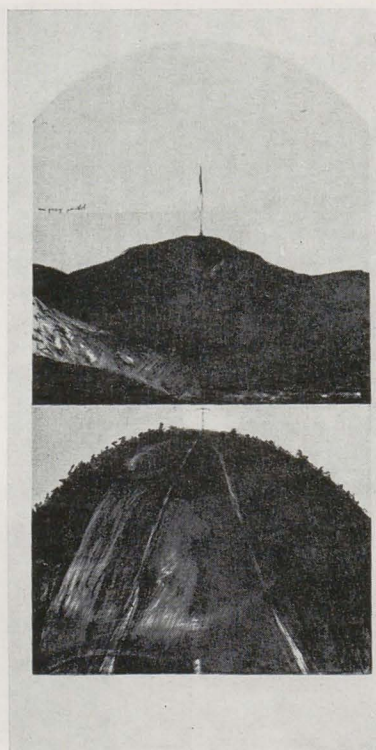
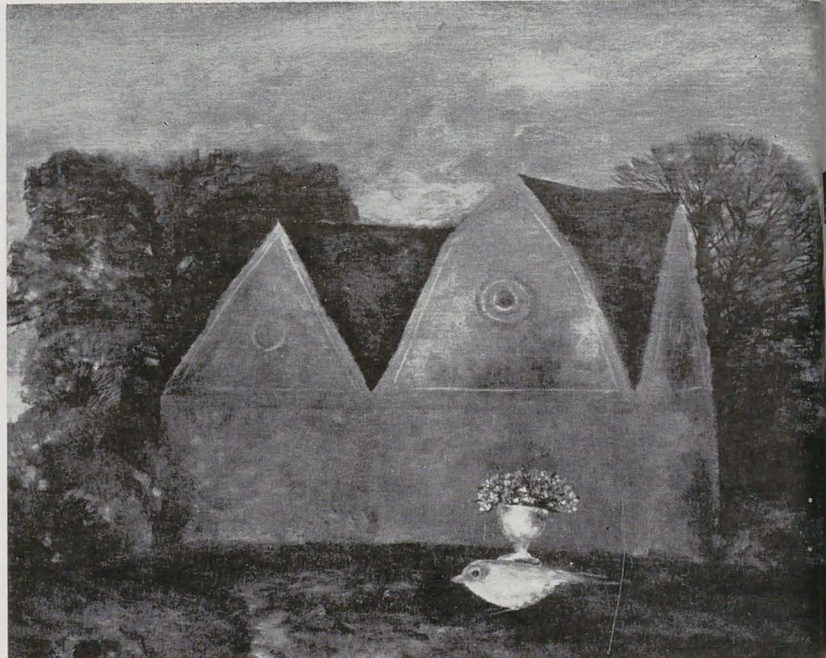
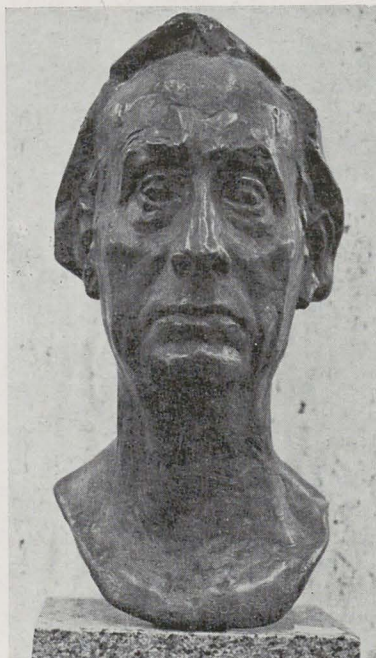
- p. 14  
1. ION IRIMESCU: Portret, bronz  
2. ȘTEFAN CĂLȚIA: Toamna, ulei  
3. SILVIU BĂIAȘ: Un peisaj posibil, desen colorat  
4. RODICA STANCA PAMFIL: Pereche, lemn  
5. VIOREL POPESCU: Afiș de film  
6. SILVIA RADU: Păpușa, bronz  
7. VALENTIN TĂNASE: Vizita, acvaforte

- p. 15  
1. SPIRU VERGULESCU: Stradă din Roman, ulei  
2. GRIGORE MINEA: Victorie, bronz  
3. DORU COVRIG: Structură II, tuș  
4. GHEORGHE TOFAN: Compoziții, aluminiu eloxat  
5. NECULAI PĂDURARU: Maestrul și păpușa, bronz

Traian Brădean, Georgeta Năpăruș, VioREL Mărginean, Gheorghe Spiridon, Gabriela Pătulea Drăguț, Angela Brădean.

Din nou (ca și în alte expoziții), remarcabilă ni se pare tendința care valorifică, prin intermediul unor experimente de factură modernă, nu preluate ci traversate în propriul «atelier», a filonului liric, caracteristic pentru pictura românească. Virgil Almășanu, reprezentativ pentru această tendință, propune și el o latură mai puțin cunoscută a creației sale — un peisaj. Poate că această lucrare de proporții reduse, cu tonuri foarte reținute dar infinit armonizate (și care, fără a se legitima altfel decât ca pictură, conservă toată emoția unui ceas petrecut într-o livadă înflorită), aduce în discuție o opinie demnă de luat în seamă despre abordarea realității. Dar probabil că nu ambiționează acest lucru. Din același univers, în care emoția se filtrează fără a-și pierde nimic din densitate, iar rațiunea operează discret dar inevitabil; unde culoarea are rolul principal, desenul însuși fiind încărcat de emoție, dar compoziția foarte riguroasă, fac parte lucrările semnate de Gheorghe I. Anghel, Corneliu Vasilescu, Ion Sălișteanu, Florin Mitroi, Nicolae Groza, A.M. Agripa, Silvia Cambir.

Pe peretele ce închide ultima sală și, deci, parcursul expoziției, sînt grupați, într-un efort de evidențiere a factorului teoretic comun, o serie de artiști care, de mai mulți ani, ne rețin cu căutările lor. Unite de respectul evident pentru suportul ideatic al picturii, reinstaurînd, cu mijloace inedite și cu altă finalitate, un nivel «livresc» al operei de artă, un tip de anecdotic ce ține de intelect și nu de faptele exterioare, ele sînt, în fond, destul de diverse. Mai legate de o încărcătură senzorială (la Marin Gherasim și Napoleon Costescu), mai intelectualizate (la Alexandru Chira, Paula Ribariu, Florin Ciubotaru); mai apropiate de pictura tradițională (la Teodor Moraru) sau căutînd efecte-surpriză (la Ioan Mursa și Lucian Georgescu), lucrările acestor pictori, în majoritate tineri, se re-





**salonul anual  
de pictură, sculptură  
și grafică  
al municipiului bucurești**

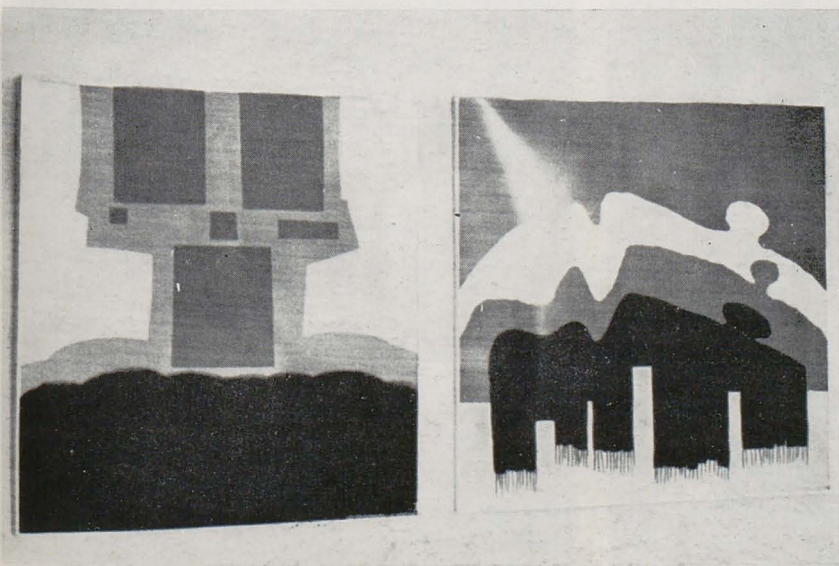
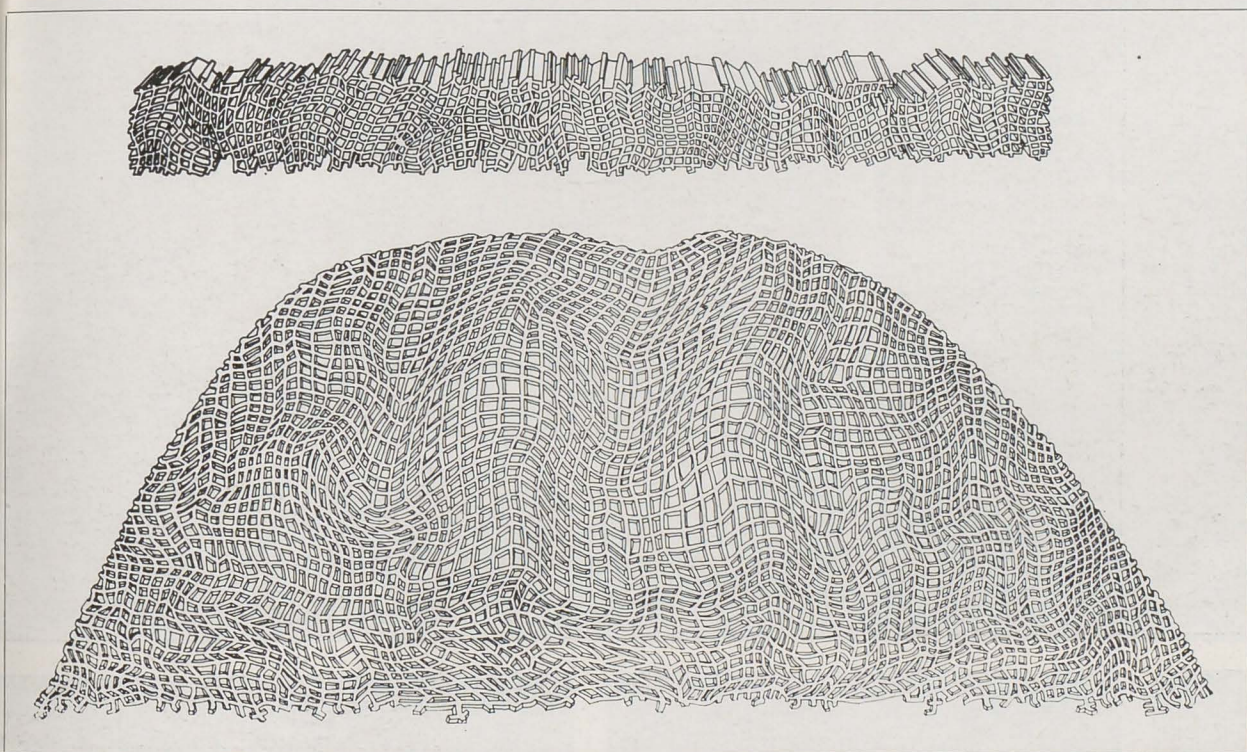


vendică de la evantaiul de posibilități oferit de conceptualism (mișcare a cărei merit esențial este probabil tocmai inepuizabila capacitate de extindere). Calitatea lucrărilor în discuție este demnă de reținut. Ele constituie unul dintre grupajele cele mai bine individualizate din expoziție. Integrată acestui grupaj, lucrarea lui Ion Gheorghiu, de incontestabile calități plastice, aparține de fapt unui alt câmp de preocupări.

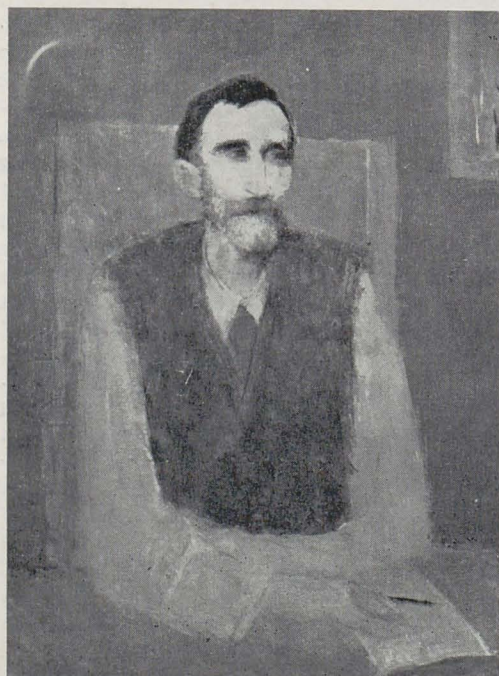
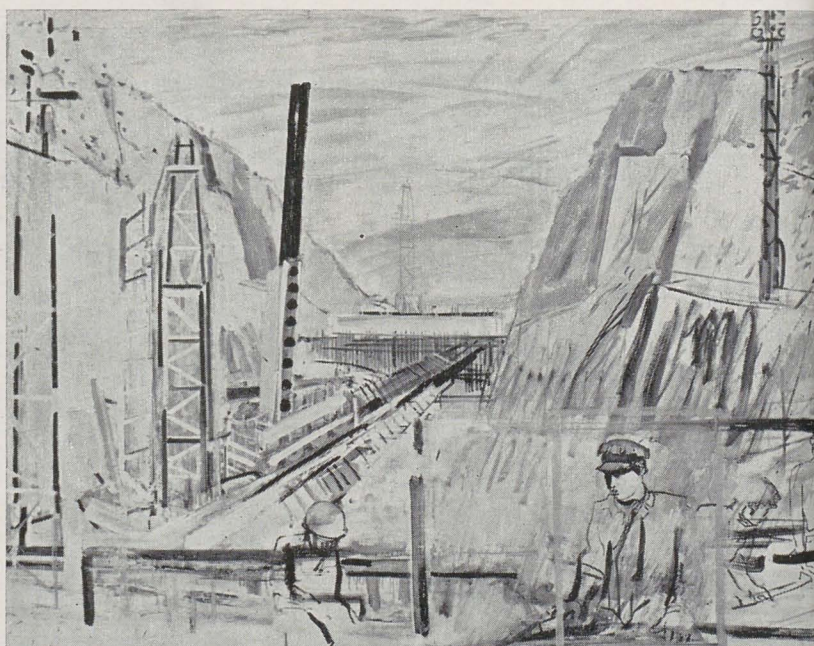
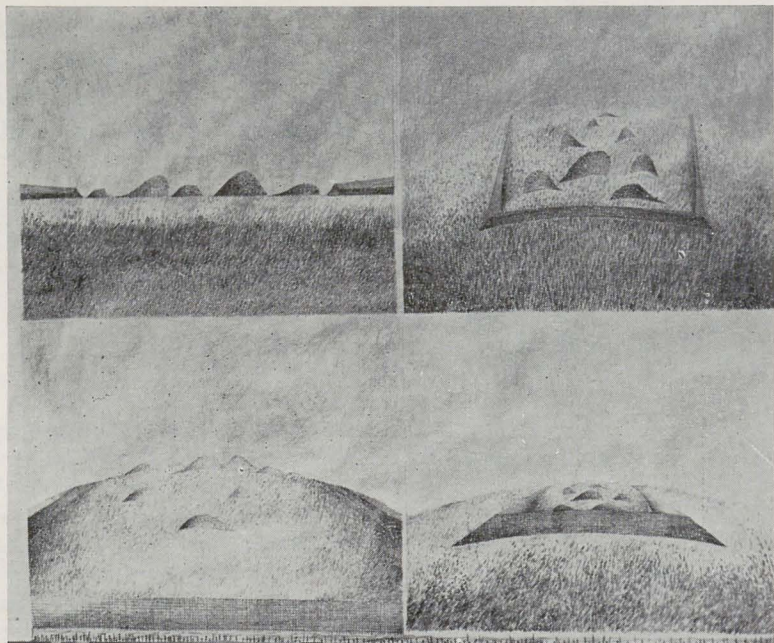
Multe aspecte rămân și cu această ocazie necomentate, deși ele ar merita să ne rețină atenția. Foarte multe promisiuni ale generației celei mai tinere, multe lucrări de calitate pe linia valorificării tradiției interbelice pe filieră Ciucurencu, interesante prelungiri ale constructivismului, îmbogățesc acest salon.

Sculptura constituie de multă vreme în marile expoziții colective obiectul unui binemeritat interes. La proporții reduse, limitate la un spațiu în care se stînjenesc reciproc, se află aici lucrări ce demonstrează posibilitățile latente ale nenumăratelor monumente pe care le-ar merita spațiul nostru public — monumente dedicate trecutului și prezentului, eternității aspirațiilor umane.

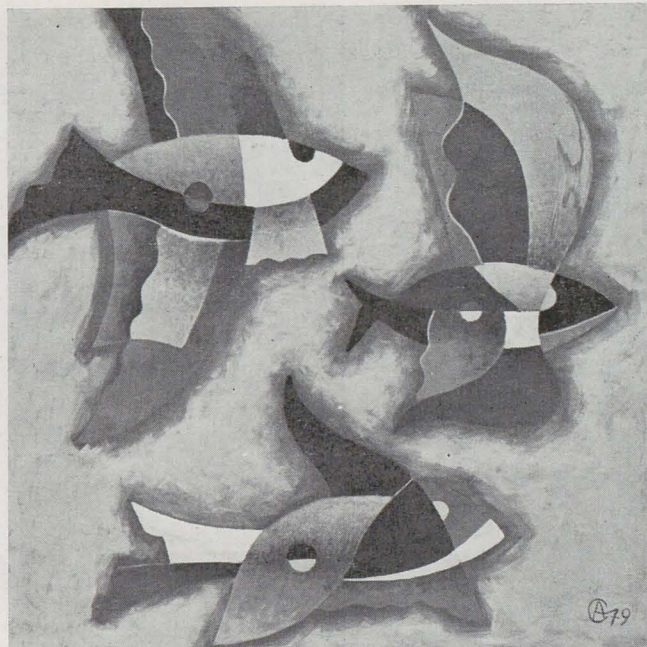
În directă comunicare cu lucrările de pictură ale grupului sus-menționat, sculpturile lui Napoleon Tiron, Mircea Spătaru, Leonard Răchită vădesc același riguros control intelectual asupra formei. De data aceasta ele sînt convingătoare, și ambianța creată de pictură le pune în valoare. O altă direcție, cea mai spectaculoasă și mai bine conturată, desigur, este cea care integrează cu dezinvoltură un suport narativ și o permanentă meditație asupra formei. (Și poate că tocmai meditația este starea care o definește). Lucrări care încearcă să vizualizeze și să dea substanță unor stări sufletești, unor abstracții, lucrări imponderabile și sustrase definirilor riguroase. Paul Vasilescu, căutînd un drum spre abstracție (dar transferînd în concretețe materială tot ce face să dispară din individualizarea figurii), optează pentru o sculptură cu efecte decorative, cu opoziții sugestive între forme bombate, statice, și zone agitate baroc. La antipod, un alt sculptor,



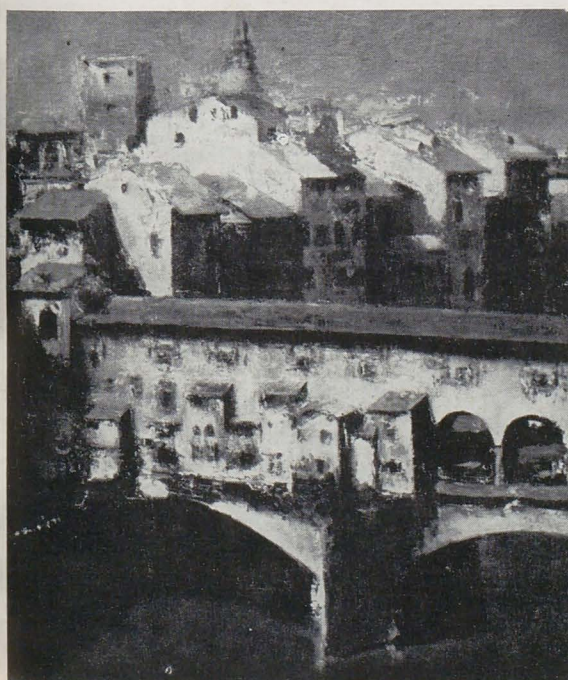








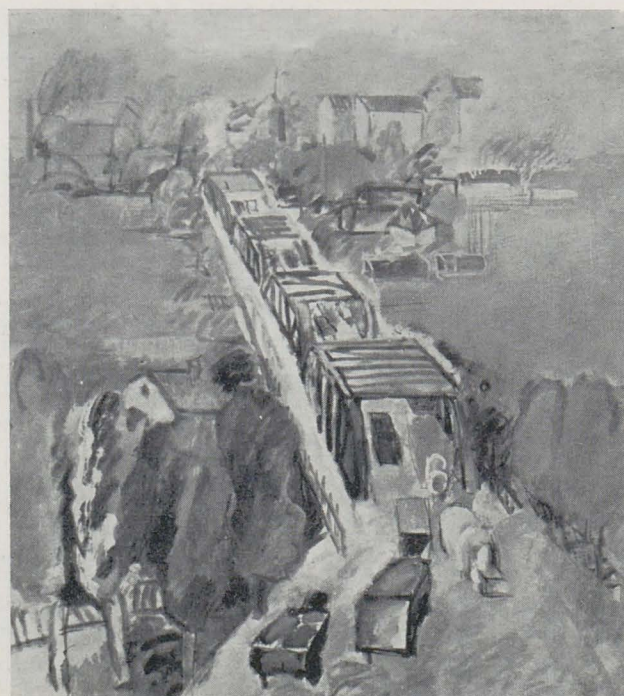
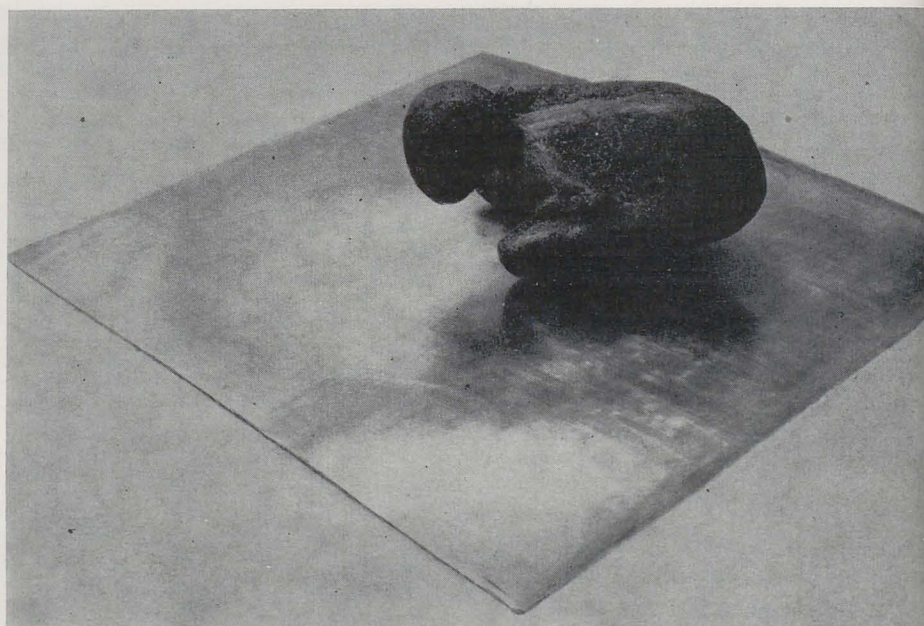
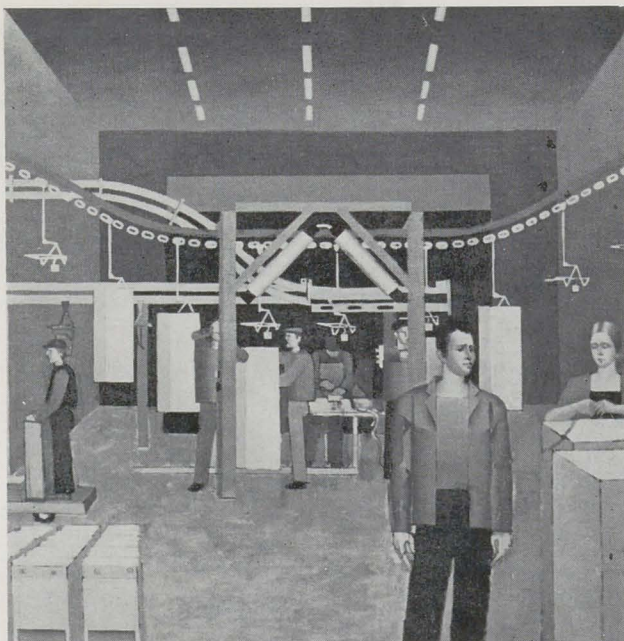
- p. 16  
 1. CONSTANTIN CONSTANTINESCU: Peisaj cu câmpuri, desen  
 2. RADU AFTENIE: Leagăn, piatră, lemn  
 3. SORIN ILFOVEANU: Iarna, ulei  
 4. EUGEN POPA: Pe șantierul canalului Dunăre — Marea Neagră, ulei  
 5. PETRE DUMITRESCU-junior: Bacovia, ulei  
 6. CORNELIU CAMAROVSKI: Posada, bronz  
 7. ION BĂNULESCU: Portret, bronz  
 p. 17  
 1. LIA SZASZ: Olimpiadă, ulei  
 2. ALEXANDRU CRISAN: Acvariu, ulei  
 3. MARIN GHERASIM: Ceramică dacică, ulei  
 4. CORNEL ANTONESCU: Peisaj, ulei  
 5. FLORIN CIUBOTARU: Compoziție, ulei



cunoscut ca excelent portretist, Vasile Gorduz, expune o lucrare încântător derutantă, lapidară și plină de poezie ironică — *Startul unei himere*. Și regăsim, firește, una dintre lucrările intens poetice ale lui Neculai Păduraru, cu modelajul ei pictural și bogăția de implicații. Și este foarte prezent, deși nu expune nimic, Adrian Popovici. Expun pentru el Gheorghe Ioanide (mai stingaci, bineînțeles), Ion Lancuț, și alții.

Am salutat mai demult influența pozitivă a acestui tânăr sculptor asupra colegilor săi. Acum este cazul să remarcăm, însă, că pentru ei, substituirea propriei personalități cu aceea a unui coleg care meditează mai mult asupra faptului de artă nu poate fi, totuși, decât un drum închis. Iar a utiliza modul de gândire al unui alt artist, a-ți însuși stilul său și, prin aceasta, calitatea lui, nu e mai puțin grav decât a prelua fără ghilimele ideii și formulări literare ale altora. Există, de altfel, multe exemple de împlinire ale unor tineri ce și-au urmat, asumându-și dificultățile unor neliniști și ezitări personale, propriul drum. Corneliu Camarovsky, Sava Stoianov, Mihai Buculei, Nicolae Fleissig, Előd Kocsis, Nicolae Golici dovedesc din plin acest lucru. Și tot acum e cazul să semnalăm un nume nou, o prezență foarte promițătoare — Ion Părvan. Pentru toți acești artiști am putea să împrumutăm din teoria literară un termen foarte recent și inspirat — acela de « realism magic », definind o atitudine pentru care se pare că epoca noastră are o înclinație aparte. Radu Aftenie, cucerit și el de acest « narativism » plin de sugestii, expune o lucrare în care căldura cizelării dă unitate materialelor diverse, iar fidelitatea față de realitate devine insolită. Mai apropiată de astă dată de arta decorativă (interferența între sculptură și ceramică devine tot mai vizibilă în ultimele expoziții) — este lucrarea Silviei Radu. Reținem de asemenea compoziția lui Horia Flămându, Victoria lui Gheorghe Minea. Cât despre tradiția ciopliturii mai fruste, în care formele se compun lapidar, cu fermitatea vechilor însemne de hotar, reținem lucrările lui Nicăpetre, Constantin Mărgărint, Iorgos Iliopoulos. Efectul taberelor de sculptură care oferă artiștilor confruntarea cu lucrări de mari dimensiuni, oferindu-le prilejul unor experiențe necesare, este evident în calitatea constantă a sculpturii. Expoziția complementară deschisă la Simeza, și dedicată plasticii mici, amplifică desigur ecoul acestei prezențe convingătoare asupra publicului. În comparație cu pictura și sculptura, expoziția de grafică nu beneficiază de o concepție la fel de riguroasă. Ea



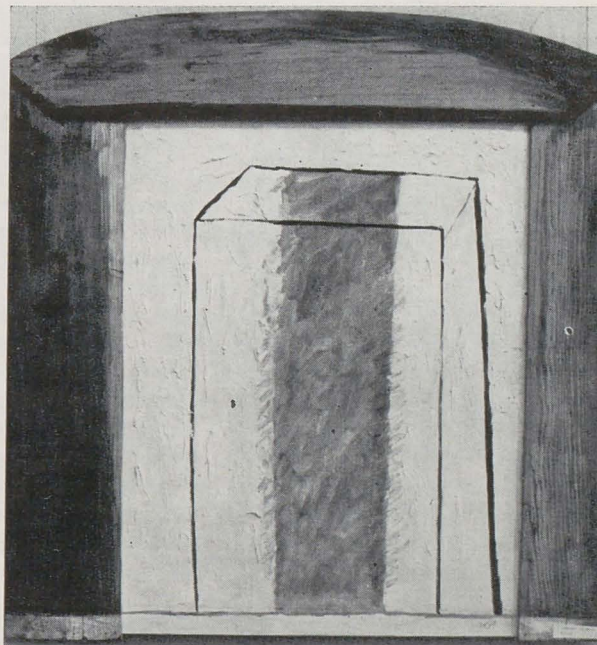
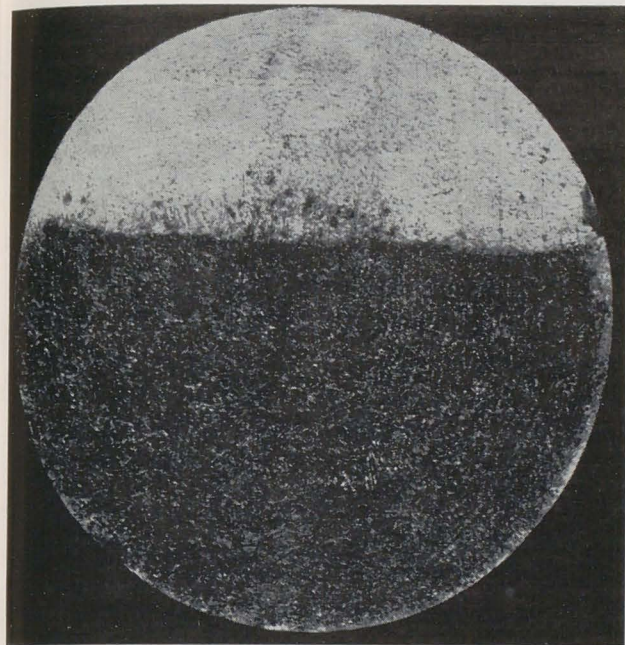


**E**ra odată o capră care avea trei iezi. Io  
dul cel mare și cel mijlociu dau prin băș de obraznici  
ce erau, iar cel mic era harnic și cuminte. Vorba  
ceea: sint cinci degete la o mână și nu samănă toate u-  
nul cu altul.

Intr-o zi, capra chemă iezii de pe afară și le zice:  
-Dragii mamei copilași, eu mă duc în pădure,  
ca să mă aduc ceva de ale mincării. Dar voi incuieți  
ușa chupă mine, ascultați unul de altul și să nu cum-  
va să deschideți până ce nu-ți auzi glasul meu. Cînd  
oi veni eu, am să vă dau de știre, ca să mă cunoaș-  
teți, ș-am să vă spun așa:

*Trei iezi cucuieți,  
Mamei ușa descuieți.  
Că mama v-aduce vouă:  
Frunze-n lîfe,  
Lapte-n lîfe,  
Drob de sare  
În spinare,  
Mălăieș  
În călcăieș,  
Smoc de flori  
Pe subsuori.*





p. 18  
1. MIHAI RUSU: *Fabrica de frigidere*, ulei  
2. CLARETTE WACHTEL: *Constelația apei*, tuș  
3. GEORGE FILIPESCU: *Peisaj*, ulei  
4. MIHAI ALECU SIMA: *Memoria forme*, metal  
5. DAN CRISTIAN POPESCU: *Podul Grant*, ulei  
6. VASILE OLAC: *Ilustrație la «Capra cu trei iezi»* tușuri colorate

p. 19  
1. IOAN MURSA: *Disc*, ulei  
2. NAPOLEON COSTESCU: *Prismă*, ulei  
3. ION STENDL: *Drumul spre Ur*, litografie color  
4. EUGEN CRISTIAN PARASCHIV: *Cota*, ulei  
5. GETA CARAGIU: *Portret de dobrogeancă*, piatră  
6. MIRCEA SPĂTARU: *Semn*, bronz



se propune ca un tot oarecum confuz, și asta nu fiindcă ar lipsi lucrările de calitate sau diversitatea de preocupări, ci poate mai curînd din cauza spațiului circular și restrîns care nu permite nici distanță de lectură nici realizarea unor grupaje distincte. Și aici putem distinge însă două tendințe divergente. Începem cu aceea care se revendică ferm din zonele picturii. Care de fapt este pictură, chiar dacă prejudecăți tradiționale o declară grafică. Constantin Baciu, Lucia Dem. Bălăcescu, Ion Murariu, ilustrează cel mai bine acest domeniu (nu punem semnul egal între modurile lor de creație). Motivul, atît de prestigios în grafica de factură supra-realistă (Georgeta Boruzs, Adrian Dumitrache, Ioan Cuciurcă) sau a unor artiști care mizează pe imaginea-metăforă, pe colajul de situații și interferența fragmentelor de realitate cu semnul abstract (Ion Stendl, Sergiu Dinculescu, Teodora Moisesescu Stendl, Ion Panaitescu, Nistor Coita, Ileana Dăscălescu, Constantin Constantinescu, Ileana Micodin, Alexandru Recepovici) își cedează importanța în cazul acestor pictori ai grupajului de grafică, în fața problemelor de culoare, a presiunii universului interior care proiectează asupra realității propria dimensiune. Spre un alt mod de detașare de realitatea imediată se îndreaptă Adina Caloenescu, prezentă cu unul dintre semnele sale complexe și decorative. Nu lipsesc nici experimentele ce țin de prelucrarea fotografiei, dar ele ni se par acum mai puțin concludente. Ilustrația de carte (deși lucrările lui Vasile Socoliuc și Ioan Donca sînt remarcabile) e prezentată destul de modest. Afișul de asemenea. Stereotip, puțin inventiv, nu e modest doar ca prezentă numerică ci și prin preocupări. Lipsește preocuparea pentru inserția afișului în spațiul public, calitățile pur grafice sînt pe planul doi, fertilitatea imaginației, plăcerea căutării unor soluții inedite par a fi scăzut.

Încheiem acest comentariu, care este departe de a epuiza toate problemele legate de creația atît de bogată a artiștilor bucureșteni. Sentimentul nostru este că salonul ar merita nu o cronică ci o dezbatere, în care punctele de vedere diferite ar pune în lumină implicit mai multe aspecte, unele pe care, desigur, un singur comentariu le neglijează totdeauna. Concluzia expoziției, dincolo de scăderile sale pe care am dori să nu le credem inevitabile, este că asemenea expoziții sînt necesare, că ele sînt interesante pentru public, utile pentru artiști, că ele întrețin vie preocuparea pentru artă și demonstrează seriozitatea care caracterizează atelierele.

ALEXANDRA TITU





lată un salon care ține pariul cu autoritatea și calitatea debutului din '78, căci municipală de artă decorativă continuă a fi un «loc înalt» al artei, o fertilă varietate de inițiative, de gesturi expresive. Există aici o efervescență care este înviorătoare față de o oarecare «oboseală» a multor soluții plastice din cadrul saloanelor de pictură, sculptură și grafică.

Salonul de artă decorativă nu numai că-și păstrează cîștigurile sub raportul invenției dar aduce și un plus de exigență a comportamentului productiv. Artistul a devenit mai conștient de rolul său în societate, de aportul la ridicarea «calității vieții», de importanța intervențiilor sale în mediu. Angajarea în dimensiunea socială a devenit mai matură, mai decisă. Încercînd a extinde și intensifica spațiul percepției și cîmpul emoțional și mental colectiv, el contribuie, «la modul său», la construirea omului nou, la zidirea unei societăți eliberate de convenționalisme, constrîngerii și prejudecăți.

Ca orice expoziție colectivă, nici municipală nu-și propune să epuizeze ansamblul preocupărilor artistice de pe parcursul unui an, ci doar să dea o idee asupra direcțiilor generale de gîndire și de creație.

Se evidențiază, și în cadrul acestui context ocazional, o veche vocație a artei românești — aceea de a fi sensibilă la valorile milenare și contemporane ale altor culturi — nu numai la cele autohtone — și de a le fuziona într-un context românesc. Deopotrivă deschisă către trecut și către prezent, arta decorativă românească își croiește propriul său drum prin fluxul contradictoriu al curenților plastice.

Deși nu înregistrează nici un «eveniment» propriu-zis (multe din soluțiile prezentate, originale și actuale, au fost avansate de aceiași artiști în expozițiile lor personale — mă gîndesc la Șerbana Drăgoescu, Mariana Oloier, Olga Birman), tapiseria evoluează încet dar exigent pe căile viitorului.

În formula «clasică», parietală, o serie de tapiserii semnate de Carmen Groza, Ileana Popescu, Gheorghe Spiridon, Constanța Crișan inserează în țesătură motivul unor figuri sau obiecte din istoria țării, ceea ce le conferă o funcție celebrativă, un aer omagial. Alte piese, tot din categoria «muralului», aspiră să integreze o tradiție, fie ea de extracție orientală precum în severa, bine arhitecturată «Poartă» a *Marianei Macri*, fie de coloratură autohtonă, ca în tapiseriile *Mariei Văgîi*, care valorifică iconografia și tipare folclorice. Mulți artiști apelează la natură pentru a selecta un motiv pe care-l prelucurează compozițional cu o mai mare sau mai mică

libertate, cum procedează *Teodora Moisescu Stendl*, *Maria Mihalache Blendea*, *Constantina Dumitru*, *Mariana Ciubotaru*, *Cela Neamțu Grigoraș*, *Viorica Mihăescu*, *Rodica Roman*, *Leontina Mailatescu*, *Titina Comșa*, *Gheorghe Spirescu*. Rămînînd tot în zona bidualității, *Georgina Peculea* și *Monica Vaida* realizează tapiserii cu accente de expresionism abstract, iar *Emilian Mureșan* o susținută compoziție cu inflexiuni futuriste. De concepție abstractă, tapiseria *Valentinei Ghinea Delaport* reține prin acuratețea execuției.

Schițînd o emancipare de sub tutela peretelui, unii creatori recurg la compoziții din benzi țesute în haute lisse pe care le combină uneori cu cordaje sau împletituri. Amintim subtila compoziție monocromă a *Graziellei*

materiale ale tapiseriei, o abordare «elementară» a firului și a tehnicii (cordaje, împletituri, noduri). În aceste exerciții guvernate doar de legitățile interioare ale firului și țesutului se face simțită și o acută sete de spațiu, unele fiind de fapt volume sau ambienturi textile.

Șerbana Drăgoescu convoacă spectacular materiale diverse (lînă, metal, lemn) pentru a construi în «tehnică personală» o «Spirală», de fapt o situație ambientală textilă capabilă să modeleze, să modifice un spațiu. *Olga Birman*, atentă și ea la cuceririle «noii tapiserii», obține insolite variații de structură și textură în asamblajele textile intitulate «Germinații». Vigoarea materialului prim — cînepa, tors inegal și «țesut» în multiple tehnici, cum și apelul la



Stoichiță, asamblajul *Elenei Haschke Marinescu*, tripticul lui *Constantin Mistrică* a cărui frumusețe rustică servește noblețea simbolului inclus, tapiseriile lirice, de sobru rafinement, semnate de *Ileana Balotă*, una din tapiseriile concepute de tîna *Tatiana Rogovski*.

Tot în aria textilului semnalăm colajul ingenios al *Arianei Trîmbiționi* și două excelente compoziții în tehnica patch-work: piesa intitulată «Amintire», cu o notă romantică, aparținînd *Ilenei Dăscălescu*, și «Colajele dintr-o carte cu poze» ale *Tatiane Rogovski*, artistă care supune imaginea unui tratament parodic inspirat din imageria de masă (cinematograf și ilustrație de carte). În ambele cazuri simțul combinatoriu este susținut de o specială sensibilitate artizanală. Observăm la artiștii din generația tîna o reîntoarcere la componentele

cordaje o ajută să concretizeze textil o problemă care o obsedează — aceea a metamorfozelor dezvoltării vegetale. Formele spațiale ale *Marianei Oloier* — pe care le cunoaștem din expoziția sa personală, atît de bogată în valori ambientale — trimit la natură, la inventarul ei formal; realizate în tehnica haute lisse sau croșetate, ele posedă o discretă încărcătură poetică, o notă gravă pe care monocromia o subliniază. Reliefulurile textile ale *Mihaelei Groza Radian* trăiesc prin vitalitatea materialului (sfoară de Manilla), prin relațiile multiple care se stabilesc între zonele netede și cele în relief, între aspectele tactile și optice ale suportului.

În sectorul «imprimeu» se detașează propunerile *Monicăi Flămîndu* și *Simonei Runcan* printr-o supremă rigoare formală și un profesionalism desăvîrșit. Dacă panourile decorative create de *Monica Flămîndu* poartă



amprenta raționalității constructiviste, cele ale Simonei Runcan dezvoltă în tiparele unei compoziții abstracte climatul unui Kakemono. Panoul textil « Toamna » al lui Ruth Prato și drape-riile Luciei Pepenaru (compoziție de o stenică sonoritate cromatică) sînt capabile să creeze o atmosferă într-un interior. Un bun debut în această tehnică marchează Anca Florescu, Angela Nicolau, Alexandra Nicorescu, care știu să organizeze o suprafață textilă și — ceea ce e mai rar — au responsabilitatea lucrului « finit » (mă refer la numeroasele imprimeuri « nevernisate » trimise spre selecție comisiei municipalei).

Ștefan Rădulescu explorează în continuare resursele expresive ale unui material puțin uzitat (penajul) de care s-a arătat pasionat încă de la ediția '78

a salonului. « Zbor continuu » exprimă și mai coerent un remarcabil simț compozițional, cromatic și tactil. « Spornicul avînt » al ceramicii constituie, ca și acum un an, fenomenul cel mai notabil al municipalei. Inițiativa tinerei generații nu pot fi concepute fără experiența cumulativă, fără achizițiile stimulatoare ale generației medii. Din aceasta din urmă amintim pe Costel Badea care realizează în « Sunetul mării » o formă al cărei echilibru, armonie a proporțiilor și finețe a execuției amintește de cele mai bune creații ale sale. Planul care taie oblic, la nivelul superior, obiectul, imprimă elan spațial, dinamism.

Asamblajele din folii și benzi de porțelan ale Alexandrei Gheorghe au constituit unul din elementele de impact ale salonului. Lucrări de o inefabilă

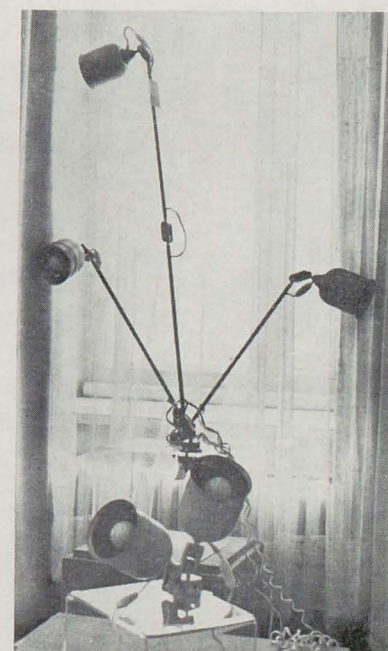
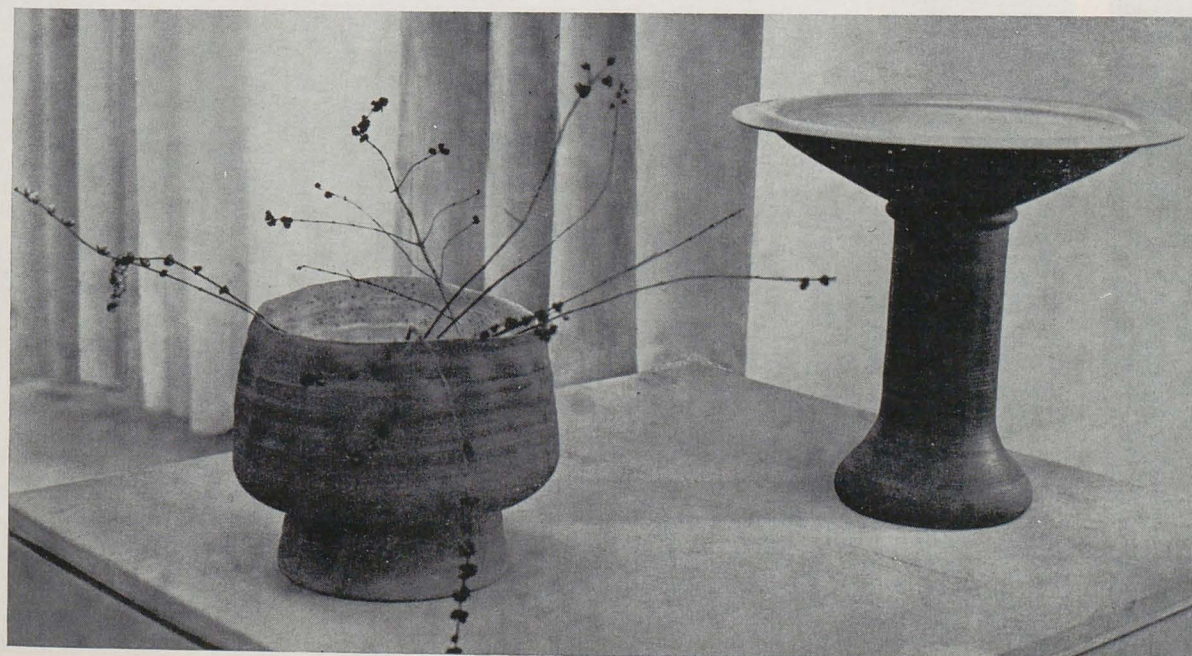
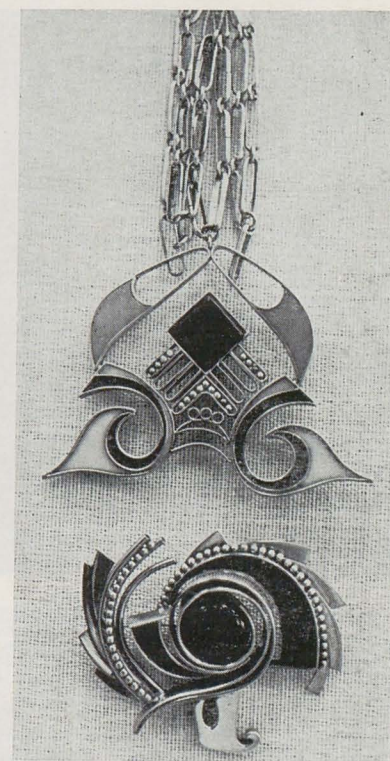
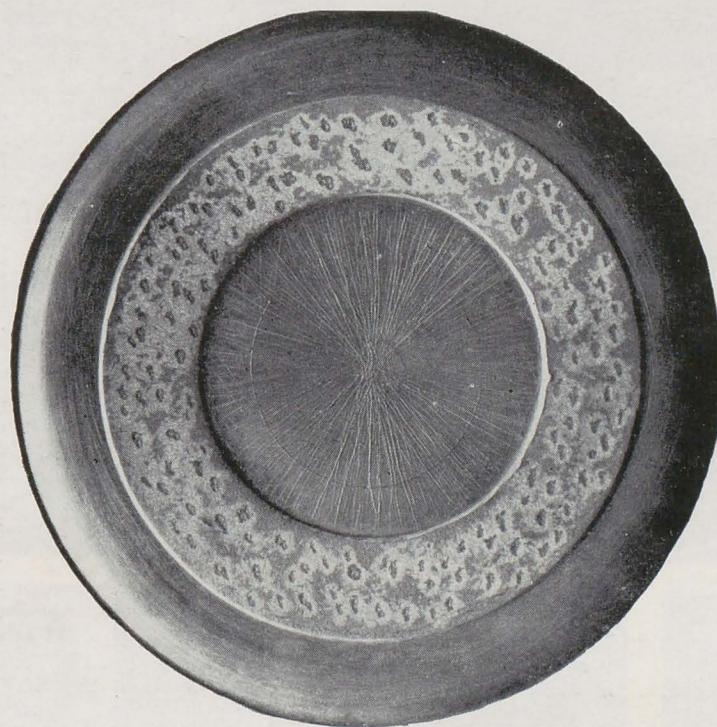
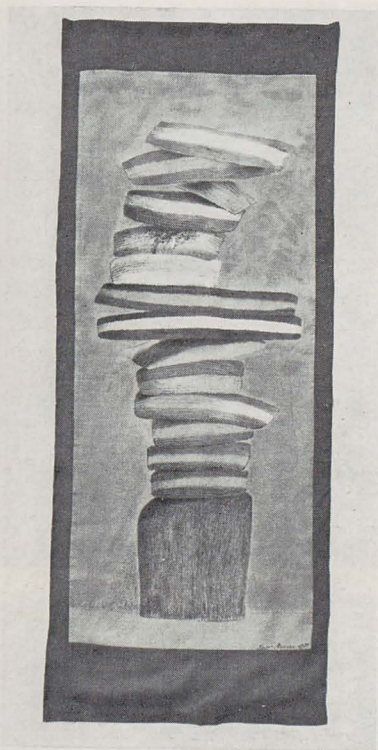
poezie, din care nu răzbate nimic declarativ, ele au în primul rînd valoare de experiment în zona unui material atît de dificil plierii precum porțelanul. Tonul ludic răsună cu grație în acest joc al manualității inspirate. Exercițiul intitulat « Ardere » — mixaj de accente hiperrealiste și suprealiste — apelează la forma unui plic și la succesiunea unor foi de hîrtie (mereu mai mototolite și mai diminuate ca volum) sugerînd « arderea » prin trecerea hîrtiei de la alb la negru. O ambiguitate fertilă îmbie lectorul la cele mai diverse « citiri »: ar putea fi și o scrisoare de iubire arsă într-un moment de furie sau de detașare. Ar putea fi . . . (Întrebînd-o pe artistă dacă lucrarea are și un subtext sau este un simplu experiment asupra maleabilității materialului, mi-a răs-

p. 20

1. Aspect din expoziție

p. 21

1. SIMONA RUNCAN: Legile echilibrului II, panou textil, imprimeu
2. DUMITRU VOICU: Platu decorativ, gresie
3. CORINA ȘTEFĂNESCU COADĂ: Bijuterii
4. ION BERENDEA: Vase, gresie
5. CONSTANTIN BERECHET: Spoturi





1. CORNELIA MOLDOVEANU: *Dialog*, porțelan
2. MONICA FLĂMÂNDU: *Compoziție*, ansamblu de 3 piese, imprimeu
3. BONIFACIA PETRESCU: *Toamnă*, obiect decorativ
4. OVIDIU BUBĂ: *Compoziție*, sticlă
5. ELENA HASCHKE MARINESCU: *Inscripție de hotar*, tapiserie

1. COSTEL BADEA: *Sunetul mării*, gresie
2. TEREZA PANELLI: *Arctică*
3. LIVIU RUSSU: *Zidire*, gresie
4. SILVIA RADU: *Triptic*, porțelan (fragment)
5. ILEANA DĂSCĂLESCU: *Amintire*, panou textil

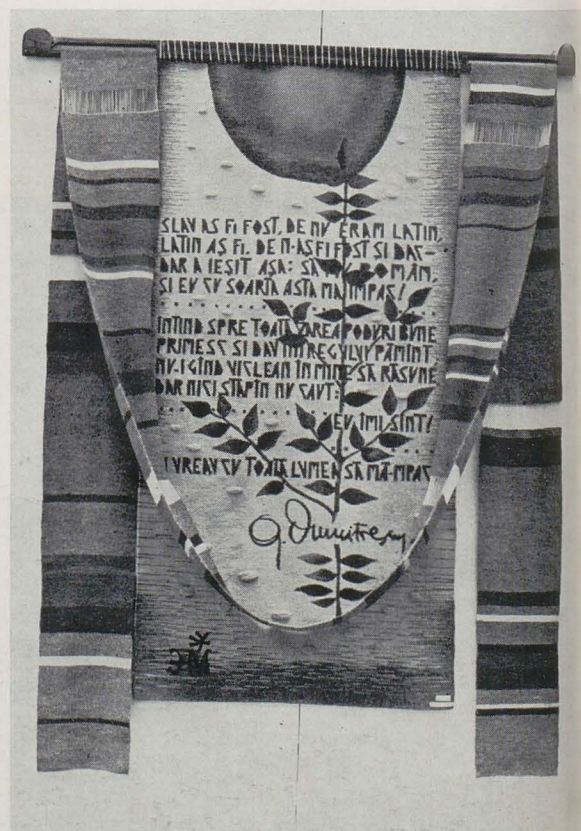
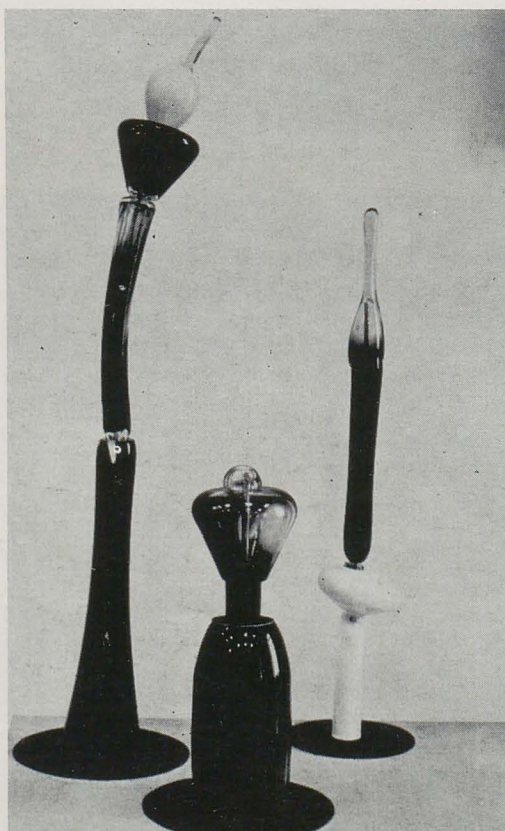
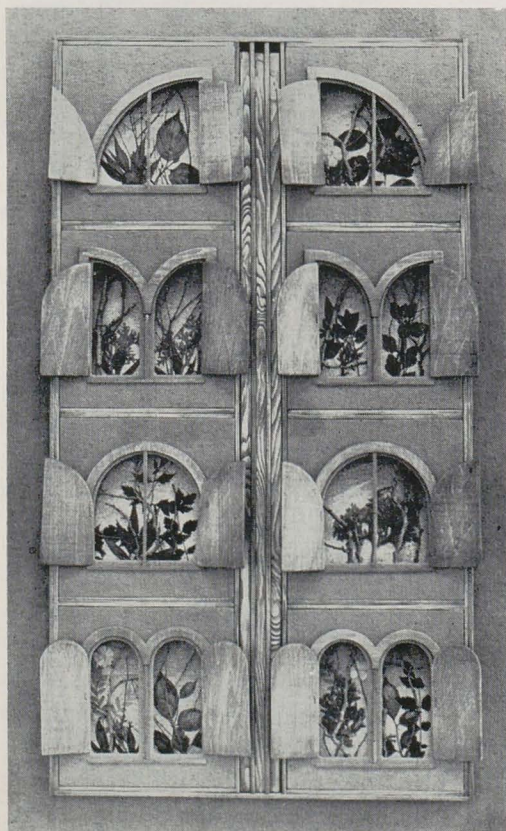
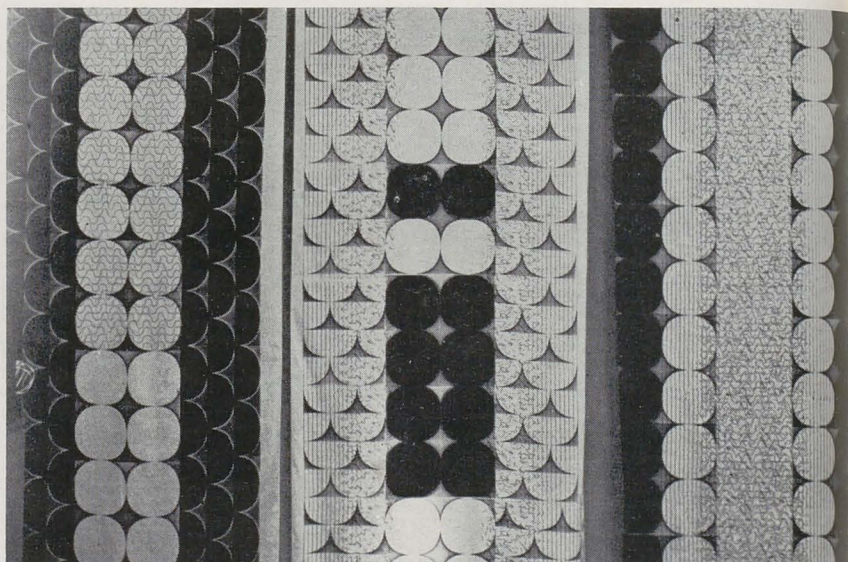
puns: Astea sînt plicurile pe care trei ani în șir le-am primit de la Uniune cu vestea că am fost respinsă... De trei ori a trebuit să mă prezint... În cadrul dezvoltării ceramicii noastre se remarcă, în ultimii ani, o spectaculoasă revalorizare a ceramicii cu funcție utilitară. Pasiunea pentru lucrul la roată a lui Ion Berendea este și anul acesta (după ediția întâi a salonului și după personala sa din '79) strălucit confirmată. Totul este pus aici în slujba valorilor formei, de la explorarea expresivității gresiei la efectele de structură și glazură. În cazul său, contactul cu tradiția departe de a anula invenția, o stimulează, căci Berendea înțelege mult prea bine tradiția pentru a o copia. Forme înnobilate, fără sofisticări estetice, vasele lui Berendea includ o vie

experiență emoțională, o meditație modernă asupra trecutului ceramicii. Ele preiau ștabela de la Flaviu Dragomir, vestind o renaștere a poteriei românești; tot în această zonă acționează și efortul constant al lui Dumitru Voicu, îndrumător al cîtorva generații de ceramiști. Interesul său mai nou de recuperare a valorilor expresive ale ceramicii negre dăduse transparență cu discreție în cele două platouri decorative.

Vasele lui Vasile Cercel încorporează «ceva» din perfecțiunea subtilă, din aerul transcendent al ceramicii extrem-orientale. Ele lucrează asupra privitorului prin particulara lor forță de «acroș», solicitîndu-l prin invenție formală, prin imprevizibilul detaliului, printr-o delicată senzorialitate.

Ansamblul modular intitulat «Arctică»

al Terezei Panelli impune prin eleganța formelor, prin frumoasa integrare în spațiu, prin forța de a comunica o idee. O prezență aparte în expoziție înscrisă Rodica Mazilescu prin «Joc de șah» (faianță) și «Aranjament pentru Ikebana» (15 piese în porțelan). Gîndirea «modulară» a acestei artiste se rostește printr-un profesionalism de înaltă clasă, prin simplitatea nobilă a formelor. În «Ikebana» ea intenționează să organizeze un spațiu mai special — un modern «Tokonoma» — care să conducă privitorul într-o zonă de liniște și meditație. Geometria paralelipedică a vaselor de flori este «corectată» de formele grațioase ale lepidopterelor de porțelan. Tot cu elementul modul reușește și Mihai Tomșeneanu să compună un ansamblu a cărui linie elansată dezvoltă un





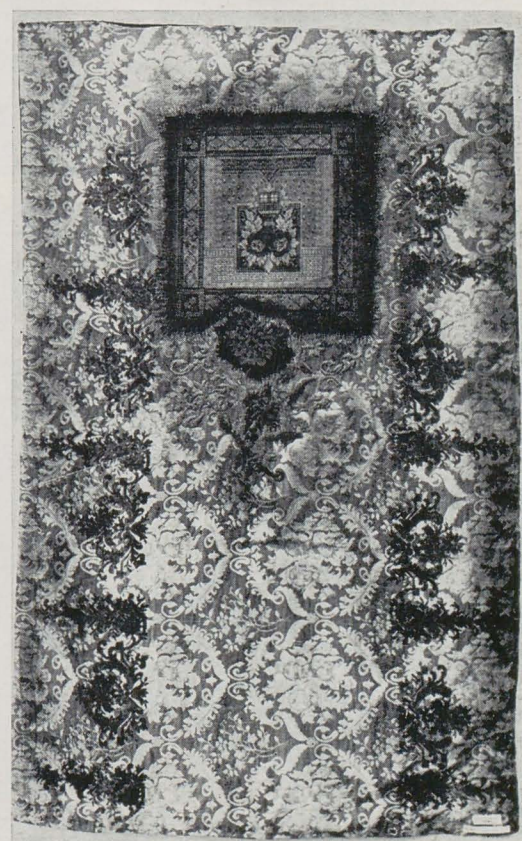
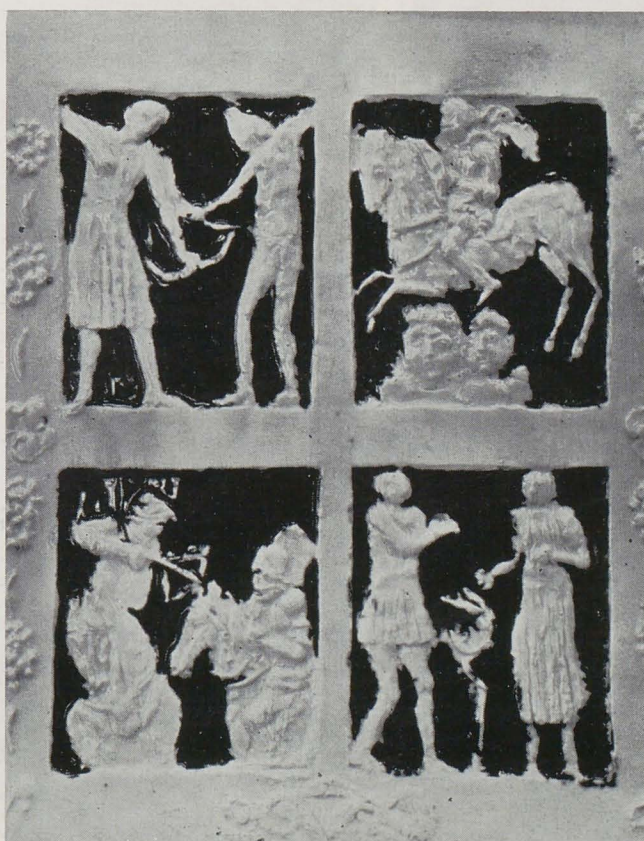
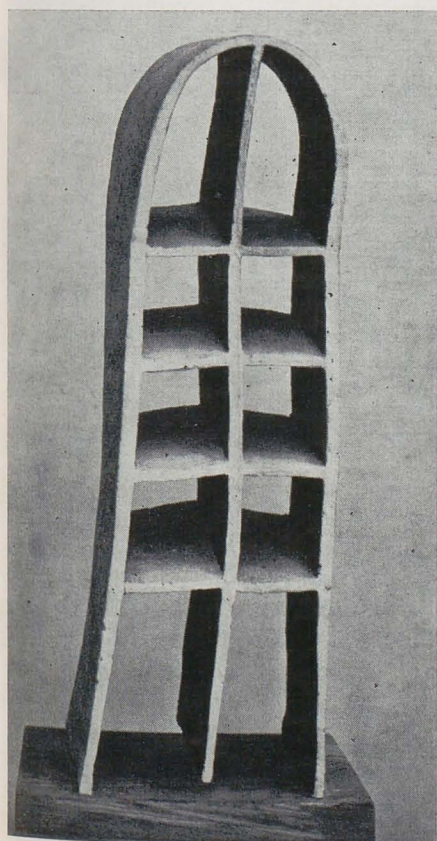
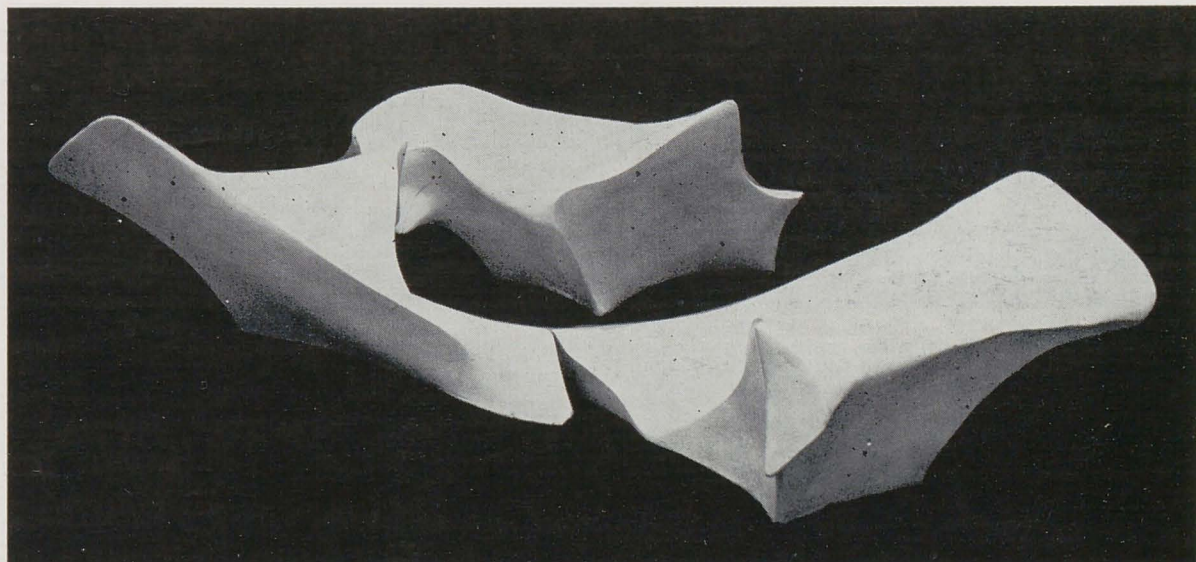
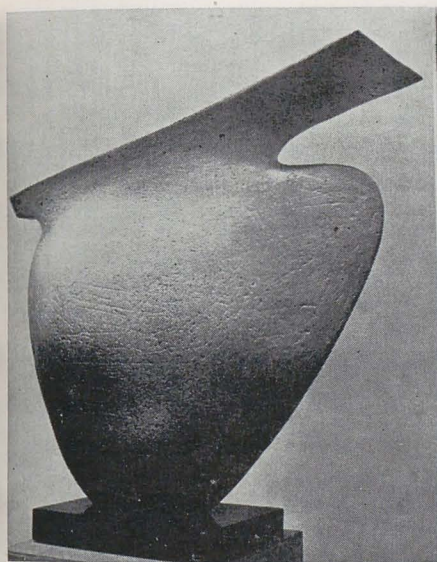
pregnant dinamism. Gresiile *Eugeniei Manea Pasima* « Portret » și « Copac » rețin printr-o inteligentă manevrare a materiei, prin nota de umor șăgalnic proprie acestei artiste.

*Dragoș Gănescu* este în plin progres, în explorarea unui drum care se arată mereu mai mult a fi al său. Forma spațială denumită « Încorsetare » e multialuzivă (armură, insectă ș.a.) și de o ireproșabilă execuție. « Triplicul » (porțelan) *Silviei Radu* (asamblaj de plachete pe fondul cărora linia alertă schițează un « scenariu » istoric) reia contactul cu tradiția cam uitată a plachetelor ceramice. Plastica mică modelată în porțelan cu simț al grotescului și spirit ludic de *Cornelia Moldoveanu* constituie unul din punctele de încântare oferite de municipala '79. Artiștii-sticlari se prezintă

într-un front calitativ omogen. Alături de *Constanța Dogeanu*, un precursor al genului, care prezintă două vase specifice pentru repertoriul ei formal, expun *Ovidiu Bubă* (o compoziție care reia tema sa favorită — procesul creșterii plantelor), *Dionisie Popa* (un exercițiu ambiental în sticlă și lemn), *Dan Băncilă* (două elemente cu valori spațiale), *Ion Cadar* (recognoscibilele sale vase), *Mihaela Kaznevschi* (două promițătoare piese decorative). Momentul surpriză al « sticlei » l-a marcat *Adriana Popescu* (absolventă '79) cu trei piese de toaletă, a căror studiată geometrie se înscrie în spațiu cu grație și gingășie. Forma, culoarea, pasta, detaliile (pînă la inscripția de pe capacul recipientului pentru pomadă) presupun un studiu serios, o exigență exemplară.

« Pielea » — unde eforturile constante ale *Ellei Cancicov* și ale lui *Alice Ivăncescu* merită reliefate — și « jucăriile » — sector în care doar *Svetlana Utto* pare însuflețită de un spirit investigator modern — stăruie în indigență inventivă. În departamentul « podoabelor », în schimb, încep să se facă cunoscute numele unei cohorte de tineri dotați. Printre participanți: *Corina Coadă Ștefănescu*, *Marin State Minea*, *Nicolae Moldoveanu*, *Aurel Ierulescu*, *Rolanda Negoită*. *Florin Ciocîlțeu*, ale cărui bijuterii au « stil », a preferat să se prezinte acum într-o ipostază de sculptor cu două enigmatice și bine clădite structuri spațiale în metal. O notabilă vocație de orfecier vădesc și *Virgil Mihăescu* în al său « Pește » decorat cu superioară minuție și *Irina Predescu* care a « ciocănit » pe

**salonul municipal  
de artă  
decorativă '79**

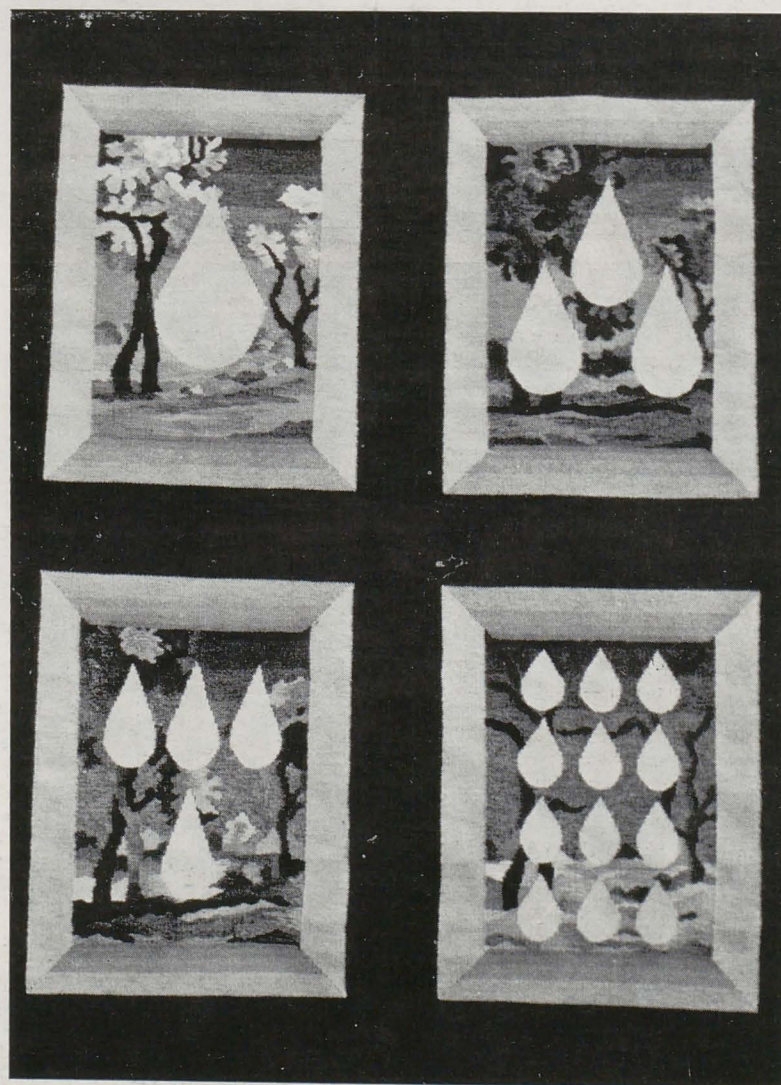
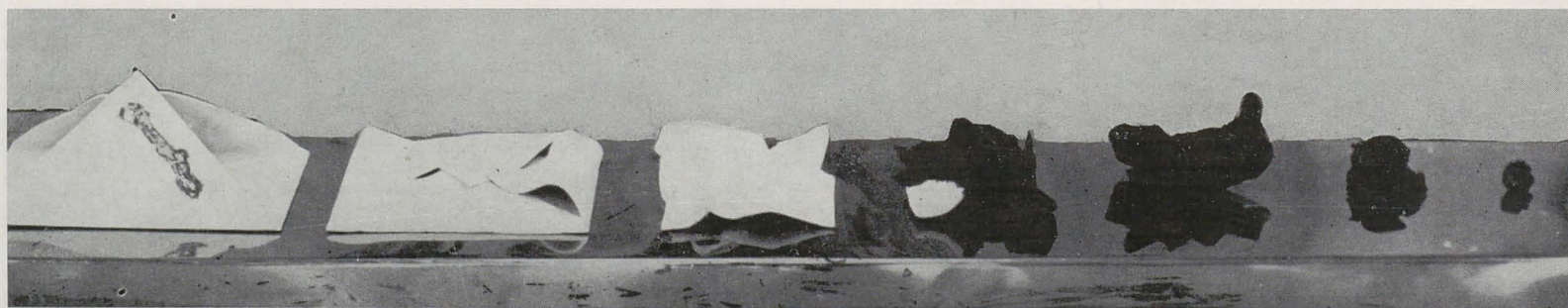




un panou de aramă portretul unei fete cu păsări.  
În cadrul actualei ediții a salonului privirea este agățată de câteva (două-trei) obiecte-de-reverie sau obiecte-de-interogație, de o proaspătă invenție și de tineresc elan imaginativ. Aș numi, în primul rând, « Toamna » Bonifaciei Petrescu (obiect decorativ în lemn), « retablu » vegetal, « fe-reastră » nostalgică deschisă spre misterele naturii. Geometria simetrică a cadrului de lemn este înviorată și contrazisă de structura iregulară a elementului vegetal. « Peisaj im-agarinar », colaj de Cristina Dobrescu, degajă o poezie afină compoziției Bonifaciei Petrescu.  
Obiectul polemic ingeniatic de Dan Velescu trimite, printre altele, la un

joc de șah absurd, trădând o atitudine new-dada și un spirit de frondă la adresa invaziei tehnologice. Dacă modul de fasonare perfect al minusculilor piese de metal reflectă un comportament parodic față de « clișeele » civilizației tehnologice, recursul la materiale neartistice, umile, în confecționarea nivelului inferior al obiectului evocă plăcerea bricolajului, a artizanului. Obiectul « provocator » al designerului amintit suportă variate lecturi, rostul lui fiind de a produce o breșă în inerția privitorului (« oisif lecteur »...) și a-i declanșa interogația. Dintr-o atitudine înrudită izvo-răsc și « Ștampilele » lui Mihai Nazarie — « Acest obiect nu este perfect ». Umorul are însă aici o nuanță mai blândă. Comportamentul critic față de

excesele proiectării industriale venit din rîndurile acestor foarte tineri designeri nu poate fi decît augural. « Débuter en jouant développe le courage » spune Albers.  
Designul pare a se dezvolta și la noi, în ultima vreme, într-un climat de mai mare comprehensiune, într-un spirit responsabil. Combatanții din această zonă de organizare a realului încep să înțeleagă că designul anilor '20, designul promovat de Bauhaus, a suferit numeroase « corecturi » în vederea prevenirii desensibilizării omului și dezumanizării obiectului. Avînd în vedere că obiectul industrial posedă cea mai mare forță de penetrație în public, « noul design » încearcă pretu-tindeni în lume un transfer de calitate expresive asupra obiectelor utilitare,





care să «încălzească» răceala și raționalitatea lor. În municipală cea mai masivă participare a designului o înregistrează «sticla». Remarcăm corpul și aplicile de iluminat proiectate cu exemplar profesionalism de Valentin Stratu, sporturile lui Constantin Berechet, paharele de opal ale lui Mendumen Kemaloglu, dozele lui Laurențiu Anghelache, serviciul de toaletă al lui Mircea Popescu, oglinda Mihaelei Dulea. În ceramică Cristina Popescu iar în lemn Dan Velescu propun obiecte utilitare agreabile, ce atestă o clară gândire constructivă. În proiectarea de mobilier rețin doar numele lui Bogdan Stroescu și Constantin Marinescu, iar în ce privește rezolvarea estetică a formei sistemelor electronice audio-vizuale,

aparatele concepute de Alexandru Ghilduș și Alexandru Nistor. Imprimeul industrial produs la «Dacia», într-o mai variată și mai modernă gamă cromatică și de motive ornamentale constituie meritul echipei care «se luptă» acolo: Constanța Niculescu Buzău, Geta Vișan, Olga Pelimon, Elvira Preoteasa.

Moda din actualul salon pare mai la curent cu «moda», iar artiștii mai informați în ce privește «noua linie» și contexturile en vogue.

Rochiile lui Matei Negreanu, adevărate obiecte de artă, au somptuozitatea și prestigiul costumelor de Renaștere, în timp ce ansamblurile mai «trăsnite» ale Gabrielei Coruț descind din îndrăznelile ultimei mode. Gust, fantezie, rafinament în variate procentaje, po-

sedă și veșmintele create de Doina Costache, Giorgia Lavric Giodic, Marga Tuțuianu, Geta Vișan, Larisa Rădulescu, Marioara Trandafirescu, Ludmila Ionescu, Aurelia Coșug.

O selecție concentrată și expresivă de plastică mică (Livi Russu, Nicolae Fleissig, Bela Crișan, Dinu Cîmpeanu, Teofil Brînză) aduce un spor expresiv municipalității '79.

Încercînd o privire rotundă asupra ansamblului exponatelor din cadrul salonului '79 al artelor decorative aş cuteza să afirm că artiștii manifestă o atitudine mai critică, mai reflexivă față de realitate și o sensibilitate mai exigentă față de efectele vizuale și educative ale producției lor. De aici excelența profesionalismului majorității participanților. OLGA BUȘNEAG



p. 24

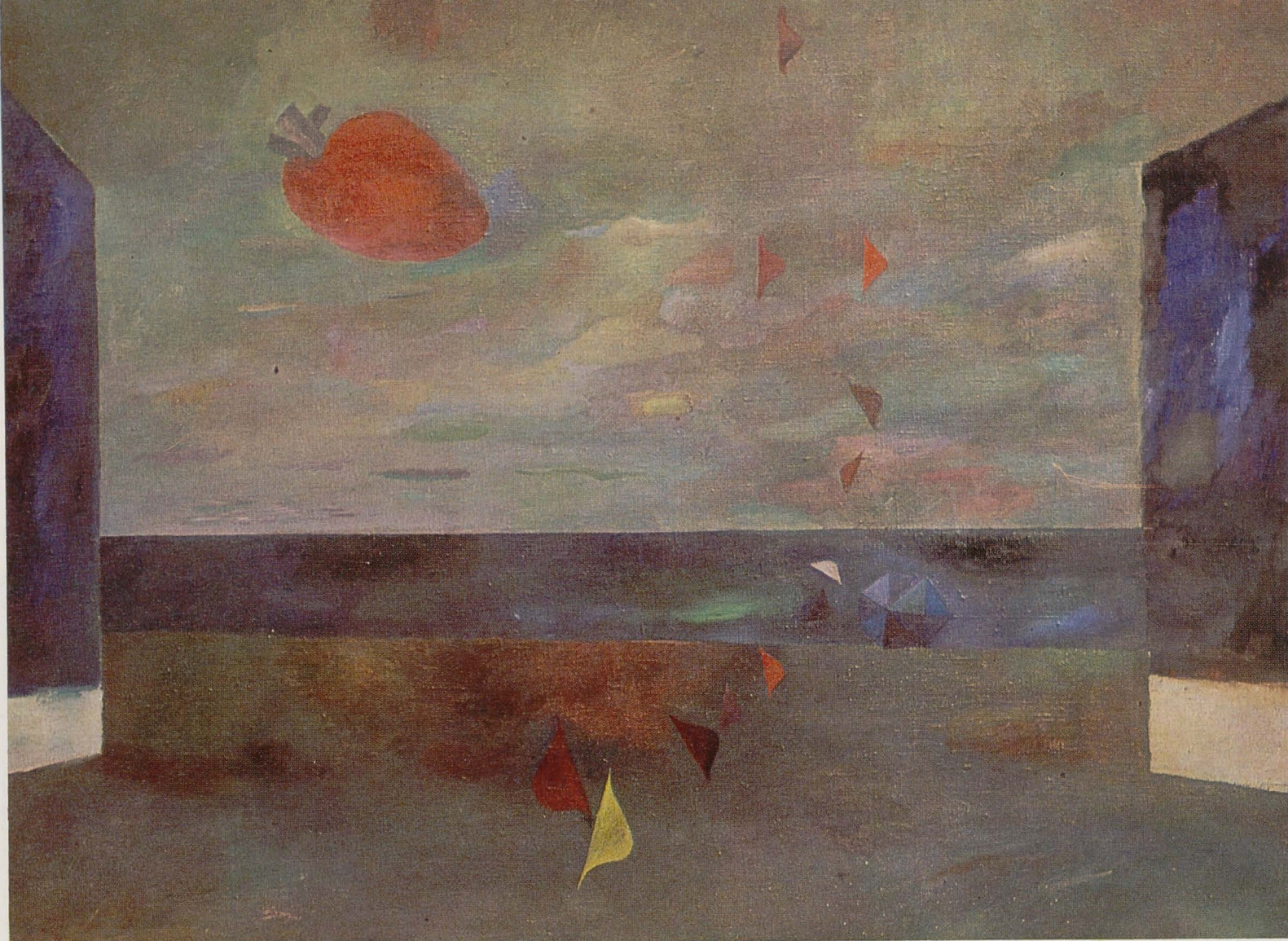
1. ALEXANDRA GHEORGHE: Ardere, porțelan
2. ADRIANA POPESCU: Sticle de parfum
3. MATEI NEGREANU: Rochii
4. MARIANA CIUBOTARU: Anotimpuri, tapiserie

p. 25

1. TATIANA ROGOVSCI-SLĂTINEANU: Colaje dintr-o carte cu poze, tapiserie
2. DAN BÂNCILĂ: Compoziție, sticlă
3. VASILE CERCEL: Familie, 3 piese porțelan
4. DRAGOȘ GĂNESCU: Încorsetat, gresie







1. Postludiu, 1977

# florin niculiu

## DE LA ESTETICA SPAȚIULUI OPTIC LA ESTETICA SPAȚIULUI IMAGINAR

Există în actul creator la Florin Niculiu — ancorată în străfundurile conștiinței, ardentă și fermă asemenea unei flăcări pe care curenții o solicită și întrețin — voința de a desprinde din dinamica de profunzime a trăirilor și de a încorpora, prin mijlocirea intuiției sensibile, în imagini ale artei vizuale riguros construite, o lume de semnificații strâns aderente acestora, de ordinul situațiilor existențiale care afectează conștiința umană, făcând-o permeabilă sugestiilor imaginarului.

Recenta expoziție retrospectivă de la Muzeul de Artă al R. S. România, prin bogăția și forța expresivă a formelor artistice generate de o atare intenționalitate, omologhează justetea acesteia, ca expresie a unei vocații imperioase, irezistibilă ca însuși destinul. Deschisă după cincisprezece — și, respectiv, unsprezece ani — de la singurele expoziții personale ale artistului (cea dintâi, de pictură și grafică; cealaltă, numai de grafică), retrospectiva poate fi considerată ca prima confruntare pe front larg cu publicul a unui artist care ocupă un loc de frunte în rîndurile generației sale și care abia de acum încolo, pornind de la actuala retrospectivă, se poate spune că are șansa de a fi cunoscut cu adevărat.

Selecția operată oglindește toate perioadele de creație, inclusiv aceea, cvasi-inedită, a începuturilor (cu o durată de aproximativ un deceniu), continuatoare a tradițiilor picturii românești interbelice, dar purtînd în germen, sub însăși aparența continuării lor, cîteva din principalele premise ale unei dezvoltări proprii, ce avea să-și afirme cu

putere originalitatea. O altă perioadă, cam de aceeași durată, caracterizată printr-un ritm viu al înnoirilor, pregătește faza maturității, cu împlinirile ei majore, care sînt suficiente să consacre un artist de excepție, nu însă și să-l facă înțeles în logica devenirii lui — uneori mai greu de descifrat.

Mă refer îndeosebi la trecerea (care ar putea părea unora lipsită de continuitate) de la prima perioadă, tributară esteticii spațiului optic, la cea de a doua, care afirmă o altă: a spațiului imaginar (sub aspectul fabulosului mitic). Venind în întîmpinarea unor astfel de nedumeriri, paginile de față își propun să evidențieze logica unei atare tranziții. Rămîne în afara obiectivului lor (ca oferind mai puține semne de întrebare) cealaltă trecere: de la aspectul fabulos-mitic al spațiului imaginar, propriu celei de a doua perioade, la aspectul fabulos-simbolic, propriu celei actuale — la care se vor face doar tangențial trimiteri.

Diseminate în expoziție (uneori, reproduse și în catalog), vecine de simeză sau răspunzîndu-și pe axe de simetrie de la un capăt la altul al expoziției, perechi de tablouri înfățișînd îndeobște același subiect reluat de pictor în contexte diferite, își asumă rolul de a semnaliza perspective ale procesului de creație. Cînd termenii unui asemenea binom sînt apropiați în timp — ca, bunăoară, peisajele din 1950 înfățișînd: *Dealuri de la gura Nișcovului* (catalog nr. 3—4), cele din iarna lui 1950 și primăvara lui 1951 de la Cotroceni (nr. 8 și 10) sau cele din

1978 de la Herăstrău (nr. 154—155) — dubletul introspectează problematica de creație a unui moment anumit, ce se înscrie, cu ponderea lui specifică, în lanțul de mediații care alcătuiesc traseul unei devenirii. Cînd însă intervalul de timp este deosebit de mare — ca în cazul binomului: *Părul de la Ciorogîrla* (1952) — *Părul fulgerat* (1977) ori al îndoitei versiuni, antumă și postumă (1950 și 1979), a portretului soției artistului, dubletul retrospectiv deosebirile dintre respectivele perioade de creație, astfel cum s-a conturat de-a lungul timpului, cristalizîndu-se într-o obiectivitate masivă.

Dubletele de acest tip au meritul de a pune în lumină ambitusul unei evoluții — în cazul lui Florin Niculiu, spectaculoasă. Dar, opunînd în contraste puternice extremele acesteia, ele riscă a absolutiza deosebirile dintre respectivele perioade de creație, pe care, asemenea unor *m e m b r a d i s j e c t a*, le desolidarizează unele de altele. Desigur, estetici diferite stau la baza unor lucrări ca acelea care alcătuiesc dubletul: *Părul de la Ciorogîrla* — *Părul Fulgerat* — o estetică a spațiului optic, cu punct de plecare în percepție, la baza uneia; o estetică a spațiului imaginar, cu punct de debarcare în fabulosul simbolic, la baza celeilalte. Nu se poate tăgădui că în *Părul de la Ciorogîrla*, percepția își spune cuvîntul, fragmentînd prin tușe vizibile culoarea și modelînd-o în funcție de impactul luminii naturale, care îi subliniază caracterul de prospețime senzorială. După cum nu se poate tăgădui că în *Părul fulgerat* domină fabulosul simbolic, care, pentru scopurile



proprii, unifică în suprafețe ample culoarea, modul-o în funcție de un ecleraj convențional, care scoate în relief forța sentimentului împletit cu ideea. Pe scurt, s-ar putea spune că pictura începuturilor preia motivul din natură astfel cum îl oferă percepția realului, în timp ce pictura maturității îl creează prin concentrarea spiritului asupra esențelor realului, pe care le reflectă în fabulosul mitic sau simbolic. Dar a rămâne la această deosebire — frapantă, desigur — fără a încerca o depășire a ei; a nu identifica în *Părul de la Ciorogîrla* (spre deosebire de *Părul fulgerat*) decât câmpul de acțiune a percepției, înseamnă a denatura flagrant adevărul imaginii, substanța ei cea mai intimă și, în general, însuși locul, în cuprinsul operei lui Florin Niculiu, a fazei de debut — fază care dezvăluie încă de la primele lucrări (mai mult: încă de la acelea intenționate asociate în dublete spre a marca deosebirile) prezența câtorva dintre constantele creației artistului. Pictat cu un sfert de veac înaintea perechii sale, *Părul de la Ciorogîrla* (una dintre lucrările care atestă în mod convingător influența picturii andreesciene asupra începuturilor picturii lui Florin Niculiu)<sup>1</sup> are un conținut dramatic nu mai prejos decât *Părul fulgerat*. Dramatic nu prin subtext literar, de care — spre deosebire de acela — este ca și lipsit. Ci, prin energia care animă sentimentul spațial, intuit, în dinamica orientărilor lui, ca un echilibru de forțe conflictuale — cu atât mai impunător cu cât mai dramatică este confruntarea acestora. Curbura largă a unei parabole lasă loc elansării din chiar focarul acesteia a zveltului trunchi de arbore, pornit axial spre cucerirea înălțimilor și întruchipînd parcă aspirația ființei umane de la piciorul lui — derizorie în comparație cu el ca proporții, dar incomparabil superioară prin însăși aptitudinea de a nutri asemenea aspirații. Simbolul se insinuează în imagine. Din indiferența percepției emerge viguros apercipția, cu universul ei de trăiri — atât de bogat la Florin Niculiu în ecouri afective — și cu orizontul de valori implicat de ele. Ca și la Andreescu, nu periferia senzoriului, cu fărîmițarea care îi este proprie, captează interesul, ci chiar centrul vital al oricărei apercipții, locul de convergență a puterilor psihicului, punctul arhime-

dic din care ia naștere universul artei: afectul. Simbolizat uneori, în creațiile maturității, printr-o inimă uriașă planînd în văzduh ca un astru (*Postludiu*, 1977) ori prin constelații arzînde, care interferează însuși cotidianul în aspectele lui comune (*Natură statică cu flăcările pasiunii*, 1979) sau se rotesc solemn în spațiul cosmic (*Pasiunea escortînd puritatea pe cer la vama veche*, 1977) ori îl străbat impetuos (*Țărm înfinit cu flăcările pasiunii*, 1978), afectul constituie — de la prima pictură figurînd în catalog (*La gura Nișcovului*, 1949) pînă la ultima (*Mimi*, 1979) — pîrghia creației lui Florin Niculiu, rațiunea ei de a fi, respirația care îi animă și întreține viața. Și nu este o întîmplare faptul că ambele aceste lucrări — ca și numeroase altele — îi sînt inspirate pictorului de sentimentul erotic, uneori cu nuanțări elegiace: de profunda pasiune, repercutîndu-și dureros ecurile pînă dîncolo de hotarele vieții, pentru soția sa, Mimi Podeanu, regretata deschizătoare de drumuri în tapiseria românească. În incinta din expoziție dedicată memoriei ei, *La gura Nișcovului* reprezintă un acord muzical în care spațiul fizic și cel moral își corespund, unind peisajul exterior, întrevăzut printr-o largă deschidere, cu universul lăuntric al ființei iubite, evocată în ghemuire gingașă pe o sofa, în mină cu o carte, a cărei lectură o absoarbe. Tot atît de strînsă apare corelația dintre spațiul fizic și cel moral în portretul: *Mimi*, din 1950, perechea celui din 1979. Spațiul interior este exprimat aici prin ținuta de o înaltă demnitate umană, reflectînd conștiința de sine a feminității în floare, dublată de o spiritualitate ce aspiră spre culmile creației, și, totodată, prin calmul privirii senine, care, sfîșind înfiriparea nestatornică de lumini și umbre din juru-i, scrutează cu fermitate depărtările, parcă spre a descifra enigmatul pe care le disimulează destinul și a se angaja bărbătește pe căile lui în urmărirea neabătută a unui ideal superior de artă. La rîndul lui, spațiul exterior își află expresia (cu excluderea oricărui accesoriu de decor) în simpla fluentă a maselor de aer și în alternanțele luminii, care subliniază printr-un modelaj sobru robustețea trunchiului tînr. Important rămîne faptul (atestat și de celelalte

lucrări) unui interes stăruitor pentru acea construcție a spațiului care mijlocește întrepătrunderea dintre componentele lui fizice și morale. Intervin, firește, și variații de accent, ca în cazul peisajului formînd dublet: *Dealuri la gura Nișcovului*. Cel de dimensiuni mai mari exprimă o anumită repliere a spiritului asupra lui însuși, spre deosebire de cel mic, caracterizat prin tendința de expansiune în spațiul exterior. O polaritate identică opune natura statică *Vas cu flori uscate* (1954) cunoscutului peisaj de la Ciorogîrla — ambele de inspirație andreesciană. Vasul cu flori — expresie pură a unei puțin comune aptitudini de interiorizare — convertește drama peisajului în lirism, cu nuanțări de sentiment izvorînd tainic din fiecare tușă și care își prelungesc indefinit ecurile în sensibilitate, creînd o ambianță înlăuntrul căreia Florin Niculiu se complăce, ca una care îi definește o trăsătură fundamentală a structurii psihice: propensiunea spre introvertire, strict corelată celei spre extravertire — evidentă, aceasta, în peisajul de la Ciorogîrla. Dar, indiferent de variațiile de accent, orice lucrare a lui Florin Niculiu manifestă un sentiment viu al spațiului, înțeles ca sinteză a componentelor fizice și morale. Peisajul: *Ianuarie în Cotroceni* (1951) oferă o demonstrație convingătoare în acest sens. De-a lungul unei artere de circulație, oblic înclinată, două grupuri urmează direcții opuse: primul, format dintr-un tîrgoveț trăgînd un cal de căpăstru pe o pîrtie a străzii, înaintează — cu hotărîre procesivă, omul; cu oarecare rezistență recesivă, calul — spre suprafața tabloului, care și interceptează parțial silueta omului; celălalt grup (de dimensiuni mult reduse, ca efect al perspectivei) alătură într-un dialog animat (parcă polemic) două siluete, văzute din spate și profilate pe albul zăpezii, de cetățeni, bine înveșmîntați în paltoane, îndreptîndu-se în mers agale înspre zarea barată de importante construcții urbane. Coordonînd pe aceeași axă două centre de animație, deosebite între ele prin dimensiuni, distanță și orientare în spațiu, situație de moment, climat moral și condiție socială, compoziția realizează o unitate disjunctiv-conjunctă, cu atît mai strînsă, cu cît disjuncția se pronunță nu numai în raportul dintre grupuri, ci și înlăuntrul

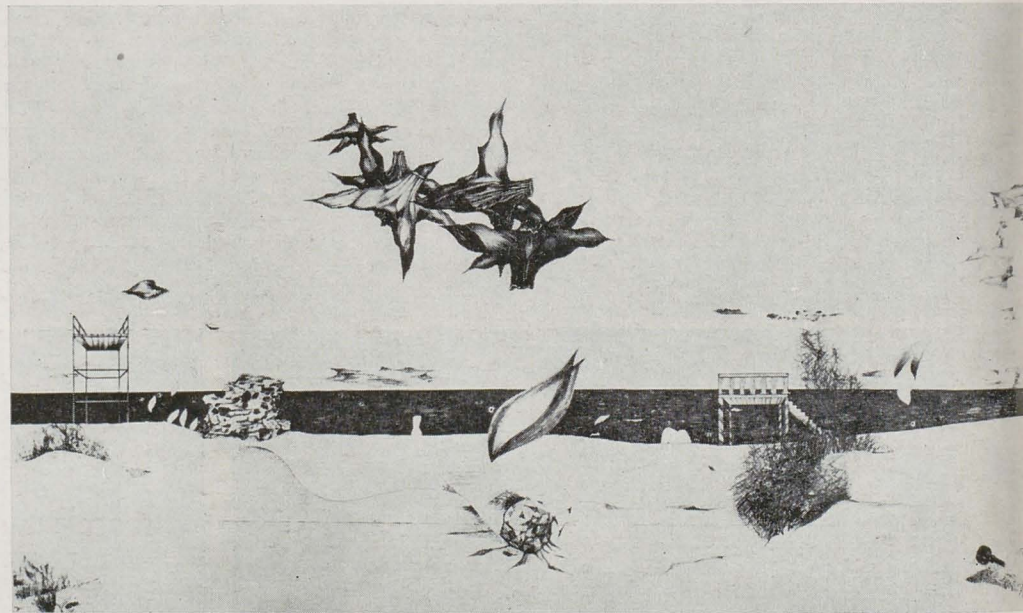


1. Mimi, 1950



2. Mimi, 1979





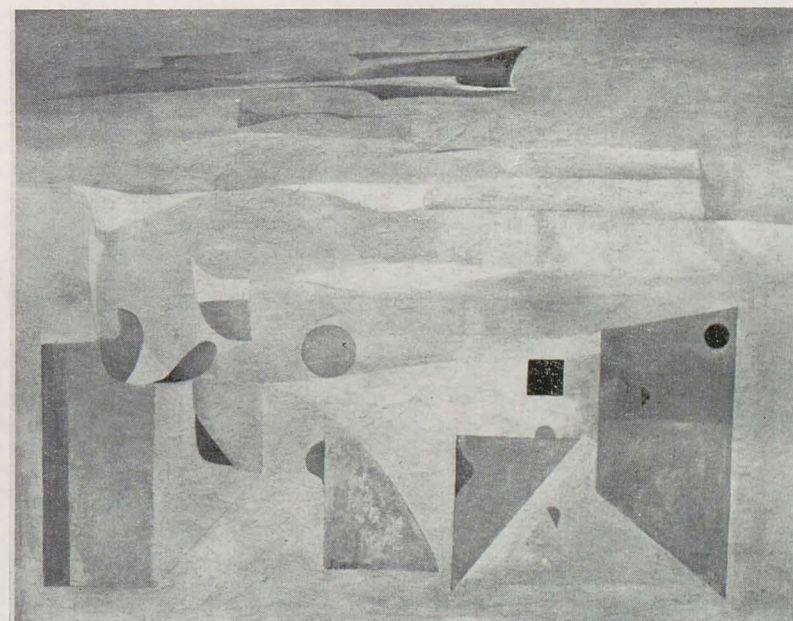
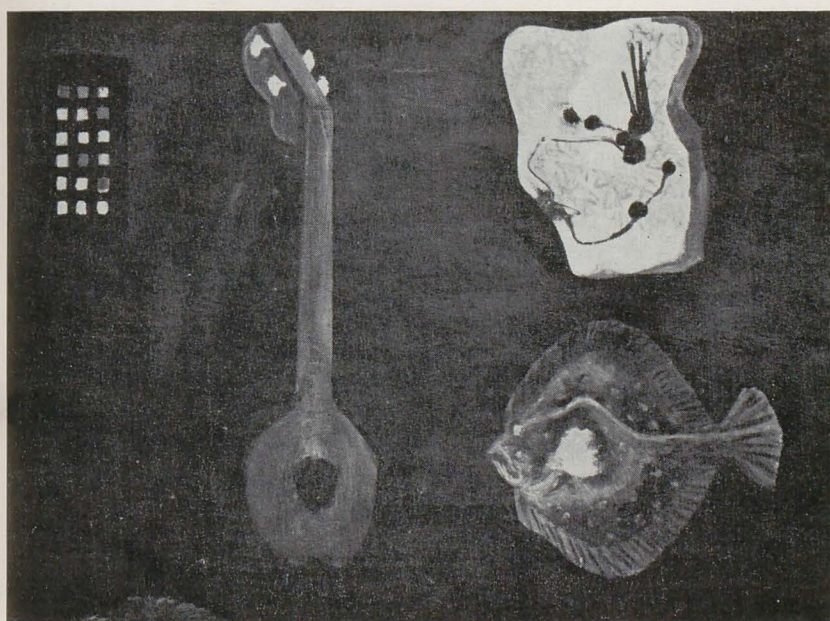
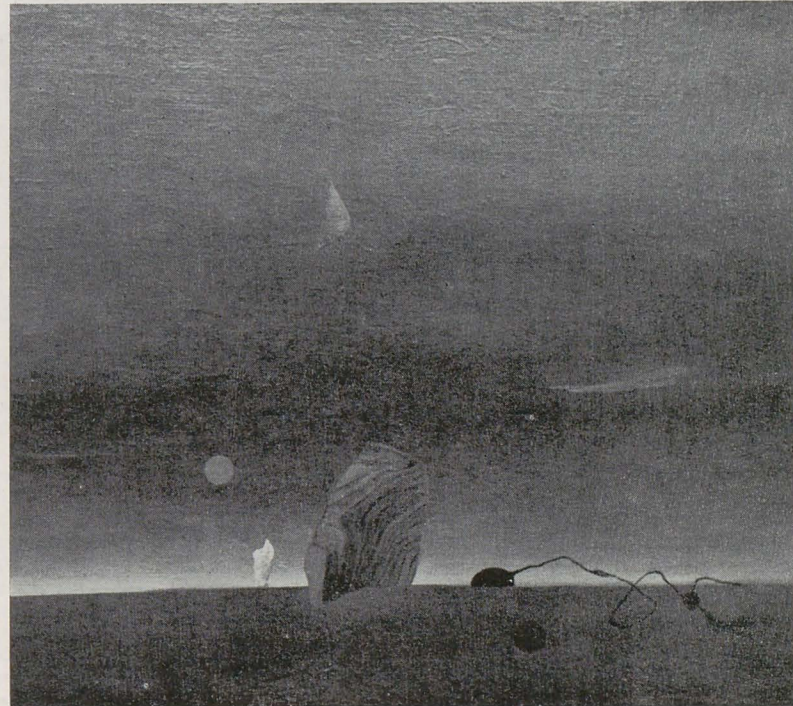
fiecăruia din ele (tensiunea dintre mișcarea procesivă a omului și mișcarea recesivă a calului, în primul grup; tensiunea dialogului dintre parteneri, în cel de al doilea), determinînd un balans compensator de forțe, care tonifică și înviorează sentimentul spațiului. Tipurile de construcție adecvate exprimării acestuia, în cadrul esteticii spațiului optic, vădesc tendința comună de a atribui aspectelor din natură conținuturi de o puternică trăire interioară, exprimate succint, în forme nemijlocit grăitoare. Paralel, din chiar primii ani, se conturează orientarea degajării motivului pictural — purtător de valori proprii — de motivul din natură, prin diferențierea formei, în funcție de aceea a conținuturilor, mereu îmbogățite. Pe această linie de orientare este de semnalat în primul rînd tipul de construcție spațială care conferă un statut bidimensional imaginii, prin supraetajarea în înălțime a planurilor colorate — care, în reprezentare perspectivă, se succed unul după altul. Aceasta atrage deplasarea accentului de la funcția lor de simboluri spațiale la aceea de componente ale unei armonii cromatice, cultivată pentru virtuțile ei intrinsece și pentru consonanțele psihice inerente ei. (Exemplu: *Acoperișuri pe strada Puțu cu apă rece*, 1955, care păstrează totuși și iluzia adîncimii spațiului, creată prin jocul cîtorva oblice). Dacă acest peisaj înlătură în bună parte iluzia spațiului tridimensional și, în consecință, dinamica

direcțiilor și sensurilor care îl străbat, peisajul *Strada Antim* (1954), prin multiplicarea și întretăierea acestora, intensifică sentimentul activ al spațiului. Din acest punct de vedere — deși evocat în atmosfera patriarhală a unei dimineți însorite, care îi scoate în relief aspectele familiare — peisajul *Strada Antim* conține în subtext o schemă spațială cvasi-explozivă, ce își va fructifica de-a lungul deceniilor virtualitățile pînă, bunăoară, la dinamica tensionată din peisajul *Parc noaptea* (1979). Dar predominarea adîncimii spațiului este îngrădită de insistența cu care planul principal al tabloului (clădirea cvasicentrală și cvasi-frontală, închizînd pe o largă arie, intens luminată, orizontul imaginii), ca și planul, de dimensiuni încă și mai mari, al zidului din stînga, în umbră, sînt supuse unui regim de bidimensionalitate prin ritmica obstinată a verticalelor (semnificînd deschideri de ferestre) care brăzdează aceste planuri într-o tratare violent primitivistă, menită a înlătura — în folosul unei gestualități dezinvoltă<sup>2</sup>, ca și în folosul expresivității maselor ca atare — orice urmă de descriptivism.

Schemei unghiulare proprie tipului de construcție spațială reprezentată de peisajul *Strada Antim*, pictorul îi opune, în *Natură statică tărănească* (1954), o alta, în care predomină un ritm larg de curbe și contracurbe,ordonate în așa fel — în funcție de două diagonale ce urmează sensuri opuse și de o

axă verticală ce le întretaie — încît redondanței curbilor din partea dreaptă superioară a tabloului îi corespunde, în colțul opus, una singură, și aceea doar sugerată<sup>3</sup>, de punctarea ei, la intervale ingenuu chibzuite, prin trei mărunte reprezentări din lumea gospodăriei domestice. Această soluție restabilește, într-o compoziție pe care pletora maselor ar fi putut-o bloca, dreapta cumpănă dintre spațiul închis și spațiul deschis, pe care îl degajează, o dată cu degajarea ritmurilor circulare, articulate într-o horă domoală ce revine asupra-și neîncetat. Latitudinea pe care o are pictorul în construirea naturilor statice de a manipula după voie elementele compoziției în vederea unui anumit efect, i-a permis lui Florin Niculiu să facă loc în cîteva din ele unei preocupări complementare aceleia vizînd exprimarea de cît mai bogate conținuturi, și anume: preocupării de stil. Ea s-a conturat sub înfrîurirea, paralelă aceleia a lui Andreescu și la fel recunoscută de Florin Niculiu<sup>4</sup>, pe care a exercitat-o asupra începuturilor artei sale, un altul dintre maeștrii de frunte ai picturii românești: Theodor Pallady. De la acesta va fi deprins el: logica punerii în pînză, sobra și rafinată compoziție de culori, transparențele de ton și decantarea melodioasă a nuanțelor — caracteristici vădite de *Natură statică cu Piersicile lui Chardin* (1953), care prin calitatea radiantă a tonalităților aurii anticipează pe aceea din lucrări





1. Praga, 1961; 2. Sînca de te jărm, 1978

3. Aminiri de la mare, 1964; 4. Decembrie ca un paradis, 1970

de vîrf precum: *Vara* (1964), *Nimic de aur nu poate dura* (1974) ori *Pasiunea escortînd puritatea pe cer la vama veche* (1977), iar prin riguroasa și pura ei geometrie, disimulată sub transparențe și iradierii, evocă virtuțile de stil ale unei lucrări ca: *Fiori în amurg* (1976) — acest înalt exemplu de creație lucidă, controlînd îndeaproape, prin exigența criteriilor formale, materia trăirilor, pe care o elucidează încorporînd-o nealterată în structuri perfect cristaline<sup>8</sup>. Nu trebuie neglijat nici faptul că *Natură statică cu Piersicile lui Chardin* este primul caz de citat artistic în opera lui Florin Niculiu (urmat de *Vis cu Vater Pieter* (1966), și de *Neîncetat omagiu lui Andreescu* (1978), interpretări cu totul personale ale unor lucrări de Pieter Bruegel și Andreescu) și, în general, primul caz de referire la o creație a spiritului (pictură, sculptură, arhitectură, muzică, literatură) dintr-o serie de astfel de referiri ce aveau să abunde în producția artistică ulterioară.

Anii 1959—1968 sînt ani de cotitură în creația lui Florin Niculiu, marcînd trecerea de la estetica spațiului optic la estetica spațiului imaginar, despre a cărei conturare în timp stau mărturie cele două expoziții (din 1964 și 1968) ale artistului — adevărate reperi de orientare înăuntrul perioadei de tranziție, în ciuda puținătății lucrărilor ce conțineau. Ele vor servi ca atare și în cercetarea de față

ori de cîte ori materialul expoziției retrospective se va dovedi lacunar în vreo privință.

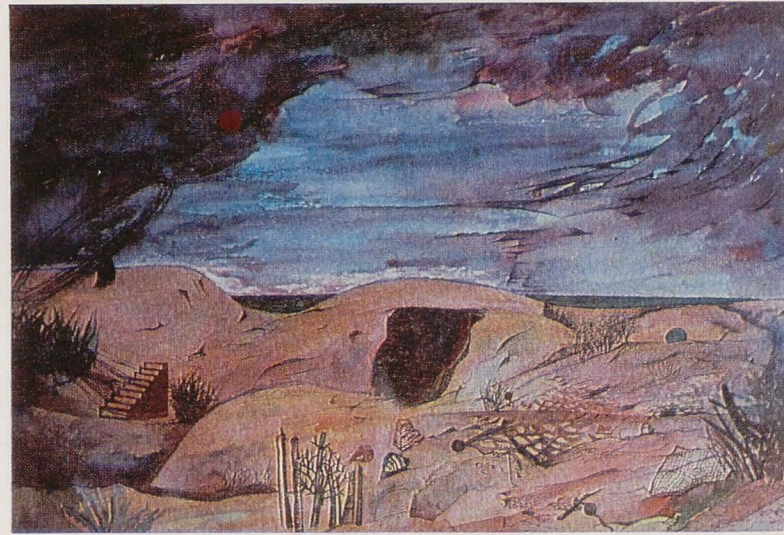
De-a lungul anilor, călătorii, lecturi, meditații asupra existenței, experiențe capitale de viață, ca și adîncirea reflecției asupra problemelor artei în funcție de evoluția ei pe plan mondial au determinat în așa măsură trăirile și cunoștințele artistului, încît vechiul repertoriu de motive — deopotrivă și cel de forme — s-au vădit insuficiente să înveșmînteze (respectiv, să exprime) noile conținuturi, oricît de mult puterea de însuflețire a motivului (caracteristică funciară a creației lui Florin Niculiu) și orientarea imprimată de el problematicii formale spre o tot mai expresivă construire de spațiu constituiau, încă din perioada începuturilor, puncte de sprijin pentru o previzibilă creație în domeniul imaginarului. Piatră de hotar între acea perioadă și următoarea, peisajul *Pădure la Cheia* (1958) prezintă particularitatea de a se împărtași atît din estetica spațiului optic cît și din aceea a spațiului imaginar. Pictat, după toate aparențele, «pe motiv», asemenea peisajelor care îl precedă, el solicită resorturile mitice ale imaginarului prin sublinierea masivității încremenite a colțului de pădure, de felul crîngurilor lui Böcklin, cu consonanțele lor lugubre.

Chiar în anul următor, imaginarul își rostește din plin cuvîntul: *Domeniul misterios* — deși, după caractere exterioare, încadrabil în genul peisagistic —

este cu totul altceva decît un peisaj. Creație a imaginației (de inspirație literară, avînd izvorul în capitolul cu același titlu din romanul «Le Grand Meaulnes» al lui Alain-Fournier), el comunică un conținut adînc înrădăcinat în conștiința lui Florin Niculiu, care (așa cum aveau să confirme curînd uleiurile și lucrările de grafică dedicate propriei sale copilării) trăiește, la fel ca Alain-Fournier, nevoia regresiei în «vîrsta de aur» a insului uman, comparabilă mitice «vîrste de aur» a umanității înseși. La capătul unei alei, care te invită să o străbați cu «certitudinea că scopul este atins și că de acum nimic nu mai rămîne să speri decît fericirea», Domeniul misterios, înconjurat de zidul care îl ocrotește, se dezvăluie ca un fel de cetate în miniatură unde «copiii fac legea». Opt ani mai tîrziu, Florin Niculiu reia tema în desenul în tușuri colorate *Domeniul misterios din Sologne* — de astă dată văzut din interior (în dublu înțeles: fizic și moral), cadrul oval închipuind atît centura dinlăuntru a zidului cît și un ochi înlăcrimat, răsfrînt extatic asupra viziunii care îl fascinează. Pictorul insistă asupra ideii de zid despărțitor, căreia, după alți doisprezece ani, îi va da o nouă interpretare în lucrarea *Zidul*, cu adaosul revărsării peste creasta acestuia a unei suvițe de verde proaspăt din bogata vegetație pe care pare că o ascunde incinta.

Tema unui loc închis — primitiv și fast — la adăpost





de pericolele ce pîndesc lumea înconjurătoare, își face loc și în imaginea, împrumutată din universul basmelor, a casei din pădure, cu lumini în interior și cu ușa ospitalier deschisă (*Fiori în amurg*), ori inspirînd încredere fie chiar și numai prin înfățișarea confortabilă (*Dimineața la Arcuș*). Dar, nicăieri Florin Niculiu nu a găsit accente mai convingătoare în tratarea acestei teme, decît în evocarea propriului loc natal, Hudești, din Țara de Sus, și a casei părintești. Fire meditativă, pe potriva poporanilor din părțile acelea, cu atașament de nezdruccinat față de locuri și oameni, el pune în creațiile sale inspirate din amintirile copilăriei un tot așa de puternic sentiment ca acela care l-a însuflețit pe marele Enescu în evocarea Liveniului natal (distanțat doar cu vreo jumătate de poștă de Hudeștiul pictorului) și a «casei vechi părintești în asfințit», prin inspiratele imagini muzicale din «Suita sătească» și din «Impresii din copilărie».

Amintirea Hudeștiului și a casei părintești irupe în universul creației lui Florin Niculiu din primii ani ai celui de al șaselea deceniu. Expoziția personală din 1964 cuprinde nu mai puțin de cinci lucrări cu titlu *Din copilărie* (un ulei și patru creioane colorate) din totalul de douăzeci și nouă. Dacă uleiul, prin transpunerea în viziunea ingenuă a copilului, înmănușat de tot ce îl înconjoară și transformînd totul în feerie, trimite oarecum la universul picturii lui Chagall, lucrările de grafică vădesc familiarizarea cu probleme dintre cele mai acute ale artei contemporane privind construcția spațială.

Aceasta este văzută de Florin Niculiu nu atît ca o condiție pusă din afară de necesitatea coordonării părților în unitatea întregului imaginii artistice, cît — mai ales — ca o condiție a interiorității, tinzînd la mimarea procedeelor înseși ale fenomenului memoriei, care segregă și asociază totodată reprezentările, făcîndu-le să se succedă separat și să se înlanțue prin contiguitate. Singurul tip de construcție spațială corespunzător unei asemenea condiții este acela — abordat parțial și cu funcție limitată, încă din perioada începuturilor — caracterizat prin conferirea unui statut de bidimensionalitate imaginii. În trecut, acest tip viza doar coordonarea părților în unitatea întregului, ca elemente componente ale unor armonii cromatice și emoționale de sine stătătoare. Acum, el prezintă o caracteristică în plus. Dar, esențială. Căci unitatea planului traduce unitatea conștiinței în perindarea reprezentărilor. Prin convertirea succesiunii acestora în timp într-o simultaneitate spațială, fiecare din ele ocupă un loc aparte în imagine și totodată contiguu celorlalte. Dezintegrarea spațiului optic și substituirea lui prin cel imaginar sînt acum deplin consumate, așa cum ne învederează *Natură statică — Amintiri de la mare* (1963) și lucrările de grafică *Din copilărie*.

Dintre toate imaginile universului copilăriei care asaltează memoria afectivă a lui Florin Niculiu: case, oameni, copaci, felinare, ferestre luminate noaptea, uluci cu creasta zimțuită, umbrare, mori de vînt, hu-ceaguri, drumuri întinse peste cîmp asemenea unor panglici, șine de cale ferată, semafoare, vîrtelnițe,

zmeie, muzicantul satului, nesfîrșitele seducții — cu cît mai factice, cu atît mai prestigioase — ale bălciurilor, contrabasuri (prototip al acelora care, în metamorfozele cele mai neașteptate — uneori, antropomorfe — populează atîtea imagini ale artei lui Florin Niculiu) etc., aceea care iese nedezmîntî în relief, cu o preganță menită să-i asigure imprimarea în conștiință, este imaginea casei părintești, cu etaj, ușă și balcon deasupra intrării principale și cu cîte două rînduri de ferestre de-a dreapta și de-a stînga ei — imagine ce revine frecvent și în contextele cele mai felurite în lucrările artistului. Este evident că acesta îi atribuie o semnificație mitică, investind în ea — de la temeri la speranțe — o întreagă gamă de trăiri existențiale. Prezența ocrotitoare mai întotdeauna, casa părintească este ea însăși uneori pîndită de primejdii: cînd, ca imagine răsturnată în ape care amenință să o înece; cînd, înghițită de vreo făptură teratologică (desenul în tuș și laviu *Culbec pe plajă* I); cînd, proiectată în vîrtej zănat, o dată cu vreo turlă sau dom, de-a lungul unor orbite circumterestre și survolînd plăji deșarte, pe care doar ciulinii le mai animă (*Ciclul Vama Veche*, 1974). Paralel drumului pe care îl deschidea temei regresiei în timpul individual prin lucrările cu titlu *Din copilărie*, expoziția din 1964 a lui Florin Niculiu iniția o temă nu mai puțin aptă a stimula fantezia creatoare: tema regresiei în timpul istoric — motiv mitic inedit, căruia îi servește drept program desenul în tuș și laviu *Vechime* (1966) și pe care aveau să-l alimenteze impresiile din călătoriile întreprinse



de artist timp de un deceniu (1962—1972) peste hotare, prin centre profund marcate de patina vremii: Praga, Amsterdam, Bruges, Anvers, Weimar, Eisenach, Heiligenstadt. Rod al primei sale călătorii, uleiul *Praga*, distanțându-se în mod hotărât de interesul superficial pentru pitorescul exotic, descifrează în aspectele frământate ale vechiului oraș fabulosul acumulărilor de timp istoric de-a lungul șirului de generații ce și-au pus pe rînd amprenta asupra înfățișării lui, conferindu-i o identitate care îl face de neconfundat și îi asigură o stranieitate intrinsecă, sesizabilă nu doar de vizitatorul din afară, ci și de localnicii înșiși, confrunțați la fiecare pas cu diferitele straturi de cultură suprapuse în timp.

Peisajul praghez desceinde din cel bucureștean: *Strada Antim*, pe care, la unsprezece ani distanță, îl evocă îndeaproape. Ca și acela, el este supus unui regim de bidimensionalitate prin ritmica obstinată a verticalelor care îl brăzdează într-o tratare primitivistă, — cu precizarea că obstinația atinge aici un soi de paroxism, și că primitivismul — dat originar, în peisajul bucureștean — se transformă aici într-un dat de cultură, consecvent asumat, care poartă numele: expresionism. Dar principala deosebire se dovedește a fi alta: în timp ce peisajul bucureștean este evocat în atmosfera patriarhală a unei dimineți însoțite, care îi scoate în relief aspectele familiare, potrivit celei mai bune tradiții a picturii românești interbelice, tributară esteticii spațiului optic, *Praga*, prin lumina abstractă (cu greu atribuibilă vreunui moment anumit al zilei), pe care o creează contrastele absolute de ton, și prin citatele culturale pe care le conține (portalul clădirii principale și turnul paralelipipedic surmontat de o fleșă gotică), exclude orice familiaritate, de ordin intropatic, cu motivul, înlocuind-o printr-o stranieitate — expresie abstractă, de extremă concizie, a înșeși esenței istorice a marelui oraș. Tabloul, deși limitat la un număr infim de aspecte, își merită din plin titlul *Praga*, în timp ce peisajul bucureștean (pentru considerente privind deosebiri de stil, nu de valoare) cu greu ar putea aspira la altul decât cel pe care îl are: *Strada Antim*.

Acesta poate fi apropiat (prin cea de a doua caracteristică pe care i-am recunoscut-o: sentimentul activ al spațiului) și de o altă lucrare inspirată lui Florin Niculiu de contactul cu Orașul de Aur — desenul *Case din Praga*. De astă dată sentimentul activ al spațiului este potențat la maximum, la aceasta contribuind mai mulți factori: multiplicarea planurilor în adîncimea imaginii, incidența lor felurită față de suprafața acesteia (paralele cu ea ori formînd unghiuri mai mult sau mai puțin ascuțite) și ritmul sincopat care le articulează laolaltă prin

alternarea timpului slab al planurilor mărunte cu timpul tare al planurilor mari, odihnitoare. Ca urmare a unei atare potențări, caracterul activ al spațiului devine simbol plastic al înșeși activității din spațiul real, ca și cum ceea ce artistul a reprezentat în acest desen ar fi nu un cvartal de case din Praga, ci acțiunea în desfășurare prin care spațiul lui real s-a constituit multiform în timp.

Același sentiment al acțiunii în desfășurare animă și peisajul industrial *Fabrica de radiatoare Militari*, din prima expoziție personală a artistului. Desigur, abordînd în mai multe uleiuri din aceeași expoziție tema peisajului industrial, Florin Niculiu — acest ireductibil vinător de fantastic — a fost atras de ineditul pe care monumentalele construcții noi îl introduc, cu specificul lor cvasi-fantastic, în peisajul natural. În *Fabrica de radiatoare Militari*, el l-a valorificat subliniind contrastul dintre caracterele arhitecturale ale diferitelor construcții. Dar ceea ce imprimă acestei imagini, în interpretarea sa, o forță deosebită de impresionare este identificarea cu viața înșeși a fabricii, cu pulsul activității ce se desfășoară în incinta ei, sugerate nu atît prin raportări la temă (cu totul limitate: autoduba în așteptare din fața fabricii și fumul pe care îl degajă furnalul), cît prin înșeși dinamica spațială a imaginii. Căci, și aici, caracterul activ al spațiului pictural apare ca simbol al activității din spațiul real. Tăind prin punerea în pînză planurile de pe una din laturile ei, pictorul prelungește dincolo de cadru sugestia activității ritmurilor și cadențelor care animă aceste planuri, reliefînd-o ca activitate esențială, proprie deopotrivă spațiului pictural și celui real. Astfel, cadența șirurilor de ferestre ce punctează planul clădirilor din fundal creează, prin întreruperea ei, sugestia continuării indefinite a înșeși activității pe care aceste clădiri o adăpostesc. După cum ritmul arcadei din primul plan (cu funcția ei, pur decorativă, de ritmare a spațiului) creează, prin întreruperea lui, sugestia ritmicității neîntrerupte a activității din chiar spațiul real al întreprinderii.

Dar aspectului constructiv, pe care îl înfățișează desfășurarea în timp a activității umane — aspect evocat de desenul *Case din Praga* și de peisajele industriale ale expoziției din 1964 — i se opun, pe tonul elegiac al odei horățiene către Postumus, în cîteva lucrări ale expoziției următoare (din 1968) și în compoziția *Legenda Timpului*, din același an, aspectul distructiv, de eroziune lentă și de dezagregare finală, pe care fuga ireparabilă a timpului îl atrage cu sine în privința insului uman și a civilizației sale. Monstrul din *Culbec pe plajă I* (1966) înghitei, cum am văzut, înșeși casa părintească — simbol prin excelență al ocrotirii împotriva pericolelor existenței Frumusețea de odinioară, zadarnic iscodită de François

Villon pe drumurile trecutului în celebrul refren care constituie chiar titlul unuia din desene: *Zăpezile de altădată* (1966), este de mult țărînă și cenușă. Iar din strălucitele coloane, porticuri și statui ale antichității elene au rămas numai cioburi, pe plaja străjuită de implacabilul Culbec — schelet el însuși, simbol al morții (*Legenda timpului*).

Confruntat cu o asemenea situație-limită, Florin Niculiu — părtaş unei înțelepciuni care este de milenii aceea a omului din părțile noastre — în loc să se alăture lamentațiilor corului existențialist pe tema absurdului existenței, ori să își facă un program din anxietatea (descinzînd din spaimele omului preistoric) pe care o promovează reprezentanții artei suprarealiste și care, în arta sa, are totdeauna un caracter tranzitoriu, celebrează în desenul în acuarelă și tuș *Corpurile propulsate și altele statice pe o plajă*, 1968 — simbol cu multiple valențe — elanul aerian al corpurilor propulsate, pornite spre cuccirea spațiilor, în ciuda insidioaselor uneliri ale corpurilor statice (monștri fioroși prevăzuți cu tot felul de țepi ori distilîndu-și în ascuns otrava, sub veghea nefastă a unei ciuperci veninoase — stăpîna acestui Infern de groază).

Urmînd la un an după fabulosul-mitic al desenului *Domeniul misterios din Sologne* și anticipînd cu un an fabulosul-simbolic al uleiului *Plajă*, acuarela în discuție marchează trecerea de la cea de a doua la cea de a treia perioadă a artei lui Florin Niculiu.

AUREL D. BROȘTEANU

<sup>1</sup> Influență recunoscută de el (cf. Mihai Sin, *Dialog cu Florin Niculiu*, Vatra nr. 10 din 20.X.1977. Cea mai literal andreeșciană lucrare a artistului este *La marginea orașului*, figurînd în catalog (nr. 24), nu însă și în expoziție.

<sup>2</sup> O gestualitate și mai dezinvoltă — expresie nuda a unui impuls elementar — ia drept pretext, în peisajul *Castani goi lângă arena Venus* (1951), contorsionarea unui grup de arbori desfrunziți, spre a se identifica cu înșeși energiile care străbat în adînc și însuflețesc lumea vegetală. Peisajele *Toamna verde* și *Toamna roșie*, ambele din 1963, vor duce mai departe preocuparea pentru caracterul elementar al unor atare energii, cu deosebirea că imaginea este supusă de astă dată unei stilizări expresive, care tinde spre decorativitate. În *Primăvara*, de filiație cubistă, din jurul aceluiași an, stilizarea devine stil, în înțelesul cel mai auster al cuvîntului.

<sup>3</sup> Un astfel de procedeu, de simplă sugere prin punctare a unor linii, direcții și sensuri, va căpăta în lucrările maturității o mare dezvoltare. Așa, bunăoară, în *Galaxiile Albastre* (1970), folosirea lui întregeste ideal liniile de plutire a unor corole și inflorescențe, pe care capriciul curenților de aer, paradoxal orientări, le antrenează concomitent în cele mai neașteptate, contradictorii, direcții și sensuri, realizînd un efect de unitate disjunctiv-conjunctă, despre care am mai vorbit.

<sup>4</sup> Mihai Sin, loc. cit.

<sup>5</sup> Preocuparea de stil este o constantă a artei lui Florin Niculiu, evidentă îndeosebi în naturile statice ale perioadei de tranziție (exemple: *Natură statică cu vas ceramic* și *Natură statică cu cană albă*, ambele din (1964), al căror procedeu de punere în relație a planurilor simplificate amintește aspecte ale cubismului analitic.





# structuri geometrice în opera plastică (III)

**Formă și structură. Tipuri de structuri geometrice. Punctul și linia, elemente determinante în structura geometrică. Date de expresivitate geometrică plastică**

Actul creației artistice a fost întotdeauna definit ca un ansamblu complex în care elementele de natură subiectivă și obiectiv-subiectivă (temperamentul și determinările caracterologice ale artistului, valoarea experienței sale, datele mediului înconjurător, adevăratele ideologice, estetice etc.) se interferează cu cele de natură pur obiectivă. Încercările de a determina prin rațiune desfășurarea etapelor travaliului artistic au uzat deseori de mecanismele geometriei și algebrei. Tentativa de a aborda, din punctul de vedere al artistului plastic, realitatea, spre a fi preluată și transpusă artistic, cu ajutorul instrumentelor obiectiv-raționale ale geometriei, a constituit un pasionant subiect de dezbateri de-a lungul istoriei artei. Cât de departe poate fi împins calculul matematic în elaborarea operei de artă este o problemă asupra căreia este greu de răspuns, soluția depinzând, în ultimă instanță, de artist și de crezul său artistic. Faptul însă că opera de artă cuprinde, în mod obligatoriu, și elemente de natură obiectivă, face ca utilizarea cu discernământ a determinărilor geometrice să nu fie o utopie ci, dimpotrivă, un mod viabil și câteodată necesar laboratorului artistului plastic, fie el pictor, grafician, sculptor sau artist decorator; ordinea și echilibrul, concepte definibile geometric, se impun a fi prezente, în creația oricărui artist, cu nuanțările respective. Suita de articole destinate acestor aspecte ale artei plastice pe care Revista Arta le găzduiește, se suprapune conținutului unor prelegeri ale cursului de STRUCTURI GEOMETRICE (elemente de desen geometric, geometrie descriptivă, perspectivă și desen tehnic), predat studenților de la Institutul de arte plastice Nicolae Grigorescu din București, cu ale căror teme aplicative ilustrăm afirmațiile noastre.

Fenomenul de percepție vizuală<sup>1</sup>, prin utilizarea întregului aparat ocular și a funcțiilor acestuia, ne aduce la cunoștință date privind forma<sup>2</sup>, în mod global și relațional. Distingem în cadrul percepției formei raporturi calitative, de mărime, de culoare ș.a.m.d. Dincolo de formă, relativ ușor de sesizat și de reprezentat, se află structura<sup>3</sup> elementului respectiv, substanța specifică a materiei construite.

Structura este direct determinată de ritmul<sup>4</sup> interior propriu. Structura ritmică este riguros dispusă în formele naturale, de unde concluzia că structurile naturale sînt în mod ideal considerate a fi perfecte; imperfecțiunea acestora se poate datora rupturilor de ritm, accidentate, care dau aspectul de neintegral, neregulat<sup>5,6</sup>. Înțelegerea corectă a structurii ca unitate caracterizantă a materiei duce la estinderea noțiunilor referitoare la originile, calitățile și funcțiile elementului studiat. Reprezentarea prin mijloacele limbajului plastic va deveni mai pregnantă ca sugesție și va câștiga în expresivitate dacă se ține cont de existența anatomiei interne a subiectului dincolo de carcasa superficială a acestuia; carapacea, anvelopa exterioară nu sînt decît consecințele organismului structurat arhitectonic din interiorul formei. Studiul și reprezentarea plastică a corpului uman (forma) n-ar putea fi niciodată

desăvîrșite fără analiza scheletului, a mușchilor, articulațiilor acestuia (structura).

Structurile naturale și cele artificiale prezintă o suită continuă de variații, cu numeroase similitudini, dovadă a caracterului comun al multora dintre ele. Înrudirile de formă existente între diferitele elemente naturale sau create de mîna omului se explică prin înrudiri de structură, iar acestea sînt consecințele unor funcțiuni apropiate. Cu titlu de teoremă am putea afirma că la funcții asemănătoare corespund structuri asemănătoare, ceea ce, prin extensie, ar putea justifica identitatea aproximativă a o serie de forme naturale sau artificiale. Luc Joly<sup>7</sup> găsește o astfel de explicație comparînd nervurile unei frunze și brațele unui canal de irigații prin identitatea funcționalității ambelor exemple, în cazul de față ghidare a unui lichid într-o anumită direcție pe o suprafață plană (fig. A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>). Vectorul unei forțe fizice se poate disocia într-o serie de vectori auxiliari ai unor forțe rezultate din descompunerea forței principale (clasica relație, cu dublu sens, reversibilă, dintre unitatea ansamblului și elementele componente) în cazul căderii unei picături într-un vas cu apă, a unei pietre care sparge un geam, a unei ambarcațiuni care prin înaintare provoacă valuri și unde (vezi Luc Joly — «Structure», Editions IDEA-Suisse, pag. 29).

O structură omogenă este cadentată de un ritm unic. Elementele componente ale unei structuri, și anume acele elemente repetitive în mod caracteristic, egale între ele, dobîndesc relații constante sau variabile. Această relație poate fi de suprapunere regulată sau de juxtapunere regulată (fig. A<sub>4</sub>, A<sub>5</sub>). Fiecare element repetitiv al unei structuri poate fi de mărime, formă și caracter constant sau variabil. În cazul în care legea ce se stabilește între elementele constitutive ale unei structuri prezintă un ritm perfect, avem de a face cu un tip de structură unitară, indiferent dacă natura acesteia este psihică, mentală sau materială. Cu titlu generic putem considera că o structură poate fi modulară (ceea ce arată că este dependentă de un anume modul caracteristic, organizat în mod ritmic) și modulată (dacă modulul constitutiv este modificabil de către o forță materială) (fig. B<sub>1</sub>). Structura modulată presupune o variație progresivă (de unde caracterul coerent și omogen al acesteia); dacă această variație nu este progresivă, aspectul respectivei structuri devine haotic, întîmplător (fig. B<sub>2</sub>).

Relația dintre structură, tipul de modulare și organizarea ritmică este elastică și poate duce la variante aparent contradictorii, ceea ce ar putea conferi aceleași structuri multiple interpretări, caracterul rămînînd însă același (fig. B<sub>4</sub>, F<sub>1</sub>, F<sub>2</sub>). O strînsă relație există între aspectul general al formei și structura ritmică a acesteia (la forme rectilinii corespund structuri ritmice rectilinii, la forme curbe corespund structuri ritmice curbilinii) (fig. B<sub>3</sub>, B<sub>5</sub>, F<sub>3</sub>). O structură este deci organizabilă după anumite canoane general valabile, analizabile și calculabile cu ajutorul a diferiți parametri, proprii diferitelor

științe. În cazul discuției noastre, ghidate spre determinarea structurii plastice, acești parametri vor aparține familiei geometriei. Utilizînd o reducere cu caracter abstract, vom considera că punctul, linia, planul și volumul sînt datele de analiză ale oricărui tip de structură geometrică<sup>8</sup>.

PUNCTUL (etimologic — de la latinescul « punctus ») este singurul element fără dimensiuni, înfinit de mic, detectabil numai prin abstracțiune. Punctul poate fi considerat ca începutul unei acțiuni, startul unei generări de forță, locul fix din care începe, în urma apariției unei forțe, mișcarea (fig. C<sub>1</sub>).

Dimpotrivă, punctul ne poate apărea ca o concluzie a unei mișcări geometrice plane sau spațiale, ca rezultat a intersecției a două drepte, locul fix apărut ca o consecință imediată a mișcării (fig. C<sub>2</sub>). Ultim moment de pauză înaintea acțiunii sau prim moment de nemișcare după dispoziția acesteia, punctul este caracterizat de static, stabilitate, marcare (punctare), criteriu unic de referință al factorilor animați<sup>9</sup>. Punctul este desemnat în geometrie de o literă majusculă, ceea ce îi conferă statutul de entitate spațială. Fiind element primordial, este prezent în orice tipologie structurală sub formă de structură punctuală, ritmată punctual<sup>10</sup> (fig. C<sub>3</sub>).

Mișcarea unui punct sub imperiul unei forțe generează o LINIE. Dreaptă sau curbă, plană sau spațială, linia dispune de un arsenal extins de elemente de expresivitate plastică, stînd la baza unei gramatici fundamentale a imaginii plastice.

Linia dreaptă (etimologic — de la latinescul « directus ») este traiectoria unui punct mobil între două poziții, pe drumul cel mai scurt. Dreapta este singurul element geometric ce dispune de o singură dimensiune. Prin aplicarea unei forțe sau a unui complex de forțe acționate după o anumită lege asupra unei drepte se pot genera elemente geometrice plane (figuri) sau spațiale (corpuri).

Deducem un prim caracter al drepte (valabil prin extindere și liniei în general), acela de a putea participa direct la nașterea unei forme și a unei structuri — Dreapta generatoare (fig. D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, D<sub>3</sub>, D<sub>4</sub>, D<sub>5</sub>). Dreapta (și în general linia ca element plastic) este expresia mișcării vivace, marcînd direcția (și sensul, dacă acesta este precizat prin convențiile grafice vectoriale). Element geometric orientat, implicațiile de factură expresiv-plastică pe care dreapta le produce sînt asociate cu caracterul de ghidare, orientare (lămurire și indicație precisă, subliniere) de unde o anumită tentă preponderent intelectuală a acesteia. Dreapta evocă exactitatea rece și rigoarea raționamentului lucid, gîndirea, forța, virilitatea. Utilizarea preponderentă a liniilor drepte (frînte și intersectate) într-un desen dă senzație de exactitate și precizie, vitalitate, coerență abstractă, reducere generalizatoare, asprime, desemnînd, conform studiilor de grafologie (ce este scrisul altceva decît un desen de semne grafice în care se transpun, în mod specific, prin calitatea gestului fizic, date ale temperamentului, educației, stării fizice și psihice, vîrstei, sexului etc.)<sup>11</sup> un tip masculin, cu posibile accente de brutalitate în izbucniri comportamentale,



dar și cu mare putere de control, ferm, sintetic, disciplinat. În mediul natural dreapta este prezentă în special în regnul mineral, determinând structuri tipice; prin asociație, putem spune că dreapta ne trimite cu gândul la inerția gravitațională a rocilor și straturilor geologice, având ceva din acel peren și «bine fundamentat» pe care consistența scoarței pământului ne-o transmite. Întreruptă sau intersectată dreapta poate comunica starea de neliniște, agresivitate cu accente tragice; mărginită la capete prin marcarea «poziției inițiale» și a celei «terminale», dreapta, devenită segment de dreaptă, semnifică caracterul voluntar intelectual (cu limite).

*Linia curbă* aparține regnului viu, animal și vegetal, de unde asociațiile respective, aceasta sugerând într-un spațiu compozițional oarecare tema vivacității, a creșterii și a mișcării animate (contrare inerției geologice). Toate formele și structurile predestinate creșterii și mișcării sînt întinse marcate de linia curbă. Comparată cu linia dreaptă (rezultantă a mișcării generate de o forță constantă asupra unui punct) linia curbă (rezultantă a unor forțe simultane cu intensități diferite ce acționează asupra unui punct) devine mult mai elastică, cu sinuozități modulare ce determină stări complexe pe planul expresivității plastice — caracter feminin, maleabilitate, posibilitatea evitării situațiilor limită (vezi traseul străbătut de apele cu curg la vale, ocolind obstacolele din cale), persistența în timp și spațiu.

Dacă dreapta evocă preponderența factorului rațional, curba poate aparține stărilor instinctuale, fiind mult mai «caldă», lipsită de asprime prin ductul și traseul ei (grafologic, caracterul curbiliniului denotă un temperament mult mai sensibil, emotiv, cu efeminări în determinările caracteriologice și constituționale fizice).

Bogăția elementelor de expresivitate plastică este cu atât mai mare cu cît, în cadrul suprafeței-suport a unei imagini oarecare, se îmbină linii drepte și curbe, continue și frînte, segmentate, ritmate, modulate și modelate conform unei rațiuni compoziționale, dependente de stilul și tehnica artistică a respectivului plastician (fig. G<sub>1</sub>, G<sub>2</sub>, G<sub>3</sub>). Structura liniară a unei opere de artă devine specifică, ușor de recunoscut în cazul marilor personalități ale istoriei artelor, tocmai datorită particularităților datelor de organizare ritmică a unei suprafețe (cadența ascunsă a zonelor de plin și gol, alternanța continuă sau discontinuă a petelor de lumină și umbră, progresia cinetică a forțelor dinamice în interiorul imaginii), caracterul grafic al liniaturii existente (din nou apropierea de grafologie este pertinentă), tipul de modul folosit, gradul de modulație. În determinările specifice ale unui tip anume de desen liniar intră și sistemul *linie-suprafață*, sistem ce pune în discuție raportul reciproc de interacțiune activ-pasivă ce apare în dinamica unei linii. Teoretizată de Paul Klee<sup>12</sup> în celebrele sale *Pädagogisches Skizzenbuch*, sistemul sus-numit urmărește traseul unei linii în evoluția sa, indiferent de caracterul și orientarea geometrică a acesteia. Linia acționează liber, punînd în evidență caracterul ei grafic, liniar, pusă în evidență de pasivitatea suprafeței suport pe care este proiectată (LINIE ACTIVĂ ↔ SUPRAFAȚĂ PASIVĂ) (fig. E<sub>1</sub>).

Dacă traseul liniei determină autointersecțări, apare evident o nouă situație geometrică, aceea de suprafață, care nu știrbește însă caracterul pur liniar al liniei active inițiale. În acest caz linia activă s-a trans-

format în linie medială<sup>13</sup> (fig. F<sub>2</sub>). (LINIE MEDIALĂ ↔ SUPRAFAȚĂ ACTIVĂ + LINIE ACTIVĂ). Dacă deplasamentul liniei active inițiale se face împotriva direcției acesteia, prin acționarea unor forțe perpendiculare pe direcția firească de dezvoltare, prin situațiile succesive ce au loc apare, așa cum am arătat atunci cînd tratam despre linia generatoare, suprafața unei figuri geometrice plane sau a unui corp solid. Caracterul liniei, inițial activ, se pierde, devenind pasiv în favoarea suprafeței, acum activă (LINIE PASIVĂ ↔ SUPRAFAȚĂ ACTIVĂ) (fig. E<sub>3</sub>). Cunoașterea aprofundată a modului în care datele realității înconjurătoare se structurează geometric, determinînd prin aceasta forme logice, constituie fără îndoială un parametru larg utilizabil de plasticieni în actul de creație. Sinteza artistică, abstractizarea și reducția stilistică a unor forme naturale nu sînt posibile în afara tipologiilor structural geometric. Adaptarea ideii-impuls, care marchează startul procesului de creație, la o anumită imagine de structură geometrică și plastică predeterminată, aflată în relație cu structura (geometrică) a suprafeței suport a tabloului, constituie elemente coordonatoare indispensabile în metoda specifică a travaliului artistic.

ZAMFIR DUMITRESCU

## NOTE EXPLICATIVE

<sup>1</sup> Observarea și înțelegerea reprezentărilor naturale constituie, în mod declarat sau nu, un punct primordial în programul artistic al plasticianului. Oricît de încrîțat ar fi metafora plastică a unei lucrări de artă, este inerentă relaționarea la datele realității. Contemplarea extatică a unui element natural oarecare, analiza specifică ce decurge din contemplare (și aceasta este etapa ce constituie obiectul comentariului nostru), fluxul asociativ de idei și stări sufletești ce se declanșează, determină fazele actului creator. Importante în mod diferit, fluctuînd în funcție de metoda de lucru a fiecărui artist în parte, momentele procesului de generez artistică se impun a fi riguros descifrate pentru (eventuala) înlăturare a balastului subiectiv cu care riscă să se încarce. Predispoziția alunecării spre accidental și nesemnificativ în demersul artistic duce la slăbirea mesajului inițial dorit și la îndebăritarea de scopul ideatic propus; nevoia de ordine în metoda actului creator este acută în special în perioada uceniciei, atunci cînd abc-ul plastic este sumarul cunoscut iar nevoia de exprimare arzătoare. «Cum privim un obiect al realității ce vedem în el sau ce selectăm, în cazul unei reducții stilistice, pentru a-i păstra caracterul?», — iată întrebări curente ce apar în fața sevaletelui. Soluțiile specifice ale școlilor și academiiilor de artă au, în marea majoritate a cazurilor și conform tradiției, un punct comun de pornire.

<sup>2</sup> FORMA — aspectul exterior sub care se prezintă orice fenomen sau lucru din natură și societate, expresie a conținutului, cu care formează o unitate dialectică (vezi Dicționarul Limbii Române Literare Contemporane — 1956, pag. 317).

<sup>3</sup> STRUCTURA (etimologie — de la latinescul «struere» — construi) — legătura existentă între părțile unui ansamblu, modalitatea în care acestea sînt ordonate și dispuse între ele. Structura este determinată caracteriologic de modul în care este generată. Procesul de structurare poate fi definit ca o acțiune de construire intuitivă sau logică. Studiul mecanismelor naturale a făcut posibilă constatarea existenței unui mod unic de generare a formelor, universal și constant, controlabil prin ceea ce este animat sau nu, la dimensiune moleculară sau cosmică. Structură poate fi considerată și conceptul de juxtapunere a elementelor cristaline, vegetale sau animale, concept valabil și în cazul gravitației maselor siderale. Cristalizarea unei roci nu este, în fond, diferită, ca proces, de dezvoltarea unei plante sau de proliferarea celulară a unui țesut animal.

<sup>4</sup> RITM (etimologie — de la grecescul «ruthmos» — cadență și «arithmos» — număr) — repetiția constantă sau variabilă. Regula formativă a acestei repetiții care determină caracterul constant sau variabil

este exprimată printr-o proporție. Cu efect subiectiv important asupra percepției, ritmul poate da senzație de confortabil sau inconfortabil, reglabilă prin regularitatea sau rupturile de cadență. Ritmul presupune implicită noțiunea timpului, antichitatea greacă consemnînd primele teoretizări ale structurilor de cadență în dans, muzică, elocvență și poezie.

<sup>5</sup> Accepția de structură este perfect aplicabilă și în cazul comportamentului uman, unde apar de asemenea discontinuități determinate de schimbările de atitudine, situațiile intelectuale, diferitele modificări ale aspectului fizic în timp prin maturizare, îmbătrînire ș.a.m.d.

<sup>6</sup> Structura opere de artă — totalitatea elementelor dobîndite în timpul actului de creație, devenite prin accepție filosofică dependente de ideea creatoare. Structura (împreună cu forma) constituie vizualizarea ideii de bază, materializarea acesteia. (Accepția de structură a opere de artă este tratată predilect, în acest articol, din punctul de vedere geometric, deci structura geometrică a lucrării de artă plastică.)

<sup>7</sup> Luc Joly, pictor și sculptor născut la Genova în 1933, teoretician și cercetător al structurilor naturale și artistice, autor a numeroase scrieri cu rol de formare în abordarea științifică a picturii, arhitecturii, desenului academic, perspectivei, teoriei de culoare.

<sup>8</sup> Leonardo da Vinci considera cel dintîi principiu al științei picturii ca fiind următorul: «Începutul picturii stă în punct; în al doilea rînd vine linia; în cel de al treilea rînd e suprafața; al patrulea e corpul cel acoperit de suprafață» (Vezi Leonardo da Vinci, «Tratat despre pictură», Ed. Meridiane, București 1971).

<sup>9</sup> Fixitatea punctului este relativă și are o valoare pur abstractă și teoretică, în univers nimic nefiind nemiscat.

<sup>10</sup> Termenul de structură punctuală este echivalent cu cel de «loc geometric al punctelor», utilizat în matematică (geometrie) în definirea unor figuri plane sau spațiale (ex.: «cercul este locul geometric al tuturor punctelor egal depărtate de un punct fix considerat ca centru»).

<sup>11</sup> Referirile făcute la datele de grafologie sînt intenționate sumare și iau în discuție numai aspectele legate de expresivitatea plastică a traseului grafic al scrisului omenesc, aceasta pentru a putea evita înfîntele interpretări ce pot decurge dintr-o analiză extinsă, străină scopului urmărit în articolul de față.

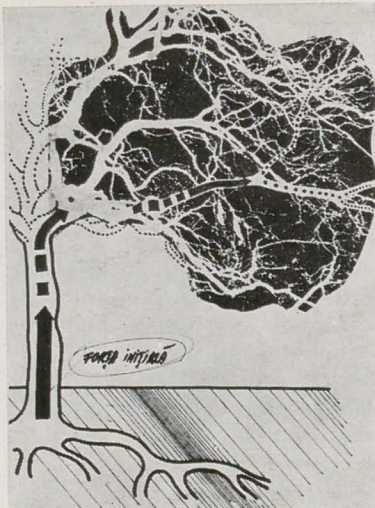
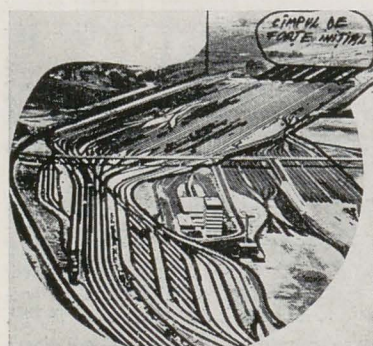
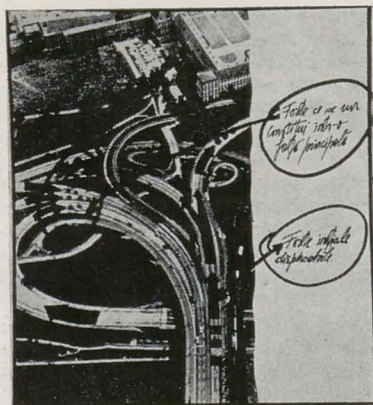
<sup>12</sup> PAUL KLEE, pictor german, născut lângă Berna (1879—1940). «Pädagogisches Skizzenbuch» au fost elaborate în perioada anilor 1924—1925, ca urmare a programului didactic și artistic preconizat de Klee împreună cu Walter Gropius (arhitect german născut la Berlin în 1883, considerat unul dintre reprezentanții arhitecturii moderne) și Laszlo Moholy-Nagy, la ceea ce s-a numit mai tîrziu «Școala Bauhaus».

<sup>13</sup> Medial — adjectiv ce stabilește situația de «așezat la mijloc» (Dicționarul Limbii Române Literare Contemporane, vol. III, Ed. Academiei R.P.R. 1957). A nu se confunda liniile mediale («mediale Linien» — germ.) cu liniile mediane, care împart o figură geometrică în două părți de mărime egale. Z. D.

## BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

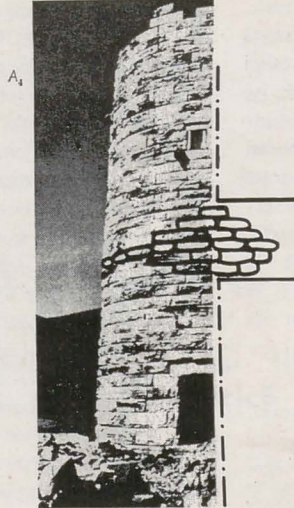
1. Boll Marcel — «Le mystère des nombres et des formes». Larousse, Paris, 1947
2. da Vinci, Leonardo — «Tratat despre pictură», Ed. Meridiane, București 1971
3. Chomsky N. — «The Formal Nature of Language», New York, 1967
4. Gropius Walter — «Die Neue Architektur und das Bauhaus» — bei Florian Kupferberg, Mainz/Berlin
5. Hambridge J. — «Dynamic Symmetry». Yale University Press, Brentand's New York, 1926
6. Huyghes René — «Formes et Forces». Flammarion, Paris 1971
7. Kepes György — «Nature du mouvement». La Connaissance, Bruxelles 1968  
— «La structure dans les arts et dans les sciences». La Connaissance, Bruxelles, 1968
8. Klee Paul — «Pädagogisches Skizzenbuch» bei Florian Kupferberg, Mainz/Berlin 1964
9. Mach E. — «Space and Geometry in the Light of Physiological, Psychological and Physical Inquiry». Mac Cormack, Chicago 1905
10. Schlemmer Oskar & Moholy-Nagy Laszlo & Molnar Farkas — «Die Bühne im Bauhaus» bei Florian Kupferberg, Mainz/Berlin 1964
11. Schwenk Theodor — «Le chaos sensible». Triades, Paris 1963





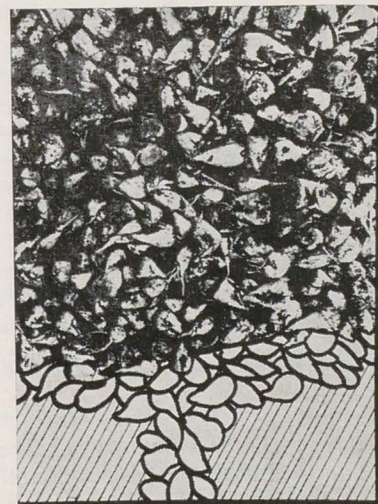
A<sub>3</sub>

Fig. A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> — Asemănarea structurilor geometrice ale traficului rutier urban, ale unei gări de triaj de cale ferată și ale unor ramuri ale unui arbore sunt explicabile prin identitatea funcționalității respectivelor structuri, aceea de a conduce impulsul unei forțe inițiale pe un anumit traseu, disociind-o sau recombinând-o în funcție de necesități.



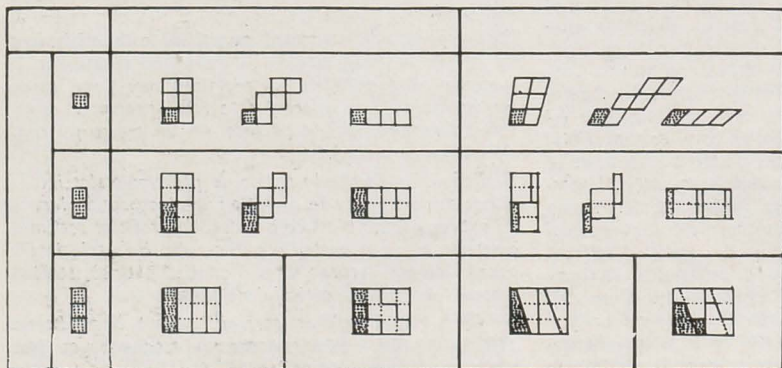
A<sub>4</sub>

Fig. A<sub>4</sub> — O structură omogenă alcătuită din juxtapunerea regulată a unui modul unic, cărmănda zidului (caz de structură modulară).



A<sub>5</sub>

Fig. A<sub>5</sub> — O structură haotică alcătuită din suprapunerea și juxtapunerea neregulată a unui modul unic.



B<sub>1</sub>



B<sub>2</sub>

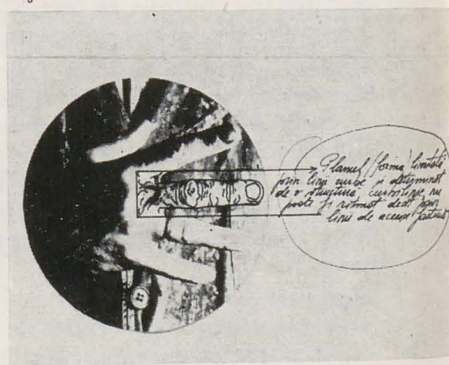
Fig. B<sub>1</sub> — Elemente de comodulare adaptate pe diferite structuri modulare și modulate, modulul fiind un pătrat.

Fig. B<sub>2</sub> — Structură omogenă provenită din variația progresivă a unui modul, ritmat conform unei anumite cadențe [1]; structura precedentă ritmată întâmplător, fără o progresie logică, dă aspectul de dezordine [2].

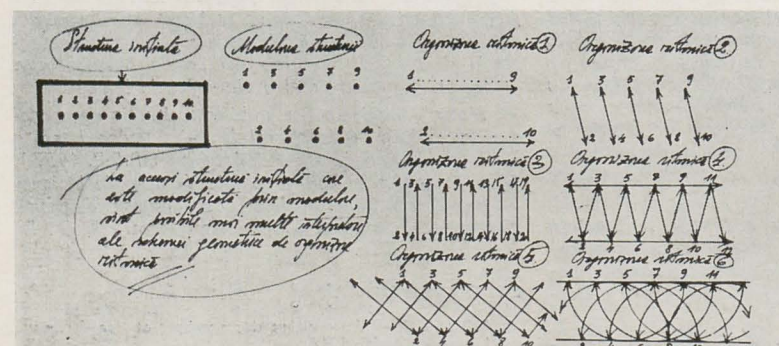
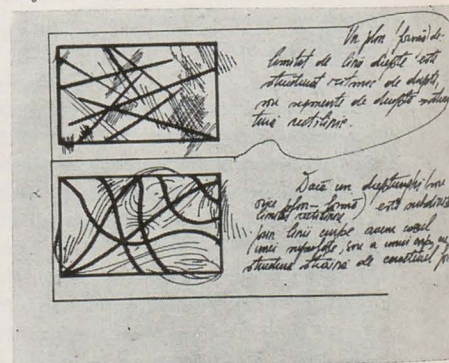
Fig. B<sub>3</sub> — Structura inițială, formată din 10 puncte dispuse coliniar, este modificată prin modularitate; noua situație poate fi interpretată, din punctul de vedere al tipului de organizare ritmică, în multe feluri, ceea ce dovedește aparența contradictorie, paradoxală, a aceluiași dat structural.

Fig. B<sub>3</sub> și B<sub>4</sub> — Formele limitate de linii curbe presupun structuri întime curbilini, formele limitate de linii drepte presupun structuri întime angulate. Combinațiile dintre cele două tipuri de formă și structură dau tipologii structurale complexe și contradictorii față de forma exterioră.

B<sub>3</sub>



B<sub>3</sub>



B<sub>4</sub>

C<sub>1, 2, 3</sub>

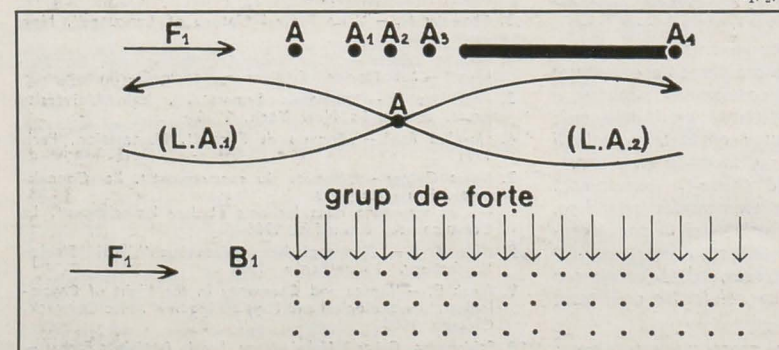
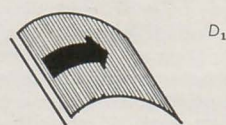


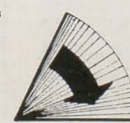
Fig. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub> — În urma acțiunii dezvoltate de o forță  $F_1$  constantă asupra unui punct se obține dreapta  $A_1, A_2, A_3 \dots A_4$ ; Intersecția a două linii active delimitează poziția fixă a punctului A; Interacțiunea dintre forța  $F_1$  și grupul de forțe egale acționate simultan asupra punctului B<sub>1</sub> naște suprafața  $S_1$  de structură punctuală determinată.



D<sub>1</sub>

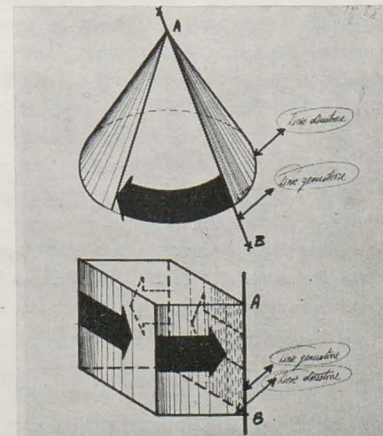


D<sub>2</sub>



D<sub>3</sub>

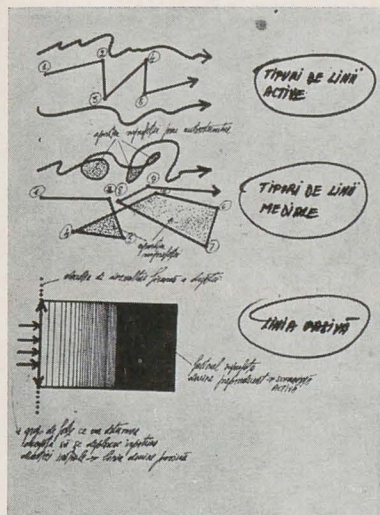
Fig. D<sub>2</sub>—D<sub>3</sub> — Forțe singulare sau grupări de forțe acționate după o anumită lege asupra unei linii drepte generatoare determină figuri plane geometrice (C<sub>1,2,3</sub>) sau suprafețe plane (D<sub>2</sub>) și suprafețe curbe (D<sub>1</sub>, D<sub>4</sub>).



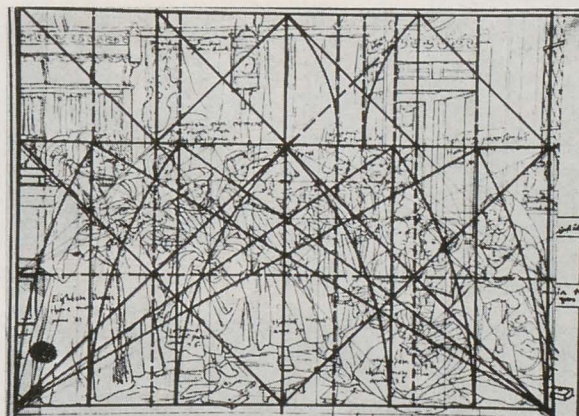
D<sub>4</sub>

D<sub>5</sub>





E<sub>1</sub>, 2, 3



F<sub>1</sub>

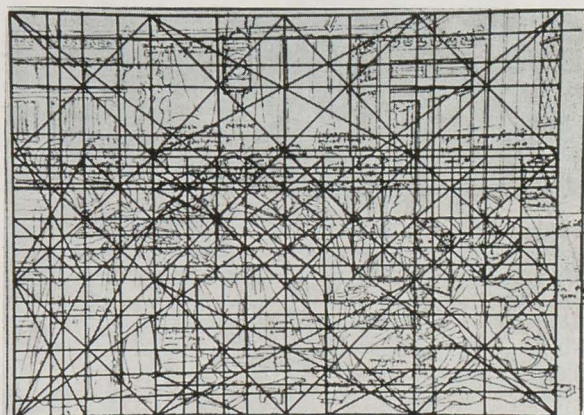
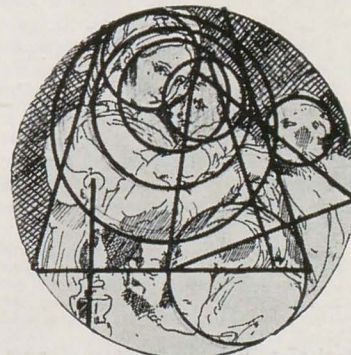
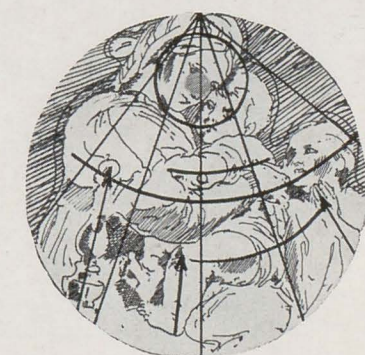


Fig. E<sub>1</sub>, E<sub>2</sub>, E<sub>3</sub> — Linia activă, linia medială și linia pasivă corespund suprafeței pasive, suprafeței active (existente simultan cu linia medială) și, respectiv, suprafeței active.

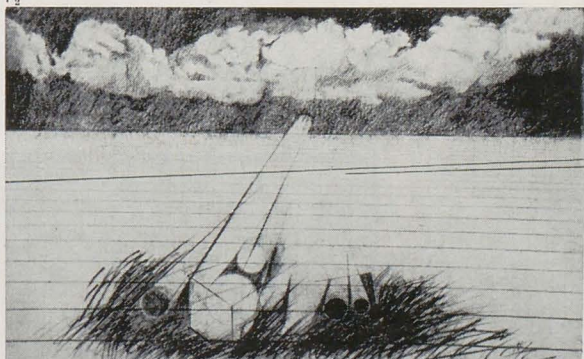
Fig. F<sub>1</sub> — Exercițiu de analiză compozițională realizat de studenții anilor I din Institutul de arte plastice N. Grigorescu-București. Compoziția lui Hans Holbein « The Family of Sir Thomas More » este structurată după, aparent, diferite ritmuri modulare ce au la bază legea de dezvoltare armonică (raportul  $\Phi$ ) a dreptunghiului dinamic.

Fig. F<sub>2</sub> — Exercițiu de analiză compozițională realizat pe lucrarea « Madona della Sedia » de Raffaello prin scoaterea în evidență a structurii liniilor de forță determinate de raporturile de plin-gol, sensul gravitațional, amplasarea și caracterul geometric al centrului optic. Compoziția circulară predispoze la o structură compozițională curbilinie. Soluțiile găsite de studenții anului I al Institutului de arte plastice din București sunt diverse, marcând diversitatea interpretărilor modului de organizare ritmică a elementelor modulare compoziționale.

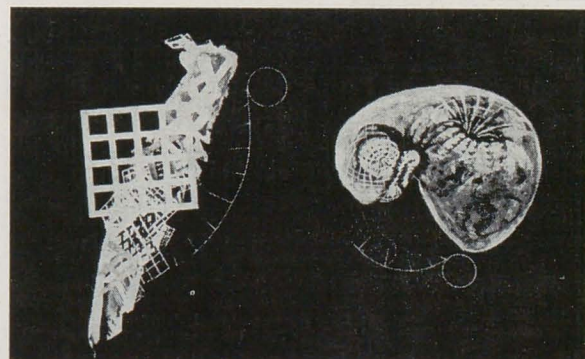


F<sub>2</sub>

Fig. G<sub>1</sub>, G<sub>2</sub> — Temă aplicativă; se va realiza o suită de semne plastice (grafice) a căror expresivitate geometrică plastică va fi folosită în intenția de a sugera o idee plastică pe tema « Contradicție » (cele două categorii de elemente aflate în opoziție sunt la alegerea studenților); « Linișteluire » (G<sub>1</sub>); « masculin-feminin » (G<sub>2</sub>).

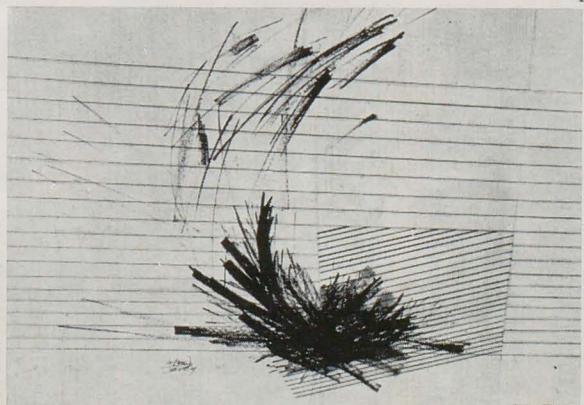


G<sub>1</sub>

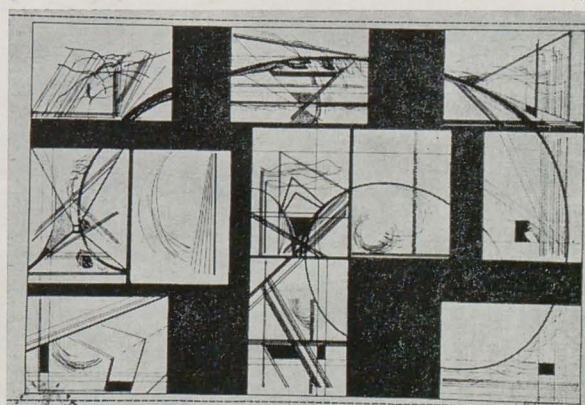


G<sub>2</sub>

Fig. H<sub>1</sub>, H<sub>2</sub> — Temă aplicativă; se va realiza o compoziție nonfigurală bazată pe trăsări de linii. Vor fi folosite linii grafice trasate cu instrumentele de desen, aflate în relații de perpendicularitate și paralelism; în contrast expresiv cu acestea vor fi folosite linii modulate de o cît mai bogată gamă stilistică, în diferite combinații. Între cele două tipuri de linii, cele trasate cu instrumentele de desen și cele trasate cu mîna liberă sau grupările acestora, se va urmări stabilirea unui dialog, a unei comunicări.

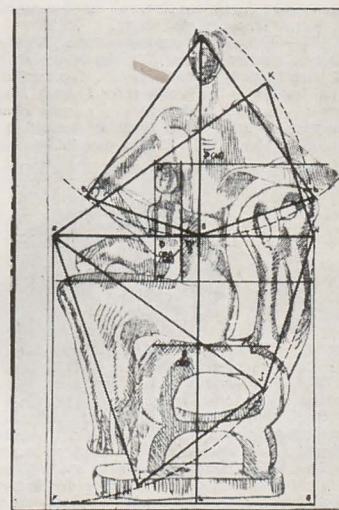
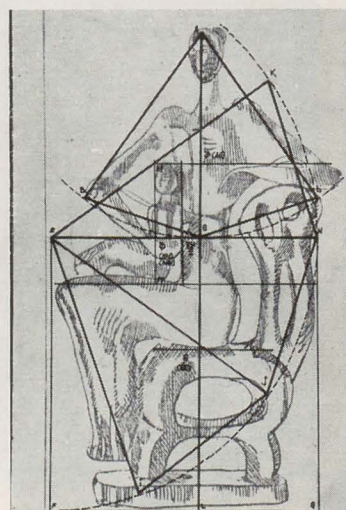
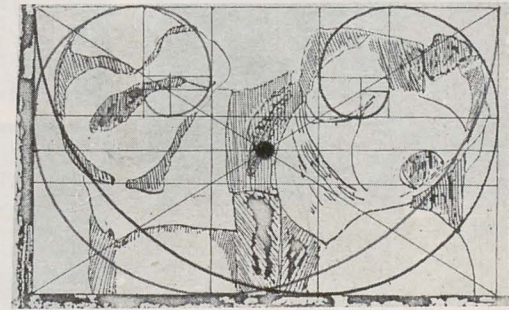
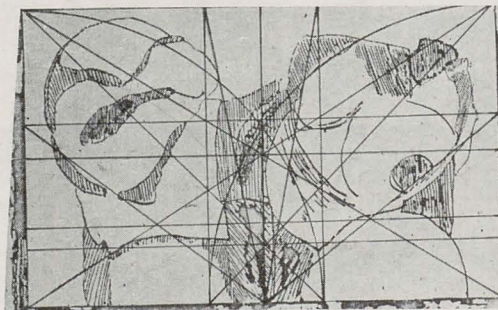
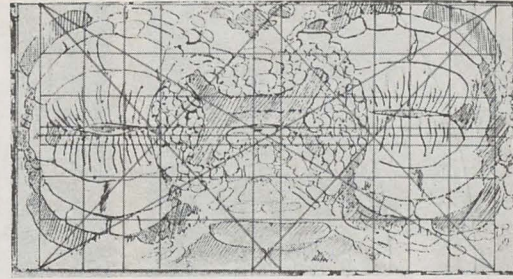
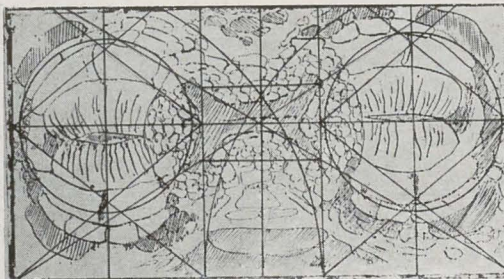
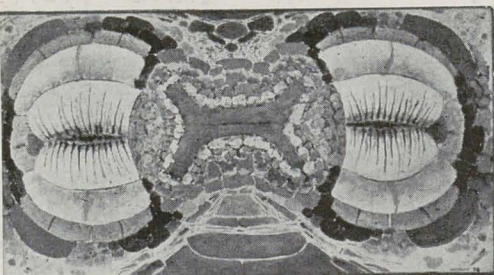


H<sub>1</sub>



H<sub>2</sub>





1 — Analize structural-geometrice axate pe determinări proporționale în rețele armonice regulate. Se observă diferitele soluții date de proporția secțiunii de aur în determinarea unor posibile trame geometrice: Ion Gheorghiu — „Grădina suspendată”; Ion Pacea — „Natură moartă cu scoici albe”; Ion Irimescu — „Ocotire”.

## jurnalul galeriilor

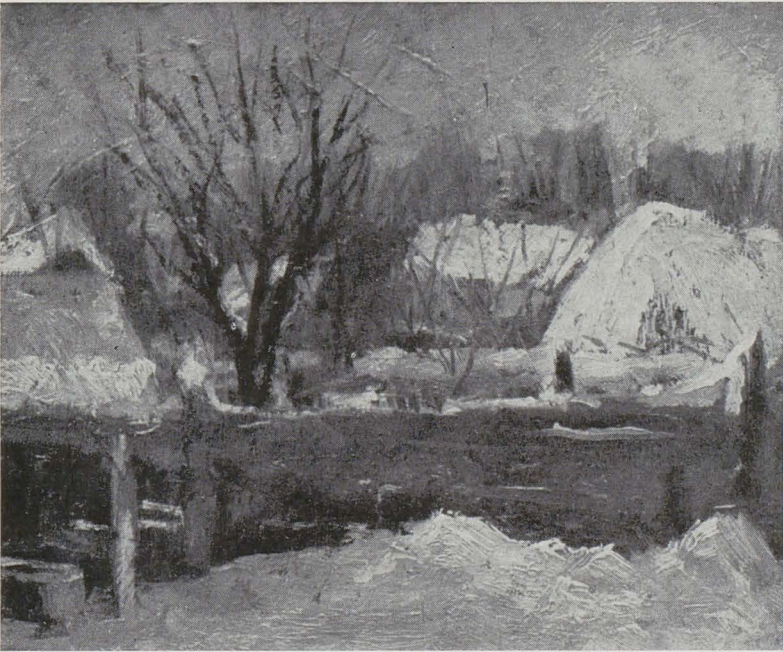
VICTOR RUSU-CIOBANU (Galeria Orizont)

Simbioza semnului și ornamentului este o veche temă a graficii și picturii lui Victor Rusu-Ciobanu. Există, îndeobște, o secretă afinitate între narativ și decorativ ca factori ai declanșării și închegării ideii vizuale. Marii povestitori ai picturii dintotdeauna au îmbrățișat, de regulă, limbajul ornamental, sau măcar unele din trăsăturile acestuia, pentru a-și desfășura în spațiu istorisirile. Culoarea plată, forma închisă, comprimarea adâncimii pînă la bidimensional răspund nevoii de claritate pe care un asemenea tip, narativ, de viziune o presupune. Dar în lucrările lui Victor Rusu-Ciobanu, tutelate predominant de o gândire decorativă, accentul nu cade pe povestire, pe diacronia unei acțiuni, ci pe simultaneitatea relațiilor dintre personaje — în compoziții — sau — în portrete — pe caracterul emblematic al desenului figurii. Rezultă astfel, fie în evocările unui ev de mijloc fabulos, fie în peisaje imaginare, sau numai misterioase, ori în efigiile istorice, o neîntreruptă tensiune între semn și sens. Graficianul rămîne un poet — dar un poet lucid — al imaginii, un creator de atmosferă, scenograf și regizor al compozițiilor sale. Spectacolul teatral pare să-l absoarbă nu numai în direcția detalierei corespondențelor sale cu viața, ori a motivului măștii, dar și în ce privește o anumită condiție a personajului, a cărui « istorie » este — dramaturgic — rezumată, iar plastic, stilizată pînă aproape de nivelul ideogramei. Aceste curajoase analogii cu universul performanței scenice sînt abil transpuse în ciclul *Dansurilor* unde mișcarea împrumută ritmul ceremonialului în dorința obținerii maximei limpezimi a siluetații și totodată punerii în lumină a unei dense țesături de aluzii. Simțim aici, ca pretutindeni de altfel, mîna experimentată a ilustratorului deprins să infuzeze nemîlocit liniei, formei, culorii, un anume halou « literar ». « Textul » însă, nu este exterior imaginii ci în totalitate implicat ei. Din această intimă colaborare provine, poate, efectul multora din operele lui Victor Rusu-Ciobanu, încor-





porînd un pătrunzător timbru enigmatic (în pofda clarității limbajului, verificabile în orice amănunt) ca și o specie de umor cu totul aparte. Comentariile critice au atras atenția asupra acestei laturi a graficii lui Rusu-Ciobanu, insistînd, însă, mai puțin asupra specificității ei, prin care autorul se integrează unui balcanism spiritual de tip antonpannesc; imbinînd un fel de îngăduință malițioasă (proprie nu numai visărilor *Halimalei*) cu causticitatea observației evocată chiar și de un titlu: *Dansul într-o atmosferă de amoniac*... Un asemenea umor, alcătuit din esențe diverse și subtile, vag manierist și totuși firesc, demitizant fără a fi colocvial, este, în fond, rodul unei depline libertăți a fantazării. Artistul contemplă lumea neocolindu-i asperitățile și contrastele, dar conferindu-le pecetea de «lucru privit» în care se ascunde o înțelepciune senină, ferită de mizantropie.

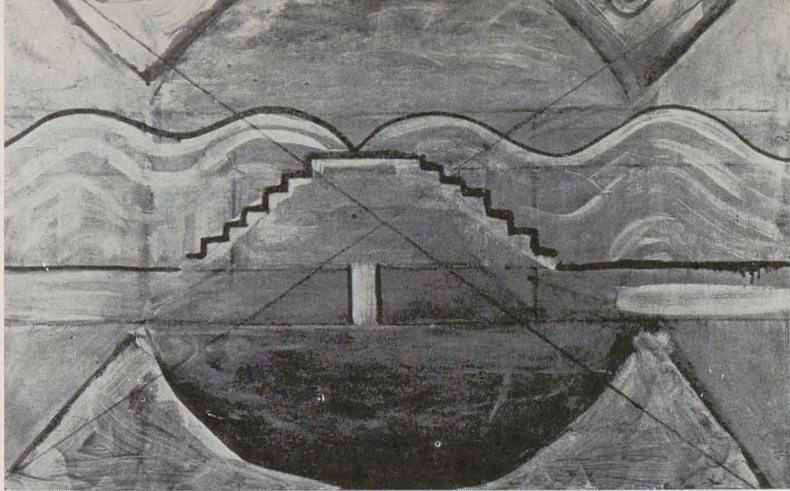


IACOB LAZĂR (*Galeriile de artă ale Municipiului București*)

Fără a fi o retrospectivă, expoziția lui Iacob Lazăr destăinuie, totuși, un conținut special, asupra căruia artistul însuși insistă în textul-confesiune publicat în catalog. Asocierea unor lucrări convergînd din etape temporal distanțate ale creației într-un același cadru are, înțelegem, rostul unei demonstrații și unei verificări: pictorul poate contempla — și totodată oferi spre contemplare — imaginea-i lăuntrică răsfrîntă într-o succesiune de oglinzi paralele, în stare a-i valida logica și unitatea constituirii treptate pe parcursul unui sfert de veac. Pictura lui Iacob Lazăr s-a definit, în acest răstimp, concentric, potrivit unui progresiv «heliotropism». Epurîndu-și neîncetat paleta de tonurile acromatice și în general de procedeele «valorismului», Iacob Lazăr gîndește pictura în primul rînd ca o problemă, foarte riguroasă în datele ei, de redare cît mai convingătoare a plenitudinii luminii. Credem că în peisajele și portretele sale sau în naturile statice trebuie deosebite, deopotrivă, partea de lirism și partea de «matematică», distribuite în proporții aproape egale. Aparent născute din efuziuni spontane, aceste pînze conțin, de fapt, rezultatele unei dificile abstrageri, presupunînd disciplina renunțării la tot ceea ce în mod vădit nu poate face parte dintr-un univers esențializat de semne plastice. Suprafața este, astfel, organizată fie în temeiul unei dominante, îndeosebi calde, puternic evidențiate prin zone de condensare cromatică, fie pe baza contrastului armonic și contrastului de calitate. Încercarea pictorului este una temerară, căci el tinde să împace două trăsături ale culorii ce trec drept ireductibile: intensitatea și luminozitatea. În tentativa sa de a cucerii acest pisc, aparent insurmontabil, el se sprijină pe repere ilustre ale picturii românești, de iradierea cărora au beneficiat, de altfel, și beneficiază încă, nu puțini artiști. Dar chiar dacă aceste puncte de sprijin teoretice sînt lesne identificabile (de pildă lecția picturii ciucurenciene, pe alocuri acaparatoare), tutela lor nu strivește individualitatea expresiei, purtate, s-ar zice, pînă la ultimele consecințe în linia unei afectivități incandescente, încărcate însă de melancolie. De o melancolie ce împrumută pieselor celor mai exclamative, celor mai explozive, o anumită tonalitate «minoră» (în sensul muzical al noțiunii), un soi de nostalgie, ca o aspirație nedefinită. Paradoxul picturii lui Iacob Lazăr rezidă tocmai în această suprapunere a regimului vizual luminos, excluzînd, logic, «misterul», pe fondul unei genuine predispoziții spre emoția difuză (fără a fi amorfă), făcînd posibilă contopirea detaliilor în armonia întregului.

SEVER CORNELIU MERMEZE (*Galeria Eforie*)

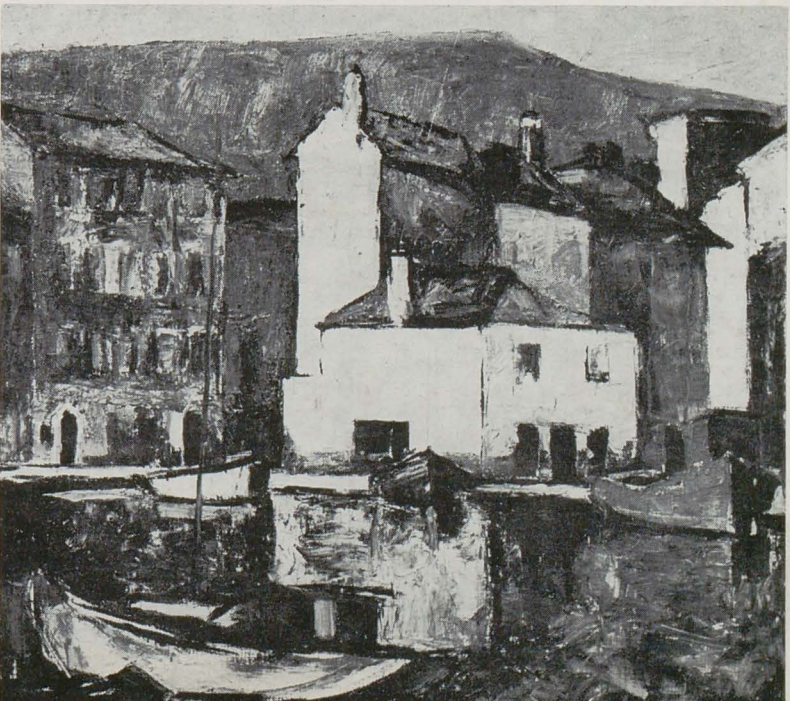
Se remarcă, în pictura și în desenele lui Sever Mermeze, o interioară încordare instalată între planul vizualului imediat și un orizont vizionar situabil dincolo de hotarele senzației. Pe de o parte, materia fluidă a uleiurilor sau pastelurilor, sonoritatea culorii, par manifestări ale unui senzualism structural, chiar dacă orientat nu atît spre deslușirea proprietăților tactile ale lucrurilor, cît spre sinteza lor picturală, optică, subordonată naturii lirice a expresiei. Sînt date de biografie artistică ce pot asigura pictorului succesul



în genul peisajului «subiectiv». Nu puține desene, de altfel, se încadrează acestei ipostaze tematice de ascendență romantică, presupunînd, în cazul de față, elanul panteist proiectat asupra unui spațiu legendar și mitic, dar nu lipsit de referire geografică, la teritoriul sanctualelor spiritualității dacice, apropiat locului originii artistului. Pe de altă parte, accentele vitaliste amintite sînt echilibrate și (mai ales în pictură) temperate de statornică strădanie a asimilării reperelor unei meditații asupra timpului, a istoriei, concretizate încă mai demult în ciclul, continuat și exemplificat și prin actuala expoziție, — *Pămînt legendar*. Arhaicul și tipul de mentalitate asociată ar constitui, așadar, termenul-limită al evoluției pe făgașul căreia s-a angajat Sever Mermeze, cel puțin pînă în prezent, sau, în orice caz, zona de unde sînt extrase nu puține elemente ale codului propus de alcătuire a imaginii. Simetria față de o axă ori în raport cu un punct central, cu un nucleu în care se adună sau de unde se desfac liniile de forță compoziționale este adoptată nu numai ca metodă de organizare a suprafeței, dar și ca modalitate a concilierii dinamismului afectiv cu ritmul incantatoriu urmărit. Aceste pînze, în care se încearcă restituirea unei coincidențe a contrariilor desluse în armonia lumii și în care se introduc hieroglife ale devenirii de veche obîrșie (scara, valul), destăinuie năzuința de a lărgi cuprinsul cugetării implicate de la ordinea istoriei și culturii la aceea a naturii, a cosmicității, fără a o pierde din vedere pe prima. Sigur că un asemenea program ambițios nu e scutit de riscuri și unul dintre ele, nu cel din urmă, pare să vizeze schematizarea în exces a semnului plastic. Dar arta lui Sever Mermeze a demonstrat deja posesia premiselor depășirii unei anumite uscăciuni a geometricului. Chiar expoziția pe care o comentăm include compoziții unde figura umană, generos dimensionată, întrunește calitățile monumentale cunoscute ale acestei picturi, trimițînd la generalitatea ideii colective, fără a sacrifica nici una din trăsăturile unei viziuni de transparentă picturalitate; sau altele, în care pictogramele sînt integrate, topite pe deplin în fluența limbajului. Concentrarea, abstractizarea formei, fără a-i reprima vitalitatea, alcătuiesc acum ținta spre care se îndreaptă artistul, aflat la vîrsta rotundă a maturității.

DUVAL: *Itinerar iugoslav* (*Sala I.R.R.C.S.*)

Ești îndemnat să te întrebi, privind lucrările lui Duval aduse din Iugoslavia, dacă pictorul a purces în călătoria sa în căutarea unei noi confirmări a temeiurilor modului propriu de a vedea, sau dacă stimulul priveliștilor de unică intensitate cromatică a precumpănit în alcătuirea acestui ciclu de peisaje. Dar deși nuanța «turistică», amintită încă în titlul grupajului, nu lipsește din conținutul său, ea aparține unei categorii a artisticului și nicidecum a «comestibilului» condamnat undeva de Pallady. Duval a văzut locurile peregrinărilor sale și le-a





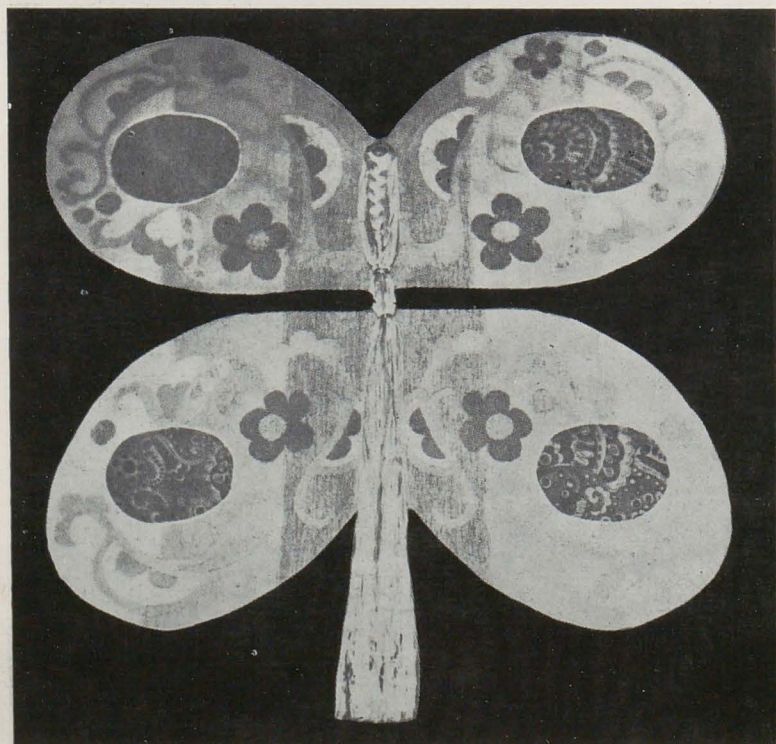
redat ca pictor, bucurându-se în fața exaltărilor luminii-culoare, ale culorii devenite substanță a lucrurilor. Este aici, poate, un abandon controlat în voia a ceea ce filosofi cirenaici numeau *idealul prezent*, a dorinței de a captura în întreaga ei strălucire plenitudinea unei clipe inevitabil trecătoare: un triumf al hedonismului, al delectării vizuale, căruia greu îi poți rezista, cu oricâtă prudență și reflexivitate ai fi înarmat. Este, în fond, o demonstrație de consecvență și onestitate a pictorului față de natura artistică. Duval nu se ferește de «pitoresc» ca de un tărîm interzis atîta vreme cît acesta i se oferă ca o cale către telul pretutindeni dezvăluit, de a atinge maxima amplitudine a culorii, de a alunga disonanța dintr-o compactă armonie tonală. Și dacă «bunul gust» este socotit, adesea, ca o trăsătură compatibilă, în artă, mediocrității, indigenței imaginației, Duval dezmente această judecată, repunînd discernămintul estetic în drepturile sale, nemeritat discreditate.

MIHAI MIRCEA CIOBANU (*Galeriile de artă ale Municipiului București*)

Desluseam în mai vechile producții ale lui Mihai Mircea Ciobanu (mai puțin, poate, în această personală) o trăsătură pe care am numi-o, luîndu-ne precauțiile de rigoare, «dramatizarea motivului». Abordînd «motivul» într-o manieră înzestrată cu sugestii muzeale, artistul nu urmărește neapărat să flateze anumite obișnuințe ale receptării consumate în frecventarea picturii «reprezentative». El crede cu sinceritate în supraviețuirea obiectului, ca și a unei întregi serii de noțiuni corelate conotațiilor *atelierului* ori *șevaletului*. Dar dacă am folosit semnele citării pentru a încadra cuvîntul «motiv», este pentru că citim, totuși, în ce face pictorul, un alt tip de implicare decît cel recomandat îndeobște de tradiția post-cézanniană. De la maestrul său, Corneliu Baba, Ciobanu a deprins lecția umbrei ca sursă de mister, lecție pe care o interpretează în direcția unui colorism deloc auster, susținut de o materie consistentă și de o factură impetuoasă. El a deprins deopotrivă — și poate, mai ales — înțelegerea întregului univers al picturii *sub specia portretului*. Nu doar a compoziției cu personaje, dar și a peisajului sau naturii statice, transpuse printr-un proces de «psihologizare» în categoria manifestărilor expresive de stări sufletești. Ne aflăm, însă, într-un domeniu al emoției *picturale*, chiar dacă nu tot timpul decantate, făcînd dovada unei forțe artistice robuste, care se cere, totuși, judecată ca atare.

LIANA ȘARU (*Galeria Simeza*)

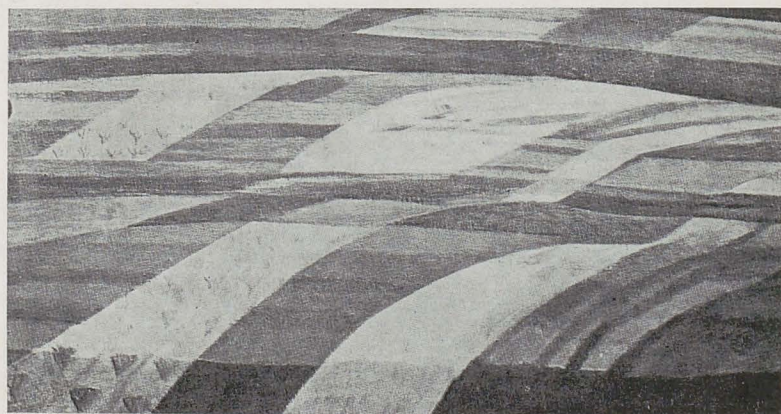
A conferi decorativului o semnificație este năzuința ghicită în subtextul seriei *Fluturilor* Liane Șaru. Alegîndu-și forma-modul a fluturului ca motiv conducător, sau mai bine zis ca motiv unic al expoziției, artista a urmărit nu doar o unitate de ambianță, dar și una de spirit. Forma fluturului întrușipează, într-adevăr, sinteza a două principii diferite, dar de egal ecou și interes plastic: *simetria* ca suport geometric ordonator și *organicitatea* evocată de morfologia imprevizibilă a elitelor. Dezvoltînd cu îndemînare ambele direcții pe care i le-a sugerat natura, Liana Șaru manifestă o voință de sincronizare cu *tendința spre obiect* decelabilă în ansamblul tapiseriei contemporane. Cu acele tentative de a sparge, pe de o parte, rectangularitatea piesei țesute, destinate în mod tradițional peretelui, prin introducerea celei de a treia dimensiuni și, odată cu aceasta, de a face trecerea de la imagine la obiect, la obiectul care este deopotrivă *imagine și prezență*. Această ambiguitate susține discursul plastic pe întreg traseul expoziției. Fiecare «fluture» se percepe atît ca schemă îndiguitoare a compoziției ornamentale, cît și ca întreg, ca «lucru» cu o fizionomie globală. Nu este vorba de o demonstrație de ingeniozitate în născocirea îmbinărilor



plecînd de la ipoteza-sursă, mereu altele, ci de încercarea de a defini un spațiu de angajare poetică a fanteziei prin intermediul interpretărilor temei «efemeridelor». Interpretări nutrite, firește, și de dorința sustragerii lor din tărîmul efemerului.

ILEANA COJAN (*Galeria Simeza*)

Dacă există un antimodel al atitudinii artistice în pictura Ilenei Cojan, acela este, poate, afectarea. Pare mereu suspectat artificul retoric, calofil, pe care artista tinde a-l elimina nu numai în aspectele-i exterioare, dar și în resorturile sale mai ascunse. O subtilă polemică împotriva anumitor convenții ale privirii este implicată în textura aproape oricărei pînze. Desigur, pictura ca limbaj nu poate fi ocolită de convenție și polemica amintită nu se referă decît la habitudini mentale asociate «spațiului cubic» căroa li se opun raporturi spațiale și un regim «neclasic» al formei, ușor recognoscibile — și recunoscute deja — ca derivate neoexpresioniste. Esteticii expresioniste i se poate revendica mai ales apelul la arta infantilă, dezvăluit de perspectiva afectivă ori de libertățile tratării personajului uman într-un cotidian purificat de anecdotă. Dar din această aspirație de recuperare a candorii nu lipsesc nici deliberarea, nici reflexivitatea artistului profesionist, iar bacovienele melancoliei degajate de unele peisaje ori scene de interior previn împotriva înțelegerii mesajului picturii Ilenei Cojan doar din unghiul ingenuității. În realitate, deseale trimiteri la stîngăciile fermecătoare ale artei naive, la continua ei indiferență față de iluzie sînt alese



ca echivalențe culturale ale neliniștilor comunicate imaginii. Relațiile de mărime între obiecte și figuri, nu odată inversate, modificate, nu traduc numai opoziția teoretică dintre văzut și știut, ele implică un sistem de referință în care «sentimentul» funcționează ca liant al construcției vizuale. Distanța relativă între trăit și exprimat destăinuie atracția către o dimensiune primordială a existenței, antrenînd despuierarea obiectului de frivolitatea refugiată, deobicei, în aparența-i senzorială. La acest nivel unde simplitatea și gravitatea se conjugă, realitatea, fără a fi de fel redusă la asceză, apare parcă întinerită, împrosătată de seva unei reconfortante vitalități.

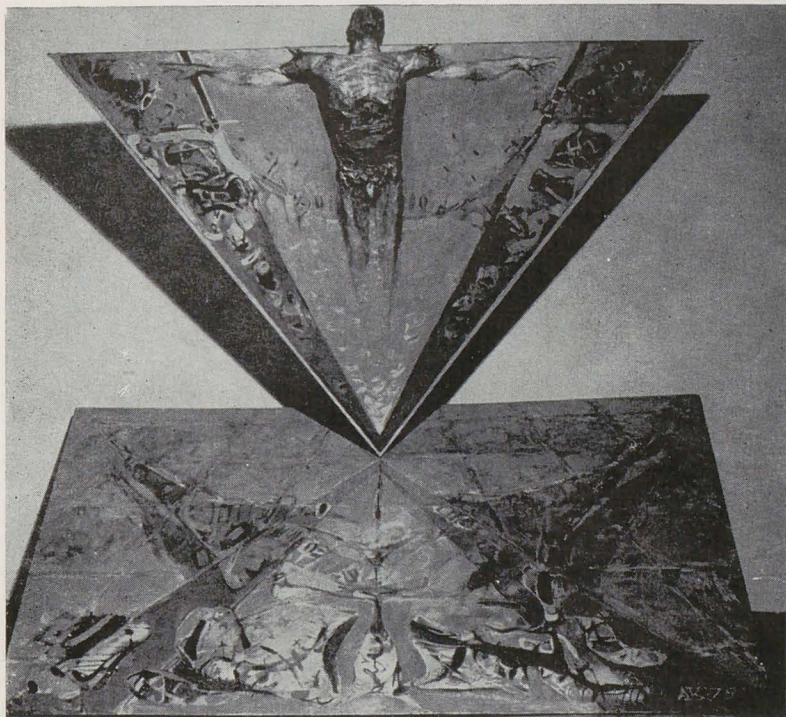
ADRIAN BUBĂ (*Galeria Orizont, sala «Atelier 35»*)

De la anterioara prezență pe simezele aceleiași săli, în cadrul unei expoziții de grup din 1978, pictura lui Adrian Bubă pare să fi traversat un proces de limpezire. La capătul său temele au rămas aceleași (reflectînd filtrarea «autobiografică» a existenței) dar limbajul, inițial dependent unui biomorfism dezlănțuit, a cîștigat în claritate și în transparență. Demersul său vizînd o realitate în permanentă criză, o prelungită «ruptură» interioară, Adrian Bubă este neconștient obsedat de împăcarea forțelor puse în mișcare, de echilibru și ordine. În *Ipostazele simetriei* (mai ales prima) ca și în *Icar*, eferescența gestică este disciplinată de o geometrie elementară, oarecum exterioară, dar care comprimă pulsunile într-un cadru de raționalitate. Acest efort al organizării prin convergență, prin oglindire (oglinda însăși apare odată ca prezență fizică) este menit să acorde zămisliilor subconștientului dimensiunea semnificativă necesară, accesul la planul limbajului solid articulat. Actuala personală aduce și confirmarea unei posibilități bănuite în 1978, aceea a descoperirii unui autentic pictor al marilor suprafețe. Adrian Bubă are, într-adevăr, vocația monumentalului, suflul necesar acoperirii suporturilor vaste. În veacurile barocului și rococoului el ar fi fost, poate, unul din muraliștii îndemnați să restituie violența unor carnagii somptuare și deopotrivă duplicitatea perfidă a serbărilor galante, pîndite mereu de un saturnian sentiment al caducității. Pictor de bravură dar și de profunzime, Adrian Bubă promite să se înfățișeze ca un explorator de autentică anvergură al «mitologiei individuale» și totodată al arhetipului. (V. imag. p. 39 stînga sus)

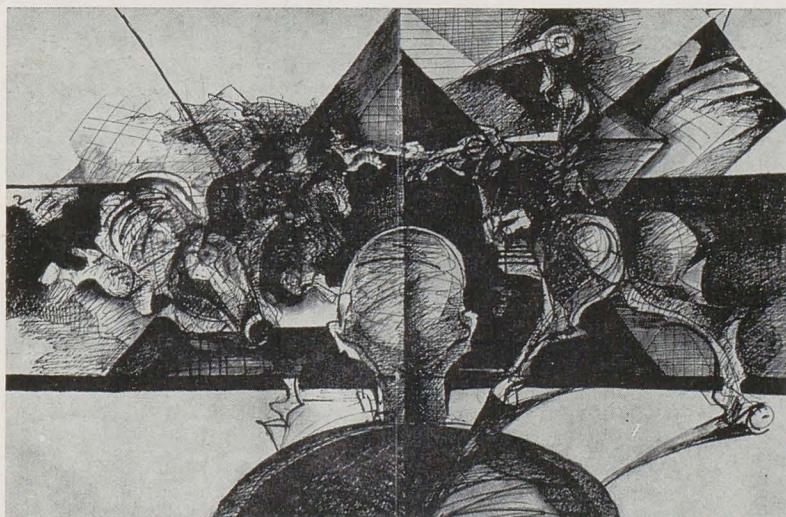
MARIA DIMULESCU (*Galeria Galateea*)

Prima personală a Mariei Dimulescu are loc, se pare, în momentul în care profesionalismul său scrupulos, ocolit de eroziunile provenite, nu odată, din graba debutului cu orice preț, se poate înfățișa fără vanități ostentative, dar cu certitudinea dată de posesiunea degajată a mijloacelor. Pendularea între mental și tangibil, între prezent și amintire, alcătuiește una din axele expoziției. Sensul ei, însă, provoacă în primul rînd la a reface parcursul luării în stăpînire prin desen a unui univers formal de studiată coerență. Dualitatea semnalată mai sus, răsfrîntă și în structura compozițiilor (care apar rezolvate prin suprapuneri ori





succesiuni de secvențe) indică drept punct de plecare obișnuit al gestului grafic ciocnirea a două concepte complementare: atectonismul năvalnic, eruptiv, al impulsurilor liniare și tentația apolinicului, a geometriei calme (prezența grilei,



de pildă). Dar acest decupaj la prima vedere contrariant al cîte unei teme destăinuie tendința încercării esenței sale prin înmulțirea punctelor de vedere prezentate în compuneri sincrone. Analitice, acestea apelează adeseori la împrumuturi de tehnici ale limbajului discursiv (metafora, alegoria) sau ale fotografiei. Timpul este convocat în imagine deopotrivă ca durată și ca fundament al mișcării. Ni se comunică, astfel, prin montajele expuse, unde preciziei detaliului i se contrapune o exactă conștiință a iluzoriului, fragilitatea și intensitatea ce conferă caracter unic unei experiențe.

HORIA ROȘCA, EMIL CIOCOIU, SIMONA MIHĂILESCU (Galeria «Hanul cu tei»)

O expoziție informînd asupra stadiului unor preocupări de atelier, interesante în măsura în care pot da seamă de eventualele inflexiuni sau cotituri în evoluția celor în cauză.

Pictura lui Horia Roșca se situează într-o etapă de epurare formală. Desenul este curățat de orice convulsii ale liniei, paleta potolită. După ce s-a aflat, un timp, în vecinătatea spirituală a programului expresionist de constituire a imaginii, fază ce nu a rămas fără ecouri, și ale cărei câștiguri nu au fost definitiv abandonate, Horia Roșca se îndreaptă, acum, către o pictură de senzație, de tip cézannian, pe drumul de la «tabloul-ogîndă» la «tabloul-fereastră». Dar această aparentă «cumîntire» nu traduce o abdicare ci, mai degrabă, logica unei progresii ce are în vedere, în prezent, experimentarea sintezei formei. Emil Ciocoiu este la rîndul său subjugat de condiția pictorului de «plein-air» pe care o trăiește fără complexe și fără ironia distanțării. El și-a găsit, pentru

moment, în peisaj, terenul predilect de afirmare, alegere întru totul firească, întrucît facultatea artistică ce-i întreține, prevalent, comentariul plastic este sentimentul așa cum îl înțelegea, cîndva, Șirato. Un sentiment, în cazul lui Ciocoiu, de transparentă delicatețe, pivot al gamelor surdinizate ce nu sînt, cum s-ar putea crede, doar efectele unei excesive prudențe. Absolventă a Institutului în 1977 (clasa Vasile Grigore), Simona Mihăilescu urmărește depășirea exercițiului de școală, fără a acuza totuși cezura forțată cu o perioadă inerentă de studii și acumulări. Pariul ei este, deocamdată, de a nu sufoca în lucrarea «finită» valențele non-finitului. În această încercare, artista investește vivacitatea și alegrețea tușei, ușurință și spontaneitate, dar evită întotdeauna, cu justete, agreabilul.

MIHAI ISPIR





# Premii U.A.P. '78

*Într-un cadru solemn, în prezența conducerii U.A.P., a comisiei pentru premii, a reprezentanților presei, a avut loc, la sediul U.A.P., festivitatea de decernare a premiilor Uniunii Artiștilor Plastici pe anul 1978.*

## Premiul U.A.P.

ION FRUNZETTI — critic — pentru ținuta intelectuală și înalta dăruire a întregii sale activități pusă timp de decenii în slujba culturii artistice și spiritualității românești, pentru prezența lui strălucitoare în dialogul contemporan al ideilor.

## Premiul pentru pictură

FLORIN MITROI — pentru prezența originală în «Anuala de pictură și sculptură 1978» (lucrările «Femeie în roșu» și «Dialog verde»), pentru austeritatea și rezonanța spirituală a lucrărilor sale.

## Premiul pentru sculptură

CRISTIAN BREAZU — pentru prezența cu lucrări de înaltă calitate în «Anuala de pictură și sculptură 1978» («Tinerete» — piatră și «Jertfe II» — piatră), pentru vigoarea activității sale artistice.

## Premiul pentru grafică

GEORGE LEOLEA — pentru expoziția sa personală «Modificări în peisaj» — ciclu — și pentru afirmarea sa, cu lucrări de o calitate grafică riguroasă, la manifestările internaționale (Concursul de desen de la Rijeka) — 1978 — «Drum de țară».

## Premiul pentru artă monumentală

Colectiv: VASILE CELMARE, VIOREL MĂRGINEAN OVIDIU PĂSTINA — pentru mozaicul de la noul sediu Politico-administrativ Ploiești — «Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării», pentru valorile de conținut și calitatea de ansamblu al lucrării.

## Premiul pentru prototip

RADU ȘTEFLEA — pentru realizările sale menite să dea eficiență industrială propunerilor din domeniul difuziunii vizuale și pentru activitatea sa susținută în direcția contactului între plastică și tehnica tipografică.

## Premiul pentru arte decorative

RODICA MAZILESCU — pentru expoziția sa personală din 1978 și prezența remarcabilă din cadrul Salonului Municipal de artă decorativă 1978, pentru realizările de o înaltă exigență profesională, deopotrivă inventive și funcționale («Panou decorativ»; «Oglindă»; «Serviciu de baie»).

## Premiul pentru scenografie

MIHAI TOFAN — pentru scenografia spectacolului «Alexandru Lăpușneanu» la Teatrul Național I. L. Caragiale, pentru ingeniozitatea dispozitivului spațial.

## Premiul pentru critică

ELEONORA COSTESCU și VASILE VARGA — pentru volumul consacrat lui Ion Andreescu, pentru analiza sensibilă și pertinentă a mijloacelor de expresie și așezarea competentă a picturii andreesciene în context european.

## Premiul tineretului

WANDA MIHULEAC — pentru deschiderea contemporană a investigațiilor sale, pentru interesul viu al expozițiilor sale personale «Proiecte Ecologice» din țară și străinătate: «Traslație de spațiu» și «Drum spre orizont».

## Premiul pentru meșteri populari

IUGA MIHAI JOLDEA — cojocar — Săliștea de Sus — jud. Maramureș — pentru pieptarele și cojocarele sculptural structurate în ansamblul costumului, punând accent pe ornamentica din piele, fin prelucrată, aplicată pe piept și pe spate, pe linia căreia a atins un nivel de rafinament neîntrecut.

## Premiul criticii

Se acordă grupului de artiști-profesori de la Timișoara care a organizat expoziția *Artă și învățămînt* din sala Kalinderu. Propunînd o riguroasă metodă de studiu a realității, expoziția *Artă și învățămînt* a făcut o convingătoare demonstrație de semiotică plastică, relevînd funcția educativă a artei și rolul ei în societatea contemporană.

## Premiul revistei ARTA

se acordă pictorului GHEORGHE I. ANGHEL, pentru expoziția personală organizată la Galeriile de Artă ale Municipiului București. Vădînd o robustă maturitate artistică, lucrările expuse au pus în evidență un mod original de transfigurare a subiectului, mijloacele picturale fiind minuite cu certitudinea profesionalității.





# Dans ce numéro:

La revue «Arta» présente l'artiste roumain contemporain

## Florin Niculiu

p. 26

Né le 10 juillet 1928 à Hudești, département de Botoșani.

Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1950). Participe depuis 1954 aux Salons officiels, aux expositions collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1964, 1968, 1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1966 — La Havane ; 1968 — Francfort-sur-le-Main, Prague ; 1969 — Tunis, Le Caire, Tallin, Moscou, Budapest ; 1970 — Alexandria, Turin, Gand, Bruges ; 1971 — Düsseldorf, Sofia, Leningrad, Moscou ; 1972 — La Haye, Varsovie, Leningrad, Prague ; 1973 — Berlin, Moscou ; 1974 — Varsovie ; 1975 — Athènes ; 1977 — Sofia, Lisbonne ; 1979 — Mannheim. Expositions internationales : 1969 — Istanbul (Exposition de céramique), Berne, Zurich (Exposition d'art graphique), Bydgoszcz (Exposition de peinture et dessin sur le thème de la musique) ; 1974 — Barcelone (XIIIe Concours de dessin Joan Miró), Florence (Exposition de céramique) ; 1975 — Moscou, Berlin (Exposition d'art plastique des pays socialistes) ; 1976 — Prague. Prix : 1970 — Prix national au Festival international de peinture à Cagnes-sur-Mer ; 1976 — Prix de l'Union des arts plastiques pour la peinture.

## Articles à signaler:

### Gheorghe D. Anghel

(Ion Vlasiu)

p. 2

### Le regard de Anghel

(Mihai Ispir)

p. 3

Une exposition des œuvres du sculpteur Gheorghe D. Anghel (1904–1966) s'est ouverte dans le courant de cette année au Musée d'art de la République. Nous publions dans le présent numéro de notre revue deux articles consacrés à cette personnalité marquante de l'art roumain. Le premier article, du à Ion Vlasiu — sculpteur lui-même, peintre et écrivain — est un texte inédit, rédigé à l'occasion de l'exposition personnelle ouverte par l'artiste en 1946. Soulignant « son éthique exemplaire et son message humaniste », l'auteur affirme : « le rôle insigne de l'œuvre de Gheorghe Anghel est de montrer la voie pour une vie simple, la voie de la résignation bienveillante, de la bonté, du dévouement, de l'amour du prochain ». Adoptant la formule de l'essai, le critique d'art Mihai Ispir affirme dans son article : « Le sculpteur des hommes de génie, de Bălcescu, Luchian, Enescu, Pallady, Eminescu, celui des Maternités, des Victoires et de la Paix, généreuses incantations humanisées, était continuellement tourmenté par le besoin de vérité, par le besoin de cette « ressemblance profonde » dont parlait Despiu. L'art du portrait où la projection subjective s'associe avec la réalité visible,

révélaient clairement sa double signification implicite : connaissance et connaissance de soi ».

## Perspectives de l'aménagement

(Mircea Lupu)

p. 8

Organisée sous l'égide du Comité pour les problèmes des Conseils populaires, « L'Exposition de l'aménagement et d'architecture » ouverte à la Salle Dalles (commentée dans le présent numéro de notre revue par l'architecte Mircea Lupu) envisage l'accroissement de la population urbaine et du nombre des villes, la solution des problèmes de l'habitat jusqu'en 1990, l'augmentation du niveau de dotation socio-culturelle ainsi que le développement rapide de l'équipement techno-édilitaire dans l'aménagement et l'urbanisation en Roumanie.

## Le Salon annuel de peinture, sculpture et art graphique de la ville de Bucarest

(Alexandra Titu)

p. 10

## Le salon municipal d'art décoratif

(Olga Bușneag)

p. 20

Ouvertes simultanément dans les salles du Musée d'art de la République et du Musée des Collections d'art — ces deux manifestations traditionnelles des artistes bucarestois, impressionnantes du point de vue quantitatif, donnent l'occasion d'avoir un aperçu « à jour » de la situation de l'art plastique contemporain. Les chroniques pertinentes dues aux critiques d'art Alexandra Titu et Olga Bușneag mettent en discussion les critères de la sélection des œuvres, parfois excessivement généreux, et l'accrochage, signalent les diverses zones qui témoignent d'un coefficient de nouveauté aussi bien que celles qui demeurent stagnantes, et suggèrent des solutions d'amélioration.

## Structures géométriques dans l'œuvre d'art (III)

(Zamfir Dumitrescu)

p. 32

Sous la rubrique Art / science / éducation, nous publions dans le présent numéro de notre revue la troisième partie de l'étude du peintre Zamfir Dumitrescu, titulaire du cours de structures géométriques (éléments de dessin géométrique, géométrie descriptive et dessin technique) à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu ». L'étude est abondamment illustrée par les thèmes d'application des étudiants. L'œuvre d'art — affirme l'auteur — comporte obligatoirement aussi des éléments de nature objective ce qui fait que l'utilisation avec discernement des déterminantes géométriques ne soit pas une simple utopie, mais bien un mode viable et parfois nécessaire au laboratoire du plasticien ; l'ordre et l'équilibre — concepts définissables géométriquement, sont tenus d'être présents, avec les nuances respectives, dans la création de tout artiste.



